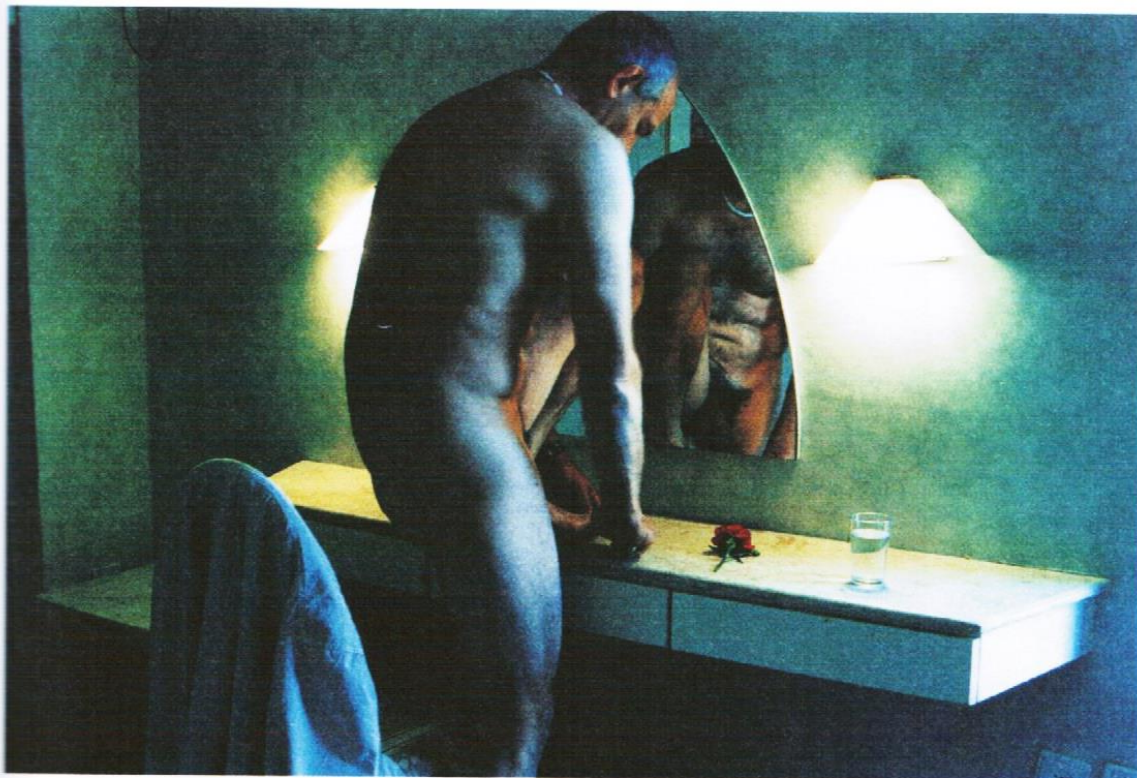




# גור ראשון, ידידי

ג ב ר ו י ו ת  
באמנות הישראלית



שמחה שיומן [נ' 1947]  
מול המראה, חדר 1997, 713  
תצלום צבע, 108x160  
אוסף מוזיאון אשדוד לאמנות

גלעד פדבה

# להפשיט את הגבריות הישראלית: על הרפיית הזקפה הלאומית בחשיפתו של גוף ראשון, יחיד

עירום נשי מלא נפוץ לאין שיעור יותר מעירום גברי חזיתי, באמנות הקלאסית ובאמנות בת-זמננו. מיקומו של הגבר במוקד הספקטקל תוך הצגתו במערומיו נתפסת עדיין כפרובוקציה ספק-פורנוגרפית בעיני רבים, בייחוד בעיני גברים הטרוסקסואלים, החשים אי-נוחות כשהיצירה מציבה אותם בעמדה מציצנית ביחס לגופו של גבר אחר. למעשה, גם כשהגוף לבוש מכף רגל ועד ראש ניכר שוני מגדרי באופן ההתייחסות לגופו של אדם אחר. בעוד נשים, בלי הבדלים של נטייה מינית, אינן חוששות לפרגן ליופיה של אשה אחרת, הרי שגברים סטרייטים חוששים להתפעל בגלוי מיופיו של גבר אחר החולף על פניהם. נשים אף אינן חשות מבוכה משמעותית כשהן חושפות את עצמן בפני אשה אחרת או נחשפות לדימויים של עירום נשי, אם במלתחות ואם ביצירות אמנות, ואילו גברים רבים עדיין חשים אי-נוחות מול עירום גברי – אם בשל חרדות הומופוביות, ואם בשל אי-שביעות רצון מממדי גופם, או קנאת פין.

