

מאמר מקורי

מדינה עירומה: ארוס, ציביליזציה וגיליון העירום של השבועון "פנאי פלוס"

גלעד פדבה*

תקציר¹

מאמר זה מתמקד בגיליון העירום המיוחד של שבועון הבידור "פנאי פלוס" שהופיע באפריל 2008 ונחשב לתופעה נדירה, יחסית לנוף התקשורת בישראל. המחקר מבקר את מכלול החומר המערכתי שהתפרסם במסגרת פרויקט העירום תוך כדי עיון מחודש בספרו של הרברט מרקוזה "ארוס וציוויליזציה" (1955) (1978), התומך בשחרור הארוס והתשוקה המינית מכבלי הבורגנות הקפיטליסטית. המאמר מבקר את חדירת הארוטיקה והאסתטיקה הפורנוגרפית למגזינים בישראל ועומד על הפטישיזציה של הגוף הנשי, על השימוש במוסד האימהות כטיעון אתי ולאומי להצגת האישה בעירום, על המאפיינים האתניים והעדתיים של המצולמים, על אילוצי הייצוג הארוטי של הגוף הגברי, על אופני השיערוך המורכבים של הסדר המיני ההטרוסקסואלי ועל הסטראוטיפיזציה הפטריארכלית של הגוף הנשי, המוכתבת בידי חרושת התרבות המקומית. המאמר מתמקד בפער המהותי בין החופש המיני בחזונו האמנציפטורי של מרקוזה ובין המאפיינים הלאומיים, החברתיים, המגדריים, הסקסואליים והאתניים הבעייתיים של גיליון העירום של "פנאי פלוס", המתיימר לקבוע סטנדרטים אסתטיים ואתיים חדשים להצגת עירום בתקשורת הישראלית הממוסדת.

* ד"ר גלעד פדבה (padvagd@bezeqint.net) מלמד באוניברסיטת תל-אביב ובמכללה האקדמית בית ברל.

מבוא

"חג חירות שמח"

(ברכה לקוראים על שער גיליון העירום של "פנאי פלוס")

ברכת החג על שערן של גיליון העירום הראשון של שבועון הבידור הישראלי "פנאי פלוס", שהופיע באפריל 2008, כורכת יחד את "חג החירות" ואת "החירות המינית". "פרויקט העירום החגיגי", כך הגדיר השבועון את המיזם התקשורתי-הארוטי והבטיח 42 עמודים של שערי העירום הגדולים של כל הזמנים, "סלבז" שנחשפות ב-Playboy או "מתפשטים למען אג'נדה (ולמען כסף)", עירום ישראלי ("למה בישראל אנחנו עדיין כל כך שמרנים?") ודימויים נועזים של הדוגמנית גלית גוטמן הממחישים את הכרזת השבועון: "המלכה היא עירומה" (עמ' 57).

עיתוי הופעתו של גיליון העירום, בערב החג המסמל ניפוץ של ככלי עבדות, יציאה ממשטר דיכוי ובריחה אל החופש, אינו מקרי. קישור מתחכם זה בין חירות לאומית ובין חירות מינית, בין שחרור העם ובין שחרור היצרים – תוך כדי התעטפות בעירומה של גוטמן – מסתיר את התכלית האמתית של הופעתו של גיליון העירום: להשתלב ברשימת הקניות של קוראיו לקראת הפסח, שהוא גם חג צריכה, ככל החגים, שהפכו קפיטליסטיים ומתאפיינים ברכישה מוגברת של מוצרי מזון, לבוש, ריהוט, בילוי, מתנות וארוטיקה. ברמה הסמלית, דימוי האישה חיוני למשיכת נשים וגברים לצרכנות; ברמה הממשית, לקוחות נשים, נערות וילדות הן שמן בגלגלי תרבות הצריכה (שדמי, 2007, עמ' 54). גיליון העירום של "פנאי פלוס" אינו מנותק מן המסכת הצרכנית ומן הסדר המיני, אך הוא מבטיח חדשנות, פריצת דרך, דימויים ארוטיים ברמה אמנותית ואסתטית גבוהה וחשיפת הקוראים לתצלומי עירום של מפורסמים מן העיתונות העולמית. פרויקט עירום זה מבקש לשלב ארוטיקה ואסתטיקה בלי להיחשב "פורנוגרפי" או "זול", והוא משקף במידה רבה את גישותיהן המורכבות של החברה ושל התרבות הישראליות לעירום נשי וגברי, ליחסי המינים, לשחרור מיני, למוסר ולמוסרנות בכינונה של איקונוגרפיה ארוטית מקומית ואת יחסה המורכב של החברה הישראלית לפורנוגרפיה.

המונח "פורנוגרפיה" נובע מן המילים היווניות *porni*-1, *grafi*, כלומר "כתיבה על זונות". במאה העשרים ובמאה ה-21 המונח "פורנוגרפיה" מתייחס לתיאור פעילויות מיניות באמצעות דימויים תקשורתיים – חזותיים, מילוליים ושמייעתיים – שכוונתם לגרום עוררות מינית. מונח זה מעורר לעתים קונוטציות שליליות, וחומרים הנחשבים פורנוגרפיים נתונים במקומות רבים לפיקוח ולהגבלה מצד

המדינה. המונח "ארוטיקה", לעומת זאת, משמש לעתים קרובות להגדרת חומרים שהנם בגדר תיאורים גרפיים מיניים בלבד.

הפורנוגרפיה כוללת ספרים, מגזינים, סרטים, קומיקס, קריקטורות, אנימציה ודימויים וירטואליים, ואלה נחשבים לאחת מתעשיות התקשורת הגדולות בעולם. ההגבלות על ייצור, על הפצה ועל צריכת פורנוגרפיה קשורות למאבק מקומי ועולמי נגד תופעות כמו סחר בנשים ושימוש בילדים למטרות מיין. הגבלות אלה משקפות אי-הסכמה תרבותית לגבי ההשפעה החברתית של חומרים פורנוגרפיים על החברה בכלל ועל צרכני הפורנו בפרט וכן התייחסויות מגוונות במדינות שונות לגבי ההשלכות המוסריות, התרבותיות והכלכליות של תעשיית הפורנוגרפיה (Sander-Staudt, 2008, p. 189).

המחלוקת סביב הפורנוגרפיה מתמקדת בשאלת הרצון החופשי ולחלופין בחוסר הבחירה של פועלות המין המועסקות בתעשייה זו, בניצול מצוקתן או נסיבות חיייהן בידי יזמים המבקשים להגדיל את רווחיהם על חשבונן וכן בקשרי הגומלין לכאורה בין תעשיית הפורנו ובין זנות, סחר בנשים, סחר בסמים, פשע מאורגן ואונס. חוקרות פמיניסטיות כמו אנדריאה דבורקין (Dworkin, [1993], 1995) טוענות כי הפורנוגרפיה משקפת במידה רבה את החיים בתוך מערכת כוח הנשלטת בידי גברים הרואים עצמם עליונים ביחס לנשים. דבורקין רואה בפורנוגרפיה חלק מן הקולוניזציה של גופן של נשים ושליטה על השימושים בגוף האישה למטרות מיין והולדה. היא רואה קשר מובהק בין זנות ובין אונס: "כל מה שניתן לגנוב, ניתן גם למכור" (עמ' 239). לטענתה, נשים גם נגנבו וגם נמכרו, ובשני המקרים התייחסו אליהן כאל סחורה מינית.

דבורקין מתייחסת לפורנוגרפיה כאל תוצר של תרבות הנשלטת בידי גברים. לטענתה, הפורנוגרפיה באה לאחר אונס וזנות: "הפורנוגרפיה יכולה להתפתח רק בחברה שיש בה עליונות גברית וזונית (viciously male-supremacist society), כזאת שבה האונס והזנות לא רק מבוססים למדי, אלא מתורגלים באופן שיטתי ומגובים באופן אידאולוגי" (עמ' 240-241). דבורקין שוללת פורנוגרפיה באופן מוחלט ורואה קשר ישיר בינה ובין מוסדות כמו בתי זונות, שאותם היא מגדירה "מחנות ריכוז לנשים" (עמ' 243). פעילות פמיניסטיות, כמו דבורקין וקתריין מקינון, אף עודדו חקיקה בארצות הברית, שאפשרה לנשים להגיש תביעות אזרחיות נגד יצרני פורנוגרפיה, אם יוכיחו שהן נפגעו מן ההפקה או מן השימוש במוצרים פורנוגרפיים.

מאמר זה יוצא משתי נקודות הנחה: הפורנוגרפיה אינה מנותקת מתהליכי הפיכתו של הגוף האנושי לסחורה בעידן הקפיטליסטי, והפורנוגרפיה משתפת פעולה עם מנגנוני זנות וסרסור. מבחינה זו אף אין הבדל מהותי בין אופי הייצור של פורנוגרפיה הטרוסקסואלית ובין פורנוגרפיה לסבית או הומוסקסואלית למשל,

מאחר שהחלוקה הכוחנית בין סרסורי מין או סרסוריות מין ובין פועלי מין או פועלות מין, כלומר בין הזניה ובין זנות (נשים וגברים כאחד), אינה מתבטלת גם כשהסרסור והזונה משתייכים לאותו מגדר. הפורנוגרפיה, על ביטוייה השונים, אף מחלחלת באחרונה באינטנסיביות לתעשיית הפרסום, לאופנה, לתקשורת, לאמנות החזותית ולקולנוע הממוסד והאמנותי-אלטרנטיבי כאחד, כולל סרטים כמו "הטנגו האחרון בפריז", "אימפריית החושים", "שורטבאס", "החולמים" והקולנוע השנוי במחלוקת של הבמאית הצרפתייה קתרין ברייה (Padva, 2008). טשטוש הגבולות בין אמנות ובין פורנוגרפיה מוליד צורות היברידיות חדשות של ייצוגים מיניים, אך אין במגמת הדיפוזיה כדי לבטל או למחוק את החלוקה הבסיסית בין הפורנוגרפי ובין הארוטי. מאמר זה יוצא מנקודת הנחה ששימור המתח הפוליטי בין שני שדות אלה עשוי לסייע בהגברת המודעות להבדלים בין הפורנוגרפיה כזנות מצולמת ובין הארוטיקה כמבע מיני לגיטימי ואף נשגב. על אף שהפורנוגרפיה והארוטיקה כאחת מיוצרות בידי תעשייני התרבות ומשווקות להמונים באופן מסחרי, הן מבטאות תפיסות פוליטיות מנוגדות של גוף האדם, של המיניות האנושית, של מסחור התשוקות, של שיעתוק הפנטזיות הארוטיות ושל השלכתיו האסתטיות והאתיות.

