



1. אדואר דֶבֶה־פּוֹנְסֵן, אחרי הנשף, 1886

על מחוכים ו(א)נשים: פנופסקי, אחרי הכול > מאמר זה שב ומעלה את הישן לקדמת הבמה, ומנסה להציג את יתרונות שיטתו של היסטוריון האמנות ארווין פנופסקי (Erwin Panofsky, 1892-1968) בכל הנוגע לחקר ייצוגים חזותיים מחיי היום-יום. לשם כך נבחנת שמלת נשף זהובה מסאטן, המתוארת במלוא יפעתה במרכז היצירה אחרי הנשף מ־1886 של האמן הצרפתי אדואר דֶבֶה־פּוֹנְסֵן (Édouard Debat-Ponsan, 1847-1913). דרך ניתוח פריט לבוש באמצעות מתודת מחקר מתחום תולדות האמנות, מאמר זה מנסה להצביע על התאמתה של המתודולוגיה האיכונוגרפית-איכונוולוגית לסוגים נרחבים של ביטוי חזותי, הכוללים גם תרבות פופולרית, אומנות ועיצוב.

ד"ר גל ונטורה היסטוריונית של אמנות, מרצה במחלקה להיסטוריה ותיאוריה ב"בצלאל" ובאוניברסיטה העברית בירושלים. עם תחומי העניין העיקריים שלה נמנים אמנות המאה ה־19, הנקה ואימהות באמנות, היסטוריה של המשפחה, ייצוגי מוות ואיקונוגרפיה נוצרית באמנות מודרנית ועכשווית. ספרה, הַשָּׁד שִׁיצָא מִן הַבִּקְבוּק: הַנְקָה אִימְהִית, היעדרה ותחליפיה באמנות הצרפתית במאה התשע עשרה, המתחקה אחר מקורותיו הרעיוניים והאידיאולוגיים של עידוד ההנקה האימהית בחברה המערבית המודרנית, עתיד לצאת לאור בהוצאת מאגנס בשנת 2013.

על מחוכים ו(א)נשים: פנופסקי, אחרי הכול

נדמה כי אחד המאפיינים הבולטים של העידן המודרני הוא האדרה ונהייה מתמדת אחרי החדש, "אפנה של התאפנות מתמדת" כהגדרתו של עדי אופיר,¹ מעין ביטוי בן־זמננו לפסוק המקראי המוכר: "וישן מפני חדש תוציאו" (ויקרא כ"ו: י). לכאורה, נדמה כי מדובר בצורך תמידי בשינוי, בהתעדכנות ובהחלפת המיושן בעכשווי. אלא שראשיתו של הפסוק מן המקרא: "ואכלתם ישן נושן" מאפשרת קריאה שונה בתכלית, כפי שרש"י מבאר: "הפירות יהיו משתמרין וטובים להתיישן, שיהא ישן הנושן של שלוש שנים יפה לאכול משל אשתקד".

מאמר זה, המתמקד במתודולוגיית מחקר של תרבות חזותית, שב ומעלה את הישן לקדמת הבמה, ומנסה להציג את יתרונות שיטתו של היסטוריון האמנות ארווין פנופסקי (Erwin Panofsky, 1892-1968) בכל הנוגע לחקר ייצוגים חזותיים מחיי היום־יום. לשם כך, אתמקד בשמלת נשף זהובה מסאטן, המתוארת במלוא יפעתה במרכז היצירה אחרי הנשף מ־1886 של האמן הצרפתי אדואר דֶבֶה־פּוֹנְסֵן (Édouard Debat-Ponsan, 1847-1913). ניתוח פריט לבוש באמצעות מתודת מחקר מתחום תולדות האמנות, יראה כי מתודולוגיה זו רלוונטית לכל סוג של ביטוי חזותי, היא מקורו אשר היא. יתרה מזו, בעידן שלנו, שנמוגו בו ההבחנה בין תרבות גבוהה לתרבות נמוכה ובין אוונגרד לקייטש, אטען כי אין צורך בפיתוח מתודות מחקר ייחודיות לדיון בתרבות פופולרית, כשיש בנמצא דרכי ניתוח ישימות.

תמונה 1

1 עדי אופיר, "פוסטמודרניזם: עמדה פילוסופית", אילן גור־זאב (עורך), חינוך בעידן הפוסטמודרניסטי, ירושלים: מאנגס, 1996, עמ' 138.



2. אנרי־פייר דנלו, סצנה של עוני, 1800

איקונוגרפיה ואיקונוולוגיה: "אמנים טובים מעתיקים, אמנים דגולים גונבים"

רבות נכתב על ההבדלים בין מתודולוגיות המחקר מתחום תולדות האמנות למתודולוגיות המקובלות בחקר התרבות החזותית, ובראשן ההבחנה בין איקונוגרפיה לסמיטיקה חזותית. המודל האיקונוגרפי (iconography) שאשתמש בו במאמר זה נטבע ב־1939 על ידי היסטוריון האמנות ארווין פנופסקי.² הוא התבסס על ההנחה כי יצירות אמנות אינן נוצרות בחלל הריק, וכי האמנים שיוצרים אותן מושפעים בהכרח מסביבתם, כאמרתו ההומוריסטית של פבלו פיקאסו, המצוטטת בכותרת לעיל. מודל זה כולל שלושה שלבים: התיאור הקדם־איקונוגרפי, הניתוח האיקונוגרפי והפרשנות האיקונוולוגית (iconology), כפי שאדגים באמצעות יצירתו של אנרי־פייר דנלו תמונה 2 (Henri-Pierre Danloux, 1753-1809), סצנה של עוני.

בשלב הראשון – התיאור הקדם־איקונוגרפי – אנו סוקרים במדוקדק את הדימוי החזותי הניצב מולנו ומזהים אותו באמצעות התנסותנו היום־יומית. לאחר מכן אנו משלבים בין "המשמעות העובדתית" ובין "המשמעות ההבעתית" של הדימוי, שיחד "יוצרות את רובד המשמעות הראשוני או הטבעי שלנו".³ היצירה של דנלו מתארת אישה עלובה יושבת על הקרקע, נשענת על גדר של לוחות עץ רעועים, נוגסת בפיסת

2 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1939, pp. 3-17. במאמר זה אתבסס על התרגום לעברית: ארווין פנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונוולוגיה: מבוא לחקר אמנות הרנסנס", המדרשה, גיליון 12, עמ' 69-93.

3 שם, עמ' 69.

לחם ובוהה קדימה במבט מוטרד בעודה תומכת בתינוק עירום למחצה היונק משרה. היא וילדיה שרועים במרחב ציבורי עלוב, כשלצדם כל רכושם: שק בד המונח משמאל ליד סל, שמיכה משובצת וספר תפילות אדום קטן. מזי רעב ומעורטלים למחצה הם יושבים לצד הקערה הריקה, מצפים לקבלת נדבות ומקווים לישועה, אך זו מבוששת לבוא. שלב קדם-איקונוגרפי זה מבוסס על ניסיון חיינו בלא ידע נוסף, ובו אנו מתייחסים לדימויים כפשוטם, מזהים את מרכיביהם ובעזרת אמפתיה מפענחים את ההבעה העולה מהם.

בשלב השני – הניתוח האיקונוגרפי – אנו נדרשים לפענח את האלגוריות, הסמלים והסימנים הטמונים בדימוי החזותי, שלא התגלו לנו בשלב ההתבוננות הראשוני. בשונה מן השלב הראשון, שנבע מהתבוננות באובייקט בלא שימוש בידע קודם, שלב זה דורש ידע חיצוני לאובייקט הנצפה, המבוסס על היכרות תרבותית (לדוגמה, שלושה עשר גברים מסביב לשולחן מייצגים את הסעודה האחרונה). לשם כך עלינו לבחון את תוכנה גלוי של היצירה, הכולל אטריבוטים (סימני היכר), קונוונציות תוכניות וסמלים חזותיים וטקסטואליים גם יחד. פענוח זה דורש סדרת השוואות של תוכן וצורה: בין היצירה ובין יצירות אחרות של אותו האמן בנושאים זהים או משיקים, בינה ובין יצירות של אמנים אחרים העוסקות באותו הנושא וכן השוואות בסוגיות של סגנון, מוטיבים, סמלים ועוד. לפיכך, על מנת לפענח את יצירתו של דנלו עלינו להשוותה לייצוגים מגוונים, החל באימהות נטולות בן זוג המטופלות בילדים רבים או אימהות מיניקות במרחב הציבורי וכלה בתיאורים של מתן צדקה לאביונים. השוואות אלו מעלות תובנות רבות בכל הנוגע למשמעות היצירה. מקצתן עולות בשל דמיונה לקונוונציות איקונוגרפיות מוכרות, אך רובן נחשפות דווקא בשל חריגותה מן הייצוגים המקובלים. לדוגמה, אפשר להבין כי ביצירתו שילב דנלו בין שתי קונוונציות אמנותיות הקשורות לייצוגי עוני: מחד גיסא, ארגון הקומפוזיציה מבוסס על ייצוגים של מעלת הקריטס (*caritas*, צדקה) שתוארה באמנות הנוצרית בדמות אישה מיניקה מוקפת ילדים בתור סמל לאהבת הזולת.⁴ ואולם בניגוד לדמויות קריטס אחרות באמנות הצרפתית, שייצגו את הצדקה עצמה ותוארו כשהן מיניקות בעודן מושיטות פיסת לחם לילד אחר בתור ביטוי ליכולות ההענקה שלהן,⁵ הקבצנית של דנלו היא-היא האוכלת את פיסת הלחם

4 ראו לדוגמה: Andrea del Sarto, *Charity*, 1518, oil on panel mounted on canvas, 185x137 cm., Paris, Musée du Louvre

5 ראו לדוגמה: Merry Joseph Blondel, *La France au milieu des rois législateurs et des jurisconsultes français, reçoit de Louis XVIII la Charte constitutionnelle*, 1827 (Salon 1827), oil on canvas, 65x54 cm., Paris, Musée du Louvre, the ceiling of La deuxième salle du conseil d'État