1  
 ראו: Richard  
 Dyer, *White:  
 Essays in Race and  
 Culture* (London:  
 Routledge,  
 1997), p. 147

עם זאת, בעידן אוטוסטרודת המידע והתקשורת הסלולרית המתקדמת, גברים רבים בישראל ובעולם מצלמים את חלציהם מעשה שגרה, ומשגרים דימויים אלה לנשים ולגברים אחרים כדי לרקום או להדק קשרים רומנטיים ומיניים. עירום גברי הופך בתוך כך למוצר צריכה יומיומי נגיש ונפוץ המוצג לראווה. אתרי אינטרנט שונים מאפשרים לגברים ממגוון גילאים וזהויות מיניות להציג את איבריהם המוצנעים בפומבי באמצעות מצלמות רשת ולהעביר זמן בצפייה חשקנית באיברי זולתם.

לכאורה, גוף גברי עירום מוצג "כפי שהוא", כלומר, חופשי מסיווגים חברתיים ומסימונים אידיאולוגיים. בהעדר מסכות והסתרות, העירום הגברי חוגג כביכול את יפי הגופניות האנושית על שלל צורותיה, צבעיה, חיטוביה, זוויותיה, פתחיה, שעירותה וחלקותה. אך למעשה הגוף הגברי העירום לעולם לא מוצג "כביום היוולדו". זהו גוף מתומרן ומעובד; גוף מושקע המשתנה ומעוצב באמצעות טיפוח שרירים, תספורת, דיאטה, שיזוף, גילוח, הסרת שיער, הוספת שיער, צביעה, ברית מילה, ניתוחים פלסטיים וצלקות הנגרמות מפציעות או הליכים רפואיים. עירום גברי המוצג בפומבי אינו טבעי: זהו עירום שעבר תהליכים אינטנסיביים של אסתטיזציה, סגנון וטרנספורמציה. הופעתו של הגוף הגברי העירום לעולם לא תהיה מנותקת מקודים תרבותיים ומסיווגים היררכיים הקשורים במאפיינים לאומיים, אתניים, עדתיים, מעמדיים וחברתיים. על פי קודים אלה גופים גבריים זוכים להאדרה ומשמשים מודלים לחיקוי, או לחלופין מבוזים ומורחקים מהפרהסיה.

חשוב להדגיש כי גוף גברי עירום, שרירי וגאה ככל שיהיה, הוא עדיין גוף פגיע. הבגדים המכסים את הגוף מבטאים עושר ומעמד, ומי שמסיר אותם עלול לאבד את היוקרה וההגנה החברתית. הופעה בעירום חושפת את אי-המושלמות ואת החסרונות של הגוף הממשי (כרס, שיעור, קמטים ושאר סימני גיל) בהשוואה לאידיאלים החברתיים הנערצים. הגוף הגברי **הלבן** עשוי להעניק לגיטימציה לכוח גברי לבן, ובייחוד לטענה שגברים לבנים נמצאים היכן שהם נמצאים בזכות עליונות ביולוגית, כלומר גופנית. מראהו הנערץ של הגוף הלבן החטוב הוא כביכול הוכחה לכך.<sup>1</sup> העלאתו של הגוף הגברי הלבן והחשוף (כמעט לחלוטין) על פודיוםים, פני תצוגה, זירות של תצוגות שרירים, עמודי שער של מגזינים ושלטי חוצות, כמו גם על קירות גלריות ומוזיאונים ברחבי העולם, מוגבלת עדיין לתצוגה של חיטובים בהירים המעוצבים בקפידה, או להבדיל – של גופים ישועיים-מרטיריים, בהירים ושדופים,

המייחלים לגאולה. תצוגות מעין אלה באות לרומם את הלובן לדרגה עילאית של יופי או קדושה כדי לבסס את מיקומו של הגבר הלבן בראש היררכיה מגדרית וגזעית, במנותק ממגבלותיו הטבעיות של הגוף האנושי העירום.

בנוסף להיררכיה הגזעית, האמנות הגבוהה מבחינה באופן קשיח בין הגוף הלא

לבוש (naked) לבין עירום אמנותי (nude).<sup>2</sup> לכאורה, העירום האמנותי הוא צורה או סגנון אחר של לבוש, לעומת הפשטה של הגוף מכסות של לבוש המתבצעת שלא לתכלית אמנותית ומותרת את המופשט כשהוא עירום ועריה. אך הגוף הגברי – בין שהוא נשזף במלואו לתכלית אמנותית ובין שהוא נחשף עירום ועריה למטרות של בידור, ספורט או ארוטיקה – מוצג תמיד בהתאם לקודים של התנהגות, משמעויות חברתיות וכללים תרבותיים.<sup>3</sup>

המסחור של העירום הגברי לכלל "גבריות מסחרית" מקיים קשרי גומלין מורכבים עם ההחפצה הקפיטליסטית של הגוף בתרבות העכשווית, הצריכה הבלתי נלאית והשכלול של פרקטיקות השיווק להמונים. דימויים של עירום גברי חזיתי אינם נפוצים עדיין בזרם המרכזי של העיתונות והפרסום. ישבן גברי חשוף מופיע בפרסומות רגילות לעתים רחוקות – ואיברי מין גלויים כמעט שאינם נראים בפרסומות הטרנסקסואליות. בשנות ה-90 העזו כמה מפרסמים להתמקד לראשונה, במיניות פרובוקטיבית, באיבריו המוצנעים של הגוף הגברי. פרסומת של קלווין קליין, למשל, הראתה דוגמן בתחתונים צמודים המתגאה ב"חבילה" שלו, ומודעה של ורסאצ'ה התבוננה בגבר שרירי המפשיל את מכנסיו וחושף תחתונים הדוקים. דוגמן החושף את ישבנו השרירי כיכב באותו עשור בפרסומת לתחתונים מתוצרת גוצ'י.