מערכת היחסים בין תעשייני התרבות – החברים במעמד השליט – ובין לקוחותיהם זוכה לביקורת נוקבת כבר עשרות שנים. חוקרים ניאו-מרקסיסטיים התמקדו במנגנונים הכוחניים שבהם משתמשים בעלי תקשורת ההמונים כדי להפיץ את האידאולוגיה שלהם בקרב הקהל הפסיבי. אותם יצרני תקשורת מבטאים בדרך כלל שליטה גברית, לבנה, עשירה והטרורסוקסואלית, המתקשרת לחרושת התרבות (Kulturindustrie על פי אסכולת פרנקפורט) המסחרית והמספחת. לפי תיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר (Adorno & Horkheimer, 1944), תעשייני התרבות מעוניינים להפיץ את מוצריהם לקהל רחב ככל האפשר כדי להגדיל ככל האפשר את רווחיהם. לשם כך הם חייבים לפנות למכנה המשותף הנמוך ביותר ולהיצמד לנוסחאות הפשטניות והוולגריות ביותר. כל הופעה של ספונטניות, של מקוריות או של חדשנות הסוטה מן הזרם המרכזי נתקלת מיד בהתנגדות מצד הכלכלה. כל ניסיון לחרוג מתהליכי הסימון והתייג המקובלים נתקל בכעיות מימון, שיווק והפצה. זו הספירה של העסקים ולא של ההתעלות; זו הסביבה של התיעוש ולא של ההשראה; זה המקום של הצריכה ולא של האמנות. אדורנו והורקהיימר טוענים שמנגנוני הייצור מציפים את צרכן התרבות באין ספור וריאציות על אותם תכנים בהתאם לאותו סטנדרט שהתעשייה מציעה ללקוח שהיא עצמה כוננה. יתרה מזו: "בעידוד המיומן של הדרישה לשטויות, חרושת התרבות חונכת הרמוניה מוחלטת" (שם, עמ' 134). אדורנו (Adorno, 1975) מוסיף שהפלורליזם הדמוקרטי מתגלה כהסוואה לאינטרסים מסוימים של

המעמד השליט, שמצליח לכפות קונצנזוס המיוצר על פי צרכיו. למעשה, עמדתם של אדורנו והורקהיימר מתיישבת עם השקפתו של ולטר בנימין (1935] 1966) שהתרבות הפופולארית משמשת בעיקר כלי בידי בעלי ההון לשעבוד תודעתם של ההמונים. בנימין אינו חולק על כך שהסרטים עשויים, במקרים בודדים, לעודד ולקדם ביקורת מהפכנית על מצב החברה, ואפילו על סדרי הקניין. "ואולם", הוא מוסיף, "אין זה עיקר עניינה של תעשיית הסרטים המערב-אירופית" (עמ' 167). גל נוסף של התנגדות לחרושת התרבות הקפיטליסטית התעורר בשנות השבעים והתבטא בין השאר בביקורתו של לואי אלתוסר (Althusser, 1971) על "המנגנונים האידאולוגיים של המדינה" (ideological state apparatuses). מונח זה כוונתו להגדיר מספר מסוים של מציאויות המציגות את עצמן בפני הצופה המידי בצורת מוסדות מובחנים וייעודיים. בין מערכות אלה נמצאים מערכת החינוך, המערכת המשפטית, המערכת הפוליטית, הארגונים המקצועיים, מוסדות התרבות וכמובן אמצעי התקשורת. אלתוסר טוען כי מנגנונים אידאולוגיים אלה מתפקדים באופן מסיבי, בראש ובראשונה כאמצעות אידאולוגיה. בנוסף לכך הם מתפקדים באופן משני כאמצעות דיכוי, אף אם הוא נסתר לכאורה ברובד הסמלי.

אלתוסר ממשיך במידה רבה את התאוריה של אנטוניו גרמשי, הטוען שהשלטת הקונצנזוס על חלקי החברה השונים מתבצעת באמצעות מנגנוני סיפוח המשלבים את המתנגדים בתוך השיטה הכלכלית-חברתית שהם יוצאים נגדה. גרמשי טוען שההגמוניה מורכבת מצירוף של כוח לשוני וקונצנזוס השומרים על איזון הדדי ביחסים ביניהם. הוא מזהה את ההגמוניה התרבותית-אתית עם החברה האזרחית וטוען כי המדינה היא המכילה הן את מנגנוני המדינה (שליטה וכפייה) הן את מנגנוני החברה האזרחית (הפרטית, ההגמונית, המייצרת את הקונצנזוס) (אלטרס, 2004, עמ' 28).

חוקרי אסכולת בירמינגהם, שהשפיעו רבות על חקר התרבות והתקשורת הפופולארית בשנות השבעים, הושפעו במידה רבה מאינטלקטואלים מרקסיסטיים כמו אלתוסר וגרמשי. אנשי אסכולת בירמינגהם, ביניהם ויליאם הוגארת, סטיוארט הול ודיק הבריג', תפסו את ה"תרבות" כרכיב מרכזי במושג ה"הגמוניה התרבותית" הגרמשיאנית. ההגמוניה זו היא תהליך תמידי שבו מתנהל שיח ומשא ומתן בין קבוצות חברתיות שונות המרכיבות הן את המוכפפים הן את השולטים. בתהליך זה מנסים השולטים לכפות על המוכפפים אורחות חיים ("תרבות") שונים, אך באותה עת גם מגלים גמישות להניח להם לחיות על פי אורחות חייהם, ואף מגלים סובלנות להתנגדות, למחאה, לחתרנות תרבותית ולגילויי עצמאות מצד השכבות הנמוכות, כל עוד אלו אינן מסכנות את שליטתם על אמצעי הייצור. בהשפעת גרמשי טענה אסכולת בירמינגהם שבמשטרים קפיטליסטיים שולטים דפוסי התנגדות ומחאה המביעים את עצמם בעזרת מערכת ייצוגית של דימויים

מתחום אורחות החיים: שפה, אופנה, מוזיקה, צורת דיבור ותנועות גוף. בדרך זו יכול הפרט – אף בחברה שבה השכבות הבורגניות-הקפיטליסטיות מקיימות את שליטתן באמצעות בעלות על אמצעי הייצור, על הענישה ועל האכיפה – לקרוא תיגר על המערכת הדכאנית בעזרת תרבות ה"סטייל". המעמד הדומיננטי מצדו, לפי עודד היילברונר (2008), מוכן לקבל קריאת תיגר זו, תוך כדי משא ומתן עם תרבויות מחאה אלו והקשבה להן, שכן בסופו של דבר רכיבים "סטייליסטים" – מחאתיים מנוטרלים על ידי השכבות ההגמוניאליות באמצעות הטמעתם במערכת הכלכלית-הקפיטליסטית (עמ' 8-9).

השקפתה של אסכולת בירמינגהם מתבססת במידה לא מבוטלת על החשיבה הניאו-מרקסיסטית של אסכולת פרנקפורט, שזיהתה את מנגנוני ההאחדה, נטרול ההתנגדויות וכינון הקונצנזוס ושימורו על ידי תעשייני התרבות. התנגדויות נוספות כוללות את החשיבה הביקורתית הפמיניסטית משנות השישים ואילך (למשל; Friedan, 1963; Millett, 1970; Mulvey, 1975; Chodorow, 1978; bell hooks, 1990; MacKinnon, 1987; Butler, 1990), את התפתחות הביקורת הקווירית, הקוראת תיגר על מנגנוני ההדרה והאפליה של מיעוטים מיניים (הומואים, לסביות, ביסקסואלים וטרנסג'נדרים) משנות השבעים ואילך (למשל Foucault, [1976] 1978; Dyer, 1977; Califia, 1983; Sedgwick, 1990; Butler, 1995; Halperin, 1995; Fuss, 1993) ואת התפתחות השיח הפוסט-קולוניאליסטי על זכויותיהם של מיעוטים אתניים וגזעניים משנות השישים ואילך (למשל Fanon, 1967; Spivak, 1986; Naficy & Teshome, 1991; Bhabha, 1994; Dyer, 1997a). אף יחסי הגומלין המורכבים והבעייתיים בין הבנייתה של זהות לאומית ובין זהות מגדרית, מינית ומשפחתית נדונים בשנים האחרונות בהרחבה בשיח האקדמי הביקורתי (למשל, מוסה, [1985] 2008; Boyarin, 1997; פלג, 2003; שדמי, 2007; לירן-אלפר וקמה, 2007).

השפעותיהם של אסכולת פרנקפורט, של אסכולת בירמינגהם ושל המחקר הפמיניסטי בולטות במחקר התקשורתי בישראל על ייצוגים גופניים של נשים וגברים בתקשורת הפופולארית, בעיקר בפרסומות שהופיעו בשנות התשעים והאלפיים בטלוויזיה ובתקשורת המודפסת. כך למשל ניצה ברקוביץ' (1999) עוסקת ביחסי הגומלין בין הלאומיות, האזרחות והאימהות בישראל; דפנה למיש (2000) מתייחסת לפרסומות כאל אשנב הצצה לחברה הישראלית; דפנה למיש וענבל ברזל (Lemish & Barzel, 2000) עוסקות בהבניה התקשורתית של נשים כאמצעי פריון והולדה בישראל; ענת פירסט (2001) בוחנת את אופן הייצוג של גברים ונשים בפרסומות ישראליות ככלי להבנת מערכת היחסים המגדריים; עירית להב ודפנה למיש (2003) בודקות דימויים של גברים בפרסומת הישראלית; ודליה לירן-אלפר ועמית קמה (2007) מתמקדים בשיח האסתטי המיוצר בטלוויזיה

המסחרית בישראל, בהנחה שהמדיום הטלוויזיוני פעיל ויעיל בשירות החתירה להגיגיינה חזותית. לטענתם, אנשים שיש להם צבע עור, מבנה גוף או משקל "לא תקינים", ובאופן מיוחד לקויות גופניות, מוכחדים סמלית מן המסך הטלוויזיוני בישראל כמעט לחלוטין.

