

מחוט ועד שרוך נעל: נעליים באומנות

רות דורות

השקר יכול להגיע בנדודיו עד מחצית כדור הארץ בעת שהאמת עדיין נועלת את נעליה.
(מארק טוויין)

תקציר

נעליים, באופן פרדוקסלי, מגבילות את הרגליים מחד גיסא ומשחררות אותן לכיבוש מרחקים מאידך גיסא. במרכזו של מאמר זה עומדות נעליים המככבות או מגלמות תפקיד משני באומנות הפלסטית – נושא בנאלי לכאורה, המתאר חפץ ארצי, על אף שבעבר הרחוק סימלה הנעל את כוח הלגיון הרומאי ואת עוצמת בעלי האחוזות בימי הביניים.

מטרת מאמר זה היא לבחון מבחר ציורים מאת אומנים בתקופות שונות שבהן הייתה לנעליים חשיבות ברובד הפרשני. המאמר מתמקד בשתי קבוצות: פריט לבוש העומד כישות עצמאית – מטונימיה – חלק המעיד על השלם, ופריט לבוש העומד כחלק אינטגרלי מדמות כלשהי ומהמתרחש בציור.

מילות מפתח

נעל, מטונימיה, תקופות היסטוריות, אופנה, אביזרי עזר, אקלים, אידיולוגיה, אמצעי ייצור, עוצמה, מהפכה תעשייתית, ייצור המוני, עיצוב, נגישות-זמינות, סמל סטאטוס.

מבוא

נעליים, באופן פרדוקסלי, מגבילות את הרגליים מחד גיסא ומשחררות אותן לכיבוש מרחקים מאידך גיסא. במרכזו של מאמר זה עומדות נעליים המככבות או מגלמות תפקיד משני באומנות הפלסטית – נושא בנאלי לכאורה, המתאר חפץ ארצי, על אף שבעבר הרחוק סימלה הנעל את כוח הלגיון הרומאי ואת עוצמת בעלי האחוזות בימי הביניים.

הנעליים הן פריט לבוש שנועד להגן על הרגל, בעזרתו דורך האדם על האדמה וכובשה, ובו מסתמלת שליטתו בארץ. נעליים, בהתייחס למעמד הבסיסי של בגדים

עריכת המאמר ותרגום המובאות: נילי לאופרט.

R. Barthes, 'Blue is in Fashion This Year', A. Stafford & M. Carter (eds.), *The Language of Fashion*, London 2004, p. 55.

לציטוט (מדעי הרוח) – ר' דורות, 'מחוט ועד שרוך נעל: נעליים באומנות', חמדעת, יא (תשע"ט).

קישור למאמר: <https://bit.ly/2NsoduD>

פרטי מחברת:

ד"ר רות דורות

אוניברסיטת אריאל, ביה"ס לארכיטקטורה

דוא"ל: sf_moshed@bezeqint.net

לפי חוקר ומבקר הספרות רולן בארת' (Roland Barthes, 1915–1980), הן ככל פריט לבוש אחר: 'מחוץ לחברה יכול הוא להיות רק פונקציונלי, אולם בהתחשב ביסוד החברתי, מייד לאחר שיוצר, נעשה הוא לאלמנט בסמילולוגיה'.² הווה אומר שהוא מסמן תפיסות, רעיונות ואידאולוגיות ומצביע עליהן.

נעליים נבדלות ממקום למקום לאורך התקופות והן תוצאת האופנה, שינויי אקלים, זמינות חומרים, אמצעי ייצור ועוד. הסנדלים הראשונים הופיעו עוד במצרים העתיקה והיו עשויים מעלי דקלים, סיבי פפירוס ועור בלתי מעובד. בסין, במאות העשירית והאחת עשרה, מאחר ש'רגלי לוטוס' נחשבו לסמל היופי, שברו לנשים את בהונותיהן וכיפפון כדי שרגליהן תהיינה קצרות יותר ותתאמנה לנעליים מיוחדות. ביוון ורומי העתיקות היו הסנדלים גבוהים עד מתחת לברכיים כמעט, עתירי שרוכים, והם שימשו את שני המינים, אולם רק את האזרחים שביניהם, להבדיל מהעבדים. ברומי היו הבגדים והנעליים סמל לעוצמה וציוויליזציה והשתייכו לפי מעמד האדם בחברה. בעקבות תנאי האקלים השונים היו הנעליים באזורים הצפוניים עשירות מעור עבה שלתוכו הוכנסו פרווה וקש, ובמחוזות הדרומיים לעומת זאת נהגו התושבים לנעול סנדלים עשויים מעלי דקלים או סיבי פפירוס.

בימי הביניים נוצרו הנעליים הראשונות והתגלה אף העקב. החברה הפיאודלית הייתה מחולקת למעמדות שלפיהם נקבעו חוקי הלבוש והנעלה. האיכרים ותושבי העיר שהיו רחוקים מהאצולה נעלו מגפי עור כהים בעלי עקבים. נעלי האצולה המהודרות היו עשויות עץ והוזמנו היישר מהיוצר לפי גחמות הלכות וקושטו בצורה ייחודית לו, ומכאן שכל זוג היה שונה מאחרים. באותה תקופה, למרות שנחשבה לחשוכה, הופיעו אופנות חדשות בנושא: הופיע העקב שהותר לגברים בלבד, כמו גם הנעליים המחודדות. בתחילת המאה השלוש עשרה היו הנעליים עשויות עור כשהפנים הופך לחוץ, נתפרו להן סוליות והתפרים נותרו בתוך הנעל. הדמיון בין נעלי ילדים ומבוגרים היה רב. ניתן היה לנעול נעליים אלו בכל עונות השנה באמצעות ויסות כמות הקש והפרווה שהוכנסו לתוכן.

בתקופה הגותית היו לנעליים שאורכן היה כחצי מטר ושיוצרו אף מקטיפה וקושטו בהידור, קצוות מחודדים. נעלי הנשים הוסתרו בשל אורך שמלותיהן ולכן לא שונו כמעט כלל. את הפועלים שימשו מגפי קרסול. העימום עשוי היה מעץ עד המאה העשרים והכנתו הייתה נחלת הנגרים.

לפני פרוץ המגפה השחורה היה המגוון בסגנונות הנעליים גדול וכלל אף נעליים רקומות שהיו בשימוש המלוכה ושלעיתים הציגו כיתובים בלטינית. המגפה השחורה השפיעה אף היא על אופנת וסגנון הנעל משום שרבים מיצרני הנעליים המיומנים חלו ומתו. שינויים במקצועות ועיסוקי השורדים הביאו עימם אף שינויים

2 N. Goldman, 'Roman Footwear', J. L. Sebesta & L. Bonfante (eds.), *The World of Roman Costume*, Madison 1994, p. 122

בתחום הנעליים. לאותם מגפי קרסול שהוזכרו, למשל, הוספו שרוכים וכפתורים בחזית לחיזוק נעלי הגברים והנשים. 'בהונות' הנעליים שוב נעשו מחודדות יותר כשהסגנון המשותף לגברים ולנשים כאחד נקרא Cracow על שם בירת פולין דאז Krakow ונמשך עד שנת 1490.

סביב שנת 1360 נחקקו חוקים באשר לאורך הנעל וצורתה הואיל וזו הצביעה על המעמד החברתי וחשיבות הנועל. ברנסנס ובברוק קיים היה דמיון בין נעלי נשים וגברים, ועיצוב הדגמים היה פועל יוצא של המעמדות החברתיים. אי לכך בתחילת המאה השש עשרה, אותן נעליים 'הפוכות' ומחודדות כ'סירות' המורמות בקצה, פסקו מלהיות אופנתיות ונעשו מעוגלות יותר. המלכים ברנסנס שנעלו נעלי עקב גבוהות (עד 30 סנטימטר) הציגו בדרך זו את עליונותם. אלו היו האבטיפוס לנעלי ה'פלטפורמה' המודרניות שהתחילו לנעול הנשים.

בברוק ייצרו נעליים מחומרים יקרים כקטיפה, משי וסטיין אשר קושטו בפרחים מלאכותיים, סרטים ואבני חן. עקבי נעלי הגברים נצבעו באדום למטרות הדגשת הסטטוס, והם אף נעלו מגפיים כשגרביים מהודרים מציצים מהם.

ברוקוקו התווספו אבזמים ו'עקבי לואי' שהצטרפו לנעלי הנשים. עד סוף המאה השמונה עשרה הכתיבו את אופנת הנעליים גברים שאף היו הראשונים כזכור לנעול את אותן נעלי עקב. רגלי הגברים נחשבו אז לסטנדרט קובע ליופי. באותה תקופה הופיעו נעליים נטולות 'גב', סגורות בחזית ובעלות עקבים גבוהים שיוצרו מחומרים יקרים ביותר, קושטו בזהב, אבני חן, נוצות מציפורים אקזוטיות, רקמות משי ופיסות פרווה. נשים אצילות נעלו אותן בין קירות הבית.

רק בתחילת המאה התשע עשרה נראו הבדלים בין נעלי גברים ונשים בצבעיהן, בצורות העקב ובצורות החזית. בתקופת נפוליאון נעלי אריגים נעשו פופולריות אצל העילית החברתית. הקיץ הקץ על גובהם של עקבי הגברים שעלו על אלו של הנשים. במאה זו התחוללה הפריצה הגדולה ביותר בייצור נעליים, עם בוא המהפכה התעשייתית עת הופיעה מכונת התפירה באנגליה ובארה"ב, כשהחל הייצור ההמוני של כ־700 זוגות ליום. נעליים נהיו נגישות לכול ומאמצע המאה התשע עשרה יוצרו נעליים שונות לרגל ימין ולרגל שמאל.

פריצה עצומה נוספת בתחום ההנעלה, בייצור ובעיצוב, התרחשה במחצית השנייה של המאה העשרים – בפוסט מודרניזם. תרבות ה'פופ' פתחה אינסוף אפשרויות בתחומי הביגוד וההנעלה. בוטלו החוקים הסמויים והגלויים בכל הנוגע ל'מותר ואסור', והנעל חדלה להיות סמל סטטוס, כמעט לחלוטין. נעלי ההתעמלות (Sneakers), בדומה למכנסי הג'ינס, טשטשו והבליעו את ההבדלים בין המעמדות, במידה שהיו קיימים.

בהתבוננות היסטורית נראה כי לנעליים שמור מקום של כבוד אף במסורת היהודית. במסכת שבת, קכט א, נאמר: 'לעולם ימכור אדם קורות ביתו ויקח מנעלים

לרגליו, הואיל ותהיה זו השפלה לפסוע ברגליים יחפות בפרהסיה, כשתימנע הפרדה כלשהי בין כף הרגל לבין הקרקע. עוד נלמד כי הסרת הנעליים מסמלת ענווה והתבטלות בפני בורא עולם. האדם המסיר את נעליו מכיר בכך שאין הוא שולט בארץ אלא שהוא רק חלק ממעשה הבריאה. לעומת זאת, בבית המקדש בירושלים היה על המבקרים להסיר נעליהם בשביל לגלות יראת כבוד באמצעות פעולה זו שסימלה את קדושת המקום. לכאורה, דבר והיפוכו. מכאן עולה התהייה: כיצד הליכה ברגליים יחפות במקום קדוש אינה משפילה את האדם בעוד בכל מקום אחר תשפילו? מכאן עולה כי נעילת נעליים במקום קדוש היא סימן להיעדר כבוד ואילו במקום שאינו קדוש, הליכה ברגליים יחפות היא הסימן להיעדר כבוד. התשובה טמונה במפגשו של משה עם האלהים במעמד הסנה הבורע כשנצטווה: 'שֶׁל נַעְלֶיךָ מֵעַל רַגְלֶיךָ, כִּי הַמָּקוֹם אֲשֶׁר אֲתָה עוֹמֵד עָלָיו אֲדָמָת קִדְשׁ הוּא' (שמ' ג 5). גם יהושע זוכה לביקור מלאך המנחהו: 'שֶׁל נַעְלֶיךָ מֵעַל רַגְלֶיךָ, כִּי הַמָּקוֹם אֲשֶׁר אֲתָה עוֹמֵד עָלָיו קִדְשׁ הוּא' (יהו' ה 15). מדוע נצטווה משה להסיר את שתי נעליו, ואילו יהושע רק נעל אחת? ומתי נחשב מקום לקדוש?

