

ז-ב-ע

ז-ב-ע

זין בעין
עירום גברי באמנות
ישראלית עכשווית



אריאלה פלוטקין, עירום בורוד
2009, טוש על נייר פרגמנט, 30x50
אוסף האמנית

Ariela Plotkin, Nude in Pink
2009, marker on greaseproof paper, 50x30
Collection of the artist

ז-ב-ע

זין בעין: עירום גברי באמנות ישראלית עכשווית

פתיחה: יום חמישי, 4 ביוני 2009, יב סיוון, תשס"ט
גל-און מקום לאמנות, תל אביב

תערוכה

אוצר: שגיא רפאל

קטלוג

עיצוב והפקה: יוסי ג'יברי
עריכה לשונית (עברית) ותרגום לאנגלית: נגה שטינמץ
עריכה לשונית (אנגלית): נגה שטינמץ, דיוויד דוסון
לוחות והדפסה: אופסט א.ב. בע"מ

צילום העבודות: אביב נוה
תצלומים נוספים: אברהם חי (עמ' 66)

תודות

שירה אהרון, בלהה אהרוני, פרופ' גנית אנקורי, אילת בן דור
גיא בר-נס, חוה גל-און, פרופ' מילי הד, ד"ר גיא טל, בנו כלב, טל לניר
יניב פרדו ונטלי זכרוני, בת שבע צייזלר-גכטמן, אספנים בעילום שם

תודה מיוחדת

עו"ד דן יקיר, על תרומתו הנדיבה למימון הקטלוג
להורי, רבקה ועו"ד אריה רפאל, ולמשפחתי על אהבתם ותמיכתם
לאמיר היקר שלי

© כל הזכויות שמורות למחברים ולאמנים, 2009



תיקון טעות: דימויי העבודות של דורון רבינא בעמ' 65 הודפסו בהיפוך של 180 מעלות

תוכן העניינים

זין בעין

עירום גברי באמנות ישראלית עכשווית

שגיא רפאל

העירום הגברי ועלה התאנה

בושה, הסתרה וצנזורה באמנות הרנסנס והבארוק

גיא טל

קטלוג

6

28

35

¹¹ Ibid., p. 105.

¹² משה אזר (ער.), מילון אבן שושן, הוצאת המילון החדש בע"מ, 2003.

¹³ Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective*, pp. 9-10.

¹⁴ נילי שחק בופמן, "קרמבו: איציק בכר – היצוא הבטחוני של ישראל", מוניטין, ינואר 1986, עמ' 74-77.

¹⁵ שם, עמ' 74.

¹⁶ מתוך שיחה עם מיכה קירשנר, סטודיו האמן, 14.1.2009.

4), בנה של אפרודיטה ושל אב לא ידוע (גרסאות שונות טוענות כי אביו היה דיוניסוס, הרמס, זאוס או פאן), אל הפירות, הפיריון והמשגיח על איבר המין הגברי, יוחסו לזין הגדול גם סגולות של אונות וחיוניות, והוא מתואר באמנות התקופה כבעל זקפה תמידית ועצומת מימדים. פסלונים בדמותו הוצבו בגני בתים ובצמתי דרכים, והעובר לידו שפשף את ידיו על דמותו כדי לזכות בחסותו ובמזל טוב. אולם לצד ברכת הפיריון המגולמת בזקפתו של פריאפוס, הוא שימש גם כאל מגונן מפני גנבים, כשאנו הזקור סימל את מוכנותו התמידית והאקטיבית להכניע את הגנבים באמצעות חדירה אליהם.¹¹

זין

(מארמית: זינא) נשק, כלי מלחמה:

"וחמושים...שהיו מזוינים בחמישה מיני זין" (מכילתא בשלח, פתיחתא).

"לא בזין ולא במגן, אלא בתפילה ובתחנונים" (ויקרא רבה כח)¹²

מפנה מעניין התקיים באמנות העתיקה, מזו של יוון הקלאסית לזו של האימפריה הרומית תחת התמסדות ההולכת וגוברת של הדת הנוצרית.

בתחילה, פסלי עירום גברי רבים השתמשו בפיזיונומיית הגוף עצמו כמעין כלי זין המעיד על חיוניותה ואונה האצור של הדמות המתוארת. בין אם היו אלה תיאורי אתלטים כ-**זורק הדיסקוס**, שגופו מפותל בתנופה קפוצה, ושריריו מתוחים מכתפיו עד קרסוליו, ובין אם תיאורי אלים כהרקולס, זאוס ואפולו, דומיננטיות הדמות וחוזקה הגופני תוארו דרך זקיפות קומתה ודקדוק בפירוט האנטומי, אך גם באמצעות כלי נשק שונים שהדמויות אחזו, כמעין תחליף סמלי לאיבר המין, שייטכן והוסתר בשלב זה תחת עלה תאנה או כיסוי חלציים מבד. ככל שהנצרות תפסה אחיזה משמעותית יותר בחיי הקהילה, ומשמעת הצניעות הפכה לבעלת תוקף וסמכות, פינו איברי המין החשופים את מקומם לטובת כלי נשק פאליים כחץ וקשת, חרב או אלה, הממחישים את פוטנציאל הכוח האגור בדמות המחזיקה אותם. בנוסף, תיאורים של קדושים מעונים החלו להשתרש באמנות הנוצרית, כשגיבורי המלחמה המיתולוגיים הומרו בדמויות קורבניות, פסיביות, גרומות ומפורסות, הנושאות את עונשן לטובת קהל המאמינים, השואפים לגאולה רוחנית דרך תענית הבשר. הגוף הפך ממקור גאווה ומושא תשוקה לנושא מזוכיסטי כנוע של חטא, בושה ואשמה.¹³ בצילום משנת 1985 מאת **מיכה קירשנר**, לכתבת שער במגזין **מוניטין**,¹⁴ ירחון שנים עירומות כיכבו על שעריו ובכתבותיו כדבר שבשגרה, נראה איציק בכר, "**מדריך מקצועי לירי בארצות העולם השלישי**"¹⁵ כשהוא עירום לחלוטין, גופו השרירי והמיזע מרוח בשכבת גרזי, והוא אחז בידיו רובה מסוג 'גלילון' (עמ' 59). על שער המגזין ובצילום שבגוף הכתבה, שפורסמה לרגל צאת ספר שיריו הראשון, **שוליים**, הוסתר איזור חלציו של בכר באמצעות כיתוב, כך שלמעשה היה זה עירום מלא-מצונזר, שכלי הזין אותו אחז בידיו בתנוחת מוכנות לירי, כמו החליף את איבר מינו המסתתר. הרקע המואר בצבעי כחול ואדום, כדמדומי שקיעה דרמטיים של סרטי מלחמה, הוא התפאורה היחידה לגופו של בכר, המשמש כהסמלה של הגוף הגברי-הלאומי, וכהמשך ישיר לגוף הגברי האידיאולוגי של ראשית קום המדינה. גופו של הלוחם והמשורר (*קרמבו*) הופשט ממדיו, כדי להציג את האדם שמאחורי הפרסונה הצבאית. אולם גם ללא המדים, גופו הפרטי של בכר הוא נשק דרוך המוכן לכל מקרה שלא יבוא.

צילום זה מהווה נקודת ציון חשובה ביחס לדימויי העירום הגברי באמנות הישראלית, ולא רק בשל היותו מדד להלך הרוח הציבורי באותה תקופה. למרות שהיה זה פרסום כמעט חד פעמי של עירום גברי מתוך עשרות גליונות המגזין, הוא הביא למבול של תגובות נסערות מהקוראים, שלא זכור מאף דימוי עירום נשי שקדם לו.¹⁶ בכר הוזמן מיד לראיון טלוויזיוני בערוץ הממלכתי והיחיד דאז, וכל מהדורתו הראשונה של הספר שהוציא אזלה במהירות. אולם מעבר לפן הסנסציוני במכוון של דימוי זה, יש בו גם פן סמלי הקושר בין טקסט ודימוי המתנגשים, כביכול, ולמעשה דרים כאן בכפיפה אחת. הרצון להציג מודל חדש של 'ספרא וסייפא', דמות המקנה חשיבות דומה הן לעולם הרוח (ספר שירה, הנעדר מהדימוי החזותי ומוזכר בטקסט המלווה) והן לעולם הכוח, פתח צוהר לדיון הציבורי של השנים הבאות, בין המעדיפים את דרך היצירה והמלל לבין הרואים בכוחנות ובנשק את אפשרות הקיום היחידה והבלתי נמנעת. כך הפך הגוף הגברי בעירומו למושא מבט פומבי שחרג מגבולות האמנות, וניצב בראוותנות מול עיני הקוראים והצופים, מתריס בהשקפות המוסר הכפול, הנוחות עם האדרת הכוח יותר מתצוגת הגוף החשוף. אם לשפוט את הפטישיזציה של הנשק בתרבות הישראלית מול זו של דימויי העירום הגברי, הרי שברור מהי השקפת העולם הציבורית שניצחה בהתמודדות בין השניים.

כעשור לאחר מכן, הופך **אליעזר זוננשיין** את כלי הזין לאובייקט פטישיסטי ביקורתי,

1
רד הוט צ'ילי פפרס
Red Hot Chili Peppers

2
קיליקס אדום-דמויות, מיוחס לצייר בית היציקה, מתאבקי פאנקרטיון, יוון, 500-475 לפנה"ס בקירוב, קוטר 30.5 ס"מ, אוסף המוזיאון הבריטי, לונדון
Red-figure kylix, attributed to the Foundry Painter, Pankratiasts, Greece, about 500-475 BC, 30.5 cm diameter, collection of The British Museum, London

3
'צייר פנתסילאה', סאטיר ומנדה, סונודו של קיליקס אתי אדום-דמויות, 460-450 לפנה"ס, 36.1x44.8x16.5, אוסף מוזיאון לובר, פריס
Penthesilea Painter, *Satyr and maenad*, tondo of an Attic red-figure kylix, 460-450 BC, 16.5x44.8x36.1, collection of the Louvre Museum, Paris

4
פריאפוס שופך יין על איבר מינו, ברונזה, מאה 1 לספירה, גובה 22 ס"מ, מפורטיקי, איטליה, אוסף המוזיאון הלאומי לארכיאולוגיה, נאפלי
Priapus pours wine over his phallus, bronze, 1st CE, h: 22 cm., from Portici, Italy, collection of Museo Nazionale Archeologico, Naples

5
אדואר מאנה, *אולימפיה*, 1863, 130x190, אוסף מוזיאון ד'אורסה, פריס
Eduard Manet, *Olympia*, 1863, oil on canvas, 130x190, collection of Musée d'Orsay, Paris

6
לאונרדו דה וינצ'י, *האדם הוויטרובי*, 1487, עט, דיו וצבעי מים, 25.5x34.4, אוסף גלריית האקדמיה, ונציה
Leonardo da Vinci, *Vitruvian Man*, 1487, Pen and ink with wash over metalpoint, 34.4x25.5, collection of Gallerie dell'Accademia, Venice

^[1] טיים אאוט, תל אביב, 7.1.2009

^[2] Margaret Walters, The Nude Male: A New Perspective, p. 7

המשלב את הנשק עם איבר המין הגברי, באופן המבהיר את יחסי הגומלין בין השניים, או את היות האחד פיצוי משלים עבור השני (עמ' 73). איבר המין הפרטי, האינטימי, מתמזג עם סמלי מותגים מעולם הצריכה הקפיטליסטי, ועם דימוי פוליטי-צבאי של כלי הגנה ותקיפה. כפי שהגוף הפרטי הולאם עשרות שנים לטובת ייצוג אידיאולוגיה פוליטית, כך ממושטר הגוף תחת תרבות הצריכה, ה'משדרגת' אותו, ומסמלת את מעמדו החברתי-כלכלי, על פי מותגי חברות ההלבשה המוטמעות כבר באיזוריו המוצנעים ביותר של הפרט. בצילום סנפ-שוט ביתי (עמ' 58), משתרע זוננשיין על כסא בחדר העבודה, בעת מה שנדמה כאוננות. אולם מבט קרוב על איבר המין יגלה כי זהו אובייקט-זין ממותג, החושף מצד אחד את אשכיו של האמן, לצד איבר מלאכותי המסתיר את זה ה'אמיתי', תוך תעתוע אופטי המאריך את גבריותו, והופך אותה לרבת און וכוחנות מאיימת. בצילום נוסף (עמ' 57), שנועד לפרסום במגזין טיים אאוט,¹⁷ נראה פלג גופו התחתון של זוננשיין על רקע מחסן עם כלי עבודה, מכנסיו מופשלים, ולאיבר מינו קשור פטיש, המושך את הזין כלפי מטה ו'מאריך' אותו. לצד פארודיה על התדמית השחוקה של 'האמן המיוסר', המקיז את אמנותו מסבלו, מקושר כאן הזין עם כלי עבודה 'גברי', 'דופק', כוחני, המאדיר את און החלציים מחד, אך גם מסרס אותו, מאחר והוא מנוטרל עד שאינו כשיר לעבודה. צילום זה מאזכר את עבודות הגוף של אמנים כרודולף שוורצקוגלר ובוב פלנגן – הראשון יצר צילומים מבויימים בהם נראה איבר המין שלו עטוף בתחבושות, כמו מדמם, באקטים של סירוס עצמי מדומה, והשני הציג עצמו מול קהה כשהוא ממסמר את איבר מינו לקרש.

בבן של דוד נראית צללית גבר שחורה חולשת על דלי פלסטיק מלא מים, שרעד קל מניע את דפנותיו כל כמה דקות, ואדוות מטשטשות את השתקפותה הנרקיסית בו ומפוגגות אותה. הדמות, שתנוחת גופה מאזכרת את פסל *דוד* של מיכלאנג'לו (איור מס' 1, עמ' 30), מבוססת על תצלום אביו של **איתמר בגליקטר** מימי חיילותו, העומד על צריח טנק ובין רגליו מזדקר תותח המוכן לירי (עמ' 48). החייל שגופו מתאחד עם מכונת הקרב, ניצב זקוף ובוטח, נחוש וערוך לפעולה. בנו האמן לקח את דמותו המצ'ואיסטית והלביש אותה על דלי המשמש לשטיפת רצפות, עזר נשי סטראוטיפי, כשהיא עומדת כמו על שפת תהום, גבריותה וזחיחותה מוטלות בספק. מהלוחם הגאה נותר צל דקיק ותלוש אשר איבד את זהותו, והיקסמותו העצמית ותהילת עברו מתמוססות לתוך הרחם הגדול המאיים לבלוע אותן ולמחות את זכר קיומן.

לאה גולדה הולטרמן מציגה פורטרט גבר השוכב כ-*אולימפיה של אדואר מאנה* (איור 5), על מיטת פלסטיק דמויית עץ המוצעת בשמיכה מנומרת ועל רקע טפט פרחוני ורוד (עמ' 56). הגבר משיר מבט אל הצופה/צלמת כשעל מצחו כיסוי עיניים, הרומז על מוכנותו להתמסרות עיוורת, ולחלציו חגור איבר מין מלאכותי, המשמש בדרך כלל נשים במשחקי מין לצורך חדירה לבני/בנות זוגן. חיקויי הטבע הסינטיטיים הסובבים את הדמות כמו משתלטים גם עליה, כשאפילו איבר מינו האמיתי של הגבר מוסתר על ידי חיקוי קשיח לעד, העשוי גם לשמש אותו לצורך עיווג עצמי-פסיבי. דיוקן זה מערער על תפישת הגבריות האקטיבית השולטת, בחושפו מודל מורכב והיברידי של תחושת נכות פיזית וניסיון לפיצוי ולהעצמה עצמיים מחד, לצד התענוגות פוטנציאלית ממושא תשוקה חודרני נשי-גברי מאידך.

תחושת ההכלאה המלאכותית של אדם-אובייקט מתחדדת בדיפטיך של **אריאלה פלוטקין** העשוי שתי דמויות שרירנים עם ראשי צבי, שעל איבר מינן מורכבת קרן, המשאילה את אונה החייתי לדמות הכלאיים (עמ' 2, 111). השרירנים, המתחרים את גבולות הגוף שלהם ומחצינים את מלוא פוטנציאל גבריותם, מעוטרים באיזוריהם הארוגניים בפרחי נרקיס עדינים, המושכים את תשומת הלב אל האשכים והפטמות, וגם רומזים על יסוד עיסוקם הכפייתי בייצוג גופם. שתי הדמויות, המהוות בבואה האחת של השניה, נראות כעומדות בפני תחרות דו-קרב, במסגרתו הן מפגינות את כוחן, בטחוןן העצמי ופוטנציאל הכיבוש שלהן, תוך רצון להאפיל על תכונות היריב. הגוף הופך לתותב מלאכותי המנכיח את הגבריות באופן מוגזם, כדי שלא ניתן יהיה להתעלם ממנה.

דיוקן עצמי

ההתבוננות על העירום הגברי היתה משך אלפי שנים מזווית ראייה גברית, וזאת לאו דווקא מתוך כוונה אירוטית. הגבר המבטי על גבר אחר, עושה זאת מתוך הכרות ראשונית עם הגוף עליו הוא מסתכל, משום דמיונו לגופו שלו.¹⁸ הגבר רואה אל הגוף הגברי העומד מולו תוך זיקה טבעית ומודעות עצמית אליו, אך גם תוך משטרו מודע של האיסור החברתי להתבונן בו, שמה ייחחד בתשוקה הומוסקסואלית אליו. הסתכלות של גבר על גבר אחר, עשויה להאיר את המבטי כ'נשי', משום שהוא מאמץ את זווית הראייה של האשה, זו שמושא ההתבוננות ה'טבעי' שלה ביחס לעירום הוא הגבר. נדמה כי רק התרשמות אינטלקטואלית מהגוף העירום תקבל לגיטימציה מהסביבה, ואולי זו אחת מהסיבות לכך שדימויי עירום גברי רבים

^[3] אלן גינתון, "השם שלו מתחיל ב-T", תומרקין, פסלים 1957-1992, קט. תע, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 1992, ללא מס' עמ'.

^[4] ציטוט מתוך עיתון הבוקר, 1942, ב: שרה בריטברג-סמל, "אגריפס נגד נמרוד", קו, מס' 9, 1989, עמ' 89. רשימתה של בריטברג-סמל פורסמה לראשונה במוסף לתרבות, ספרות ואמנות, ידיעות אחרונות, 1.7.1988.

^[5] שם.

^[6] Tracey Warr and Amelia Jones (eds.), The Artist's Body, Phaidon, New York, 2000, p. 95.

^[7] חיים מאור, מעגלים, 1975, מוטי מזרחי, הילינג, 1980, מיכאל סגן-כהן, ברית מילה, 1980.

מסתופפים תחת מטריית ההתבוננות האנטומית, הריאליסטית-אקדמית, החל מ-*האדם הויטרובי של לאונרדו דה וינצ'י*, 1487 (איור 6), רישום מחקרי האומד את יחסי המידות של גוף האדם (הגבר), ועד התבוננות אנתרופולוגית על גופו של 'האחר'. או אז, כמו ברור לכל כי ההתבוננות המדוקדקת בכל פרטי גופו של הגבר העירום, אינה נובעת מתאוות הבשרים ויצר המציצנות, אלא מתוך שאיפה לחקר מדעי של הגוף הניבט. אולם לצד ההתבוננות המדעית בגוף העירום של הזולת, גם נקודת המבט כלפי ה'עצמי' לא גורמת ל'איבוד' הגבריות, והיא נתפשת כחקירה פנימית, נפשית וגופנית לגיטימית של האמן את דמותו.

דיוקנאות עצמיים של אמנים היוו ז'אנר מקובל בתולדות האמנות, בעיקר החל מתקופת הרנסנס, כאשר דפוס הייצוג השכיח ביותר הוא של האמן ה'מקצועי', האוחז בפלטת צבעים ובמכחול. אמנם קיימים דיוקנאות עצמיים בעירום גם של אמני רנסנס כאלברכט דירר ומיכלאנג'לו, אולם הם נדירים, ורק הפיכת המצלמה לנגישה עבור האמנים במחצית המאה ה-19, שימשה חלק מהם לצילום עצמי בעירום בתנוחות שונות, אך בדרך כלל לא לדיוקן עצמי מצולם או מצויר אלא כסקיצות עבור ציורים עתידיים. דיוקן עצמי בעירום נעשה שכיח יחסית רק במהלך המאה ה-20, עם עליית היסוד האקספרסיבי באמנות המודרנית, שהעדיפה את ביטויי הנפש המיוסרת או האירוטית על פני ציור היסטורי-מיתולוגי. מאגון שילה ופבלו פיקוס עד גילברט וג'ורג' וג'ן קונס, הפכו אמנים רבים את גופם העירום לכלי ביטוי אמנותי לגיטימי. אולם אם נאמוד את כמות דימויי העירום הגברי במהלך המאה ה-20, נמצא שרק חלק לא גדול יחסית הוא של אמנים המציגים עצמם בעירום מלא.

בישראל היה **יגאל תומרקין** הראשון לעשות זאת. בפסלו האיקוני *הוא הלך בשדות*, 1967 (איור 7), הוא יצק את תוי פניו ואיבר מינו ושילבם עם גרוטאות נשק לדמותו האנטי מיתית של החייל שמותו הקורבני היה לשווא.¹⁹ מעניין לחשוב על פסל זה, המהווה פסגה בלתי מעורערת בתולדות האמנות הישראלית, לצד הר האוורסט של **יצחק דנציגר**, *נמרוד*, 1939 (איור 8). פסל זה נתפש מיד עם הצגתו הראשונה לציבור כ"*בשר במשרנו, רוח מרוחנו. הוא ציון דרך והוא אנדרטה. סיכום של מעוף והעזה, של מונומנטליות, של התמרדות נעורים המצייות דוך שלם...נמרוד יהיה צעיר לעד*".²⁰ דמות זו, המבוססת על גיבור הצייד הראשון הנזכר במקרא, סימלה עבור הציבור הציוני את ההפך הגמור מדמותו מנוונת הגוף של היהודי הגלותי, אותה ביקשו להשאיר במזרח אירופה. שרה בריטברג סמל רואה בו התגשמות ויזואלית של המאווים ה'עבריים', הארץ ישראליים ששורשיהם בימי התנ"ך, "*פרצופו הניצי, האכזרי, האדנותי, הלא יהודי במופנן, שהרכיב לו דנציגר על גוף עדין ועגוג...*".²¹ אולם גופו של נמרוד כלל אינו עדין ועגוג בעיניי, אלא גמיש ומתוח, והפאליות הזקופה שלו מתחדדת עם הצגת איבר המין שלו, כולו און לאומי הנושא את עיניו האטומות אל האופק. פסלי עירום אלה של דנציגר ותומרקין נדמים סותרים לכאורה - דנציגר מציג דמות האוחזת כלי זין מאחורי גבה ורוח קרבית אצורה בקרבה, אך אין היא לוחמנית באופן בוטה. תומרקין מציג דמות שאיבירה הפנימיים עשויים חלקי נשק, באופן ברוטלי ובצבעוניות אלימה של שחור ואדום, האמורה לבטא מסר שוחר שלום. אך בסופו של דבר, שניהם 'יורים ובוכים', כמו מעדיפים שלא להשתמש בנשק אך מוקסמים מהעוצמה ומההילה שהוא מעניק לדימוי הגברי.

במהלך שנות ה-60 של המאה העשרים החל להתפתח ז'אנר המיצג (פרפורמנס) בו ראו האמנים כלי ליצירת אירוע אמנותי הפורץ את גבולות האמנות המסורתית והסחירה - הציור והפיסול. אמני *האקציוניזם הוינאי* יצרו במהלך שנים אלה מיצגים שערויייתיים בעירום מלא שבחנו במודע את גבולות הסובלנות החברתית ואת יחסה לטאבו לסוגיו השונים. במיצג *השתנה*, 1968, שהתקיים במהלך פסטיבל הסרטים במבזר, עמד אוטו מול בעירום מלא והשתין בקשת אל תוך פיו של חברו לקבוצה, גונתר ברוס. באירוע אחר באותה שנה, עמד ברוס עירום על כסא מול קהל באוניברסיטת וינה, השתין לתוך כוס ושתה ממנה, מרח צואה על גופו, ואונן תוך שירת ההמנון האוסטרי.²² בעקבותיהם, אמנים נוספים בחנו את גבולות כוח הסבל של הגוף ואת עמידתו מול נסיונות של חבלה וסירוס עצמיים, ביניהם, כאמור, בוב פלנגן והאמן האוסטרלי סטלרק אשר תלה עצמו באמצעות חבלים וקרסים מן התקרה בחללי תצוגה שונים ברחבי העולם, החל משנת 1976. בישראל שלקראת סוף שנות ה-70 וראשית ה-80, קיבלו אמנם אמנים כחיים מאור, מוטי מזרחי ומיכאל סגן-כהן השראה מאמנות הגוף ומיצגיה בהתייחסותם לגופם העירום, אך הם התרחקו מגילויים מזוכיסטיים או סנסציוניים יתר על המידה, ופנו לכיוונים אוטוביוגרפיים-סימבוליים יותר, הנוגעים בגוף החולה או הפצוע ובנסיונות לרפאו.²³ הדוגמה המובהקת ביותר לכך היא דיוקנו האיקוני של **גדעון נכטמן** מתערוכתו *חשיפה*, 1975 (איור 9). נכטמן תיעד את הכנותיו לקראת ניתוח הלב שהתעתד לעבור, שכללו את גילוח כל שיער גופו ואחסונו בתיבות תצוגה שקופות, ובשני צילומים בגודל טבעי הציג עצמו בתנוחת אורנט (מתפלל), לפני ואחרי הגילוח, כשהוא נדמה לישו העומד לפני צליבתו.

למעלה משלושה עשורים לאחר מכן, בחר **דור גז** להתיק את תנוחת דמותו הגרומה

בשיחה עם האמן בביתו, יפו, 9.1.2009.²⁴
כשם תערוכת היחיד של אפרת במוזיאון הרצליה לאמנות, הרצליה, 1998, אוצרת – דליה לוין.²⁵



8



7



9



10



12



11

7
יגאל תומרקין, *הוא הלך בשדות*, 1967, ברונזה צבועה, 48x46x175, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות
Igaël Tumarkin, *He walked in the fields*, 1967, painted bronze, 175x46x48, collection of the Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv

8
יצחק דנציגר, *נמרוד*, 1939, אבן-חול נובית, 95x33x33, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים
Itzhak Danziger, *Nimrod*, 1939, Nubian sandstone, 95x33x33, collection of The Israel Museum, Jerusalem

9
גדעון גכטמן, *חשיפה*, 1975, מראה צוונה בגלריה יודפת, תל אביב, תצלום מזבזבן האמן
Gideon Gechtman, *Exposure*, 1975, installation view at Yodfat gallery, Tel Aviv, photo from the artist's estate

10
הנס הולביין הצעיר, *גופת ישו המת בקבר*, 1521, שמן על עץ, 30.5x200, אוסף המוזיאון לאמנות, בזל
Hans Holbein the Younger, *The Body of the Dead Christ in the Tomb*, 1521, oil on limewood, 30.5x200, collection of Kunstmuseum, Basel

11
לוסיאן פרויד, *שני גברים איריים*, 1984-1985, שמן על בד, 173x143, אוסף פרטי
Lucian Freud, *Two Irishmen*, 1984-1985, oil on canvas, 173x143, private collection

12
גיא בן-נר, *ללא כותרת*, 1996, דיו על נייר, 100x70, באדיבות האמן
Guy Ben-Ner, *Untitled*, 1996, ink on paper, 100x70, courtesy of the artist

של ישו בקברו, מציורו של אמן הרנסנס הגרמני *האנס הולביין הצעיר*, 1521 (איור 10), לחדר שינה צנוע למראה וריק כמעט כליל מריהוט (עמ' 39). על מיטה המוצעת בסדין לבן, הנדמית כמרחפת מעל הרצפה, וכשמעליו מתגי חשמל מלוכלכים, דלת עקורת ידית וצבע המתקלף מהקיר, שרוע בחור עירום ברפיון איברים, אולי ישן לאחר קיום יחסי מין. הסצינה החילונית, היוםיומית, ונטולת הפאתוס הנדמית כצילום אגבי, נצבעת מתוקף היותה ציטוט דמותו של ישו ובתפאורה הנוכחית בטוהר משולל חטא, ובאירוטיקה נזירית ועל זמנית.

בדיוקן *עצמי על חמור נדנדה*, נראית דמותו של **אסד עזי** ביושבה עירומה על חמור נדנדה, לראשה מצנפת אדומה כשל ליצן, כפכפי בית אדומים לרגליה ובידה מכחול שקצוה אדום, הנדמה גם כשרביט או כלפיד מהבהב (עמ' 74). פניו המזוקנים של האמן מכורכמים, ונדמה כי הוא מתאמץ לזקוף את קומתו. בניגוד לדון קישוט, שדימה עצמו לאביר הרכוב על סוס אצילי, בצאתו למלחמות צדק ב'טחנות הרוח', עזי מפוכח יותר, והוא מכיר בעמידתו במקום אך גם בחיבורו השורשי אליו, המאפשרים לו לצאת למסעות בעיני רוחו, בתוך ביתו, דרך היצירה ומלאכת הציור. הדמות הנגלית לעינינו היא טרגית-קומית, משום תחושת התקיעות שהיא משרתת, ובשל גמלוניותה ודבקותה בלפיד הצבע המשמש לה כנס וכמוביל דרך, למרות שאין היא מצליחה לזוז ממקומה. אך הדימוי המשחקי, רקע הרשת (גריד) המהווה לה תשתית ומשענת, מודעותה העצמית ורצון ההתמדה שלה גואלים אותה מתחושת אין האונים וחוסר המעש. עזי רואה את העירום העצמי כנקודת מוצא יצרית של תשוקה כלפי מלאכת הציור, של עשיית אהבים עם הצבע ומשטח העבודה למען ישאו פרי אהבה משותף בדמות יצירת האמנות.²⁴ אך נראה כי עירומו משקף גם את הרצון להתנער מסטראוטיפ "הצייר הדרוזי הראשון", ולהציג עצמו משולל מלבושי הדעות הקדומות, הסטראוטיפים והקלישאות האוריינטליסטיות, כאדם היוצא למסע של חיפוש עצמי תוך הכרה במגבלותיה של האמנות, אך גם תוך סיפוק והכרת תודה כלפי הקיים.

גם **אוהד מטלון** קושר בין עירום עצמי למלאכת האמנות, כשהוא נראה שוכב במיטתו ומאונן בידו האחת בזמן שידו השניה אוזזת בכבל המשחרר של המצלמה, המתעדת את המתרחש (עמ' 54). הסצינה האינטימית נחשפת בפני המתבונן, והאמן עוצם את עיניו, מתרכז, כמו מתנתק מהמבט המציץ עליו בהזמנתו שלו. הצילום חושף בפנינו לפחות שני רגעי שיא – האחד הוא שיא הריגוש המיני של האמן, אשר נרמז באמצעות נייר הטואלט המצפה לקלוט את מטח הזרע הצפוי, והשני הוא לחיצת האמן על כרית הכבל המשחרר, הקולטת את המעשה ומנציחה אותו. נדמה כי לצד שני השיאים, המייצגים התנגשויות של אפשרויות יצירה – 'זרע לבטלה' מחד, אשר אינו מתועל לאפיק של פריון וילודה, ויצירה אלטרנטיבית בדמות תוצר אמנותי מאידך, מרומזת גם קריצה אירונית לכיוונו של ג'קסון פולוק, נציגו המובהק של האקספרסיוניזם המופשט האמריקאי, אשר השפרכות הצבע שלו על הבד נחשבות כאחד משיאיה המאצ'ואיסטיים-נרקסיסטיים של האמנות המודרנית. דמותו של **שי צורים** מתמסרת אף היא לעונג זמני, כשגופה העירום צולל למעמקים, והיא כמו שוקעת בחלום ומרחפת בו פשוטת זרועות ועצומת עיניים, חסרת משקל ודאגות, למעמקי הלא נודע (עמ' 47). אולם בשהות ממושכת מדי, במהלכה היא כולאת את נשימתה, ובהיעדר כמות חמצן מספקת, היא עלולה להביא על עצמה את טביעתה ואבדונה. הפלירט בין התשוקה והמוות, בין הארוס לתנטוס, הריגוש שבתחושת הסכנה, והאיוון העדין שהפרתו היא בלתי הפיכה, מגיעים כאן לשיא של, כמו בלתי מורגש, בעימות המודע בין היצר והתודעה. נדמה כי צלילה מכוונת זו של האמן היא כמטאפורה להתמסרות לחיי היצירה, לסיפוק שבאמנות לצד הקושי הקיומי-הישרדותי המלווה אותה.

בדיוקן עצמי של **גלעד אפרת** משנת 2000 נראית דמות עירומה, משוללת סימני זיהוי, כשהיא שוכבת כמו תלויה במהופך, גוויה שרגליה פשוקות, ועיניה פקוחות לרווחה, נעוצות בצופה האנונימי (עמ' 43). ציור זה הוא הראשון בסדרה מצומצמת של דיוקנאות עצמיים ב'עירום לבוש', בהם האמן חושף ומסתיר את גופו, מתפשט מבגדיו ועוטה על עצמו כסות עור של צבע שמן. זהו צילום המחופה בציור, והוא כמו תל ארכאולוגי של שכבות היסטוריות חסומות הפוערות חרך לנבירה ולגילוי, מומיה חבושה שעברה חנוט והיא עודנה בחיים. קו המתאר של הדמות עשוי בשר ושיער, אצבעות ידיה ורגליה עודן ברות חישה, ועיניה ופיה כשלושה נקבים, חורים שחורים המזמינים חיטוט, קושרים את המבט אל כתם המפשעה, שיער ערווה העשוי בד שחור. איבר המין מוסתר אך גם מושך תשומת לב, והפטמות חשופות לגירוי, כשהגוף כולו מתמסר לחוויה חושית דרך הקצוות והפתחים. לצד עיסוקו של אפרת בייצוג 'פני השטח',²⁵ נדמה כי דיוקן זה הוא מטאפורי לעיסוק האמנותי כולו, היוצר דימוי שכמו חושף את צפונות נפשו של האמן, את קרביו האינטימיים ביותר, ולמעשה שומר על דוק של מסתורין, שריון קרומי המבדיל בינו ובין העולם.

גם **אלי שמיר**, צייר ריאליסטי בדרך כלל, מפתיע בדיוקן אקספרסיבי שצייר בעקבות

זיגמונד פרויד, "המערך הגניסלי הילדי (מאמר מוסגר בנוגע לתיאוריה הילדית)", 1923, ב: זיגמונד פרויד, מיניות ואהבה, עם עובד, 2002, (תרגום: אדם טונבאום, דוד זינר), עמ' 185-186.

זיגמונד פרויד, "שלוש מסות על התיאוריה של המיניות: המיניות הילדית", 1915-1920, ב: זיגמונד פרויד, מיניות ואהבה, עמ' 36.

הליך גירושיו, המציג דמות גברית שחורה, פשוטת איברים, שאזוריה הארוגניים – הפה, הפטמות ואיבר המין – מגורים ואדומים, פניה נטולי עיניים, הבעתה חלולה ועגמומית, והיא נראית כאובדת עצות וחסרת התמצאות בסביבתה (עמ' 42). תנוחת גופה רומזת לזו של האדם הויתרובי, ונדמה שכמוהו היא מבקשת למצוא את נקודת האיוון שלה בעולם, את יציבתה הסימטרית ואת עיגונה במרחב. אולם בעוד האדם הויתרובי מאזן את זרועותיו בקו ישר, זרועותיה של הדמות השחורה נוטות מעט מטה, כמנסות למצוא את שיווי משקלן, והרקע התכול המקיף אותה מדמה אותה למרחפת בחלל מימי או שמיימי חסר מוצקות. המילה **אהבה**, הרשומה בלבן לצד ראשה, כמו מעידה על רצון הדמות למצוא אחיזה ומשענת או על ציפייה לשובו של הסדר התקין לחייה, והיא נקודת אור המכוונת את הליכתה של הדמות, נותנת לה אופק לשאוף אליו.

שמחה שירמן, שהחל לצלם עצמו בעירום בעת לימודיו בניו יורק במהלך שנות ה-70, מתעד באובססביות סדרתית את דיוקנו העצמי מדי יום, כמו מנסה לפתור את חידת זהותו, להתבונן עליה מבחוץ בפרמטרים 'אובייקטיביים', באופן מדוד, ולראות את חלוף השנים בפניו ובגופו. ב*דיוקן עצמי באמבטיה, חדר 222, גרמניה*, 1991 (עמ' 46), גוף האמן כולו שוקע תחת המים הצלולים, עוצר את נשימתו, עיניו עצומות, והוא כמו עטוף ברחם מימי, בחדר מלון בגרמניה, ארץ הולדתו, והוא קשור אליה בחבלים בלתי נראים של שיבה לבית, אך שנימה סמויה של מוות מתגנב אופפת אותו עד תחושת מחנק. ב*יושב על מיטה, חדר 613*, 1999 (עמ' 55), מוצא שירמן את עצמו באחד מחדרי המלון בהם שהה בנסיעות ההוראה שלו, הרחק מבית משפחתו, כשהוא יושב עירום לחלוטין על מיטה זוגית, שחציה מוצע וחציה סתור, עיניו מושפלות מעדשת המצלמה, ואיבר מינו כמו מכונס בתוך עצמו, נחשף ומסתתר בו בזמן. המיטה האינטימית, משכן הגוף, היא עדות אילמת לדיירי הרגע שנקלטו לקרבה והמשיכו נדוד, והיא כקונבס לבן המאפשר לאמן להותיר עליו את עקבותיו. המצע הרחב ממסגר את דמותו של שירמן, וקמטי הסדני מטונימיים לקפלי בטנו, כתווי זהות פריכים, של גוף מתחדש מול זה שסימני הזמן נחרתו בו.

אותות השנים נגלים גם בדיוקנם הכפול של **ראובן קופרמן** העומד לצד אביו, שניהם עירומים ומיישירים מבט (עמ' 36). גופו הגמיש והשרירי של האמן בוהק בלובנו לצד גופו מנוקד כתמי השמש והגיל הרופס מעט של אביו, בעוד שיטר ראשו המלא זקנון של זה מלבניים מול התקרחתו של הבן. לעומת ציור שני הגברים האיריים, 1985, של *לוסיאן פרויד* (איור 11), שהיווה השראה לקופרמן, בו האב והבן החנוטים בחליפותיהם המהוגנות נראים מרוחקים אחד מהשני, וללא מגע פיזי ביניהם, כאן ברורה הקרבה הגדולה בין השניים. ידו של הבן מחבקת את כתף אביו, ונוכחותם העירומה כמו מעידה על נינוחות, והיעדר ביישנות והיררכיה ביניהם. למרות שבציור דיוקן אחר, נראה גם איבר מינו של האב, כאן בחר האמן שלא להציג את אביו ואותו במלוא עירומם, אולי כדי למנוע השוואה מציצנית של הצופה בין השניים.