הקריאה הביקורתית של גיליון העירום של "פנאי פלוס" במאמר זה מתבססת בעיקר על עיון מחודש ב"ארוס וציוויליזציה" (1955 [1978]), מספריו הבולטים של הרברט מרקוזה, שנמנה עם הפילוסופים הבולטים באסכולת פרנקפורט. מרקוזה, שכותר ספרו מתכתב עם יצירתו של זיגמונד פרויד *Civilization and Its Discontents* (Freud, [1929] 2005), מציע קריאה ביקורתית של יחסי הגומלין בין החברה האזרחית ובין המערכת הכלכלית הקפיטליסטית. "ארוס וציוויליזציה" מסרטט חזון של חברה אנטי דכאנית ותומך ברעיונות כמו "תרבות-נגד" ו"התנגדות חברתית", שהעניקו השראה לביקורת התרבות בשנות השישים ולתנועות פוליטיות לשוויון זכויות למיעוטים חברתיים, מגדריים, מיניים ואתניים. מרקוזה מתמקד במאבק בין התרבות ובין הדחפים הטבעיים וטוען כי התרבות המודרנית הכוחנית באופייה, מונעת מבני האדם להגיע להרמוניה בין אדם וטבע. מרקוזה מתנגד לטענתו של זיגמונד פרויד שהציביליזציה מחייבת דיכוי של הטבע, והוא תומך בשחרורו של הארוס מכבלי הבורגנות הקפיטליסטית הממסדית. מרקוזה מצדד בהבחנה ברורה בין ארוטיקה ובין פורנוגרפיה ומדגיש כי לעומת הארוטיקה, שהנה סקס החוגג את חוויית המיניות (celebratory), הפורנוגרפיה הנה סקס המפחית את חוויית המיניות לרמת אוננות (masturbatory). מרקוזה טוען שהקונפליקט הבלתי ניתן ליישוב אינו הקונפליקט בין עקרון המציאות (עקרון העבודה — work principle) ובין הארוס (עקרון העונג), אלא הוא הקונפליקט בין העבודה המנוכרת בעידן הקפיטליסטי (עקרון הביצוע — performance) ובין הארוס. במערכת הבלתי שוויונית הסקס מותר לבעלי ההון, אך הפועלים מורשים ליהנות ממנו רק אם אינו פוגע בעקרון הביצוע. מרקוזה מייחל לכינונה של חברה סוציאליסטית שבה העבודה המנוכרת (alienated labor) תוחלף בעבודה בלתי מנוכרת שלא תתבסס על דיכוי הליבידו. מרקוזה טוען שהבעיה אינה הדיכוי הביולוגי, אלא הדיכוי המוסף (surplus repression) המיוצר, משומר ונכפה על בני האדם באמצעות מוסדות חברתיים בני זמננו.

בחרתי להתמקד בשילוב מקורי זה שמציע מרקוזה, בין הביקורת הכלכלית-חברתית של מרקס ובין התאוריה הפסיכואנליטית של פרויד, ככלי תאורטי העשוי להאיר בביקורתיות היבטים שונים, משמעותיים ומורכבים של גיליון העירום של "פנאי פלוס" כביטוי חזותי וטקסטואלי של הדילמות הקשורות בייצוגים גופניים, מגדריים ומיניים בתקשורת המודפסת העכשווית בישראל.

חדירת הארוטיקה והפורנוגרפיה לתקשורת הישראלית

גיליון העירום של "פנאי פלוס" הנו תופעה נדירה, יחסית לתקשורת המודפסת הישראלית של שלהי שנות האלפיים. העירום החזותי החל לחלחל לתקשורת הכתובה בישראל עם רכישתו של השבועון "העולם הזה" בידי אורי אבנרי ב-1950. "העולם הזה" התאפיין (עד מכירתו לאריה גנגר ב-1990) בשילוב של ביקורת שמאלית רדיקלית על מערכות הממסד עם רכילות עסיסית וכתבות סנסציוניות על שערוריות מין המלוות בתמונות של עירום נשי. ב-1965 הופיע השבועון המתחרה "בול", שהיה בבעלותם של מקסים גילן, שמואל מור ויצחק גוטמן והציע שילוב של כתבות אנטי ממסדיות שמאליות וחשיפת שערוריות פוליטיות (כולל חשיפת מעורבותו לכאורה של "המוסד" ברצח מתנגד המשטר המרוקני מהדי בן-ברקה) מכאן ומינן גבוה במיוחד של כתבות ארוטיות המלוות בתמונות של עירום נשי מלא מכאן. מור אף הוציא לאור את העיתון הפורנוגרפי "איקס", מבחר חוברות ועיתונים פורנוגרפיים, כמו גם אלבומי ניצחון בתום מלחמת 1967, חוברות פרסומיות ואנציקלופדיה למין (פלרמן, 2007).

בעת דעיכתו של "בול" בסוף שנות השמונים נקלע אף הירחון היוקרתי "מוניטין" לקשיים כלכליים ונמכר לגליה אלבין, שהוציאה לאור מהדורה ישראלית של הירחון הפורנוגרפי *Penthouse* (בבעלותו של בוב גוצ'וונה). אלבין איחדה את שני כתבי העת והוציאה את "מוניטין פנטהאוז", שהכיל תצלומים רבים של עירום נשי, עד סגירתו ב-1993. במקביל לכתבי העת שהתבססו על תצלומי עירום נשי, הופיע בשנים 1987-1992 הירחון להומואים "מגעים" בעריכת מארק אריאל, וכלל דיווחים וכתבות על הקהילה ההומואית לצד תצלומים רבים של עירום גברי מלא. ב-2001 נוסד ירחון הגברים ההטרוסקסואלי "בלייזר" בהשראת כתב העת הבריטי *FHM* והירחון הארוטי האמריקני *Maxim*, ונושאי העיקריים הם רכב, ספורט, אלכוהול והימורים בשילוב תצלומים ארוטיים של נשים בעירום חלקי. לעומתו, הירחון הישראלי *Banana*, שהחל להופיע ב-2002 ומחולק חינם, כמעט אינו כולל חומר מערכתי, אלא רק מודעות של שירותי ליווי, שירותי עיסוי וחנויות מין להטרוסקסואלים ולהומוסקסואלים, המציע בתצלומי עירום. לקראת סוף שנת 2006 הופיע הירחון המתחרה *Seximo* המציע תמהיל דומה של מודעות (בליווי תמונות עירום) של שירותי ליווי, דירות אירוח דיסקרטיות, מועדוני חשפנות, מכוני עיסוי ושיחות ארוטיות.

חדירתו של העירום הנשי לעיתונות הממוסדת הלא פורנוגרפית בישראל הנה חלק ממגמה עולמית של שילוב תכנים ארוטיים חזותיים, לעתים על גבול הפורנוגרפיה, בירחוני כרומו המעוניינים להגדיל את מכירותיהם. אמנם ירחונים אמריקניים מסוימים, כמו *Playboy*, *Penthouse*, *Chic* ו-*Loaded*,

נחשבים פורנוגרפיים ומתאפיינים בתצלומי עירום נשי מלא, אך גם הזרם המרכזי בעיתונות מאמץ דפוסים ארוטיים במידה הולכת וגדלה. החל בשלהי שנות התשעים, שבועונים וירחונים ברחבי העולם המוקדשים לאופנה, לבידור, לסלבריטיז ולסגנון חיים מפרסמים "גיליון עירום" או "גיליון סקס" או "גיליון גוף" מיוחד כאמצעי שיווקי שהפך אצל כמה מהם למסורת שנתית ואף דו-חודשית או תלת-חודשית. כך למשל השבועון *Zoo Magazine* וירחוני הנשים *Jane* ו-*Allure*. ירחון הגברים *GQ* מפרסם בשנים האחרונות מהדורה מיוחדת של *Love, Sex & Madness Issue*. ירחון הלייף-סטייל האנגלי להומואים *Attitude* ומתחרהו *Gay Times* (שקיצר באחרונה את שמו ל-*GT*) החלו לפרסם בשלהי שנות התשעים גיליונות סקס מיוחדים לפחות שלוש-ארבע פעמים בשנה (Padva, 2002). לעומת זאת, מגזינים יוקרתיים של אקטואליה, כמו *Time* ו-*Newsweek*, ירחוני אופנה יוקרתיים, כמו *Vogue* ו-*Glamour*, שבועון הטלוויזיה האמריקני *TV Guide* וירחוני בידור, כמו *Premiere, Variety, Vanity Fair, People*, וירחוני השערוריות הבריטיים *Hello!* ו-*OK!* עדיין נמנעים מפרסום גיליונות נושא המוקדשים לעירום.

שבועון הבידור "פנאי פלוס" מבית "ידיעות אחרונות" החל להופיע בשנת 1989 כמוסף של השבועון "לאשה", וכעבור חודשים אחדים החל לצאת לאור כעיתון נפרד (בהוצאת ניצן) המתמקד בטלוויזיה, בקולנוע, בציילומי פפראצי, באוכל ובמוזיקה, במסורת שבועוני הבידור "להיטון" ו"עולם הקולנוע", ששגשו בשנות השישים והשבעים, והכולל כמאתיים עמודים מדי שבוע בשבוע וכן גרסת אינטרנט מקוצרת. כתב עת זה משתייך לקבוצת "ידיעות אחרונות", מקבוצות התקשורת החזקות והדומיננטיות ביותר בישראל, ובבעלותה אתר האינטרנט *ynet* והוצאות הספרים "ספרי חמד" ו"ספרי ידיעות אחרונות". קבוצת "ידיעות אחרונות" גם שותפה בגופי תקשורת רבים, כמו חברת הטלוויזיה "רשת".

במשך עשר שנים נהנה השבועון "רייטינג" שבהוצאת "מעריב אחזקות" מבלעדיות בשוק שבועוני הבידור, אך מאז שנת 1999 "פנאי פלוס" מתחרה ב"רייטינג". תפוצתו של "פנאי פלוס" נאמדת עדיין במאות אלפי עותקים, אך סקר TGI מצביע על ירידה בשיעור החשיפה של "פנאי פלוס" מ-9.7 אחוזים בחציון השני של 2007 ל-8.5 אחוזי חשיפה בלבד בתחילת 2008 (ליברובסקי, 2008). ירידה יחסית זו בשיעור החשיפה של השבועון עשויה להסביר את המניע לפרסומו של "גיליון עירום" מיוחד, העשוי להגדיל את הפופולאריות של השבועון.