אליבא דגבי כהן יוצרות נעליים הפרדה בין האדם לאדמה. הנעל מסמלת את החומר ואת כבילת האדם לגשמיות. מבחינה רוחנית ההפרדה היא הכרחית כדי לשמור על מודעות תמידית בדבר הסכנה האורבת מתחת: 'הארציות-הגשמיות' שממנה יש לשמור מרחק. עם זאת, כאשר אנו נמצאים בסביבה מקודשת אין צורך להפריד בין האדם לאדמה. למעשה מומלץ שאדם ילך שם יחף כדי שלא ייווצר כל חיץ בינו לבין הדבר הקדוש.

המקום נחשב לקדוש רק בזמן התגלות – בעת נוכחות האל, וזו התרחשה בשני המקרים. אלא שההתגלות אל משה הייתה ברמה גבוהה יותר בהופיע האל עצמו, ואילו ההתגלות אל יהושע הייתה ברמה של מלאך, 'שר צבא ה'". על כן חייבים היו משה ויהושע להתנתק מהגשמיות, או אז יכול היה משה להתנבא באופן תמידי ומוחלט ואילו יהושע חייב היה לפרוש מהחומריות לזמן מוגבל בלבד.

פירוש נוסף למקום קדוש הוא שאין מדובר במקום גיאוגרפי, אלא במקום שממלאים המנהיגים בהיסטוריה – תפקידם בתולדות עם ישראל. שני המנהיגים קיבלו באותו זמן את תפקיד חייהם ההיסטורי: זה שניתן למשה במעמד הסנה היה לגאול את בני ישראל ממצרים; זה שניתן ליהושע ביריחו היה לכבוש את ארץ כנען ולהנחילה לבני ישראל. מכאן שמשה נצטווה לחלוץ את שתי נעליו מפני שיציאת מצרים הייתה מבצע ניסי לחלוטין, ללא כל כוח אנושי, ומשה היה שליח בלבד; יהושע נצטווה לחלוץ רק נעל אחת כי כיבוש ארץ כנען היה מבצע ניסי רק בחלקו – משום שרק יריחו נכבשה בדרך נס, ואילו שאר הערים נכבשו בתחבולות אנושיות.³

3 ג' כהן, הרצאה: 'על משה, יהושע ונעליים', ישיבת ההסדר קרית שמונה, בפרשת שמות, כ"ד באב תשע"ח.

מאמר זה מבקש לבחון מבחר ציורים מאת אומנים, בתקופות שונות ובסדר כרונולוגי, שבהם מככבות נעליים בעלות חשיבות ברובד הפרשני. ההתמקדות בנעליים תהא לא רק כבפריט לבוש אלגנטי, יומיומי, גס או מעודן, כי אם התמקדות בפריט המעיד ומלמד על תכונות אנושיות, מעמד חברתי, רמה מוסרית, אווירת קדושה, אימה ועוד. בחירת הציורים אינה מקרית והיא מאירה קשת רחבה של תפקידים שהועידו הציירים השונים לנעליים לאורך התקופות בהיסטוריה.

המאמר מתמקד בשתי קבוצות: פריט לבוש שהוא ישות עצמאית – מטונימיה – חלק המעיד על השלם, ופריט לבוש שהוא חלק אינטגרלי מדמות כלשהי ומסצנת ההתרחשות בציור.

הנעל כחלק מסצנה

ב'נעלי הבית' (*The Slippers*) לסמואל הוגסטרואטן (Samuel van Hoogstraaten, 1654–1662) (תמונה 1) עולה הסצנה הבאה: מייד עם הכניסה לבית, היישר מן המפתן דרך שלושה חדרים עוקבים שדלתותיהם פתוחות, שעון מטאטא על הקיר הראשון. בסמוך לו תולה על מדף עץ מגבת גדולה במיוחד. משמאל – דלת פתוחה ומסדרון. מימין ניתן להבחין באור המצביע על דלת רביעית סמויה המובילה כנראה אל החוץ. ממנעול הדלת השלישית משתלשל צרור מפתחות הפותח את החדר האחרון האחורי שהוא השטח הפנימי-אישי. הריהוט הגלוי לעין בחדר זה הוא כיסא המרופד בבד זהוב המשמש אף כמפה לשידה שלציורו, שעליה פמוט שבו נר דועך וספר סגור בקרבתו. צבע הבד מעצים את האור הקורן בחדר. צרור המפתחות ממוקם ישירות מתחת לדמות האישה שבתמונה על הקיר: ציטוט של 'גערת האב'⁴ (*Paternal Admonition*) לג'רארד טר בורש (Gerard Ter Borch, 1655), בתמונה שעל הקיר עומדת אישה בגבה לצופה, וקוראת מכתב הסמוי ממנו.⁵

את המכתב הסמוי מן העין שקוראת האישה בציור שעל הקיר, הותיר הצייר לדמיון המתבונן. אולם את קריאתו ניתן לזהות מתוך מסורת אימאז'ים שהצופה המשכיל דאז היה בקיא בה. התמונה הובנה כחלק מתרבות בעלת קוד קבוע, ומכאן שהצייר סמך על ידע הצופה ודמיונו. מוטיב שכיח בציור ההולנדי מאז שנות השלושים של המאה השבע עשרה ועד שנות השבעים, היה נשים קוראות מכתבים אישיים בבית. כמעט שאין בנמצא צייר ז'אנר הולנדי שלא טיפל במוטיב זה. נטייה זו קשורה בהקשר של תרבות המכתבים בהולנד הבורגנית שבה הודפסו רוב ספרי התקופה ושבה היה האחוז הגבוה ביותר של אוריינות.

4 'סצנת בית הבושת' של טר בוש (קצין מציע כסף לנערה בנוכחות ה'מאדאם'). בציור גערת האב הושמט המטבע מידו של האיש. ראו: H. Guest, *The Artist on the Artist*, Exeter 2000, p. 118.

5 D. H. Tugendhat, *The Visible and the Invisible*, (trans. M. Clansen), Berlin 2015, p. 288.

נראה שהמסקנות החפוזות בנוגע למטאטא ולמגבת, שקודם לכן הצביעו על חריצותה של בעלת הבית או המשרתת הדואגת לניקיונו, חייבות שינוי. בהקשר לפרשנויות השונות הרווחות, ניתן אף לדמיין מיטה בחלל הפנימי בעקבות זו האדומה בתמונת הרקע. נראה כי המטאטא, בדומה לנעליים, 'ננטש' את זנחה האישה את חובות ניקיון הבית, ונחפזה לפעילות אחרת שאותה ביקר הצייר ביקורת חברתית ומוסרית⁶ באמצעות הנר הדועך⁷ – סמל לזמן האוזל והמבזבז, את מעסיק עצמו האדם בהתנהגות בלתי משמעותית וקלוקלת.

המסקנה המתבקשת היא שנושא ציורו של הוגסטרטאטן הוא המכתב העוסק בפיתוי. במסדרון שטוף אור מונח שטיחון עגול שעליו שתי נעלי בית ירוקות מעץ, במידות שונות, שבהן 'נתקל' הצופה. מיקומן אינו בחדר הראשון, אינו בסמוך למטאטא ואף לא בחדר השלישי הפנימי, האישי יותר. הן ממוקמות בין לבין. הנעליים שאינן אחידות בגודלן מרמזות על היותן שייכות, מן הסתם, לו ולה. חליצת נעליים מופיעה תכופות בציורי ז'אנר הולנדיים ומרמזת על קשר זוגי.⁸ גם המפתח מתפקד כ'מטפורה בציורי ז'אנר הולנדיים מאז ימי הביניים'⁹ לפתיחת וגילוי האמת, ובמקרה זה ממחיש הוא בפנינו את התמונה על הקיר המוזכרת לעיל. באשר למיקום הנעליים במסדרון שהוא כאמור 'חלל ביניים', נראה שהדבר מצביע על פתיחות והיעדר הגדרה מדויקת, המרמזים על אפשרויות פרשנות שונות הטמונות בסצנה.

היסטוריונים של תולדות האומנות רואים בציור זה, שבו בולט זוג הנעליים, אזהרה לדמות הנשית בבית לבל תיכנע להבלי העולם הזה. בתמונה שעל הקיר קיים ניסיון להשפיע על הגברת הצעירה אם באמצעות המכתב שבידיה ואם באמצעות הגבר הנוכח ואולי אף שניהם גם יחד. לחיזוק אינטרפרטציה זו יש להתמקד בפרט חשוב: בציורים ההולנדיים כמעט שאין חדרים פנימיים ללא דמויות אנושיות, בפרט כשציורי הפנים בבית הפרטי במאה השבע-עשרה הם נושא הסביבה החדשה המחליפה את הכנסייה או חצר המלוכה. בציורו לא צייר הוגסטרטאטן אישה קוראת מכתב אלא הגיש את הדבר בהציגו חלל פנימי ריק שבו 'תלויה' על הקיר תמונתו של טר בורש המעצימה את המסומל בנעליים.

רבות התהיות ומסקרנות האניגמה הוויזואלית ב'נישואי הזוג ארנולפיני' (The Arnolfini Portrait, 1434) ליאן ואן אייק (Jan van Eyck, 1390–1441) (תמונה 2–3), הנחשבת לאחת מיצירות המופת של הרנסנס הצפוני.¹⁰ הציור הוא דיוקן כפול:¹¹

- 6 M. Flanagan, *Critical Play: Radical Game Design*, Cambridge Massachusetts 2009, p. 19
 7 P. de Rynck, *How to Read a Painting: Lessons from the Old Masters*, New York 2004, p. 309
 8 J. Nash, *The Age of*. 'תשוקה מינית'. *Rembrandt and Vermeer*, New York 1972, p. 118
 9 P. Donhauser, 'A Key to Vermeer?', *Artibus et Historiae*, 14, 27 (1993), p. 87
 10 C. Harbison, 'Sexuality and Social Standing in Arnolfini's Double Portrait', *Renaissance Quarterly*, 43, 2 (1990), p. 289

גבר ואישה ניצבים במרכז, שעל פי רמת הידור בגדיהם והידור החדר על תכולתו, משתייכים למעמד החברתי הגבוה. סגנון זה כולל גם פירוט דקדקני של החלל האינטימי¹² – חדר השינה.

אופן עמידתם הרשמי של בני הזוג ובעיקר תנוחת ידי השניים מעוררים סברות שונות באשר לאירוע המתואר ולזהות המשתתפים בו. ידו הימנית של הגבר מעודנת, מוארכת ומורמת בתנוחה של נאמנות או שבועה לקיום הסכם, ומייצגת את תנוחת הסמכותיות הפוקדת והמצווה,¹³ בעוד ידה הימנית, שבה הוא אוזח בשמאלו, נמצאת בתנוחה כנועה, נמוכה ואופקית כחלק מחיי המלוכה בחצר הבורגונדינית.¹⁴ זוג הנעליים המופיע בקדמת הציור הוא נדבך סימבולי במערכת היחסים הזוגית ועל כן יש לברר תחילה מהות קשר זה.

אחת ההשערות היא כי מדובר בסוחר טקסטיל איטלקי אמיד בשם ג'ובאני די ניקולאו ארנולפיני ואשתו ג'ובאנה צ'נמי אשר נישאו ב־1447 בברווז, וכי הפורטרט מציג אירוע רשמי שאינו בהכרח טקס נישואין אלא כריתת ברית בין שתי משפחות מכובדות ואולי אף איחוד פוליטי.