חרדת סירוס

התבוננות היא אקט של הטמעה, היא עשויה להתהפנט מכוחו של האובייקט המצוי בפניה ולהתמלא ביראה כלפיו, כבמקרה של מאמין הצופה באמנות דתית. אך היא עשויה גם להיות כוחנית, לשמש כמבט המנכס את הניבט ומפקיע אותו מתחומו העצמאי בהופכו לדימוי. בשל החשש הגברי מהמבט הנשי המפעיל את כוחו ומתמודד מולו מעמדה שווה, באופן העשוי 'לשתק' או 'לסרס' אותו, היווה המבט הגברי את נקודת ההתייחסות הדומיננטית באמנות לאורך מאות רבות של שנים, במהלכן תוארו נשים, ובוודאי שבעירום, על ידי אמנים גברים, בעוד ההיפך – כמעט שלא. אך חרדת הסירוס עשויה להתממש גם כאשר המביט והניבט הנם גברים – כאשר גבר מביט על גבר אחר, הוא מחזיק בזוית הראייה 'הנשית', ולפיכך עשוי להיתפש בעיני עצמו או סביבתו כנשי המביט על הגברי. בנוסף, גם הגבר הניבט על ידי גבר אחר עשוי להרגיש מסורס, מאחר והוא מאבד את עצמאותו והופך למושא פסיבי של מבט גברי, ולפיכך לצלע הנשית במערכת המבטים. זיגמונד פרויד טען שמוצא חרדת הסירוס אצל הגבר הנו גילויو של הילד את העדרו של הפין אצל המין הנשי. בשלב הילדות, חושב הילד כי היעדר הפין אצל נשים מעיד על היותן מופקפקות מבחינה מוסרית ושבשל התנהגותן נענשו באמצעות סירוס. נשים מהוגנות, ובכללן אמו של הילד, מחזיקות ב'פין הנשי' עד שהילד מתוודע לתהליכי ההריון וההולדה, הממירים את 'הפין הנשי' והיעדרו בתפישה מורכבות יותר של הבחנה פיזיולוגית בין גברים ונשים.²⁶ היחס להיעדר 'הפין הנשי' עשוי להביא לתחושת זלזול באשה מצד הגבר, משום שהיא חסרה את מקור האון הגברי, ולפיכך מנוטרלת מעמדת כוח.²⁷ אולם לצד הזילות בערך האשה עשוי לעלות גם הפחד ממנה דומוניציה של דמותה, עד שפרויד קשר בין איבר המין הנשי, הנעדר את הזכריות, לבין המדוזה המיתולוגית, שכל שהביט בה התאבן, ולאלת המלחמה אתנה,

<div></div> <div>זיגמונד פרויד, "המערך הגניסלי הילדי", עמ' 185.</div>	
<div>28</div> <div>אנדרה גרין, <i>תסביך הסירוס</i>, 1990, רסלינג, 2006, עמ' 110.</div>	
<div>29</div> <div>התכתבות באימייל עם האמן, 4.4.2009.</div>	
<div>30</div> <div>חגי פרשסמן ואופיר דור, "על קניבלים, פיראטים ושריפת בתולות", ב: ורדה שטיינלאוף, <i>אופיר דור: עבודות, 2005-2007</i>, קט. תע. מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 2007, עמ' 14.</div>	
<div></div> <div>על ההתאבנות והזקפה המאוימת על פי פרויד, ראו אנדרה גרין, <i>תסביך הסירוס</i>, רסלינג, עמ' 61.</div>	
<div>32</div> <div>מרדכי עומר, "הפתרון האינסופי", ב: סיגלית לנדאו – <i>הפתרון האינסופי</i>, קט. תע. מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 2005, עמ' 33.</div>	
<div>33</div> <div>Richard A. Kaye, "Losing his Religion – Saint Sebastian as contemporary gay martyr" in Peter Horne and Reina Lewis (eds.), <i>Outlooks – Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures</i>, Routledge, London & New York, 1996, p.89.</div>	
<div>34</div> <div>שם, עמ' 81–105.</div>	

אשר נשאה על שריונה את ראש המדוזה כסמל לכוח ולהגנה.²⁸ הפחד מהמבט על איבר המין הנשי, הבולעני, או ממבטה של האשה הנושאת איבר זה, נובע מחשש ההתאבנות, ומביא לחרדת הסירוס, העשויה להיות מוצגת באופן ויזואלי בדימוי של ראש הערוף מגוף הגבר.²⁹ הראש הערוף מייצג כמובן גם את הפחד מאובדן הכושר המיני, הזקפה, ובעקבותיו מהטלת הספק בכשירותו התפקודית של הגבר.

את הציור *ערוף*, 2003, ביסס **אופיר דור** על צילום עצמי שלו, שרוע באחו מוריק, אי שם בצפון ישראל, בסוף החורף (עמ' 66).³⁰ בתחילה צייר דור את דמותו כפי שנראתה בצילום, רובצת על הקרקע העשבונית, אך דבר מה לא נראה לו *"פתור"* מבחינה ציורית, לא היה מעניין דיו. רק לאחר שהשחיר דור את ראשו וציירו מחדש מונח ליד הגוף העירום, כשהופרה מנוחתו הפסטורלית, *"נסגר"* הציור מבחינתו.³¹ 'פתרון' זה מתקשר לדמותו המיתית של האמן המודרניסט האקספרסיבי, המסוגל ליצור אמנות בעלת עניין וחשיבות רק כשמופרת שלוות נפשו, כשחל שיבוש בשגרת חייו. מירכוז איבר המין באמצעות 'גידורו' בשיטר הערווה על רקע הגוף הלבן, והסמיכות לראש הכרות, מותחים קו ישיר בין חשיבות הליבידו, היצר, לבין הפן השכלתני, המווסת. במקרה זה, הקריב האמן את דמותו השכובה בתנוחת צליבה והמית אותה, כדי שתוכל להיוולד מחדש על מצע האמנות. הראש הערוף ועיניו העצומות עשויים אמנם לסמל כאמור את הפחד הגברי מהמבט המשתק של המדוזה-אתנה-אשה. אך במקרה זה נדמה לי כי דווקא דרך התאבנותו של הגוף,³² השכוב למראשות שלושה סלעים גדולים, מושגת הזיקפה הנצחית, האוטו אירוטית המעידה על שליטתו העצמית של האמן ועל הרחקת הלכת המתגברת על האימה, והמאפשרת את המשך התקיימות היצירה.

בעוד אצל דור הגוף עצמו מהווה זקפה מאובנת, ממשיכה **סיגלית לנדאו** את עיסוקה בזיקה בין תשוקה, מזוכיזם וסף מוות בתחריט משנת 2008, בו דמות גברית-נשית שחצים נעוצים בחזה מפרכסת כשארשת פניה נעה בין עונג ועילפון, וזקפה אימתנית מזדקרת מחלציה (עמ' 67). דמות זו מאזכרת את דמותו הגוועת של סבסטיאן הקדוש,³³ מפקד כיתת קשתים בזמן האימפריה הרומית, אשר הוצא להורג בידי חייליו ובפקודת הקיסר דיוקלטיאנוס לאחר שהצהיר על התנצרותו. האגדה מספרת כי לאחר שהושאר לבדו למות, ניצל בדרך נס על ידי אשה בשם אירנה, וכשהתגלה הדבר הושלך בשנית אל ההיפודרום להירמס למוות.³⁴ דמותו נעוצת החצים של סבסטיאן, העומד כחי-מת המתגבר על הנסיונות להורגו, מהווים דוגמא למרטיריום הנוצרי, המבקש להמחיש כי תעצומות הנפש של המאמין יכולות להציל את חייו. למרבה האירוניה, הפך סבסטיאן גם לאייקון הומוסקסואלי בשל הצגתו כדמות פסיבית-נשית, הנחדרת על ידי כלי הזין הגבריים (החיצים) והמפלרטטת עם היצר המזוכיסטי וסכנת המוות,³⁵ כפי שניתן לראות אצל לנדאו, כשהדמות אוחזת בידה השמאלית בחץ הנעוץ בה, מבלי שנדע אם היא מנסה להוציאו או להעמיק את חדירתו לשם העונג.

בדיוקן עצמי של **ערן נוה**, 2006, נראית דמותו הורדרה של האמן הצעיר, המזכירה שרידי פסלים קלאסיים שנתגלו באופן פרגמנטרי, נוקשים, לבנים וחבולים (עמ' 70). הדמות רשומה בקו מתאר דק ועדין, כשאיבריה חתוכים ומסודרים כחלקי חילוף או כמוכנים להרכבה, חתוכים בצדדיהם ועל פי גודלם, מאצבעות כף הרגל והיד, דרך הראש, הזרועות והרגליים, עד פלג הגוף העליון והזין, היחיד אשר נותר שלם ובמקומו המקורי. דיוקן זה מפגין רגישות שברירית מצד האמן, הפורש את גופו כמרכולת, מעמיד עצמו לבחינה מדוקדקת, השוואתית, כשלם המפוקד לסך חלקיו, כבובת מין הנמדדת על פי אורך איבריה. אצבעות כף היד והרגל משרטטות את המילה Me (אני), המעידות על תחושת החפצון של האמן כלפי גופו, ועיניו התכולות מוסטות הצדה בקהות, מסויגות ממבטו של הצופה.

ברישום של **גיא בן-נר**, 1996, נראית דמות גבר אנונימית עומדת בקומה התחתונה של בית ריק, לבושה בז'קט בלבד, ואיבר מינה קשור למערכת חפצים שבסופה אקדח (איור 12). במקרה של זקפה תניע המערכת את חלקיה והאקדח יירה ויהרוג את הגבר, על כן עליו להימנע מהתרגשות מינית וממימוש גבריותו. מיקום הדמות בתוך בית בורגני, לבושה חלקית כאיש עסקים הנושא בנטל פרנסת הבית, כמו מסמל את חרדתו של הגבר מקיום מערכת יחסים 'לפי הספר' המובילה לזוגיות, ילדים ובית בפרברים. הנוכחות הנשית הנסתרת, המגולמת הן בתפאורת הבית (המרחב הנשי) והן במערכת כלי הקיבול (בקבוק ודלי 'נשיים' המתווכים באמצעות משפך 'גברי') היא המובילה לחרדת הסירוס של הגבר ולתחושת התקיעות וחוסר האונים.

גם בדיוקן עצמי של **עופר ללוש**, עולה הקושי בתיאור זהותו המובחנת של האמן לצד אופיה המיני הגלוי (עמ' 76). הדמות הבשרנית, שייצקתה בברונזה שימרה את מגע אצבעותיו של האמן, ניצבת רוטטת ומחוספסת, זקופת גו, ונדמה כי היא משיירה מטט אל הצופה, למרות שעיניה נבלעו בתוך עיסת הפנים המרוטשים. דמותו של האמן, פרגמנטרית ומעורפלת, פרומת קצוות, ידיה שבורות, והיא כמו אכולת ספקות עצמיים, המקשים עליה להכיל בתוכה את ייצוג הגוף השלם. דיוקנו העצמי של ללוש לעולם מנשש, לא מוחלט, חד פעמי, כתר אחר זיקוק המבע המושלם, הכומס בחובו הלך רוח רגעי, חולף אך מהותי.

כאמנית שמרכז יצירתה הוא ציור דיוקנאות של גברים בעירום מלא, מצביעה **אורה**

ראובן על רצונה להיפוך התפקידים. בעבודת הוידאו **גברים עירומים**, 2008, נשמעת ראובן, העומדת לבושה מול מושאי הציור העירומים, מופתעת: ”יצאתי לעסוק באירוטיקה נשית, ונמצאתי משרתת שוב את התשוקה הגברית. גם כשאת אשה המציירת גבר עירום, את משמשת כמעורר לתשוקות. אני מוקסמת מהתהליך הזה שבו אני מתחילה פעילות כדי לספק איזה שהוא צורך או להציע אמירה על גברים ועל נשים, ודרך האינטרנט, וחשוב שזה דרך האינטרנט, מגיעות בקשות של גברים, ”ציירי אותי”, ”צלמי אותי”. ההיפוך הזה, של ליצור משהו כדי לספק ולתמוך בנשים, ולבסוף נמצא שזה בעיקר מעניין גברים, זה מדהים אותי, הפוך על הפוך, ממסופקת שוב הפכתי למספקת” (עמ' 78). ³⁶ הגברים העירומים, הרוצים להיות מושא להתבוננות אינטנסיבית נשית, החוקרת את גופם כדי לציירם, מושא לתשוקה אמונתית תוך תקווה כמוסה שתתממש בצורה מינית, נראים לעתים מבווישים מעצם עירומם (האחד מכסה את עיניו במטפחת, השני חובש פאה למניעת זיהוי), אך הם גם מתגרים מעצם השיחה עם האמנית. האחד מנסה לגרור אותה לפרטים מיניים קונקרטיים (”איך תיארת לך אותי? התאכזבת מהסחורה? זה עושה לך איזה ריגוש? את מכירה את הז’אנר הזה בסקס של גברים עירומים בחברת נשים לבושות?”) במקביל לצילום המתרחש ממצלמתו האישית, כלא מאפשר למבטה של האמנית להיות היחיד, הוא מנטרל את הדומיננטיות הנשית על ידי הוספת נקודת מבט גברית מאזנת-שתלטנית. השני רואה התנסות זאת כחוויה, כמקום בו הוא הופך למושא תשוקה ותיעוד, מצהיר כי הוא ”רוצה להיות במקום שבו חיים כל מילימטר מהגוף בדקות, בשימת לב לפרטים הקטנים”. ³⁷ בניגוד לציירי העבר אשר הציגו עירום נשי אילם, ראובן חומקת מחיפצון נצלני של גוף מצוריה, והיא מדובבת אותם, משמיעה את קולם, תוך יצירת זהות עצמאית ומאופיינת לכל אחד מהם.

לעומת הדוקומנטריות הפיגורטיבית של ראובן, גוף הנער ברישום של **הדס חסיד**, מצטמצם לכדי קו מתאר דקיק בעיפרון, היוצר טורסו מינימליסטי עדין המזכיר פסלוני פריון קיקלדיים (2400–2300 לפנה"ס), בהם מצויינים תווי הפנים וסימני המין באמצעות חריטות ספורות, שקעים ובליטות בלבד (עמ' 38). חסיד תרה אחר תמצות צורני שיבטא את הזמן הפריך שבין הנערות לגבריות, תוך סילוק עודפי הבשר, עד שנותר מלבן שקוף המעוטר בשני כתרי עיניים של ניצני פטמות ורדרדים, ואיבר מין הרשום בקו יחיד ומתעגל כענבל, תלוי בנאיביות מקו המותן. דמות זו כמעט ומתפוגגת על רקע גליון הנייר הפרוש, שכמו משאיר לה מקום למתוח את איבריה, לצמוח ולמלא את אורכו. חסיד משרטטת את הדימוי הגופני המהוסס, הנסוג אל תוך עצמו, ברגע שלפני השינוי הגדול, שאין ממנו חזרה. לאורך ההיסטוריה, היו אלה גברים שהרחיבו את השכלתם הרשמית ושימשו בתפקידי מפתח ובעמדות ניהוליות ופיקודיות, בעוד הנשים הורחקו מהאקדמיות, מאיוש משרות ציבוריות ומפיתוח עצמאות שחרגה מכותלי הבית. אולם אין זה אומר שנשים לא התמסרו מיוזמתן לאפיקי יצירה. במערב אירופה של ימי הביניים, נשים אשר ויתרו על חיי נישואין וגידול ילדים לטובת חיי פרישות במנזרים, יצרו באמנות הקליגרפיה, הרקמה ובעיטור כתבי יד, בהם ניתן לעתים לגלות דיוקנאות עצמיים זעירים של אותן יוצרות האוחזות בעט נוצה ולפניהן גליון קלף, המתארים אותן בעת עבודתן. ³⁸

במאה ה-18 וראשית המאה ה-19 היו האקדמיות לאמנויות היפות במערב אירופה ובארצות הברית מעוז גברי מובהק, ומוסד שהכרחי לעבור דרכו כדי לקבל הזמנות לציור, וודאי שציבוריות וממשלתיות. נשים התקבלו ללימודים באקדמיות במינוים ספורים ולאחר מבקשים, וגם במקרים החריגים בהם הורשו ללמוד, הן לא הותרו להיכנס לשיעורי ציור ורישום ממודל עירום חי, גברי או נשי כאחד, מחמת הצניעות. בגלריית הפיסול של אוניברסיטת פנסילבניה, למשל, הורשו הסטודנטיות להיכנס לזמן קצוב, ולאחר שחלצי פסלי העירום הגברי הוסתרו בעלה תאנה. ³⁹ כך שנשים הוגבלו גם מבחינת רכישת הידע האנטומי לתיאור דמות באופן ריאליסטי, ולרוב נאלצו להתמקד בנושאים 'ביתיים' כטבע דומם, יחסי אם וילד, ופורטרטים. רק לקראת השליש האחרון של המאה ה-19 נפתחו באקדמיות בארצות הברית שיעורי ציור ורישום ממודל עירום נשי עבור כיתות סגורות של נשים וללא נוכחות גברית. ⁴⁰

שיחות תיאורי העירום הגברי עלתה לקראת אירועי המהפכה הצרפתית, כשהציור האקדמי הנאו-קלאסי הציג גיבורים מיתולוגיים בעירום, כדוגמא לאידיאלים אזרחיים והומניים שנתנו השראה ללוחמי המאבק בן התקופה. ⁴¹ תיאורי עירום גברי אלה היו מנטרלים מגישה אירוטית מופגנת, והם היו אמורים לסמל עידן של תמימות, וישר ומוסר, רציונליות וטוהר מידות עם זיקה אנושית לאלוהות. ⁴² אולם לצד תיאורי העירום החזק והסמכותי, הוצגו גם דימויים מעודנים יותר של גברים נעריים, רכים ורגישים, אשר היוו מעין שלב מעבר בין תקופת הרוקוקו המצועצעת והקיסשית, שנתפשה כ'נשית', לבין התקופה המודרנית בה מושא המבט הדומיננטי באמנות הפך מגברי לנשי באופן מובהק. ⁴³

ב: אורה ראובן, *גברים עירומים*,

35 וידאו, 2008.

36 שם.

37 Karen Petersen & J.J. Wilson, *Women Artists – Recognition and Reappraisal From the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, Harper Colophon Books, New York, 1976, p. 11.

38 שם, עמ' 48.

39 ציור ידוע של אליס ברבר סטיבנס כיתת המודל לנשים משנת 1879

40 מציג שיעור ציור ממודל נשי

לנשים, באקדמיה לאמנויות יפות

בפנסילבניה – להוציא מספר של

תומס אקוינס.

41 Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble-A Crisis in Representation*, Thames and Hudson, London, 1997, pp. 185, 195.

42 שם, עמ' 194.

שם, עמ' 170.

42 David Leddick, *Male Nudes*, Taschen, Cologne,2001, p. 9.

44 Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective*, p. 289.

45 שם.

46 אדוארד סעיד, *אוריינטליזם*, 1979, עם עובד, תל אביב, 1995 (תרגום: עתליה זילבר).

47 שם.

48 Ulrich Pohlmann, *Wilhelm von Gloeden -Taormina*, te Neues Publishing Company, New York, 1998, p. 7.

49 שם, עמ' 11-8, 21.

49 Barndon Taylor, Wilfried van der Will (eds.), *The Nazification of Art: Art, Design, Music, Architecture and film in the Third Reich*, The Winchester Press, Hampshire, 1990, pp. 29-43.

50 שם, עמ' 8-11, 21.

אולם המפנה הדרמטי ביותר ביחס לעירום הגברי התרחש למעשה לקראת אמצע המאה ה-19, עם המצאת הצילום והפיכתו לכלי נגיש יחסית לשימוש. לצד אמנים כ**מייכרידג'**, אשר חקר את פירוק תנועת הגוף וייצוגה, בין השאר, דרך דימויי עירום גברי תוך פעילות ספורטיבית כריצה, קפיצה וירידה במדרגות (איור 13), שמשה המצלמה גם ציירים שנעזרו בצילומי מודל עירום נשי וגברי כבסיס ליצירתם, ביניהם אדגר דגה, תומס אקוינס, פרנץ פון סטוק ואחרים. סחר בצילומי עירום גברי החל להיות נפוץ במהירות, הן באופן מקצועי עבור אמנים⁴⁴ והן מיד ליד במקומות מפגש הומוסקסואליים כבתי מרחצאות ומועדונים פרטיים.⁴⁵ יש שתקפו את הצילומים כ"מציגים את האמת העגמומית של הכיעור הפיזי והמוסרי של המודלים ששולמו לפי שעות",⁴⁶ מאחר והציגו את 'האמת העירומה', שלא עברה תחת מכחולם המייפייף של ציירי האקדמיה. אולם אז כהיום, צילומי העירום ה'אמיתי', ענו על יצר המציצנות של קהל המתעניינים, ומספר האמנים שהחלו ליצור דימויי עירום גברי עלה באופן ניכר, בתחילה באופן פרטי וסמוי, ובמהלך המאה ה-20 באופן ציבורי וגלוי.

פרא אציל

כאמור, יצר המציצנות לא פסח גם על אמני המאה ה-19. ציירים כדלקרואה, ז'ריקו, ז'רום ורבים אחרים טיילו לארצות אגן הים התיכון וצפון אפריקה בחיפוש אחר מקומיות אקזוטית, נופי בראשית וחושניות טהורה של צבעים, ריחות ודמויות שטרם 'ניזוקו' על ידי הקדימה המודרנית, במה שלימים ייקרא על ידי אדוארד סעיד כתפישה "אוריינטליסטית", פטרונית ומדומיינת של ה'מערב' את ה'מזרח'.⁴⁷

בעוד הדמויות המעורטלות שציירים אלו תיארו היו בעיקר נשים ולעתים ילדים, תוך רצון להוכיח את הטבעיות הנינוחה בה התקבל העירום ב'מזרח' ואת היצריות הפלרטטנית בחדרי ההרמונות ובבתי המרחץ, הרי שלקראת סוף המאה ה-19 הופנה המבט האוריינטליסטי-מציצני גם כלפי המין הגברי. כדוגמא המובהקת ביותר משמשים אותם נערים שחומי עור שדגמנו תנוחות פיסוליות פסוודו-קלאסיות, הומו אירוטיות במופגן ובעירום מלא, עבור עדשתו של הברון הגרמני **וילהלם פון גלודן** (איור 14). רבבות עותקים מצילומיו של פון גלודן, ההומו המוצהר והעשיר, אשר עבר להתגורר בסיציליה השמשית בשל מחלת הריאות שסבל ממנה, הופצו ברחבי אירופה, והקהילה הסיציליאנית אימצה אותו, הן בשל קשריו החבריים עם ראש עיריית טאורמינה בה התגורר והן משום שסיפק פרנסה עבור מצולמיו ומשפחותיהם. ⁴⁸ בשונה מצילומי הסטודיו שהיו נהוגים באותה עת, הוציא פון גלודן את מצולמיו אל חיק הטבע, תוך מתן ביטוי 'אותנטי' לתום הבתולי, הפשוט, שטרם הבשיל, של דוגמניו – דימויים שבמערב אירופה נשתו בצמא. ⁴⁹ חמש שנים לאחר מותו של פון גלודן, הוגדרו צילומיו כתועבה בעיני משטרו של מוסוליוני, ומרביתם הושמדו. אולם מעניין שבעוד צילומי הנערים שחומי העור של פון גלודן נתפשו כחסרי מוסר בעיניי המשטר הפשיסטי, הרי שהמשטר הנאצי, במקביל, דווקא עודד תצוגה של עירום גברי, אם באמצעות פיסול המגלם את תואר יופיו של הגזע הארי משולל הכגם, המחוטב והנחוש, ואם דרך פעילויות ספורטיביות בעירום מלא בחיק הטבע, כספורטאי אתונה בעבר, שאמורות היו להדגיש ולחזק את קרבתם ה'טבעית' של בני הגזע הארי לנופי מולדתם הגרמנית. ⁵⁰ מסחור דימויו של העירום הגברי, ושימושו לצרכי סיפוק מיני והזדהות קהילתית מחד ותעמולה פוליטית-לאומנית מאידך, הביאו להפצתו ברבים ולהפיכתו לנגיש ולמקובל הרבה יותר משהיה בעבר.

ה'אחר' קל לכאורה לזיהוי ככזה, באמצעות תכונות הקיצון שלו, אלו שאינן דומות לתכונותיו של המתבונן בו. ההסתכלות על 'האחר' בעירומו, היא חוויה פרדוקסלית. הרי העירום הוא שיויוני מיסודו, כל אדם נולד ללא כסות לעורו, וללא לבוש יקשה על המתבונן לקטלג את מושא המבט שלו כ'אחר' על פי קריטריוני מעמד כלכלי וחברתי, השכלה ולעתים מוצא אתני. **פיליפ של אורי גרשוני**, מעמיד אותנו מול דעותינו הקדומות בבואנו לפענח את זהותו של הבחור העומד מולנו בעירום מלא (עמ' 41). על רקע קיר בהיר ומחוספס, ניצב צעיר מזוקן שפלומת שיער כהה, לעתים דקה ולעתים סמיכה יותר, מכסה את עורו, והוא נדמה כסאטיר מבוש. עיניו הגדולות פונות היישר אל המבטי האנונימי בו במבט כן וחודר, זרועותיו רפויות לצד גופו ושיער ערוותו השחור מושך את הצופה הנודד ממעלה הדמות אל חלציה, מסיט כמעט לחלוטין את תשומת הלב מאיבר מינו, המיטשטש על רקע פנים ירכו. הניגוד בין חזותו ה'גברית', השעירה, ה'מזרחית', לבין ממידתו המבושית מעט, וקימורי בטנו, ישבנו וגבו ההופכים אותו ל'רך' יותר, אולי 'נשי', גורם לבלבול מה. אבחנה בלתי מבוססת תקבע כי מדובר בבחור ערבי, אשר הצגתו באופן כה חשוף ורגיש כמעט סותרת את הדעה הקדומה הרואה ב'ערבי' את האגרסיבי, הגאווותן ושומר הצניעות הדתית. אך בעצם, על סמך מה נקבעת 'ערביות' של הבחור המצולם? על סמך שלילה אינסטנקטיבית של 'מראה ישראלי' מחד, או של מראה 'אירופי/אנגלוסקס' מאידך, אך גם

בשל כהותו ושעירותו הכללית, ובעיקר זקנו, התואמים את מראה ה'ערבי' הסטראטיפי, למרות שבאותה מידה הוא עשוי גם להיות יהודי ממוצא מזרחי, ואפילו יהודי חרדי, נועז במיוחד. העמידה מול העירום משולל סימני הזיהוי, גורמת מבוכה לצופה הרוצה לסבר מיד את מראה העיניים כדי להבינו. אולם הבנה המובילה לתיג על סמך מראה עיניים בלתי מבוסס, מתעלמת מנקודת המוצא הזה לכל בני האדם, עליה מעיד העירום מלכתחילה.

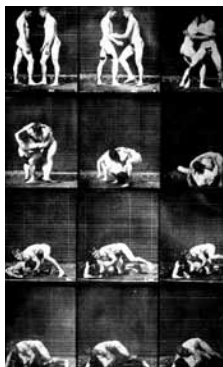
בשינה עמוקה מגיע לשיא פואטי חיפושם של צמד האמנים **גיל ומוטי** אחר מודל חדש של קיום חברתי-שותפי (עמ' 40). שלוש דמויות עירומות, שקופות עור עד שנדמה כי קולף מעליהן, שוכבות כפופות וחבוקות, עורקיהן נמתחים לאורך גופן, סבך הקורים הכחלחלים מתפתל ביניהן והופך אותן לפקעת סימביוטית שקשה להתירה. כל דמות מובחנת אמנם מחברתה בקו מתאר ורדרד, אולם על רקע מצע הארגמן המשמש להן ככר, ספק סדיני סאטן מבהיקים, ספק איבר פנימי רך ופועם, ניכר כי הן חותרות אל מגע אנושי הרמוני חסר גבולות. קריאה מיידית של עבודה זו, על רקע מכלול גוף היצירה של הזוג, עשויה להוביל למסקנה כי היא מכילה את דיוקנם העצמי ללא סממני הזיהוי המוכרים שלהם (שניים מהם אחד, כפילים האחד של השני). אולם פרשנות רחבה יותר תבהיר כי אלו דמויות סימבוליות, משוללות תווי מגדר, דת, לאום וגיל ברורים, גם אם מבט ראשוני בהן, המנסה אוטומטית לסווגן לכאן או לכאן, זיהה אותן כגברים, מאחר והן נטולות שדיים, וזרועה של הדמות השמאלית רשומה בקו שרירי במיוחד. הדמויות מימין ומשמאל, הממסגרות בגופן את זו שגוון בשרה כהה יותר, תנוחתן העוברית של השלישיה וסביבתן דמוית הרחם מעוררות תחושה כי לפנינו תיאור של בריאה מחדש מתוך אחדות שיוויונית ותמיכה הדדית.

תוך מודעות לסכנת הצטיירתם כפטרונים ואדנותיים 'אוריינטיליסטיים' ביחס למושאי הצילום שלהם, במיוחד כש'זרות' אלה ניתנת לזיהוי בנקל, מציגים מספר אמנים ישראליים את 'האחר' תוך סימון מובהק של נסיבות המצוקה והעוולות שהקיום במרחב הישראלי מסב לו.

בצילום משנת 1984 מציג **ג'ואל קנטור** נער הנדחף בגבו לקיר כשמכנסיו מופשלים מטה, ולידו גבר האוחז בו בחולצתו ומיישיר מבט אל איבר מינו (איור 15). התקרבותו של הגבר לעבר הנער העירום אינה ברורה, משום שלא ניתן לזהות בצילום כל ביטוי לסביבה ספציפית או לזהות המצולמים. כותרת הצילום **חיפוש שגרתי על תושב עזה בידי כוחות הבטחון** מבהירה כי הגבר הוא איש כוחות הבטחון הישראליים, שאינו לובש מדים, המוודא כי הצעיר הערבי אינו נושא בכליו תחמושת. בניגוד לדימויים עיתונאיים מאוחרים, המציגים חשודים הניצבים בתחתונים בלבד בבדיקות מחסומים או במעצרים, כאן מבט 'איש הביטחון' באיבר מינו של הצעיר כאילו היה זה כלי נשק מסוג שמעולם לא נתקל בו. האסוציאציה המינית הראשונית שיתכן ועלתה בראש הצופה בתחילה, מתחלפת בבלבול. פרטיותו של הצעיר מופקעת באמתלה של סיכול בטחוני, והוא תלוי בהחלטתו של האיש, אם יתבשר או יעמוד בעירומו, ימשיך בחייו או ייעצר. לצד הקלות הבלתי נסבלת של התוקפנות הבטחונית, המתירה לעצמה לפלוש עד מעבר לתחתוניו של כל אדם תחת אצטלה אכיפתית, מתגלה כאן גם קנאת הפין של הגבר היהודי, המבט בתמהון כמעט היפבוטי באיבר מינו של הערבי, עד שנדמה כי דווקא גבריותו וזקיפות קומתו של הנער, המחזיר אליו מבט, מערערת את זו של הגבר המנסה להשפילו.

הצילום **פליט במקלחת** של **נתן דביר** מציג גבר שחור, עובד זר מחוף השנהב, המתלבש לאחר מקלחת מאולתרת במה שהיה מטבח של מועדון קריקי ידוע בתל אביב (עמ' 77). הבניין בו שכן המועדון הפך לבית רפאים המאכלס עשרות עובדים זרים ופליטים, בתנאי מחייה ירודים ובצפיפות גדולה. דביר, אשר צילם את הגבר לאחר שקיבל את הסכמתו לכך, מפנה זרקור אל החיים בשולי החברה, אל האנשים השקופים, שזרותם הניכרת לעין גוררת יחס אדיש למצוקותיהם ומאוויהם. לצד הקיר מאחור ניצב מקרר אדום עם פרסומת לחברת קוקה קולה, המחدد את הפער בין עולם המסחר הקפיטליסטי והממותג, המוכר אשליית חיים טובים ונוצצים, לבין העוני והרצון לשמור על צלם אנוש בסביבה כה עלובה.

גם פסלו של **אוהד מרומי**, **הנער מדרום תל אביב** משנת 2001, מציג דמות שחורה ועירומה, והוא מתנשא לגובה של 6 מטרים, כטוטם שמבטי הכל נישאים אליו (איור 16). מרומי הוציא את הנער, העובד הזר, ממתחמי המהגרים הסובבים את התחנה המרכזית, והציג אותו במרכז האליטה התרבותית – המוזיאון, כמו מנכיח אותו כעובדה קיימת בתרבות ובמרחב הישראליים העכשוויים, המעדיפים בדרך כלל שלא לראותו. הנער ניצב אל על, מקושט במחרוזות עוברית לצווארו, עיניו עצומות ואגרופיו קפוצים, כמבקש להתרכז לתוך עצמו, לנסוך בו ביטחון, תוך רהור או תפילה. יש הרואים בו דווקא דכדוך וחוסר תקווה, המשתקפים דרך עמידתו הלא יציבה.⁵¹ הצופה המרים ראשו לעבר הנער, לא יכול שלא להביט על איבר מינו השחור, הזר, המסקרן. דמותו המבויישת, המונומנטלית, כמו חולשת על נתיניה הלבנים מלמעלה, אך לא ברודנות אלא כמעט ובלי משים, תוך היפוך ההשקפה הקולוניאליסטית הדכאנית. מרומי יוצר את דמות הנגטיב של **דוד**,⁵² השחור העדין והפגיע



13

13
אדוארד מייברידג', **תנועה חייתית, לוח 546**, 1887, באדיבות מוזיאון קינגסטון, קינגסטון על התמזה, אנגליה
Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion, plate 546*, 1887, courtesy of Kingston Museum, Kingston upon Thames, United Kingdom



14
וילהלם פון גלודן, **שלוש הנריצות**, 1900, הדפסת אלבומן Wilhelm von Gloeden, *The Three Graces*, 1900's, albumen print



14

16

15
ג'ואל קנטור, **חיפוש שגרתי על תושב עזה בידי כוחות הביטחון**, 1984, הדפסת כסף, באדיבות האמן Joel Kantor, *Routine search of a Gazan by security forces*, 1984, silver print, courtesy of the artist

16
אוהד מרומי, **הנער מדרום תל אביב**, 2001, קל-קר, נייר, שיער וחרוזי פלסטיק, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים
Ohad Meromi, *The Boy from South Tel Aviv*, 2001, Styrofoam, paper, hair, plastic beads, collection of The Israel Museum, Jerusalem



17

17
ז'אן אוגוסט דומיניק אנגר, **בית המרחץ הטורקי**, 1862, שמן על בד על פול עץ, 108x110, אוסף מוזיאון לובר, פריס
Jean Auguste Dominique Ingres, *The Turkish Bath*, 1862, oil on canvas on wood panel, 108x110, collection of the Louvre Museum, Paris



18

18
א. מ. ליליין, **משה**, ב: **חמשת חומשי תורה**, גרמניה, 1908
E. M. Lilien, *Mose*, in *Die Bücher der Bibel*, Westermann Verlag, Braunschweig, 1908

19
סנדרו בוטיצלי, **לידת ונוס** (פרט), 1484-1486, טמפרה ושמן על בד, 172.5x278.5, אוסף גלריה אופיצי, פירנצה
Sandro Boticelli, *The Birth of Venus* (detail), 1484-1486, tempera and oil on canvas, 172.5x278.5, collection of Galleria degli Uffizi, Florence



19

שרה בריטברג-סמל, "מדיבור על תקשורת לתקשורת – שיחה עם אוהד מרומי", סטודיו, מס' 129, דצמבר 2001, עמ' 34.

מול פסלו המסותת בשיש של מיכלאנג'לו, כמקביל בין הנער המפלס את דרכו בהססנות ובשטח לא מוכר, מול הנער גיבור הקרב.

ביצירותיהם של קנטור, דביר ומרומי, הפשטת הזר מבגדיו כמו מבקשת להסיר את מלבושי הדעות הקדומות של הצופה, לבטל את הריחוק ואת חוסר המודעות, תוך חשיפת המקום המוכר, הדומה, האנושי.

עבור **בנימין רייך**, אשר גדל והתחנך כדתי-חרדי בירושלים, ה'אחר' הוא דווקא זה הקרוב אליו ביותר, שידו כמעט משגת ואינה יכולה לו. בדומה לציר הצרפתי הנאו-קלאסי *ז'אן אוגוסט דומיניק אנגר*, אשר ציורו *בית מרחץ טורקי*, 1862 (איור 17) מציג פנטזיה 'אוריינטליסטית' על חמאם עמוס בנשים אירופיות עגלגלות השרועות בעירום מתפנק האחת על השניה, נדמה כי גם רייך מציג מעין חור הצצה (בדוֹיִתיעודי?) לעולמם הסגור של בחורי הישיבה, המצניעים את תשוקותיהם ומסתירים חטאיהם. בקוֹץ (עמ' 53), צילום שחור לבן מושטשט שכמו נלקח בחטף, אנו מביטים על נער עירום חובש כיפה שחורה, הפושט או לובש את מכנסיו, ראשו מושפל והוא נחפז כמי שמתבייש במעשיו. בחברה כה מסוגרת וסגפנית כזו האורתודוקסית, הרואה טומאה בכל ביטוי של מיניות, אין זה מקרי שרייך בוחר דווקא בסצינת רחצה, או בסביבה העשויה להצטייר כמקווה טהרה או חוף נפרד, בכדי לעמוד על קו התפר הדק בין גילוי הגוף ושחרורו מכבלי הלבוש האחיד לבין הרצון למימוש אירוטי, לחקר הנסתר ולהתנסות באסור. רייך נע בין קדושת המסגרת הדתית הבדלנית לבין הרצון להינתק ממגבלותיה ולהציג את החילוני בה, את הטבעי והאנושי המכפעפעם בסמוי מתחת לפני השטח המהוגנים.