### כלי הזין החשוף של דוגמן אמנויות הלחימה

על רקע מיעוטם של דימויים מעין אלה בפרסומות משנות ה-90 ואילך הפונות בעיקר לקהל סטרייטי, בולט במיוחד קמפיין סנסציוני וייחודי של איב סן-לורן מ-2002 לבושם לגברים M7, שהציג לראווה עירום גברי חזיתי מלא. באותו קמפיין המיועד לקהל הרחב, כיכב הדוגמן סמואל דה-קובר (de Cubber), אלוף אומנויות לחימה שרירי וצעיר בעל פני מלאכים, שלא גילח את גופו לפני הצילומים. דה-קובר פישק

2

ראו: Kenneth Clark, *The Nude: A Study of Ideal Art* (London: John Murray, 1956)

3

ראו: Rob Cover, "The Naked Subject: Nudity, Context and Sexualization in Contemporary Culture," *Body & Society*, 9:3 (2003), p. 53

4

ראו: Tim Edwards, *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society* (London: Cassell, 1997)

את רגליו בנוגשננטיות והציג לראווה חזה שעיר מושלם, שְעֵר־עֲרוּוה סמיך ופין רפוי שאינו נימול.

מודעה זו, שעיצב טום פורד, נועדה למגזיני אופנה יוקרתיים כמו *Vogue* הצרפתי, לפרסומים מקצועיים יותר המיועדים למובילי טרנדים ולירחונים של הקהילה הגאה בצרפת. שלא במפתיע, עורכים של כמה מגזיני כרומו יוקרתיים לגברים סירבו לפרסם את העירום החזיתי הזה. כתוצאה מכך נאלצו הפרסומאים של YSL להתפשר ולהפיק גרסה מעודנת יותר, שהציגה רק את הראש ופלג הגוף העליון של הדוגמן יפה התואר, באופן המעודד את הקוראים לדמיין את שאר חלקי גופו.<sup>5</sup> מכל מקום, מסעות פרסום כאלה נדירים בתרבות שבה גוף גברי המוצג כפסיבי, כלומר כאובייקט המתמסר לנעיצת מבט במכמניו, סובל מסטיגמות חברתיות.<sup>6</sup>

לפני כעשור הוצגה בגל-און מקום לאמנות בתל-אביב תערוכת עירום גברי שנשאה את השם הרב-משמעי "דב-ע". שם התערוכה רומז, מצד אחד, לביטוי הישראלי העממי "זין בעין", המציין סירוב מזלזל ודוגריות ישירה – ומצד שני מתייחס להתרסה שבהצגתו לראווה של איבר המין הזכרי. על השאלה "האם דימויי עירום גברי הם טאבו בישראל של 2009?", ענה האוצר שגיאי רפאל כי התשובה אינה חד-משמעית: "יש להבהיר כי עירום גברי אינו פלג גוף עליון חשוף, וגם לא ישבן, אלא חזית גלויה לחלוטין, איבר מין הנראה ב'מלוא תפארתו'. זוהי נקודה בעלת חשיבות, משום שאיבר המין הגברי, שייקרא כאן בעת הצורך זין, הוא איבר טעון במשמעויות, סטיגמות ומיסטיפיקציה".<sup>7</sup>

הפין הגברי בכלל והישראלי בפרט לעולם לא יגיע למעמדו המיסטי של הפאלוס המדומיין, עתיר הממדים ורב-העוצמה.<sup>8</sup> הפער הדרמטי בין הממשי לבין המיתי, המוזן על-ידי הפורטיטניות והסגפניות, הובילו להדרה כמעט מוחלקת של הצינונית-סוציאליסטית הספרטנית והסגפנית, דוגמא חריגה ובולטת לכך היא הפסל נמרוד (1938-39) של יצחק דנציגר, המוצב דרך קבע במוזיאון ישראל בירושלים. רוחו של פסל זה מרחפת על התערוכה והשפעתו ניכרת בעבודות רבות המוצגות בה. נמרוד, מגלה יגאל צלמונה, הוא יצירת האמנות העברית הראשונה שהציגה עירום גברי מלא. נמרוד הוא למעשה אדם-חיה, מכונת ציד דרוכה שאיברי החישה שלה –

5  
Lawrence J. Speer, "Naked Male Ads Stir Controversy in Europe," *Advertising Age website*, 28.10.2002

6  
Susan Bordo, *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1999)

7  
שגיאי רפאל, "זין בעין: עירום גברי באמנות ישראלית עכשווית", קט' דב-ע (תל-אביב: גל-און מקום לאמנות, 2009), עמ' 6.