העובדה ש"פנאי פלוס" ושבועונים דומים ברחבי העולם הנם מגזינים מן הזרם המרכזי המפרסמים גיליונות עירום מיוחדים – ולא כתבי עת פורנוגרפיים שהתמחותם בכך – מציבה אתגר מקצועי בפני העורכים והמו"לים. גיליונות העירום אמורים "לספק את הסחורה", דהיינו להציג לראווה גופים יפים מעורטלים,

ויחד עם זאת לא לעבור את הגבול הדק לעתים שבין ארוטיקה לפורנוגרפיה. לפיכך מגזינים הטרוסקסואליים יפרסמו לעתים רחוקות צילום חזיתי של ערווה נשית, וכמעט אף פעם לא יפרסמו ערווה גברית גלויה (כלל הנשמר אף במרבית גיליונות העירום והסקס המיוחדים של ירחוני הומואים לא פורנוגרפיים). משטר הייצוג הנוקשה של אותם גיליונות סקס מתבטא בדרך כלל אף בהקפדה יתרה לא להציג יחסי מין ואוננות. הגופים שנבחרים בדרך כלל לככב בעירום בדפי הכרומו של הזרם המרכזי בתקשורת מצייתים כמעט תמיד לתכתיבים הקשיחים של אידאליים גופניים נשיים וגבריים דומיננטיים בתעשיית האופנה, הפרסום, הקולנוע והטלוויזיה. ניתנת בלעדיות כמעט מלאה לגוף הצעיר, החטוב והבהיר, ובמקרה של עירום גברי יעדיפו לפרסם דוגמנים ומפורסמים בעלי חזה צעיר, שרירי, בהיר וחלק יחסית, לעתים מעוטר בכתובות קעקע ובפירסינג.

שיטת המחקר

להלן יוצגו התכנים התקשורתיים הנדונים במחקר זה ושיטת הניתוח שלהם, ולאחריהם ניתוח ודיון ברוח השיח הביקורתי הניאו-מרקסיסטי של מרקוזה, השיח הביקורתי הפמיניסטי והשיח הביקורתי הקווירי.

התכנים התקשורתיים הנדונים

הפרויקט "גיליון העירום" של "פנאי פלוס" (גיליון 974 בתאריכים 17-23 באפריל 2008) אינו משתרע על פני גיליון שלם, אלא כולל רק כעשרים אחוז מתוכו: שער כפול וארבעים עמודים נוספים (מתוך 196 עמודים). רוב הגיליון מוקדש למעשה לנושאים ולמדורים הרגילים המתפרסמים בשבועון זה. המחקר מתייחס למכלול החומר המערכתי (ללא הפרסומות הנלוות) שהתפרסם במסגרת פרויקט העירום:

83 תצלומים וכן טור העורכת וארבע כתבות כמפורט להלן:

גינזבורג, ח' (2008א), סלבריטי סקין, עמ' 66-84;

גינזבורג, ח' (2008ב), הדרך אל האמצע, עמ' 88-89;

גינזבורג, ח' (2008ג), עירום אקטיביסטי, עמ' 90;

וייס, נ' (2008), המלכה היא עירומה: למה אנחנו ואתם זקוקים לגיליון

בנושא עירום?, עמ' 57;

לביא, ע' (תצלומים) (2008), ויהי עור, עמ' 56-64;

רום, נ' ובשן, ה' (2008), לא לבושה!, עמ' 92-98.

שיטת הניתוח

החומר המערכתי שהופיע במסגרת פרויקט "גיליון העירום" של "פנאי פלוס" נותח ברוח גישתו של רולאן בארת (1977 [2004]), שהציע אנליזה סמיוטית של תהליך הסימון והקיודר של אידאולוגיות לתוך, או באמצעות, דימויים חזותיים פופולאריים. תכליתו של הניתוח הסמיוטי על פי בארת היא לברוק כיצד "נכנסת" משמעות לדימוי תוך כדי עמידה על הטווח החזותי של המסרים שהוא עשוי להכיל. בחירת שיטת ניתוח זו, המבקשת לפענח את הצפנים, את מערכות הייצוג, את דרכי ההצגה ואת אופני הניסוח של המסרים האידאולוגיים, מתבססת על ההנחה שמשמעות הדימוי בתקשורת הפופולארית נעשה במכוון; המסומנים של המסר הציילומי התקשורתי מוכתבים מלכתחילה מתכונות מסוימות של האובייקט המתואר, ואת המסומנים הללו יש למסור לקוראים באופן הבהיר ביותר. בהתייחסו לדימויים חזותיים פרסומיים בארת טוען כי אם הדימוי מניח סימנים, "נוכל להיות בטוחים כי בפרסום הסימנים הללו הם מלאים, ונוצרו מתוך שאיפה לקריאה מיטבית בידי המקבלים: הדימוי הפרסומי מצטיין בכנות, או לפחות בהדגשה חזקת-משמעות של מסריו" (עמ' 336).

בארת מבחין בין הדימוי החזותי ובין המסר הלשוני, המסייע לקורא לבחור את מה שעניו אמורות לראות והמאפשר לו למקד לא רק את מבטו אלא גם את ההבנה של מה שהוא רואה. אולם כשמגיעים ל"מסר הסמלי" של הדימוי, המסר הלשוני כבר איננו מנחה את הזיהוי, אלא רק את הפרשנות, ומכונן מעין סד או "מלחציים" המונעים מן הקונוטציות להתרבות בלי גבול (שם, עמ' 341). בארת קובע שמכל סוגי הדימויים, התצלום הוא היחיד המסוגל להעביר את המידע (העירום) בלי לעצב אותו באמצעות יחידות של סימנים בדידים וחוקי המרה המקשרים ביניהם (בניגוד לשפה). בתצלום, שהנו מסר ללא צופן, היחס בין המסומנים ובין המסמנים אינו יחס של "המרה" אלא של "תיעוד" (או "הקלטה"), והיעדרו של צופן מחזק בכירור את המיתוס של ה"טבעיות" הציילומית: הסצנה נמצאת שם, לכודה בתוכו באמצעים מכניים, ולא אנושיים (המכני כאן מהווה ערובה לאובייקטיביות) (שם, עמ' 344). יחד עם זאת התצלום מהווה מערכת שסימניה שאובים מצופן תרבותי, גם אם נדמה שצירוף רכיבי הסימון הוא אנלוגי, ולא דיגיטלי, כמו בשפה. התצלום מכיל קונוטציות, כלומר יחידות משמעות המאורגנות בשדות אסוציאטיביים, בניסוחים פריגימטיים, אולי אפילו במבנים מנגידיים (שם, עמ' 346). המסמנים בקונוטציה תואמים אידאולוגיה מסוימת ומוגדרים בהתאם לחומר הנבחר. אפשר לכנות מסמנים אלה בשם "קונוטטורים", ואת מערך הקונוטטורים בשם "רטוריקה", ו"רטוריקה" מתבררת כאן כהיבט הממשע של האידאולוגיה (שם, עמ' 347).

אפשר לראות אפוא כי במערכת הכוללת של הדימוי החזותי, הפונקציות המבניות מקוטבות: "מצד אחד, יש מעין עיבוי פרדיגמאטי ברמת הקונוטורים (דהיינו, בהכללה של הסמלים), שהם סימנים חזקים, מפורזים, 'מוחפצים'. מצד שני, יש 'שטף' סינגמטי ברמת הדנוטציה – כל נשכח שהרצף הסינגמטי תמיד קרוב מאוד לדיבור, ולמעשה, ה'שיח' האיקוני הוא המטבען את סמליו" (שם, עמ' 348).

התצלומים בגיליון העירום של "פנאי פלוס" נבחנו על פי שיטת הניתוח הסמיוטי תוך כדי התייחסות להבניה ולאפיון המגדרי, לאופני חשיפת הגוף, לדרכי התצוגה הארוטית, לקונוטציות, להומאז'ים ולרמיזות האינטר-טקסטואליות לתצלומים מפורסמים מן האיקונוגרפיה התקשורתית האמריקנית של המאה העשרים ושל תחילת המאה ה-21. בניתוח התצלומים התייחסתי בעיקר להבניה של הגוף האנושי בכלל ושל הגוף הנשי בפרט בתוצר תקשורת פופולארי זה, תוך כדי דיאלוג בעיקר עם השיח הביקורתי הניאו-מרקסיסטי של מרקוזה, עם השיח הביקורתי הפמיניסטי ועם השיח הביקורתי הקוירי (למשל; Mulvey, 1975; Foucault, [1976] 1978; Butler, 1993; מוסה, [1985] 2008).

בתצלומים ובטקסטים הלשוניים הנלווים נסב הדיון בעיקר על כינונה של איקונוגרפיה ארוטית מיינסטרימית ועל תרומתו כביכול של השבועון "פנאי פלוס" להרחבתו ולשכלולו של אוצר הדימויים הארוטי התקשורתית בישראל, וזאת בהתייחס ליחסי הכוח הכלכליים, המגדריים, הסקסואליים, האתניים והעדתיים הספציפיים בחברה ובתרבות הישראליות. כדי לבחון את תמרון התשוקה בעידן חרושת התרבות, המתבטא באופני הנוכחות של הגוף הנשי והגוף הגברי במסגרת "גיליון עירום", אימצתי כמה נקודות מבט ששימשו זו בצד זו בניתוח המערכונים. נקודת מבט אחת הנה כאמור זו של אסכולת פרנקפורט אגב התמקדות בתרומתו של ספרו של מרקוזה "ארוס וציוויליזציה" לפיתוחה של ביקורת תרבות מתנגדת, אנטי ממסדית ואמנציפטורית. נקודות המבט הנוספות הן הביקורת הפמיניסטית על ייצוג נשים במדיה בצד ביקורת קוירית על אופייה ההטרו-נורמטיבי של התקשורת הפטריארכלית וביקורת פוסט-קולוניאלית על הבנייתו של הגוף הלבן כגוף מועדף בתנועות לאומיות ובורם המרכזי בתקשורת ההמונים. הבחינה המוצעת חלה על מכלול הדימויים הארוטיים – החזותיים והמילוליים – שהופיעו בגיליון העירום תוך כדי עמידה על יחסי הגומלין בין המילים ובין התמונות, בין החזיוניים הפרשניים ובין האובייקטים התצוגתיים, בין האסתטיקה ובין האתיקה המתבטאות בטקסטים הנדונים.