ב*אסור* מתייחס **ארז ישראלי** לסצינה מתוך סרטו של ז'אן ז'נה *שיר אהבה*, בה עובר הסוהר בין התאים ומציץ לאסירים הרוקדים ומאזונים בגפם לצלילי מוסיקה מדומייתת, כמתענגים על החופש הרוחני והשותפות החושית המאחדים אותם דרך קירות הכלא (עמ' 52). עבודת וידאו זו, הממשיכה את עיסוקו הפיסולי של ישראלי בדימויים של טרוריסטים אנונימיים, מציגה גבר שראשו מושחר הרוקד בעירום מאחורי סורגים, והוא נע בחושניות לצלילי ניגון ערבי בעל גוון של תחינה וייאוש. אופן הריקוד של הדמות מכוסת הפנים, החבלנית למראה, וגופה המתפתל, מוציאים ממנה פן פתייני והיא כמו יוצרת לעצמה מחוז אוטונומי, המשוחרר מכבלי המקום והזמן הנתונים. הצופה הופך לאותו סוהר המשית את מבטו על הזר המסתורי, המפלרטט איתו במודע ומהפנט אותו עד שנשכחים יחסי הכוחות והמרחק הכפוי המוגדרים ביניהם.

שכיחות העירום הגברי באמנות המאה ה-20 עלתה ככל שעלה מספר האמנים שראו הן את העירום הגברי והן את ההומוסקסואליות כנושאים לגיטימיים לעיסוק אמנותי פומבי, תוך רצון לקרבם מהשוליים לתרבות המיין סטרים. ז'אן קוקטו, דיוויד הוקני, גילברט וג'ורג', רوبرט מייפלדורף, פייר וז'יל ואחרים, האירו ביצירתם צדדים שונים בחיי ההומוסקסואלים, ממערכות יחסים חד-מיניות ודימויים מיניים בוטים ומפורטים, דרך נוקיסיזם, קיטש וקאמפ, סאדו מזוכיזם ופטישיזם, פורנו ואופנה, המצהירים על היקסמותם מהגוף הגברי ועל כמיהתם אליו, לנעוריו, ליופיו ולבריאותו. דימויי עירום גברי רבים נוצרו גם על ידי אמנים כלוסיאן פריד, צייר הפורטרטים הנשען על מסורת ציור המודל הקלאסית, וג'ף קונס, אשר הצטלם בעירום תוך קיום יחסי מין עם אשתו כוכבת הפורנו דאז. אולם נדמה כי עבור האמנים ההומואים אין העירום הגברי מציג רק את העירום כשלעצמו, אלא את כל משמעויותיו החבויות, המודחקות, את הערעור על הקונבנציות החברתיות, ואת נירמול מושא התשוקה האסור.

תמיר להב־רדלמסר מתמקד כבר קרוב לשלושה עשורים ובאופן סדרתי ורציף בצילום עירום גברי. תמיד בשחור לבן על-זמני, תמיד בביתו, על רקע הספרייה או חדר העבודה, להב רדלמסר מציג את האינטימיות הנרקמת בין המצלם והמצולם, המביט והניבט, לעתים גם תוך חציית הגבולות ביניהם. בצילום מתוך סדרת *מודל זטבע דומם*, יושב בחור גדל גוף לצד שולחן עץ, שזר פרחים הנתון באגרטל זכוכית וצרור ירקות מונחים עליו, זרועו האחת נשענת והשניה מוחזקת על מותנו, רגליו מפושקות בזווית והוא מיישיר מבט אל המצלמה (עמ' 72). מרבית מצולמיו של להב־רדלמסר מסדרה זו, יושבים בעירום מלא ובמצב של זקפה, כשאנום הזקור מעומת עם יופיים של פרחי הפלסטיק, הנראים כאמיתיים. האמן מבקש להציג קשת רחבה של ביטויי יופי גברי, תוך ערעור על מוסכמות מגבילות של גיל, מבנה גופני ומוצא אתני. עבורו היופי הוא אינסופי, והוא נחנט במצלמתו כטבע הדומם המרהיב, המתעתע במתבונן ביופיו. מצולמיו יישארו יפים בעיניו לעד, חיוניים וערוכים תמיד, כמשלבים את טריותם של הירקות עם נצחיותם של הפרחים, מעוררי תיאבון ויזואלי שלא יודע שובע. הגבר בצילום זה בחר להשאיר את חולצתו וגרביו על גופו, אך להסיר את בגדיו התחתונים, תוך חשיפת איבר מינו ואיזור ערוותו המגולח. מחד נדמה כי הוא מתבייש בגופו הרחב, ולכן חושף רק את נתוני גבריותו, הממקדים את המבט במנותק ממכלול הגוף. אולם גילוח שיער הערווה מעיד על היותו בעל מודעות מינית-אסתטית שאינה חוששת מהצטיירות 'נשית'. בצילום נוסף, נראה האמן עצמו כשהוא אוחז במשקפת ומתבונן דרכה

- ↑ Todd Samuel Presner, *Muscular Judaism: The Jewish Body and the Politics of Regeneration*, 53 ארץ ישראל, ירושלים, 1982, עמ' לא ממוספרים. 1-2. pp.

- ↑ גדעון עפרת, *דמות החלוץ באמנות ישראל*, קט. תע., משכן נשיאי ישראל, ירושלים, 1982, עמ' לא ממוספרים.

- ↑ גדעון עפרת, *1948-דור תש"ח באמנות ישראל*, קט. תע., מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, 1988, עמ' 23-24.
- ↑ שם.

- ↑ על תפישת 'המזרח' ודמויות מן 'המזרח' באמנות הישראלית, ב: יגאל צלמונה ותמר מנור פרידמן, *קדימה - המזרח באמנות ישראל*, קט. תע., מוזיאון ישראל, ירושלים, 1998. סקירה כללית אודות אמני "הריאליזם החברתי" ב: גילה בלס ואילנה סנובאום, *ריאליזם חברתי בשנות ה-50, אמנות פוליטית בשנות ה-90*, קט. תע., מוזיאון חיפה החדש, המוזיאון לאמנות, חיפה, 1998.
- ↑ בעבר נקרא ציור זה "אלי ועמי שמיר", ב: אסתי רשף (ער.), *אלי שמיר, כפר יהושע, עמק יזרעאל*, 58 מבחר עבודות: 1980-1997, קט. תע. הגלריה לאמנות, ספריה ומרכז הנצחה קרית טבעון, 1998, עמ' 34.

במושא צילומו, כשבמקביל הוא דורך על הכבל המשחרר, המפעיל את מנגון המצלמה מרחוק (עמ' 79). המודל, שרירי וחלק כפסל יווני, יושב מפושק רגליים, גופו משוך קדימה תוך הפגנה שרירנית, ואיבר מינו זקור כמגורה מהיותו מושא תשוקה משולש – מצד האמן, מצלמתו והצופה. הגוף העירום הופך למקור של ידע, בדומה לספריה שבחזיתה הצטלם, אחריו תר האמן ומבקש לחוקרו. הראייה המתווכת הופכת את המציצנות ללגיטימית ולאינטימית.

ארץ קשוחה

חלק ניכר מחקר ייצוגי הגבריות באמנות הישראלית עסק בנושא דרך הפריזמה הבוחנת את גלגולי דמותו הארכיטיפית, ואולי המיתית, של 'החייל'. זו התמזגה לעתים עם דמותו של 'החלוץ הארץ ישראלי', וגילמה בתוכה את המעבר מדמות 'היהודי הגלותי', שייצוגיו בראשית המאה ה-20 היו נפוצים בתוצרי האמנות של בית המלאכה הירושלמי בצלאל מיסודו של בוריס שץ, לדמות 'הגיבור הארץ ישראלי'. "יהדות השריים" של מקס נורדאו הכריזה בגלוי על רצונה להתרחק מהמאפיינים ה'רכים' הסטריאוטיפיים של יהודי מזרח אירופה, על גופם הלבן והצנום שלא יצא מפתח 'החדר'. תפקידו של 'הציוני החדש' היה להגן בגופו ובנשקו על מולדתו, 'לגאול' את האדמה משיממונה, ולהקים בית חדש-ישן לעם היהודי, הנמלט מקורבנותיו והופך לריבון בארצו.[[]^{53]} מודל אידיאליסטי לדמותו של ציוני חדש זה התגלם בדמותו של הרצל, כפי שתואר על ידי **אפרים משה ליליין**, אתו היו לו יחסי חברות. הרצל הופיע באירויו של ליליין כבעל גוף משורג שריים, חטוב כפסל יווני, לעתים בעל כתר קרניים אשורי המעיד על מעמד אלוהי, זקן עבות ועיניים חודרות, כטיפוס המציג בהרמוניה את הזיקה בין נפש בריאה לגוף בריא (איור 18).

במסגרת תערוכת היחיד, *קולקציית יודאיקה*, הציגה **זויה צ'רקסקי** את *Action Toy*,

פסל-בובת משחק בדמות חסיד, שהופשט ממלבושיו הגלותיים, עד שנחשף בגופו הלבן ומדובבל שיער החזה, כמי שלא ראה אור יום, ושהתפתחותו המינית טרם הבשילה (עמ' 75). פסל זה, הנע בין צעצוע פופולרי לילדים מפס ייצור תעשייתי ובין יצירת אמנות 'גבוהה', מעלה את התהייה האם דמותו של תלמיד יהודי חכם תקרוץ לקהל הזאטוטים, המולעט בדמויות צבעוניות, צעקניות ומשוכללות מסדרות טלוויזה ומשחקי מחשב. האם לדמותו הרופסת והנוגעת ללב של האברך מגושם הגפיים, יש סיכוי בתחרות על המדף בשוק גיבורי הפעולה, החיילים והרובוטים, המשמשים גם כסוכני תרבות מעצבי זהות בקרב ילדי הגיל הרך?

למרות שבשנות ה-20 הועלתה תמיהה אודות חוסר נראותו של החלוץ ביצירתם הפלסטית של האמנים העירוניים, מסתבר כי מאות יצירות בנושא אכן נוצרו באותה עת אך לא הוצגו בשל *"רתיעה מהרואיזם פלקט תועמלני"*.[[]^{54]} רוב האמנים בני התקופה נרתמו למשימה הלאומית, מי מרצונו החופשי ומי בשל הרצון להתפרנס, ושיקפו ביצירות האמנות הפרטיות שלהם, כמו גם בכרזות לטובת מוסדות כגון הקרן הקיימת והשומר הצעיר, את הגוף הגברי המתעורר, האקטיבי, הפועל בעצמאות ובנחישות לחצוב את מקומו מתוך האדמה עד כדי היהפכות לחלק בלתי אמצעי ממנה. אולם, לצד דימויים אלה של גבריות חזקה ובוסתח, נוצרו גם דימויים של החייל כקורבן, החייל הפצוע, או ההרוג, למשל ביצירותיהם של מרסל ינקו, משה טמיר ויוסי שטרן, בשנים שסביב למלחמת תש"ח.[[]^{55]} ייצוג חיילים מתים ניתן למצוא באנדרטאות כגון יד לחללינו של דב פייגין מ-1949, אנדרטת נגבה של נתן רפפורט מ-1949 ואחרות,[[]^{56]} אולם גם בהן מוצגים החיילים כדמויות הרואיות וגבריות, שרירות, מחוטבות ומפוסלות באבן.

גם דמותו של הגבר המזרחי לא נפקדה – היהודים המזרחיים, עולי תימן וצפון אפריקה, הוצגו הן בחפצי האמנות של בצלאל והן ביצירות אמנים ארץ ישראליים אחרים כיהודים דתיים, שחומי עור, בעלי פיאות לחיים מסולסלות, הלבושים לרוב בגלביות. אמנים ששם נקשר ל"ריאליזם החברתי" של שנות ה-50, כמשה גת, נפתלי בזם, גרשון קניספל, שמוען צבר ואחרים, תיארו את חיי היום יום של תושבי המעברות, פועלי הנמלים והמפעלים, ואת הגברים כבעלי כפות ידיים גדולות וזרועות חזקות, המדגישות את היותם עובדי כפיים אשר חוסנם הנפשי והגופני עומד לזכותם בתנאים הקשים בהם הם חיים ועובדים.[[]^{57]}

בציורו של **אלי שמיר**, *שני עובדי אדמה*[[]^{58]} משנת 1989, כורע צמד גברים עירומים במרחבי אדמת בור מוקפת הרים שתלמיה חרושים בשורות. זרועותיהם מושטות מטה ועיניהם מושפלות בהתכוונות, ונדמה כי הם טומנים דבר מה בקרקע, אולי זרע העתיד לנבט ולהפריח את האדמה החומה, הקשה. השמים המלבינים מעליהם ואוירת הקדרות כמו רומזים על אסון, חורבן המקום המצריך כעת בריאה מחדש (עמ' 37). עירום הגברים וטמינת הזרע, קושרים את גופם ואונם של השניים באדמת העמק, כאילו זה עתה נולדו מתוכה, וברצונם להבטיח את צמיחת הדור החדש של עובדי האדמה, שימשיך את התמסרותו אליה. זיקה נוספת בין האון הגברי לאדמה ופריונה מתקיימת ב*ויה עין חרוד*

Robert A. S. Macalister, The excavation of Gezer, London, 1911-1912.

של פסי גירש, משנת 1991, בו נראה גבר עירום עומד על ראשו במרכז **קרקע צחיחה**, ומאחוריו מתנוסס עץ דקל יחיד, הנדמה כצומח מרגלו או מתוך מפשעתו (עמ' 62). בדידותו של הדקל, הנשתל בדרך כלל במטעים או בקבוצות, מעידה על התערבותו המלאכותית של האדם בטבע, אך גם על זה ששרד את האקלים הקשה בו נאלץ להיקלט. דמותו של הגבר נדמית כבבואתו של הדקל, יישות המשכית אחת של פאלוס לאומי, הנאחז במקומו גם אם נדמה כי בניגוד לחוקי הטבע. גזע העץ כמו מזקיף את איבר מינו השמוט של הגבר ומאריך אותו, ומנגד זרועותיו של הגבר פרושות לצדדים לאיזון וכעונג, אך גם כצליבה הפוכה, ונראה כי בניגוד לדקל השורדני, הגבר ייעלם במהרה מהמקום מבלי שיותיר את חותמו בנוף. עקבות פאליים מעשה ידי אדם נגלים גם בעל *הבמה בתל גזר* משנת 1989, שצולם באתר הארכאולוגי ששרידיו מעידים אולי על מקום פולחני של העלאת קורבנות אדם.⁵⁹ אבן הגיר המזדקרת מן הקרקע העשבונית, הנדמית גם כמצבה, מוקפת בשני סלעים מצדדיה, ונראית כאיבר מין ענק, השורד את פגעי הזמן וניצב זקוף ושמור במקומו (עמ' 71). דמות גבר מבצצת במשכבה על האבן, כנעקדת על מזבח עולה, והיא כמו נחדרת או משופדת על הזין העצום, רופסת מעליו ומאוימת מאונו הגדול. דמות הגבר שינקה את כוחה מאדמת המולדת, שחישלה שריריה ורוממה את מורלה הלאומי, כנענת כעת מול קשיחותו האינסופית, השרדנית של המקום.

דימויים של עירום גברי וטבע מלאכותי ועקר נגלים גם ביצירותיהם של **משה גרשוני**, **נעם הולדנגרבר** ו**דורון רבינא**. בשנת 1984 יזם גרשוני, אשר רק 4 שנים קודם לכן פנה מעיסוק באמנות מושגית לציור, מפגשי רישום ממודל חי, גברי ונשי לסירוגין, אשר התקיימו במתכונת חברית מצומצמת בסטודיו שלו. גרשוני ביקש לשכלל את יכולת הציור הפיגורטיבית-אקדמית שלו, אולם לאחר ששיעורי הרישום הסתיימו, היה חוזר גרשוני אל הרישומים ומצייר עליהם בכפות ידיו המרוחות בצבע, באופן הדומה לטכניקת ציורי אצבעות של ילדים. בציור משנה זו נראה גבר כשהוא עומד על כנף, ידיו חובקות את חזהו וראשו מוטה הצידה, בתנוחה המאזכרת את ונוס הנוולדת מן הים בציורו של אמן הרנסנס האיטלקי *סנדרו בוטיצ'לי* (איור 19), אולם בשונה ממנה יופיו מהוסס ולא מיתולוגי והוא לא מסתיר את איבר מינו. דמות הגבר שתולה בנוף שמימי מוקף כנפיים, וסימן שאלה המתלקח לכנף בוערת מתשוקה מתפתל לאורך קימורי גופה, כנחש המשפיל מבטו אל איבר המין. הגבר חסר הפה ניצב שותק ומכונס בעצמו, עיניו משוטטות לנקודה בלתי נראית באופק, ואיבר מינו ממוסגר בשתי עיניים שחורות, פערות, היוצרות מאיזור חלציו מעין פרוצוף קומי, ינשופי. מגן הדוד המרחף לצד ראשו, ועלי הפרח הלבנים המשתרכים כלפי מעלה, תלושים ומתפוגגים, מחדדים את תחושת הרחיפה של הגבר, שכמו עולה השמיימה מוקף בנפלאותיו ופליאותיו של היקום (עמ' 68).

בעבודה מסדרת *חדר המוסיקה*, הציב הולדנגרבר דף מחוברת פורנו הומוסקסואלי על מעמד מתכת לתווים, ועליו הדביק תצלום של שדה חיטה חרוש ומסודר באלומות. תצלום השדה מכסה למעשה את פניו של אחד מהגברים העירומים, הכורע על ברכיו ומפשק את ישבנו, בזמן שבחור שני גוהר מעליו ונשען על עכוזו, כך שלצד תחושת האינטימיות הגדולה יוצרת הסתרה זו גם תחושה של ניכור בין הדמויות, ובין לצופה (עמ' 63). פי הטבעת של הגבר השוכב נפער לכדי פתח אפלולי, שתמונת הנוף החלקאי, גורמת לו להצטייר כנקב המצפה לקלוט לתוכו זרע. אולם היעדרה של דמות נשית מבטל את אילוויית פוטנציאל הפריון ומדגיש את העונג הפיזי המקיים את עצמו במודע כמשק אוטרקי, תוך התעלמות מופגנת מהחטא הכפול המגולם בו. הצבת הסציונה על גבי מעמד התווים כמו רומזת על גורם שליש המתבונן בהיחבא בדימוי זה, תוך הסוואתו כחוברת מוסיקלית מהוגנת, ועל מערכת מבטים סותרים הנתקלים בסופו של דבר במבוי סתום.

פילירט בין המוקצה למהוגן מתקיים גם אצל רבינא, המלקט דימויים של עונג הומוסקסואלי-אנאלי המצליחים לממש את תשוקתם האירוטית ולהנביט מתוכם פרחי זהב תמירים, שכמו עולים מתוך הקרקע הבשרנית אל מעל לאופק הלבן והצחיח של הדף. באמצעות הצגת אקט ליקוק פי הטבעת (רימינג), מפנה רבינא מבט אל המקומות הלא צפויים מהם יכול לצמוח במפתיע היופי הגדול. בעוד המין ההומוסקסואלי נתפש כעקר וחסר תוחלת, נדמה דווקא שכשיגיע פרח הזהב לשיאו ויפקח את תפרחתו, יוכלו אבקניו להשתחרר ולהשתתף אף הם במערכת הרבייה של הטבע, בסוג של הפרייה פלאית שמוצאה בפתחו הבזוי של האדם. או אז הופכים דוגמני הפורנו לצמד אוהבים הנצפים ברגעי השיא של התמזגותם הגופנית דרך רקמותיהם הריריות, הרטובות, המתמסרות (עמ' 65).

בציור של **גיל ומוטי** מסדרת *חוף געש*, נראה גבר עירום ואנונימי מטייל על שפת הים, קצף הגלים משתבר לרגליו, וגופו כמעט ומתמזג עם הקרקע החולית (עמ' 61). מבט העל מדמה את נקודת התצפית של המטיילים והמציצנים המביטים מצוק חוף הנוודיסטים על המשתזפים למטה, תוך הכנסת הצופה הלא מודע לתוך קהילה סגורה של נוטרוליסטים, אקסהיביציוניסטים ומחפשי הזדמנויות מיניות. העירום נתפש כאן כקרבה טבעית, אורגנית,

<div></div> <div>יוצא מן הכלל הוא דיוקן עצמי של משה מוקדי, המתוארך לשנים 1923-1924, שצויר בעת שהותו בוינה או בסמוך לשובו ארצה.</div>	
<div></div> <div>בדיוקן זה האמן לבוש בחלוק סגלגל, פניו נראים כמאופרים, תנוחת גופו מתעטפת בתוך עצמה, והוא ענוג ונבעולי כפרחי הטפט הנגלים מאחוריו. ב: אירית הדר, <i>לצייר כמו שאני רואה: משה מוקדי – רטרופקטיבה</i>, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 1999, איור 2, עמ' 20.</div>	
<div></div> <div>דליה קרפל, "עיר הגברים", <i>מוסף הארץ, הארץ</i>, 23.1.2004.</div>	
<div></div> <div>שם.</div>	
<div></div> <div>בתיה כרמיאל, <i>קורבמן – צלם תל אביב אחר, 1919-1936</i>, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, יוד יצחק בן צבי, ירושלים, 2004.</div>	
<div></div> <div>שם, עמ' 112.</div>	

של האדם אל הנוף, באופן רומנטי וכמעט תמים. אין כל זכר להיות המקום אתר קרוזינג (Cruising) לגברים המחפשים את עירומם של בני מינם, או לקבוצות התרות אחר שיזוף אחיד וחילופי זוגות. האתר הסודי, הרחוק מן העין, 'מתחפש' לציור נוף מהוגן, בורגני, או לנקודת מילוט של אנשי החברה השבעה לשוליה המסתוריים והמוקצים, הטובלים מבטם במים האסורים אך לא מתמסרים להם.

גליה פסטרנק משלימה כמו מנקודת מבט של ילדה, את המבט המציצני מצדו השני של החוף, בתארה גבר היושב עירום במכוניתו על רקע ים, עיניו השקופות מביטות קדימה, והוא מאונן למראה הדמויות החולפות על פניו. השימוש באווקרל כתמי, ההופך את גופו לקווי מתאר ובשר מדמם, ובשרבוטיות גמלונית בעלת אופי אינפנטילי, מחריפים את תחושת הפרוורסיה המוקרנת מפניו המחוקים, פיו הפעור ועיניו הריקות. נדמה כאילו זירמתו השתלטה על הדימוי, והמירה את חוף הים ממקום בילוי משפחתי, לאתר של ריגושים מיניים חד צדדיים וסיפוקם ללא אפשרות בקרה או הימנעות (עמ' 60).

בועז טל החל את עיסוקו בדימויי עירום גברי (לצד נשי) לקראת סוף שנות ה-70, כשאופי עבודתו נשא אז שני קוים מאפיינים מקבילים. האחד, צילומי סנפ-שוט אגביים, ללא כוונה אמנותית, שנלקחו בנסיבות צבאיות בעיקרן כמקלחות שדה, שירות בתעלות ובמעוזים ומפגשים חברתיים ניונחים שהעירום בהם היה משולל דינמיקה אירוטית מודעת. השני, צילום מבויס שכוונתו, כלפי מושא המבט הגברי, היתה הגחכת הפאתוס המצ'ואיסטי והגאוותנות המיליטריסטית בת התקופה דרך קילוף שכבות ההגנה של הלבוש.

בצילום משנת 1984 ממיר טל את מרחבו הביתי לכדי סביבת טבע מפוברקת, שאופיה התפאורתי ניתן לזיהוי בנקל (עמ' 69). גבר עירום יורד במדרגות כשעל פניו מסיכה של דמות נשית מצועצעת, בידו האחת מעדר ובשניה סל נצרים, והוא נדמה ככיפה אדומה שתעתה בדרכה לסבתה. על הקיר מולו תלויה מסגרת ובה כפולת צילומים של טל מגליונו הראשון של המגזין *תת-רמה*, 1984, האחד של גבר ששימש כמודל עירום בבית ספר לאמנות, והשני של אשה עירומה המתכופפת במטבח ביתי. הצגת העירום הגברי, בעל התפקיד האקדמי, האמנותי, לצד העירום הנשי, הממוקם במרחב הקלישאתי והסטראוטיפי ביותר עבורו, מעומת עם הדמות האנדרוגנית, הגרוטסקית, שכמו לועגת לחלוקת התפקידים הבינארית בין המינים. נדמה כי רק במסגרת משחק התפקידים הילדותי מאליו, יכול היה הגבר לשחרר עצמו מרצינותו התהומית ביחס לגופו, ולהתנסות בחשאי בחוויה קוטבית, היתולית וחושנית כאחת, שהיתה עשויה לערער את מעמדו המבוצר כאב המשפחה לו היתה מתגלה.

אחוות גברים

דימויים של גבריות נשית או של הומו אירוטיקה לא נראו כמעט כלל באמנות הישראלית של טרום קום המדינה, וגם שנים רבות מאוחר יותר.⁶⁰ הגוף הפרטי הופקע לטובת הייצוג הלאומי, וקרבה גברית נתפשה לרוב כחלק מרעות הלוחמים, כאחוזה של שדה הקרב, או כקרבה של יחסי עבודה בשדה ובבניין. יחד עם זאת, מאחר ונראה זה מובן מאליו לקשור בין מים ורחצה לעירום, וכדי לנטרל את העירום מקוונטציות הומו-אירוטיות, אין זה מפליא ששצינת הרחצה הקבוצתית נעשתה מועדפת על כמה מהאמנים הישראלים בבואם להציג עירום גברי.

צילומיו של **שמעון קורבמן** מבתי המרחצאות ('המלתחות') על חוף ימה של תל אביב, 1927, הם גילויים נדירים של דינמיקה גברית בעירום שתועדה באופן פומבי ולא בחדרי חדרים. קורבמן, שנטייתו המינית אינה ברורה לחלוטין,⁶¹ ביקש לתעד את תרבות הפנאי של תושבי העיר, מנקודת מבט אישית וללא ביום מלאכותי. הוא פסק מלצלם כארבעה עשורים לפני מותו, וצילומי העירום, שנמצאו בארכיונו הפרטי וכלל הנראה לא יועדו לתצוגה בפני הציבור,⁶² נחשפו לראשונה רק בברטרוספקטיבה שנערכה לו בשנת 2004.⁶³ בכמה מצילומים אלה, נראה צעיר אתלטי מפגין את שריריו, או מניף מעליו גבר עירום אחר בזרוע אחת (איור 20). ידוע על בחור זה כי היה נער שעשועים מוכר בעיר, *"שנהג לבלות שעות רבות על חוף הים ובין השאר העניק מחסדיו לגברים מזדקנים"*.⁶⁴ מאחר ועירום זה נתפש במסגרת היתולית, של השתטות על חוף הים ובאופן גלוי ולא מסתתר, נוטרלה ממנו האירוטיקה, והוא נתפש כתיעוד של הווי ולא כדימוי של תשוקה.

ציורו של **יוחנן סימון** *במקלחת*, 1952, הוא מקרה חריג נוסף של עירום גברי באמנות אותן שנים. אך בשונה מצילומיו של קורבמן, שהוצגו רק שנים רבות לאחר מותו, ציורו של סימון זכה בפרס דיזנגוף מטעם עיריית תל אביב לאותה שנה, וגם הוצג בתערוכת היחיד המוזיאלית של סימון שנלוותה לפרס (איור 21). בציור, המדמה הצצה לתוך חדר המקלחת המשותף בקיבוץ, נראים ארבעה גברים עירומים לחלוטין עומדים קרובים מאוד האחד לרעהו – הימני ביותר יושב על הספסל בשיכול רגליים, ומפנה את מבטו לעבר שלושת הגברים שלשמאלו. במרכז עומד גבר שני, המניף את ידיו השריריות מעלה, בבואו ללבוש

20 שמעון קורבמן, *בתי המרחצאות*

על חוף ימה של תל אביב, 1927. אוסף שמעון קורבמן, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, בהרשאתו של האפוסטרופוס הכללי כמנהל הנוכסים העזובים בעזבונו של המנוח שמעון קורבמן

Shimon Korbman, *In the Public Showers on the Beaches of Tel Aviv*, 1927. Collection of Shimon Korbman, by special permission of the general administrator, the state of Israel, as the executor of S. Korbman's estate & Eretz Israel Museum, Tel Aviv

21 יוחנן סימון, *במקלחת*, 1952, שמן על בד, 65.5x95, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב Yohanan Simon, *In the Shower*, 1952, oil on canvas, 95x65.5, collection of the Tel Aviv museum of Art, Tel Aviv

22 פול סזאן, *מתרחצים*, 1890-1891, שמן על בד, 66.5x54.2, אוסף מוזיאון הרמיטז' הלאומי, סט. פטרסבורג Paul Cezanne, *Bathers*, 1890-1891, oil on canvas, 54.2x66.5, collection of Hermitage Museum, St. Petersburg

23 רקפת וינר עומר, *הודעה לציבור*, 2006, וידאו, 3:31 דקות Rakefet Viner Omer, *Public Announcement*, 2006, video, 3:31 minutes



20



22



21



23

טלי תמיר, התכתבות במייל, 11.9.2007. 64 דוד גלעד, *מסילות באמנות: 82 ציירים ישראלים*, הוצאת יבנה, תל אביב, 1986, עמ' 166-167. 66

אלן גינתון, "הבת של לוט היתה ציירת", ב: *פמלה לוי: ציורים 1983-1994*, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב, 1994, עמ' 12. 67

שם, עמ' 11.

את גופייתו הלבנה. לפניו מתכופך גבר שלישי המנגב את כף רגלו. הגבר הרביעי נראה מאחור, ישבנו חשוף, והוא מייבש את גבו במגבת לבנה בעודו מביט הצידה לעבר חבריו. טלי תמיר, אוצרת התערוכה הרטרופקטיבית של סימון במוזיאון תל אביב לאמנות בשנת 2001, נמנעה מלתת כל פרשנות לציור זה במונוגרפיה שחיברה אודות סימון, ולטענתה "אין ציור זה נושא עמו במודע מסר הומו-ארוטי...חברי ועדת פרס דיזנגוף בישראל של שנת 1952 ודאי שלא היו נותנים פרס לציור אם היו חושבים שיש בו מסר מסוג זה".⁶⁵ אמנם יש ממש בטענתה של תמיר – יתכן וסימון לא היה מודע לאווירה ההומו-ארוטית ויתכן שהיה מודע – אך אין זה מונע מאווירה זו להתקיים בציור. אכן, סביר שבתקופה בה נעשה הציור וזכה בפרס מטעם עיריית תל אביב, לא חשבו עליו כהומו-אירוטי. הוא וודאי התקבל כעירום נינוח ואגבי של חבר'ה, ללא ביישנות או מחשבות מיניות. אולם, לכאורה אין סיבה לעמידה הצפופה כל כך של הגברים הללו, ונראה כי גבולות הבד הם שדחסו אותם כה קרוב האחד לשני. בסיטואציה סגורה זו, בה הגברים אינם מביטים לעבר צופה אלא מרוכזים בעצמם, נדמה כי הם כלל לא מבחינים בצייר המביט עליהם ומצויח את דמויותיהם. מתח ארוטי קיים בעיקר בין הדמות המתכופפת לזו העומדת מאחוריה – מדוע הם עומדים כה קרוב האחד לשני, האם החדר היה כה קטן עד כי נאלצו ממש לגעת האחד בגופו של השני, בעירום מוחלט? או שמא מבקש סימון להדגיש כי נוסף לכך שהגוף הציוני החדש אינו משהו להתבייש בו, ולכן אין צורך להסתירו, היתה הקרבה בין חברי הקיבוץ כה גדולה, עד כי לא היה רצון או צורך בפרטיות ובמרחב אישי, אפילו בסיטואציה כה אינטימית כרחצה בעירום. בהחלט ניתן גם לראות דימיון בין ציורו של סימון ל'מתרחצי' של פול סזאן הפוסט אימפרסיוניסט, אותו העריץ (איור 22).⁶⁶ את דמות הגבר ה'סזאני' העומד בפרופיל כשידיו מעל ראשו מתאר סימון כגבר המרים ידיו כדי ללבוש את גופייתו הלבנה. את הגבר היושב על כר הדשא משמאל בציור הצרפתי, המיר סימון בגבר היושב על ספסל העץ והמביט לעבר חבריו. המתרחץ הנראה בגבו בציורו של סזאן, הופך כאן לגבר הנראה בזווית דומה אך המנגב את גבו במגבת בתנועות נמרצות, כשהוא מסב מבטו לעבר חבריו העירומים. גופם החיוור וקיריותם של הגברים הצרפתיים הרוחצים בטבע הוחלף על ידי סימון בגופם השזוף מעבודת השדה ובחברותא של הפועלים הארץ ישראלים. רק דמותו של הגבר העירום המתכופך בציורו של סימון אינה מופיעה בציורו של סזאן, והיא צמודה לשלושת הגברים האחרים, מסתירה את מבושו של הגבר העומד, אך גם מאגדת את ארבעתם יחד, עד שנדמה כי עורם הלח של הגברים נוגע זה בזה. בשונה מגבריו של סזאן, הרחוקים האחד מהשני ונראה כי בקושי יש ביניהם קשר עין, גבריו של סימון לא רק צמודים האחד לשני אלא גם מסתכלים אחד על השני, וזאת למרות שהאופן בו תיאר את עיניהם לא מאפשר לדעת בביטחון אם הן פקוחות או עצומות, דבר המאפיין את מרבית הדמויות בציוריו. למרות זאת, ברור לחלוטין כי הדמויות הקיצוניות מביטות האחת לעבר השניה, וכי הדמות העומדת במרכז מטה ראשה ומביטה אל הגבר המתכופך לפניו. האם מדובר במבטים רווי תשוקה? אין לדעת, ולמרות שהדעה הרווחת לגבי התקופה והאמן גורסת כי מדובר בתיאור הווי סוציאליסטי, תמים, ללא כוונות ארוטיות נסתרות וללא מודעות של הצייר עצמו למתח המיני השורר ביצירה, ציור זה עשוי בהחלט לסמל לא רק את החברות הקרובה של גברברי היישוב המתהווה, אלא גם את כמיהתם לקרבה גופנית ולחום אנושי. **פמלה לוי**, החלוצה בעיסוקה הפיגורטיבי והסימבולי הנרחב בעירום גברי מלא בציור הישראלי, מציגה ב*מתרחצים* משנת 1992, דמויות הרחוקות למדי ממתרחציהם הפסטורליים של סזאן וסימון (עמ' 44). אלן גינתון קשרה את ציורי סדרה זו למוטיב המים והרחצה, המסמל את הגוף המלוכלך והרצון לנקותו (פיזית) ולטהרו (רוחנית).⁶⁷ ואכן, תחושה מסויטת ונובעת מציור זה, אשר למרות התרחשותו בקונוטציה מימית נהנתנית, אינו מצליח להשרות אוירה נינוחה של רביצה ובטלה. שלושה בחורים צעירים – האחד שוכב, השני יושב והשלישי עומד – נגלים לעינינו במלוא עירומם, כשאיבר מינם כמו נחשף ונעלם לפרקים. פניהם המטושטשים במה שנדמה ככובעי ים,⁶⁸ חוסמים את האפשרות לזהותם כדמויות אינדיבידואליות, והם הופכים לאובייקטים מיניים שזהותם נמחקה באלימות, וכעת הם אנונימיים לצופים ולעצמם. בגבם נראה מעין חצי סהר שחור מפוספס בלבן, הנדמה כצוהר חשוך בעל סורגים, ומתחתיו להבות כתומות כשל כבשן, או כשל השער לגהינום. הגברים שאינם נינוחים בתנוחותיהם – זה העומד אינו ניצב זקוף אלא נתפס בהליכתו, השוכב נדמה כעומד לקום, או כמי שנפל ארצה, ואשדי מפל המים הניצב לצד הלהבות המרצדות – מחדירים אמביוולנטיות קשה בפירוש הסציונה. גינתון טוענת כי "ציור גבר עירום או איבר מין גברי, בשביל האשה הוא טאבן, והדבר אפשרי רק כשהגבר 'ישן', מנוטרל, לא רואה".⁶⁹ אכן זוהי פרשנות מעניינת, המתייחסת לחרדת הסירוס של הגבר לנוכח המבט הנשי, המערער את בטחונו של הגבר, ולפיכך את זהותו העצמאית, המתבטאת בתווי פניו שנמחקו, תוך הפיכתו לאובייקט ציורי-מיני פרגמנטרי (מקוטע), שניתן לתארו ללא שיחשוש ממכחולה (הפאלי) של האמנית. אך יש זוהי פרשנות חלקית,

שם, עמ' 13.

⁶⁸ פייר בורדייה, *השליטה הגברית*,

⁶⁹ 1998, רסלינג, 2007, עמ' 77–81.

70

המנטרלת לא רק את כוחו של הגבר, בשל מחיקת זהותו והפיכתו לגוף, שרירים זין, אלא גם את כוחה של האשה, הניצבת לראשונה ובאומץ מול העירום הגברי, מישירה אליו את מבטה ומציגה אותו ללא אידאליזציה וללא נרטיב הרואי. מבחינת הייצוג הקבוצתי, ניכר כי קרבתם הפיזית של הגברים האחד לשני מעידה על נינוחות זה עם חברתו של זה, ועל העדר הבושה ביניהם. אך מאחר וזהויותיהם נשללו מהם, וכעת הם נראים ואינם רואים, הוסר גם החשש ההומוסקסואלי/הומופובי של המבט הגברי כלפי איברם של הגברים הנוספים, כך שלמרות סירוסם המנטלי, תקינות 'גבריותם' אינה מוטלת בספק.

עירום פרגמנטרי אחר מוצג בצילום של **עדי שמעוני** משנת 2008, בו נראים שני גברים צעירים משתעשעים תחת המים, גופם הבהיר והגמיש מואר מתוך מעמקי הים, איבר מינם מזדקר על פי הזרמים המתערבלים סביבם, והם מסמנים באצבעותיהם את וי הניצחון, כחוגגים את שובבות הנעורים ותעוזתם (עמ' 45). אולם גם כאן, ראשיהם של הבחורים נעדרים, והם הופכים לגוף משולל זהות, ארוס משוחרר ונטול עכבות תודעתיות. מיליוני בועות המים מזדהרות באור ומנצנצות כאבק יהלומים, הופכות את הסיטואציה לנעה בין מציאות וחלום. לפתע, כשאצבעותיהם הזקופות נראות כממירות את שני הראשים הנעדרים, מתחדד מוטיב הזוגיות המסתורית המתגלה כאן – שני גברים, שתי אצבעות, שני איברי מין, שתי פטמות. האצבעות נטענות בפוטנציאל מיני, עד כי נדמה שהן יוצרות פישוק ואגילי, המעיד על חסרונה של דמות נשית במקום, אך לאו דווקא על צורך בה.