ארווין פנופסקי (Erwin Panofsky, 1892–1968), היסטוריון האומנות הנודע, טוען כי פרטים מסוימים כגון חתימת האומן שמעל למראה המקושטת בסגנון הליגאליסטי מעידים על כך שהציור הוא תיעוד רשמי של נישואין סודיים של זוג, הנערכים בחלל פרטי בפני עדים, וכי האישה היא קוסטנזה ט'רנטי אשר נישאה לארנולפיני ב־1426 ונפטרה ב־1433.¹⁵ טרם נאסר המנהג, אפשר היה ששניים יחתמו על חוזה נישואין חוקי ותקף בכל עת ומקום, ללא עדים וללא טקס דתי, בתנאי שבוטאה הסכמה הדדית במילים ובפעולה – שבועה – תוך שילוב הידיים והרמת זרועו של החתן.¹⁶

אליבא דפנופסקי, בפריטים ביתיים רבים הפזורים בציור חבויים סמלים. עובדות אלו מצביעות על האפשרות שהציור הוא דיוקן זיכרון להנצחתה של קונסטנזה, אשר צויר שנה לאחר פטירתה,¹⁷ למרות שדיוקן מסוג זה מעורר תמיהה עת אחד מהנוכחים חי והשני מת.

11 'זהו דיוקן ידוע ראשון של זוג שאינו מלכותי ואינו אריסטוקרטי'. C. Hicks, *Girl in a Green Gown*, London 2012, p. 2.
 12 E. Panofsky, 'Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait', *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 64, 372 (1934), p. 126.
 13 'יש הטוענים כי ארנולפיני מרים את ידו בשביל לברך את שני האנשים הנכנסים לחדר והמופיעים במראה'. H. Gardner, *Art through the Ages*, New York, 1995, p. 402.
 14 F. S. Kleiner, *Gardner's Art through the Ages*, Boston 2005, p. 576.
 15 שם, עמ' 117.
 16 שם.
 17 M. L. Koster, 'The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution', *Apollo*, 158, 499, (2003), p. 5.

לורן קמבל (Lorne Cambell, 1946) סבור כי ייתכן שהציור הוא מזכרת שנועדה להנציח נישואין אך לא לשמש עדות חוקית לכך. לפי גרסתו, חתימת הצייר על הקיר הנושאת אופי נוטריוני חוקי היא קישוט קיר מקובל באותה תקופה.¹⁸ במראה אשר ברקע האחורי משתקפות ארבע דמויות: הזוג עצמו מן הגב, הצייר ודמות נוספת המשמשים כעדים למעמד. נוסף על תרומתה בהארת החדר ובהענקת עומק ליצירה, מנציחה המראָה את הטקס כתייעוד היסטורי, בדומה לחתימת הצייר שמעליה. ההסכם הרשמי מקבל גושפנקה באמצעות ידי הזוג ויד הצייר אשר חתמה את שמו כצייר וכעד ל'אישור נישואין תמונתי': 'יאן ואן אייק היה כאן 1434' (Johannes de 'Eyck Fuit Hic).¹⁹

הסבר אפשרי נוסף הוא כי הצייר מתאר רטוראקטיבית את טקס הנישואין לשם תיעוד. ההיסטוריון אדווין הול (Edwin Hall, 1955–1998) טוען כי נישואין פריטיים סודיים, אף אם נערכו בפני עדים, לא התקבלו כחוקיים ללא נוכחות כומר. לדעתו האירוע הוא טקס אירוסין²⁰ על שום שנערך, 'כבטקסי נישואין בהולנד באותה תקופה, שילוב הידיים הימניות'.²¹ לגרסתו טקס אירוסין זה (Sponsalia), החסר את קדושת ואישור הכנסייה, הוא כריתת ברית בין שתי משפחות איטלקיות אמידות. בנישואין הפלמיים הייתה יד בן הזוג אוחזת ביד זוגתו, ולא ברפרוף בלבד. לכן 'ואן אייק מציג בציור סיכום או אישור לנישואין עתידיים – אירוסין'.²² באירוע המתואר לוקח החתן המיועד בשמאלו את ידה הימנית של המיועדת, על שום שימינו היא זו שאיתה יישבע והיא זו שתגן על הבטחתו. 'האווירה הרצינית השוררת במקום נובעת מכך שבעת השבעו מזמין הוא את אלהים להיות נוכח במעמד ולדאוג שאכן ההבטחה ההדדית תקוים'.²³ באשר לציור, אף הוא לא היה מסמך חוקי מאחר שהתאריך לא היה מלא ושימש כתייעוד ויזואלי גרידא. על ראש האישה חסר כתר כלה שהיה מקובל בנישואין ראשונים באיטליה וגם בפלנדריה. לסיום מוסיף הול שהסוחר ג'ובאני האריסטוקרטי האמיד לא היה נקלע להרפתקה נסתרת שכזו או לתסבוכת חוקית – ציור שינציח נישואי חטא האסורים על פי הכנסייה.

בשונה ממנו, מרגרט ד' קרול (Margaret Carroll, 1943) רואה ביצירה טקס הסמכה שבו מקבלת האישה ייפוי כוח למלא את מקום הבעל בעניינים העסקיים

18 'כהוכחה וכחיווק לכך מוצא הוא ציור אחר של ואן אייק בגלריה הלאומית בלונדון בעל מספר שמות: Timotheus או '1432 Portrait of a Man'. L. Campbell, *The Fifteenth Century*.
Netherlandish Paintings, London, 1998, p. 200

19 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, Cambridge 1953, p. 202.

20 E. Hall, *The Arnolfini Betrothal, Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley 1997, p. 32

21 שם, עמ' 39.

22 שם, עמ' 49.

23 שם, עמ' 83.

בהיעדרו. היא רואה בחתימת האומן על הקיר אישור נוטריוני.²⁴ מיקומו של הבעל ליד החלון הפתוח מסמל את תפקידו בעולם ונסיעותיו במסגרת עסקיו. קשר הנישואין מסומל בכיסוי ראש האישה, מאחר ששערן של נשים רווקות היה באותה עת חופשי ופזור.²⁵

גרסתה של לינדה סיידל (Linda Seidel, 1939) המבוססת על 'נישואין טוסקניים' היא שארנולפיני נמצא בחדרה של ג'יובאנה כדי להגשים את הנישואין – תנאי מוקדם לקבלת הנדוניה והמסתמל במיטה האדומה. בהציע ארנולפיני את ידו לזוגתו, עומד הוא להובילה לאותו קשר פיזי האמור להתממש מייד, אולם לפני מהלך זה, נשבע הוא בידו הימנית לקיים את תנאי ההסכם המשפחתי.²⁶

חוקרים כג'אן בפטיסט בדו (Jan Baptist Bedaux, 1947) ופטר שבקר (Peter Schabacker) טוענים כי אם אכן מתאר הציור טקס נישואין, אזי ידו השמאלית של ארנולפיני מצביעה על נישואין מורגנטיים שבהם הגבר נישא לאישה ברמה נחותה משלו.²⁷

פתרון אפשרי לתעלומה מספקות דווקא הנעליים, שאינן בולטות במבט ראשון, הממוקמות בקדמת הציור ובחלקו הפנימי – ייתכן כי המעמד אכן מתעד טקס נישואין, זאת בשל האווירה הרצינית וההתייחסות כבודת הראש של בני הזוג והצייר למעמד הרשמי בעל הנופך המחייב, המצביע על קדושת המעמד, שעליה מעידים סימבולית הנעליים שחלצו השניים. נעליו, שבהן העקב האחורי גבוה מהתמיכה החזיתית, מונחות בחזית הציור בעוד נעלי הבית האדומות שלה מונחות בסמוך לספסל רחוק. מצב זה מעורר תמיהה: מדוע יחלצו גבר ואישה מכובדים את נעליהם בנוכחות אחרים? קרוב לוודאי שפעולה זו קשורה בציווי האלוהי למשה במעמד הסנה הבוער: 'של נעליך מעל רגליך'.²⁸ תימוכין לאווירת הקדושה ניתן למצוא גם בחדר המגורים עצמו – חדר נישואין – בנר התפילה הדולק בשעות היום כשתאורה מלאכותית אינה נחוצה. 'נר נישואין' מילא תפקיד כה חיוני בטקסי נישואין עתיקים עד שהמילה 'נר' הייתה למילה נרדפת לחתונה.

פיטר ברויגל האב (Pieter Bruegel The Elder, 1525–1569), צייר הרנסנס מפלנדריה, הרבה לעסוק באיכרים הפשוטים אשר באמצעות תווי פניהם הגסים והבעותיהם, בגדיהם ואביזריהם, תיאר את הווי החיים והצלף במין האנושי על

24 M. D. Carroll, *Painting and Politics in Northern Europe: Van Eyck, Bruegel, Rubens and Their Contemporaries*, University Park 2008, p. 13

25 M. D. Carroll, 'In the Name of God and Profit: Jan van Eyck's *Arnolfini Portrait*', *Representations*, 44 (1993), pp. 100–101

26 L. Seidel, 'The Value of Verisimilitude in the Art of Jan van Eyck', D. Poirion & N. F. Regalato (eds.), *Yale French Studies* (1991), p. 30

27 J. B. Bedaux, 'The Reality of Symbols: the Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's *Arnolfini portrait*', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 16, 1 (1986), p. 8

28 'במאה השבע עשרה ציינו האומנים את חליצת נעלי הבית כהוכחה ללהט מיני' (שם, עמ' 263).

מגרעותיו האופייניות. אחד מהפריטים המשמשים מוטיב חוזר בציוריו הן הנעליים, המתוארות לרוב כפשוטות, גסות, מגושמות, כבדות, כהות, רחבות ונטולות חן ואופי, והמעידות על בורותם של האיכרים שאינם מודעים לעינו הבוחנת של הצייר.

בעיצוב הדמויות יש לנעליים תפקיד חשוב שבא לידי ביטוי כשאנשי הכפר חוגגים ביריד בריקוד את 'יום הקדוש' – Kermis. בצביעותם, מסכים הרקדנים את גבם לכנסייה מאחור, מתעלמים במכוון מתמונת הבתולה התלויה על העץ בעוד המסבאה הפעילה מבהירה כי עסוקים הם בחומר ולא ברוח. בציור הריקוד הכפרי (*The Peasant Dance*, 1567) (תמונה 4), מתאר הצייר שמחה עממית כמנהג המאה השש עשרה בפלנדריה. החוגגים נמצאים כולם בפעולה: אכילה, שתייה, ריקוד, נגינה, שיחה ואפילו מריבה. בחזית הציור זוג 'פורץ' לרחבה בדרכו לאירוע הריקוד וסוחף עימו את הצופה למערבולת המחול, כשמאחור שני זוגות נוספים שקועים בו כבר. בציור נועדו לנעליים שני תפקידים: הראשון – העברת מסר מוסרי. הנעליים מדגישות את גסותם של האיכרים המגושמים ודרכן מבקר ברויגל את חמדנות המין האנושי, גרגרנותו ונהייתו אחר תענוגות החיים. התפקיד השני – יצירת תנועה ותחושה כי כפר שלם רוקד בעור למעשה שלושה זוגות בלבד נוטלים חלק בפעילות זו. הדגשת עקב בצד אגודל במרכז הקומפוזיציה ושאר הנעליים שמסביב יוצרים קצב ומגבירים את השמחה, חדות חיים והתנועה. תנועת הרוקדים מצביעה על התנהגותם הבלתי הולמת והבלתי ראויה או על קריקטורה של ליצנות כפרית, ומכאן שהציור משקף אי בהירות באשר להתייחסות האומן: ביקורת, כאמור, על המעמד הנמוך הסטריאוטיפי או הצגת תמונה קומית. במאה השש עשרה ריקוד לפי החוק המחמיר נחשב בעיני הרשויות והכנסייה כרוע חברתי. נאסרו תנועות חופשיות מדי של זרועות ורגליים בדומה לאיסור על צחוק רועם, בהיחשבם להפגנת חוסר נימוס קיצוני. מכאן שהציור מבטא את 'שחרור האיכרים הכפריים' בהתעלמותם מאמות המידה החברתיות.²⁹

קיימת חפיפה או הסתבכות³⁰ מסורבלת של רגלי הכפרי במרכז ומכאן אף של נעליו. מצב זה תומך בעובדה כי 'בציור לא מתקיימת שום התרחשות בעלת משמעות. אין כאן סיפור קדוש, אין מיתולוגיה עתיקה, שום פעולה ובקושי סיפור. ברויגל מראה אנשים בלתי חשובים כמעט ללא היסטוריה'.³¹ הנעליים משמשות אמצעי ביקורתי וכלי בידי האומן לומר את דברו.