8  
Geoffrey Leslie Simons, *The Phallic Mystique* (New York: Pinnacle Books, 1973)

עיני הבז הטלסקופיות, הנחיריים העצומים הפעורים לרווחה – כמו נועדו מכוח ברירה טבעית כלשהי להתעצב כמכשירים לאיתור טרף, והפין הכנעני שלו מתכתב עם קשת הציידים המוצמדת אל גבו וישבנו החשופים. נמרוד הוא מכונת לחימה בעלת ארבע עיניים, קשת וחצים, טפרים ומקור.<sup>9</sup>

יתרה מזו, השרירים החטובים ואיבר המין החשוף מעידים על היותו גבר צעיר הנמצא על סף הגבריות. איבריו הדרוכים חדורים משמעות אידיאולוגית, בהציגם לראווה תכונות כמו עוצמה, התמדה ונחישות בשילוב עם רעננות נערית והתרסה ערמומית. חשיבותו הסמלית של נמרוד בכינון המודל של ה"יהודי החדש" אינה נופלת מזו של יצירות איקוניות אחרות, כמו האדיה השואג של אברהם מלניקוב שהוצג ב-1934 בבית הקברות של כפר גלעדי לזכר נרצחי תל-חי.

השפעתו של נמרוד ניכרת בבירור בפסלו של יחיאל שמי אדם בערבה מראשית שנות ה-50 – כפי הנראה העשור הקולקטיביסטי ביותר בתולדות הישראליות. הצבר ההירואי של שמי, המתנשא לגובה 210 ס"מ, פוסל לזכרם של רפי מאיר וחבריו מקיבוץ בית הערבה שנפלו במלחמת העצמאות.<sup>10</sup> צבר גברי זה מעוצב ברוח הריאליזם הסוציאליסטי הסובייטי, שחותמו ניכר ביצירתם של אמני קיבוץ רבים בני דורו של שמי. אדם בערבה עומד בגבורה כשגופו רוכן קדימה וברכו מעט כפופה. ידו האחת משוכלת מאחורי גבו והשנייה מלטפת ראש נשר שעבר מטאמורפוזא אימתנית: העוף הדורס הקטן והממושמע על כתפו של הצייד בפסל נמרוד של דנציגר, "התנפח" ביצירה זו לממדים של מלך העופות והוא ניצב למרגלות ערוותו של איש הערבה, כשמקורו הפאלי כמעט צמוד לערוותו הרפויה, העירומה משיער. ידו של הגיבור העשוי לבלי חת נתמכת בראשו המלכותי של הנשר ובה־בעת מביעה חיבה כלפיו, באופן המהדהד את יחסי שאול ויהונתן "מְנַשְׁרִים קָלוּ, מְאָרְיוֹת גָּבְרוּ", כפי שהם מתוארים בקינת דוד: "הַנְּאֻהִים וְהַנְּעִימִם בְּחִיקָם וּבְמוֹתָם לֹא נִפְדְּדוּ" (שמואל-ב א, כג).

בתערוכה מוצג אמנם העתק ברונזה כהה – אבל במקור פוסל אדם בערבה מאבן גיר, שחומריותה המדברית ו"צבע הגוף" שלה הוסיפו וקשרו בין האדם והמקום תוך העצמת האפקט הדרמטי של הפסל. הצבר החסון ומעורר היראה מושרש באדמת המדבר העתיקה ונושא פניו אל המחר, במרחק בטוח מדמות היהודי הגלותי החיור, הבוש בחלציו.<sup>11</sup>

9 ראו יגאל צלמונה, מאה שנות אמנות ישראלית (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2010), עמ' 121.

10 ראו צבי הראל, "דרישת שלום מהפסל שלך", הארץ, 6.6.2002.

11 על המתח בין הפין היהודי הגלותי והזקפה הלאומית הצינונית ראו: Daniel Boyarin, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man* (Los Angeles, Berkeley & London: University of California Press, 1997).

12

ראו אלן גינתון, "השם שלו מתחיל ב-T", קט' תומרקין: פסלים (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1992); שגיא רפאל, לעיל הערה 7, שם עמ' 11.

13

הצגת הישבן הגברי באמנות לאורך הדורות משקפת מטרות אידיאולוגיות סותרות, הקל בהדגשת בזותו של איבר ההפרשה ועד להדגשה חתרנית של פוטנציאל הכאב והעונג המיני הטמון בו; ראו: Patricia Lee Rubin, *Seen from Behind: Perspectives on the Male Body and Renaissance Art* (New Haven & London: Yale University Press, 2018).