נשיות נוכחת-נפקדת גם ב*פנטזיות על/של גברים במדים של רקפת וינר עומר*, משנת 2006 – כפולת אמצע ממגזין פורנו הומואי, המציגה שלושה גברברים חסונים לבושים חלקית במדי צבא ומשטרה (עמ' 64). השימוש הנפוץ בדמויות לובשות מדים בתרבות הגייז נובע, בין השאר, מהרצון להקניט את המצ'ואיזם ההטרוסקסואלי, המתיימר לבצר את תפקידי אכיפת הכוח כאקסקלוסיביים להם. כפי שכלי הזין מהוויים מעין שלווח פטישיסטית של איבר המין הגברי, באמצעותו מחצין הגבר את אונו ואת סמכותו מתוקף תפקידו, כן הצגת בעלי התפקידים הללו מופשטים ממדיהם ומבצעים אקטים מיניים עם 'חבריהם לנשק', חותרת תחת תדמית הסמכות הגברית וחושפת את פוטנציאל העמדת הפנים והשקריות שבהעמדת הפסאדה ההטרוסקסואלית הקשוחה. כתמי הצבע הורודים המטנפים את התמונות, נדמים כשאריות זרע שהוכתמו על ידי משתמש פוטנציאלי במגזין. אולם עבודת הוידאו *הודעה פומבית*, מגלה את וינר עומר עומדת לצד דימויי הפורנו הללו, לועסת ומנפחת מסטיקים המתפוצצים על הגברים העירומים, באופן המעיד על שעמומה וחוסר השתכנוותה מתצוגת המין הנפרשת לפניה (איור 23). אם פמלה לוי כיסתה את פני מושאי הצירור שלה כדי לתארם בעירום מלא, הרי שוינר עומר לא מאוימת מהעירום הגברי, כפי שהגברים מולם היא ניצבת אינם מאוימים מהמבט הנשי המופנה כלפיהם. הפנטזיות כלפי הגברים במדים אינן מעידות על תשוקתיה של האמנית, אלא על מעגל הקסמים הנרקיסטיטי, המזין את עצמו דרך מבטיהם של גברים הרואים בדוגמני המין הללו את פוטנציאל הגבריות הכלוא בתוכם, זה שהם עשויים לשאוף אליו או להזדווג עימו.

"מדי ב'. חברת גברים. מה שנתפש בדרך כלל כמבחן גבריות (מבחן קטן, משחקי. לא כמו שדה הקרב עצמו, אלא יותר כמו הורדות ידיים, שתיית בקבוק בירה בלגימה, עצימת עיניים בסיבובים) נעשה גורם המפר את שאנונותה של הגבריות. אישושה של האחוונה מתבצע במגוון טקסים בעלי חוקים לא כתובים מאוזנים היטב. הארוטיזציה של אחוות הגברים, חושפת את התשתית ההומופובית עליה היא נשענת. תחרויות האומץ וטקסי האחוונה, שנועדו לאשר את שייכותם של החברים לקבוצה ולהגדיר את מיקומו של כל חבר ביחס לחבר אחר בתוכה, נועדו גם להגדיר את הקבוצה כולה ביחס למה שאיננו שייך לה, ובכך הם משתשים כקמעות שבשתיקה להרחקת שדים לא מדוברים המאיימים עליה מבחוץ..."
גליה ירב, "הכניסה לנשים בימי ג' בלבד", סטודיו, גליון מס' 74, אוגוסט 1996, עמ' 37–39.

אמנם המין הנשי מוחלש ומופלה בעמדות בעלות כוח ועצמאות, כותב פייר בורדייה בספרו *השליטה הגברית*, אך גם המין הגברי משועבד כל העת להחצנת גבריותו, באמצעות עמידה במבחני אומץ המבוססים על הפגנת אלימות, כבוד, גאווה ושליטה. הגברים, טוען בורדייה, מקבלים לגיטימציה מגיל צעיר להיות כוחניים, למשל דרך משחקי הספורט המבוססים על תחרותיות ועל ניצחון מול תבוסה, אך הכוחנות גם נכפית עליהם. הגבריות, הוא מוסיף, היא יחסית ונמדדת בין גברים, כשהחשש הגדול הוא להיתפש כחלש, ולכן כנשלט ו'נשי'.⁷⁰ בניגוד לגליה ירב, הרואה במשחקי החברה הצבאיים ההומו-אירוטיים כלי אישרור בעל תשתית הומופובית לגבריותם של המשתתפים ולהטרוסקסואליות שלהם, אני דווקא מוצא בייצוגי אחות הגברים ובפלירטוט מרובה הפנים שבמסגרתה, דרך לבדוק את אופציית המיניות האחרת, המנודה, להתנסות בה באופן מוגבל, אינטימי, 'ללא עדים', גם מתוך

סקרנות אירוטית, וכהתנסות במסווה 'היתולי' ללא הסתכנות בסנקציה חברתית.
בצילום המטופל של **עודד ידעיה**, *המקרה הזה* משנת 1988, נראית קבוצה של גברים צעירים, חלקם ערומים לחלוטין וחלקם במכנסיים קצרים, באמצע נוף לא מזוהה, סביבם טרשים וקני סוף (עמ' 51). הצופה הישראלי ודאי יניח מיד כי מדובר בקבוצת חיילי סדיר או מילואים שעשו הפוגה מאימוני השדה לטובת התרענוות במקווה מים טבעי אי שם בחיק הטבע היבש, כל זאת מבלי לאתר ולו רמז למדים או לנשק באיזור. מאחר ואלה 'מיטב בחורינו', והאווירה נדמית נינוחה ומשועשעת, הסיטואציה מקבלת 'הכשר', ונשללת כל מחשבה מינית, הן מצד המצולמים והן מצד המביטים מבחוץ. אולם, שורות כתב היד הצפוף על גבי התצלום, כופות על הצופה להתעכב ולהתבונן בגופים השזופים ובישבנים החשופים, המבליחים בשלמותם בין האותיות. הכתוב מגולל את סיפורו של נער, הנדחק בין עשרות אוהדי כדורגל מיוזעים על אוטובוס בצאתם מהאיצטדיון, ושיד אחד מהם הזדהלח במעלה הירך שלו, אל מתחת למכנס הקצר שלבש. הנער לא הזעיק אדם, שמר בקושי על קור רוחו ויירד בתחנה הקרובה, בידעו כי לא יספר על כך לאיש, כפי שלא סיפר על הפעם שקדמה למקרה הזה. ידעיה אורג סיפור רב רבדים, שעטיפתו מציגה זירה הטרוסקסואלית 'מובהקת', בין אם זו קבוצת חיילים במנוחה ובין אם עדר אוהדי כדורגל קולניים. אך חדירה לעומקו של מועדון הגברים הסגור, עשויה לגלות מבטים חטופים אל איברי המין, מגעים מהוססים, משחקי כוחות תוך בדיחות הדעת. במקום בו כולם שווים ואין 'חשודים מידיים', ניתן למתוח את גבולות ה'מותר', תוך גישושים הדדיים והסכמה בשתיקה.

סצינה דומה להפליא אך אירונית יותר, נגלית ב*חפ"ש*, 2008, של **מלני דניאל**, שצוירה משנה זו מהווים תפנית מעיסוקה בנופים 'חוצלארציים', בהשראת קנדה מולדתה, לנופים ותרחישים 'מקומיים', כל ישראליים (עמ' 49–50). בשולי מחנה צבאי נטוש, באמצע שממת השום-מקום המדברית, מתקלחת חבורת גברים עירומים תחת מיכל מים התלוי באלתור בין דקלים, רק זוג מכנסי מדים אחד זרוק בצד ברישול ושתי נעליים צבאיות תלויות לייבוש משורבבות לשון. שניים מהרוחצים נראים מגבם, ספק מסתבנים ספק מקרצפים בלהיטות יתר את איזור חלציהם, כשאחד מהם מעז להתכופך ו'להרים את הסבון', כבדיחת הכלא הידועה, בעוד ישבנו לא נגלה לעיני חבריו. צבעי הטורקיז והורוד הזרחניים, בנוסף לשמי החול הצהובים, יוצרים אוירה חושנית של שעת בין ערביים בנווה מדבר בו אין לזמן חשיבות ואין לשם מה למהר. בצירור אחר מאותה שנה, משתרעים שני גברים עירומים על מזרני ים מתנפחים, בבריקה שמימיה הצלולים צוננים למראה ומרגיעים, האחד קורא עיתון בעוד השני בוהה בחלל. תחושת השלווה משתבשת כשלפתע מגלה הצופה חלון אטום בלבנים ואת קירותיו השבורים של מבנה, החושפים נוף צחיח מנוקד בביצורי בטון. דמויותיהם של הגברים נראות לפתע כחיילים ביוניים, פניהם חסרי תווים מזיהם, ונדמה כי הם נחים לאחר הפצצה או אסון גרעיני, שענניו הכתומים-זרחניים מדממים בקרקעית הבריקה. האילוזיה הפסטורלית נשכחת באחת, ותחושה אפוקליפטית משתלטת על הזירה – האם אנו עדים לניצולים מהזועה או למתכנניו של האסון המתקרב ובא?

התערוכה *ז-ב-ע: עירום גברי באמנות ישראלית עכשווית*, מתקיימת בתקופה שהיא נקודת מפנה היסטורית ביחס לייצוגים של מושאי תשוקה, יופי והזדהות, הן באמנות והן בתרבות הפופולרית, התקשורתית והצרכנית. ז-ב-ע מבקשת לערער מעט את הפאתוס הנלווה לנוכחות הגברית, את שריון הדומיננטיות השתלטנית, הכל יודעת, הדכאנית, ולהציג את הגוף הגברי כשהוא עירום מתכתבים חברתיים, במקום בו נעלם 'הגבר' ומתגלה האדם.

^[1] שניא רפאל (MA), החוג לתולדות האמנות, האוניברסיטה העברית, ירושלים, (2009) מתמחה באמנות מודרנית ועכשווית, בינלאומית וישראלית.

העירום הגברי ועלה התאנה

בושה, הסתרה וצנזורה באמנות הרנסנס והבארוק

גיא טל

^[1] Paul Barolsky, Michelangelo's Nose: A Myth and Its Maker (University Park: Pennsylvania State University Press, 1990), 12.

^[2] David Freedberg, The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response (Chicago and London: University of Chicago Press, 1989), 317-77.

זמן לא רב לאחר שמיכלאנג'לו (Michelangelo) השלים את פסל *דוד* המפורסם בשנת 1504 (איור 1), הוזמן עלה תאנה מזהב כדי להסתיר את מה שהמחבר הוונציאני פייטרו ארטינו (Pietro Aretino) כינה "חוסר הצניעות של הקולוסוס".¹ במאות הבאות פסל *דוד*, או ליתר דיוק, יציקות ורפרודוקציות שלו, יסבול משורה ארוכה של מעשי צנזורה. הפרשייה המפורסמת ביותר נוגעת ליציקת הגבס של הפסל שקיבלה המלכה ויקטוריה מדוכס טוסקנה בשנת 1857. היא סילקה מיד את הפסל ומסרה אותו למוזיאון דרום קנסינגטון (כיום מוזיאון ויקטוריה ואלברט), אך בכך לא תם הסיפור. בעת ביקורה במוזיאון, המלכה הזדעזעה למראה מבושיו של דוד ומיד הוזמן עלה תאנה (איור 2) שמאותו רגע ואילך הותקן על הפסל בכל ביקור שלה או של אחת מבנות המלוכה. העתק אחר של פסל *דוד* אותו הקפידו לכסות בעלה תאנה נמצא דווקא באחד מבתי המלון (Caesar's Palace) בעיר ההוללות, לאס וגאס. לא עבר זמן רב ולבקשת הקהל העלה הוסר, אלא שאז נסבה מחאת הציבור סביב עניין אקוטי אחר: איברו של דוד קטן מדי. שוב נלקח הפסל לשיפוץ והוחזר עם תוספת מבורכת של כמה אינצ'ים. לא רק יציקות, אלא גם פוסטרים של הפסל גרו מחאות: בשנת 1969 בסידיני שבאוסטרליה נעצר מוכר ספרים שהציב בחזית חנותו פוסטר של *דוד*, ומקרה דומה התרחש כעבור ארבע שנים בדרום אפריקה. גם ישראל הצטרפה לאחרונה למצעד הצנזורה. בשנת 2000 הציעה עיריית פירנצה ליצור העתק של פסל *דוד* עבור ירושלים לרגל חגיגות ה-3000 לייסוד העיר. אולם האפשרות שתוצג דמות עירומה בעיר הקודש עוררה סערה בחוגים החרדיים, ולבסוף ניתן במתנה עותק של פסל *דוד* בלבוש מלא, מעשה ידיו של הפסל בן המאה ה-15, אנדריאה דל ורוקיו (Andrea del Verrocchio), שהוצב במוזיאון מגדל דוד.

אם שיטות הצנזור לא השתנו במשך הזמן – כיסוי בעלה תאנה, מחיקה, או סילוק היצירה ממקום בלתי הולם – מה בכל זאת שונה? צריך לזכור שמיניות, ובאופן דומה גם הצנעה, הדחקה וצנזורה של מיניות, אינה עניין טבעי אלא תרבותי, ולכן חייבת להיבחן בקונטקסט של זמן ומקום. מקרי הצנזורה הנבחנים במאמר הנוכחי הם בני אותו זמן של היצירות עצמן, תקופת הרנסנס והבארוק באיטליה. במאמר זה אינני מתכוון להאשים את הצנזור בכשל פרשני או בהשחתת האמנות, וגם לא להראות כיצד הצנזורה שינתה את המשמעות או המראה ההרמוני של היצירה. מטרתי היא לבחון את הצנזורה כתופעה תרבותית ולהבין את היצירה דרך עיניו של הצנזור או של המתבונן המזועזע, כפי שעשה דייד פרידברג (David Freedberg) בספרו אודות כוחם של הדימויים.² מנקודת מבט זו עולות מספר שאלות: אם בתקופת הרנסנס החיו את הפיסול הקלאסי, שרובו מציג דמויות בעירום, והתבוננו על גוף האדם כחלק אינטגרלי מתהליך למידה ומחקר של אנטומיה ופרופורציות, מדוע דימויים של עירום צונזרו? מתי הם נתפסו כבלתי לגיטימיים או בלתי

^[3] Kenneth Colburn Jr., "Desire and Discourse in Foucault: The Sign of the Fig Leaf in Michelangelo's David," Human Studies 10 (1987): 61-79; Michael Camille, "Obscenity under Erasure: Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts," in Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages, ed. Jan M. Ziolkowski (Leiden, Boston, and Cologne: Brill, 1998), 139-54.

^[4] Leo Steinberg, The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, 2nd ed. (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), 18-22, 135-39, 184-94.

רצויים? באילו דרכים צונזרו? כיצד הגיבו אמנים שעבודתם גונתה או צונזרה, והאם הצנזורה השפיעה על יצירתם של אמנים אחרים? וכיצד דווקא תהליך הגילוי של האובייקט המוסתר מוסיף לחוויית ההתבוננות? טענתי המרכזית, ששאלה מחוקר אמנות ימי-הביניים מייקל קמיל (Michael Camille) ומהסוציולוג קנת' קולברן (Kenneth Colburn), היא כי ניתן להבין את הצנזורה או ההסתרה לא רק כאנטי-ייצוג אלא כייצוג בפני עצמו.³ פעולת הצנזורה לכאורה שוללת ומכחישה את האובייקט, אך במישור אחר היא מאשרת ומדגישה את נוכחות האובייקט הנעדר. כך, למשל, עלה התאנה לא רק מסתיר ושולל את המיניות של פסל *דוד*, אלא גם חושף ומבליט את אופיו המיני.

אדם ו"אדם החדש"

עלה התאנה, בהיותו מזוהה עם סיפור אדם וחווה, מצביע על הבושה בתור הסיבה לכיסוי. המילה "מבושים" (ובלעז: *pudenda* מלשון *pudere*, "להתבייש" בלטינית) מעידה על הקשר ההדוק בין בושה ועירום בתרבות המערבית. הסתרת העירום יכולה להיות טבועה בדימוי עצמו (אדם וחווה מכסים עצמם, בניו של נוח מכסים את אביהם), או שהיא נכפית עליו על-ידי המתבונן בשל הבושה שחש מעצם קיומו של הדימוי. שני אלה משולבים בציור הקיר *הגירוש מגן עדן* של מזאצ'ו (Masaccio) בכנסיית סנטה מריה דל כרמינה שבפירנצה (איור 3): חווה מכסה את איבריה האינטימיים בתנוחה השאלוה מדמותה הקלאסית של *ונוס הצנועה* (*Venus pudica*), ואילו הבושה של אדם ניכרת בהסתרת הפנים. אדם, באופן מפתיע (ואולי מהעדר קונבנציה אמנותית לתיאור הבושה של גבר ממערומיו), אינו מנסה להסתיר את העירום שלו. הצנזור כן. לפני שהפרסקו נוקה בשנת 1989 ניתן היה להבחין בעלים שהוספו לאזור ערוותם של השניים כתיקון לחריגה של מזאצ'ו מהסיפור המקראי. מעניין כי היד המסתירה של חווה לא סיפקה את הצנזור והוא תגבר אותה בכיסוי נוסף.

דמות שייצוגה בעירום גרר תגובות רבות של מבוכה, תדהמה ודחייה הייתה זו של ישו. כאשר מלך ספרד מליפה השני קיבל את פסל הצלוב של בנוונוטו צ'ליני (Benvenuto Cellini) במתנה מהדוכס של פירנצה בשנת 1576, מיד כיסה את מבושיו של ישו במטפחת. בהעתקים שנעשו לציור של פיליפו ליפי (Filippo Lippi), *מריה וישו העולל עם שני מלאכים* (1445 בקירוב, גלריה אופיצי), איברו של ישו, בניגוד למתואר בציור המקורי, כוסה. אלו הן רק שתי דוגמאות בהן ציירים הדגישו, או לפחות לא הצניעו, את מיניותו של ישו. ליאו סטיינברג (Leo Steinberg) מונה סיבות שונות לתופעה. הוא מסביר למשל מדוע בפסל *תחייתו של ישו* בכנסיית סנטה מריה סופרה מינרווה שברומא (איור 4) הציג מיכלאנג'לו את ישו בעירום מוחלט, תיאור שגרם למבוכה וגרר גינויים. בהדפסים מאותה תקופה הפסל מתואר כשפיטת בד מסתירה את מבושיו של ישו (כך מוצג הפסל גם כיום). סטיינברג טוען שהסיבה לבחירתו של מיכלאנג'לו שלא לכסות את מבושיו של ישו נעוצה בכך שהמילה "מבושים" כהגדרה לאיברו אינה הולמת, משום שגבריותו שונה מזו של גברים אחרים – הוא בניגוד אליהם, חף מכל חטא. אם הבושה של אדם וחווה, ובעצם של כלל האנושות, הופיעה כתוצאה מהחטא הקדמון הרי שישו לא חטא ועל כן הוא פטור מעונש ומבושה. כלומר, ישו הוא "אדם החדש", שתפקידו לגאול את האנושות מאשמת החטא הקדמון ולהחזיר את המצב לקדמותו, כאשר האדם היה חסר בושה. כיסוי איבר המין של ישו על-ידי מיכלאנג'לו היה מדגיש את האיבר כמבושים, דבר שהיה סותר את ייעודו של ישו כגואל מהחטא שגרם לאותה בושה מלכתחילה. כעת ניתן להסביר גם את הדמיון בין תיאור דמותו של ישו על-ידי מיכלאנג'לו לפסלים קלאסיים: האמן מצא השראה בפסלים של דמויות עירומות אשר שיקפו את התקופה שלפני החטא הקדמון, כאשר האנושות חפה מכל בושה. כמובן, ההבדל בין השניים הוא שהפסל הקלאסי נעשה לפני חדירתו של מושג הבושה הדתי לאמנות, ואילו ישו, שנתפס כמי שהבושה הכרוכה בחטא לא חלה עליו, לא אמור להיות נכלם או מצונזר.⁴

תמונות מגרות

סיבה נוספת לצנזורה של עירום, מלבד הבושה, טמונה בפוטנציאל של ציור או פסל לעורר במתבונן את היצר המיני. בעיני הצופה המודרני עירום ארטי נתפס כייצוג אידיאלי, מה שיוצר קושי בהבנת היכולת של דימויים אלה לעורר גירוי של ממש במתבונן. אולם טקסטים בדויים לצד מקרים אמיתיים מהמאות ה-16 וה-17 מאשרים כי בכוחה של אמנות ללבות תשוקה מינית. בשנת 1527 ארטינו מבטיח לדוכס מנטובה, פדריקו גונזגה (Federico Gonzaga), שפייק הנאה רבה מפסל ונוס שהזמין מיאקופו סנסובינו (Jacopo Sansovino) לחדר השינה שלו, שהרי הפסל יהיה כה חי ומציאותי עד שיוליד מחשבות תאוותניות בקרב מי שיתבונן בו. ג'ירולמו מורליני (Girolamo Morlini) מתאר באחת הנובלות הפורנוגרפיות שלו (1520) כיצד אישה נשואה, שהתהלכה ערב אחד לבדה ברחוב, הייתה כה נפעמת



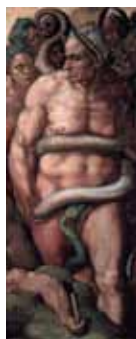
9



8



10



12



11



14



13



15



15 (פרט)

from the original and the censored editions of *Hypnerotomachia Poliphili*, Venice, 1499

9

אנא ויקו, בעקבות פרמיג'אנינו, מרס, ונוס ווולקן, 1543, תחריט, שלב ראשון, המוזיאון הבריטי, לונדון

Enea Vico, after Parmigianino, *Mars, Venus and Vulcan*, 1543, engraving, first state, The British Museum, London

10

אנא ויקו, בעקבות פרמיג'אנינו, ונוס הישנה ווולקן, 1543, תחריט, שלב שלישי, המוזיאון הבריטי, לונדון

Enea Vico, after Parmigianino, *Sleeping Venus and Vulcan*, 1543, engraving, third state, The British Museum, London

11

יאקופו קרליו, בעקבות רוסו פיורנטינו ופרינו דל וגה, וולקן וקרט, תחריט מהסדרה אהבות האלים, 1526-1527, המכון הלאומי לאמנות גרפית, רומא
Jacopo Caraglio, after Rosso Fiorentino and Perino del Vaga, *Vulcan and Ceres*, engraving from the series *The Loves of the Gods*, 1526-27, Istituto Nazionale per la Grafica, Rome

12

מיכלאנג'לו, יום הדין האחרון, פרט מינוס בגיהנום
Michelangelo, *The Last Judgment*, detail of *Minos in Hell*

13

קראווג'ו, קופידון המנצח, 1601-1602 בקירוב, שמן על בד, המוזיאון הלאומי, ברלין
Caravaggio, *Victorious Cupid*, c. 1601-2, oil on canvas, Staatliche Museen, Berlin

14

פרנצ'סקו קסטנו, טביעת הצי של סלוקוס, 1532, קערת מיוליקה, גלריה קורקורן לאמנות, וושינגטון
Francesco Xanto, *Sinking of the Fleet of Seleucus*, 1532, maiolica plate, Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.

15

רפאל ועוזריו, מרקורי והקישוא הפאלי, 1518-1519 בקירוב, ציור קיר, לוג'יה פסיכה, וילה פרנזינה, רומא
Raphael and assistants, *Mercury and the Phallic Zucchini*, c. 1518-19, fresco, Loggia of Psyche, Villa Farnesina, Rome



2



1



3



4



5



6



7

1

מיכלאנג'לו, דוד, 1501-1504, שיש, האקדמיה לאמנות הרישום, פירנצה
Michelangelo, *David*, 1501-4, marble, Accademia dell'Arte del Disegno, Florence

2

עלה תאנה לכיסוי דוד, 1857, גבס, מוזיאון ויקטוריה ואלברט, לונדון
Fig-Leaf for the Plaster of David, 1857, plaster, Victoria & Albert Museum, London

3

מזאצ'ו, הגירוש מגן עדן, 1420 בקירוב, ציור קיר, קפלה בראנקאצי, כנסיית סנטה מריה דל כרמינה, פירנצה - לפני ואחרי השחזור בשנת 1989
Masaccio, *The Expulsion*, 1420s, fresco, Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence, before and after the restoration of 1989

4

מיכלאנג'לו, תחייתו של ישו, 1514-1520, שיש, כנסיית סנטה מריה סופרה מינרוה, רומא
Michelangelo, *Risen Christ*, 1514-20, marble, Santa Maria sopra Minerva, Rome

5

בעקבות פרה ברטולומאו, סבסטיאנו הקדוש ומלאך, 1520 בקירוב, שמן על עץ, סן פרנצ'סקו, פיזולה
After Fra Bartolommeo, *St. Sebastian and an Angel*, c. 1520, oil on panel, San Francesco, Fiesole

6

ציגולי, עקדת יצחק, 1607 בקירוב, גלריה פלטינה בפאלאצו פיטי, פירנצה
Cigoli, *Sacrifice of Isaac*, c. 1607, oil on canvas, Galleria Palatina in Palazzo Pitti, Florence

7

מיכלאנג'לו, יום הדין האחרון, 1534-1541, ציור קיר, הקפלה הסיסטינית, וטיקן. פרט לפני ואחרי השחזור בשנת 1993
Michelangelo, *The Last Judgment*, 1534-41, fresco, Sistine Chapel, Vatican. A detail before and after the restoration of 1993

8

לדה והברבור, חיתוכי עץ מתוך המהדורה המקורית והמהדורה המצונזרת של היפרוטומכיה מוליפילי, ונציה, 1499
Leda and the Swan, woodcuts

Paula Findlen, “Humanism, 5 Politics and Pornography in Renaissance Italy,” in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, ed. Lynn Hunt (New York: Zone Books, 1996), 49-108, esp. 59-76; Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1997), 132-33; Freedberg, 326-27.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi (Florence: G. C. Sansoni, 1880), 4:188; Freedberg, 346-49; Beverly Louise Brown, “Between the Sacred and Profane,” in *The Genius of Rome, 1592-1623*, exh. cat., ed. Beverly Louise Brown (London: Royal Academy of Arts, 2001), 284.

Brown, 284-87. 7

Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford: Oxford University Press, 1962, rep. 1994), 117-26. 8

למראה פסל של גבר בעל איבר זקור הניצב בכיכר השוק, עד כי לא עמדה בפיתוי ונישקה אותו. אז, כשגופה התחכך באיברו, נכנעה ליצר והתנתה עימו אהבים עד עלות השחר. מקרה שהתרחש בוונציה ב-1631, בו קבוצת בחורים הובאה למשפט באשמת קיום יחסי מין עם פסל של ישו, מהווה מקבילה מציאותית לסיפור הפיקטיבי של מורליני. מעשיות כמו זו של מורליני ושאיתפם של אמנים ליצור יצירות המגבירות את התאוה המינית של המתבונן מושפעות מטקסטים קלאסיים. פליניוס (Plinius), למשל, מספר בכתביו על הצורך לגונן על **אפרודיטה מקנידוס** של פרקסיטלס (Praxiteles) מהתקפות מיניות של גברים שהותירו על הפסל את עקבות תאוותם.⁵

בכל הנוגע לתמונות דתיות, תשוקה מינית בוודאי לא הייתה התגובה הרצויה, ועל כן תיאולוגים הזהירו מפני פגיעה בצניעותם של דמויות הקדושים. והנה, לפי היסטוריון האמנות בן המאה ה-16 ג'ורג'ו וזארי (Giorgio Vasari), הציור **סבסטיאנו הקדוש ומלאך** מאת פרה ברתולומאו (Fra Bartolommeo) (1520 בקירוב) בכנסיית סן מרקו שבפירנצה (איור 5) עורר מחשבות חוטאות בקרב המתפללות, כפי שהתברר לנזירים מיודייהן של נשים בתאי הוידוי. וזארי טוען שהסיבה לתגובתן נעוצה בכך שהתמונה ריאליסטית מדי. אולם בנוסף לכך, הציור סוטה מהדרך הקונבנציונלית לתיאורו של סבסטיאנו. לא זו בלבד שהבד העוטף את אזור חלציו כה שקוף ומינימאלי עד כי הקדוש למעשה עירום (מקרה חסר תקדים בתיאורי סבסטיאנו), אלא שתנוחתו מבוססת על פסל *בכחוס* מאת יאקופו סנסובינו (1510), מוזיאון הברג'לו, דמיון שיוצר הקבלה בעייתית בין הקדוש ובין אל היין חסר הרסן. תגובת הכנסייה לא איחרה לבוא, והציור הועבר לבית מועצת הכנסייה, מקום פגישתם של הכמרים. כך הורחקה התמונה מהריטואל הדתי ולא היוותה – כך לפחות קיוו – מושא לפנטזיות.⁶

מקרה אודות התעוררות יצר מיני מהתבוננות בתמונה, שאולי יראה בעינינו תמוה אך יותר, הוא **עקדת יצחק** מאת הצייר הפלורנטיני צ'יגולי (Cigoli) מסביבות 1607 (איור 6). אחיינו של צ'יגולי טען, בדומה לדבריו של וזארי על ציור סבסטיאנו הקדוש, שתיאר דמותו של יצחק קרוב מדי למציאות, ולכן נדחק הציור לחדר אחורי בוילה של הקרדינל פומפאו אריגוני (Pompeo Arrigoni). המיקום הפריפריאלי מסגיר את מודעותו של הפטרון באשר לפוטנציאל ההשפעה של תוכנו המיני של הציור. אולם כאשר אחד המבקרים גינה את הציור ואמר שעדיף היה לא לראותו כלל, אריגוני ענה שהאמוציות שהציור מעלה רק מעידות על גדולתו של צ'יגולי, וכי היצר המיני המתעורר הוא תחת אחריותו הבלעדית של הצופה.⁷

עירום ב"קפלה החשובה ביותר בעולם" ועירום להמונים

הצנזור לא היה סלקטיבי באשר לאופייה או לטיבה של האמנות. הן אמנות מונומנטאלית המיועדת לקהל אליטיסטי והן אמנות פופולארית שפונה להמונים הפכו קורבן לצנזורה: מצד אחד, הפרסקו **יום הדין האחרון** שצייר מיכלאנג'לו על קיר המזבח בקפלה הסיסטינית (1535–1541), שקהלו העיקרי היה האפיפיור, קרדינלים ואנשי דת במשרות גבוהות, ומגד, תחריטים וולגריים שהודפסו בכמות גדולה והופצו לקהל הרחב.

שלושה עשורים לאחר הופעתו של *דוד*, ומיכלאנג'לו ניצב במרכז שערורייה חדשה בשל הדמויות העירומות שמאכלסות את **יום הדין האחרון** זוכה לכינוי "ממציא של דברי תועבה (*porcherie*).". עוד לפני שהפרסקו הושלם, ביאג'ו דה צ'סנה (Biagio de Cesena), ראש הטקסים של האפיפיור פאולוס השלישי, הביע מורת רוח מהצורה הגסה בה מיכלאנג'לו מתאר עירומים, והכריז כי "זו אינה עבודה המתאימה לקפלת האפיפיור אלא לפונדקים ולמרחצאות." ברוח הדברים הללו, ארטינו גינה את הפרסקו וטען שמיכלאנג'לו, "המחשיב אמנות יותר מאמונה, תיאר חזיון מלכותי של מרטירים ובתולות בגישה בלתי הולמת", ועל כן זוהי אמנות "המתאימה יותר לבית מרחץ, אך בוודאי לא לקפלה החשובה ביותר בעולם." אמנם פאולוס השלישי צידד במיכלאנג'לו, אך האפיפיורים הבאים צנזרו את הפרסקו ואף חישובו להרס כליל. פאולוס הרביעי (1555–1559), למשל, הטיל על תלמידיו של מיכלאנג'לו, דניאלה דה וולטרה (Daniele da Volterra), לכסות את עכוזיהם של המבורכים המטפסים לגן עדן ואת איבריהם האינטימיים של הקדושים והקדושות (משום כך דבק בוולטרה הכינוי "מייצר המכנסיים", *il braghettone*) (איור 7). הצנזורה הוחמרה בעקבות ועידת טרנט (1545–1563) אשר אימצה את האמנות כתעמולה קתולית והכתיבה את אופייה, בין השאר על-ידי הטלת איסור גורף לתאר עירום מלא. לאחר שנזנחה במאה ה-17, חודשה מלאכת ההסתרה במאה ה-18, ואפילו במחצית הראשונה של המאה ה-20 עדיין נשקלה האפשרות להמשיך ולצנזר. לבסוף, רוב כיסויי הבד הוסרו ברסטורציה שהסתיימה ב-1993.⁸

הכנסייה התערבה גם בצנזורה של תחריטים. שיאה של המעורבות התרחש בשנת 1596, כשהאפיפיור קלמנט השמיני כלל ברשימת הספרים האסורים גם תחריטים בעלי תוכן מיני, אך צנזורה של דברי דפוס כבר החלה כמאה שנים קודם לכן. אחד הקורבנות

⁹ Bette Talvacchia, *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999); Helena K. Szépe, “Desire in the Printed Dream of Poliphilo,” *Art History* 19 (1996): 375-77; Liane Lefaiivre, *Leon Battista Alberti’s ‘Hypnerotomachia Poliphili’* (Cambridge and London: The MIT Press, 1997), 66-75; Ugo Rozzo, “Italian Literature on the Index,” in *Church, Censorship and Culture in Early Modern Italy*, ed. Gigliola Fragnito (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 194-222.
לדוגמאות נוספות של איברי מין מצונזרים, ראה: Freedberg, 361-68; and Louis Dunand, “Les estampes dites ‘Découvertes’ et ‘Couvertes’,” *Gazette des Beaux-Arts* 69 (1967): 225-38.

Talvacchia, 157-58. 10

Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective* (Harmondsworth: Penguin, 1979), 83; Blunt, 120-21. 11

Barolsky, 10-13. 12

דמותו של מינוס מעלה קוונטאציות מיניות נוספות: Bernadine Barnes, “Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante, and the *Last Judgment*,” *Art Bulletin* 77 (1995): 75. 13

Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 18-19, 69-71. 14

David O. Frantz, *‘Festum Voluptatis’: A Study of Renaissance Erotica* (Columbus, Oh.: Ohio State University Press, 1989), 124.
על משמעויות נוספות של מוטיב איבר המין השבור באמנות המאה ה-16, ראה: Guy Tal, “The Missing Member in Marcantonio’s *Apollo and His Lover: Censorship, Sculptuality, and Homosexuality*,” *Print Quarterly*, forthcoming. 15

הראשונים היה הספר *היפרוטומכיה פוליפילי* (ונציה, 1499), שממנו נמחקו רבים מחיתוכי העץ בעלי אופי מיני. כך, למשל, בתיאור של מזבח פריאפוס, הפאלוס של האל כוסה בדיו, ובעותק אחר הוא הוסר עוד בבית הדפוס כדי למנוע צנזורה חיצונית. מלאכת המחיקה הייתה כה יסודית, עד כי בתמונה אחרת סצנת ההזדווגות של לדה והברבור הושחרה בדיו, ורגלו של הפיל האחורי נמחקה לאחר שהובנה בטעות כאיבר המין של הפיל הקדמי (איור 8). צנזורה אגרסיבית במיוחד עברה סדרת *התנוחות* (*I Modi*), שישה-עשר תחריטים של מרקאנטוניו ריימונדי (Marcantonio Raimondi) שנעשו לפי רישומים של ג'וליו רומאנו (Giulio Romano), והמתארים, בדומה *לקאמה סוטרה*, תנוחות משגל שונות. זמן לא רב לאחר שיצאה הסדרה לאור בשנת 1524, שרך האפיפיור קלמנט השביעי את רוב התחריטים הפורנוגראפיים והשליך את ריימונדי לכלא.⁹

צנזורה יעילה של התחריטים כללה לא רק את השמדתם של אלה שכבר יצאו לאור, אלא גם מניעה של הדפסה נוספת. לשם כך היה צריך הצנזור להשיג את לוח המתכת של התחריט ולשנותו. הסצנה המקורית בתחריט של פרמיג'יאנינו (Parmigianino) מציגה את מרס וונוס בעיצומו של אקט מיני שנעשה מאחורי גבו – פשוטו כמשמעו – של וולקן, בעלה המקורן של ונוס, בעת עבודתו בנפחיה (איור 9). בעת הצנזורה, המשגל הדינאמי נמחק לחלוטין מלוח המתכת של התחריט ובמקומו תוארה דמותה של ונוס לבדה כשהיא ישנה (איור 10). זהו עירום מרוכך וקונבנציונלי, המוכר מציורים כמו *ונוס הישנה* של ג'ורג'ונה (Giorgione), ועל כן הותר להפצה: האישה שוכבת בתנוחה הקלאסית של פסיביות, פלג גופה התחתון מכוסה בבד, מחוות ידה מחקה את ונוס פודיקה, ועיניה העצומות מאפשרות את מבטו הפולשני של הצופה.