'המדינה זה אני', הכריז לוואי הארבעה עשר, 'מלך השמש' בעל העוצמה האבסולוטית. לאחר שבתחילת המאה השבע עשרה שררו אי שקט ולוחמה מתמדת, חל שינוי לקראת אמצע המאה כשצרפת הייתה למדינה הגדולה והעוצמתית ולואי הארבעה עשר היה שליט כל יכול. ככזה לא חלו עליו הגבלות חוקיות כלשהן

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wedding_Dance 29

J. L. Koerner, *Bosch and Bruegel*, Princeton, 2016, p. 273 30

שם 31

ושליטתו הייתה בזכות אלוהית שממנה קיבל את סמכותו ואת הגושפנקה לשלטונו בהכריעו מרידות והתמרדויות מכל סוג. המלך הגדיל והרחיב את ורסאי והסבה מבקתת ציד צנועה למתחם ארמונות מוזהב, שופע מראות בדולח, לשם קיבוץ את האצולה שהתפרשה והשתרעה על אדמות צרפת המרוחקות. בדרך זו הרגישה האצולה קרובה למלך, בעוד הוא שולט בה ביד רמה.

בפורטרט 'לואי ה-14' (Louis XIV, 1701) (תמונה 5), של הייסניט ריגו (Hyacinthe Rigaud, 1659–1743), המלך עומד במרכז, על רקע תיאטרוני אלגנטי, כשהוא עוטה את מיטב מחלצותיו וביניהן גלימת הכתרתו הפרוותית, בעלת עיטורי המונרכיה הצרפתית, כשהופעתו אומרת ביטחון כצפוי משליט. מעל לראשו מעין חופה העשויה וילונות משי רקומים, ולמרגלותיו שטיח מפואר המדגיש סביבה עשירה הראויה לנוכחות מלכותית. חרבו המסמלת עוצמה צבאית תלויה על ירכו ובימינו אוחז הוא ברביט המלוכה כשהכתר מונח על שולחן – הופעה לפי מיטב המסורת החצרנית הצרפתית.

האומן מנסה לשוות לו מראה צעיר משישים ושלוש שנותיו בהעניקו לו פאה השופעת שיער שחור ומבריק, גלי וגולש. נוסף על כך, בהסתמך על כך שלואי היה רקדן בלט בצעירותו, וגאותו על רגליו הייתה ידועה, הציגן הצייר בגרבי משי כמקור חיוניות ונמרצות והדגיש את האתלטיות שידע בעבר. באמצעות אשליית הגבהתו של לואי, יצר האומן רושם של שליטה, עליונות וסמכות אלוהית. לנעליים האלגנטיות המקושטות בסרטים והמנוגדות ניגוד זועק לפניו הקמלות, 'הוצמדו עקבים אדומים שהוסיפו סנטימטרים מחמיאים וחיוניים למלך. לנעל הצרפתית – עקב לואי הארבעה עשר או העקב האדום הידוע לשמצה באייהדמוקרטיה שלו, היו מרכיבים שזכו לגרסאות שונות והיו בשימוש ברחבי אירופה כביטוי לתחכום, לקוסמופוליטיות ולעידון'.³²

'במאה השבע עשרה, ועד לעשור הראשון של המאה התשע עשרה, נעלו נשים וגברים ממעמד האצולה נעליים בעלי עקבים אדומים גבוהים בסגנון נעלי המלך',³³ אליהן חוברו תחרה, רקמות ואבנים טובות. אלו היו אות למעמד, אך לא להבדלי מגדר, וביטוי למעמד אליטיסטי והשתייכות לחצר המלוכה. אולם לפי הנוהג המקובל אז נאסר על האצולה לנעול מנעלים בעלי עקבים גבוהים מאלו של המלך'.³⁴ הנעליים אף היו לאופנה עבור מלכים רבים באירופה כשהיה ברור לכל שצבע אינו רק צבע אלא נושא הוא עימו סימבוליזם עמוק גם אם מדובר בנעליים בלבד, כשאדום נעשה לסמל של פריווילגיית המעטים ועוצמה מלכותית. 'הנעל

P. McNeil & G. Riello, 'The Art and Science of Walking: Gender, Space and the Fashionable Body in the Long Eighteenth Century', *Fashion Theory*, 9 (2005), pp. 175–204

<https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/france/a/rigaud-louis-xiv>

P. McNeil & G. Riello, 'The Art and Science of Walking: Gender, Space and the Fashionable Body in the Long Eighteenth Century', *Fashion Theory* 9, (2005), pp. 175–204

וצורת ההליכה עברו כחוט השני וחיברו בין ביטויים שונים של לעג שכוונו נגד גברים אופנתיים – רזים, עבי כרס, מהם עוטים בגד בגזרה צרפתית, אחרים מעיל כנפות (פראק), ואולם על רגלי כולם כמעט נמצאו נעלי בד עדינות או נעליים מעוטרות בסרטים או באבזמים ענקיים.³⁵

מקור העקבים לנעלי גברים הייתה מצרים העתיקה, ולימים הם הגיעו לאירופה מפרס, שבה שימשו את רוכבי הסוסים. באירופה היה העקב האדום אות לכבוד מלכותי ולואי הארבעה עשר אשר הוכתר ב־1654 בהיותו בן ארבע, נעל עקבים אלו לראשונה באירוע ההכתרה והמשיך לנעולם עד סוף ימיו. באמצעות ריכוזה של האצולה בוורסאי ושליטתו בה, העניק לה המלך זכויות אך לא כוח שליטה. הופעתו המוגזמת והפתטית של לואי מגיעה לשיאה בנעליו המסמלות גנדרנות, נהנתנות, פזרנות ואף שחיתות. 'לאורך ההיסטוריה היו הנעליים תמיד חלק מכינון זהויות וגבולות סוציאקונומיים ומגדריים, והעידו על מעמדו הכלכלי חברתי ועל העדפותיו התרבותיות ולעתים גם המיניות של האדם הנועל אותן'.³⁶ נעליים אקסטרווגנטיות אלו שהיו לסמל השלטון האבסולוטי זרעו את 'זרע הפורענות' שינביט לעתיד לבוא אווירת הסתאבות שבעקבותיה תבוא המהפכה הצרפתית ב־1789. מפתיע להיווכח עד היכן הגיעה חשיבות הנעליים.

אישה צעירה אלגנטית מתנדנדת על נדנדה ביושבה על מושב עשוי קטיפה אדומה *הנדנדה* (*The Swing*, 1767) או במקור: *תאונות מאושרות של הנדנדה* לידן אונורה פרגונאר (Jean Honoré Fragonard, 1659–1743) (תמונה 6). איש צעיר מחויך, בעל פנים מוארות, מסתתר בין השיחים משמאל, כשהוא צופה באשה מזווית ראייה המאפשרת לו הצצה לכיוונה. חצאיתה הוורודה מתנופפת לרווחה, לשם מצביע הוא בזרועו בהחזיקו בכובע, עת זרועו השנייה מסייעת לו לאזן עמידתו. מנגד גבר מבוגר יותר, המחייך אף הוא, חבוי כמעט בצל מימין, ומפעיל את הנדנדה בעזרת שני חבלים. נראה כי אין הוא מודע לנוכחות קודמו. בסביבה המיידית משמאל נראה קופידון הקולט את הנעשה ובאצבעו על שפתיו מסמן הוא כי לפעילות זו – יפה השתיקה! זוג הקופידונים הקטנים מימין ערים אף הם למתרחש ומעבים את האווירה.

בציור זה בסגנון הרוקוקו שולטים הספונטניות, השובבות וחדוות החיים – כל אלו מאפיינים את מנהגי המעמד האריסטוקרטי ורומזים על המתרחש. האישה הצעירה מוקפת בגינה 'מפנקת', פורייה ואלגנטית בצבעי פסטל וזהב – צבעי הרוקוקו הרכים. השיחים, ענפי העץ המשופעים בעלווה אנרגטית ועלי הכותרת של

P. McNeil, 'Macaroni Men and Eighteenth Century Fashion Culture', *Humanities Australia*: 35
The Journal of the Australian Academy of the Humanities, 8 (2017), p. 60

G. Riello & P. McNeil, 'Introduction', *Shoes: A History from Sandles to Sneakers*, Oxford 36
2006, p. 4

הוורדים הנוצצים בזהר השמש, כמו גם השימוש המוגזם בכמות אריגי השמלה ה'מוקצפת', גם הם מסמני האווירה המרומזת.

עדות לשני מאפייני רוקוקו אלו מגלמת אותה גברת אצילית בוורוד, הגורבת גרבי משי לבנות ומתנדנדת בהתלהבות נטולת רסן, משחררת את נעלה הוורודה הענוגה וזו מתעופפת מעלה באוויר במרכז הסצנה. שחרור הנעל מייצג את קלות הדעת וההשתחררות ממחויבויות ומכבלי המוסר. בציורים צרפתיים מאותה תקופה סימלה רגל יחפה, בדומה לכד שבור, את איבוד התום והתמימות.³⁷ ההתפתחות ההיסטורית של הרוקוקו הייתה בעיני רבים שיא של יכולות עידון וירטואוזיות בעלות איכות של יוקרה וטעם טוב. אך מבקרים רבים כמו סו בלונדל (Sue Blundell) ראו ברוקוקו 'סגנון דקדנטי, מלאכותי ומחוסר בסיס תיאורטי וערכי. תומכי הסגנון, שלמעשה, רווח עד ימינו, ראו בו פסגה של אסתטיקה נטולת כובד אידיאולוגי, החוגגת את האפשרות לעיטור ולסנטימנטליות אסתטית'.³⁸

בחלל הסטודיו המואר באור פיוטי אימפרסיוניסטי בהיר ורך, מעמיד אדגר דגה (Edgar Degas, 1834–1917) שלוש רקדניות, ורגל עטופה בנעל בלט של זו הנמצאת מחוץ לציור החזרה (*The Rehearsal*, 1879) (תמונה 7). דגה הוא צייר חתרני בכל הנוגע לקומפוזיציות ולפסיכולוגיה האנושית ולכן ציוריו מפתיעים ויזואלית את הצופה. לעיתים תכופות הוא מעצים את אשליית התנועה בכך שהוא מסתיר חלק מהמשתתפים בנקודה מסוימת: רקדנית מוסתרת מאחורי מסך סגור או שצדודיתה 'תנוסר' בקצה הבד. אחרות בעלות פני מסכה עד כדי קריקטורה וחסרות הבעה אנושית, מוחבאות חלקית מאחורי מישהי הנמצאת בחזית הציור.

הרקדניות מאורגנות בקומפוזיציה מתוחכמת, מודרנית ונועזת, ביצירת תנועה והשגת איזון באמצעות הידיים והרגליים המקבילות והיוצרות תנועה זהה, הפרת איזון והחזרתו הכוללת מיקום רגל אל מול אפה של בעלת הסרט הצהוב. שמלות האורגנזה הזוהרות והשקופות, דרכן חודר האור, מוסיפות יופי, תנועה וקלילות אימפרסיוניסטיים אף הן.