ניתוח ודיון

לפי אנט קון (1995 [2004]), הציילום נשען על אידאולוגיה המניחה כי מה שאנו רואים הוא ההוכחה לקיומם של הדברים. אין המצלמה ניטרלית. היא רואה את העולם כפי שהוא: אנחנו מביטים בתצלום ורואים פיסת עולם. התצלום פותח מעגל של תיעוד הנראה לעין ושל האמת. מעגל זה נסגר רק כאשר מישו מתבונן בתצלום. הצופה מביט בתצלום, והמבט של המצלמה מושלם באמצעות מבטו של הצופה: התצלום אומר ששני המבטים הללו הם אותו מבט עצמו. המשמעות נוצרת בסופו של דבר במבטו של הצופה: ההתבוננות חיונית לפרשנות של תצלומים (עמ' 154). לורה מאלווי (1975 [2006]) מדגישה שבעולם המסודר על פי חוסר שוויון מיני, עונג בהתבוננות פוצל בין פעיל/זכר וסבילה/נקבה. המבט הגברי המכריע מקרין את הפנטזיה שלו על גבי הגוף הנשי, המסוגנן בהתאם לכך. בתפקידן האקסהיביציוניסטי המסורתי, נשים הן מושא לתצוגה ולראווה, כשהופעתן מקודדת כדי ליצור אימפקט חזותי ומיני חזק, ועל כן אפשר לומר שמשמעת מהן תכונה של "אמורות-שיסתכלו-בהן" (to-be-looked-at-ness): "אישה המוצגת כאובייקט מיני היא מוטיב מרכזי של חזיון הראווה האירוטי [...] היא משהה את ההסתכלות עליה, משחקת למען התשוקה הזכרית ומסמלת תשוקה זו" (שם, עמ' 125).

הפטישיזם של הסחורה האנושית

על שער גיליון העירום, הנפתח לכריכה כפולה, מתנוסס תצלום ענקי של הדוגמנית גלית גוטמן כשהיא חובקת את שדיה ומסתירה את מפשעתה בשיכול רגליה הארוכות המאובזרות במגפי עור שחורים מבריקים, גרבונים שקופים וביריות. בתצלום, שנעשה בהשראת הצילום המפורסם של דוגמנית-העל ג'יזל על גבי שער גיליון אוקטובר 2007 של המגזין *Esquire*, גוטמן נועצת מבט ספק תמים בצופה הלהוט. תצלום זה משעתק דימויים רווחים מתת-תרבות הפטיש (fetish), כולל גרבונים, ביריות ובעיקר מגפי עור שחורים. בניגוד מסוים לאסתטיקה הנאצית, האישה הלוכשת אביזרים אלה (בלבד) אינה בלונדינית, אך תצלום זה עדיין משמר אסוציאציות של כוחנות ושליטה בשילוב פגיעות ומזוכיזם: הדוגמנית מניפה את רגלה באוויר, באופן המסתיר את מפשעתה, ומגוננת-מסתירה שדיים באמצעות שילוב ידיים. היא מפנה מבט רך ופגיע – בשפתיים פשוקות מעט – אל המצלמה. פטישיזציה (וכמעט פאשיזציה) זו של הגוף הנשי כוללת מבט מזוכיסטי "מוקפא" ורפלקסיבי של הדוגמנית, המתכתב עם המבט הסדיסטי המדומיין של הגבר-המתבונן.

לפי אורנה שחר (1994), הפטיש (fetish) אינו סמל אלא דימוי קפוא, קטוע, עצור, דו-ממדי, מעין תצלום, שאליו חוזרים שוב ושוב כדי לגרש את הדיכוי, לעצור את התוצאות המסוכנות של התנועה. הוא מייצג את הרגע האחרון שבו עדיין היה אפשר להאמין בקיומו הפיזי של האובייקט. יתרה מכך: בפטישיזם מתרחשים פיצול, ובהתאם לכך גם השהיה כפולה: מצד אחד הסובייקט מודע למציאות אך משהה ידיעה זו, ומצד אחר הוא נצמד בכוח לאידאל שלו. "תהליך ההכחשה של המזוכיסט הוא כה עשיר", שחר מוסיפה, "עד שהוא משפיע על הנאתו המינית. ההנאה נדחית ככל האפשר וכך מוכחשת. בצורה זו המזוכיסט יכול להכחיש את מציאות התענוג ממש ברגע שבו הוא חווה אותו" (עמ' 54). תצלום השער, המשלב מוחצנות עם הצטנעות, חשפנות עם ביישנות, תואם את טענתו של רולאן בארת לגבי מופע הסטריפטז בספרו "מיתולוגיות" (1957) (1998), שהסטריפטז מבוסס על סתירה: ביטול המיניות של האישה ממש ברגע שבו מערטלים אותה. לפי בארת, זהו "חיזיון של פחד, או נכון יותר – של 'תפחיד אותי', כאילו נותרה כאן הארוטיקה מין אימה מענגת, שדי להודיע על סימניה הפולחניים כדי לעורר הן את המחשבה על מין הן את גירוש" (עמ' 183).

הפטישיזציה של הגוף הנשי העירום בשער של "פנאי פלוס" משקפת משיכה לסקס "קינקי", סוטה כביכול, המתבטא במשיכה עזה לאובייקטים, לאביזרים ולחפצים המוצאים מהקשרם הקונונציונלי ומועברים לספֵרה ארוטית חדשה. במונחים מרקסיסטיים, הפטישיזם של סחורות אלה מתבטא בערך החברתי המוענק להן באופן מניפולטיבי עד כדי הפיכתן למעין אשליה ארוטית. כך למשל, זוג המגפיים אינו משמש כאן כאמצעי לגונן על כפות הרגליים, אלא כסימן של שליטה המעורר פולחן הערצה וסגידה. שימוש ארוטי זה הנו הרחבה של המשמעות המקורית של המושג "פטיש" (fetish) ממחצית המאה ה-18, המתייחס לחפצי מאגיה וכישוף ממערב אפריקה. לאותם חפצים הוצמדה במהלך הדורות משמעות מאגית ורוחנית, מעבר לערכם החומרי הבסיסי. בשולי התרבות הפופולארית מוענקת לעתים משמעות מינית חושנית (מישוש, חיכוך, הרחה וטעימה) לתלבושות העשויות מחומרים כמו בד קטיפה, פלסטיק, ויניל, גומי ומתכת, וכן לחפצים כמו מדי צבא, נעלי עקב, מגפי עור, שוטים ומסכות, וכן לחלקי גוף כמו כפות רגליים ושפמים, לעתים אף בהקשר סקס סאדו-מזוכיסטי וארוטיזציה שנויה במחלוקת של טקסי כוח, אלימות, משמעת והשפלה ושל רמיזות ישירות ועקיפות לתרבות האימפריאליזם, לנצרות ולקדושים המעונים, ובמקרים יותר קיצוניים אף לאסתטיקה נאצית (McClintock, 1993; Hooven.) (1993).

תרבות שוליים זו מחלחלת – או מסופחת – משנות השמונים ואילך לזרם המרכזי בתרבות הפופולארית ובתקשורת ההמונים, כולל וידאו-קליפים

ומופעים של הזמרת מדונה, פרסומות, אביזרי אופנה, תלבושות ופורנוגרפיה "קונוונציונלית". סיפוח זה של השוליים אל חרושת התרבות הממוסחרת והממסחרת הנו חלק בלתי נפרד מאופייה הטורפני של החברה הקפיטליסטית. קליינהאנס (Kleinhaus, 1994) טוען כי הקניבליזציה של תת-תרבויות בידי המדיה העולמיים היא תכונה מובנית של חרושת התרבות. היא מתבצעת בידי אנשים שהם בראש ובראשונה אנשי מקצוע זעיר-בורגניים, שהעיסוק שלהם מרמז על מרחק מכל אירוניה גלויה כלפי סוגי האישיות, התכניות והמוצרים שהם מייצרים, מכל דיון אמתי על רגישות. מאחר שהם אינם מאמינים במה שהם עושים, יצרני תרבות ההמונים נמשכים לעתים קרובות לתת-תרבויות בדיוק בגלל השוני שלהן, החדשנות שלהן ואיכויותיהן שלא התמסחרו עדיין – כולם מאפיינים היכולים, לא במקרה, להישאב אל עבודתם; סוף שבוע בחברת בני אותה תת-תרבות עשוי להעניק השראה לקמפיין פרסומי חדש. המגמה שקליינהאנס מבקר מתבטאת באופן בולט אף בגיליון העירום של "פנאי פלוס", המשתמש בסממנים פטישיסטיים וסמי-פאשיסטיים ל"תיבול" אוצר הדימויים הארוטי הסטנדרטי.

היהודייה החדשה והארוטיקה הלבנה

העורכת הראשית של "פנאי פלוס", נירית וייס, מתייחסת לגיליון העירום כאל הישג תקשורתי מופעים: "עם כל הצניעות והענווה, הגיליון שאתם מחזיקים בידיכם הוא גיליון היסטורי במושגים מקומיים, לא פחות", היא מכריזה. "גיליון שעוד ישנה את התפיסה והתפקיד שיש לשער מגזין ישראלי להציע הן למצולמים והן לקוראים". "וכן, אני נרגשת", היא מוסיפה ומתוודה, "לא כל יום זוכה עיתון בישראל ליישר קו עם סטנדרט צילומי הפורטרטים הנהוגים בעולם. לא כל יום זוכה עיתון בישראל לשיתוף פעולה מלא ומתמסר של כוכבת בסדר גודל ענק כמו גוטמן, לא כל יום ניתנת לנו האפשרות לחצות עוד גבול של תעוזה, ולצעוק – המלכה היא עירומה. בכל המובנים" (עמ' 57).

דברי העורכת משקפים תפיסה של תצלומי עירום במיינסטרים התקשורתי כמבע של גאווה, אומץ, אמנציפציה, קוסמופוליטיות, אסתטיקה ואמנות. וייס מתייחסת לגיליון העירום הראשון של השבועון ולכיכובה של דוגמנית ישראלית מפורסמת באותו גיליון כאל הישג מקצועי וכהגשמה של ייעוד עיתונאי. מילון הניצחון שלה כולל מונחים אמוטיביים חזקים, כמו "התרגשות", "זכייה", "התמסרות", "תעוזה" ו"צעקה".