האף המשופץ והנחש המסרס: תגובת האמן

בעקבות סדרת *התנוחות* גילו אמנים את השוק הפוטנציאלי הגדול עבור הדפסים ארוטיים, אך הפעם נהגו במשנה זהירות. הסדרה *אהבות האלים* של רוסו פיורנטינו (Rosso Fiorentino) ופרינו דל וגה (Perino del Vaga) שאבה את השראתה מ*התנוחות*, אך כאן האמנים הותירו את התחריטים ללא חתימתם, עידנו את האקט המיני והצדיקו (או תירצו) את העירום ביציקתו לתוך נרטיב מיתולוגי (איור 11). למרות שהסדרה ניצלה מתגובה אגרסיבית, מספר עותקים צונזרו בכל זאת.¹⁰

אמנים אחרים הגיבו בצורה קיצונית יותר לביקורת הכנסייתית. בעקבות קריאתו של המטיף רב-ההשפעה סבונרולה (Savonarola) אל תושבי פירנצה להביא לשריפה פומבית חפצים ודברי דפוס אסורים, שרפו פרה ברתולומיאו ולורנצו די קרדי (Lorenzo di Credi) את רישומי העירום שעשו. גם הפסל ברתולומאו אמנאטי (Bartolomeo Ammanati) מצא דרך להתמודד עם ייסורי המצפון שלו, אם כי מתונה יותר. הוא ביקש את אישורו של דוכס טוסקנה לכסות בבד חלק מפסלי העירום שעשה, בעוד שאת חלקם האחר התכוון להפוך לאלגוריות.¹¹

באשר למיכלאנג'לו, וזארי מספר שתי אנקדוטות אודות תגובתו המקורית של האמן לביקורת. רגע לפני שפסל *דוד* הוצב בכיכר הסניוריה שבפירנצה ב-1504, אחד הצופים, פיירו סודרינו (Piero Soderino), התלונן שאפו של דוד גדול מדי. מיכלאנג'לו, שהבין כי נקודת המבט הנמוכה של הצופה גורמת לעיוות הפרופורציות של הפסל, חפן כמה חתיכות שיש ומיד עלה לשפץ את האף. כשהיה למעלה, עשה עצמו מתקן את הפסל במפסלת בעודו משליך את חתיכות השיש שאסף. למרבה הפלא, סודרינו הביע שביעות רצון משינוי שכלל לא נעשה. לכאורה אין קשר בין הסיפור לבין הביקורת על מערומיו של דוד, ברם פול ברולסקי (Paul Barolsky) מזכיר לנו שבסלנג האיטלקי המילה "אף" (*nosa*) פירושה איבר המין הגברי, ולפיכך האנקדוטה עשויה לרמז על הביקורת האמיתית כלפי הפסל.¹² במקרה השני, הנועז יותר, מיכלאנג'לו מוצא דרך סרקסטית להעניש את ביאג'ו על הביקורת, שהטיח ביצירתו **יום הדין האחרון**. דיוקנו של ביאג'ו הולבש על דמותו של מינוס בגהינום, כשנחש מתפתל סביב גופו ונושך את איבר המין שלו (איור 12). גופו העירום "מצונזר" על-ידי הנחש שבו-זמנית מסתיר את איבר המין ומסרס אותו.¹³

ואכן, רעיון הסירוס היה מוטמע במעשה הצנזורה. מונטיין (Montaigne) כותב שבזמן ילדותו פסלים רומיים "סורסו" בפקודתו של האפיפיור פאולוס הרביעי. ניתן להבין את הסירוס במובן הפשוט של ניתוך איבר המין של הפסל, אך בימי-הביניים השבירה נתפסה כסירוס ממשי של הדמות המפוסלת. איברי המין של אלים פגאנים ושל אלילים שונים אצרו בתוכם, כך האמינו, כוחות מאגיים, ולכן היה צורך לנטרל את כוחם על ידי שבירתם או מחיקתם.¹⁴ בתחריט מתוך סדרת *אהבות האלים*, האמן "סירס" מלכתחילה את דמותו של וולקן והציגו עם איבר מין שבור (איור 11), צנזורה עצמית שניתן להבינה גם כפרודיה על צנזור של פסלים קלאסיים או של סדרת *התנוחות*.¹⁵

¹⁶ Howard Hibbard, *Caravaggio* (Boulder, Colo.: Westview Press, 1983), 378-79. על ציורים אחרים שהושתרו בוילון, ראה: Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 60-63; Richard C. Trexler, "Florentine Religious Experience: The Sacred Image," *Studies in the Renaissance* 19 (1972): 7-41.

¹⁷ Jacqueline Marie Musacchio, "Imaginative Conceptions in Renaissance Italy," in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, ed. Geraldine A. Johnson and Sara F. Matthews Grieco (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 42-60, esp. 52-53; Jo-Kate Collier, "Cassoni: The Inside Story," in *Renaissance Papers 2000*, ed. T. H. Howard-Hill and Philip Rollinson (Camden House, 2000), 1-11; Tinagli, 27.

¹⁸ פרנצ'סקו קסנטו תיאר גברים עירומים בתנוחה דומה על גבי כלי מיליקה אחרים: *נהר הטיבר עולה על גדותיו* (מבצר ספורצה במילאנו) *ומותה של האישה מססטוס* (מוזיאון המטרופוליטן, ניו יורק).

¹⁹ Vasari-Milanesei, 6:558. ראה גם: Philippe Morel, "Priape à la Renaissance: Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine," *Revue de l'art* 69 (1985): 13-28; Talvacchia, 105-6. על פאלוסים חבויים, ראה: Guy Tal, "Witches on Top: Magic, Power, and Imagination in the Art of Early Modern Italy," Ph.D. diss. (Indiana University at Bloomington, 2006), 124-39.

ד"ר גיא טל (Ph.D.), אוניברסיטת אינדיאנה, 2006) מתמחה באמנות איטלקית וספרדית של תקופת הרנסנס, הבארוק והמאה ה-18. מרצה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטה העברית בירושלים.

עירום בהפתעה

במקרים מסוימים הסוואת דימויי העירום נעשתה רק כדי שהצופה יגלה אותם. ההתוודעות הפתאומית של המתבונן לדימוי החבוי העצימה את חוויית ההתבוננות ואמורה הייתה להפתיעו ולבדרו. לעיתים הצנעתו של הדימוי נועדה לגלותו באופן סלקטיבי, כך שצפייתו תימנע מעיניים בלתי רצויות, כמו אלה של ילדים ומשרתים. אמצעי ההסתרה השכיח ביותר של תמונה, מלבד מיקומה בחדר צדדי או סגור למבקרים, היה וילון. מבחינה פרקטית, הוילון נועד להגן על הציור מפני עשן הנרות ומפני אבק. אך יצירות מופת כוסו בוילון גם על מנת להדגיש את חשיבותן וכדי ליצור דרמה תיאטרלית בעת הסטת הוילון מעליהן. תמונות דתיות שיוחסו להן כוחות על-טבעיים הושתרו בוילון שוויסת את זמן החשיפה אליהן. וילון הסתיר גם ציורים ארוטיים. הציור *קופידון המנצח* של קראווג'ו (Caravaggio) (איור 13) קיבל יחס מיוחד מפטרון האמנות וינצ'נזו ג'וסטיניאני (Vincenzo Giustiniani). וינצ'נזו, שסרב למוכרו גם תמורת הצעות נדיבות, כיסה אותו בבד משי ירוק כדי שלא יאפיל ביופיו על 120 הציורים האחרים התלויים בחדר, וחשף אותו בפני מבקריו רק בתום הצפייה בשאר הציורים באוסף. הציור הוצנע מאחורי וילון גם מפאת המיניות (ההומו/אוטו ארוטית) של קופידון וחיוכו המתגרה לעבר המתבונן, אך משנחשף, אלמנטים אלה הם שגרמו לתדהמה.¹⁶ המקום המתאים ביותר לדימויים מיניים הוא חדר השינה, כך קבע הרופא ואספן האמנות ג'וליו מנצ'יני (Giulio Mancini) בספרו על ציור מ-1620. שם מוסתרות התמונות מעיני ילדים, זרים ומשרתות זקנות, ונחשפות בדיסקרטיות על-ידי הבעל והאישה. אחד הדימויים הממחישים את המלצתו של מנצ'יני מופיע על גבי החלק הפנימי של מכסה ה-*cassone*, תיבת עץ לאפסון מלבושיה של האישה. זוהי דמות מעורטלת של גבר או אישה בתנוחת שכיבה, אשר מתגלה רק בעת פתיחת התיבה. לדמות זו נועד תפקיד כפול הקשור למטרה המוצהרת לשמה קיימו יחסי מין באותה תקופה – התעברות. ראשית, התבוננות בדמות העירומה אמורה להצית באישה ובגבר תשוקה הדדית כדי שהאקט המיני יהיה שלם ופורה. שנית, הדמות שימשה כקמע להתעברות מוצלחת, שכן על-פי האמונה הטפלה, התבוננות ממוקדת בדימויים של גברים ונשים יפים מגדילה את הסיכויים ללדת ילדים יפים ובריאים.¹⁷

כלי נוסף במרחב הביתי שהיה מקושט בציורים ארוטיים חבויים היה קערת מיליקה (Maiolica, קרמיקה מזוגגת). סצנות ימיות ההולמות את תכולתן של הקערות נוצלו על-ידי אמנים לתיאור עירום, לא רק כדי להפגין את כישוריהם בתיאורי אנטומיה ומגוון של תנוחות, אלא גם כדי לבדר את הסועד בפרובוקציה מינית. כך, למשל, פרנצ'סקו קסנטו (Francesco Xanto) ממקם במרכז הסצנה *טביעת הצי של סלווקוס* (איור 14) גבר כורע שישבנו מופנה בבוטות לעבר המתבונן בעוד איברו מבצבץ מבין רגליו. אפשר לדמיין אפיזודה משעשעת, בה האורח בבית משפחת פוצ'י (על הקערה מופיע סמל המשפחה בדמותו של ראש מורי שחור) מסיים לאכול את התבשיל שבקערה ומגלה לתדהמתו ישבן חצוף מכון אליו. הדמות, ששאלה מסדרת *התנוחות*, מעוררת קונוטציות מיניות, אך גם סקטולוגיות, כסימן לאקט המהופך לאכילה.¹⁸

במקרה האחרון שמדגים הסתרה לצורך גילוי, הפאלוס "מתחפש" לאובייקט אחר. תיאורטיקן האמנות בן המאה ה-16, פאולו לומאצו (Paolo Lomazzo), המליץ לציירים להסוות איברי מין בתוך צמחים ופירות. ואמנם, בסבך הצמחייה והירקות המעטר את מחזור הפרסקאות של *קופידון ופסיכה* בוילה פרנזינה שברומא מוחבא ירק בלתי צפוי: פאלוס בצורת קישוא מלווה באשכי חצילים ומכוון אל המטרה – תאנה פתוחה שמסמלת את הוואגינה (תאנה, *fica*, היא ואגינה בסלנג האיטלקי). וזארי שיבח את תיאור הירק הפאלי (אותו כינה פריאפוס, אל הפריון היווני בעל האיבר המרשים), הן בשל המשחק הוירטואוזי של תיאור שני נושאים על ידי אובייקט אחד, והן בשל הקשר ההולם בין הפאלוס והפריון, הנרמז בתיאורו הסינקדוכי של הפאלוס כפריאפוס. בעל הוילה, אגוסטינו קיג'י (Agostino Chigi), בוודאי הראה לאורחיו את הירק הביזארי או עודד אותם לאתרו באופן עצמאי, כאשר דמותו של מרקורי, בהצביעה לעבר הפאלוס, מסייעת בגילויו (איור 15).¹⁹

דימויים של עירום גברי בתקופת הרנסנס והבארוק לא תמיד הלמו את הנושא המתואר או את מיקומה הפיזי של היצירה, ולעיתים נראתה הדמות העירומה כה אמיתית עד כי עוררה את יצרו המיני של הצופה. במקרים הללו הדימויים צונזרו בדרכים שונות, מתונות וקיצוניות: כיסוי התמונה בוילון או העברתה לחדר שהכניסה אליו מוגבלת, מחיקתו או הסתרתו של איבר המין בכיסוי בד, בעלה תאנה או בדיו, שינוי היצירה או העתקים שלה והריסתה כליל בניפוץ או בשריפה. מעשי הצנזורה מצביעים על כך שבאותה תקופה לא כל ציור או פסל של גבר עירום – גם לא *דוד* של מיכלאנג'לו – הוכתר בהילה של יופי אידיאלי ללא רבב, שכן היה בכוחו להביך או לגרות את הצופה.

קטלוג

מידות כל העבודות בסנטימטרים, גובה x רוחב x עומק



אלי שמיר, שני עובדי אדמה
1989, שמן על בד, 30x30
אוסף פרטי, ישראל

Elie Shamir, *Two land workers*
1989, oil on canvas, 30x30
Private collection, Israel



ראובן קופרמן, דיוקן עצמי עם אבי
2007, שמן על עץ, 105x150
אוסף האמן

Ruven Kuperman, *Self Portrait with my Dad*
2007, oil on wood, 150x105
Collection of the artist

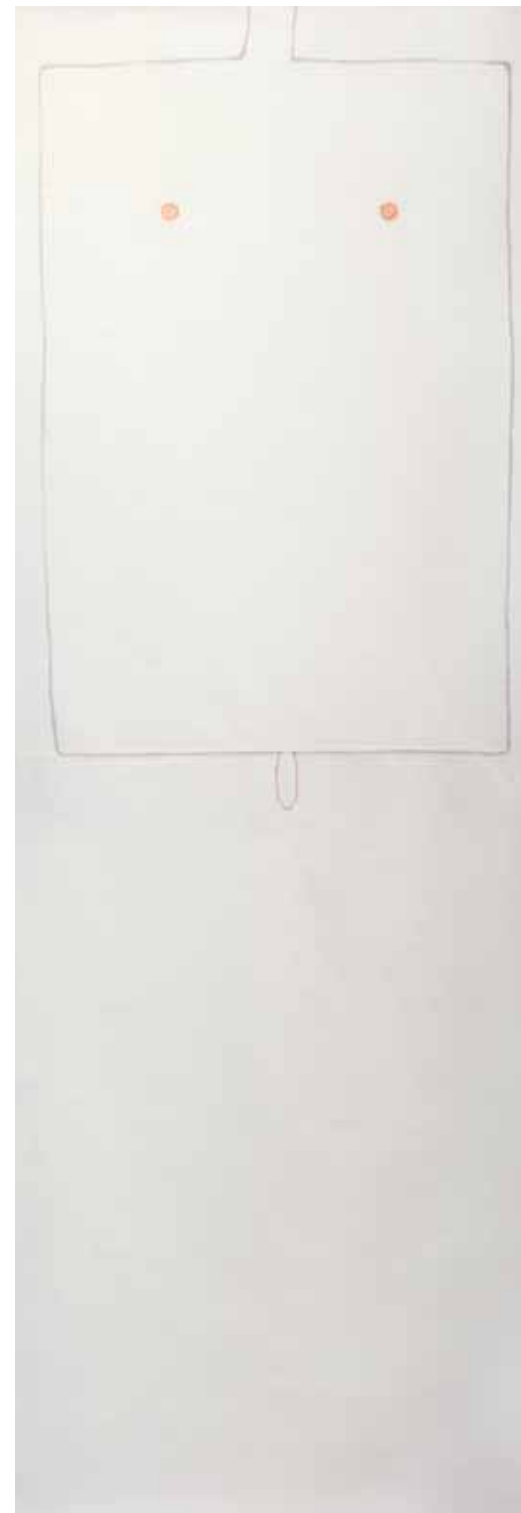


דור גז, ללא כותרת
2009, הדפסת צבע, 70x55
אוסף האמן

Dor Guez, *Untitled*
2009, c-print, 55x70
Collection of the artist

הדס חסיד, נער
2000, עפרון ואקריליק על נייר, 70x200
באדיבות האמנית ו-החדר, גלריה לאמנות עכשווית, תל אביב
Hadas Hassid, *Boy*
2000, pencil and acrylic on paper, 200x70
Courtesy of the artist and The Heder, Contemporary Art, Tel Aviv

>>





אורי גרשוני, פיליפ
2007, הדפסת למבדה, 85x100
אוסף האמן

Uri Gershuni, Philip
2007, lambda print, 100x85
Collection of the artist



גיל ומוטי, שינה עמוקה
2005, צבעי מים על נייר, 57x76
אוסף האמנים

Gil & Moti, Deep Sleep
2005, watercolor on paper, 76x57
Collection of the artists



גלעד אפרת, דיוקן עצמי

2000, שמן על צילום, 60x100

באדיבות האמן וגלריה נגא לאמנות עכשווית, תל אביב

Gilad Efrat, Self Portrait

2000, oil on photograph, 100x60

Courtesy of the artist and Noga gallery of contemporary art, Tel Aviv



אלי שמיר, אהבה

2004, טמפרה על נייר, 27x36

באדיבות האמן וגלריה אלון שגב, תל אביב

Elie Shamir, Love

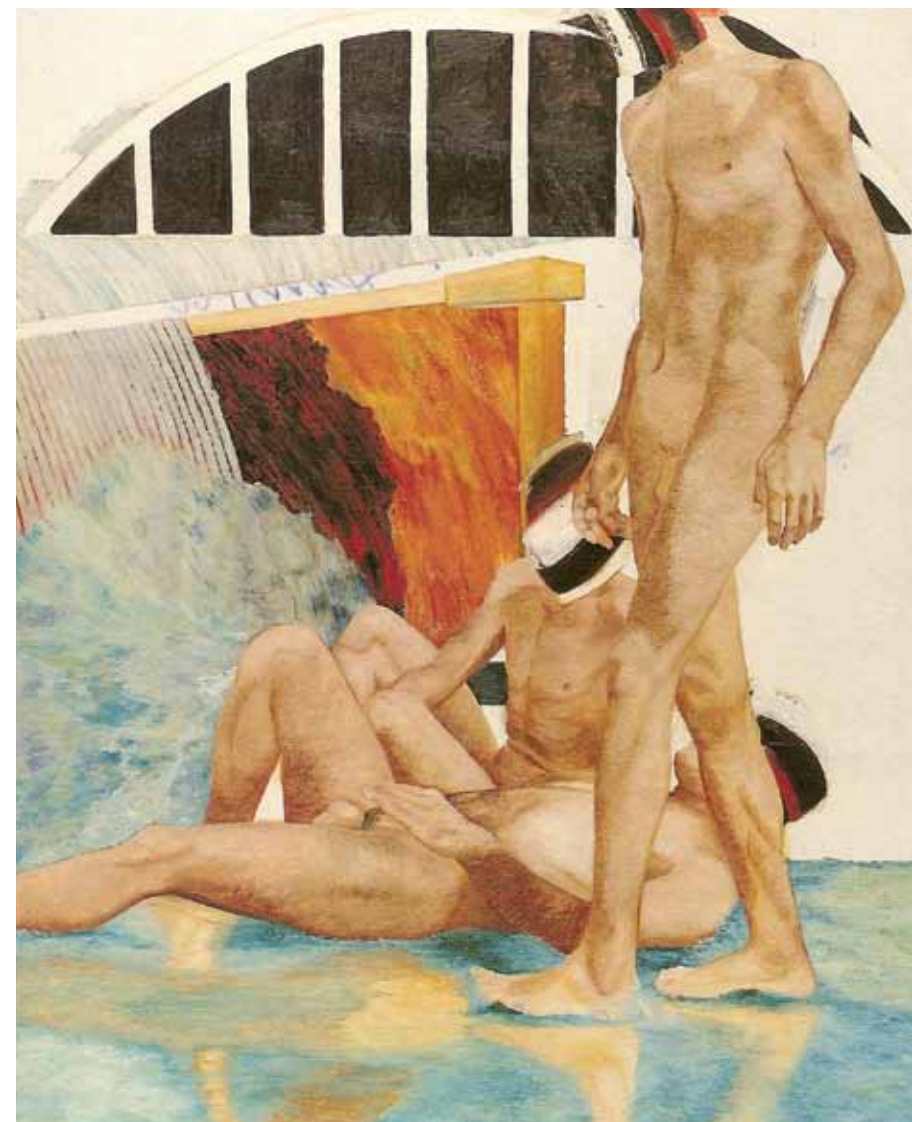
2004, tempera on paper, 36x27

Courtesy of the artist and Alon Segev gallery, Tel Aviv



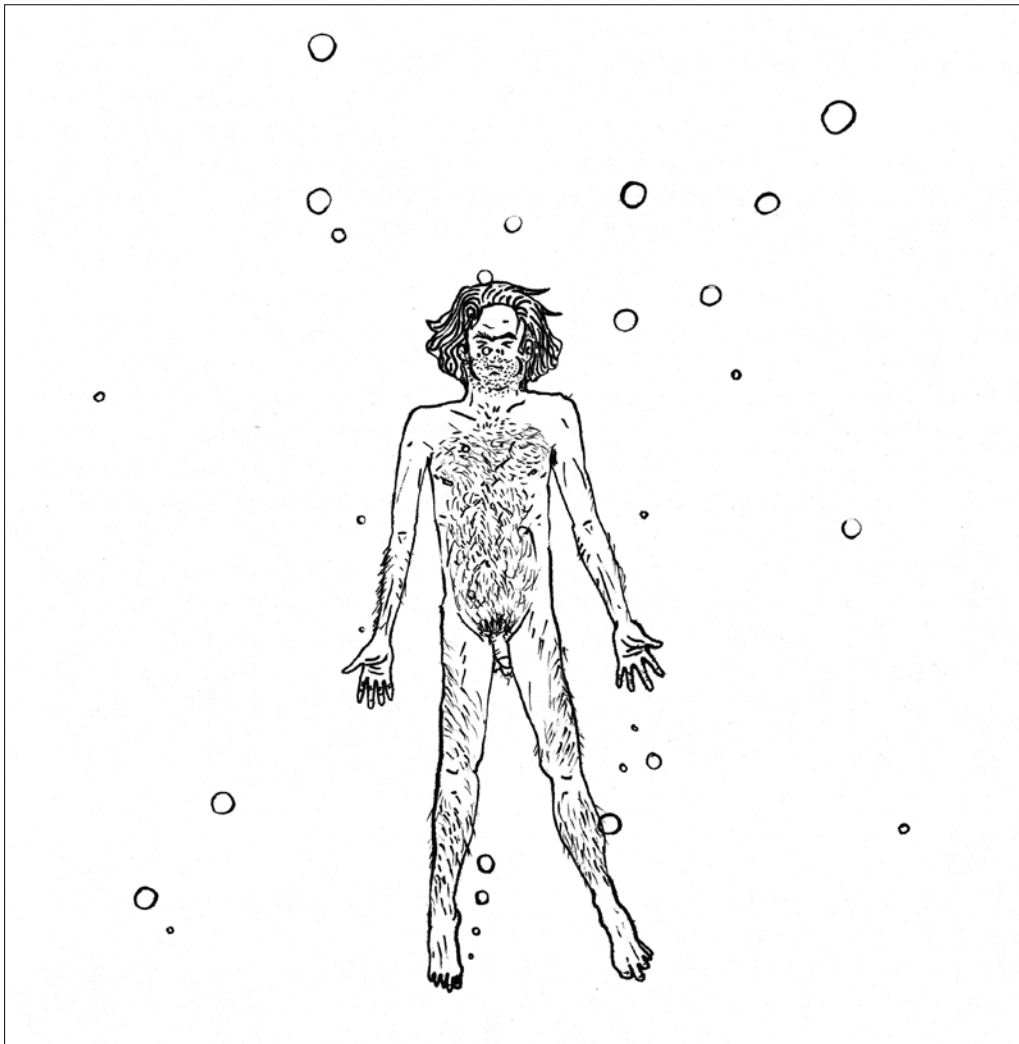
עדי שמעוני, ללא כותרת
2008, הדפסת למבדה, 110x80
אוסף האמן

Ady Shimony, *Untitled*
2008, lambda print, 80x110
Collection of the artist



פמלה לוי, מתרחצים
1992, שמן על פשתן, 130x160
אוסף פרטי, תל אביב

Pamela Levy, *Bathers*
1992, oil on linen, 160x130
Private collection, Tel Aviv



שי צורים, ללא כותרת, 2004, דיו על נייר, 32x32
אוסף בנו כלב, תל אביב

Shai Zurim, *Untitled*
2004, ink on paper, 32x32
Collection of Benno Kalev, Tel Aviv



שמחה שירמן, דיוקן עצמי באמבטיה, חדר 222, גרמניה
1991, הדפסת כסף, 27.518
באדיבות האמן וגלריה גורדון, תל אביב

Simcha Shirman, *Self Portrait in the Bathtub, Room 222, Germany*



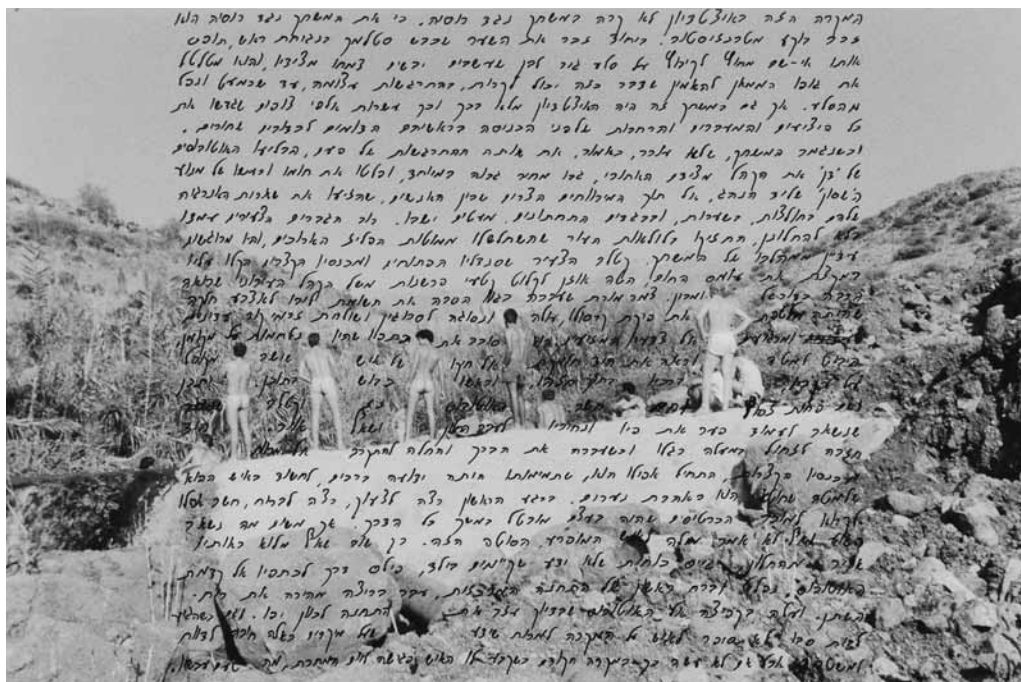
חלני דניאל, מים גנובים
 2008, שמן על בד, 130x100
 באדיבות האמנית וגלריה נגא לאמנות עכשווית, תל אביב

Melanie Daniel, *Stolen Waters are Sweeter*
 2008, oil on canvas, 100x130
 Courtesy of the artist and Noga gallery of contemporary art, Tel Aviv



איתמר בגליקטר, הבן של דוד
 2009, טכניקה מעורבת, 26x48
 אוסף האמן

Etamar Beglikter, *Son of David*
 2009, mixed media, 48x26
 Collection of the artist



עודד ידעיה, המקרה הזה

1988, טוש על הדפסת כסף, 30x20
אוסף האמן

Oded Yedaya, This case

1988, felt-tipped pen on silver print, 20x30
Collection of the artist



חלני דניאל, חפ"ש

2008, שמן על בד, 160x240
באדיבות האמנית וגלריה נגא לאמנות עכשווית, תל אביב

Melanie Daniel, Pawn

2008, oil on canvas, 240x160
Courtesy of the artist and Noga gallery of contemporary art, Tel Aviv



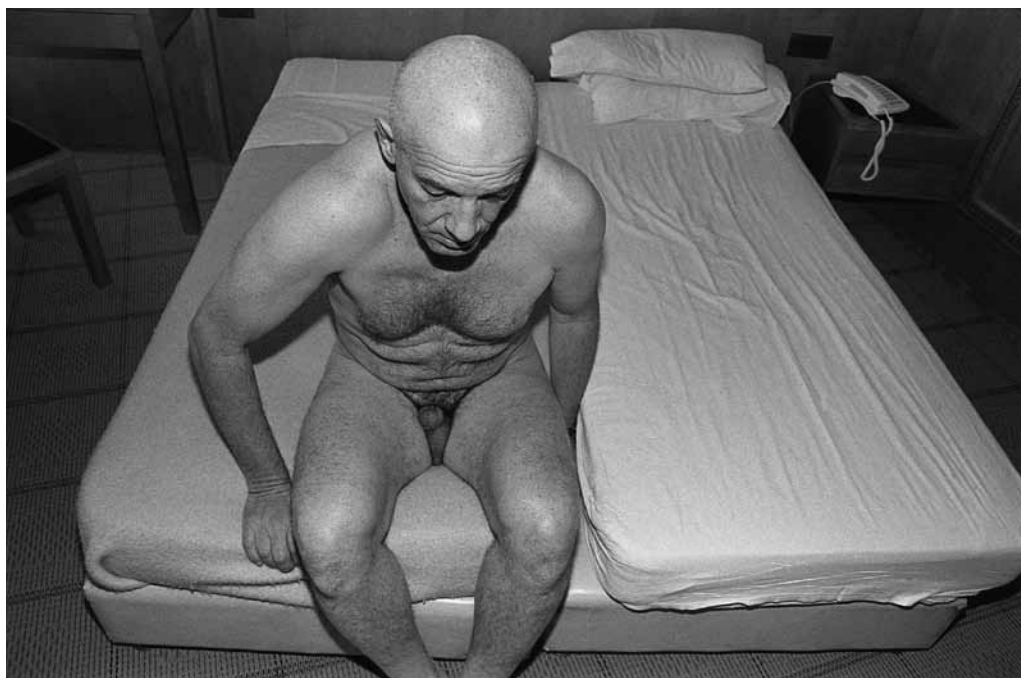
בנימין רייך, קיץ
2002, הדפסת כסף, 35x35
אוסף האמן

Benjamin Reich, Summer
2002, silver print, 35x35
Collection of the artist



ארז ישראלי, אסור
2008, וידאו, 2:25 דקות
באדיבות האמן וגבעון גלריה לאמנות, תל אביב

Erez Israeli, Bound
2008, video, 2:25 minutes
Courtesy of the artist and Givon art gallery, Tel Aviv



שמחה שירמן, יושב על מיטה, חדר 613
1999, הדפסת כסף, 37x55
באדיבות האמן וגלריה גורדון, תל אביב

Simcha Shirman, *Sitting on a Bed, Room 613*
1999, silver print, 37x55
Courtesy of the artist and Gordon gallery, Tel Aviv



אוהד מטלון, *Concentration*
2005, הדפסת צבע, 40x60
אוסף האמן

Ohad Matalon, *Concentration*
2005, c-print, 40x60
Collection of the artist



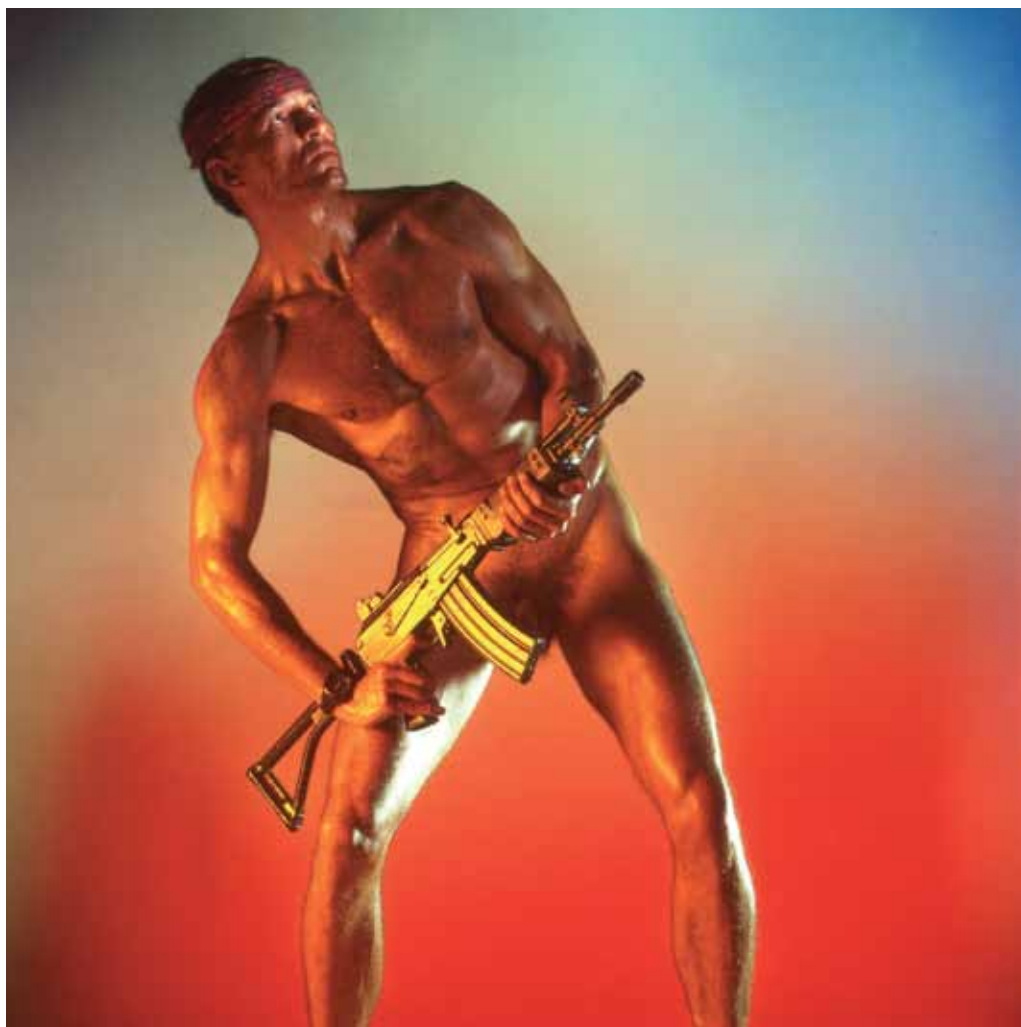
אליעזר זוננשיין, *Hammer Dick*
 2009, הדפסת צבע, 46.5x70
 באדיבות האמן וגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב

Eliezer Sonnenschein, *Hammer Dick*
 2009, c-print, 70x46.5
 Courtesy of the artist and Sommer contemporary art, Tel Aviv



לאה גולדה הולטרמן, *ללא כותרת*
 2008, הדפסת למבדה, 90x90
 אוסף האמנית

Lea Golda Holterman, *Untitled*
 2008, lambda print, 90x90
 Collection of the artist



מיכה קירשנר, יצחק בכר – איש ביטחון ומשורר
1985, הדפסת צבע, 120x120
אוסף האמן

Micha Kirshner, Yitzhak Bachar – Security Officer and Poet
1985, c-print, 120x120
Collection of the artist



אליעזר זוננשניין, ליווי'ס
2001, הדפסת צבע, 21.5x30
באדיבות האמן וגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב

Eliezer Sonnenschein, Levi's
2001, c-print, 30x21.5
Courtesy of the artist and Sommer contemporary art, Tel Aviv



גיל ומוטי, חוף געש 6
1998, שמן על בד, 80x60
אוסף פרטי, תל אביב

Gil & Moti, Gaash Beach 6
1998, oil on canvas, 60x80
Private collection, Tel Aviv



גליה פסטרנוק, בשפת הים
2008, דיו ואקוורל על נייר, 30x22
באדיבות האמנית וגלריה נגא לאמנות עכשווית, תל אביב

Galia Pasternak, On the beach
2008, ink and aquarelle on paper, 22x30
Courtesy of the artist and Noga gallery of contemporary art, Tel Aviv



נעם הולדנגרבר, **ללא כותרת** (מתוך הסדרה מוסיקה קאמרית)
1997, הדפסת צבע, 38x51
אוסף פרטי, תל אביב

Noam Holdengreber, *Untitled* (from the *Chamber Music* series)
1997, c-print, 51x38
Private collection, Tel Aviv



פסי גירש, **זיה עין חרוד**
1991, הדפסת כסף, 50x35
אוסף האמנית

Pesi Girsch, *Via Ein Harod*
1991, silver print, 35x50
Collection of the artist



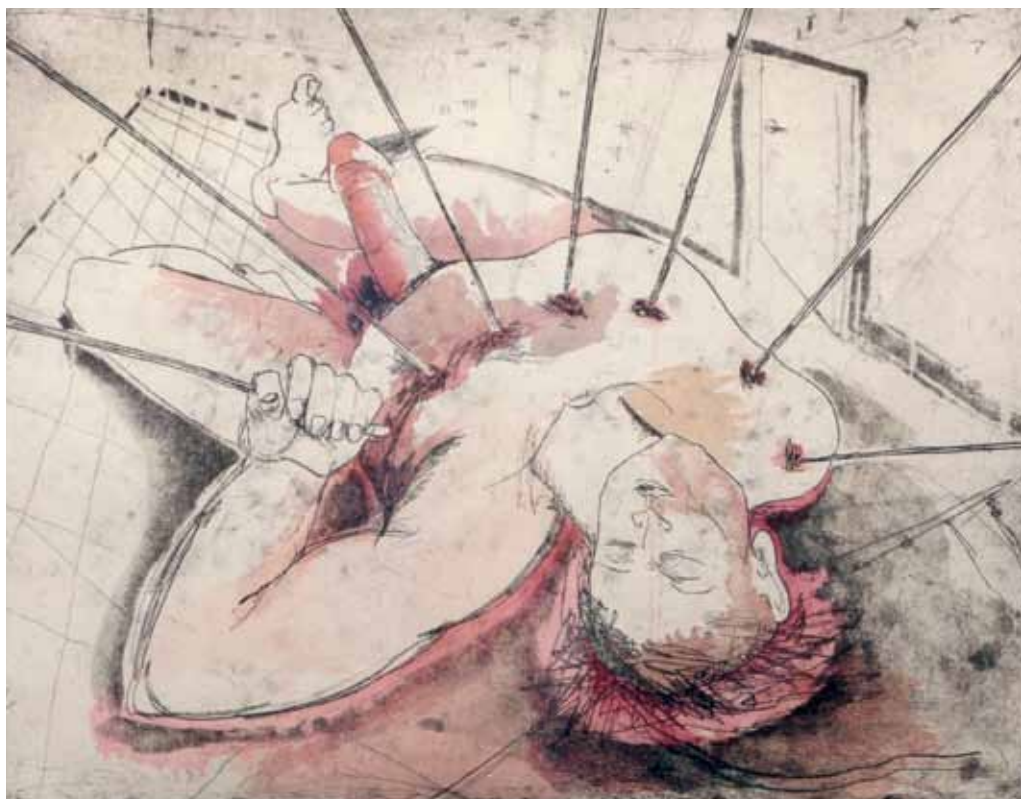
דורון רבינא, **ללא כותרת** (מתוך הסדרה רימינג), 1998, ספריי צבע על דף מגזין, 20x28 כ"א
באדיבות האמן וגלריה רוזנפלד, תל אביב

Doron Rabina, *Untitled* (from the *Rimming* series)
1998, spray-paint on magazine page, 28x20 each
Courtesy of the artist and Rosenfeld gallery, Tel Aviv



רקפת וינר עומר, **פנטזיות על / של גברים במדים**
2006, טכניקה מעורבת על דף מגזין, 39.5x27
באדיבות האמנית וגלריה שי אריה, תל אביב

Rakefet Viner Omer, *Fantasies of Men in Uniforms*
2006, mixed media on magazine page, 27x39.5
Courtesy of the artist and shay arye gallery, Tel Aviv



סיגלית לנדאו, ללא כותרת
2008, תחריט, 80x61
אוסף האמנית

Sigalit Landau, *Untitled*
2008, etching, 61x80
Collection of the artist



אופיר דור, ערוף 2003, שמן על בד, 160x240 אוסף יניב פרדו ונטלי זכרוני, רמת השרון
Ofir Dor, *Decapitated*