שבידה. רוונה מעיד על כך שאין בלחם כדי לשכך את רעבונה, וכך מודגשת האנושיות שלה, המנוגדת לדמותה העל־טבעית של הקריסט ומעוררת את רחמיו של הצופה בשל פגיעותה. מאידך גיסא, היצירה מבוססת על תיאורים מסורתיים של עוני ומתן צדקה, שמימי הביניים ואילך כללו אימהות מרובות ילדים ונטולות בן זוג לצד נכים וקשישים.⁶ ואולם היצירה סוטה מן המודל המוכר: שלא ככתאורים המסורתיים של הצדקה, העלים דנלו את הקדוש המסורתי כדי להדגיש את בדידותה של הקבצנית ולעורר את רחמי הצופה כלפיה. ואולם בכך אין די, שכן לטענת פנופסקי:

[אף ש]האיקונוגרפיה היא כלי עזר שלא יסולא בפז כדי לקבוע תאריכים, ארץ מוצא, ומדי פעם גם אותנטיות והיא המספקת את הבסיס ההכרחי לכל פרשנות נוספת, אין היא מנסה להגיע לפרשנות כזו בעצמה. היא אוספת ומסווגת את הראיות, אבל אינה רואה את עצמה מחויבת או מורשית לחקור את ראשיתן או את מובנן.⁷

לפיכך נחוץ השלב השלישי – הפרשנות האיקונוולוגית – שבו מורחב ההקשר הפרשני של הדימוי ונבחנים ההקשרים ההיסטוריים, התברתיים, התרבותיים, הדתיים, הכלכליים, הפוליטיים והביוגרפיים שהדימוי נוצר בהם. בבסיס האיקונוולוגיה עומדת שאלה מהותית הקשורה להקשר: מדוע יצר האמן את האובייקט בדרך המסוימת דווקא בנקודת זמן ייחודית? כדי לענות על שאלה זו בנוגע לדנלו, יש להסביר את החלטתו לתאר את האם העלובה דווקא ב־1800, וזאת אף שהתמחה בעיקר בתיאורים של אימהות אמידות, המבלות באהבה עם ילדיהן במרחב המוגן של הבית.⁸ אפשר לראות בנושא היצירה ביטוי לחייו האישיים של דנלו עצמו, שבאמצעות הדמויות העלובות ייצג את רעייתו ואת בנו הפעוט. למרות מוצאם האצילי, באותה עת שהו אשתו ובנו כפרזי המהפכנית, והאמן החרד נותר לבדו בלונדון מבלי לדעת מה עלה בגורלם.⁹ בה בעת, אפשר לראות ביצירה ביטוי למשנתו הפוליטית של האמן המלוכני הגולה,

6 ראו לדוגמה: Bartolomé Esteban Murillo, *St. Thomas Villanueva Giving Alms*, c. 1670, oil on canvas, 150.2x152.1 cm., London, Wallace Collection

7 פנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונוולוגיה", עמ' 74.

8 ראו לדוגמה: Henri-Pierre Danloux, *La Dame au berceau, portrait de Jeanne de l'Homme et de son fils Jean-Louis Ernest de l'Homme*, 1801, oil on canvas, 103x88 cm. L'Homme Family collection

9 לדיון בחייו של האמן, ראו: Roger Portalis, *Henri-Pierre Danloux, peintre de portraits et son journal pendant l'émigration (1753–1809)*, Paris: E. Rahir, 1910, pp. 50–51, 430–434

שהביע את שאט נפשו לנוכח גורלה של צרפת באמצעות אם עלובה וחשופת חזה המבוססת על דמותה של מריאן – ההאנשה של צרפת המהפכנית – שנזנחה בידי בני עמה ונדונה לכליה. נוסף על כך, אפשר לראות ביצירה ביטוי רחב יותר לתפיסותיו החברתיות של האמן בכל הנוגע לסוגיית הקבצנות.

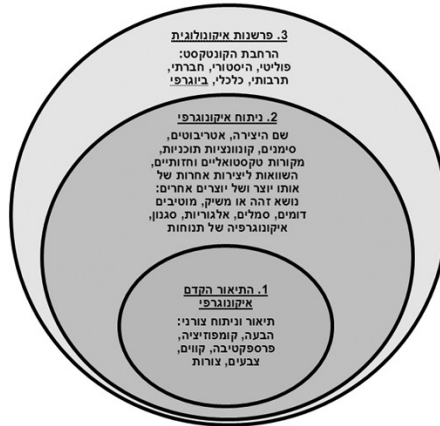
משלהי המאה ה-18 ניסה הממשל הצרפתי למגר את הקבצנות שפשתה ברחבי הארץ, ולשם כך יצר הבחנה בין שני סוגי קבצנים: "העניים האמתיים", שאיבדו את רכושם ונאלצו לקבץ נדבות על מנת לשרוד, לעומת "הקבצנים המקצועיים", שבבחירתם להתפרנס מקבצנות איימו על הסדר החברתי.¹⁰ העמדה הנוצרית המסורתית כלפי העוני ראתה בו מצב ארצי ארעי, המבטיח לנזקקים ישועה רוחנית (מתי 5: 3-5), אך משהושגה נייודות חברתית בעקבות המהפכה הצרפתית, הפך העוני לעוולה חברתית. ביצירתו מיזג דנלו בין הקריטס – ההאנשה של הצדקה עצמה – לבין אישה נואשת הזוקקה לצדקה, וכך יצא נגד התפיסה המודרנית של העוני אגב ניסיון להראות כי משפחה עלובה זו ראויה לרחמים ולא לעונש. לפיכך, שלא כבתאורים המסורתיים של הצדקה, העלים האמן את הקדוש המסורתי כדי להדגיש את בדידותה של הקבצנית ולעורר את רחמי הצופה כלפיה. דרך האיכות האינטימית של התיאור, הצופה מעומת עם קערת הצדקה הריקה, שיכולה להתמלא מטאפורית רק בעזרת האמפתיה שהוא מפגין כלפי הדמויות. במקום הרגישות המוסרית של הייצוגים הנוצריים הדידקטיים של הנושא, הצופה מעומת עם הוכחה חומרית לסבל ממשי, המחייבת אותו לבטא נדיבות וחמלה.

פוליסמיה ואיקונוולוגיה: "השמועות על מותי היו מוגזמות"

אין ספק כי ריבוי הגישות הפרשניות דורש ידע רב, שלכאורה חורג מגבולות הדיסציפלינה של תולדות האמנות, כדבריו של פנופסקי עצמו, שטען כי "האיכונוולוגיה היא שיטה של פרשנות הנובעת מסינתזה, לא מניתוח".¹¹ על פי מתודולוגיה זו, פענוח יצירה מבוסס על ידע היסטורי, פוליטי, תרבותי, דתי וכלכלי וכן על היכרות עם נסיבות

10 Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment*, New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 186–187.
 11 Matthew Truesdell, *Spectacular Politics: Louis Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849–1870*, New York: Oxford University Press, 1997, pp. 101–120; Honoré Antoine Frègier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, Paris: J. B. Baillière, 1840, pp. 98–103, 118–120, 137–143, 195–200.

11 פנופסקי, "איכונוגרפיה ואיקונוולוגיה", עמ' 74.



3. "תרשים השלולית" (גל ונטורה)

חייו של היוצר, שכמו כל בני האדם, מושפע במישרין מן הסביבה שהוא חי בה, גם אם אינו מודע לכך. כמו אדווה שנוצרת בעקבות השלכת אבן למים, השלב האיקונוולוגי מתעלה מעל הפרטים החומריים של שני המעגלים הפנימיים, מאגד אותם יחדיו ושוזר אותם לכדי מחרוזת חדשה, מורכבת ורבת עניין. אמנם פנופסקי סבר כי אפשר לחוות אובייקט חזותי מבלי לפרשו וטען כי: "לא ניתן להאשים איש על כך שהוא נהנה מיצירת אמנות בדרך נאיבית, אגב הערכתה על פי קריטריונים שהוא עצמו טבע". ואולם למעשה, לא סבר כי די בכך: "ההומניסט יבחן בחשדנות את אותה ההערכה. זה המלמד אנשים תמימים להבין אמנות מבלי לטרוח ללמוד שפות קלאסיות, שיטות היסטוריות מייגעות ומסמכים עתיקים ומאובקים, שולל מן הנאיביות את קסמה מבלי לתקן את טעויותיה".¹² ייתכן שנימת הביקורת האליטיסטית העולה מן הדברים מבארת את הסיבה להתבססותו של הסוציולוג פייר בורדייה על המתודולוגיה של פנופסקי בבואו לחקור את הקשר בין צריכת אמנות למעמד חברתי. לטענתו, השוני בין התגובה החושית הקדם-איקונוגרפית, שאינה דורשת כל ידע, ובין השלב האיקונוולוגי-פרשני, המושתת על השכלה רחבה, יצר קיפוח וחלוקה מעמדית. ההשכלה הנרחבת הנדרשת מן הצופה לפענוח היצירה גרמה לכך שהיצירה הפכה לנכס רוחני רק בעבור מי שהיה יכול לפענח אותה, וכך לנכס אותה לעצמו.¹³

תמונה 3

Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of 12 Renaissance Art", in *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on art history*, Garden City,

New York: Doubleday, 1955, p. 43

Pierre Bourdieu, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, Stanford, 13

CA: Stanford University Press, 1990, pp. 37–70; Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social*

פתרון אפשרי למצוקה זו עולה מן המתודולוגיה הסמיוטית שטבע רולאן בארת. כאנטיטזה לפנופסקי גרס בארת כי "הולדתו של הקורא דורשת את מותו של המחבר". לדבריו:

הדימוי של הספרות בתרבות היומיומית מבוסס באופן רודני על המחבר, על אישיותו, על ההיסטוריה שלו, על טעמיו ועל תשוקותיו [...] ההסבר של היצירה מבוקש תמיד אצל מי שייצר אותה [...] כל טקסט נכתב לנצח כאן ועכשיו [...] לאחר הרחקת המחבר היומרה "לפענח" טקסט נעשית בלתי נחוצה לחלוטין. להעניק מחבר לטקסט פירושו לכפות על הטקסט הזה נקודת גבול, לספק מסומן אחרון, לנעול את הכתיבה.¹⁴

במאמרו "הרטוריקה של הדימוי" (1977), הבוחן מסרים לשוניים לעומת מסרים חזותיים, הבחין בארת בין המסר הדנוטטיבי – ההסבר הליטרלי, המילוני, הפשוט והבלתי אמצעי של הדימוי, ובין המסר הקונוטטיבי – הקריאה המודעת של הדימוי, המבוססת על סימנים וסמלים מוצפנים תלויי תרבות בעלי משמעויות נלוות.¹⁵ בעיון ראשון נדמה כי הדמיון בין המסר הדנוטטיבי לשלב הקדם-איקונוגרפי של פנופסקי מעיד על קרבה רעיונית בין שני המודלים, המתמקדים שניהם בסוגיית הייצוג והמשמעות החבויה של הדימוי.¹⁶ ואולם אף שלכאורה, המסר הקונוטטיבי –

14 Critique of the Judgment of Taste (trans. Richard Nice), Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. בורדייה תרגם את אחד מספריו של פנופסקי לצרפתית ב-1968 ואף כתב לו הקדמה (Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe: Archaby Press 1951; French trans. by Pierre Bourdieu, Paris: Editions de Minuit, 1968). והושפע עמוקות מגישתו בשנים הבאות. להרחבה ראו: Jen Webb, *Understanding Bourdieu*, London: Sage Publications, 2002, chp. 8: "The Field of Cultural Production", pp. 146–165; Jean-Louis Déotte, "Bourdieu et Panofsky: L'appareil de l'habitus scolastique", *Revue Appareil (en ligne)*, Articles, 24 March 2011, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1136>

15 רולאן בארת, מות המחבר (1977), (תרגום: דרור משעני), תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 8-9, 16-17.