בתיאור הגיליון המיוחד וייס משתמשת בסופרלטיבים ובמבעים חווייתיים רבי עוצמה שכונתם למחוק כל צל של מבוכה הכרוכה בכיכול בעריכת גיליון עירום. וייס אינה מתייחסת לגיליון הנדון כאל גימיק שיוקי הממסחר את גוף

האדם באופן נצלני לצורך הגדלת המכירות של השבועון. במקום זאת היא מתגאה בהצלחתה "לחצות עוד גבול של תעוזה" (שם). תפיסה זו תואמת את הליברליזם הקפיטליסטי, שאינו רואה סתירה בין עונג מיני ובין הפיכתו למוצר; לא ניצול סקסיסטי של הגוף אלא מתן שירות לקוראי השבועון הלהוטים בפרט ולתרבות המגזינים הישראלית בכלל, המצווה "ליישר קו עם סטנדרט צילומי הפורטרטים הנהוגים בעולם" (שם).

הצדקתו של גיליון העירום, שנועד לשמח את עיני קוראיו ואולי גם "לחצות עוד גבול של תעוזה", מבטאת את מה שמשה צוקרמן (2001) מכנה "נחמדות" כסטרוקטורה דכאנית, בסימואה של התודעה בדרכי נועם, בשעבוד הלקוח על דרך הפיכתו ל'מלך'" (עמ' 38). צוקרמן מסביר כי באופן כזה קהל הצרכנים מקבל לכאורה את מה שהוא רוצה, אבל מה שהוא רוצה מוטבע בו באמצעות מנגנון מערכתי, מניפולטיבי מעיקרו, המציע כביכול מבוחר "עשיר" של ערוצים, עיתונים, תכניות ושאר פריטי "תקשורת", ומקנה כך ללקוח הרגשת אוטונומיה של "חופש בחירה" ו"רצון חופשי". התוצאה היא שילוב בין סטנדרטיזציה בפועל של מוצרי חרושת התרבות ובין שיווקם המתוחכם כמבוחר שופע ורב-גוני, שיש בו כדי לספק את הצרכים "האינדיבידואליים" של כל איש ואישה. "כלומר", מוסיף צוקרמן, "חרושת-התרבות מנסה (ובמובן מסוים, אכן גם מצליחה) ליצור קהל-צרכנים מונוליתי, ללא הבדלים חברתיים היררכיים. אלא שדווקא לשם השגת מטרה זו היא משתמשת באידיאולוגיה הפוכה – באידיאולוגיה של הבטחת הייחודיות" (שם, שם).

בהבטיחה לקוראיה שהם אווזים בידיהם מוצר ייחודי, נועז ושובר שגרה, העורכת הראשית אף מגדירה את גוטמן "הבחירה הראשונה והייחידה שלנו לגיליון" (עמ' 57) ומתארת אותה כ"דוגמנית המצליחה ביותר בארץ וכקונצנזוס לאומי". והיא מוסיפה: "[היא] אשת משפחה, אם לשתי בנות, בת 35, ששוברת מדי שנה את שיאי היופי והקריירה של עצמה" (שם – ההדגשות אינן במקור). הלגיטימציה הראשית של גוטמן, המוצגת כציר המרכזי של גיליון העירום, הנה היותה אם ישראלית. הבניית האישה הישראלית כ"אשת משפחה" בראש ובראשונה תואמת את עיצובי הגבריות והנשיות המסורתיות בידי התנועה הציונית כגופים המסמלים התחדשות לאומית והמשמרים יחסי כוח פטריארכליים.

ג'ורג' ל' מוסה (1985] 2008) טוען כי הלאומיות, שסיפחה אליה את החיפוש הגברי אחר ידידות וקהילה, פנתה בעשורים הראשונים של המאה ה-19 להטמיע גם אידאלים חדשים של נשיות. היא חיזקה אותם באמצעות עיצוב סמלים נשיים של האומה, דוגמת דמויותיהן האיקוניות המצוירות של הגבריות גרמאניה, בריטאניה ומריאן הצרפתייה. הדימויים הללו גילמו הן מהוגנות הן את ההרגשה הקולקטיבית של מטרה לאומית. האמנות הרומנטית נקראה אל הדגל כדי לשוות

ממדים חזותיים וספרותיים למוטיבים החדשים. הלאומיות והחברה שהזדהה עמה השתמשו בדוגמת האישה הבתולית והענווה להמחשת המטרות המוסריות שלהן. בתהליך זה חוזקו האידיאלים הבורגניים של מהוגנות, אשר חדרו אל כל שכבות החברה באירופה במהלך המאה ה-19 (שם, עמ' 110). הנשים כסמלים לאומיים גילמו סדר ויציבות: "האישה הייתה התגלמות המהוגנות; אפילו בתפקידה כמגנה וכשומרת של עמה הוטמע תפקידה המסורתי כאישה ואם – שומרת המסורת הדואגת לשימור הנוסטלגיה בעולם הפעיל של הגברים" (שם, עמ' 117).

לפי דניאל בויראין (Boyarin, 1997), הציונות בהנהגתו של בנימין זאב הרצל חיקתה את הדגם הגברי הכוחני, החסון והשרירי שהיה נפוץ בתנועות לאומיות באירופה בשלהי המאה ה-19 ובתחילת המאה העשרים. לעומת "היהודי החדש", שנתפס כניגוד בולט ליהודי הגלותי, שתואר באופן סטראוטיפי כחיוור, כחוש, נרדף, חסר אונים וקרוב נצחי – האישה הציונית, "היהודייה החדשה", לא השתחררה מכבלי "גלותיות" ונתפסה בעיקר כעזר כנגדו. במישור הסימבולי, עיון בדימויים החזותיים של הציונות בשנים הראשונות לקיומה יגלה כי היהודי החדש הוצג כאליל צעיר שפניו היפות וגופו החטוב סימלו את מעלותיו הרוחניות. לעומת הגברים היהודיים החדשים, הנשים בדימויים אלה מעטות ומשמשות בעיקר בתפקיד מסייע או שולי (פלג, 2003, עמ' 25).

החברה הישראלית, לפי אראלה שדמי (2007), נמצאת כיום בעיצומה של מערכה על זהותה ועל תרבותה, ומערכה זו מתרחשת בכמה צירים: החילוני, הדתי, המסורתי, החרדי, האמוני, הפונדמנטליסטי; האשכנזי, המזרחי, הרוסי, הקווקזי; היהודי, הפלסטיני; השמאלני והימני; השמרני, הליברלי, הניאו-ליברלי, הניאו-שמרני, הרדיקלי. "כל אלה יקבעו את עתידה התרבותי ואת דמותה הפוליטית והערכית של החברה הישראלית", גורסת שדמי ומוסיפה: "הציר הפטריארכאלי-הפמיניסטי קיים אך אינו בולט בשיח החברתי הזה. נשים תופסות מקום של קרבות ושואפות להכרה של החברה ולטיפולה; שואפות לשוויון בעולם שלא הן בנו; ולכל היותר שואפות להשתתף בשיח הפוליטי והתרבותי שלא הן מגדירות, אך כמעט לא כעמדה בוויכוח על זהות ותרבות" (עמ' 15). שדמי מצביעה על יחסי הגומלין בין המאבק הפמיניסטי ובין המאבק נגד הפער העדתי בישראל ומעירה כי בסוף שנות התשעים נדמה היה שמתרחשים שינויים מרחיקי לכת בחברה הישראלית בעקבות הופעתן של אליטות חדשות, מינוי מזרחים לתפקידים פוליטיים מרכזיים, חקיקת חוקים לשוויון נשים ולזכויות ההומואים והלסביות, צמיחתה של התנועה המזרחית החילונית "הקשת הדמוקרטית המזרחית" וכדומה. לטענתה, השמחה הייתה מוקדמת מדי מאחר שהווייה אשכנזית, זכרית, יהודית וקפיטליסטית – אמנם בגרסה מעודכנת – השתלטה מחדש על החברה הישראלית, ומאחר שקרבתותיה העיקריים הם הנשים והפמיניזם. שדמי מצדדת

בבניית ברית בין הקבוצות המוחלשות ("הכוחות המנוחשלים") – כולל מזרחים, נשים, מהגרים ומיעוטים חברתיים ומיניים – ובין כוחות השלום הדמוקרטיים. ההגמוניה העדתית-מעמדית והשלכותיה הבעייתיות מתבטאות לא רק במישור החברתי, התעסוקתי והפוליטי, אלא גם במישור הסימבולי, התקשורתי-תרבותי. כך למשל, בערוצי הטלוויזיה בישראל ב-2005 צבע העור של הרוב המכריע של הדמויות בתכניות מכל הסוגות היה עדיין בהיר. מעט הדמויות כהות העור היו ברובן דמויות אמתיות שהופיעו בתכניות חדשות ואקטואליה, בתכניות אירוה ובתכניות ספורט. נמצא כי אנשים עם עור כהה מהווים מיעוט בטל בשישים בסדרות בדיוניות, בסרטים ובסדרות טלוויזיה (לירן-אלפר וקמה, 2007, עמ' 20-21).

אותה מגמה בעייתית מתבטאת גם בגיליון העירום של "פנאי פלוס" בכיכובה של גלית גוטמן. שם מרבית הדימויים החזותיים מציגים דמויות לבנות. מתוך 83 התצלומים בסקציית העירום של הגיליון המיוחד, רק שבעה תצלומים (חמש נשים ושני גברים) – פחות מעשרה אחוזים מן הדימויים החזותיים המערכתיים – מציגים שחורים. באופן זה נשמרת לכאורה ההגמוניה הלבנה, אם כי בין תצלומי הדוגמניות הישראליות המופיעים בגיליון העירום, הזיהוי העדתי אינו אחיד; בעוד שגוטמן, כוכבת הגיליון, היא ממוצא אשכנזי, לפחות ארבעה מתוך חמישה תצלומים של הישראליות הנזכרות בכתבה "לא לבושה" (על נטייתם של הכוכבים הישראליים לא להתערטל מול המצלמות) מציגים נשים ישראליות ממוצא מזרחי, ביניהן נטלי עטיה, מאיה בוסקילה ומיטל דוהן, אך אלה משמשות אילוסטרציות לאותה כתבה, ותמונותיהן קטנות בהרבה מאלה של כוכבת הגיליון האשכנזייה, גלית גוטמן.