בדיוקנאות עצמיים שיצרו אמנים ישראלים בעשורים הראשונים למדינה, הוסתרו המבושים בעקביות. הראשון שהעז לחרוג ממגמה זו היה יגאל תומרקין בפסל *הוא הלך בשדות* (1967), שבו שילב יציקות ברונזה של קלסתר פניו ואיבר מינו עם גרוטאות מתכת וחלקים של כלי נשק חרבים, לייצוג דמות אנטי-מיתית של החייל שנתפס עם מכנסיו למטה ומתו הקורבני היה לשווא.<sup>12</sup> ברובד המטאפורי, גילוי ערוותו של הלוחם הישראלי הוא חשיפה ביקורתית של מערומי המאצ'ואיזם הישראלי.

בהוא הלך בשדות, ממש כמו בנמרוד, נחשפים בחזית הפין והאשכים, ומאחור

נחשף הישבן אבל רק עד פי הטבעת, כך שגופו של הלוחם נותר בלתי חדיר. הנקב האחורי של הגבר המפוסל חסין עדיין בפני המבט החודרני, הפולשני, הרכושני.<sup>13</sup> אך הדגש בפסליהם של דנציגר ושל תומרקין אינו על אחוריו של הצבר, אלא על זכרונו החשופה. עם זאת, בשתי היצירות נראה פין רפוי – בין אם הפין הערל והנערי, צנוע הממדים והאדמדמ-נובי של נמרוד הילידי, ובין אם הפין הנימול והבשרני עטור תלתלי הערווה הצבריים של ההולך בשדות – שאינו זקור אלי קרב ואינו נכון לפלוש אל זולתו ולהחיל עליו את ריבונותו.

עם זאת, גופו השרירי החטוב של נמרוד הוא זקפתי ועוצמתי – ואילו גופו של

הגבר הישראלי בפסלו של תומרקין חדיר ללא תקנה, גם אם פי הטבעת שלו אינו נראה. גופו של ההולך בשדות פצוע ומשוסע, קרביו הפוכים, איבריו הפנימיים נגלים לעין ומודגשים בצבע אדום, פיו פעור באופן קולטני וחסר אונים, משקפיו השחורים מסגירים את עוורונו וזרועותיו גדועות. עירומו של נמרוד הוא סרט מלחמה, ואילו עירומו של ההולך בשדות הקטל הוא סרט אימה. לאנטי-גיבור קטוע האיברים של תומרקין אין כתף למ'שבה של ציפור טרף צייתנית, ואין זרועות שיוכלו להסתיר קשת לוחמים מאחורי גבו. גופו נפלש ללא קָחם על-ידי כלי משחית ונראה כגופה מבוזה ומחוללת.

שבירותו ופגיעותו של הגוף הגברי הישראלי ופוטנציאל החולי הטמון בו טופלו ביצירות נוקבת בחשיפה של גדעון גכטמן, שהוצגה בגלריה יודפת בתל-אביב ב-1975 בעקבות ניתוח לב שעבר האמן שנתיים קודם לכן, כשהיה בן 31. העבודה כללה סרטון וידיאו ותצלומי סטילס שבהם נראה גכטמן מגלח את ראשו ואחר כך את שְׁעַר הגבות, החזה והערווה, ולצדם קופסאות שבהן מְיִין את שְׁעַר הגוף שהסיר מאיבריו השונים, צנצנות תרופות, דגימות שתן ומסמכים רפואיים. ברקע נשמע צליל הלמות לבו.

בשניים מהדיוקנאות העצמיים של גכטמן המוצגים בתערוכה, נראה האמן כשהוא מרים ידיים בתנוחת כניעה "גלותית" ואנטי-הירואית תוך חשיפת חלקי גופו הפגיעים לעין כל. בחשיפה הראשונה, רעמת תלתלי ראשו מתכתבת עם שְׁעַר הערווה הסמיך סביב חלציו הרפויים, ואילו בחשיפה השנייה הוא מציג את עצמו לראווה לאחר שגזז את מחלפות שמשון שלו ורגע לפני שגזז את שְׁעַר הערווה. התצלומים ממחישים, עירום ועריה, את אובדן כוחותיו בעקבות הטראומה הגופנית שעבר.

14  
ראו, למשל, ראיין  
לגרי ליבנה במוסף  
הארץ, 16.10.1998,  
שבו אמר ליפשיץ כי  
יש להיפטר מאנשים  
המהווים לדעתו נטל  
על החברה, ובכלל זה  
הומואים.