16 רולאן בארת, הרטוריקה של הדימוי (1977), בתוך: תמר ליבס ומירי טלמון (עורכות), תקשורת כתרבות, מקורא חלק א', תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 336-348.

17 במאמר המשווה בין המתודולוגיה האיקונולוגית למתודולוגיה הסמיוטית, תיאו ואן ליוון טוען כי שתיהן כאחת עוסקות באותן השאלות: שאלת הייצוג (מה הדימויים מייצגים וכיצד) ושאלת המשמעות החבויה (אילו רעיונות וערכים הדימויים מייצגים). ואולם בארת מתמקד רק בדימוי ומניח כי משמעותו התרבותית ברורה לכול, ואילו פנופסקי מדגיש את ההקשר ההיסטורי של הדימוי ואת נסיבות היווצרו (Theo van Leeuwen), "Semiotics and Iconography," in Theo van Leeuwen & Carey Jewitt, *Handbook of Visual Analysis*, London: Sage Publications, 2001, pp. 1–2, 92–118

שמעצם הגדרתו הוא פוליסמי (בעל משמעויות משתנות) – משלב לכאורה בין השלב האיקונוגרפי לשלב האיקונוולוגי, למעשה, הוא נבדל ממנו בתכלית, שכן הוא מבטל את סוגיית האמת ההיסטורית הקשורה לעולמו של היוצר הנעדר. כך למעשה, הוא מצמצם את הריבוי האינסופי של הקריאות שהוא מאפשר כביכול, וממיר את רודנותו של המחבר ברודנותו של הצופה.

אין ספק כי המחויבות ההיסטורית העומדת בבסיס הגישה האיקונוולוגית מצמצמת אף היא בהכרח את אפשרויות הפרשנות לפרשנויות המתבססות על היכרות עם עולמו של האובייקט הנחקר. לדוגמה, אי אפשר לטעון שהקבצנית של דנלו מיניקה את תינוקה במקום להזין אותו מבקבוק בתור הבעת מחאה נגד הסכנות הטמונות באבקות החלב של חברת "רמדיה". ייתכן כי זו הסיבה להשלכתו של פנופסקי לארון הציוד המאובק של תולדות האמנות, ולהמרתו בחקר התרבות החזותית (visual culture), המתבסס על ידע מעמיק בהיסטוריה, סוציולוגיה ואנתרופולוגיה, תקשורת המונים, סמיולטיקה וביקורת. ואולם יש לזכור כי פוליסמיה היא ערך מרכזי העומד גם במוקד הפרשנות האיקונוולוגית, הן בנוגע לעמדות הפרשניות הן בנוגע לפירושים עצמם. יתר על כן, השלב האיקונוולוגי מגוון כל כך, עד שהוא מאפשר לצופה לפרש את הדימוי באמצעות התיאוריות המעסיקות אותו בחייו האישיים, ואפילו הן מערערות על הנרטיב ההיסטורי של תרבות המערב ורואות בדימויים ייצוגים מובנים מבחינה תרבותית, המשקפים אידאולוגיה. כך, העובדה שהפמיניזם לא היה העמדה השלטת ב-1800 אינה מונעת קריאה מגדרית של היצירה של דנלו, המעלה שאלות בכל הנוגע למצבן של אימהות רווקות באותה עת. מנגד, אפשר לבחון את היצירה בעיניים נאו-מרקסיסטיות, ולראות בהתמקדות במשפחה העלובה ביטוי לצדן האפל של הנאורות והקדמה. כמו פסולת אנושית שהושלכה לקרן רחוב, הקבצנית קוראת תיגר על האתוס של העבודה, הדומסטיות, הנוחות והאינטימיות שקודשו על ידי הבורגנות באותה עת. יתר על כן, אפשר לבחון את מכלול ייצוגי האימהות העניות בצרפת במאה ה-19, שנועדו לבטא את "בעיית העוני", בתור תופעה חברתית ולא בתור גזרת גורל. בד בבד, אפשר להתמקד בחוויה של הצופה המתבונן ביצירתו של דנלו, ובהסתמך על תיאוריית ההתקבלות (reception theory) לשאול מי רכש יצירות המתארות עוני ומדוע. בחינת הנושא יכולה לפתח דיון במסחור רגשות (commodification of emotion), שהלך וגבר במרוצת המאה ה-19, ובמתח שבין אמנות שוחרת שינוי חברתי לחברה שוחרת אמנות. המודעות לריבוי גישות פרשניות אפשריות עולה כבר ממאמרו של פנופסקי עצמו, שטען כי "גילויים ופרשנותם של אותם ערכים 'סימבוליים' (שלעיתים קרובות אינם ידועים לאמן עצמו, ואולי הם אף שונים בתכלית מהדבר שאותו התכוון באופן מודע להביע) הוא מטרתה של מה שנוכל לקרוא לו בשם 'איקונוולוגיה' להבדיל

מ'איקונוגרפיה'".¹⁷ אמנם הדגש על האמת ההיסטורית מבדיל בין עמדתו ובין הגישה הסמיוטית, הגורסת כי מטבעה משמעות משתנה בלא הרף, וכי "לפרש טקסט אינו להקנות לו משמעות [...] אלא להפך: להעריך מהו הריבוי המהווה אותו",¹⁸ כדברי בართ. ואולם אף שפנופסקי נרתע משימוש יתר באינטואיציה סובייקטיבית חסרת ביסוס, הנשענת על הפסיכולוגיה של הפרשן והשקפת עולמו, הוא דגל ברבת-חומיות וסבר כי תרומתם של חוקרים מתחומי דעת שונים חיונית לפענוחו של כל דימוי.¹⁹ בעקבות זאת, האין המתתו של המחבר משולה להשלכת התינוק עם מי האמבט? האם אינה ביטוי נרקסיסטי לחשיבותו העצמית של הקורא, שאינו יכול להכיל איש זולתו? האין היא מקדשת בערות, היברים וחוסר כבוד ליוצרי העבר בשמו של אותו קורא אלמוני "חסר היסטוריה, חסר ביוגרפיה, חסר פסיכולוגיה"²⁰ בתור היסטוריונית, אני קוראת להיחייאתו של המחבר, שזכאי גם הוא להכרה ולו כאחד הצופים.

מתיאוריה למעשה: פנופסקי חוזר לאפנה

כעת אשוב לשמלת הנשף המפוארת של דֶבֶה־פונסן, ואבחן אותה ביתר עיון: אפתח בתיאור מדוקדק של הבגד והסביבה שהוא מצוי בה, אעבור לניתוח איקונוגרפי אגב התמקדות בבגד ובמפגש המשפחתי, ואסיים בפרשנות. שמלת הסאטן הזהובה עטויה לגופה של אישה צעירה שחורת שער, היושבת בכורסה כחולה נוחה כשהיא מיניקה את תינוקה משדה הימני, המבצבץ ממחשוף שמלתה. השמלה בעלת מפתח קדמי מעוטר במלמלה לבנה, המדגישה את קימורי צווארה של האם. שרוליה קצרים ומורכבים מרצועות בד עדינות, החושפות את זרועותיה הצחורות עטויות הצמידים. חלקה התחתון של החצאית מעוטר בתוספות בד רקומות, המעניקות לה נפח. ברק השמלה מודגש ביתר שאת בגון השנהב של אמרת השמלה, המבצבצת מעל לנעלי הסאטן העדינות. שובל השמלה, לבן אף הוא, מוטל מימין ומשתרך על הרצפה, וכפפותיה הבהירות ומניפתה של האישה הצעירה מוטלות כלאחר יד על השולחן שלצדה. תכשיטי הזהב על ידה השמאלית ושערה האסוף, המעוטר במסרקות זהב ובאבנים יקרות, מעידים על כוונתם של בני הזוג לצאת לנשף; ואולם לפני היציאה

17 פנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונולוגיה", עמ' 73.

18 Roland Barth, *S/Z: An Essay* (trans. Richard Miller), New York: Hill & Wang, 1975, p. 5. התרגום לעברית מצוטט בתוך: אוסולד הנפלינג (עורך), אסתטיקה: מבוא פילוסופי, תל אביב:

האוניברסיטה הפתוחה, 1999, עמ' 392.

19 פנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונולוגיה", עמ' 79-80.

20 בართ, מות המחבר, עמ' 19.

היא מיניקה את תינוקה הקטן, השוכב בחיקה על כד לבן. שתי דמויות נוספות מתוארות בחלל הביתי: משמאל עומד בעלה של האם הצעירה בבגדי ערב, כשהוא מביט ברעייתו ברכות בעודו אווזו בידו את כפפותיו הלבנות. מימין, מאחוריה, עומדת מטפלת צעירה, המזוהה בבירור על פי בגדיה, וממתינה לקבל לזרועותיה את התינוק בתום ההנקה על מנת לאפשר לבעלי הבית לצאת לבילוייהם. ריכוז המבטים מדגיש את המוקד של הקומפוזיציה כולה: ההנקה האימהית והתינוק הזוער – מוקד מרכזי בחיי המשפחה הבורגנית. כד בכד, הצופה נמשך אל "הגיבור החמישי" בסצנה – הבית הבורגני, המעיד על מעמדם הגבוה של בני הזוג: החלל גדוש יצירות אמנות אקוטיות, המעידות על המשכה האירופית לאמנות היפנית באותה התקופה; הרצפה מכוסה בשטיח פרסי מפואר והאש בוערת באח, כמטאפורה לחומו של הבית עצמו.