הסתרה וחשיפה של האסתטיקה הפורנוגרפית

הגוף הבהיר של גוטמן מהווה ציר מרכזי בגיליון העירום, והוא מוצג בתצלומיו של עדרו לביא בהתאם לכללי החשיפה של הגוף הנשי הרווחים בתקשורת הפופולארית המגדירה עצמה לא פורנוגרפית. משטר ייצוג זה מחייב הסתרה של איברי המין של הגוף הנשי הארוטי המוצג לראווה. עבודותיו של לביא מציגות מגוון פוזיציות אסתטיות מתוחכמות המבקשות להביע נועזות בלי לחצות את קו ההפרדה המדומיין בין הארוטי ובין הפורנוגרפי. כך למשל, בתצלום המשתרע לאורכם של שני עמודים, ערוותה של גוטמן מוסתרת באמצעות חצובה ארוכה של מצלמה עתיקה, תוך החשכה מוקפדת של אזורים אינטימיים בגופה. החזה של הדוגמנית מוסתר באמצעות שיערה הארוך וזרועה הנשענת על המצלמה בפרופיל (עמ' 58-59). העיתון מבקש לשוות לעצמו תדמית של יוקרה, כשהוא מציין

שתצלום זה נעשה בהשראת תצלום מפורסם של דוגמנית-העל ג'יזל בשער גיליון של מגזין הגברים רב המוניטין *Esquire*. עמדה זו מתיישבת עם טענתו של מייק פת'רסטון (Featherstone, 1991) שהקפיטליזם כבר אינו תלוי עוד בגינוי של עונג מיני ופיזי ובשימור של צורות ממשטרות קשיחות של עבודה ידנית. במקום זאת, הגוף בתרבות הצרכנית הוא ממושטר (disciplined) ונהנתני (hedonistic) כאחד. בתרבות כזאת, לפי פת'רסטון, הגוף הופך לאמצעי לעונג, לנעורים, לבריאות ולכושר. הגוף נתפס כדרכון לחיים הטובים. במובן זה הגוף האנושי אינו מסמן אתר של הנהנתנות בלתי מבוקרת, אלא את הצורך לגישה מחושבת כלפיו. לפי שילינג (Shilling, 1993), הסובייקטים יכולים להפעיל שיקול דעת ולהחליט בעצמם כיצד להסדיר (regulate) ולהציג את הגופים שלהם, מאחר שהגוף נקרא קודם כול כמבע של זהות אינדיבידואלית.

"פנאי פלוס" אינו מעוניין שהצילומים הנועזים של גוטמן יקוטלגו כפורנוגרפיים. ה"אליבי" של השבועון להצגתם מתבטא בשלוש רמות: (א) הצגת השימוש בעירום כמעשה אמנות; (ב) הקפדה על הסתרת פטמות ועריות; (ג) רמיזות אינטר-טקסטואליות גלויות לתצלומי עירום "קלסיים" שהופיעו במגזינים לא פורנוגרפיים יוקרתיים. כך למשל, הדוגמנית נראית בתצלום שחור-לבן של פלג הגוף העליון כשהיא חובקת-מסתירה את החזה, בהשראת תצלום שהופיע בשער מגזין האופנה *ID* בכיכובה של קייט מוס, המוגדרת ב"פנאי פלוס" "הדוגמנית הכי מצליחה והכי נטורליסטית בעולם זה כשני עשורים" (עמ' 60). בתצלום אחר גוטמן יושבת על כיסא עתיק שמשענתו פונה אל המצלמה ומסתירה את מפשעתה ואת חזה (עמ' 61), בהשראת צילום השער של *Rolling Stone*, ובו הזמרת מדונה בסגנון שנות השלושים בהשראת דמות שגילמה בסרט "דיק טרייסי" (עם וורן ביטי ב-1990). אך לעומת הצילום של גוטמן בהשראת מוס, המשדר לכאורה טבעיות או "נטורליסטיות", הצילום בהשראת מדונה מדגיש במופגן את האינסטרומנטליזציה של הגוף הנשי אגב שימוש בוטה באביזרים הלקוחים מעולם הדימויים הפורנוגרפי: נעלי עקב גבוהות כגוון מטאלי, כריות, ציפורניים צבועות בלכה כהה ווילונות משי ורודים.

במונחים של מרקוזה, דימויים אלה אינם בגדר ארוטיקה החוגגת את המיניות, אלא הם מהדהדים אסתטיקה פורנוגרפית המכוונת להלהטת החושים והמפחיתה במידה רבה את חוויית המיניות לרמת אוננות. במונחים של לורה מאלווי (1975) (2006), האישה מעוצבת כאן כמי שמיועדת למטרת התבוננות וכבעלת פוטנציאל להיות מושא לאוננות. גוטמן, מושא התצוגה, מפשקת את רגליה מאחורי משענת הכיסא כשהיא נועצת בצופה מבט מפתה. הבעת הפנים, לפי אנט קון (1995) (2004), ובמיוחד המבט המזמין, הם רגע מכריע בהבניית עמדת סובייקט גברי לצופה בצילומי עירום של נשים: "בהציעו את עצמו לצופה הן כמופע ראווה והן

כאמת, התצלום מרמז כי האישה שבתמונה, ולא הדימוי עצמו, היא האחראית לשידול מבטו של המתבונן. בעשותו כך התצלום מבנה את גוף האישה כמושא לחקירה, ובה בעת הוא מרמז כי המיניות הנשית פעילה, כי נשים עשויות להזמין מיין" (עמ' 158). קון מוסיפה שההתמקדות הבלעדית של תצלום העירום בגוף האישה מתקשרת למיזם של הגדרת טבעה ה"אמתי" של המיניות הנשית. נקביות ונשיות מוכנות כמערך של תכונות גופניות שאפשר לצמצמן למיניות המציגה את עצמה לראווה לעיני צופה גברי: "בצורה זו מזמין צילום העירום הנשי את הצופה לקחת חלק בהגדרה גברית של נשיות" (שם, שם). הכתבה זו של נשיות "נכונה" מבטאת את אופיו הפטרנליסטי של ייצוג הנשים במוצרי ארוטיקה המשרתים, בראש ובראשונה, תפיסה גברית פטרנליסטית. קתרין מקינון (1990 [2006]) טוענת כי הגברים הם אלה שהגדרו מהי מיניות, מהי נשיות, מהם התפקידים החברתיים של גברים ונשים, ומהם ה"הבדלים" ביניהם. היא מצביעה על קשר הדוק בין הטרדה מינית, אונס, סחר בנשים, זנות ופורנוגרפיה, המהווים לדעתה כלים חברתיים שלובים, המשרתים ומנציחים תפיסת עולם של השפלת נשים.

תצלומיה של גוטמן הנם בראש ובראשונה מוצרים תקשורתיים המדברים אל סובייקט גברי ומבנים את האישה כאובייקט וכסחורה. כך גם הדימויים החזותיים של נשים המופיעים כאיורים לכתבה "לא לבושה!", המנסה לברר מדוע כוכבים ישראלים אינם ממהרים להתערטל, "למרות שזה מקדם אותם ולמרות שזה מוכר עיתונים ולמרות שאנחנו במילניום השלישי" (רום ובשן, 2008, עמ' 92 [בפירוט כתבות המגזין בפרק "שיטת המחקר" לעיל]). הכתבות נועה רוט והדס בשן קובעות במארמן שאפשר לספור על כף יד אחת את ה"טאלנטים" הישראליים שהזדהו באופן אישי עם עירום: "מתמונות סקסיות במפגיע של דוגמניות אלמוניות בימי 'העולם הזה' ו'להיטון', שהיחידה ששרדה את זכרן היא פנינה רוזנבלום", הן קובעות, "הגענו בשנות ה-90 לסטנדרטים מעודנים למדי" (עמ' 94).

לכאורה חשיפת גופן של המפורסמות מביעה שחרור מכבלי הבושה והאשמה. פרויד מדגיש כי להרגשת האשמה תפקיד מרכזי בהתפתחות הציביליזציה. עם התקדמות הציביליזציה, הרגשת האשמה מתחזקת עוד יותר, מחריפה, גוברת והולכת. הוא מצביע על קשר בין יצרים ובין מחזור מתרחב של מלחמות, רדיפות, ככל מקום, אנטישמיות, רצח עמים, קנאות עיוורת וכפיית "אשלויות" על ההמונים, עמל מפרך, חולי ואומללות. כל אלה מאפיינים את החברה המודרנית עם העושר המצטבר והידע הגדל שלה. פרויד רואה באשמה רכיב אינהרנטי בכינון התרבות והשימור שלה: "מאחר שהתרבות מצייתת לדחף ארוטי פנימי, המצווה עליה ללכד את האנושות להמון מאוחד היטב, היא יכולה להגשים את המטרה הזאת רק על-ידי ליבוי תחושת אשמה גוברת ללא-הרף" (מצוטט אצל מרקוזה, [1955] 1978, עמ' 57).

רום ובשן טוענות שהצלם שהביא את "בשורת הסלבריטיז העירומים" לעיתונות הישראלית הוא רון קדמי, שחילץ ב-1995 את הדוגמנית המתחילה נטלי עטיה מכושתה וצילם אותה כשהיא משתרעת על כורסה כשהיא מחבקת את החזה ומשכלת את רגליה. כמה שנים אחר כך הוא צילם בעירום את קרן מיכאלי – שהייתה אז חיילת בשירות סדיר – בקמפיין ל"קסטרו", כשזוויות צילום עדינות ביותר מסתירות את איבריה האינטימיים. קדמי אינו מתבייש בתצלומי העירום ואף רואה בהם לא פחות משליחות לאומית. "נטלי רצתה לעשות רעש כמוני", הוא מצוטט, "אבל לא תיארנו לעצמנו לאן זה יגיע. דיברו על התמונה הזו בכל מקום, וזה עשה לה את הקריירה". כשהכתבת מתעניינת אם מאוחר יותר מיכאלי גם שילמה על זה מחיר, קדמי משיב: "אני לא חושב. אין ספק שהשמרנות כאן היא מאוד גדולה, אנחנו מדינה איראנית, אבל דווקא בגלל זה צריך להמשיך ולהילחם בשמרנות ובצנזורה" (רום ובשן, 2008, עמ' 96). קדמי מייחס לצילומי עירום משמעות ליברטריאנית, כשהוא כורך יחד את חשיפת הגוף ואת הנאורות כניגוד להסתרת הגוף ולפונדמנטליזם בדרגות שונות. הוא מתייחס לחשיפת נשים מפורסמות במערומיהן כאל מעשה של התנגדות וחתרנות המבקש לנתץ את כבלי השמרנות.