#### חשיפת ערוותו של הקדוש המעונה

בניגוד לאין-אונים האנטי-הירואי בחשיפה של גכטמן, הדיוקנאות העצמיים בעירום של אורי ליפשיץ מסוף שנות ה-70, בסגנונם הגרוטסקי-משתלח המושפע מפרנסיס בייקון הבריטי, הם מפגן של התגרות בצופים. הצבריות המחוספסת והדוגרית של ליפשיץ מתבטאת בהפניית אחוריו תוך נעיצת מבט מתריס בצופה, שעה שהוא מעביר שוט בין רגליו. דמיון בולט קושר ציור זה לתצלום דיוקן עצמי של רוברט מייפלדורף מ-1978, שבו נראה הצלם האמריקאי כשהוא נועץ את הקצה העבה של שוט-עור בעכוזו ושולח מבט מתגרה, ללא שמץ כאב או ייסורים, לעבר הצופים. אך בעוד מייפלדורף מבטא בתנוחה זו גאווה בהומוסקסואליות שלו והנאה גלויה ובלתי מתנצלת מהחזירה האנאלית העצמית – הרי שלפשיץ מחולל פרובוקציה לשם עצמה, ולא לציון תמיכה או הזדהות כלשהי. בראיונות לתקשורת נהג ליפשיץ לדבר סרה במזרחים, נכים, נשים והומואים.<sup>14</sup> בציור זה מומחשת החרדה האופיינית לגברים הומופובים, שמא גופם הגברי יהפוך מחודר לנחדר ויעשה "נשי", באופן שיפגע בריבונותם הגברית אך בר־בזמן יתגלה כמענג. הבוז והסלידה שמשדר ליפשיץ, בישבנו המקומט, מבטא את המוטציה שעברו הוא וצברים אחרים במשך השנים, עם הפיכת הצבר מסמל הירואי לבריון שכונתי, ממרטיר לעריץ חסר תקנה, ממי שמאמין ברוח האדם לשונא אדם, מהומניסט לפשיסט.

בציור אחר מציג ליפשיץ את ערוותו כשהוא מניף רגל בתנועת ריקוד ואוחז בזרנוק אדום המשתלשל מעבר לכתפו, ולצדו אשה לבושה, מצוירת בסגנון

15  
 ראו: Leo Bersani,  
*Is the Rectum a  
 Grave? and Other  
 Essays* (Chicago &  
 London: University  
 of Chicago Press,  
 2010)

אימפרסיוניסטי, המסיטה את מבטה בגועל. דיוקן עצמי נוסף של ליפשיץ ממזג בין מראה האמן המזדקן, החושף את מבושיו באקרובטיקה ילדותית, ובין פלג גופו העליון של ישו הצלוב המעוטר בזר קוצים. ליפשיץ מתריס בכך נגד האי־קונגורפיה הנוצרית, המקדשת את גבריותו המעונה של ישו תוך הקפדה על הסתרת חלציו. ערוותו של ישו אמנם לא נחשפת כאן, אך העירום החזיתי שלו־עצמו מוצמד לעירומו החלקי של הצלב. סמיכות זו מזמנת קריאה של "חילול קודש", המדמינת את חלציו הרפויים של הקדוש ובתוך כך מנמיכה אותו לדרגת בן־תמותה בעל תאוות ותשוקות, חולשות ותסכולים גבריים אנושיים, אנושיים מדי. התבגרותו והזדקנותו של הגוף הגברי נדונות בדיוקן עצמי של עופר ללוש מ־1981. ללוש, המושפע אף הוא מהדרמטיות של בייקון, מוצג כשהוא עירום לחלוטין, ישוב על כיסא הדוגמן וידו מונפת מעלה כדי לרשום את דמותו על הבד המדומיין שכמו חוצץ בינו לבין הצופים. בניגוד להבעות הפנים האקספרסיביות של ליפשיץ, ארשת פניו של ללוש בדיוקן זה קפואה יחסית ואינה מסגירה סערת נפש, התרסה או סבל קיומי. ישיבתו של ללוש מול עצמו נינוחה לכאורה, אם כי אינה חפה לחלוטין מפרובוקציה; רגליו מפושקות קמעא כך שאפשר להבחין בחלציו הרפויים ובשֹׁעַר הערווה.

הצגתו העצמית של גוף גברי פסיבי ברגליים מפושקות, המאפשרת חדירה סמלית של המבט אל גופו, מבטאת ישירות וכנות יוצאת דופן באמנות הישראלית. האמנות הרי פונה ברובה לקהל הטרוסקסואלי ונוטה לאשר את החודרנות הפעילה של הגבר ולקדש את אי־הנחדרות הגברית.<sup>15</sup> אך ללוש אינו חושש להציג את גבריותו כהווייתה, נטולת יוהרה וללא מבטים מתריסים, שוטים מונפים, זרנוקים משתלשלים ושאר עזרים פאליים. הוא מביט בצופים כשעיניו ספק עצומות ספק מצומצמות וחושף את עצמו באופן שמעודד את הצופים להתבונן לא רק במסתרי גופו אלא גם, ובעיקר, לתוך עצמם.