בעקבות ההתבוננות עולות תהיות מספר, החל בזיהוי בני הזוג וכלה בהבנת מנהגי התקופה: עיצוב חדרי מגורים וחדרי אירוח; בילוי מחוץ לכותלי הבית; הנקת תינוקות; העסקת משרתים; רכישת יצירות אמנות יפנית או לבישת בגדים ההולמים פעילויות משתנות. לפיכך, כדי לפענח את תוכנה של היצירה, נשווה אותה למגוון נושאים משיקים או זהים, חזותיים או טקסטואליים. הדמיון ובייחוד השוני בין הדימוי שאנו בוחנים ובין הדימויים המשיקים שנבחנו, יאפשרו לנו להסיק מסקנות שנוכל להתבסס עליהן בשלב האיקונוולוגי.

בטרם אתמקד בעיצובה של השמלה, אפתח בסקירת ההתרחשות בכללותה, שלכאורה נדמית בנאלית ויום־יומית, אך למעשה, טומנת בחובה חידושים של ממש הנוגעים לאם המיניקה. היצירה משלבת שלושה נושאים מרכזיים נבדלים: דיוקן משפחה, הנקה אימהית והכנות לנשף.

אף ששם היצירה אינו מציין זאת, השוואת הדמויות ביצירה לתצלומים של האמן ולדיוקנאות נוספים שיצר בשנות השמונים של המאה ה־19, מעידים על כך שלמעשה, הגבר הוא דיוקנו העצמי של האמן בתור אב גאה, ואילו פניה של האם זהות לדיוקן רעייתו מרגריט גרניה (Marguerite Gernier, 1856-1933), שהוצג בסלון בפריז ב־1885.²¹ מאחר שב־1886, אחרי חמש עשרה שנות נישואין מאושרות, נולדה סימון, בתם השלישית של בני הזוג,²² אפשר לשער כי התמונה צוירה מהתבוננות

21 ראו בהשוואה לצילום של האמן ולציוור דיוקן רעייתו: Edouard Debat-Ponsan, 1890s, Photograph, New York, Rehs Galleries; Edouard Debat-Ponsan, *Marguerite Gernier, Madame Debat-Ponsan*, 1885 (Salon des artistes français, 1885, no. 709), oil on canvas, 117x73 cm., Paris, Musée d'Orsay

22 Véronique Moreau, *Peintures du XIXe siècle, 1800-1914*, Catalogue raisonné des collections du musée de Tours, Musée des Beaux-Arts, vol. I, 1999, pp. 212-214

במציאות ותיעדה את בת הזקונים היונקת משדי אמה בטרם צאתה לבילוי. ברם, אין בזהויה הדמויות כדי להעיד על מסורת דיוקן מקובלת, שכן בבחינת הנושא השני – הנקה אימהית – עולה כי אחרי העשור הראשון של המאה ה-19, לא תוארו באמנות הצרפתית נשים מן הבורגנות הגבוהה כשהן מיניקות את ילדיהן. מכיוון שלפני גילוייו של לואי פסטר (Louis Pasteur, 1822-1895) סיכן חלב בעלי חיים את חיי התינוקות שניזונו ממנו, שכרו מרבית האימהות מן המעמדות הגבוהים מינקת, שהתגוררה בביתן והזינה את ילדיהן במקומן.²³ בה בעת, גם הנושא השלישי – ההתכוננות לנשף – לא היה מקובל כלל ועיקר. אף שבמרוצת המאה ה-19 הוקדשו ציורים והדפסים רבים לנשפי ריקודים, הם התמקדו באירוע עצמו, אגב הדגשת הניגוד החזותי בין שמלותיהן הצבעוניות המרחפות של הגבירות המחוללות לחליפותיהם השחורות של האדונים.²⁴ ואולם למרות נדירותו, השילוב בין ההנקה האימהית להכנה לנשף מופיע בתחריט האם האפנתית, או הנוחות של השמלות המודרניות של המאייר והקריקטוריסט האנגלי ג'יימס גילריי (James Gillray, 1757-1815). ב־1796 תיאר גילריי בהומור ארסי אם הדורה המיניקה תינוק בטרם תצא לבילוייה.²⁵ בתחריט, המתאר את החזרה קצרת המועד להנקה אימהית בשלהי המאה ה-18 אחרי שנים רבות של שליחת ילדי המעמדות הגבוהים למיניקות בשכר, מתוארת אם אפנתית המיניקה את תינוקה

תמונה 4

- Sara F. Grieco Matthews and Carlo A. Corsini, *Historical Perspectives on Breastfeeding*, 23
 Florence: Unicef, International Child Development Centre, 1991, pp. 21, 49; James
 Bruce Ross, "The Middle-Class Child in Urban Italy, Fourteenth to Early Sixteenth
 Century", in: Lloyd DeMause (ed.), *The History of Childhood*, New York: Psychohistory
 Press, 1974, pp. 186-187; Valerie A. Fildes, *Breasts, Bottles and Babies: A History of*
Infant Feeding, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1986, pp. 6-9
 George D. Sussman, *Selling Mothers' Milk: The Wet-Nursing Business in*
France, 1715-1914, Urbana: University of Illinois Press, 1982; Valerie Fildes, *Wet-Nursing:*
A History from Antiquity to the Present, Oxford, 1988. ראו גם: גל ונטורה, "המינקת והחייל:
 הקריקטורה הצרפתית כסוכנת תרבות", פרופוקוליס, כתב העת המקוון של המחלקה להיסטוריה
 ותיאוריה, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, גיליון 15: קומיקס וקריקטורה, ינואר 2010.
<http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1262585125/1262990697> (נדלה בפברואר 2013).
- Jean Béraud, *Une soirée*, 1878, oil on canvas, 65.5x116 cm., Paris, Musée: 24
 Orsay; *Illustration des Dames et des demoiselles, bal donné au Roi de Prusse par la Duchesse*
de Magent, 1867, lithograph, Ajaccio, musée de la maison Bonaparte; Henri Gray,
Théâtre de l'Opéra, 1er grand bal masque, 1898, lithograph, Paris, Bibliothèque Nationale
 de France.
- לצד השפעתה של האמנות הצרפתית על האמנות האנגלית, קריקטורות והדפסים רבים שנעשו באנגליה
 נמכרו בצרפת והשפיעו על האמנות המקומית (F. D. Klingender [ed.], *Hogarth and English*)
 (Caricature, London: Transatlantic Arts, 1944, p. vii)



4. ג'יימס גילריי, האם האפנתית, או הנוחות של השמלות המודרניות, 1796

בחדר הסבה אלגנטי – ראייה לכך שההנקה היא חלק מחיי המשפחה. ניכר כי שמלתה המפוארת נועדה להקל על ההנקה, שכן שני חתכים אנכיים פעורים בחזיתה על מנת לאפשר חליצת שד בעת הצורך. התינוק, האחוז בידיה של משרתת צעירה, חייכנית ומלאת חזוה, מנסה להיצמד לשדה החשוף של אמו, התומכת קלות בראשו בלא כל הפגנת חיבה. היא מציצה בגנבה לעבר הצופה, כמנסה לוודא שרואים אותה בפעולת ההנקה האפנתית לפני שתתפנה לעיסוקיה הממתינים לה בחוץ. ואכן, מבעד לחלון מצויה כרכרה מפוארת ועליה רכב בכגדי שרד, הממתיין להובילה לעיסוקיה החברתיים. בתמונה התלויה מעל ראשה מתוארת אישה מלאת גוף שמייניקה בחדווה תינוק בחיק הטבע ומצמידה אותו לשדה השופע יניגוד משעשע לאם הגרומה וההדורה, שמביעה את רתיעתה מן התינוק הנצמד אליה בשקיקה. בתחתית התמונה שעל הקיר מופיע הכיתוב "אהבה אימהית" ("maternal love"), שעומד בסתירה מוחלטת ליחסים המתוארים בבית. ניכר כי התינוק הוא אטריבוט נוסף המעיד על מאפייניה הנשיים של האם המתוארת, כמו המניפה, הכפפות, הנוצות והלבוש ההדור. פטמותיה הגלויות דומות לנקודות המעטרות את שמלתה, והן חלק מן המאפיינים החיצוניים המקובלים אצל האם האפנתית של התקופה.

למרות הדמיון התמטי בין היצירות, בציורו של דֶבֶה פֶּונסֶן אין כל נימה ביקורתית או פְּרודית. הוא מתאר את רעייתו המייניקה באהדה ניכרת, כפי שעולה מקורת רוחו הכפולה בתור צייר ואב, המתבונן בה בנינוחות בהמתניו לצד האח. עקב התמורות הטבעיות שחלו באפנה בעשרות השנים המפרידות בין היצירות, גם בגדי הנשף שונים בתכלית. עם זאת, מאחר שבשמלות עסקינן, שומה עלינו לשים לב לקשר בין צורה לתפקוד. השמלה שתיאר גילריי הולמת בגזרתה הרפויה את סגנון הלבוש החדשני

של תקופתו, החסר את המחוך הכובל, שייצג את המשטר הישן, אך אין להתעלם מכך שמדובר בשמלה שתוכננה במכוון לאם מיניקה מן המעמד הגבוה.²⁶ יתר על כן, חרכיה הפתוחים של השמלה, שאפשרו חשיפה מקרית של השד גם שלא לצורך – סכנה שלבטח לא קסמה לנשים זולת אלו שנוקקו לכך – הבהירו לכול כי האישה העוטה שמלה זו היא אם מיניקה.