בצד האימפרסיוניזם, התייחסותו הבסיסית של דגה לנושא היא ריאליסטית וביקורתית. לרוב הוא אינו בוחר לצייר הופעה מרשימה או את שיאה: 'דגה העדיף להשיל את השירה והאשליה ממופע הבלט ולהציג את השיעמום והעייפות, את היגע, היזע והדמעה שבהכנתו; הוא הוקסם מהפשוט ביותר ומהפחות מרשים'.³⁹ בציוריו המוקדמים הציג את הקהל והתזמורת יותר מאשר את הבלרינות על הבמה ששאפו להיות פיות, נימפות ונסיכות. כשהחל לצייר את הרקדניות, תיאר את ניתוחי התנועות, את הרקדניות במצבים פרטיים אישיים כשהן מתמתחות ליד המעקה,

37 http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/gender/fragonard_swing.html
38 ע' טרזי, "טכנררוקוקו" והמהפכה השלישית של תעשיית הנעליים, ג' ונטורה, א' ברטל וע' לידר (עורכים), מחשבות על נעליים, תל אביב 2014, עמ' 407.

39 J. Berger, 'The Dark Side of Degas' Ballet Dancers', *The Guardian*, Nov. 2011

מתכופפות, מתאמנות במגוון התנוחות, ממתניות מאחורי הקלעים, מתגרדות, שורכות נעליהן, מסדרות את שמלות הטוטו, מעצבות ומייבשות שערן, משפשפות ומעסות שריריהן – הכול פרט מלרקוד. הצייר היה להוט אחר החזרות, העבודה הקשה, התרגולים. לעיתים נראות עמידתן ותנוחותיהן של הרקדניות גיאומטריות כאותיות האלף-בית. אין הוא רואה בהן את הגשמת הזוהר והפרסום או את האצילות והעידון, אלא את ההזדמנות לערוך ניסויים בהתמקדות בזוויות תנועה, תנוחות, פרספקטיבות ווריאציות בלתי שגרתיות עד רדיקליות, הכוללות את חיתוך הציור בקצותיו. נטייה זו שלו וחקיו את התנועה בציוריו הושפעו עד מאוד מהתפתחות המצלמה וממצלמת הקולנוע באותה עת, שחלוצה היה אידוויירד מייבריידג⁴⁰ (Eadward Muybridge).

את הבלט החלו לרקוד נשים ב־1682 כעשרים שנה לאחר ייסודה של האקדמיה המלכותית לריקוד ביוזמתו של לואי הארבעה עשר. עולם זה ליבה את אהבת האומן ליופי קלסי ואת נטייתו לריאליזם מודרני. המרכיבים המאפיינים את הבלט – שיווי המשקל, האצילות והזוהר ההופכים את החלום למציאות, נעדרים כאמור מציורי דגה לטובת העבודה הקשה והשיעמום שמאחורי הקלעים. בציור *חזרה* נדמה שהרקדניות מתאמנות למקד את מבטן לנקודה מחוץ לקצה השמאלי של הציור, אולי למראָה. הן משתדלות לשמור על איזון בעומדן על רגל – נעל – אחת. דגה שלא היה חובב נלהב של ריקוד הבלט, היה להוט אחר ההזדמנות שניתנה לו להציג תנועה ומצבים קיצוניים ותנוחות בעלות פרספקטיבות בלתי שגרתיות, ולשבור את ציפיות הקהל באשר לתפיסה המקובלת. דגה הודה בפני חברו אמברוז וולארד (Ambroise Vollard): 'לא עולה בדעת איש שהתעניינותי העיקרית ברקדניות היא בתיאור התנועה וציור הבגדים היפים או שאהבתי היא לאצילות הרישום וקסם הצבע.'⁴¹

את עובדת עדינותן של הרקדניות, שממנה התעלם, מעביר דגה בכל זאת באמצעות אופי וצורת נעלי הריקוד העשויות עור רך ועדין, בד יוטה ומשי וסוליות דקות וגמישות. זאת בניגוד לנהוג במאה השבע עשרה שבה היו עקבים לנעלי הבלט. אופנה זו הופסקה באמצע המאה השמונה עשרה ולאחר המהפכה הצרפתית חדלה לחלוטין.

באופן מסורתי נועלות הרקדניות נעליים ורודות ונעלי הרקדנים הן לבנות או שחורות. אלו מנוגדות לגסות המסכות המוצמדות לפני הרקדניות והמסתירות את אדישותן, אטימותן וחוסר האינטליגנציה שלהן. בציור באמצעות הרגליים ונעלי ה'פוינט' יוצר דגה קומפוזיציה מקורית: מעל ראש הכנר הזקן החוזר על המוזיקה המוכרת ומנגנה פעם אחר פעם, שנה אחר שנה, בנגינה הנעשית שגרתית ומשעממת, מורמת רגל אדומה הקוראת עליו תיגר.

J. W. Phippen, *The Man Who Captured Time*, film, July, 24, 2016 40
<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/degas-and-his-dancers-79455990> 41

דגה מציג משחק של ידיים ורגליים מקבילות ובכך מדגים קצב וריקוד דינמי זורם המנוגד ביותר להבעת פניו וידיו של הכנר המשועמם בעצמו. ניגוד זה מודגש באמצעות תחושת הריחוף האווירית המושגת בשל אותן השמלות הזוהרות ונעלי ה'פוינט' אשר בחזית סוליותיהן 'קופסה'⁴² מיוחדת המשמשת כפלטפורמה שעליה מאזנת הרקדנית את עצמה על קצות האצבעות, פלטפורמה המאפשרת להאריך את משך שהייתה על קצות אצבעותיה ומפחיתה את המאמץ הכרוך בכך. דווקא הנעל שהיא הפריט הבולט פחות בהופעת הרקדנית היא המעידה על עדינותה, גמישותה ועל יופי ריקוד הבלט.

הנעל כמטונימיה

המטונימיה בציור הופיעה לראשונה בסוף המאה התשע עשרה ביצירתו של וינסנט ואן גוך (Vincent Van Gogh, 1853–1890) 'זוג נעליים' (A Pair of Shoes, 1886) (תמונה 8), ציור אשר לו שמונה גרסאות. ראשוניותו זו של ואן גוך הפכה לציור דרך. מקוריותו והעזתו אפשרו לבאים אחריו לבנות על מסד זה ולהעמיס עליו משמעויות סימבוליות מרחיקות לכת. נוסף על כך, משכה חלוציותו את מיטב הפילוסופים, חוקרי האומנות והפסיכולוגים לעסוק בציורו.

סוליות יגעות ועור מהוהה בזוג נעלי עבודה או הליכה, ללא נוכחות אנושית, ישנות, מעוקמות, משופשפות וגסות, מוצבות במרכז הציור הנועז והמקורי לתקופתו. 'דווקא צורת הנעליים, אשר נשמרת ומשמרת את טביעת רגלו הייחודית של האדם שנעלן, גם כאשר הוא עצמו נעדר מהן, היא שעשתה אותן בתודעה האנושית לסמל המצביע בהכרח על דבר מה אחר'.⁴³

אלו נראות כאילו זה עתה הוסרו לאחר יום עמל מפרך. אין הצייר בוחר בזוג נעליים חדש, מבריק ומצוחצח, הואיל והיופי כערך עצמאי אינו עומד בראש מעייניו; הרגש והאמת הפנימית תופסים את מקומו. נוסף על כך, ואן גוך שכתב לאחיו תיאור: 'אני חולם את ציורי ואז מצייר את חלומי',⁴⁴ שאף להעניק לנעליים המציאותיות אופי וייחודיות המעידים על בעליהן – אנשים מהמעמד העובד כאיכרים עובדי אדמה או כורי פחם – אנשים קשי יום הטורחים קשה לפרנסתם כפי שמעידים הצבע הכהה והצל האופף את הנעליים. על פי עדותו של ואן גוך, את הנעליים שבציור שייצגו את חייו 'המתחפסים', את הדרך הפרטית שלו, שבהן עשה

42 הקופסה עשויה משכבות של בד יוטה וגבס המושרים בדבק המקנה לנעל את קשיחותה. הסוליה מורכבת משלוש שכבות: החיצונית עשויות מעור והאמצעית מקרטון, והיא מעובה כדי לספק תמיכה לקשת, לכף הרגל ולקרטול בעת שנתון משקל הגוף על הבהונות. שלוש הסוליות, הקופסה ובד המשי החיצוני מודבקים יחד וממוסמרים.

43 G. Riello & P. Meneil, 'Introduction', *Shoes: A History from Sandals to Sneakers*, Oxford 2011, pp. 3–4.

44 מכתבו של ואן גוך לאחיו תיאור: מספר 36, 29 ביוני 1875.

את מסעו הרגלי המתיש לבלגיה ואת מסע החיים באשר הוא, רכש בשוק הפשפשים בהולנד.⁴⁵

במבט ראשון נדמות הנעליים לבנות זוג שביניהן קיים קשר בהיות צילן משותף, כאשר האחת נוטה קמעא כלפי חברתה ו'אזונה' כמו כרויה לדבריה. במבט שני נדמה כי שתיהן שמאליות – האחת גבוהה מרעותה, זקופה ממנה והבעתה 'גברית' לעומת זו 'הנשית' ששוליה העליונים מקופלים.

ואן גוך חתר אל הרוחני, כיבד את מסתורין החיים וראה בכול את טביעות האצבע של הבריאה. כך גם הביע והעביר את הקדושה שבנעליים: 'שרוכים קושרים אותן יחד ואז על פני האדמה משתרכים הם ומתעגלים לתוך מעגל שבור'.⁴⁶ למרות היותן חפץ גשמי ועל אף הקושי, הסבל והעצב הניבטים מהן, יצר הוא קרן של אור ושל תקווה באמצעות השרוך המואר העובר ומחבר ביניהן.

הפילוסוף הגרמני מרטין היידגר (Martin Heidegger, 1889–1976) עסק בשאלות היש והקיים בספרו 'הוויה וזמן',⁴⁷ שבו טען שהוויית האדם שונה מהותית מהוויית החפצים בכך שהראשונה נמצאת בתנועה מתמדת; היא מודעת לעצמה והאדם יודע שהוא נמצא בתוך העולם. אלו הם יתרונות הוויית האדם על פני 'ישים אחרים'. בחיבורו 'מקורו של מעשה האומנות', ניסה לרדת למהותה של האומנות בהנחה כי הבנת טבעה תסייע בהבהרת מקורה והגדרתו של זה תבהיר את הדיכוטומיה במערכת היחסים בין האומן ויצירתו. מבחינתו יצירות אומנות אינן רק ייצוגים של הסביבה אלא למעשה הן משפיעות על בריאתה.