התבוננות עצמית של אמן והאקסהיביציוניזם הנרקסיסטי הנלווה לה ניכרים גם בדיוקן עצמי דרמטי של שמחה שירמן (מול המראָה, חדר 713, 1997), שבו הוא משפיל מבט מול המראָה שבחדרו. שירמן העירום, בן החמישים, מניח את רגלו על השולחן באופן הגורם לפישוק ישבנו וגורר חשיפה מלאה של ערוותו הנשקפת במראָה. אמנותו של שירמן מזוהה בדרך־כלל עם צילום אנלוגי בשחור־לבן – אך

התצלום הנדון כאן צבעוני ומלנכולי, ונמנה עם סדרת תצלומים ייחודית שיצר שירמן בשנות ה-90 בחדרי מלון מנוכרים. שתיקת חדרי המלון הסטנדרטיים שבהם התאכסו בימים של הוראה בבצלאל – חדרים אנונימיים, אפרוריים וריקניים, מנותקים מגירויים והסחות דעת – עוררה את שירמן להתבוננות עצמית וחשבון נפש וביססה נכונות לחשיפה מרבית של גוף ונפש, הניצבים עירום ועריה מול המראָה הדוממת. דמותו של שירמן המשתקפת במראה היא נטולת פנים, ערופת ראש באופן סמלי. באמצעות ההחפצה העצמית הזאת הוא הופך את עצמו לחפץ אמנות, ובה־בעת מחולל בגופו אוניברסליזציה, הממריצה גברים הצופים בתצלום לדמיין את עצמם כבעלי הגוף המשתקף במראָה. גם בדיוקן נוקב זה האמן מופיע בפישוק רגליים וישבן וחושף את גופו הגברי כשכל לבושו הוא שרשרת דקה לצווארו. התצלום מציב את הצופים בכלל, והצופים הגברים בפרט, בעמדה הומו־ארוטית מאתגרת: הם נדרשים לנעוץ מבט בגוף גברי עירום ובהשתקפותו המתריסה וחסרת המגננות, בבבואתו של שירמן ובה־בעת בכְּאֵי נפשם.

ברישומיו מ-1997 בחר גיא בן־נר להפשיט את הגבר רק ממותניו ומטה:

הוא לבוש בלייזר אך אין לו מכנסיים. איבר מינו קשור למין מתקן עינויים הכולל אופניים, בקבוק, משפך ודלי המחוברים זה לזה, שבחלקו העליון רישום הממקם את אתר העינויים הזה בהקשר רחב יותר, כחדר בקומה התחתונה של בניין דר־קומתי. הפעלולים ההידראוליים שעובר הפין של אותו גבר זוכים בסביבה זו להקשר תעשייתי, כאילו מדובר במפעל מסודר שנבנה בהשראת "מכונות האונס" של המרקזי דה־סאד והפוטוריזם האכזרי ומלהיב הדמיון של פיליפו מרינטי.

באיור נוסף של בן־נר מאותה סדרה נראה הגבר כשהוא שוכב על מיטת עינויים אחרת. הפין שלו קשור לכיסא, גלגל אופניים, טיל, חרמש ואף גרזן המחוברים זה לזה. אם יאבד הגבר את זקפתו, עלולה להתרחש פעולת שרשרת שבסופה יוטח הגרזן בפניו. רישומים מסויטים אלה מבקרים את האובססיות הפאליות, מצד אחד, בעודם מנציחים אותן באופן משחקי ומשועשע, מצד שני. לא זקפתו של הגבר הישראלי היא ששולטת כאן במעשיו, אלא החשש הקמאי המתמיד מפני קריסתה בטרם עת.



## איברו הערל של נמרוד וזכרותו המתריסה של מוטי

בניגוד לגבריות הלבנה בעבודות העירום הגברי של דנציגר, שמי, תומרקין, גכטמן ושירמן, המנהלים יחסים מורכבים – לעתים סימביוטיים ולעתים דרמשמעיים ואף ביקורתיים – עם ההגמוניה התרבותית הציונית, מוטי (2018) של אייל אסולין כולו אמירה מזרחית המתנגדת באופן רדיקלי להגמוניה. אסולין מציג לראווה גוף של גבר מזרחי צעיר, שעניו עצומות וראשו מורם, גופו חלק וחסוב וזכרותו מרשימה. הפסל מתכתב בראש ובראשונה עם נמרוד של דנציגר, הן בתנוחת הגוף והן בארשת הפנים הבוטחת; אך במקום הבז על כתפו של הגיבור הכנעני, על הכתף של מוטי יושב חתול-ספינקס עז-מבט שלצווארו שרשר מוזהב עם תליון ח"י.

זאת ועוד: פסלו של דנציגר, העשוי אבן חול נובית אדמדמה, מתאר גיבור כנעני ערל – ואילו מוטי הוא יציקת פלסטיק שחורה של בחור ישראלי נימול. אין בכך רק כדי לייחד באופן פארודי את מיתוס הצייד בן הארץ. חשיפת עטרת הפין מדגישה, בהקשר פוליטי זה, את המסורתיות המזרחית ומזכירה לצופים שברית המילה היא מנהג משותף ליהודים ולמוסלמים. המזרחיות, המודגשת בצבעו השחור של הפסל בניגוד תיאטרלי לגוון האדמדם של נמרוד, מתווכת ואף מחברת בין חברות אלה.