נשאלת השאלה, האם נכון הדבר – ברמה הפרקטית והסימבולית כאחת – גם בנוגע לשמלת הסאטן והזוכה של מרגריט דֶ'ה־פונסן, שלמרות מחשופה הרחב, אינה נראית כאילו נועדה להנקה דווקא. אכן, גזרתה ההדוקה בחלק העליון, שרווליה הקצרים, חצייתה הארוכה המשתפלת מטה בנדיבות, השובל הארוך המעטר אותה מאחור וצבעה הזהוב הולמים במובהק את אפנת שנות השמונים של המאה ה־19, כפי שעולה מהשוואתה לשמלות נשף שעוצבו באותן השנים בידי המעצב הצרפתי המפורסם שארל פרדריק וורת' (Charles Frederick Worth, 1826-1895). בית וורת' (Maison Worth) הוקם ב־1858 והתמחה באפנה עילית, שנועדה לנשות החברה הגבוהה בפריז הנהנתנית של האימפריה השנייה (1852-1871). וורת' עיצב כמה שמלות לקיסרית אוֹ'ני (Empress Eugénie) ותחת פטרונוה נעשה למעצב החביב על נשות האצולה והבורגנות הגבוהה, שחמדו את הגזרות המדויקות, הכדים היקרים והרקמות המורכבות שעיטרו את השמלות פרי עיצובו. פרסומו הלך וגבר גם אחרי תום המלחמה הפרנקו־פרוסית ב־1871, עת הצטרפו אליו שני בניו, ויחד הרחיבו שלושתם את פעילותו של בית האפנה גם מעבר לים. באותן השנים המשיכו לקוחותיו הפריזאיות לנהות אחרי ולעקוב בשקדנות אחרי החידושים האופנתיים שהנהיג.²⁷

במאה ה־19, היו בגדי הנשים כפופים לסדרה של קודים חברתיים מחמירים, שנוסף על מעמד, עסקו בסוגיות של מרחב (פרטי או ציבורי) וזמן. לצד הבדלים ברורים בין שמלות בית לשמלות המיועדות ליציאה החוצה, כללה הקטגוריה של שמלות חוץ

26 הנשים היחידות שיכלו לקנות ביגוד מיוחד למטרה זו היו מיניקות בשכר ואימהות אמידות שהינקו את ילדיהן בעצמן. אימהות ממעמדות נמוכים לא קנו בגדים מיוחדים להנקה, ולמעשה, מיעטו לקנות בגדים בדרך כלל.

27 Jessa Krick, "Charles Frederick Worth (1825-1895) and The House of Worth", *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art,

http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm (נדלה בפברואר 2013).

ראו שמלות נוספות של וורת' בעיצוב דומה:

http://collections.mcn.org/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MNY_10&PID=24UPN4FPZU&P=10

http://collections.mcn.org/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MNY_10&PID=24UPN4FPZU&P=12

http://collections.mcn.org/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MNY_10&PID=24UPN4FPZU&P=18

http://collections.mcn.org/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MNY_10&PID=24UPN4FPZU&P=16

שורה של הבחנות ברורות בין שמלות בוקר לצהריים, לאחר הצהריים ולערב, שנבדלו אלו מאלו בצבעיהן, בגורתן, בבדיהן, בעיטוריהן, ובייחוד – במידת חשפנותן. בספרו הקומדיה של ימינו (1874), הסופר והמאייר ההומוריסט ז'ורז' ברטל (Georges Bertall, 1820-1882) מתאר את קוד הלבוש הנשי של התקופה:

צניעות היא ללא ספק אחד מעיטוריה היקרים ביותר של האישה [...] יש כמה סוגי צניעות [...] ראשית, צניעות הבוקר למול צניעות הערב. אישה תרים קול זעקה אם במרוצת הבוקר היא תופתע במקרה בביקור שאיננו צפוי, כשלהגע קט היא מותירה פיסת כתף או זרוע כשהן גלויות לעין, אך בערב היא סבורה כי אך טבעי לחשוף לא רק את שתי כתפיה, אלא גם את שתי זרועותיה [...] ואת החזה שחשוף כמעט כולו נוסף על חלק לא־מבוטל מגבה [...] אז היא אינה מנפיקה ולו זעקה קלושה של מורת רוח.²⁸

אין ספק כי זרועותיה החשופות וחזה הגלוי למחצה של מרגריט דְּבֵה־פּוֹנסֶן עונים על הדרישות ומבהירים כי אף שהיא מתוארת בספרה הביתית, הרי במהרה היא עתידה לצאת לבילוי חברתי. ואולם שוני מהותי ניכר בין שמלתה ובין השמלות שעיצב וורת', שכן מפתח צווארונה, העוטף את צווארה העדין וחושף את חזה, מבהיר כי שמלתה נפתחת מן החזית, ואילו שמלות הנשף שעוצבו באותה עת נרכסו ונפתחו מאחור, כפי שאפשר לראות ביצירות אמנות רבות המתארות את טורי הכפתורים הזעירים המשובצים בגבן של שמלות הערב המפוארות.²⁹ אפשר לטעון כי הבדל זה מהווה מענה לשמלת החרכים הייחודית שתיאר גילריי, וכי בשלהי המאה ה־19 נבדלו שמלותיהן של האימהות המיניקות מזולתן במיקום כפתוריהן. ואולם שתי שאלות נשאלות: ראשית, מה הייתה הסיבה לשינוי? האם הסטת הסגירה לקדמת השמלה נבעה מסיבות מעשיות או שנועדה להכריז קבל עם ועדה על סגולותיה האימהיות של האישה האפנתית? ושנית, כיצד הלמה הרכיסה החדשה את עיצובו של פריט הלבוש הבסיסי והחיוני ביותר של נשות המעמדות הגבוהים במאה ה־19, שאין בלתו – המחוך – שנשרך מן הגב להגברת יעילותו?

28 Georges Bertall, *La Comédie de notre temps: études au crayon et à la plume. La civilité, les habitudes, les moeurs, les coutumes, les manières et les manies de notre époque*, Paris: E. Plon, 1874, p. 205. כל התרגומים במאמר זה נעשו על ידי, אלא אם צוין אחרת (ג'ו').

29 ראו לדוגמה: James Tissot, *Le Bal*, 1880, oil on canvas, 90x50 cm., Paris, Musée Orsay; Jean Béraud, *Une soirée*, 1878, oil on canvas, 65,5x116 cm., Paris, Musée Orsay



5. שמלות בעיצובו של פרדריק וורת', 1882-1897

“מחוך הוא פריט לבוש החובק חלק גדול מחזה של האישה, כולל מרחב הבטן, עד אזור המבושים”, הסביר הרופא הצרפתי המפורסם ז'וזף-ז'אן-פרנסואה למייר בספרו מ-1833, שהוקדש לגוף האישה. אלא שבמקום להועיל בחיטוב הגזרה, “הוא משפיע לרעה על הבריאות. הלחץ מחליש את השדיים, מעוות אותם, מגדיל את נפחם, ומאלץ את שני חצאי הכדור להיצמד יחד. ראינו נשים כלואות במחוכן עד שאיבדו את שרידי כוחותיהן, וסבלו מפרכוסים, עוויתות והתעלפויות”.³⁰ ביקורת זו הלכה והחריפה בעשורים הבאים, כעולה מספרו של דוקטור אדמונד קובה, כתב הדרכה לרפואה גינקולוגית (1894), שעסק ב”מכשיר של עינוי ועיוות הגוף, שיש להכחידו לאלתר”. קובה טען כי סכנותיו של המחוך ניכרות ביתר שאת במקרה של נשים הרות, שעשויות לפגוע בפרי בטןן בשל תאוותיהן האפנתיות. לפיכך, הסביר הרופא, אין תמה שהמילה “היריון” (enceinte) נגזרת מן הביטוי הלטיני “ללא חגורה” (sans ceinture) – שהרי ברור לכל בר דעת כי אסור באיסור חמור להפעיל לחץ כלשהו על העובר.³¹

ואולם למרות ההתנגדות העיקשת למחוך בספרות הרפואית של הרבע האחרון של המאה ה-19, לא ההינו נשות החברה הגבוהה לעזוב את הבית בלעדיו, כפי שהסביר ברטל: “בלא מחוך, יש להודות, שום מלתחה אינה אפשרית [...] מטרתו היחידה של

Joseph-Jean-François Lemaire, *Le Dentiste des dames, ouvrage dédié au beau sexe*, Paris: 30 Foucoul, 1833, pp. 94–99

Edmond Caubet, *Manuel de thérapeutique gynécologique*, vol. II: *Hygiène de la* 31 *rao לדוגמה: femme et thérapeutique générale*, Paris: Rueff et Cie, 1894, pp. 18, 46–47

אובייקט חיוני זה היא לתקן אי-אילו פגמים טבעיים, או פגמים הנובעים מגיל או מצב³². שריכתו מאחור, שמנעה מן הנשים להתלבש או להתפשט לבדן – כזכור מן הסצנה המוכרת בסרט חלף עם הרוח – הייתה חיוון נפרץ, שתואר ביצירות אמנות רבות. לדוגמה, החזרה מהנשף מ-1886 של האמן הצרפתי אלפרד פיליפ רול (Alfred Philippe Roll, 1846-1919), המתמקד באישה צעירה המפנה את גבה לצופה בעת שמשרתת צעירה, המופקדת על הסרת שמלתה ומחוכה, ממתינה לה.³³ נשים הרות לא היו היחידות שהתקשו להשתמש במחוך; גם אימהות מיניקות לא יכלו ללבוש מסיבות פיזיות, פרקטיות וחברתיות. ראשית, מבנהו דחס את השדיים ועצר את זרימת החלב, וכך הקשה על הנקה סדירה. שנית, רכיסתו מאחור מנעה כל אפשרות לפתוח את המחוך כדי להיניק בלא התפשטות מוחלטת בעזרתה של משרתת. הואיל ובשונה מנשות העניים והאיכרים, לא יכלו נשות המעמדות הגבוהים להיניק בציבור³⁴ – לא כל שכן בעיצומו של נשף – ממילא לא הייתה התפשטות לשם הנקה בגדר האפשר. זאת ועוד, בהעדר אפשרות להזין את תינוקן בחלב בעלי חיים,³⁵ עמדו בפני האימהות הבורגניות שתי אפשרויות: ויתור מוחלט על בילויים מחוץ לבית עד תום תקופת ההנקה, או שכירת מינקת בשכר שתתגורר בביתן ותזין את תינוקן במקומה.