על פי היידגר, ציור זה מתאר נעלי איכרה בלויות ומרופטות, תוצאת ימים יגעים וארוכים בשדה:

מתוך הפתח האפל שבפנים נעל זו, מציץ עמל צעדיה של הפועלת. בכוכב הבוטח בגסותו של כלי המנעלים נערמה עקשנות ההילוך האיטי בתלמים שלוחים למרחקים [...] ועליהן רובצת הרוח הזועפת [...] מן הנעליים נישא אלם קול האדמה, ונדבתה החרישית של תבואת השדה הכשלה [...] וזאת בדומה לאפלת התתמודע שרק באמצעות פסיכואנליזה, לפי פרויד, ניתן יהיה לפתוח עומקים חבויים אלה.⁴⁸

בגסות הנעל רואה היידגר עקשנות של אישה הצועדת בשדות, כשעל עור נעליה נחה לחות האדמה והסוליות מספרות לו על בדידותן של הדרכים בשדות. האם כל זאת עולה מתוך הנעל בציור? אכן. אולם רק בעיני הצופה. לא כן האיכרה, היא פשוט נועלת נעליה. ציור זה הוא דוגמה לתפיסתו את מהות האומנות שלה תפקיד

.K. Wilber, *the Eye of the Spirit*, Boston, 2001, p. 113 45

.G. Batches, *What of Shoes? Van Gogh and Art History*, Leipzig 2009, p. 5 46

.M. Heidegger, *Being and Time*, Oxford 1962 47

.M. Heidegger, 'The Origin of the Work of Art', (trans. D. F. Krell), New York 2008, p. 33 48

מנוגד לזה של הטכנולוגיה העושה את האדם ליצור משועבד במרוץ שליטה על העולם. האומנות מאפשרת לאדם לתפוס לרגע את משמעות ה'היות' כאן בעולם ופותחת לו פתח שדרכו יראה דברים לא רק כחפצים לשימוש. הוא יראה את יצירת האומנות כחושפת אמת נסתרת, ככזו המבקשת להישאר מוצפנת, סגורה בתוך עצמה. לפיכך, קבע היידיגר, אמת הנעליים היא השתייכותן לאיכרה.⁴⁹

חוקר האומנות מאיר שפירו (Meyer Schapiro, 1904–1996) טוען שהיידיגר אינו מבין את נושא הציור: 'מדוע חושב היידיגר שאלו נעלי איכרה? אלו אינן נעלי אישה ולא נעלי איכר אלא נעלי עירוני. אלו היו נעלי האומן עצמו שהיה אז אדם עירוני לכל דבר'.⁵⁰ מתוך התכתבותו של ואן גוך עם אחיו תיאור ועל פי סיפורי פול גוגן בזיכרונותיו, מוכיח שפירו כי ואן גוך לא רצה לתאר את שובה של איכרה מעמל השדה אלא הטעין את דימוי הנעליים ברגשותיו ובהזיותו ועשאן לחלק מדיוקן עצמי נפשי – עולם פנימי אישי של האומן. חייו העלובים של הצייר מתגלים מתוך נעליים אלו הואיל ולעולם נותר חלק מהאומן ביצירתו. נוסף על כך, טען שפירו: 'היידיגר נכשל בכך שלא זיהה את נוכחות האומן בעבודתו מאחר שביסס את התיאוריה שלו רק על התכונות העולות מן הציור, בעוד יש להבחין במשמעות הנמצאת מחוץ לפיזיקליות ולמציאות של הציור'.⁵¹

אלו הן שתי גרסאות בנושא ה'אמת' הגלומה בציור הנעליים כשפער גדול ביניהן, פער שבו שוכן הערעור על תזת 'האמת של האומנות'. שפירו המרקסיסט העריך תהליך הגיוני דיאלקטי ואילו היידיגר הפשיסט תר אחר האמת האולטימטיבית.

ז'אק דרידה (Jacques Derrida, 1930–2004) הדחיקונסטרוקטיביסט במאמרו 'האמת בציור' ('The Truth in Painting', 1978) מבקש להבין מה מצוי סביב יצירה אומנותית, יותר מאשר מהי מהותה או אופייה. לדעתו שני קודמיו חסרים טיעונים חזותיים בסיסיים וחזקים שהאמת דרה בהם. לדעתו נפלו השניים למלכודת הנובעת משם הציור שתועד בקטלוג התערוכה ב'טווילרי' בשנים 1971–1972 בשם: 'נעליים ישנות עם שרוכים'. בצרפתית שרוך הוא 'lacet' ומשמעותו גם לולאה ללכידת חיות – מעין מלכודת. את שפירו האשים בטעות בעצם תפיסתו הבסיסית את הציור כחיקוי, כתיאור, כהעתקה ושעתוק של המציאות הממשית. את היידיגר האשים בטעות משלו כשאבחן את שימושיו של הנעליים כאמת מידה לחשיפת האמת הצפונה בהן. עוד הוסיף דרידה:

כאן קָשַל הואיל ואין אפשרות לזהות במובהק את סוג השימושות של הנעליים. יכולות הן הרי להיות בגד להגנת הרגל, כלי להקלת ההליכה וכו'.

49 שם, עמ' 35.

M. Schapiro, 'The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh', D. Preziosi (ed.), *Art of Art History: A Critical Anthology*, New York 2009, p. 135.

51 שם.

ואין לדעת אם בימין או שמאל מדובר או בשתיים של אותה רגל ולבטח לא אם של איכר או איכרה או של תושב עירוני. אין הוכחה להיותן בכלל זוג, ואף לא נעלי האומן שהיה באותה עת תושב עיר.⁵²

פרדריק ג'יימסון (Frederick Jameson, 1934–1959), מבקר הספרות האמריקאי, חזר על פרשנותו של היידיגר, התעלם מפרשנותו של שפירו ואף מביקורתו של דרידה, בפרק הנקרא 'הדקונסטרוקציה של ההבעה' הנכלל בספרו 'פוסטמודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר' (*Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991). ג'יימסון הדגיש:

עלינו לשחזר מצב תחילי שממנו עולה היצירה המוגמרת. אצל ואן גוך יש לתפוס את התוכן ואת חומרי הגלם התחיליים במלוא הפשטות, ככלל העולם החומרי של האומללות החקלאית הזועקת מתוך נעלי עניים אלו, של העוני הכפרי המשווע, של כל אותו עולם אנושי בסיסי של עמל האיכרים המפרך [...] עולם שנדחק למצב הברוטלי, המאויס, הפרימיטיבי והשולי ביותר.⁵³

בילדותו הזדהה ואן גוך עם אביו הכומר הפרוטסטנטי. לימים אף שימש כמורה באמסטרדם ובמהותו היה אדם דתי. לאחר מכן החל לעבוד בבגיה כדרשן באזור המכרות של בורניחה, שם הזדהה עמוקות עם עוני הכורים המקומיים. נראה שג'יימסון שכח כי בעוני, בצורתו האידאלית, קיים מימד של עומק ורצינות דתית שבעיני ואן גוך היו משמעותיים מאוד. לא לחינם הלך אל האיכרים העניים וחיפש את הפשטות שלא מצא בפריו. כמו כן התחכך כל חייו עם הממסד הנוצרי מתוך תפיסה עצמית של אדם דתי בלתי ממסדי, הקרוב ברוחו לישו. לכן יש להבין את מוטיב הנעליים לא רק כמבטא קדרות אלא גם כביטוי דתי אופטימי, כהכרזה שדווקא ממחוזות העוני הללו תצמח ישועה ותבוא ההתגלות. הנעליים הן ביטוי של עוני מרוד וחיים קשים, אולם בניגוד לג'יימסון ייתכן שואן גוך אינו מוחה נגד ה'קפיטל'; ואן גוך 'הולך' בנעליים אלו הרבה מעבר לכך והוא כותב כאן בשפת הציור את אותו ציווי אלוהי שניתן למשה: 'של נעליך מעל רגליך'. הוא מציג באמצעות הנעליים את מה שהצופה אינו יכול לראות כי הוא 'מחוץ לתחום', תחום הקודש (ומעתה אין חשיבות לשאלה 'נעליו של מי היו אלו?'). הציור מכין את הצופה הממתין בחוץ להתרחשות הדתית שמקומה במקום הפנימי ביותר של מי שהשיל נעליו. בכך הוא משקף את התפיסה שדווקא העניים, מקומטי החיים, הם אלו שזוכים לחוויה העילאית של הכניסה למלכות השמיים.⁵⁴

J. Derida, *The Truth in Painting*, (trans. G. Bennington & I. McLeod), Chicago and London 52
1987, p. 364

F. Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, 1991, p. 7 53

J. Emberley, 'The Ends of Fashion; or, Learning to Theorize with Shoes in the Bata Shoe 54
'Museum', S. Benstock & S. Ferris (eds.), *Footnotes: On Shoes*, New Brunswick 2001, p. 28

גם הפילוסוף האמריקאי קן וילבר (Ken Wilber, 1949) ב'זוג נעליים משומשות' ('A Pair of Worn Shoes', 2001), אינו מסכים עם היידיגר: 'אלו נעלי ואן גוך ולא של איכרה שעמלה בשדות. אין תחת סוליותיהן שמץ של שדות תירס, אף רמז להליכה בתלמים, אין לחות הבוץ של האדמה. יתרה מזו: ואן גוך אמר לגוגן: "אלו הנעליים עמדו בעול מסעי"'.⁵⁵

אחת ממסקנות החוקרים שעסקו בציור זה היא שואן גוך צייר לא רק כדי להפיק רגש אצל האחר אלא לגרום לו לחוות היעדר וכי מטרת הציור הייתה להעלות תהיות באשר להשתייכות הנעליים. המביט בהן רואה טבע דומם של נעלי עבודה של מישהו, אולם מה שהוא אינו רואה הוא אותו האדם שזה עתה חלצן. ואן גוך בציורו מציג לא רק את ההיעדר אלא מעביר את הרעיון שאנשים עניים חיים ומתים – כשמחלקם התעלמו ובחלקם לא הבחינו כלל. הוא היה קנאי לנזקקים ולנזרקים בהיותו קשוב לסביבה ובמיוחד לחסרי הישע. רק לאחר צפייה ממושכת בזוג הנעליים, נותר הצופה תחת תחושת ההיעדר. ואן גוך קיווה שרגשות צנועים אלו ימריצו ויעודדו את האחרים להבחין בבעיה ולפעול בהתאם. גדולת האומנות היא כשנוצר קשר רוחני ורגשי עם הקהל.

וינסנט ניסה לתרום משהו מנשמתו לתוך ציורי הטבע הדומם שלו כפי שעשה בציורי הנוף והדמויות. ציור אמור לשקף את חייו הפנימיים של האומן ובציור *זוג נעליים* משתקף מצבו הנפשי הרגשי המטלטל בין תשיותו ובין יכולתו להמשיך ללכת, להמשיך לצעוד, כמו הנעליים הישנות.

דרך ארוכה עשו נעלי רנה מאגריט מאלו של ואן גוך – מ'ייצוג ריאליסטי סימבולי' ל'דימוי אשלייתי'. 'אומן הכפילות' רנה מאגריט (Rene Magritte, 1898-1967) מעמת את הצופה עם דימויים הנראים במבט ראשון מציאותיים ואמינים, אך רק לכאורה. הוא בורא פנטזיות בזוגו מציאות יומיומית עם שינויים בלתי צפויים או מצבים בלתי אפשריים. יצירותיו הן גשר בין הקיים לנראה, בהן מתקיימת לרוב סמיכות בין חפצים רגילים לקונטקסט שאינו כזה. מתוך כך מתקבל פירוש חדש למצבים וחפצים מוכרים כגון הנעליים הנהיות לרגליים. מאגריט הסוריאליסטי תוהה בנוגע למציאות המוחשית מזווית ראייה פרובוקטיבית המטלטלת ומאתגרת את אינטליגנציית הצופה, בשומרו על יסוד ההפתעה. עולמו של האומן הזוכה לאינטרפרטציות רבות, הוא זה הנמצא בדמיון, בחלומות ובתת ההכרה. הסוריאליזם שנולד בצרפת ב-1924 והמאופיין בדימויים ביזאריים, פרח בשנות העשרים והשלושים והשפיע גם על הערכים החברתיים בשחררו את התת-מודע בשאיפה ליצור דימויים פואטיים.