בועז טל, **כפה אדומה עם ברווז** (מסדרת הצבר המצוי)
1984, הדפסת כסף, 12x12
אוסף האמן

Boaz Tal, *Little Red Riding Hood with a Duck* (from *The Common Sabra* series)
1984, silver print, 12x12
Collection of the artist



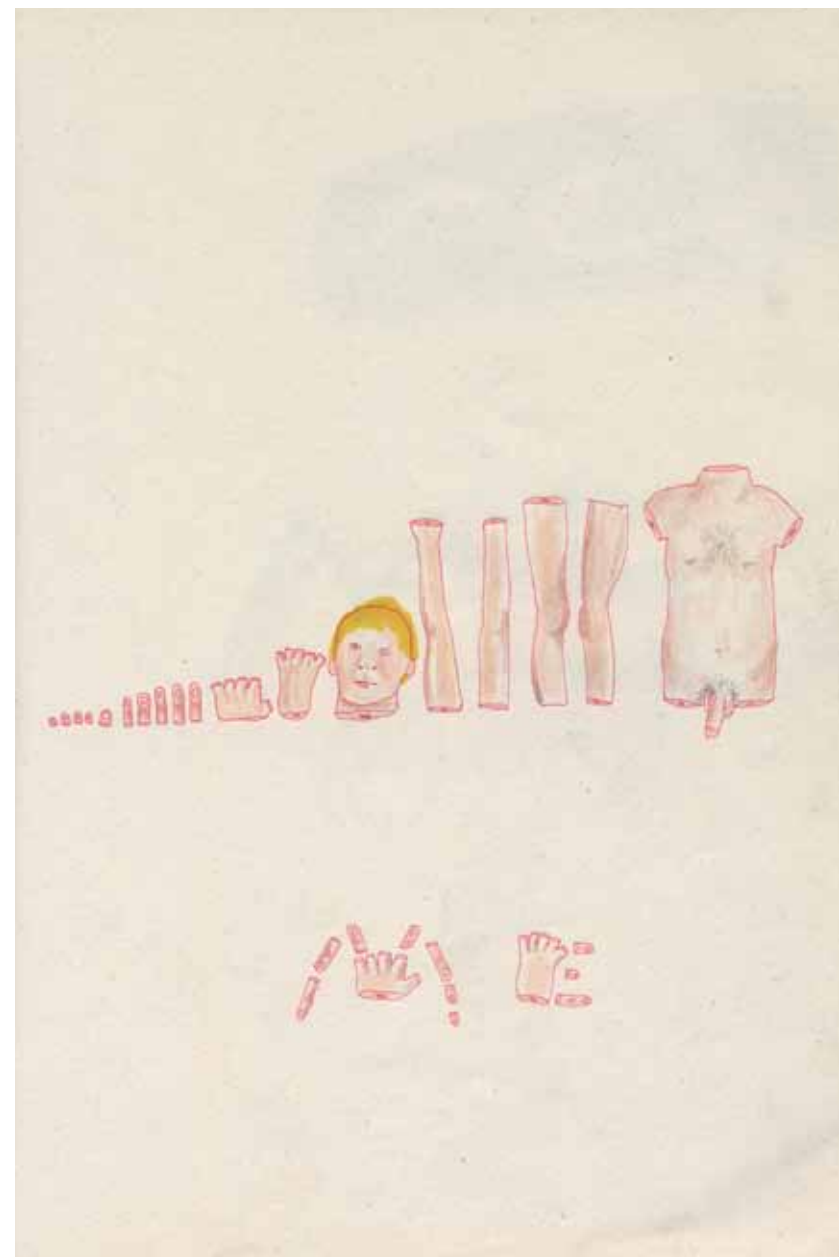
משה גרשוני, **ללא כותרת**
1984, טכניקה מעורבת על נייר, 3550
באדיבות האמן וגבעון גלריה לאמנות, תל אביב

Moshe Gershuni, *Untitled*



פסי גירש, על הבמה בתל גזר
1989, הדפסת כסף, 35x50
אוסף האמנית

Pesi Girsch, *On the stage in Tel Gezer*
1989, silver print, 35x50
Collection of the artist



ערן נוה, Me
2006, עט, טוש ועפרון צבעוני על נייר, 20.3x29.7
אוסף פרטי, רמת גן

Eran Nave, *Me*
2006, pen, felt-tipped pen and colored pencil, 29.7x20.3
Private collection, Ramat Gan



אליעזר זוננשיין, *Suck It Gun*
1998, אקריליק על גבס, 8x100x30
באדיבות האמן וגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב

Eliezer Sonnenschein, *Suck It Gun*
1998, acrylic on plaster, 30x100x8
Courtesy of the artist and Sommer contemporary art, Tel Aviv



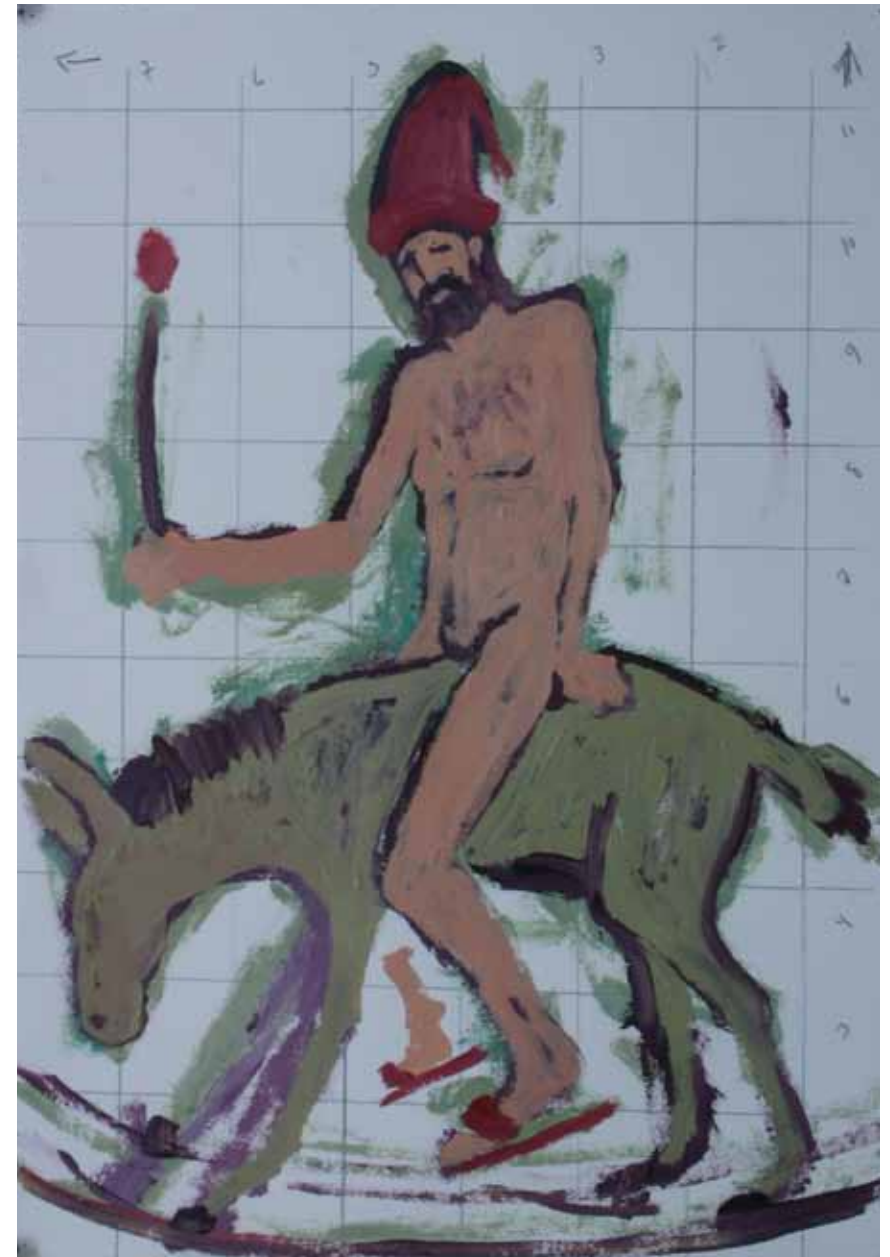
תמיר להב-רדלמסר, *ללא כותרת* (מסדרת מודל וטבע דומם)
2006, הדפסת כסף, 28x28
אוסף האמן

Tamir Lahav-Radlmesser, *Untitled* (from *Model & Still Life* series)
2006, silver print, 28x28
Collection of the artist



זויה צ'רקסקי, Action Toy
2002, יציקה פוליאורתן צבועה ביד, גובה: 20 ס"מ, מתוך סדרה של 100 באדיבות האמנית וגלריה רוזנפלד, תל אביב

Zoya Cherkassky, Action Toy
2002, hand-painted polyurethane cast, h:20 cm, from a series of 100
Courtesy of the artist and Rosenfeld gallery, Tel Aviv



אסד עזי, דיוקן עצמי על חמור נדנדה
2008, שמן על נייר, 38x52
אוסף האמן

Asad Azi, Self Portrait on a Toy Donkey
2008, oil on paper, 52x38
Collection of the artist



נתן דביר, פליט במקלחת
2007, הדפסת צבע, 90x60
אוסף האמן

Natan Dvir, *Refugee in shower*
2007, c-print, 60x90
Collection of the artist



עופר ללוש, דיוקן עצמי
2001, ברונזה, 111x37x25
אוסף האמן

Ofer Lellouche, *Self Portrait*
2001, bronze, 111x37x25
Collection of the artist



תמיר להב-רדלמסר, **ללא כותרת** (מסדרת מודל ואמן)
2006, הדפסת כסף, 28x28
אוסף האמן

Tamir Lahav-Radlmesser, **Untitled** (from *Model & Artist* series)
2006, silver print, 28x28
Collection of the artist



אורה ראובן, **גברים עירומים**
2008, וידאו, 8:12 דקות
אוסף האמנית

Ora Reuven, **Naked Men**
2008, video, 8:12 minutes
Collection of the artist

¹⁰ (1967): 225-38.
Talvacchia, 157-58.

¹¹ Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective* (Harmondsworth: Penguin, 1979), 83; and Blunt, 120-21.

¹² Barolsky, 10-13.

¹³ The figure of Minos engages further sexual connotations: Bernadine Barnes, "Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante, and the *Last Judgment*," *Art Bulletin* 77 (1995): 75.

¹⁴ Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 18-19, 69-71.

¹⁵ David O. Frantz, *'Festum Voluptatis': A Study of Renaissance Erotica* (Columbus, Oh.: Ohio State University Press, 1989), 124. For further meanings of the subtracted penis in Renaissance art, see Guy Tal, "The Missing Member in Marcantonio's *Apollo and His Lover*: Censorship, Sculpturalty, and Homosexuality," *Print*

The Restored Nose and the Castrating Snake: The Artist Responds

Following the publication of the *Modi* series, artists discovered the potential market for erotic prints, but this time took precautions. Rosso Fiorentino and Perino del Vaga's series *The Loves of the Gods* drew its inspiration from the *Modi*, but the artists refrained from signing their work, refined the sexual act, and iconographically justified (or excused) nudity by employing a mythological narrative (fig. 11, p. 31). Even though an aggressive reaction was spared from the series, several copies were censored nevertheless.¹⁰

The reaction of other artists to the criticism of the church was more radical. Following the demand of the influential preacher Savonarola that the inhabitants of Florence bring all forbidden objects and printed materials to a public burning, Fra Bartolomeo and Lorenzo di Credi burned their drawings of nudes. The sculptor Bartolomeo Ammanati also dealt with his remorse, though in a moderate way. He asked the Duke of Tuscany for permission to cover parts of his nude statues, while he intended to turn others into allegories.¹¹

As for Michelangelo, Vasari recounts two anecdotes about the artist's original reaction towards criticism. Shortly before the statue of David was placed in the Piazza della Signoria in Florence in 1504, one of the spectators, Piero Soderino, complained that David's nose was too big. Michelangelo, realizing that this grumble was the result of the spectator's low viewpoint which distorted the statue's proportions, grabbed a few pieces of marble and immediately climbed up the statue and pretended to chisel the nose while allowing pieces of marble to fall down. Surprisingly, Soderino was satisfied with the outcome, though no alterations were made. Apparently, there is no connection between this story and David's nudity; however, Paul Barolsky reminds us that *nosa* in Italian slang means "penis," and so this anecdote may imply the real criticism toward the statue.¹² In the second, bolder, case, Michelangelo punished Biagio da Cesena for his censure of *The Last Judgment* in a sarcastic way. Biagio is depicted as Minos in Hell, while a snake coils round his body and bites his genitals. One may say that his body is censored by the snake, which at the same time covers his penis and castrates him (fig. 12, p. 31).¹³

Indeed, the implication of castration was entrenched in the act of censorship. Montaigne wrote that when he was a child, Roman statues were "castrated" at the order by Pope Paul IV. Castration can be simply understood as the breaking of the statue's genitals, but during the Middle Ages this breaking was considered an actual castration of the figure. Since the genitals of pagan gods and idols were believed to contain supernatural powers, removal abolished those powers.¹⁴ In an engraving from the series *The Loves of the Gods* (fig. 11, p. 31), the artist "castrated" the figure of Vulcan by showing him with a broken penis, a self-censorship that can be gauged as a parody of the censorship of Classical statues or of the *Modi* series.¹⁵

Surprising Nudity

In some cases naked figures were concealed only to reveal them. The sudden revelation of the veiled image enhanced the spectator's viewing experience and was intended to astonish or entertain. Sometimes such images were covered to hide them from prying eyes, such as those of children and servants. The most common means of hiding a painting, besides placing it in a back room or behind a closed door, was to cover it with a curtain. Practically speaking, the curtain protected the painting from dust and candle smoke. But masterpieces were also curtained to highlight their magnitude and to create a theatrical, dramatic moment when the curtain parted to reveal them. Conversely, religious pictures ascribed with supernatural powers were covered with curtains in order to regulate the time of their exposure. Curtains were also used to cover erotic paintings. Caravaggio's *Victorious Cupid* received special treatment from the art patron Vincenzo Giustiniani, who refused to sell it, even for a high price. He covered it with a green silk curtain

¹⁶ *Quarterly*, forthcoming.
Howard Hibbard, *Caravaggio* (Boulder, Colo.: Westview Press, 1983), 378-79. For artworks disguised by curtains, see Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 60-63; Richard C. Trexler, "Florentine Religious Experience: The Sacred Image," *Studies in the Renaissance* 19 (1972): 7-41.

¹⁷ Jacqueline Marie Musacchio, "Imaginative Conceptions in Renaissance Italy," in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, ed. Geraldine A. Johnson and Sara F. Matthews Grieco (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 42-60, esp. 52-53; Jo-Kate Collier, "Cassoni: The Inside Story," in *Renaissance Papers 2000*, ed. T. H. Howard-Hill and Philip Rollinson (Camden House, 2000), 1-11; and Tinagli, 27.

¹⁸ Francesco Xanto depicted male nudes in a similar position on other maiolica dishes: *The Tiber in Flood* (Castello Sforzesco, Milan) and *The Death of the Woman of Sestos* (Metropolitan Museum of Art, New York).

¹⁹ Vasari-Milanesi, 6:558. See also Philippe Morel, "Priape à la Renaissance: Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine," *Revue de l'art* 69 (1985): 13-28; Talvacchia, 105-6. On disguised phalluses, see Guy Tal, "Witches on Top: Magic, Power, and Imagination in the Art of Early Modern Italy," Ph.D. diss. (Indiana University at Bloomington, 2006), 124-39.

Dr. Guy Tal (Ph.D., Indiana University, 2006) specializes in Renaissance, Baroque, and eighteenth-century art in Italy and Spain. He lectures in the Department of Art History in the Hebrew University of Jerusalem.

so that its beauty would not overshadow the other 120 paintings hanging in the room, and he exposed the painting to his visitors only at the end of their tour of his residence. In addition, a veil was needed to conceal Caravaggio's depiction of Cupid whose sexuality (homo/auto erotic?) and teasing smile undoubtedly overwhelmed the viewer once the painting was revealed (fig. 13, p. 31).¹⁶

In his 1620 treatise on painting, the physician and art collector Giulio Mancini asserted that the most suitable place to exhibit sexual images was the bedroom. This location prevented access by children, strangers, and maids and allowed discrete exposure for the husband and wife. One image that demonstrates Mancini's recommendation frequently appears inside the lid of a *cassone*, a wooden chest for women's clothing. Opening the chest reveals a figure of a reclining male or female nude. The figure plays a twofold role for the married couple concerning the stated purpose and the only acceptable end of sexual intercourse at that time, namely, procreation. First, looking at this figure was to evoke mutual passion in both the husband and the wife and assure that the sexual act would be complete and fertile. Second, the nude figure functioned as an amulet for successful conception: according to the superstition, a concentrated look at images of beautiful men and women increased the chances of giving birth to handsome, healthy children.¹⁷

The maiolica dish (tin-glazed earthenware) was another domestic object decorated with hidden, erotic figures. Maritime scenes, appropriate to the liquid content, embellished the bowls and were exploited by artists to represent nudity, to demonstrate the artist's skill in depicting a wide range of positions and accurate anatomy and to entertain guests with provocative images. For example, in Francesco Xanto's *The Sinking of the Fleet of Seleucus*, a leaning man in the center of the composition provocatively exposes his buttocks, while the tip of his penis peeps from between his legs. One can imagine an amusing episode when a guest at the Pucci residence (whose coat of arms, a moor's head, appears on the bowl) finished eating his stew and discovered a naughty bottom directed at him. This figure, borrowed from the *Modi* series, summons not only sexual connotations but also scatological ones, implying the act opposite to eating (fig. 14, p. 31).¹⁸

Lastly, the process of revealing a hidden sexual image is exemplified by a phallus disguised as a different entity. The sixteenth-century art theorist, Paolo Lomazzo, recommended that artists camouflage sexual organs in foliage and fruits. Indeed, the frescoed ceiling of the Loggia of Psyche in the Villa Farnesina in Rome includes a peculiar vegetable. Concealed in the garlands of vegetation, a phallus shaped as a zucchini with two eggplants as testicles aims to penetrate an open fig, or *fica*, Italian slang for a vagina. Vasari praised this vegetable camouflage of the phallus both for the wonderment in seeing two things in one object and for the symbolic fecundity reinforced by this combination, implied by his synecdochic description of the phallus as "Priapus," the fertility god who was endowed with an impressively large penis. The owner of the villa, Agostino Chigi, surely diverted the attention of his guests to the bizarre vegetable, encouraged them to find it on their own, or left them to ponder the figure of Mercury pointing to the phallus to facilitate its detection (fig. 15, p. 31).¹⁹

Depictions of male nude in the Renaissance and Baroque period did not always suit the subject matter or the location of the work, and often the verisimilitude of the nude figure hastened the spectator's sexual arousal. Such images were censored in various ways, either moderately or excessively: covering the picture with a curtain or transferring it to a room with limited access; inking, erasing or hiding the genitals in a drapery or a fig leaf; modifying the work or copies of it; and demolishing the work through burning or smashing of it. The acts of censorship indicate that at this time not every painting or sculpture of a male nude – not even Michelangelo's *David* – was crowned with an aura of ideal beauty, for it had the power to embarrass or arouse the beholder.

⁴ Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, 2nd ed. (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), 18-22, 135-39, 184-94.

⁵ Paula Findlen, "Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy," in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, ed. Lynn Hunt (New York: Zone Books, 1996), 49-108, esp. 59-76; Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1997), 132-33; and Freedberg, 326-27.

⁶ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi (Florence: G. C. Sansoni, 1880), 4:188; Freedberg, 346-49; and Beverly Louise Brown, "Between the Sacred and Profane," in *The Genius of Rome, 1592-1623*, exh. cat., ed. Beverly Louise Brown (London: Royal Academy of Arts, 2001), 284.

⁷

Michelangelo would have emphasized them as pudenda, implicated them with shame, and contradicted Christ's destiny as the savior from sin that brought shame upon man from the beginning. Now we can also explain the resemblance between Michelangelo's Christ and Classical statues: only in antiquity, which echoed a time when humanity was free from the Christian ideas of Original Sin and shame, did the artist find inspiration in the form of the nude statue. The difference, of course, is that while ancient statues preceded the notion of Christian shame, Christ transcends sin and is thus considered as someone who cannot be ashamed or censored.⁴

Arousing Pictures

Besides shame, another reason to censor nudity is the potential of a certain painting or statue to stimulate the spectator sexually. The modern spectator usually perceives these nudes as classical representations of an ideal beauty and cannot comprehend how such images could provoke any real sexual arousal. However, sixteenth and seventeenth-century fictional texts and factual incidents confirm that art had the ability to stimulate the beholder sexually. In 1527, Aretino assured the Duke of Mantua, Federico Gonzaga, that he would find great pleasure in viewing the statue of Venus which he had commissioned for his bedchamber from Jacopo Sansovino, for the statue would be so lively and real that it would evoke licentious thoughts within the spectator. In one of his pornographic novels from 1520, Girolamo Morlini describes a married woman who, while strolling one night by herself in the streets, encounters in the market place a nude male statue with an erect penis and becomes so aroused that she could not resist the temptation to kiss the image. While rubbing her body against its genitals, she succumbs to her passion and makes love with the statue until dawn. An equivalent story of an actual incident, which occurred in Venice in 1631, concerns a group of men prosecuted for engaging in sexual impiety with a statue of Christ. Tales such as Morlini's, as well as the aspiration of artists to create works that would fuel the sexual drive within the spectator, were influenced by Classical texts. Pliny, for instance, reports how Praxiteles's *Aphrodite of Knidos* was in need of constant protection from sexual assaults of men, who left traces of their lust on the statue.⁵

Sexual arousal obviously was not the desirable response to religious pictures; hence, theologians warned against violating the modesty of the depicted saints. Yet, according to the sixteenth-century art historian Giorgio Vasari, friars in San Marco, Florence, learned from confessions of female worshippers that a painting of Saint Sebastian by Fra Bartolomeo (c. 1520) evoked sinful desires (fig. 5, p. 30). Vasari claimed that the realistic nature of the painting provoked such thoughts. In addition, the painting deviates from the conventional representations of Saint Sebastian. Not only is the loincloth so transparent and minimal that the saint is virtually naked (an unprecedented representation of Saint Sebastian until that day), but his posture is also identical to that of Jacopo Sansovino's *Bacchus* (1510, Bargello Museum), a problematic resemblance between the saint and the lustful, untamed god of wine. The removal of the painting from the church and its relocation in the Chapter House, where only priests were allowed to enter, detached it from its devotional setting in an attempt to reduce its power as an object of sexual fantasy.⁶

A stranger case of a painting's ability to evoke sexual excitement involves *The Sacrifice of Isaac*, a work created for Cardinal Pompeo Arrigoni by the Florentine painter Cigoli (c. 1607) (fig. 6, p. 30). Cigoli's nephew claimed, in words echoing Vasari's opinion of Fra Bartolomeo's Saint Sebastian, that Isaac was so lively that Arrigoni banished the painting to a back room of his villa. This action reveals the patron's awareness of the work's ability to elicit sexual stimulation. Yet when a visitor commented that he would prefer not to have seen the picture at all, Arrigoni answered that the emotion evoked by the painting testified to Cigoli's talent, and that any sexual stimulation was the sole responsibility of the spectator.⁷

⁸ Brown, 284-87. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford: Oxford University Press, 1962, rep. 1994), 117-26.

⁹ Bette Talvacchia, *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999); Helena K. Szépe, "Desire in the Printed Dream of Poliphilo," *Art History* 19 (1996): 375-77; Liane Lefaivre, *Leon Battista Alberti's 'Hypnerotomachia Poliphili'* (Cambridge and London: The MIT Press, 1997), 66-75; and Ugo Rozzo, "Italian Literature on the Index," in *Church, Censorship and Culture in Early Modern Italy*, ed. Gigliola Fragnito (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 194-222. More examples of censored prints are in Freedberg, 361-68; and Louis Dunand, "Les estampes dites 'Découvertes' et 'Couvertes'," *Gazette des Beaux-Arts* 69

Nudity in the "Highest Chapel of the World" and Nudity for the Common People

Art suffered from censorship without distinction of its nature or quality. Both monumental art for elite audiences and popular art for laypeople became victims of censorship: on the one hand, Michelangelo's *Last Judgment* on the altar wall of the Sistine Chapel (1535-41), whose audience included the Pope, cardinals, and high-ranking religious individuals, and on the other hand, lascivious engravings which were disseminated to the general public.

Three decades after *David*, Michelangelo faced yet another scandal. Because of the naked figures in *The Last Judgment* he was deemed "an inventor of obscenities (*porcherie*).⁸ Even before the fresco's completion, Biagio da Cesena, the master of the ceremonies to Pope Paul III, had expressed his discontentment with the vulgarity of Michelangelo's nude figures, and stated that "this was not work for the chapel of the pope, but for bathrooms and inns." Aretino similarly condemned the fresco and claimed that Michelangelo "rates art higher than faith," and that "a royal spectacle of martyrs and virgins in improper attitudes... would be at home in some voluptuous bathhouse, certainly not in the highest chapel of the world." While Pope Paul III supported Michelangelo, his successors censored the fresco and even considered its destruction. Pope Paul IV (1555-59), for instance, appointed Michelangelo's pupil, Daniele da Volterra, to employ drapery to cover the buttocks of the blessed climbing to Heaven and the privates of the saints (consequently he was nicknamed *il braghettone*, "the breeches-maker"). Censorship of the fresco intensified after the Council of Trent (1545-63), which exploited art as a means of Catholic propaganda and dictated its nature, including the prohibition of full nudity. Abandoned in the seventeenth century, censorship resumed in the eighteenth century and was even considered in the first half of the twentieth century. Finally, the restoration of the fresco in 1993 removed most of the draperies (fig. 7, p. 30).⁸

The church promoted censorship of engravings as well. The peak of this interference occurred in 1596, when Pope Clement VIII included prints with sexual content in the list of banned books. However, censorship of printed material already began about a century earlier. One of the first victims was the book *Hypnerotomachia Poliphili* (Venice, 1499), from which woodcuts of sexual intercourse and exposed genitalia were expurgated. For example, in the depiction of the altar of Priapus the phallus was inked over, and in another print it was excised in advance in the printing shop, to preempt any external censorship. The erasure was so thorough that in a single picture the lovemaking of Leda and the swan was inked over and the foot of the rear elephant was erased after mistakenly identified as the penis of the frontal elephant (fig. 8, p. 31). An especially aggressive censorship was imposed upon the *Modi* series, sixteen engravings of Marcantonio Raimondi after designs of Giulio Romano which show, like the *Kama Sutra*, a variety of coital positions. Not long after this series was published in 1524, Pope Clement VII burned most of the pornographic engravings and imprisoned Raimondi.⁹

Effective censorship of engravings necessitated not only the destruction of those that were already circulated, but also the prevention of printing others. For this purpose one needed to modify the original metal plate of the engraving. The original scene in an engraving designed by Parmigianino depicted Mars and Venus in the midst of coitus which takes place literally behind the back of Vulcan, Venus's cuckolded husband, during his forging vocation (fig. 9, p. 31). As a result of censorship, the energetic intercourse was completely erased from the metal plate and was replaced by the sole figure of a sleeping Venus. Her nudity is moderate and conventional, not unlike Giorgione's *Sleeping Venus*, and was thus permitted for dissemination: she lies in the Classical manner of passivity, a drapery covers her lower body, her gesture imitates that of Venus *pudica*, and her closed eyes enable the (male) spectator an invading gaze (fig. 10, p. 31).

The Male Nude and the Fig Leaf

Shame, Disguise and Censorship in Renaissance and Baroque Art

Guy Tal

¹ Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose: A Myth and Its Maker* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1990), 12.

Not long after Michelangelo completed his famous *David* in 1504, a golden fig leaf was commissioned in order to cover what the Venetian writer Pietro Aretino called “the indecency of the colossus” (fig. 1, p. 30).¹ In the following centuries the statue of *David*, or more precisely replicas and reproductions of it, would suffer numerous acts of censorship. The most famous case involves the plaster replica which the Duke of Tuscany offered as a gift to Queen Victoria in 1857. The queen instantly disposed of the statue by presenting it to the South Kensington Museum (currently the Victoria & Albert Museum), but that was not the end of the story. When she visited the museum, the queen was shocked at the sight of David’s pudenda, and so a fig leaf was immediately commissioned to cover the area any time she or a female member of the royal family would come for a visit (fig. 2, p. 30). Of all places, another replica of the *David* covered with a fig leaf was erected at Caesar’s Palace Hotel in Las Vegas, a city known for its excesses. Shortly after the statue’s debut, the fig leaf was removed at the request of the public. The removal immediately sparked another assessment of a significant matter: the size of David’s penis. After another remodeling, the statue reappeared with a few strategically placed inches. Not only replicas but also posters of the statue became a target for protest. In 1969 in Sydney, Australia, a bookseller faced arrest after placing a poster of *David* in front of his store. A similar incident occurred four years later in South Africa. Recently, Israel has joined the censorship parade. In 2000, the city of Florence offered to create a replica of Michelangelo’s *David* for Jerusalem as it readied to celebrate the 3000 years since its founding. Nonetheless, the possibility of placing a nude statue in the sacred city created such turmoil among the Ultra Orthodox, that ultimately Jerusalem accepted a replica of a different statue: the fully dressed *David* by the fifteenth-century sculptor Andrea del Verrocchio now resides in the Tower of David Museum.

If the methods of censorship, such as covering with a fig leaf, erasing the offending parts, or actually removing the artwork from an inappropriate place, have not altered over the years, then what has changed? One must bear in mind that sexuality, as well as its concealment, repression, and censorship, is not a natural matter but a cultural one, and therefore should be contextualized within time and place. The cases of censorship considered in this article are contemporaneous with the Italian Renaissance and Baroque artworks. In this article, I do not intend to

² David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1989), 317-77.

³ Kenneth Colburn Jr., “Desire and Discourse in Foucault: The Sign of the Fig Leaf in Michelangelo’s *David*,” *Human Studies* 10 (1987): 61-79; and Michael Camille, “Obscenity under Erasure: Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts,” in *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, ed. Jan M. Ziolkowski (Leiden, Boston, and Cologne: Brill, 1998), 139-54.

blame the censor for misinterpreting or damaging art; neither will I show how censorship changed the meaning or harmony of the work. Instead, my purpose is to examine censorship as a cultural phenomenon and to view the artwork through the eyes of the censor or the shocked spectator, as does David Freedberg in his book about the power of images.² This vantage point raises several questions. If Classical sculpture, which includes many nude figures, was revived during the Renaissance, and if the observation of the human body was an integral part of studying and researching anatomy and proportion, then why were naked images censored? When did these images begin to be regarded as illegitimate or unwanted? In what manner were they censored? What was the reaction of artists whose work was censored or condemned, and did this censorship affect the work of other artists? How does the process of revealing the veiled object enhance the experience of the spectator? My argument borrows from Michael Camille, a scholar of medieval art, and from sociologist Kenneth Colburn. Both suggest that concealment can be reckoned not only as an anti-representation, but also as a representation in its own right.³ The act of censorship allegedly negates and denies the object, but from a different perspective it confirms and highlights its presence. Thus, the fig leaf not only hides and denies David’s sexuality, but also exposes and emphasizes the statue’s sexual character.

Adam and the New Adam

The fig leaf, associated with the story of Adam and Eve, identifies shame as the reason for covering the genitals. The word “pudenda,” a derivation from the Latin *pudere*, “to be ashamed,” reflects the close connection between the state of nudity and the emotion of shame in Western culture. The veiling of the nude can be an integral part of the image (Adam and Eve covering themselves, Noah’s sons covering their father), but it may be imposed by a spectator uncomfortable with what is perceived as an indecency. These two cases are intertwined in Masaccio’s fresco *The Expulsion from Paradise* in Santa Maria del Carmine in Florence (fig. 3, p. 30). Eve covers her pudenda in the classical gesture of Venus *pudica*, and Adam expresses his shame by hiding his face. Surprisingly, Adam does not attempt to hide his nudity (perhaps due to the lack of an artistic convention that conveys a man’s shame for his nakedness). The censor, however, does so. Before the fresco was cleaned in 1989, one could see the leaves painted over the genitals of Adam and Eve, a correction to Masaccio’s deviation from the biblical story. Interestingly enough, Eve’s veiling hand did not satisfy the censor, who employed additional camouflage.

A figure whose display in the nude causes a great deal of embarrassment, astonishment, and even repulsion is that of Christ. When King Philip II of Spain received Benvenuto Cellini’s statue of the Crucifix as a gift from the Duke of Florence in 1576, he immediately covered Christ’s privates with a handkerchief. Copies of Filippo Lippi’s *Madonna and Child with Two Angels* (c. 1445, Uffizi Gallery), unlike the original painting, show Christ’s genitals as covered. These are only two examples where painters stressed, or at least did not hide, the sexuality of Christ. Leo Steinberg proposes several explanations for this phenomenon. For example, Michelangelo’s *Risen Christ* in Santa Maria sopra Minerva, Rome, presented an entirely naked Christ, a representation that caused embarrassment and strong condemnation (fig. 4, p. 30). In contemporary prints of the statue, a loincloth covers Christ’s genitalia (the statue is still exhibited in this mode today). Steinberg argues that Michelangelo’s choice to leave Christ’s genitals exposed reflects Christian doctrine. Christ’s genitals cannot be described with the word “pudenda,” given that his masculinity differs from that of other men: he is innocent of all sin. Christ is exempt from any punishment and shame, shared by Adam and Eve and all humanity, for he did not participate in the Original Sin. Christ is the New Adam who comes to redeem humanity from the effects of the Original Sin and to restore the world to a state of innocence without shame. By covering Christ’s genitalia,

The female gender is indeed weakened and discriminated against, says Pierre Bourdieu in his book *Masculine Domination*, but the male gender is also constantly enslaved to projecting masculinity by means of passing tests of courage based on violence, pride, control and dignity. According to Bourdieu, aggression is given legitimacy and even imposed on boys at a young age through sports contests that are based on competitiveness and on the advantage of winning over losing. Bourdieu adds that masculinity is relative and that a man's biggest fear is to be perceived as weak and therefore controlled and feminine.⁶⁹ As opposed to Galia Yahav, who sees in homo-erotic military games a confirmation of the masculinity and homophobic heterosexuality of the participants, I find some representations of male brotherhood and the flirtations it creates a means to explore the 'Other' sexuality: the outcast, limited, intimate sexuality that bears no witness but becomes an exploration of erotic curiosity created out of a will to experiment under a humorous, playful disguise without concerns about social conventions or sanctions.

A photograph by **Oded Yedaya** entitled *This Case*, 1988, shows a group of young men in a rocky setting with reeds. Some of them are completely naked while others wear only shorts (p. 51). The Israeli spectator would probably think immediately that these men are soldiers in the midst of a pause between training sessions and are freshening up in a natural water source without a trace of their weapons or uniforms. Since these men are 'our finest boys' and the atmosphere seems relaxed and amusing, this scene is legitimized: no sexual meaning or thought emerges for the spectator or among the photographed figures. However, the dense handwriting on the photograph forces the spectator to look more closely and to examine the suntanned bodies and the bare bottoms that appear fully in between the letters. The writing tells the story of a boy who squeezed himself among sweaty soccer fans on a bus on their way out of the stadium. During these moments, he felt a hand crawling up his thigh underneath his shorts. The boy did not call for help, and as he struggled to keep his composure, he left the bus at the next stop and realized, as he did the previous time, that he would not tell a soul about what had happened. Yedaya weaves different storylines which seem to be perfectly heterosexual ones about a group of soldiers at rest or a heard of noisy soccer fans. But a closer look into the depth of this closeted men's club unveils quick, stolen glances at penises, hesitant touches, and amusing power games. In a place where everyone is equal and there are no 'usual suspects', the limits can be stretched through silent consent and mutual searching.

A remarkably similar but more ironic scene can be found in the works of **Melanie Daniel**. This year, Daniel's paintings are a turning point from her depiction of landscapes inspired by her Canadian homeland. She now employs Israeli landscapes and scenarios. One of her works depicts the outskirts of a deserted military camp, in the middle of the desert, where a group of naked men bathe under a water tank that hangs from the palm trees (p. 50). A pair of uniform trousers is thrown to the side, and two shoes are hung up to dry. Two of the bathers are seen from the back as they either soap themselves or scrub their loins vigorously while one of them bends to "pick up the soap," as in the old prison joke, only his bottom is not seen by his fellow bathers. The glowing turquoise and pink colors in addition to the sand-yellow sky create a sensual atmosphere of twilight in an oasis where time is insignificant. In another painting from the same year, appear two naked men reclining on blow-up mattresses in the cool, crystal clear water of a swimming pool (p. 49). One man is reading a newspaper while the other stares into space. The calm atmosphere that this painting conveys is suddenly disrupted when the viewer discovers a window sealed with bricks, and the broken walls of a building that expose a barren landscape that is dotted with concrete fortifications. These men now seem like bionic soldiers since their faces lack identification features, and they appear to be resting after a bombshell or a nuclear disaster that its result – the phosphoric orange clouds, are as if bleeding at the bottom of the pool. The pastoral illusion is forgotten at once and is replaced

by an apocalyptic impression that takes control of the scene: is the spectator a witness to the aftermath of a horrific event, or is he looking at the initiators of the next one?

The exhibition *Cockeye: Male Nude in Contemporary Israeli Art*, takes place at a time when a historical turning point occurs with regard to representations of subjects of passion, beauty and imitation, in art, popular culture, the commercial world and the media. *Cockeye* is an attempt to challenge the pathos that characterizes the male presence, its controlling and depressing dominance, and to project the male body naked of social conventions in a place where the 'man' becomes a human.

⁶⁵ David Giladi, *Tracks in Art: 82 Painters in Israel*, Yavne Publishers, Tel Aviv, 1986, pp. 166-167 (in Hebrew).

⁶⁶ Ellen Ginton, "Lot's Daughter was a Painter", in *Pamela Levy: Paintings 1983-1994*, Tel Aviv Museum of Art, p. 87.

⁶⁷ Ibid, p. 88.

⁶⁸ Ibid, p. 86.

painting still evokes such an atmosphere. Indeed it may not have been considered as such at the time it was painted and won the prize but may have been regarded as a depiction of relaxed, incidental nudity free of shyness or sexuality. Nevertheless, one notices that there is no noticeable reason for these men to stand so close together, and it seems that the boundaries of the canvas are what makes them stand this way. In this closed setting, where the men are not facing the spectator but rather face themselves, they seem unaware of the fact that they are being painted. Erotic tension can be sensed at the sight of the leaning figure and the one that stands so closely behind him, and one cannot help but ask why they are standing so close to one another and why they are naked. The choice of the artist to depict the figures in this way perhaps signifies his intention to convey his pride for the Zionist male's body and to show that the intensity of familiarity among members of the kibbutz eliminated the need for privacy, even at the time of washing.