המתח בין הנקה לבילויים, שנדון בכתביהם של רופאים ומורליסטים רבים, הוסבר בהומור בספר צרפתיים מציירים את עצמם מ-1878, פרי קולמוסו השנון של הסטיריקן אמדה אשאר (Amédée Achard, 1814-1875), שסבר כי שתי הסיבות המרכזיות להימנעותן של נשות הבורגנות מהנקה הן "הבעל והנשף". לטענתו,

32 Bertall, *La comédie de notre temps*, pp. 126–129

33 ראו לדוגמה: Alfred Philippe Roll, *Retour du bal*, 1886, oil on canvas, 205 x 122 cm., Nantes, Musée des Beaux-arts

34 למעשה, עד שלהי המאה העשרים נחשבה הנקה בציבור לחשיפה מגונה ונאסרה על פי חוק גם במדינות רבות בעולם המערבי. ביולי 1997, באספה המחוקקת בקליפורניה התקבלה תקנה המאשרת לנשים להיניק בציבור, לאחר שנפסלה שנה קודם לכן. עד כה הצביעו 44 מדינות ארצות הברית בעד חוקים דומים, שנועדו למנוע סילוק של אימהות מיניקות מחנויות, מרכזי קניות, מסעדות, מוזיאונים ופארקים. *Maternal and Child Health Bureau [Title V, Social Security Act]. Health Resources and Services Administration, U.S. Department of Health and Human Services*. <http://www.ncsl.org/IssuesResearch/Health/BreastfeedingLaws/tabid/14389/Default.aspx>. (נדלה בפברואר 2013).

35 לדיון בחסרונות הבקבוק, ראו לדוגמה: Eugène Bouchut, *Hygiène de la première enfance: Comprenant les lois organiques du mariage, les soins de la grossesse, l'allaitement maternel, le choix des nourrices, le sevrage, le régime, l'exercice et la mortalité de la première enfance*, Paris:

J. B. Baillière, 1862, pp. 222–223

“הנשף לא יכול לשאת שום מתחרה; לו היו אימהות צעירות מעניקות לילדיהן חלב כשם שהעניקו להם חיים, מה היה עולה בגורל המסיבות, המחלצות, הריקודים והקונצרטים? אולם הנשפים היה הופך למנזר מלא בדידות.”³⁶ בה בעת, הוא סבר כי גם הבעלים חיבלו בנטייה להיניק, לאחר שהשכילו לחשב את העלות המצטברת של ההנקה האימהית בגין החופשות הממושכות שיתבעו רעיותיהם המותשות להשבת כוחותיהן ובריאותן באיטליה ובשווייץ.³⁷ אותה הגישה עלתה במאמר שכתב דוקטור טלבר (Dr. Talbert) בשם “חובת ההנקה האימהית” ב־1888, ובו טען כי “האם השייכת למה שמכונה ‘החברה הגבוהה’, תמיד עסוקה במחויבותיה החברתיות [...] היא מעדיפה את תזמורת הנשף על פני חיוכיו של תינוקה [...] היא חוששת לסבול, לאבד את גזרתה הנאה, את קסמיה”. כדי להמחיש את גודל הסכנה צייטט הרופא את אחד מידידיו המלומדים, רופא הנשים פרופסור טַרניֶר (Tarnier), שטען כי “בקרב לקוחותיו העשירות, רק תינוק אחד מתוך שמונה זוכה לינוק משדי אמו.”³⁸

נתונים אלו מחזירים אותנו בתהייה ליצירתו של דְּבֵה־פּוֹנְסֵן. מאחר שלא הייתה כל אפשרות לעטות שמלת נשף בלא מחוך, אך בה בעת נמנעה יכולת ההנקה מנשים בעת שעטו מחוך, נשאלת השאלה, כיצד אפשר להבין את היצירה האמורה? אחיזתה של האם הצעירה בתינוק היונק מחדדת את השאלה, שכן חדי העין יכולים להבחין כי אף שהיא מתבוננת בתינוק ברכות, אחיזתה בגופו אינה מדויקת. למרות גילו הצעיר אין היא תומכת בראשו, שמתבע הדברים היה אמור להישמט לאחור. לפיכך, אף שלפנינו דיוקן משפחתי, אפשר לטעון כי במקום לתאר דימוי מן המציאות, היצירה מייצגת בדיה חזותית מענגת לעין, כטענותיו של אפלטון בפוליטיאה³⁹, שאין בינה ובין החיים כל קשר.

ואולם מרגריט דְּבֵה־פּוֹנְסֵן לא הייתה היחידה שתוארה בשלהי המאה ה־19 כשהיא מיניקה בלבוש מהודר, שלכאורה אינו מאפשר מחוך. עמימות דומה עולה

Amédée Achard, “La Nourrice sur place”, *Les Français peints par eux-mêmes*, vol. 1, Paris: Philippart, 1878, pp. 17–18

Achard, “La Nourrice sur place,” pp. 17–18 37

Dr. E. Talbert, “L’allaitement maternel obligatoire”, *La Jeune mère ou l’éducation de premier âge*, vol. 15, no. 1, January 1888, pp. 69–70 38

הדרכה לאימהות גם בראשית המאה ה־19, ראו לדוגמה: Marie-Angélique Rebours, *Avis aux mères qui veulent nourrir leurs enfants*, Paris, 1799, p. 186; Dr. Jean-François Verdier-Heurtin, *Discours et essai aphoristiques sur l’allaitement et l’éducation physique des enfants*, Lyon, 1804, pp. 18–28

39 אפלטון, כתבי אפלטון: המדינה י' (תרגום: י. ליבס), תל אביב: שוקן, 1979, כרך ב', עמ' 549–554.



6. פול סזאר הֵלֵה, השד, 1897 בקירוב

מתיאורים אחרים של אימהות ממעמד זהה המיניקות את ילדיהן בעצמן, כדוגמת סדרת תחריטים של פול סזאר הֵלֵה (Paul César François Helleu, 1859-1927), שתיאר את רעייתו האלגנטית אליס (Alice Louis-Guérin), בשעת הנקה. לבושה המסוגנת וטבעת הנישואין על קמיצת ידה מבהירות לצופה את מעמדה החברתי והמשפחתי, הניכר גם בעיצוב הספה ובתמונות היקרות שכיסו את קירות ביתם של בני הזוג. כמו מרגריט דְּבֶה־פּוֹנְסֵן, גם היא מיניקה את בת הזקונים שנולדה להם באותה השנה,⁴⁰ וזאת אף על פי שהיא לובשת שמלה החובקת את גורתה, שבלא ספק חייבה שימוש בבגד תחתון תומך. זאת ועוד, יכולנו לטעון כי מאחר שהיא מיניקה בבית, אולי הסתפקה בבגד קליל נטול תמיכה, אך באחדים מן התחריטים בסדרה אליס ההדורה מיניקה את בתה כשהיא עוטה כובע אלגנטי, המעיד על כך שזה עתה שבה מבילוי בחוץ.⁴¹

במחזה חשיבותה של רצינות מאת אוסקר ויילד, אשת אצולה מראיינת עלם צעיר הרוצה להינשא לבתה וחוקרת על אודות הוריו. כשהוא מספר כי שניהם אינם עוד בין החיים היא אומרת בהתנשאות: "אבדת הורה אחד יכולה להחשב כאסון; אבדת

40 לפרטים על נסיבות היכרותם, חייהם המשותפים והולדת ילדיהם, ראו: Anne-Marie Bergeret-Goubrien and Marie-Lucie Imhoff, *Paul Helleu, 1859-1927* (exhibition catalogue), Honfleur, Musée Eugène Boudin, 1993, pp. 139-143; *Paul Helleu, 1859-1927* (exhibition catalogue), Bayonne, Musée Bonnat, 1990, pp. 5-8; Octave Uzanne, "Paul Helleu et son oeuvre",

L'Art et les artistes, Paris, vol. 35, October 1906, pp. 263-271

41 ראו גם: Paul César Helleu, *Alice, deux mois*, 1896, drypoint on paper, 30x19.2 cm.

Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute

CORSET DE NOURRICE



Fig. 2097.

Prix: coutil.....	70 fr.
— batist.....	200 fr.
— soie.....	240 fr.

7. לאון וז'ול ראינל, קטלוג רפואי,

פריס מס' 2097: מחוך למינקת, 1900.

שניהם נראית כרשלנות⁴². באנלוגיה ישירה, אפשר לומר כי אילו הייתה מרגריט דִבֶּה־פונסן לבדה מתוארת כשהיא מיניקה בשמלה המחייבת מחוך, יכולנו לפתור את החידה בטענה שבעלה תיאר אותה בשמלת נשף כיד דמיונו הטובה עליו. ריבוי המקרים מונע זאת, ומחייב הסבר חלופי, כדבריו של שרלוק הולמס: "ברגע שאתה מסלק את הבלתי אפשרי, מה שנותר, על אף היותו בלתי סביר, חייב להיות האמת".

אכן, דפדוף יסודי בקטלוג בתי המרקחת, שכולל שורה של אביזרים רפואיים שפותחו בשלהי המאה ה-19 וזכו במדליית זהב בתערוכה העולמית בשנת 1900, מגלה כי המפגש הצורם בין דרישותיהן האפנתיות של האימהות האמידות לתביעות הרופאים להנקה אימהית השפיעו על התעשייה בסוף המאה והולידו אביזר חדש שחיבר בין העולמות: מחוך מיוחד שנשרך מן החזית, ונועד לנשים מיניקות. "המחוך של המינקת נבדל מיתר הדגמים בגביעי החזה, המחזיקים בתומכות שמונעות כל לחץ על הפטמות. החלק החזיתי התומך בשדיים חתוך לשניים בצורה אנכית וכולל שורת כפתורים המאפשרים למיניקת להיניק את התינוק מבלי להתפשט"⁴³. חידוש זה, המבאר את השילוב בין שמלת הנשף להנקה, הוזכר בהרחבה בספרות הרפואית של התקופה וזכה בה לשבח ללא עוררין על

תמונה 7

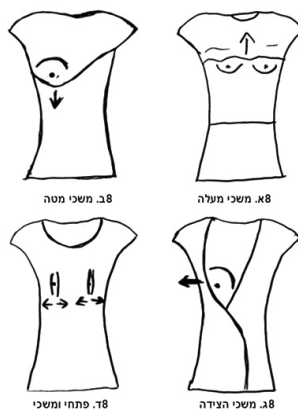
"To lose one parent may be regarded as a misfortune; to lose both looks like carelessness" 42

(Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, 1895, act 1)

Léon and Jules Rainal, "Corset de grossesse – Allaitement", *Catalogue général*, Paris: 43

Imprimerie Générale Lahure, 1900, pp. 12–13, fig. 2097

מחוך נוסף, גמיש ורך, שנועד לאימהות עתידיות: "עם דגם זה, אין כל חשש מלחץ על המתניים או על השדיים. נשים הרות לא יסבלו מתחושות הכאב המטרידות באזור הכליות, או מכוח הכבידה המוטל על אזור הבטן" (שם, קט. 2099).