בנושאו המסתורי של הציור *המודל האדום* (*The Red Model*, 1935) (תמונה 9), מציג מאגריט את החוץ והפנים באופן סימולטני. במרכז הציור זוג רגליים-נעליים או

<http://southerncrossreview.org/72/wilber-art.html> 55

נעליים שלהן בהונות מאובקות הנדמות לנטולות זרימת דם, על רקע עץ במרחב מציאותי פתוח מכוסה חלוקי נחל או חצץ מלוכלך שעליו מונחים ארבעה מטבעות, עיתון 'ימי הטיטאניק',⁵⁶ גפרור ובדל סיגריה. הוא יצר יחידה בלתי מציאותית, המתארת ומסתירה ברזמנית את המציאות, המורכבת משני חלקים: מאפיינים אנושיים ומלאכותיים – מציאות הגורמת לבלבול. צבע הרגל, שממנה בולט וריד, 'נמס' לתוך צבע הנעל. נעליים, אך ללא תנועה גם אם מתרחשת התמרה (Transformation) כשהנעליים נהיות לרגליים ולהפך. זו דרכו של האומן לבטא ספקנות ואירוניה באשר לתפקיד העין בשליחות המוח. בשוברו את המחיצה בין החי לדומם – בין עור אנושי לעור תעשייתי מעובד, יוצר מאגריט דימוי מפלצתי המעורר פליאה, הלם, אימה ופלצות. 'שילוב רגליים אנושיות עם עור מעובד כדי ליצור משהו חדש – התמרה – החושפת את טבעם המסתיר של נעליים ואת הצורה שבה עוטפות הנעליים ומגבילות את הגוף האנושי, הוא ביטוי לתהליך היברידי כשהפינף המרתיע הופך ה"חוץ" ל"פנים".⁵⁷ המכל – נעל – מכיל את המוכל – בשר אנושי.

שמה האניגמטי של היצירה מאתגר אף הוא את הצופה. בספרה 'שמות תמונות'⁵⁸ (*Picture Titles: How and Why Western Paintings Acquired Their Names*,) (2015) טוענת רות ברנארד ייזל (Ruth Bernard Yeazell, 1947):

עד כמה שידוע לי, מאגריט מעולם לא הסביר את שרשרת ההקשרים המסוימת שגרמה לו לקרוא לציורו *המודל האדום*. עצם העובדה לציור זה יש שם כלשהו, גם אם אניגמטי, מפחית מרצונו של הצופה להציע לו שם. כפי שאמר מאגריט: 'השמות שאני נותן צריכים למנוע מהצופה מלמקם את ציורו בקונטקסט בטוח. במקום שהשמות יהיו הסברים, צריכים הם לספק סוג של מגן שימנע כל ניסיון להפחית מחשיבותה של שירה אמיתית'. עוד הוסיף מאגריט: 'השמות שלי אינם מפתחות ואם מפתחות הם, אזי אין הם אמיתיים אלא שקריים'. האם הכוונה במילה 'שקריים' נזקפה לאומן שסיפק או לצופה שניסה לפרשה? בשני המקרים יש לקבל את שמות ציוריו כמדריכים בלבד להבנתם.⁵⁹

56 ב-12.3.1912 התאבדה אימו של מאגריט בטביעה בנהר Sambre כשהיה בן 14, בסמיכות לטביעת הטיטאניק ב-15.4.1912. ציורים רבים עוסקים בשאלת הפרדה שהמוות מביא בעקבותיו. ישנם הסוברים כי עיסוקו של מאגריט במציאות ואשליה ברבים מציוריו 'נתרם' בעיקר מהאירוע המשפחתי-פרטי הטרגי ומהאסון הימי העולמי. עיסוק זה משקף את טלטלתו האישית התמידית.

57 C. Owens, 'The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism', D. Preziosi (ed.), *The Art of Art History – Anthology*, New York 2009, p. 334

58 R. B. Yeazell, *Picture Titles: How and Why Western Paintings Acquired Their Names*, Princeton 2015, p. 225

59 שם.

הדימוי הבלתי שגרתי המסקרן והמטלטל נעשה למרבה הפלא לשגור בשפה האומנותית הסוריאליסטית בכלל ובפרט בזו של מאגריט שאמר: 'הבעיה עם נעליים מוכיחה כי הדברים הברבריים ביותר הופכים – מתוך כוח ההרגל – לבעלי ערך, למרות שבני אדם מרגישים כי איחוד הרגל האנושית עם נעל מעור, מקורה במנהג מפלצתי'.⁶⁰

במיצב הפוסטמודרני, 'מעבר ליבשות' (Over the Continents, 2004), דמוי מצנח הפרוש בחצי עיגול של האומנית היפנית צ'יירו שיוטה (Chiharu Shiota, 1972) (תמונה 10), ממוקמות ארבע מאות נעליים משומשות ובלתי זוגיות שהזמינה האומנית בתקשורת הדיגיטלית, מכל החפץ לתרום ולהשתתף במיצב. בקשת האומנית שוזרת הזיכרונות הייתה שהנעליים שתתרמנה לא תהיינה עוד בשימוש בעליהן אלא כאלו שקשה לזרוקן ולהיפרד מהן – נעליים משמעותיות למאכלסיהן.

נקודת המבט הדומיננטית בעבודות אלו אינה פונקציונלית אלא פואטית: החפץ מתקיים בה כחוויה מורכבת, חושית ורבי-שכבתית. הנעל הפואטית עשויה לא רק ממשמעות חומרית וצורנית (חוטי ברזל, נעליים ישנות, מסטיק ומחטי אורן) אלא גם מהיותה זיכרון: זיכרון של הזוג שהייתה פעם חלק ממנו, משביל המחטים הדרוך, מהמסטיק שנדבק אליה, מהמקצוע שנשכח.⁶¹

הן יוצאות כולן ממקור מרכזי אחד בהיותן מונחות על רצפה וקשורות כל אחת בשני חוטי צמר אדומים באורך כולל של שישה ק"מ, המחוברים לְוֹן יחיד בפינת תקרה אחורית בחדר, ופונות בכיוון הפוך לו. לדברי האומנית: 'הָוֹן מסמל את הצורך האנושי של כולנו להגיע לנקודת ההתחלה. חוט הצמר האדום הרך, המסמל איום, אזעקה או זעזוע, אף הוא סימבולי בהיותו כראי רגשות שיש ביכולתו "להסתבך" עם אחרים, להתקשר, להימתח, להשתחרר, להיחתך בדומה למערכות יחסים בין אנשים'.⁶² סוגי הנעליים מגוונים: נעלי התעמלות, נעלי בית, נעלי ריקוד, נעליים אורתופדיות, נעלי עקב ונעליים שטוחות, נעלי מסע, סנדלים ועוד. לכל אחת מהנעליים הישנות מוצמד פתק בכתב ידו של תורם הנעל, המספר על נסיבות, אירוע או רגע משמעותי שבו השתתפה הנעל. הפתקים מגוונים אף הם: הומוריסטיים, נוסטלגיים, רומנטיים, פתקים על אובדן ועל הישגים. צ'יירו שיוטה מאמינה כי הנעליים נושאות עדיין את רוח נועליהן. הסיפורים מתגלגלים בדומה לכדורי חוטי הצמר.

60 S. Gablik, *Magritte*, London 1970, p. 123.

61 ט' פרנקל אלרואי, 'בנעלי הבית של הפואטיקה העברית: לא נעליים ולא בית', ג' ונטורה, א' ברטל וע' לידר (עורכים), מחשבות על נעליים, תל אביב 2014, עמ' 174.

62 <http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/whats-shoe-japanese-artist-chiharu-shiota-investigates-180952458>

צ'יאררו שיוטה מאמינה כי הגוף האנושי מותיר אחריו משהו ממנו, על כן מייצגות הנעליים זיכרונות מן העבר:

בראותי את הנעליים, הן פריט לבוש בלבד, אולם כשקוראת אני את הפתקים אני מדמינת את החיים המשותפים של הנעליים ובני האדם ורואה את האנשים לפניי; ההילה שלהם נמצאת; הקיום שלהם, אף הוא, וזה החלק העיקרי בעבודתי. אני מזמינה את המבקרים בתערוכה לחשוב על חיי החפץ ועל הקשרים היסודיים המחברים בני אנוש האחד לשני.⁶³

באמצעות נעל שהיא חלק מזוג חסר, חוקרת האומנית סוגיות של זיכרון, אובדן ועוצמה שמעניקים אנשים לחפצים יומיומיים, וכל זאת באמצעות הפתקים הקטנים כבדי המשקל הרגשי. המיצב מעורר לעיתים רגשות של מלנכוליה, בדידות ונוסטלגיה. שיוטה חשה כי הנעל היא חלק אינטימי של הגוף והיא מקבלת נוכחות וחיים משל עצמה, דווקא כשהגוף אינו בתוכה.

המיצב עוסק בסוגיית קבלת ואיבוד משמעות של חפצים. כשהנעל נמצאת בשימוש אין מקדישים לה מחשבה, אולם כשתפקידה פג מקבל החפץ משמעות שונה. הדבר קשור להיעדר הגוף ולאופן שבו מהדהדים החפצים את ההיעדר והחוסר ולמה שאומרות הנעליים על בעליהן. האומנית מתארת נעליים כ'עור שני' – הן כוללות ומכילות את חותם האדם, נושאות זיכרונות, וכאשר התערוכה מסתיימת נהית היצירה החיה לזיכרון.

במפרץ גדנסק, על משטח מי חורף קפואים, הציבה סיגלית לנדאו (Sigalit Landau, 1969) זוג נעלי עבודה גבריות ומגושמות שכוסו בגבישי מלח לאחר שהוטבלו בים המלח. בסרט הווידאו 'נעליים מגבישי מלח על האגם הקפוא בגדנסק' (Salt Crystal Shoes on a Frozen Lake, 2011)⁶⁴ (תמונה 11) בולטים כאחד לובן המלח ולובן הקרח הבוהקים. בתוך זמן קצר מתחילה שקיעתו האיתית של זוג הנעליים בקרח הנמס בשל הבדלי הטמפרטורה בינו לבין המלח המתבוסס בו. אליבא דיובל הרינג המלחין (Juval Haring), מפורק המלח למספר מצבים – מלח כגביש, מלח כמי מלח, מלח גולמי – וגם הסוכר עובר פירוק דומה, ומופיע כצמר סוכר וכסוכר גולמי. מצבי החומר השונים משרתים את לנדאו באופנים ברורים. מי מלח למשל ידועים כמי ריחוף, מי ציפה וכמובן מי מרפא, ולכן משמשים הם אותה כדי לנתק את עצמה מגשמיות ובו בזמן לגעת בריפוי הגשמי. גם המלח הגבישי – שנראה מרחוק כמו תכשיט, ומטפס על עצמים שונים (גדר תיל, אופניים) שהאומנית הוציאה ממי ים המלח – משרת את לנדאו כדיבור על ריפוי. ריפוי פואטי, לא הוליסטי, של חפצים דוממים שהושלכו ליס. המלח משחרר את העצם מהדימוי הכלוא בתוכו; הוא מעלה את 'הילתו' הפנימית של החפץ לפני

63 שם.