אסולין הכניס שינוי מהותי נוסף באנטומיה הזכרית: במקום הפין צנוע-הממדים של הכנעני, מוטי מצויד בפין בולט ובאשכים גדולים ומתכתב באירוניה משועשעת עם סטריאוטיפים נפוצים במערב בנוגע לגבריות המזרחית, הניזונים מהמבט האוריינטליסטי על זכרותו המפוארת, הפראית והבלתי נשלטת של היליד המעורר קנאת פין אצל גברים לבנים.

באמצעות המיניות של האיבר המודגש והחתול השחור עטור השרשר, מוטי מנתץ סטריאוטיפים אנטי-מזרחיים ואמונות טפלות ביחס ל"ערס" המזרחי ולגופו, התנהגותו, הופעתו, אביזריו ו"תכשיטי המשפחה" שלו.<sup>16</sup> ברובד נוסף, מוטי עשוי להתפרש כהערה על היחס המורכב של תרבות המזרח בכלל, והתרבות המזרחית בישראל בפרט, כלפי הומו-ארוטיות. מיקוד המבט בגוף הגברי המזרחי העירום מציב את הצופים הגברים, בני כל העדות והנטיות המיניות, בעמדת סובייקט הומו-ארוטית המאלצת אותם להתייחס בגלוי לחמוקיו של הנער ולחושניותו, וגם לפוביות ולקושי האישי שלהם להכיל שונות מינית ולהודות בגלוי בהנאתם מיופי גברי.

16 על הבניית הגבריות המזרחית הצעירה בתרבות הישראלית הפופולרית ראו: Gilad Padva and Miri Talmon, "Gotta Have An Effeminate Heart: The Politics of Effeminacy and Sissyness in a Nostalgic Israeli TV Musical," *Feminist Media Studies*, 8:1 (2008), pp. 69–84; ראו גם גלעד פדבה, "סיטקום שחור כחול-לבן עם עתיד ורוד: קאמפ, מזרחיות וטלוויזיית בורקס" בקומדיית המצבים ההומואית הישראלית ג'ומי", *עיונים בחקר התרבות*, 1:1 (2012), עמ' 213–243.

## האמת החמקמקה מזדקרת לעין כל

עיון חקרני בייצוגים של עירום גברי חזיתי בתערוכה עשוי להסתכם בקביעה "פין זה שאינו אחד".<sup>17</sup> מעבר להבדלים הידועים בין איבריהם הפרטיים של גברים שונים מבחינת גודל, עובי, צבע, צורה, שיעור וגירוי, ייצוגי הפין השונים בציורים, פסלים, תצלומים ועבודות וידיאו פורשים מגוון מרשים של גישות אידיאולוגיות, פוליטיות ותרבותיות, הגמוניות ושאינן הגמוניות.

הגוף הגברי הישראלי העירום לעולם אינו עירום לחלוטין, גם כשאינן עליו נגדים ואביזרים כלשהם. הגוף ואיבריו לעולם אינם לוח חלק: הם אינם מופיעים, נצפים או נחווים באופן תמים או אובייקטיבי. הן האמנים המתערטלים והן צופיהם מגיעים אל החוויה האמנותית כשהם טעונים תקוות ופנטזיות, תשוקות ותהיות, חרדות ומשקעים. הפין החשוף מעורר לכן רגשות מעורבים ואף סותרים, שמתנגשים או מזינים זה את זה בלי לציית לסדר שיטתי. לפיכך לא נוכל לצפות שייצוגי הפאלוס הצברי על הבד או המסך או בחומר יצוק, ייצוגים שנוצרו בשלל תקופות, זרמים וז'אנרים של האמנות הישראלית, יסתכמו באמירה לכידה או באמת נצחית אחת ויחידה המזדקרת לעין כל. כתמיד, האמת היא חמקמקה וחלקקה, מחפשת תקומה או מוצא. לעתים היא מתערסלת בנינוחות כאתרוג בפלומתו, לכודה בזמנה, ולעתים היא מתפרצת ומרחיבה את גבולותיה, עד כי ברגעי החסד "אמת קטנה תעמוד זקופה"<sup>18</sup> ותעניק כמה רגעי אושר לבעליה וצופיה.

17

פנפראזה על ספרה  
הפמיניסטי של לוס  
איריגארי, מין זה שאינו  
אחד: מבחר, תרגמו  
מצרפתית: דניאלה ליבר  
ודינה חרובי (תל-אביב:  
רסלינג, 2003).

18

אביתר בנאי (מילים ולחן)  
וקורין אלאל (עיבוד), "מתי  
נתנשק" (הד ארצי, 1997).