Simon's bathers are reminiscent of the bathers in the works of post impressionist *Paul Cézanne*, whom he admired (fig. 22, p. 24).⁶⁵ Simon replicates Cézanne's man, whose profile is seen with arms raised above his head, as the man who is in the process of donning a white undershirt. The man who sits at the left in Cézanne's painting is depicted by Simon as the man who sits on a bench and watches his fellow bathers. The bather whose back Cézanne painted appears in Simon's painting as the man who energetically dries his back with a towel, while looking at his naked friends. The pale and cool bodies of the French men who bathe in a natural setting is replaced by Simon with the brotherhood of hard-working, suntanned Israeli workers. However, Simon's painting includes a figure that does not appear in Cézanne's work. This figure hides the penis of the standing man, and brings all four men together to a point where their bodies almost touch. Unlike the Cézanne's men who maintain a distance from one another and lack eye contact, Simon's men not only stand close but also keep eye contact. This feel is noticeable even though the artist employs a technique typical of his work: the eyes are painted in such a manner that the spectator cannot determine if these are open or closed. The figures at the edge of the painting look at one another and the middle figure gazes down at the leaning figure beneath him. It cannot be determined if these are lustful gazes, and although the common perception about the painting states that this is merely a depiction of an innocent, socialist way of life rather than a display of eroticism, the painting can certainly symbolize not only the close friendship between the men but also their longing for physical intimacy and human warmth.

An Israeli female pioneer artist in the painting of figurative and symbolic male nudity, **Pamela Levy** displays in *Bathers*, 1992, three male figures that are distant in feel of the pastoral bathers who inhabit the works of Cézanne and Simon (p. 44). Ellen Ginton associated the paintings in this series to the theme of water and bathing that symbolizes the soiled body and the will to clean it (physically) and to purify it (spiritually).⁶⁶ While it presents a water scene, the painting projects a nightmarish atmosphere and a sense of dread. Three young men – one reclining, one sitting and the other standing – appear fully nude in this painting. Their penises alternately appear and disappear. Their faces are blurred in what seems to be swimming caps,⁶⁷ eliminating the possibility to identifying them as individual figures, and thus they become anonymous to the spectator and to themselves. On their back appears a striped black and white crescent that looks like a small, dark window with no grilles, and under it are seen furnace-like or hellish orange flames. These men seem uneasy in their postures. The one standing seems to be caught in the midst of walking. The one reclining seems to be getting up or falling down, and the waterfall that flows next to the darting flames makes the scene ambiguous and difficult to decipher. Ginton claims that "painting of a naked man or a masculine sexual organ, is taboo for a woman, and is possible only when the man is 'sleeping', neutralized, non- seeing".⁶⁸ This interesting interpretation of the man's castration anxiety is conveyed through the erased facial features of the figure as he seems to become a fragmented, painted object that is willing to be pictured without fear of

the female artist's phallic paintbrush. But a complete interpretation must consider more of the painting's context. Not only is the man's identity erased by turning him into a body, muscles, and a penis, but also the power of the woman is seen as she bravely faces, for the first time, a male nude displayed without idealization and without a heroic narrative. The interaction of the group and the proximity of the men signifies their ease and lack of shyness in each other's naked company, and since their identities have been denied, they are now visible but yet invisible, and their 'masculinity' is no longer in doubt.

Fragmental nudity is also featured in a photograph by **Ady Shimony**, 2008, in which appear two young men playing underwater, their fair and flexible bodies lit in the depth of the sea, their penises erect according to the currents that flow around them (p. 45). Their hands mark V for victory, as if they are celebrating youthful playfulness and courage. Yet the boys' heads are missing and this omission conveys their lack of identity, like Eros – carefree and uninhibited. The thousands of bubbles in the water glimmer in the light like diamond dust, and create a scene that oscillates between reality and dream. The boys' pointed fingers seem to be replacing their missing heads, a fact that clarifies the mysterious motif of duality: two men, two fingers, two penises, two nipples. The fingers are charged with such sexual potential that it seems they create a vaginal straddling that confirms the lack of a female figure, but not necessarily a need for one.

Such present yet absent female figure also exists in **Rakefet Viner Omer's** *Fantasies of Men in Uniforms*, 2006, a center-fold of a gay-pornographic magazine picturing three solid young men partially dressed in military and police uniforms (p. 64). The common use of figures dressed in uniforms in gay culture is to tease the heterosexual macho men, who pretends to fortify public enforcement roles as exclusively their own. Like weapons, which embody a fetishist of the male penis and by which the man exerts his might and authority, the display of these role-players, stripped of their uniforms and performing sexual acts with their fellow fighters, undermines their authoritative male image and exposes the pretence of their tough, heterosexual façade. The pink paint marks that soil the painting resemble traces of semen, a random left by the last reader of the magazine. However, the video work *Public Announcement* shows Viner Omer as indifferent of these pornographic images as she chews gum and blows balloons that explode on the naked men in a manner that indicates that she is in fact bored with the unconvincing display of sex (fig. 23, p. 24). If Pamela Levy covered the faces of her figures in order to be able to depict them fully nude, Viner Omer does not feel threatened by the male nude, just as the men who face her are not afraid of her direct female stare. The fantasies about men in uniforms do not reflect the artist's passion, but rather the magical cycle of narcissism that feeds on the gazes of men who see in these sex models a potential of their own hidden masculinity, which they aspire to obtain, or to make love to.

"Work uniforms. The company of men. What is usually perceived as a masculinity test (a small test. Playful. Not like in the battlefield, but more like arm-wrestling, drinking a bottle of beer in one sip, closing eyes and spinning around) becomes something that breaks the security of masculinity. The confirmation of brotherhood is carried out by means of different rituals that have well-balanced unwritten rules. The erotization of male brotherhood exposes the homophobic foundation on which it lies. The courage competitions and the rituals that are meant to confirm the members' belonging to a certain group and to define each member's place with relation to his fellow members; are also meant to define the group with relation to what it lacks, and thus they function as silent good luck charms that keep away unmentioned demons, who threaten the group from the outside..."

Galia Yahav, "Entrance for women on Tuesdays only", Studio Art Magazine, vol. 74, August 1996, pp 37-39 (a translation from Hebrew).

is 'framed' by two wide black eyes, which make his loins resemble either an owl or a comic face. The Star of David that floats by his head and the white petals fading upward sharpen the man's sense of floating as if he, surrounded with the mighty glories of the universe, is also ascending into the heavens.

In a work from the *Chamber Music* series, Holdengreber placed a page from a homosexual-pornographic magazine on a metal music note stand, to which he attached a photograph of a plowed field with wheat sheaves (p. 63). The photograph of the wheat field covers the face of one of the naked men, who bends on his knees and spreads his bottom cheeks apart, while another man leans on his backside. Together with the intimacy in this scene, a feeling of alienation arises both among the two characters and between them and the viewer. The rectum of the reclining man opens into a dark hole that seems waiting to receive a seed, in view of the agricultural subject that accompanies it. But the absence of a feminine figure cancels the illusion of fertility and underlines the physical pleasure that knowingly exists like an autarkic farm while publicly ignoring the double sin it includes. The placement of this picture on the music note stand implies a third party that secretly gazes at this scene while disguising it as a professional musical notebook, as well as a system of conflicting looks that eventually reach a dead end.

A flirt between the forbidden and the dignified exist also in a work of Rabina, who collects images of men who draw homosexual-anal pleasure which produces tall golden flowers that emerge from the fleshy ground beyond the white horizon of the page (p. 65). Rabina uses the act of licking the rectum (rimming) to draw attention to the unpredictable places from which enormous beauty can emerge. While homosexual sex is perceived as purposeless and futile, it seems that when the flower will reach its prime and open up, its stamens can be free and take part in the process of natural reproduction, in some sort of a wondrous fertilization that originates in a despicable aspect of man. Only then the pornographic models become loving couples seen in the peak moments of their physical merger through their wet, mucous tissue.

In a painting by **Gil & Moti** from the *Gaash Beach* series, appears a naked anonymous man, walking on the seaside (p. 61). The foam of the waves dissolves at his feet and his body almost merges with the sandy ground. The point of view from which this picture is seen imitates that of peeking eyes from the cliff that watch the people lying on the nudist beach. This work also invites the unaware viewer into a closed community of naturalist, exhibitionist sexual opportunity seekers. The nude here is perceived as a natural and organic interpretation of the closeness between man and landscape, in a romantic innocent manner. There is no sign of the real destiny of this site – a 'cruising' place for men who seek sexual adventures among the nude of their own sex, or for groups who seek even suntan and swingers. This secret site is disguised here as a dignified and bourgeois landscape scene or as an escape place of the satiated social class to its mysterious and forbidden margins, where they can take a glimpse at the forbidden without giving themselves away to it.

Galia Pasternak completes the peeking glance from the other side of the beach using a little girl's point of view (p. 60). She depicts a man sitting naked in his car with the sea in the background. The man's eyes are looking forward and he masturbates while looking at the figures that walk past him. The use of spotty aquarelle turns the man's body into outlines and bleeding flesh, and the infantile scribble sharpens the perverted impression that is reflected by his erased face, his open mouth and his empty eyes. It seems that his ejaculation takes control of the image and converts the beach from a place of family leisure into a site of one-sided sexual excitement that can be fulfilled unlimitedly.

Boaz Tal began dealing with the male nude (alongside with the female nude) toward the end of the 1970's. His work was characterized by two parallel features; one was incidental snapshots that had no artistic significance for him, and that were taken in military settings such as field showers, canals and military camps, where nudity lacks any dynamic eroticism knowingly. The second was staged photography

⁵⁹ One exception is Moshe Mokady's self portrait from 1923-24, where he seems to be wearing make-up, his body is wrapped with a violet robe and his posture is delicate and stalk-like. See an illustration in Yona Fischer, Irith Hadar (eds.), *Moshe Mokady*, Tel Aviv Museum of Art & Moshe Mokady Foundation, 1999, fig. 2, p. 20 (in Hebrew).

⁶⁰ Dalia Kerpel, "City of Men", *Haaretz weekend journal*, *Haaretz*, 23.1.2004 (in Hebrew).

⁶¹ Ibid.

⁶² Batya Carmiel, *Korbman: tzalam tel-avivi aher, 1919-1936*, Eretz. Israel Museum & Yad Izhak Ben-Zvi, Tel Aviv and Jerusalem, 2004 (in Hebrew).

⁶³ Ibid, p. 112.

⁶⁴ Tali Tamir, correspondence via email, 11.9.2007.

that was intended to emphasize the ridicule in the macho pathos and military pride of the time, by peeling the body's protecting layers – its clothing. In a photograph from 1984, Tal converts his home into a natural scene that can be easily identified as fake (p. 69). A naked man walks down the stairs wearing a mask of a flamboyant feminine character, holding a hoe in one hand and a straw basket in the other. The man looks like little red riding hood who lost her way walking to her grandmother's house. On the wall in front of the man hangs a picture – two photographs taken by Tal from the first issue of *Tat-Rama* magazine, 1984, one of a man who poses as a nude model in an art school, and the other of a naked woman, bending over in a kitchen. This juxtaposition of the male nude that carries an academic and artistic role and the female nude that is placed in a stereotypical setting is confronted with the grotesque androgynous figure that seems to mock this binary role playing of the sexes. It seems that only within this childish role-playing the man is able to release himself from his profoundly serious attitude toward his body, and to secretly experiment in a contradictory experience, amusing and sensual at the same time, that would destabilize his fortified status as the head of the family if it had ever been discovered.

Male brotherhood

Homo-erotic images and feminine masculinity were very rare in Israeli art before the foundation of the state, and many years later as well.⁵⁹ The private body was confiscated for the benefit of the national cause, and closeness among men existed as brotherhood among fighters or occurred as the result of mutual hard work in the fields. Still, since nudity and water are closely related, it is not surprising that several artists chose the subject of group showers as their favorite, when depicting the male nude – that is while avoiding any homo-erotic connotations.

The photographs of **Shimon Korbman** from the public showers on the beaches of Tel Aviv, 1927, are rare documentations of public male interactions (fig. 20, p. 24). Korbman, whose sexual identity is not completely clear,⁶⁰ intended to capture the leisure moments of the inhabitants of Tel Aviv from a personal point of view and without additions. He stopped photographing four decades before his death, and photos found in his private archive, which were probably never meant for publication⁶¹ were presented for the first time at a retrospective exhibition of his work in 2004⁶². In some of these photographs a young and athletic man displays his muscular body, or swinging above him with one arm is another naked man. This young man was identified as a known toy-boy who "used to spend hours on the beach while enjoying his time with some aging men".⁶³ Since this type of nudity was intended for amusement purposes and as public beach entertainment, they were not perceived as erotic but rather as documentation of a way of life.

The painting by **Yohanan Simon** entitled *In the Shower*, 1952 (fig. 21, p. 24), is another unusual case of the male nude in Israeli art of that time. However, unlike Korbman's photographs, which were displayed many years after his death, Simon's painting won the Dizengoff prize that was given to him by the city of Tel Aviv that year, and his painting was also displayed in the artist's one-man show that followed. The painting allows the spectator to peek into a common washroom of a kibbutz where four naked men stand close to one another. The man at the extreme right sits with his legs crossed and looks at the three men on his left. In the center stands another man swinging his arms upwards before dressing himself with his white undershirt. In front of him leans a third man who wipes his foot. A fourth man is seen in the back, his bottom exposed, as he dries his back with a white towel while looking at his friends. Tali Tamir, the curator of Simon's retrospective exhibition in the Tel Aviv Museum of Art in 2001, avoided interpreting this painting in her monograph and claimed that "this painting does not carry a homo-erotic message knowingly...The members of the prize committee in 1952 would never have awarded this painting if they had thought so".⁶⁴ It seems that Tamir's claim is reasonable. While a homoerotic undertone may not have been intentional, the

⁵² Todd Samuel Presner, *Muscular Judaism: The Jewish Body and the Politics of Regeneration*, Routledge, 2007, New York, pp. 1-2.

⁵³ Gideon Ofrat, *The Archetype of the Pioneer in Israeli Art*, exh. cat., The President's House, Jerusalem, 1982, n.p.

ethnic origin. For him, such beauty is endless and is embalmed by the camera as a wonderful still life, which lies to the viewer with its false beauty. His matters of photography will stay beautiful forever in his eyes, always vital and ready for action, combining the freshness of the vegetables with the eternity of the flowers and arousing appetite that knows no satiation. The man in this picture chooses to leave with his shirt and socks on, but removed his underwear to show his genitals and shaved loins. On one hand it seems as if he is ashamed of his large body; therefore he exhibits only his masculine assets, distracting the viewer's gaze from the rest of the body. But shaving of the pubic hair seems to testify to his sexual-aesthetic awareness and that he does not fear being perceived as 'feminine'. In another photo, the artist himself is shown holding binoculars through which he stares at his picture's subject, while also pressing the cable release and activating the camera from a far (p. 79). The model, muscular and smooth as a Greek sculpture, sits with his legs spread. His body is pulled ahead and he shows off his big arm, while his cock is erect as if he were aroused by the triangle of desire created by the artist, his camera, and the viewer. Much like the library pictured in the background, the nude body transforms into a source of knowledge, and the artist seeks to deepen his investigation of it. Such meditation makes voyeurism legitimate but also intimate.

This Hard Land

A large portion of the research dealing with representations of masculinity in Israeli art, looked at the subject through the transformations of the archetypical, and maybe even mythical figure of the Soldier. It had often merged with the figure of the Israeli pre-state pioneer (The Halutz), reflecting the change from the eastern-Europe Diaspora Jew – which was popular in artifacts of the Bezalel academy and craftsmanship workshop in Jerusalem, at the beginning of the 20th century – to the Zionist, Eretz-Israeli Hero. Max Nordau's Muscular Judaism publicly declared its intention to abandon the stereotypically 'soft' characterizes of Russian and Polish orthodox Jews who, with their lean and pale bodies, seem to have never left the Yeshiva. The role of the New Zionist was to defend his developing country with his own weapon and body, to 'redeem' the land from its wilderness, and to build a new home for the Jewish people, who escaped a life of sacrifice in order to become independent in their own land.⁵² E. M. Lilien's idealistic role model for the new Zionist was the image of his close friend B. Z. Herzl (fig. 18, p. 19). In his biblical-utopian drawings, Lilien transforms Herzl into a muscular bodied persona, sometimes wearing the divine-Assyrian horn crown. With thick beard and penetrating eyes, he is the ultimate personification and the perfect Zionist role model of a sound mind in a healthy body.

For her solo exhibition *Collectio Judaica*, Zoya Cherkassky created *Action-Toy*, a sculpture-play doll figure of a Hasid (a Jewish orthodox pupil), who is taken out of his exile costumes, until his flaccid, juvenile body is exposed (p. 75). This sculpture, ranging from a popular children's toy to an exclusive art-work, raises the question of the sloppy Jewish student's appeal for an audience of toddlers overfed on colorful, noisy figures from television and computer games. Could this heart-warming, clumsy boy stand a chance of lasting as a cultural icon for kindergarten youngsters confronted by store shelves overstocked with action heroes, soldiers, and robots?

During the 1920's a question arose about the lack of the Halutz's appearance among the urban artists. Later research found out that there were hundreds of art works dealing with the Halutz's image but these were not exhibited due to fear of a "placard heroic propaganda appeal".⁵³ Most of the artists at that time were recruited to the national mission, some out of free will and some due to needs of livelihood. They reflected in their private art works, and in posters and ads for social movements and charity foundations, images of the awakening active male, working independently and decisively on and out of the land, until becoming a

⁵⁴ Gideon Ofrat, 1948 – *The War of Independence in Israeli Art*, Eretz-Israel Museum, Tel Aviv, pp. 21-22 (in English).

⁵⁵ Ibid, p. 24.

⁵⁶ On perceptions of the Orient in Israeli Art, see: Yigal Zalmona, Tamar Manor-Friedman (eds.), *To The East – Orientalism in the Arts in Israel*, The Israel Museum, Jerusalem, 1998.

⁵⁷ In the past this painting was titled "Elie and Ami Shamir", see Esty Reshef (ed.), *Elie Shamir, Kfar Yehoshua, Jezreel Valley*, exh. cat., Art Gallery, Library and Memorial Center, Kiryat Tivon, 1998, p. 34.

⁵⁸ Robert A. S. Macalister, *The excavation of Gezer*, London, 1911-1912.

non separate part of it.

Accompanying the images of strong, supportive males were those of sacrificed, wounded, or dead soldiers found in the art of Marcel Janco, Moshe Tamir, and Yossi Stern following the years surrounding the 1948 War.⁵⁴ Representations of dead soldiers can be seen in public monuments such as Dov Feigin's Monument for the Fallen in the War of Independence, 1949, and the same year's Negba Monument by Nathan Rapaport,⁵⁵ but the dead seem completely alive, strong and heroic in the stone.

The image of the man from the orient was not missing as well. Jews from North Africa, Yemen and the Middle East were featured in Bezalel's artifacts and by Eretz-Israeli artists as devout Jews possessing dark skins and curly sideburns and adorned in the Galabiya. Artists whose names were related to the Social Realism of the 1950's included Moshe Gat, Naftali Bezem, Gershon Knispel, Shimon Tzabar and others, who described the everyday lives of transient camp residents and harbor and factory workers. Seems as the artists wishes to prove that these men with large palms and strong arms where helped by their moral and physical strength to withstand the difficult conditions in which they lived.⁵⁶

In Elie Shamir's *Two Workers*, 1989,⁵⁷ a pair of naked men bend toward the plowed earth in a valley surrounded with hills (p. 37). Their arms and eyes are cast down in humility, as they seem to place a seed into the ground. Perhaps that seed will later bloom in the difficult, hard land. The sky, white over their heads, presents a premonition of disaster, requiring preparations for rebirth. The nudity of the men and the planting of the seed tie their bodies and their fertility to the valley, as if they were only recently born from the earth and wish to secure the future of the land for their fellow toilers and to assure its perpetuation with their devotion.

Another connection of the male fertility with the land exists in *Pesi Girsch's Via Ein Harod*, 1991, where a naked man is seen standing on his head in the middle of nowhere while behind him, a palm tree miraculously grows from his loins or from one of his legs (p. 62). Since such trees are usually planted in groups, its lone survival testifies to the artificiality of human involvement in nature but also to the ability of the single one who has the strength to survive. The man's figure reflects that of the palm tree as the two merge in a phallic symbol of national entity, clinging to this place against the will of nature. The trunk of the tree is an erection of the man's sloping penis. His arms are stretched outward from his sides for balance, and the position also reflects an upside-down crucifixion. Unlike the surviving tree, however, the man will quickly leave this place without leaving a mark behind. Phallic traces made by human beings are also revealed in *On the stage at Tel Gezer*, 1989, photographed by Girsch at the archeological site whose traces might provide evidence of ritual human sacrifice (p. 71).⁵⁸ The large tomb-like limestone projecting from the ground and surrounded by rocks on each side seems like a great penis, standing tall against the damages of time. A man figure pokes from above the rock as if hog-tied on an altar. Pinned or penetrated by this enormous cock, he seems threatened by its mythic power. The male figure, now sucking its strength from the mother-land, seems as surrendered to the endless cruelty of this place.

Images of male nudity and artificial, futile landscape are also portrayed in the artworks of Moshe Gershuni, Noam Holdengreber and Doron Rabina. In 1984, Gershuni, who just four years earlier turned from dealing with conceptual art to painting, initiated a series of male and female figure drawing classes at his studio. He wished to improve his figurative-academic technique, but after class when the other friends had gone home, Gershuni returned to the sketches and painted on them with his hands, in the style of children's hand-painting. In *Untitled*, a man stands on a wing (p. 68). His arms embracing his chest and his bent head resemble the figure of *Botticelli's Venus* (fig. 19, p. 19), but unlike the mythological goddess, he does not hide his private organs with his hands. The figure is placed in a divine setting surrounded with angel wings while a flaming question mark twists along his body like a serpent searching for his genitals. The mouth-less man stands silent and compliant. His eyes wander to a non-traceable spot on the horizon, and his penis

⁵⁰ Aim Deuelle Luski, "Atlas from South Tel Aviv", *Studio Art Magazine*, vol. 129, December 2001, p. 25 (in Hebrew).

⁵¹ Sarah Breitberg-Semel, "From Speaking about Communication to Actual Communication – A Talk with Ohad Meromi", *Studio Art Magazine*, vol. 129, December 2001, p. 34.

breasts and the left figure's arm is drawn in a distinctly muscular line. With their bodies, the figures on the right and the left frame the third that is a bit darker. The embryo position of the three and their womb-like surroundings make us feel that this is a description of rebirth out of equal unity and mutual support.

Out of awareness of the danger of being taken as Orientalist regarding their photographic subjects, especially when their foreignness can be easily identified, few Israeli artists present the 'other' with clear marks of injustice and distress that existence in the Israeli space can cause.

In a silver print from 1984, **Joel Kantor** shows a boy with his pants pulled down forced against the wall by a man who pulls him by his shirt and stares directly at the boy's genitals (fig. 15, p. 19). The man's relationship to the boy is unclear, as we cannot recognize any sign of specific place or identity of the two. The title *Routine search of a Gazan by security forces* clarifies that the man, without a uniform, is from the Israeli Security Forces and is ascertaining that the boy is not armed. In opposition to later journalist images, where the suspects stand in their underwear at the checkpoints or during arrests, here the man looks at the boy's penis as if it were a tool that he had never seen before. The viewer's impression of the sexual orientation of the man sparks confusion. The boy's privacy is expropriated by the excuse of security. He is now dependent upon the man's decision to allow him to dress or stay nude before being arrested. The intolerable and uneasy aggressiveness wrapped in the role of authority allows him to go beyond the revelation of the boy's underwear to an examination of the boy's private parts. What is revealed is the penis envy of the Jew who stares at the Arab's genitals in an almost hypnotized way until the boy's manhood and uprightness dares to look back and undermine the one who tries to abuse him.

Natan Dvir's *Refugee in shower* presents us with a black man, a foreign worker from The Ivory Coast who is dressing after taking an improvised shower at the kitchen of a deserted karaoke club in Tel Aviv (p. 77). The building in which the club was housed turned into a ghost house which was inhabited by tens of foreign workers and refugees in crowded, low conditions. Dvir, who took this picture after gaining approval from the man, shed a light on the life at the margins of society, on the transparent people, on the issue that their obvious foreignness drags an indifferent attitude to their troubles and longings. A red refrigerator at the back, with a Coca-Cola advertisement on it, sharpens the gap between the capitalist trade world, selling the image of 'la dolce vita', and the poor who struggle to maintain a human image in such a rough environment.

Ohad Meromi's *Boy from South Tel Aviv*, 2001, is a 6 meter naked black figure, stands as a totem whose all eyes are carried to (fig. 16, p. 19). Meromi took the boy, a foreign worker, from the immigrants' ghettos surrounding the central bus station, exhibited him at the museum, the heart of Israel's cultural elite, and made him a fact that could not be ignored by contemporary Israeli society and those who had rather not see him. The boy, standing with head held high and decorated with an amber necklace, has his eyes closed and fists tightly clenched. He seems to concentrate inward, gaining confidence while contemplating or praying. Some see frustration in him, and a lack of hope, reflected through his not so stable stance.⁵⁰ A spectator lifts his head toward the boy but cannot help but stare at his black, foreign and intriguing penis. This monumental, shy figure overlooks its white subject, not out of dictatorship but almost incidentally, while turning the depressing colonialist perception on its head. It seems as if Meromi created the matching figure of *David*,⁵¹ black and vulnerable against Michelangelo's chiseled, marble giant, as a comparison between the boy who searches for his route quietly in a non-familiar place, to the boy who became a hero.

In Kantor, Dvir and Meromi's works, undressing the foreign seems to ask the viewer to remove his prejudicial assumptions and to break down the distance and the lack of awareness, in order to reveal the familiar, human resemblance between all.

Benyamin Reich, born and raised as an orthodox Jew in Jerusalem, sees the

'other' as the one he is the closest to, the one he almost reaches out to but cannot. In a resemblance to the French Neo-Classic painter *Jean Auguste Dominique Ingres's Turkish Bath*, 1862, an Orientalist fantasy of a Hamam packed with nude, curvaceous European women (fig. 17, p. 19), Reich also looks through a peep hole into the closed world of Yeshiva students, who are repressing their passions and hiding their sins (p. 53). In a blurry, black and white photo that seems hastily taken, we stare at nude boy with a black yarmulke, who is either removing his clothes or putting them on. His head is downcast and he hurries as if he is ashamed of his actions. In an ascetic and introspective society as the orthodox, where any sexual expression is seen as defilement, it is not random that Reich chose a bathing scene, or an environment that can be grasped as a Mikvah or a separate beach, in order to observe the fine line between revelation of the body, the breaking of the chains of dress codes, and the urge to fulfill an erotic desire, in a quest for the hidden and to experience the forbidden. Reich moves between the holy religious environment, and the will to disconnect from its restrictions by presenting its natural, human and secular sides, which bubble under the seemingly decent surface.

In *Bound*, **Erez Israeli** relates to a scene from Jean Genet's *Un Chant d'Amour*, where the prison guard moves between the cells and peeps at the prisoners while they are dancing and masturbating to an imagined music, as if they are being united by the spiritual freedom and sensual experience shared through the prison walls. Israeli continues his sculptural interest in images of anonymous terrorists, showing a black headed man dancing naked behind bars, moving sensually to the desperate pleading sounds of an Arabic love song (p. 52). With his covered face, the terrorist looking figure dances, with seductive, feminine-like qualities emanating from him, as if he is creating an autonomous space for himself, freed from the given chains of time and place. The spectator becomes that prison guard, who sheds his gaze on the mysterious stranger, consciously flirting with him until the power relationship melts in the forbidden distance between the two.

The frequency of male nudes in 20th century art increased along with the number of artists who saw the male nude, and images of homosexuality in particular, as a legitimate subject for public and artistic use and as a means to bring these issues from the margins of society into main-stream culture. Jean Cocteau, David Hockney, Gilbert & George, Robert Mapplethorpe, Pierre et Gilles and other artists revealed different aspects of gay life in their works: same-sex relationships, blunt sexual imagery, Narcissism, kitch and camp, sadomasochism and fetishism, porn and fashion, the charm of the male body, their longing for it and praise for its youth, beauty, and health. Other male nudes were created by artists like Lucian Freud, the portrait painter whose work corresponds with the classic model-painting tradition, and Jeff Koons, who presented raw and in-your-face pictures of sexual activities involving himself and his ex-wife, a porn star, neither of whom considered themselves a part of the stream of gay male nude images. For homosexual artists, the male nude is not merely an erotic image, but it also carries hidden, repressed meanings and shows doubt about social conventions by normalizing the forbidden object of desire.

For almost three decades, **Tamir Lahav-Radlmesser** focuses on taking serial and consecutive photos of male nudity. Always in a timeless black and white, always at his home, in the background of the library or the study room, Lahav-Radlmesser reflects on the intimacy woven between the artist and his model, the one who is looking and the one who is being looked at, sometimes after crossing the boundaries between the sides. In a picture from the *Model & Still Life* series, 2006, a heavy-figured young man sits at a wooden table, with a bouquet of flowers in a vase and a bundle of vegetables laid on it (p. 72). One of his arms leans on the table and the other arm rests on his waist. His legs are spread, and he looks directly at the camera. Most of Lahav-Radlmesser's models in this series sit totally naked and in state of erection, while their jutting dicks confront the beauty of a bouquet of real-looking plastic flowers. The artist wishes to exhibit a wide range of male beauties, regardless of limiting conventions of age, physical features or

³⁷ Karen Petersen & J.J. Wilson, *Women Artists – Recognition and Reappraisal From the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, Harper Colophon Books, New York, 1976, p. 11.

³⁸ Ibid, p. 84.

³⁹ A well known painting by Alice Barber Stephens, *The Women's Life Class*, 1879, displays one of the first art classes that used a nude model, in the Pennsylvania Academy of Fine Arts at that time.

⁴⁰ Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble-A Crisis in Representation*, Thames and Hudson, London, 1997, pp. 185, 195.

⁴¹ Ibid, p. 194.

⁴² Ibid, p.170.

⁴³ David Leddick, *Male Nudes*, Taschen, Cologne,2001, p. 9.

⁴⁴ Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective*, p. 189.

⁴⁵ Ibid, pp. 288-289.

⁴⁶ Edward Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1979.

in illustrated calligraphy, art, knitting, and manuscripts where tiny self-portraits show them at their work time and holding a feather pen with a scroll.³⁷

In the 18th and beginning of the 19th century, the academies of the Beaux-Arts in western Europe and the United States were a characteristically male strongholds, and institutions necessary to get through in order to receive a public or governmental commissions for painting. Women were entered for studies and the academies in low numbers and after long battles, and in the rare cases where they were permitted to study, they were prevented from entering the live Nude model classes, of male and female alike, out of chastity reasons. For the Nude Greek and Roman statuary gallery at the Pennsylvania academy of fine arts, women students were allowed to enter only during a very tight schedule and after the male figure sculptures were covered with fig leaves.³⁸ So women were limited in gaining anatomical knowledge to help them with describing a figure realistically, and they mostly had to focus on domestic themes, such as still lives, children and mother's relations and portraiture. Only toward the final third of the 19th century, the academies at the United States opened live female model classes for closed groups of women, without any male presence.³⁹

The frequency of male nude images grew during events leading to the French Revolution, when the academic genre presented nude mythological male heroes as examples of civic and human ideals, to provide inspiration to the struggling warriors of the time.⁴⁰ These male nudes were neutralized from a blunt, erotic approach, and were meant to symbolize an age of innocence, honesty, morals and rationality with a human connection to divinity.⁴¹ But beside images of strong and authoritative nudes, were the more subtle images of ephobic, sensitive youngsters, reflecting a transition phase between the kitschy feminine Rococo and the modern period, in which the dominant object of desire in the arts transcended significantly from male to female.⁴²

But the most dramatic change for the male nude happened by the middle of the 19th century, with the invention of photography and its becoming a relatively accessible tool to use by artists. Among others, *Eadweard Muybridge* researched the movement of the body and its representation by photographing nude male images of athletic activity, such as running, jumping and ascending the stairs (fig. 13, p. 19). The camera helped painters, such as Edgar Degas, Thomas Eakins, Franz von Stuck and others, to take pictures of female and male models to later use in their works. Commerce in nude male photos became widespread for artists⁴³ and for homosexuals who passed photos from hand to hand at meeting places, such as private clubs and bathhouses.⁴⁴ Some attacked the pictures as “*sad nudities which display with a desperate truth all the physical and moral ugliness of the models paid by the session*”,⁴⁵ as they showed the Naked Truth, that not idealized under the brush strokes of the academy painters. Then as today, the Real nude photos answered the voyeuristic urge of the interested public, and through 20th century art, the numbers of artists which began to create images of the male nude grew rapidly, first for private and confidential matters, and then for more public and outgoing purposes.

Noble Savage

As said, the urge toward voyeurism did not pass over 19th century artists. European painters, such as Eugène Delacroix, Théodore Géricault, Jean-Léon Gérôme and many others, travelled to Mediterranean and north African countries looking for exotic locals, primordial landscapes and the pure sensuality of colors, smells and characters that were not 'damaged' by modernity, in what Edward Said would later call Orientalism, a patronizing and arrogant approach of the 'West' towards the 'East'.⁴⁶ The naked figures those painters described were mainly women and sometimes children, and they wished to show their natural openness regarding the perception of nudity in the East and the flirtatious passion at the Harmon rooms and at the Hamam.

Toward the end of the 19th century, the voyeuristic Oriental's gaze was directed

⁴⁷ Ulrich Pohlmann, *Wilhelm von Gloeden -Taormina*, te Neues Publishing Company, New York, 1998, p. 7.

⁴⁸ Ibid, pp. 8-11, 21.

⁴⁹ Barndon Taylor, Wilfried van der Will (eds.), *The Nazification of Art: Art, Design, Music, Architecture and film in the Third Reich*, The Winchester Press, Hampshire, 1990, pp. 29-43.

onto the male body as well. The most obvious examples are the deliberately homoerotic, fully nude, tanned adolescents modeling pseudo-Greek sculptural positions in the pictures of the German Baron *Wilhelm von Gloeden* (fig. 14, p. 19). Thousands of prints by the wealthy, gay von Gloeden, who moved to Taormina in Sicily after suffering from tuberculosis, spread in Europe, and the Sicilian community adopted him for his social contacts with Taormina's mayor and because he provided income for his models and their families.⁴⁷ Unlike the staged studio photos common at that time, von Gloeden took his models out into nature. While giving them an 'authentic' environment to surround their pure and virgin-like qualities, he took pictures that were enthusiastically consumed in Western Europe.⁴⁸

Five years after von Gloeden's death, his photographs were condemned as obscene by Mussolini's regime, and most of them were destroyed. Interestingly, at the same time, the Nazi regime admired the public display of the male nude. Through sculptures that reflected the Arian flawless and determined physics and through sports activities where participants were outdoors in full nudity, just as the athletes in Athens in ancient times, the Nazi regime wished to prove the natural connection of the Arian people to the German land.⁴⁹ By that time, commercial male nude images were used for sexual satisfactions, communal identification, and political-nationalistic propaganda, and their large distribution and accessibility brought acceptance as never before.

'The Other' is easily identified as such by its distinctive features, which are completely different from the qualities of its viewers. Every man is born without a cloth to his skin, and without a costume that reveals social and economic status, education, or ethnic origin, it is difficult to catalogue the subject of the viewer's gaze. In *Philip* by Uri Gershuni, we are confronted with our prejudices while trying to identify the male standing fully nude in front of us (p. 41). On the background of a pale and textured wall, stands a bearded young man, a thin, dark down covers his body giving him the appearance of a shy satyr. His wide eyes are directed straight at the anonymous viewer in a sincere, penetrating look. His arms are limp along his body, and his dark pubic hair draws the viewer's gaze, from the head of this figure to its loins, almost completely distracting the attention from his penis, blurred at the background of his inner thighs. The contrast between the manly, hairy and eastern 'looks' and his somewhat shy, soft and somewhat feminine curves of his back and bottom, causes a bit of confusion. An instinctive opinion will determine that he is an Arab man, shown in such a vulnerable and exposed way that almost contradicts the prejudice of Arabs as aggressive, proud and orthodox modest people. But actually, what makes us think that he is Arab? It might be an instinctive dismissal of his Israeliness on one hand, or of his European or Anglo-Saxon appearance on the other hand. His darkness and general hairiness, especially his beard that matches the stereotypical Arab appearance, might tag him also as an eastern-origin Jew, or even an especially courageous orthodox. Standing in front of a nude missing any identifying signs, causes the viewer an embarrassment that quickly needs to be understood. But an observation that leads to tagging by an unbiased sight, should remember to recognize that there is an equal starting point for all human beings, to which nudity testifies in the first place.

In *Deep Sleep*, **Gil & Moti's** search after a new model of social-communal existence reaches a new and poetic climax (p. 40). Three naked figures, so transparent that it seems as if their skin has been pulled off them, lie bent and grouped together, their veins stretched across their bodies, blue webbing curling between them, making them into a symbiotic entanglement that is hard to untie. Each figure is distinct from the other with a pink contour, and on the reddish bed that resembles satin sheets, or a beating soft organ, they seem to undergo a harmonious and boundless human touch. After gaining acquaintance with the artists' body of work as a whole, a spectator's first reading may lead to the assumption that this work is a dual self portrait, without their well known attributes (two that are a one, doubles of one another). Yet, a wider interpretation will clarify their symbolic spirit. Lacking signs of gender, religion, nationality and age, they appear to be men for they lack

²⁷ Sigmund Freud, "The Infantile Genital Organization", pp. 392-393.

²⁸ André Green, *Le complexe de castration*, 1990, Presses Universitaires de France.

²⁹ Correspondence with the artist by email, 4.4.2009.

³⁰ Hagai Freshtman & Ofir Dor, "On Cannibals, Pirates and Burning Virgins" in Varda Steinlauf, *Ofir Dor, Paintings: 2005-2007*, exh. cat., Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2007, p.39.

³¹ André Green, *Le complexe de castration*, 1990, Presses Universitaires de France.

³² Mordechai Omer, "The Endless Solution" in *Sigalit Landau - The Endless Solution*, exh. cat., Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2005, p. 32.