<https://www.erev-rav.com/archives/27822> 64

השטח, וחושף את תשוקתו של החפץ הדומם לפרוץ אל מעבר לגבולותיו הפונקציונליים.⁶⁵

המיצב פותח פתח לקשת רחבה של אסוציאציות כאשר אחת מהן רומזת לנעליים בצעדות המוות בתקופת מלחמת העולם השנייה, אך זוהי בעיקר יצירת מחווה לפועלי גדנסק ולמהפכה האמיצה שהוביל לִף וְלִנְסָה שבה נטלו הפועלים חלק. הנעליים 'מבכות' את מות ערכי העבודה ההומניסטיים אשר אבדו עם ניצול כוח העבודה הזול של 'עובדים זרים'.⁶⁶ למיצב 'אופי מונומנטלי המקנה לו ממד מיתולוגי המזכיר מסעות הרי אסון וגורל של גיבורים כהרקולס ואודיסאוס. גיבורים אלה אף היו בין היחידים ש'זכו' לחדור לשאול בעודם בחיים ולצאת ממנו וכך זכו בחיי נצח בתודעה התרבותית, ולמעשה ניצחו את המוות'.⁶⁷

אנדרטת השואה 'נעליים על הדנובה' (Shoes on the Danube Bank, 2005) לגיולה פאואר (Gyula Pauer, 1941–2012) וקאן טוגאי (Can Togay, 1955) (תמונה 12) היא מטונימיה לזיכרון. בקרבת הפרלמנט והאקדמיה ההונגרית למדעים, פרושים לאורך הגדה על שטח של כארבעים מטר, שישים זוגות נעליים ומגפיים שחרטומיהם פונים אל נהר הדנובה. הם משמשים בבחינת חפצים אישיים המייצגים בני אדם. אלו עשויים ברזל וממוסמרים לגדת הנהר – רפליקה לאלפי זוגות הנעליים ושאר פריטים אותנטיים, כאותם הִרְי המזוודות וזוגות המשקפיים, המושלכים יחדיו באושוויץ. הנעליים – הנראות כאילו עצרו מלכת באמצע הדרך והחיים – נותרו מיותמות. כך מדגישות הן בעוצמה רבה את ההיעדר. נעלי גברים, נשים וטף בגילאים ומעמדות שונים; נעליים מהודרות, נעלי עבודה, נעליים שטוחות ועל עקבים, מגפיים כבדים לצד נעלי ערב עדינות – 'גיוון אנושי' טיפוסי. כל זוג השונה בעיצובו הסגנוני נושא אופי אחר וכמו מספר את סיפורה של אישיות בעליו. לרגע נדמה שהמתרחצים זינקו זה עתה למים ומייד ישובו להמשיך בחייהם, אולם נעליים אלו מסמלות את הרגעים שבהם נצטוו היהודים שנגררו אל רציפי האבן והועמדו כשפניהם אל המים, חלקם קשורים זה לזה ולאבנים ומשקולות, לחלוץ אותן בטרם נורו ונשלחו אל מותם בנופלם אל מימי הדנובה כשהם נסחפים בזרם. אותה דנובה שהייתה מקור בלתי נדלה לעולם של פנטזיה, של ואלסים ונשפים ושל יופי אסתטי; 'הדנובה הכחולה' שהייתה לאדומה.

סיכום

בצאת האדם אל המרחב הציבורי הוא נשפט על פי בגדיו, תסרוקתו, המניירות הנהוגות בידו ואפילו חיוכו. לאלו מתווסף פריט לבוש המושך תשומת לב רבה –

65 'הרינג, 'שוטף ומתמלא', מארב – אמנות תרבות מדיה, 18.3.2005.

66 ג' עפרת, 'נעליה של אמנות ישראל', ג' ונטורה, א' ברטל וע' לידר (עורכים), מחשבות על נעליים, תל אביב 2014, עמ' 192.

67 שם.

הנעליים, שלעיתים אומרות אמירה חזקה אפילו ממילים, הואיל והן מעידות אף על אופיו של האדם. כשם שכל אחד בוחר את לבושו לפי אופיו כך בוחר הוא גם את נעליו, המשפיעות אף על התנהגותו. אישה למשל הנועלת נעלי עקב דקים וגבוהים במיוחד מבקשת לשדר נשיות ומיניות, ולהוכיח היא אף מתנועעת והולכת בהתאם, בניגוד לנועלת סניקרס שטוחים. נעלי ריקוד יעוררו בנו אסוציאציה לנשיות ורוך בניגוד למגפי בוקרים המעוררים אסוציאציה למצו'איזם. הנעליים הן הפריט האופנתי היחיד שאנו עוטים על עצמנו שיש לו השפעה פיזיולוגית ופסיכולוגית גם יחד.

במאמר זה צועדות הן בפנינו במנעד מגוון של משמעויות וסמלים הבאים לידי ביטוי בציורים הנבחרים.

בקשת הרחבה אנו פוגשים בנעליים 'מציאותיות' מגושמות וכבדות, 'לאות' מעמל ותשישות אך נושמות רוחניות ומעודדות אמפתיה לעוני וסימפתיה לאמת, בסמיכות לשכנותיהן הסוריאליסטיות והפרובוקטיביות המתגרות את אינטלקט הצופה.

נעליים כחלק אינטימי של הגוף, בעלות נוכחות אוטונומית, נושאות את רוח נועליהן ואת הצופה למחוזות זיכרונות העבר כשהן מדהדות היעדר וחוסר. אובדן מסוג אחר המתרחש עם מות ערכי העבודה, מסתמל בעידן הפוסטמודרני בשקיעת נעליים טבולות במלח עד העלמן במימי אגם קפוא. על נהר הדנובה זוכרות וזועקות באלם רועם נעלי האנדרטה לזכר השואה המנציחות את הזוועה העל אנושית.

נעליים כבדות וגסות ה'רוקדות' בכפר, הן אמצעי ביקורת חברתית באשר לחסרונות ומגבלות אוכלוסיית האיכרים הטיפשה והצבועה, לעומת ה'מסורבלות' שהושלכו בחופזה בין חדרים (אחת שלו ואחרת שלה) המרמזות על מעשים אסורים ובלתי מוסריים. בגרסת הרוקוקו מעלה העלמה המתנדנדת החווה שובבות, חדות חיים, התלהבות וספונטניות את קלות הדעת לדרגה עליונה, אותה נושאת נעלה הוורודה הענוגה שהועפה מרגל הגברת אל על. נעל אלגנטית המפגינה שליטה אבסולוטית במונרכיה של לואי הארבעה עשר, מצביעה על מעמד חברתי גבוה אקסקלוסיבי בסיוע עקביה הגבוהים האדומים. בעולם הריקוד – הבלט – הוכח כי נעל ה'פוינט' למרות עדינותה ומראה האצילי, יכולה לסמל את העבודה הקשה הכרוכה בחזרות לפני הופעה ואת השעמום הטמון בכל הכרוך באימונים המייגעים. נאמנות וקדושה הן שני ערכים נאצלים המופגנים בחליצת שני זוגות נעליים במעמד הרציני – אירוסין או נישואין – בהשראת מעמד הסנה הבורע.

המאמר פתח בקשר כבד המשקל והרה המשמעות בין הנעל להיבט הקדושה המובא במקורות ובמסורת היהודית. בחרתי לסיים בפן הקליל יותר לכאורה של הנעל כפי שהיא מוצגת באגדות הילדים אשר להן שורשים במציאות החברתית ושבהן נעשו הנעליים לחפצי קסם חוצי גבולות זמן וחלל. באחת הדוגמאות הידועות מהפולקלור מככבת נעלה של סינדרלה. מקורה של המעשייה – סיפור עם

— בסין של המאה התשיעית, שם דובר בנעל קטנטנה המסמלת מעלות טובות, מכובדות, משיכה מינית ויופי⁶⁸ על רגל שקשרוה וצמצמו ממדיה. לפי גרסת האחים גרים שאליהם התגלגלה האגדה, עשויה הנעל זהב, ואילו על פי שארל פרו (Charles Perrault, 1628-1703) עשויה היא זכוכית ששקיפותה חשפה באופן סמלי את האמת. בגרסאות אחרות הייתה הנעל עשויה פרוות סנאי, מוצר יקר מציאות אף הוא, באותם ימים. האגדה מגיעה לשיאה בנצחון סינדרלה המנוצלת והמנודה בידי אימה ואחיותיה החורגות, אשר תחתן חוותה התעללות והשפלה.

לפי משנתו של ברונו בטלהיים (Bruno Bettelheim, 1903–1990), הנעל ב'סינדרלה' מקבלת משמעות עמוקה. אין זה סיפור של קנאת אחים אלא התמודדות עם תסביך השלב האדיפאלי: 'החלקת הנעל בידי הנסיך על כף רגלה מדמה סימבולית את החלקת הטבעת בידי החתן על אצבע כלתו בטקס הנישואין. הנעל היא בית קיבול זעיר, שאליה יכול לחדור חלק גוף המתאים לו בדיוק'.⁶⁹ משנה זו מקבלת חיזוק מתפיסתו של זיגמונד פרויד (Sigmund Freud, 1853–1939). במאמרו 'פטישיזם'⁷⁰ ('On Fetishism', 1927) מתייחס פרויד לנעל כאובייקט של פטישיזם.

באגדה אחרת, 'הקוסם מארץ עוץ' (*The Wizard of Oz*) מאת ליימן פרנק באום (Lymen Frank Baum, 1856–1919), משתוקקת דורותי לשוב לחוות דודיה במדינת קנזס ושואפת להחליף את נעלי הכסף המשובצות אבני חן בנעליה הקודמות; קסם הנקישה פעל והשיבה לביתה.

סינדרלה חפצה לעלות בסולם החברתי ולהתגורר בארמון ואילו דורותי ייחלה 'לרדת' באותו סולם ולחזור לביתה הצנוע כשנעליה משמשות אותה כ'כלי תעבורה'. מכאן שגם באגדות לילדים, ייצגו הנעליים ערכים כאובדן, מילוט, מעמד, קידום, חופש ותקווה.

מעניין שגם באגדות, בסיפורים העממיים, במיתוסים שונים, יש לנעליים מעמד מיוחד. מעמד זה קושרן לכוחות מיוחדים, קסמים או פלא.

B. Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, New York, 1967, p. 237 68

שם, עמ' 268. 69

S. Freud, 'Fetishism', J. Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 21, London 1953, pp. 129–155. 70



תמונה 1



תמונה 2



תמונה 3 (פריט מתוך תמונה 2)



תמונה 4



תמונה 5



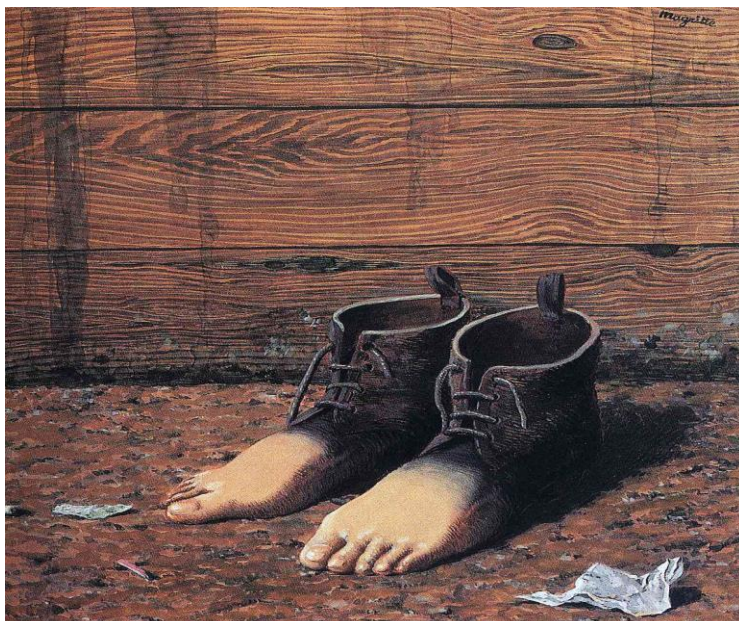
תמונה 6



תמונה 7



תמונה 8



תמונה 9



תמונה 10



תמונה 11



תמונה 12

From Threads to Shoelaces: Shoes in art

Ruth Dorot

Abstract

Paradoxically, shoes restrict the feet on the one hand, but free them to conquer distances on the other. At the heart of this article lie shoes that are either the centerpiece or play a secondary role in plastic arts – a seemingly banal topic, describing a very earthly item, even though in the distant past the shoe symbolized the power of the Roman Legion and of the feudal lords of the Middle Ages. The article examines paintings from different periods in which shoes have interpretative importance. It focuses on two groups: an item of clothing as an independent entity – a metonym – a part indicating a whole, and as an integral part of a figure and of what is happening in the painting.

Key words

Key words: shoe, metonymy, historical periods, fashion trends, accessories, climate, ideology, means of production, power, Industrial Revolution, mass production, design, availability, status symbol.



(Online) journal homepage: <https://bit.ly/2CBAStH>