8. תרשים סוגי בגדי הנקה (גל ונטורה)

ההמצאה החדשנית שאפשרה לנשים להיניק כרצונן, בלא עזרה ובלא צורך להתפשט כליל. במאמר שכתב דוקטור אלפונס דומה (Alphonse Dumas) בספר הדרכה לנשים הרות מ־1902 הוא הסביר את מקור ההמצאה: "למרות הסערה המהפכנית שסחפה עמה את בגדי המשטר הישן, ולמרות הליגה הפמיניסטית האמריקנית, המחוך עודנו שולט שלטון ללא מצרים, ונשים מסרבות בכל תוקף לזנוח אותו. אם כך, מאחר שזה נחוץ, ומאחר שאיננו יכולים לגבור עליו, הבה ננסה לפחות לשפרו". הרופא מתאר בשפה נלהבת את יתרונותיו של המכשיר החדש: רך, גמיש, מרווח ונוח, "משחרר את השדיים לחלוטין [...] וכך, מושלם, חדל מלהיות סכנה לבריאות"⁴⁴.

אפשר לשער כי מתחת לשמלת הסאטן הזוהבה חבוי המחוך החדש, שאפשר למרגריט דְּפֶה־פּוֹנְסֵן להיניק מבלי לפשוט את שמלתה. מאחר שגם שיטת חרכי ההנקה שתיאר גילריי התירה זאת (תמונות 4, 78), יש לתהות מדוע נזנחה השיטה הוותיקה לטובת הפתיחה החזיתית. אמנם, בשונה משיטות לבוש אחרות שאפשרו הנקה – כדוגמת הרמת החולצה מעלה (תמונה 8א) או הפשלתה מטה (תמונות 2, 8ב) – השיטה שתיאר גילריי אפשרה באופן תיאורטי חליצה של השד לבדו בד בבד עם הסוואת יתר איברי גופה של האישה המיניקה (תמונות 4, 78). ואולם לצד הסכנה בחשיפת השד בלא כל צורך מבעד לפתחים הפעורים בשמלה, שללה שיטה זו כל אפשרות לעטות מחוך ולכן נזנחה כליל על ידי נשות המאה ה־19. אכן, אף שהיה אפשר לפתוח כפתורים בודדים בלבד כדי לחלוץ את השד לבדו ולהסוות את שאר

תמונה 8

Alphonse Dumas, *La Défense de la santé: Guide pratique de la femme enceinte*, Paris: J.B. 44
Baillière, 1902, pp. 27–28



9. ז'ורד' ברטל, המינקות, 1874

תמונה 9 הגוף, בפועל השתמשו בה רק המיניקות בשכר,⁴⁵ ואילו נשות הבורגנות חשפו את החזה כולו (תמונות 1, 6). אפשר להסביר סטייה זו מכללי הצניעות בשתי דרכים: חליצה סלקטיבית של השד התאימה למיניקות, שכן ברמה הפרקטית היו הן אלו שהיניקו במרחב הציבורי ולפיכך ניסו למזער את מידת התפשטותן בפרהסיה, ואילו נשות הבורגנות היו מנועות מלהיניק בציבור. בה בעת, להפרדת השד מן הגוף הייתה גם משמעות סימבולית, שכן היא הפכה את השד לאטריבוט מקצועי של מעמד המיניקות, שהשתקף גם בשאר פרטי הלבוש הייחודיים שהוקצו להן וגרמו לזיהוין מרחוק.⁴⁶ בימי הביניים הייתה מקובלת הפרדה סימבולית דומה בייצוגים של מריה לקטנס (Maria Lactans, מריה מיניקה), שהיניקה את ישו משד בודד, מלא, לא ראליסטי ונפרד מן הגוף.⁴⁷ מרגרט מייס טוענת כי שיטה זו הפקיעה את שדה של המדונה ממשמעויות ארוטיות אפשריות ואישרה את טבעה האימיני והאימהי.⁴⁸ מטבע הדברים

45 ראו גם: Edgar Degas, *Une nourrice au jardin du Luxembourg*, 1875, oil on canvas, 65x92 cm., Montpellier, Musée Fabre

46 בגדיהן הייחודיים כללו שמלות בעלות כפתורים בחזית, הניתנות לפתיחה קלה, וכובע שסרטים ארוכים השתלשלו ממנו. הבגדים זיהו את המיניקות בבירור והעידו על מעמדה הסוציאקונומי של המשפחה שעבדו אצלה. דמויותיהן הפכו לחלק בלתי נפרד מתיאורי העיר פריז, והן הופיעו ברבע האחרון של המאה ה-19 בתצלומים, באיורי אופנה, בהדפסים ובציורים רבים (ראו בתוך: ונטורה, "המינקת והחיל", תמונות 4-5).

47 ראו לדוגמה: Barnaba da Modena, *Virgin and Child*, c. 1370, tempera on panel, 109x72 cm., Paris, Musée du Louvre

48 Margaret R. Miles, "The Virgin's One Bare Breast: Nudity, Gender, and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture", in Norma Broude & Mary Garrard (eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York: HarperCollins, 1992, pp. 27-37

ברור כי מצבן של המיניקות היה שונה בתכלית, ואולם בדומה למדונה, הפקעת שדן מן הגוף חידדה את הממד המזין של שדיהן אגב העלמת חיבורם לגוף הנשי. למעשה, הפך מסגור השד את המיניקות עצמן לאיבר מגיר חלב, וכך יצר דה־סקסואליזציה ודה־הומניזציה שלהן בתור נשים אינדיבידואליות. הפרדה סימבולית זו לא התאימה לאימהות הבורגניות האמידות, שתוארו בהאדרה בתור רעיות, אימהות ומחנכות.

האישי הוא פוליטי

אף שבפועל קשה להפריד בין שלב הניתוח האיקונוגרפי ובין שלב הפרשנות, השלב האיקונוולוגי מאפשר שזירה מחודשת של חרוזי הידע שהצטברו בשלב הקודם, ופותח אפשרות לאפיקים שונים של פרשנות, הנסמכים על מערך ההשוואות שעשינו. בבחינת היצירה לפני הנשף, גילינו כי היא מתארת דיוקן עצמי ומשפחתי, המתמקד בנושא נדיר באותה עת – אִם ממעמד גבוה המיניקה בעצמה את בתה. ברם, אף שחייהם האישיים של האמנים שתיארו את רעיותיהם מיניקות השפיעו על ייצוג הנושא, כפי שראינו בתיאורן של מדאם דֶבֶה־פונסן ומדאם הֶלֶה (תמונות 1, 6), בחינת נושא ההנקה כמכלול מחדדת את הפן האידאולוגי המצוי בייצוגיו החזותיים. זאת ועוד, כוחם של דימויי ההנקה, שניכר הן בהעלאת סוגיות חברתיות הן בעיצוב התודעה הציבורית בסוגיות אלו, היה טמון דווקא בתפיסת ההנקה בתור פעילות בסיסית שגורה, שהקלה על העברת מסרים אידאולוגיים מבלי לעשות זאת בגלוי, וכך חיזקה את האידאולוגיות של השלטון או להפך – חתרה תחתיהן.

מאחר שנושא לכאורה בנאלי זה לא היה מקובל עד הרבע האחרון של המאה ה-19, אפשר לטעון כי באמצעות הבחירה המכוונת בתיאור הלא־מקובל של ההכנות לנשף, יצא דֶבֶה־פונסן בגלוי נגד רמיזותיהם הארסיות של הרופאים שצוטטו לעיל, שטענו כי אין אפשרות לשלב בין הנקה סדירה לבילויים החברתיים המקובלים בקרב נשות המעמדות הגבוהים. ביקורות דומות שבו ועלו בשלהי המאה בכתביהם של אנשי הגות ומוסר, שיצאו נגד ההזנחה האימהית בחיק הבורגנות הגבוהה. "מהו ייעודו של הגבר? להיות אזרח טוב. ושל האישה? להיות רעיה טובה ואם טובה [...] מהי אישה? זו אם"⁴⁹, כתב ב־1892 הסופר הצרפתי ז'ול סימון בספרו האישה של המאה העשרים. כמו רופאים והוגים רבים בני התקופה, האמין סימון כי ההנקה היא אחד מתפקידיה המהותיים של האם האמתית, אך טען כי נשים עשירות רבות מסרבות לעשות זאת משיקולים אנוכיים ומסתמכות על שכירתן של מיניקות בשכר. אזי, "המינקת הופכת

לכורח, אך המינקת מצמצמת את האם [...] גברתי, את יכולה להיות אחראית על הינוך ילדיך [...] בעלך יעזור לך במידת הצורך. שעות הפנאי לא חסרות לך, וגם לא הכסף. שעות פנאי? יש לך בשפע, יתר על המידה".⁵⁰

במענה חזוטי ישיר לטענות אלו, הראה דֶּבֶה־פּוֹנְסוֹן לצופים כי אין כל מניעה לשלב בין פנאי לאימהות. בניגוד לגילריי (תמונה 4), שביטא את ביקורתו הנוקבת כלפי נשות החברה, המתיימרות להיניק אך ורק כדי להיראות לעיני זולתן כשהן עושות זאת, היצירה לפני הנשף מתארת אם הדורה המשלבת בין שני העולמות בנינוחות שאין מושלה. המטפלת הצעירה הממתינה בשלווה לתום ההנקה מעידה על כך, שכן אין ספק כי אילו רצו בכך, הייתה ידם של בני הזוג משגת לשכור מינקת. זאת ועוד, הבחירה למקם את הסצנה בחדר האירוח של המשפחה ולא בחדר השינה הפרטי של האם כמקובל, מעידה אף היא על הפתיחות והאהדה של האמן ורעייתו להנקה האימהית. ואולם, בל נטעה ונחשוב כי אין להתמקדות בהנקה האימהית דבר עם אפנה ועם "התאפנתות". כמו הציורים היפניים, כלי החרס, השטיח הפרסי, השעון המהודר על האח, השמלה פרי עיצובו של וורת', התכשיטים, הכפפות והמשרתת הנאה – גם ההנקה היא סמל סטטוס חדשני, המעיד על מעמדם של בני הבית. פרשנות זו מקבלת משנה תוקף לנוכח העלייה הניכרת בתיאורים החזוטיים והטקסטואליים כאחד של נשות המעמדות הגבוהים המיניקות את ילדיהן בשלהי המאה ה־19, אחרי עשרות שנים של היעדרות מעולם האמנות והספרות בצרפת.⁵¹

ואולם לא המחוך החדשני לבדו תרם להתאפנתותה של ההנקה האימהית בקרב המעמדות הגבוהים; בו בזמן תרמו לכך שני פיתוחים רפואיים נוספים: משאבות לשאיבת

50 שם, עמ' 189-203.