³³ Richard A. Kaye, "Losing his Religion – Saint Sebastian as contemporary gay martyr" in Peter Horne and Reina Lewis (eds.), *Outlooks – Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, Routledge, London & New York, 1996, p. 89.

³⁴ Ibid, pp. 81-105.

Athena the goddess of war, who carried the image of Medusa on her shield as a symbol of protection and power.²⁷ The fear of looking at the female sexual organ or at the woman herself derives from the fear of fossilization, and induces a fear of castration, an act illustrated by the head of a decapitated man.²⁸ The severed head represents fear about the loss of sexual potency, the loss of erection, and the loss of belief in his ability to function as a male.

Ofir Dor's *Decapitated* is based on a self-photo of the artist reposing in a greenish meadow somewhere in the north of Israel, at the end of winter.²⁹ At first, Dor drew his figure lying relaxed on the grass as shown in the photo, but he felt as if the picture were unfinished and not interesting enough for him. Blackening his head and painting a new one next to his naked body interfered with the pastoral rest, and he felt a closure for this piece (p. 66).³⁰ This feel relates to the mythic persona of the modern expressive artist, who creates significant and meaningful art works only when his routine and peace of mind become disturbed. Centering the genitals next to the cut off head and crowning them with black pubic hair on the background of the body's white skin, draws a direct line between the importance of the passionate libido and the regulating intellect. In this case, the artist sacrificed his crucified figure and killed her, so that she could be reborn as art. The decapitated head and the closed eyes might symbolize the masculine fear of the castrating gaze of the Medusa-Athena-Woman. But in this case, I believe that through the body's petrification, ³¹ laid below three large rocks, the eternal auto-erotic erection is fulfilled, indicating that the artist's self-control and his ability to overcome the horror enabled him to move on with his creation.

While Dor presents a petrified erection, in a 2008 etching, **Sigalit Landau** deals with relations between Eros, masochism and deathbed (p. 67). A masculine-feminine figure twitches with arrows stuck in her body, her expression between delight and swooning, as an enormous erection rises from her loins. This figure resembles the ever-dying St. Sebastian³², a self declared Christian, and a commander of a company of archers in the Roman imperial bodyguard, that was shot by his comrade-archers following Diocletian's order. According to the legend, he was left alone to die, and was saved miraculously by the mysterious Irene. When it was discovered that he was alive, he was thrown into the Hippodrome to be beaten to death.³³ St. Sebastian's arrow-pierced image, standing as a living-dead one who overcomes assassination attempts, was a perfect example of the Christian Moratorium, to demonstrate how a believer's mental strength can save his life. Ironically enough, St. Sebastian became a homosexual icon, after being grasped as a passive-feminine figure penetrated by masculine arrows, while flirting masochistically with the danger of death³⁴. We can also see it here, as Landau's figure grabs an arrow in his left hand, leaving us to wonder if he tries to pull it out or to plunge it deeper for pleasure's sake.

In a self portrait by **Eran Nave**, 2006, the artist's pinkish body is seen fragmentarily, reminding us of classical sculptures found stiff, dirty and damaged (p. 70). The figure is drawn in a thin and fragile contour, with its body parts cut and organized as spare parts or as parts waiting to be installed. They are cut on the sides and set by length, from the tip toes through the head, arms and legs, to the torso and cock, the only part left complete and in its original state. This portrait shows a great deal of the artist's vulnerability: displaying his body as merchandise, exposing himself to close and comparative inspection, suggesting a whole broken into its parts, like a sex doll being measured by the size of its organs. The hand and toes write the word ME, reflecting the artist's self-objectification. The blue eyes move numbly aside, hesitant to meet the gaze of the spectator.

In an Untitled drawing by **Guy Ben-Ner** from 1996, an anonymous male figure stands on the ground floor of an empty house (fig. 12, p. 12). He wears only a jacket, and his cock is tied to a construction of objects, ending with a pistol. Since if he gets an erection, this ensemble will move and he will be shot, he has to avoid any sexual excitement that will fulfill his maleness. Partly dressed as a business man, the figure stands in a bourgeoisie home, possibly symbolizing the man's anxiety of keeping a 'by the book' relationship, which will end with monogamy, children, and

³⁵ Ora Reuven, *Naked Men*, video, 2008.

³⁶ Ibid.

a house in the suburbs. The hidden female presence, personified with the domestic décor (the feminine space) and the receptacles set (a feminine bottle and bucket mediated by a manly funnel) leads to the male fear of castration and the feeling of helplessness and entrapment.

A self-portrait by **Ofer Lellouche** also shows the artist's difficulty of representing a distinct identity along with an outgoing sexual nature (p. 76). The fleshy figure, a bronze cast on which are left the artist's fingerprints, stands erect, rough and vibrant, and seems to be straightening a glance at the viewer, even though its eyes are swollen in the dismembered dough of the face. The figure looks fragmentary and blurry, unraveled at its ends, broken handed, and eaten by self-doubt, as the artist cannot hold the full sensual body image in itself. Lellouche's self-portraits are ever grouping, hesitating, one-time portrayals that strive for perfect expression and conceal a sudden transient but essential mood.

As an artist whose oeuvre's heart consists of paintings of men in full nudity, **Ora Reuven** points out her will to invert sexuality (p. 78). In her video work *Naked Men*, 2008, the artist stands fully dressed in front of her naked models and sounds surprised: "I went dealing with female erotica, and found myself serving the male desire again. Even when you are a woman taking a picture of a nude man, you are perceived as a stimulator for his desire. I am fascinated by this process, in which I start an activity to satisfy a need or a will to say something about men and women, and through the internet, and it's important that it's through the internet, I get requests from men, 'paint me', 'take a picture of me'". Reuven says that this inversion, of creating something to support and satisfy women, that result in being mainly of interest to men, astonishes her. "By getting satisfied, I become a satisfier once again", she says.³⁵ This situation resembles a male sexual fantasy: being scrutinized by a woman and evaluated for possible sexual fulfillment. However, here the examination is for artistic purposes, and the men seem somewhat embarrassed by their own nudity. One covers his eyes with a handkerchief, and the second wears a wig to avoid being recognized. Yet both are aroused by actually talking with the artist. One tries to drag concrete sexual details from her: "How did you imagine me before we met? Were you disappointed? Does it excite you? Do you know the porn genre of naked men in company with clothed women?" All the while, he photographs the whole meeting with his own personal camera, not allowing the female gaze to be the dominant one, but adding a domineering masculine gaze in return. The second model sees it as an experience, wanting to be an object of desire and documentation, declaring that he wants "to be in a place where every centimeter of my body is being examined, every detail is getting observed".³⁶ Unlike past artists who show silent female nudes, Reuven escapes from exploitative objectification of her models' bodies, by letting them talk, allowing their voices to be heard, and creating an independent, unique character for each of them.

Unlike Reuven's figurative documentation, the boy's body in **Hadas Hassid's** drawing is reduced to a thin graphite contour, making a minimalist delicate torso reminiscent of Cycladic fertility figurines, 2400-2300 BC., where the facial features and sex signs are made with few engraving, sockets and bulges (p. 38). Hassid is looking for a formalist précis that will reflect the crisp time between boyhood and manhood. She cuts off excess flesh, until a transparent rectangle is left, ornamented with two pink eye-crowns of nipple buds, and a penis drawn in a singular clapper-like line, hangs naively from the waist line. This figure almost fades away from the long paper sheet, leaving it space in which to stretch its growing limbs and full length. Hassid refines the hesitated physical image, withdrawing into itself, a moment before the big change, from which there is no return.

Throughout history, the men were those who widened their formal education and served in key duties and managerial and commanding positions, while women were prevented from studying in academies, serving in public institutes and developing independence that exceeded domestic boundaries. That situation, however, did not mean that women, out of their own will, did not dedicate themselves to creative channels. In Middle Ages Europe, women did give up on marriage and bringing up children for the asceticism of life in the convents, as seen

²³ Taken from a conversation with Asad Azi at his studio, 9.1.2009.

²⁴ As his solo exhibition's title at the Herzliya Museum of Art, 1998, Curator-Dalia Levin.

self as a starting point of his passion towards his work, and love-making with the color and surface produces the fruit of love, which is the artwork.²³ Another aspect of the use of the nude is the artist's intention to disengage from the stereotype of the first Druze painter and to present himself as one stripped of the clothing of prejudice, of stereotypes and of Orientalist clichés. He is one who embarks on a journey of self-searching while acknowledging the limits of art, but who also remains grateful and satisfied with what he has.

Ohad Matalon is another artist who associates his nudity with his art in *Concentration*, 2005, where lying in bed, he masturbates with one hand and holds a cable release of a camera in the other (p. 54). This intimate scene is available to the spectator, while the artist himself is shown with his eyes closed, as if he wishes to cut himself off from the watchers that he himself invites. This photograph exposes two key moments: one is the climax of the artist's sexual excitement, implied by the presence of toilet paper that is meant to take in the artist's semen; and the other is the attempt to preserve and perpetuate the fleeting and perishable act through photography. These two peak points seem to have contrasting but complementing means of creation; one is the waste of semen that is not used for the purpose of procreation, and the other is channeling this 'waste' of passion to the art product. Along with these, and following the expected drips on the tissue, it seems as if Matalon ironically bears Jackson Pollock in mind, the most prominent artist within American Abstract Expressionism, whose color drippings are considered one of the high points of macho narcissism in modern art.

Shai Zurim displays his character in a moment of pleasure: weightless and carefree with his arms stretched and his eyes closed, his body sinks into the abyss and wanders off in a dream into the unknown (p. 47). However, his figure is threatened by prolonged stay underwater, during which it endangers itself due to a lack of oxygen. This work illustrates the thin line between death and passion, Eros and Thanatos, and the excitement in danger, all of which reflect a conflict in the artist's mind. The act of sinking might be a metaphor that expresses the artist's dedication to a life of creation, to the satisfaction that it grants and to the existential hardship that accompanies it.

In a self-portrait from year 2000, **Gilad Efrat** pictures himself as a naked, unidentifiable corpse lying with its legs spread and with its eyes wide in an open stare at the spectator (p. 43). First in a series of self-portraits of 'dressed nudes', the artist alternately exposes and hides his body as he removes his clothes in order to dress himself with oil-painted skin. By hiding a photograph of this act within his painting, the artist produces a unique work, which can be searched and dug like an archeological mound to produce discoveries. The outline of the figure is made of flesh and hair, its fingers and toes are still sensitive and its eyes and mouth resemble three black holes that invite the spectator to look inside. These openings also draw attention to the figure's loins, a black spot of pubic hair. The penis is hidden, yet draws attention and the nipples are exposed to stimulation as the artist's whole body succumbs to a sensory experience through these openings. Besides the display of the 'surface'²⁴, this portrait may be a metaphor for the artistic work itself, as it displays an image that exposes the mysteries of the artist's soul and his most intimate thoughts, but also maintains an implied barrier between the artist and the world.

Elie Shamir, usually known to be a realist painter, paints a surprisingly expressive portrait following his divorce. In this portrait he depicts a black male figure with limbs spread out, whose erogenous areas – mouth, nipples and penis – are red and irritated (p. 42). The expression on the figure's eyeless face is hollow and gloomy, and it seems helpless and lost. Its posture alludes to that of the *Vitruvian Man* and it seems that like him, it tries to find stability and symmetry. But while the *Vitruvian Man* balances his arms in a straight line, the figure's arms lean downwards, as if trying to find steadiness. In addition to this, the sky blue background on which the figure is placed makes it seem floating in a celestial or aquatic space. The word *Love*, written in white Hebrew letters next to the figure's head, can demonstrate

²⁵ Sigmund Freud, "The Infantile Genital Organization", 1923, in Sigmund Freud, *Essentials of Psycho-Analysis: The Definitive Collection of Sigmund Freud's Writing*, (Anna Freud, ed.), Penguin Books, London, 1986, p. 391.

²⁶ Sigmund Freud, "Three Essays on the Theory of Sexuality: Infantile Sexuality", 1915-1920, p.334 in, Sigmund Freud, *Essentials of Psycho-Analysis: The Definitive Collection of Sigmund Freud's Writing*, (Anna Freud, ed.), Penguin Books, London, 1986.

the figure's will to find support or its hope to attain a normal, orderly life. It also marks a guiding light that leads the figure and provides it with a goal to aspire to.

Simcha Shirman obsessively documents his image daily, as if he tries to resolve the mystery of his identity by way of looking at it objectively from the outside and following the changes in his face and body caused by the passing of time. In *Self Portrait in the Bathtub, room 222, Germany* from 1991, the artist's body is completely immersed under water. With his eyes closed, he holds his breath and seems wrapped in a womb of water (p. 46). The setting for this picture is a hotel room in Germany, the artist's homeland, where a latent presence of death sneaks into the room and threatens to suffocate him. In *Sitting on a Bed, room 613* from 1999, the artist is shown away from his family at hotel room during one of his teaching trips. He sits stark naked on a half-made double bed and looks down and away from the camera. His penis is hidden yet exposed at the same time (p. 55). The intimate bed, a silent testimony to past momentary residents who have since continued their journeys, also serves as a white canvas on which the artist leaves his mark. Large sheets frame Shirman's figure, and their folds allude to those present on the artist's stomach. The folds represent dynamic identity marks and present a contrast between a regenerative body and one that carries the marks of time.

These marks are also detectable in the double portrait of **Ruven Kuperman** and his father, the younger stands near the older and they are both naked and gazing forward (p. 36). The muscular and flexible body of the artist shines in its whiteness next to the feeble body of his father, but his full hair whitens in comparison to his son's balding. The painting that inspired Kuperman was by *Lucien Freud*, 1984-5, of an Irish father and son, mummified in their suits and distant from one another (fig. 11, p. 12). Here, in contrast to the Irish due, the two are close to one another and their open and loving relationship is obvious. Although Kuperman chose to display his father's penis in another painting, here he chooses not to paint the two figures completely naked, perhaps because he wanted to prevent any possibility of voyeuristic comparison by the spectator.

Castration anxiety

Gazing can be an act of assimilation of the image within the spectator: he can become hypnotized by the power of an object that lies in front of him or terrorized by the sight of it like a believer's experience upon seeing a religious image. But the act can also be more aggressive when the spectator chooses to interpret the image a way that changes its meaning. The reason for the dominant masculine point of view in the arts over the years can be explained by the fear of being controlled or 'castrated' by a feminine approach that would compete with masculine authority. As a result, women have appeared nude in art over the centuries more often than men. This fear of castration can also emerge when a man looks at another man. Due to social conventions, this act can sometimes be interpreted by the man himself as the adoption of a feminine point of view. This regard of one man toward another can also impose a feeling of castration upon the one who is observed since he loses his independence, becomes a passive object of male regard, and thus acquires feminine qualities.

Sigmund Freud claimed that the origin of castration anxiety among men resulted from the child's discovery of the absence of a penis among women. At this stage, the child thinks that because women are morally corrupted, they brought the punishment of castration upon themselves. The child believes that his mother has a penis until he discovers the truth about the anatomy of the female body and he replaces the "female penis" with perceptions of physiological male-female distinction that are more complex.²⁵ The approach towards the absence of a penis among women can be perceived as the absence of power that is embodied in the male penis.²⁶ The misogynistic fear thus induced can produce objectification and an actual demonization of women. Freud associates the female vagina with the mythical Medusa who turned to stone those who dared to gaze upon her; and to

¹⁷ Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective*, p. 7.

¹⁸ Ellen Ginton, "His Name Begins with a T – From the Gates of Hell to the Gate of the Kiss: On the Birth of Art out of Death in the Work of Tumarkin" in *Tumarkin, Sculptures 1957-1992*, exh. cat., Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 1992, n.p.

¹⁹ Quotation from *Haboker* newspaper, 1942, in Sarah Breitberg-Semel, "Agripas vs. Nimrod", *Kav*, vol. 9, 1989, p.98 (in Hebrew).

²⁰ Ibid.

substitute gratification for the figure's lack of manhood. This portrait undermines the perception of controlling and active masculinity as it exposes a complex, hybrid model of an entity that feels crippled and searches for compensation but at the same time can find pleasure in using an object that is identified with both sexes.

The idea of artificial hybridization of human and object sharpens in **Ariela Plotkin's** diptych of two musclemen whose penises are adorned with horns and their heads with those of gazelle (p. 2, 111). These hybrid creatures, who project their masculinity at its full potential, borrow the force and libido of the horn and at the same time draw the spectator's attention to their testicles and nipples thanks to the decoration of these erogenous areas with daffodils. Standing side by side, the two figures seem ready for a battle which would give them the opportunity to demonstrate their power and confidence. Thus the body becomes an artificial instrument representing a masculinity that cannot be ignored.

Self-Portrait

Throughout the history of art, the male point of view about nudity held sway as the only point of view, although it was not always an erotic one. A man could take interest in another man's body out of curiosity and out of the desire to compare it to his own body;¹⁷ but at the same time, he would be aware of the social consequences of this interest – being regarded as a homosexual. It seems that only an intellectual interest in the male nude is acceptable or legitimate, and such may be the reason for the historic attribution of the male nude to scientific studies, as in *Leonardo da Vinci's The Vitruvian man*, 1504 (fig. 6, p. 9), and to anthropological studies of the human body in general. Both proved, in fact, that straightforward lust had no place in this process. In addition to a scientific survey of the other's naked body, the study of one's own body also does not 'reduce' one's masculinity, since it is perceived as legitimate physical and mental self-examination of the artist of his own image.

Artists' self-portraits have been a significant part of art through history, especially since the Renaissance period, when the artist was commonly depicted holding his utensils. However, there are some rare examples of nude self-portraits from this period, such as those of Michelangelo or Albrecht Dürer. Still, only in the 19th century with the development of photography, did male nude images began to be more accessible for artists, mostly as models for future paintings and usually not as self-portraits, either painted or photographed. The nude self-portrait became quite common only during the 20th century with the emergence of expressive painting, which preferred the expression of the agonized soul over traditional subjects, such as mythological or religious scenes. From Egon Schiele and Picasso to Gilbert & George and Jeff Koons, many artists used their own naked bodies as a legitimate tool of artistic self-expression. However, looking at the ensemble of male nudes in the 20th century reveals that only a small number of them are of artists who display themselves fully naked.

Yigal Tumarkin was the first to have done so in Israeli art. In his iconic sculpture *He walked in the Fields*, 1967 (fig. 7, p. 12), he molded the features of his face, as well as his penis, and combined them with old weapon parts to create an anti-mythic soldier figure, whose death was purposeless.¹⁸ An interesting comparison can be made between this sculpture and **Yitzhak Danziger's Nimrod**, 1939 (fig. 8, p. 12). When first presented, Nimrod was considered to be "a flesh of our own, a spirit of our own. A landmark and a monument. A combination of vision and boldness, vastness, adolescent rebellion that represents an entire generation... Nimrod will be forever young".¹⁹ This image, which was an allusion to the first biblical hunter, symbolized for the Zionist public the complete opposite of the physical weakness of the exiled Jew, which they wished to leave behind in Eastern Europe. Sarah Breitberg-Semel sees in Nimrod the realization of the Hebrew desire, which is rooted in the Bible: "the hawkish, cruel and authoritative clearly non-Jewish face that Danziger placed on a body so gentle and fine..."²⁰ However, Nimrod's body

²¹ Tracey Warr and Amelia Jones (eds.), *The Artist's Body*, Phaidon, New York, 2000, p. 95.

²² Haim Maor, *Circles*, 1975. Motti Mizrachi, *Healing*, 1980. Michael Sgan-Cohen, *Circumcision*, 1980.

does not seem at all gentle and delicate, but flexible and stretched. His phallic erectness sharpens when one gazes at his penis that represents national power, an image reinforced as Nimrod's eyes face the horizon.

The two nude sculptures of Tumarkin and Danziger seem contradictory at first. Danziger presents a figure holding a weapon behind its back, suggesting a hidden spirit for battle that is not blatantly aggressive. Although Tumarkin's figure has internal organs made of weapon parts and is painted in brutal black and red, the image is supposed to carry a message of peace. Eventually, both sculptures 'fight and weep', as if they prefer not to be using their weapons; but at the same time they are fascinated by the power and the aura that the weapon inflicts on their image.

During the 1960's, Performance Art developed and provided artists the opportunity to create beyond the boundaries of the conventional and commercialized art media of painting and sculpture. During this period the artists of the *Viennese Actionism* movement created scandalous nude performances that knowingly examined the limits of society's tolerance towards different taboos. In *Urination*, 1968, which took place during a film festival in Hamburg, Otto Mühl stands naked and urinates into the mouth of Günter Brus, one of his fellow colleagues. In another work Brus stands naked on a chair in front of an audience at the University of Vienna, as he urinates into a cup and drinks from it, while smearing feces on his body and masturbating to the sound of the Austrian national anthem.²¹ Following this movement, other artists examined the boundaries of the body's capacity to endure suffering and its resistance to self-castration and self-injury. Among these artists were Bob Flanagan and the Australian artist Stelarc who hung himself with ropes and hooks in different show rooms around the world since 1976.

In Israel in the late 1970's and early 1980's, artists such as Haim Maor, Motti Mizrachi and Michael Sgan-Cohen were inspired by Body Art; but rather than deal with masochistic issues they displayed a more autobiographical and symbolic interest, which referred to the sick or injured body and the attempts to heal it.²² The clearest example is the iconic self-portrait of **Gideon Gechtman** from his exhibition *Exposure*, 1975 (fig. 9, p. 12). Gechtman documented the preparations for his heart operation, some of which included shaving his body hair and storing it in transparent display boxes. Two life-size photographs show the artist before and after the shaving in an orant position, in an allusion to Jesus before his crucifixion.

Three decades later, **Dor Guez** relocates the posture of Jesus' bony figure in his grave from the Renaissance painting by *Hans Holbein the younger*, 1521 (fig. 10, p. 12) into a modest looking bedroom that is almost completely empty (p. 39). Seemingly floating above the ground on a bed covered with a white sheet and surrounded by dirty electric switches, a door without a knob and peeling walls, lies a loose-limbed young man, perhaps asleep after sexual intercourse. This every-day, secular scene, lacking religious pathos and resembling an incidental photograph, receives a dimension of purity and timeless eroticism thanks to the ascetic setting and the reference to the figure of Jesus.

In *Self Portrait on a Rocking Donkey*, the figure of **Asad Azi**, wearing a clown's red bonnet and slippers and holding a paintbrush whose tip is red and which seems to be a scepter or flickering torch, sits naked on a rocking donkey (p. 74). The artist's bearded face displays a gloomy look, and it seems that he has difficulty in standing upright. In contrast to Don Quixote, who saw himself as a knight riding a noble horse in his just war against windmills, Azi seems more realistic in his work that reflects his awareness that although he is standing still, he spiritually moves from the spot where he stands. He is able to travel inside his imagination through his work, although physically, he is at home. The figure in this work is tragic and comic at the same time, it seems stuck and clumsy, hanging onto the torch that leads it, but he is staying in place, leaning on a net which functions as its support. Helplessness is exchanged for self-awareness and determination. Azi sees the naked

⁷ Judith Swaddling, *The Ancient Olympic Games*, The British Museum Press, London, 1980, p. 7.

⁸ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. 2: *The Use of Pleasure*, 1984, Vintage Books, New York, 1990 (translation: Robert Hurley), pp. 60-62.

⁹ Ibid, p. 45.

¹⁰ K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1978, pp. 126-128.

¹¹ Ibid, p.105.

¹² Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective*, pp. 9-10.

¹³ Nili Shachak-Bufman, "Krembo: Yitzhak Bachar – Israel's security export", *Monitin*, January 1986, pp. 74-77 (in Hebrew).

¹⁴ Ibid, p. 74.

from all over the Mediterranean to visit the temple of Zeus.⁷ Not only was the presence of male nudity a given at the time, but it also symbolized an aesthetic and spiritual ideal of man's self-control and good virtues, which enable him to win these competitions and which stand as a testimony to his personal skills as a potential political or military leader.⁸

Self-control was highly important to Greek men and sexual restraint was included. Beyond what was allowed or forbidden, special attention was given to the dosages of passion and pleasure.⁹ In statues and vase paintings from this period two types of male nude representations are found. One image shows an athlete, at ease, with a rather small penis, which gives evidence to this figure's sexual restraint (fig. 2, p. 9). The other displays satyrs and other grotesque, drunk and wild figures with erect penises, which convey their lack of restraint and their weakness in succumbing to their most basic instincts (fig. 3, p. 9). In other words, while the small penis was morally appreciated, the large and erect penis mostly demonstrated promiscuity and brutish ridicule.¹⁰ Following the appearance of Priapus, god of fruit, fertility and the male sexual organ, and the son of Aphrodite, the penis became a symbol of potency and vitality, and is indeed constantly depicted as erect in art from this period (fig. 4, p. 9). Statues of Priapus were placed in gardens and at crossroads, where passers-by could rub their hands against them for good luck. As well as fertility, Priapus was a protector from thieves, thanks to his erect penis, which was also a sign of his active readiness to subdue them by way of penetration.¹¹

Zayin (Hebrew for penis and weapons)

Greco-Roman art took an interesting turning point with the establishment of Christianity. At first, many nude statues depicted the male figure with instruments of war, which projected the figure's vitality. These included figures of the Discobolus, with his curved body on the verge of a swing and with muscles that stretched from his shoulders to his ankles, or the gods – especially Hercules, Zeus and Apollo. All were depicted as strong and dominant through minute anatomical detail and by means of the weapons they held. These sometimes functioned as a symbolic substitute for the penis, which was later covered by a fig leaf or a piece of cloth. Indeed, with the spread of Christianity and the enforcement of different chastity laws and conventions, the exposed penis gradually gave way to phallic weapons, such as the bow and arrow, swords or clubs, in order to express the figure's powerful ability. In addition, depictions of martyrs began to proliferate in Christian art, and the image of the mythological war hero was replaced with an image of a passive, bony and anguished victim, who carried the punishment for the good of all Christian believers and those who aspired to be redeemed through physical torture. Once a source of pride and passion, the body became subject to masochism, submission, shame and guilt.¹²

In a 1986 front page article, *Monitin*,¹³ a monthly magazine that regularly featured female nude photographs, published Micha Kirshner's photograph of Itzik Bachar, a "professional shooting instructor in Third world countries".¹⁴ Fully naked and holding a rifle, Bachar stood with his muscular, sweaty body smeared in grease (p. 59). In both of his photographs – on the front page and inside the article, that appeared following the publication of his first book of poetry – Bachar's genitalia were hidden: words censored the full nudity and the weapon that he held, ready to fire, represented a replacement for his covered penis. The background, lit in red and blue and alluding to dramatic war film lighting, is the only setting for Bachar's body. This pose continues the sequence of images which embody the ideal national male from the period of the establishment of the state of Israel. The body of the warrior and poet is stripped of its clothes in order to present the man behind the military persona, but even without the uniform, Bachar's body is an alert weapon, ready to fire.

This photograph is a significant landmark in Israeli art with regard to male nudity, but not only because it reflects society's state of mind at the time. Even

¹⁵ Taken from a conversation with Micha Kirshner at his studio, 14.1.2009.

¹⁶ *Time Out*, Tel Aviv, 7.1.2009.

though this was almost the only male nude photograph that appeared in the years the magazine was published, it provoked extremely negative feedback among its readers, who never responded in such a manner to publications of nude female images.¹⁵ Bachar was then invited to an interview on the only national television channel, and the first edition of his book sold out. Besides arousing provocation, the image also symbolizes the complex idea of 'safra ve'saifa'. This presentation of a figure that considers both force and spirituality as equally important stimulated a discussion of existence through creation versus existence through the inevitable use of power. Thus, the male nude became a public subject that was no longer necessarily artistic but defied this perception of double-morality, and was more comfortable with the display of his power than with his nudity. Interestingly, the reaction is an example of Israeli culture's wider acceptance of military fetishism and its less tolerant attitude toward images of vulnerability, sometimes hinted by the nude male body.

Two decades later, Eliezer Sonnenschein combines the weapon and the penis in a way that reflects the link between the two, as well as the way they complete each other. The private and intimate penis now merges with capitalist brand marks and with a politico-military image of an instrument of attack and defense (p. 73). Similar to the use of the human body as propaganda by a political ideology for many years, today the body is a tool used for the purpose of consumption which indicates, through the many marks left on even the most intimate garments, its financial and social status. In a home snapshot, Sonnenschein is photographed sitting outstretched on a chair in a position that looks like masturbation, but a closer look at the penis reveals that it is, in fact, a fake one. The artist's testicles can be seen alongside an artificial penis that hides the real one in an optical illusion that makes the real penis look larger, and thus more powerful and threatening (p. 58). In another photograph taken especially for Tel Aviv's edition of *Time Out* magazine,¹⁶ Sonnenschein's lower body appears in a storeroom filled with tools. His pants are rolled down, and a hammer tied to his cock pulls it down and thus extends it. As well as the parody on the image of the agonized artist who bleeds for his art as a result of his suffering, here the cock is associated with a manly tool that is powerful and 'banging', an image that glorifies the potency that lies in the figure's loins, but also castrates that same tool until it is no longer capable of working (p. 57). This photograph is also an allusion to works by Rudolf Schwarzkogler, whose photographs show his penis wrapped with bandages, seemingly bleeding, in a act of self-castration, and by Bob Flanagan whose performance before an audience involved nailing his penis to a wooden board.

In a plastic bucket filled with water, a black male silhouette trembles slightly in short intervals and small waves, which blur its narcissist reflection in the water, finally make it disappear. This figure, whose posture is similar to that of Michelangelo's *David*, 1504, (fig. 1, p. 30), is based on a photograph of Etamar Beglikter's father from his soldier days, as he stands on a tank with a cannon, ready to fire, emerging from between his legs (p. 48). The soldier, whose body unites with the battle machine, stands erect and confident, determined and ready for action. His son, the artist, placed this macho figure on a bucket of water, an object related to a stereotypical feminine task. In this new location, the figure of the soldier stands as if on the edge of a cliff, where its masculinity and arrogance are in question. The proud fighter is now turned into a thin silhouette that has lost its identity, and its fascination with past days of glory slowly crumbles into the large uterus that threatens to swallow and erase the memory of its existence.

On a plastic, imitation wood bed with a spotted tiger cover and a pink floral wall paper in the background, Lea Golda Holterman displays a portrait of a man lying as *Manet's Olympia* (fig. 5, p. 9). The man, his eyes covered in an implication of his willingness to give himself away, faces the spectator or, in this case, the photographer. Strapped to his loins is an artificial penis, which is usually found among women's sex toys (p. 56). These synthetic imitations of nature are almost taking over him, while the real penis is hidden by a fake one that can serve as

Cockeye

Male Nude in Contemporary Israeli Art¹

Sagi Refael

Is the image of the male nude a taboo in Israel of 2009? The answer, surprisingly or not, is not unequivocal: first, one has to take into consideration that male nudity is neither a bear torso, nor a bottom, but a completely exposed front showing a penis in all its glory. This point is quite significant, since the male genital, which will sometimes be referred to here as Cock, is charged with numerous denotations, stereotypes and mystic connotations, which prevent it from being exposed, unlike other body parts. This lack of exposure contradicts the physical external presence of the cock that is similar to the female breasts, which are much more acceptable in the public eye when exposed; and stands in contrast to the physically concealed corresponding organ in the female body. An example of this difference is found at the beach, where a miniature piece of cloth allows the male body to be legitimately displayed, while its absence turns the same body into a lewd nudist exhibition or even an object of sexual perversion. Western culture², and Israeli culture as a part of it for that matter, has established the female body as the ultimate ideal of beauty, acceptable among men and women equally: among men as a sexual objective, and among women as a model for imitation. The female body has become a consumed object that is expected to undergo a constant process of improvement by means of make-up, diet, exercise and even surgery. The attempts to reach perfection are seldom satisfactory.

The feminist revolution first raised its voice approximately forty years ago, yet the female body is still perceived as far more seductive, sexual and aesthetic than the male body; and so a large number of nude images displayed on magazine covers, in advertisements in the media, and in the beauty industry are feminine. However, toward the end of the 20th century a change occurred: as a consequence of the evolutionary status of women and of homosexuals in the political arena and in the media, the male body began to draw more attention. It is still too soon to discuss equality between men and women in this sense, since each of the sexes has a perceived role in society and differing perceptions of physical aesthetics. Nevertheless, a certain development toward the objectification of the male body seems to be occurring, originating both from its natural consumers (women, homosexuals) and from the self-awareness of heterosexuals, whose object of consumption is the female body.³ This development occurs largely

⁴ *Original Sin* is a term believed to have been introduced to Christian theology by St. Paul, Jesus’ most important apostle; and it relates to the expulsion of Adam and Eve from paradise, an act for which humanity is being ‘punished’ until this day.

⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755.

⁶ Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective*, Paddington Press Ltd., Great Britain & USA, 1978, and by Penguin Books, 1979, p. 39.

thanks to influential visual media, which increasingly projects the male figure half undressed, or in even less.

Toward the end of the 1980’s and throughout the 1990’s, in the same period when Calvin Klein produced his unusual underwear campaign, the members of the American Rock band, *Red Hot Chilly Peppers*, appeared at concerts and were photographed wearing only socks hanging from their penises (fig. 1, p. 9). Today, half-naked athletes seen on television, paparazzi photos of naked film stars diffused in tabloids worldwide, easily accessible pornography on the internet, dating websites for sexual purposes, and even reality television – all enable constant voyeurism into the lives of others. This ability to anonymously track the activities and, of course, the bodies, of others wears down the taboos regarding the nude image and makes its depiction more legitimate. But is the cock treated in the same manner?

Nudity, a state into which we are all naturally born, was covered due to cultural conventions. If clothes were initially designed to protect the body from physical damage, they were later perceived as protectors from sin.

Original Sin

1 Now the serpent was more crafty than any beast of the field which the LORD God had made. And he said to the woman, “Indeed, has God said, ‘You shall not eat from any tree of the garden’?” 2 The woman said to the serpent, “From the fruit of the trees of the garden we may eat; 3 but from the fruit of the tree which is in the middle of the garden, God has said, ‘You shall not eat from it or touch it, or you will die.’” 4 The serpent said to the woman, “You surely will not die! 5 “For God knows that in the day you eat from it your eyes will be opened, and you will be like God, knowing good and evil.” 6 When the woman saw that the tree was good for food, and that it was a delight to the eyes, and that the tree was desirable to make one wise, she took from its fruit and ate; and she gave also to her husband with her, and he ate. 7 Then the eyes of both of them were opened, and they knew that they were naked; and they sewed fig leaves together and made themselves loin coverings. 8 They heard the sound of the LORD God walking in the garden in the cool of the day, and the man and his wife hid themselves from the presence of the LORD God among the trees of the garden. 9 Then the LORD God called to the man, and said to him, “Where are you?” 10 He said, “I heard the sound of you in the garden, and I was afraid because I was naked; so I hid myself.” 11 And He said, “Who told you that you were naked? Have you eaten from the tree of which I commanded you not to eat?” ...21 The LORD God made garments of skin for Adam and his wife, and clothed them.
(Genesis 3:1-11, 21)

The naked bodies of Adam and Eve never posed any problem until the appearance of the conniving snake that encouraged the two to eat the forbidden fruit. Only then they learned the difference between good and evil and felt the notion of shame. The self-awareness of Adam was not only the reason for his hiding from God but also proof that he knew he had sinned. The original sin⁴, disobeying God’s explicit words, was the reason for God’s anger and for the punishment that followed. In later periods this perception came to include nudity and sin, a combination preserved by religious institutions even until today.

In Pagan Greece and before Christianity, the male nude was the icon of ideal beauty, not the female. The prime of this beauty was represented by young athletes who trained naked in the gymnasium, sculpting their muscles in the fresh air.⁵ For these young men, the body was a symbol of power. They were admired by young boys who aspired to be like them, as well as by older men who looked back and reminisced on their early years.⁶ These athletes were in the center of the Olympic Games which took place in Olympia starting in 776 BC, where many pilgrims came

¹ The term Cockeye is taken from a drawing with the same title by Rakefet Viner Omer (2006). In Hebrew it literally stands for a cock in the eye, and in English it means a squinting eye; but it also sounds like *Popeye*, the animated muscular sailor.

² *Culture*, according to Clifford Geertz, comprises a set of terms, customs and symbols that are passed down through generations, in which the individual manages his or her perception and social relations. See Clifford Geertz, *The Interpretation Of Cultures*, Basic Books, 1973, New York.

³ I chose here, having no other choice, to use the terms “Homosexuality” and “Heterosexuality” as polar opposites even though I believe, like Judith Butler, that they reflect social conventions that are artificial and restrictive. In the exhibition *MEN*, (The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, January 2006), I tried to “explore the liberation from narrow sexual definitions by generating deeper public awareness and understanding. The works selected for this show provided a glimpse into the flexible dynamics of self-definition...and monolithic self-identity”. Sagi Refael, *MEN*, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, 2006, p.30.

Cockeye
Male Nude in Contemporary Israeli Art

Opening: Thursday, 04.06.2009
Gal-On Art Space, Tel Aviv

Exhibition
Curator: Sagi Refael

Catalogue
Design & production: Joseph Jibri
Text editing (Hebrew) & English translation: Noga Steinmetz
Text editing (English): Noga Steinmetz, David Dawson
Plates & printing: A.B. Offset Ltd.

Works photography: Aviv Naveh
Additional photographs: Avraham Hay (page 66)

Thanks
Shira Aharon, Bilha Aharoni, Prof. Gannit Ankori, Guy Bar-Ness, Ayelet Ben-Dor
Hava Gal-On, Prof. Milly Heyd, Benno Kalev, Tal Lanir, Yaniv Pardo & Natalie Zichrony
Dr. Guy Tal, Bat Sheva Zeisler-Gechtman, Anonymous collectors

Special thanks
Dan Yakir, for his generous contribution in financing the catalogue
My Parents, Rivka & Arie Refael, and my family for their love and support
My dearest Amir

© All rights reserved to the authors and artists, 2009



Correction: Doron Rabina's images on page 65 were printed up-side-down by mistake

Cockeye	107
Male Nude in Contemporary Israeli Art	
Sagi Refael	
The Male Nude and the Fig Leaf	85
Shame, Disguise and Censorship in Renaissance and Baroque Art	
Guy Tal	
Catalogue	35



COCKEYE

MALE NUDE
IN CONTEMPORARY
ISRAELI ART

אריאלה פלוטקין, **עירום בצהוב** 2009, טוש על נייר פרגמנט,
30x50
אוסף האמנית

Ariela Plotkin, *Nude in Yellow*
2009, marker on greaseproof paper, 50x30
Collection of the artist

COCKEYE