51 לאחר מפלתו של נפוליאון ב־1815, כמעט נעלמו תיאורי האימהות הבורגניות מן האמנות הצרפתית והומרו בסדרה של נושאים משיקים. ברבע האחרון של המאה שב הנושא לקדמת הבמה, כפי שעולה לדוגמה, מתיאורי ההנקה בספריו המאוחרים של אמיל זולה, בהם דוקטור פסקאל מ־1893 ופוריות מ־1899 (Emile Zola, *Le Docteur Pascal* [1893], Paris: Fasquelle, 1954, pp. 386–389; Emile Zola, *Fécondité* [1899], Paris: Fasquelle, 1957, pp. 108, 148). בה בעת היא מופיעה גם באמנות החזונית, אחרי עשרות שנים של היעדרות. ראו לדוגמה: Aimé Jules Dalou, *Parisienne allaitant or Jeune mère*: ראו לדוגמה: *allaitant*, 1874 (London, Royal Academy, 1874), bronze, 46×23×35 cm. Paris, Musée d'Orsay; Paul César Helleu, *Alice, deux mois*, 1896, drypoint on paper, 30×19.2 cm. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute; Henri Eugène Nocq, *Haec Sunt Mea Ornamenta*, c. 1901, silver, h: 14.5 cm. Paris, Musée d'Orsay; Maurice Denis, *Maternité aux manchettes de dentelle, Marthe Denis et son fils*, 1895, oil on cardboard, 42.8×34.4 cm., Rennes, Musée des Beaux-Arts; Eugène Carrière, *La Jeune mère or Femme allaitant*, 1878 (Salon 1879, no. 528), oil on canvas, 146×115.5 cm. Avignon, Musée Calvet

חלב אם, שנמכרו בבתי המרקחת במחירים שווים לכל נפש,⁵² והמלצות על תזונה מעורבת, הכוללת חלב אם בשעות היום וחלב מפוסטר בשעות הערב. גישה חדשנית זו, שאפשרה לאימהות להשאיר את ילדיהן בבית בעת שיצאו לבלות במיטב מחלצותיהן, שבה ועלתה בשלל מאמרים משנות השמונים של המאה ועד סופה, שהופיעו בירחונים כדוגמת האם הצעירה או חינוך לגיל הרך וקבעו כי "הזנה מבקבוק שניתנת לילד מעל גיל ארבעה חודשים היא [...] סיוע חיוני להנקה האימהית".⁵³

נתונים אלו מאפשרים לבחון בביקורתיות את המדיקליזציה של האימהות וההנקה בשלהי המאה ה-19. בהגדרת המושג אידאולוגיה, הבחין לואי אלתוסר (Louis Althusser) בין שליטת המדינה בפרט בעזרת מנגנונים דכאניים, המפעילים כוח ישר וגלוי, ובין השימוש בכוחם הסמוי והמעודן של מנגנונים אידאולוגיים, המשמרים את הסטטוס החברתי. על סמך הגדרה זו אפשר לבחון את יעילותו של השוק הקפיטליסטי בעיצוב האימהות: מוצרי הצריכה, ובראשם המחוך החדשני, אפשרו לנשים לשלב בין אימהות לדרישות האפנה והפנאי, ולחוש כי הן בחרו במה שבפועל נכפה עליהן. בה בעת, ניסיונות השליטה החוזרים ונשנים בהנקה, הממשיכים ביתר שאת גם בימינו אנו, ממחישים את מושג "הבזות" שטבעה ז'וליה קריסטבה (Julia Kristeva), שעסקה באמביוולנטיות החברתית בנוגע לחלב אם, שהובילה לניסיונות חוזרים ונשנים למשטר אותו על מנת לשלוט בו.⁵⁴ לחלופין, אפשר לפרש את היענותן של האימהות לדרישות הרופאים דרך שימוש במושגיו של הסוציולוג וההוגה הצרפתי פייר בורדייה (Pierre Bourdieu). בנתחו את מאפייני הכוח, דיבר בורדייה על אלימות סמלית ועל הפרדוקס של הדוקסה (doxa, סברה, דעה), שמוליד "טבעות" (מלשון "טבע", נטורליזציה) של קטגוריות חשיבה ודבקות של הנשלטים בסדר הקיים.⁵⁵

תהא אשר תהא התאוריה הנבחרת, אין ספק כי יופיו של השלב האיקונוולוגי הוא בפתיחותו. שלא כאיקונוגרפיה, המחייבת בחינה מדוקדקת של הקיים לצד שימוש ב"שיטות היסטוריות מייגעות ומסמכים עתיקים ומאובקים",⁵⁶ כדברי פנופסקי,

52 ראו: Léon and Jules Rainal, "Tire-lait gradué du Dr. Mossmann", *Catalogue général*, Paris: Imprimerie Générale Lahure, 1905, p. 373, fig. 1379

53 "Hygiène infantile: Le biberon", *La Jeune mère ou l'éducation de premier âge* 9, no. 4, April 1882, p. 60. גישה זהה מתבטאת במדור "שאלות ותשובות לאימהות" באותו כתב עת מינואר 1888, שבו רופא המדור ממליץ להאכיל תינוק בן חודשים מספר בתזונה מעורבת ולשלב חלב מפוסטר עם ההנקה האימהית Dr. Chayrou, "Petite Correspondance", *La Jeune mère ou l'éducation de premier âge*, vol. 15, no. 1, January 1888, n.p.

54 ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות (תרגום: נ' ברוך), תל אביב: רסלינג, 2000, עמ' 7-9, 63.

55 פייר בורדייה, השליטה הגברית (תרגום: אבנר להב), תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 29-30.

56 Panofsky, "Iconography and Iconology", p. 43

האיקונוולוגיה מאפשרת חירות מחשבה. לפיכך אפשר לנקוט קריאה שונה בתכלית, המתבססת על פרשנות פמיניסטית בד בבד עם מושג הכוח המעגלי של מישל פוקו (Michel Foucault). במקום לראות בהתאפנות ההנקה ביטוי למשמוע עצמי, אפשר לשאול מדוע נענו אימהות אמידות לצו האפנה רק בשלהי המאה ה־19, כאשר הדרישה הקולנית להנקה אימהית החלה כבר מאה שנים קודם לכן, כפי שהראה גילריי. לפיכך אפשר לטעון כי הימנעותן של נשות הבורגנות מהנקה עד שלהי המאה ה־19 לא נבעה מכניעה ל"נשף ולבעל", כדברי אמדה אשאר, אלא מחוסר ההלימה של המלצות הרופאים לרצונותיהן שלהן. אף שיתרונות ההנקה נדונו בהרחבה בספרות הרפואית מן המחצית השנייה של המאה ה־18 ולאורך המאה ה־19 כולה, היו להנקה גם חסרונות רבים, שכן היא צמצמה בהכרח את אפשרויות הפעילות והפנאי של האימהות שבחרו להיניק. חיסרון זה בלט בייחוד בעבר, כשבקרב נשות המעמדות הגבוהים לא התאפשרה ההנקה בציבור, ולפיכך התנגדו רבות מהן להנקה סדירה בשל השינוי המהותי שהשפיעה על אורח חייהן. מסיבה זו אפשר לראות בהמשכיות השימוש במיניקות לאורך המאה ה־19 ובדבקות במחוך המסורתי דווקא ביטוי לשליטת הנשים בשדיהן, שיתכן שנבעה גם מעליית הפמיניזם בצרפת באותה עת. שליטתן של נשות התקופה בגופן ובהזנת ילדיהן ניכרת ברבע האחרון של המאה במגמת החזרה להנקה – בזכות המחוך החדשני – אך גם במעבר להזנה מלאכותית, שהחל בשלהי אותה המאה ונמשך עד הרבע האחרון של המאה ה־20, עת שָׁבָה ההנקה האימהית לשלוט בהזנת תינוקות במדינות המערב. אף שהמעבר לבקבוק משקף בבירור את המדיקליזציה של ההנקה, אפשר לטעון כי נשות התקופה אימצו אותו לחיקן לא בשל שינוי שחל ביחסן להמלצות הרופאים, אלא בשל התאמת המלצות אלו לצורכיהן. מן הסתם, לא התאימה הדרישה להנקה אימהית לכל הנשים; לעומת זאת, גילוי האפשרות של הזנה מלאכותית בטוחה סלל את הדרך לכניסתה לשימוש יום־יומי, שכן ההזנה המלאכותית אפשרה לאימהות להזין את ילדיהן בעצמן בלי לוותר על חיי משפחה, כילוי או עבודה מחוץ לגבולות הצרים של הסֵפֶרה הביתית. ובאשר לשמלת הסאטן – ספק אם דֵּבֶה־פונסן התכוון לתאר את תרומתה של הצרכנות לאידאולוגיות רפואיות וחברתיות שדגלו בהנקה אימהית. כמו כל אדם, גם האמנים לא בהכרח מודעים לכל היבטי יצירתם. זה כוחו של הצופה, שהודות לריחוקו מן הסצנה, יכול להוסיף את דברו ליצירה של זולתו. אחרי ככלות הכול, יצירת אמנות טובה נמדדת באדוות המעגליות שהיא יוצרת ובמידת ריחוקן מן המרכז, מן היצירה/האבן שיצרה אותן. אף שהמודל האיקונוולוגי מסרב להרפות מן האבן, אין בכך כדי להפחית מחשיבות ההדים שהיא יוצרת, כדבריו של אוסקר ויילד: "קיימים רק שני עולמות: האחד קיים מבלי שמדברים עליו, וזהו העולם האמיתי. השני הוא עולם האמנות, ועליו חייבים לדבר כי אחרת אין לו קיום".