בהתייחסו למתח בין סקס ובין צנזורה מרקוזה (1978 [1955]) סבור שלמרות שהחופש המיני גדול היום יותר משהיה בתקופת המלכה ויקטוריה או הפוריטנים, למשל, החופש המיני מתואם היום עם קונפורמיזם של כדאיות: "האנטגוניזם היסודי בין חיי-המין לבין תועלת חברתית – שאינו אלא כבואת הסכסוך בין עקרון-ההנאה לעקרון-המציאות – מיטשטש על-ידי חדירתו הגוברת והולכת של עקרון-המציאות לתחום עקרון-ההנאה" (עמ' 66). הארוס המשוחרר עלול להיות הרסני, והחברה המודרנית דואגת שלא ישתחרר. היא מוכנה להרפות את המוסריות המינית, אך ה"חופש המיני" מתממש, לדעת מרקוזה, אך ורק במסגרת מערכת מבוססת היטב של בקרה מונופוליסטית. לפיכך שחרורה של המדינה מן הדיכוי האירני לכאורה שעליו מצביע הצלם קדמי, אין פירושו בהכרח הפשטתה של המדינה מול המצלמה הדרוויניסטית – הגברית – המחפיצה ברעבתנות את הגופים האנושיים, ובעיקר הנשיים.

החיטובים המסוכנים של המאצ'ו הישראלי

הכתבה המרכזית בפרויקט העירום, "סלבריטי סקין", מציגה את שלושים הצילומים "הכי חשופים, שערורייתיים ומדהימים בכל הזמנים" (גינזבורג 2008, עמ' 66 [בפירוט כתבות המגזין לעיל]). כותרת המשנה קובעת: "מג'ון לנון, דרך אנג'לינה ג'ולי ועד קרלה ברוני – סלבריטאי העולם חושפים את עורם

כבר עשרות שנים מבעד לעדשות של הצלמים הגדולים בעולם. וגם אם ברור שהפלטפורמה היא מסחרית והמטרה היא למכור עיתונים (או דיסקים או סרטים או קריירות) – לעולם כבר ברור: יותר מאשר סקס, מדובר באמנות" (שם, שם). מעניין כי 24 מבין שלושים הצילומים ה"מאיירים" כתבה זו מציגים עירום נשי, ורוב המצולמות המפורסמות מופיעות בפוזוה דומה: רגליים סגורות או משוכלות וידיים מסתירות שדיים. רק מרילין מונרו נראית בחזה חשוף לחלוטין. מוסכמות ייצוג אלה מיוצרות במנגנוני הארוטיזציה של חרושת התרבות, המבקשים לאכוף את השיטה ההטרסקסואלית המציבה בדרך כלל את האישה במוקד הספקטקל החזותי.

לעומת זאת, רק חמישית מן הדימויים המלווים את אותה כתבה כוללת עירום גברי. בין השאר מתייחסת הכתבה לתצלום העירום המפורסם של ג'ון לנון המנשק את יוקו אונו על השער של *Rolling Stone*, הנחשב לאחת העבודות הנחשבות ביותר של הצלמת אנני לייבוביץ'. התמונה צולמה ביום מותו של לנון, שנרצח בדרכו מן הסטודיו חזרה הביתה ב-8 בדצמבר 1980. יצירה זו הפכה לשער הגיליון שהוקדש לזכרו ופורסמה חודש וחצי אחרי מותו.

לכאורה החלטתו של "פנאי פלוס" לפתוח את הכתבה "סלבריטי סקין" בעירום גברי, ולא בעירום נשי, מעידה על פתיחות יחסית. בתרבות פטריארכלית, שבה עירום גברי נתפס עדיין כמאיים על גברים הטרסקסואליים רבים, איברי מינו של לנון מוסתרים, אך עכוזו חשוף. בכך התצלום חורג ממשטר הייצוג ההטרו-צנטרי. יחד עם זאת האליבי הסטרייטי נשמר: ג'ון העירום נושק ללחייה של יוקו הלבושה.

חמישה תצלומים נוספים המלווים את אותה כתבה מציגים עירום גברי תוך כדי הסתרה מוקפדת של איזור החלציים: דייוויד בקהאם לובש מכנסיים ארוכים; שלושת חברי להקת "רד הוט צ'ילי פפרז" מסתירים את איברי המין בכפות ידיהם הקטנות; רובי וויליאמס מפנה את עכוזו אל המצלמה; ג'ים קארי ניצב בפוזיציה נשית וחושף ישבן חיוור, כשפודל שחור מושך את תחתוניו (כמעין פרפראזה לפוסטר פורנוגרפי משנות השבעים שבו דוגמנית שחורה מופתעת מכלב המושך את תחתוניה); וזמר הראפ אימנס מסתיר את איברו באמצעות זיקוק פאלי ענקי העומד להתפוצץ.

אחד משערי המגזינים המאזכרים באותה כתבה הצליח במיוחד לאתגר תפיסות שמרניות ולחתור תחת הקודים הבורגניים של נראות מינית בתרבות הישראלית. זהו שער השבועון *Time Out* תל-אביב מ-2005 בכיכובו של השחקן ליאור אשכנזי, הנראה בעירום כמעט מלא, לצדו של הבמאי איתן פוקס, שנשאר לבוש בג'ינס ובטי-שירט שחורים. בכותרת "ללכת עד הסוף" שחזרו השניים את התצלום המפורסם של לנון ואונו על שערו של *Rolling Stone*. "פנאי פלוס"

מציין שהשניים "גרמו לשערורייה זוטא ולחישות בדבר נטיות המיניות של אשכנזי" (רום ובשן, 2008, עמ' 96). בתצלום נועז זה אשכנזי ופוקס נראים בתנוחה הומוסקסואלית כביכול, כשאשכנזי בתפקיד המפתח המציע את גופו החשוף לפוקס ידידו ומחבק אותו. פוקס מצדו מופיע בלבוש מלא כשידו הימנית תחת צווארו וידו השמאלית בכיסו, ומבטו פונה לכיוון המצלמה (ולא לכיוון אשכנזי), כאילו הוא מקבל באדישות את יוזמתו של הכוכב יפה התואר.

א-סימטרייה זו, המתבססת על הידע החוץ-טקסטואלי של הקוראים לגבי נטייתו ההטרוסקסואלית של אשכנזי ונטייתו ההומוסקסואלית של פוקס, ממקמת את העירום של אשכנזי – כמו זה של ג'ון לנון – בעמדת האובייקט, וזאת בניגוד לבמאי הלבוש, המוצג כסובייקט. העירום של ליאור אשכנזי מסמן את ההעברה הדרמטית של הגוף הגברי מעמדת המתבונן לעמדת מושא הצפייה, מעמדת השליט לעמדת הנשלט, מן העמדה הוויאוריסטית (voyeuristic) של המציצן לעמדת המענג המציג את חמוקיו לראווה. תדמיתו הגברית, ואף המאצ'ואיסטית, של אשכנזי היא המאפשרת לו "לצאת בשלום" מתצלום פרובוקטיבי זה.

בתרבות הפופולארית המיינסטרימית, גברים ודימויי גוף גבריים עדיין נהנים מפריבילגיות בולטות, לעומת הנשים המוצגות בדרך כלל כבעיה וכמקור לחרדה ולחקירה אובססיבית. כפי שטוען סטיבן ניל (Neale, 1983), כאשר הנשים נחקרות, הגברים נבחנים. הגבריות כאידאל ידועה באופן מושלם. הנשיות, בניגוד לה, מוצגת כתעלומה. ההתייחסות המפלה הזאת קשורה במידה רבה לחשש של גברים סטרייטים מפני הומו-ארוטיות כשהם צופים במושא תשוקה גברי. אף בעיתונות ההומו-ארוטית המחתרתית בארצות הברית, שנרדפה עד שלהי שנות השישים, ה"אליבי" לחשיפת הגוף הגברי העירום נלקח מתחומי האמנות, הספורט או האנתרופולוגיה. כתבי עת מחתרתיים כמו *Physique Pictorial* ניסו להסוות את הפונקציה ה(חד)מינית שלהם באמצעות הצגת הגוף הגברי כדימוי אסתטי, אתלטי או אקזוטי (Waugh, 1996). יחד עם זאת, החל באמצע שנות השמונים הגוף הגברי מוצג בתרבות המיינסטרים כסחורה, כמעט כאותה עמדה שהפטריארכיה נהגה לייעד בעבר לנשים. מוריילי הילי (Healey, 1994) מסביר שהגוף הגברי מצוי כעת בלבו של מרחב מסוכן ההופך את האובייקט הגברי ל"נשי".

בהקשר זה, טיילר (Tyler, 1991) טוענת שמטען הגבריות המרשים המוצמד ל"פין-אפ" הגברי מכוון לשכך את חרדת הסירוס שמעוררת הצבתו של הגבר במוקד הספקטקל, בדומה לאישה, כאובייקט הומוסקסואלי של המבט הקולנועי הגברי המשוער. מוריילי הילי טוען שהשקעת היתר במראה ה"אותנטי" הגברי – במיוחד אצל שרירנים ומפתחי גוף למיניהם – מאיימת לחשוף ולהעצים את אותה חרדת סירוס. הגבריות, כאקט מודע של דגמון לפני המצלמה, מתגלית ככלתי אותנטית. גברים אמתיים אינם אמורים להודות בכך, אך הגבריות תמיד

בעייתית: קיימת סתירה בלתי נמנעת באותו ניסיון להיות "גבר אמתי" (Healey, 1994).

בהתאמה, הכתבה "סלבריטי סקין" מבצעת רה-נטורליזציה של הנשים המתפשטות בתפקידן המסורתי כסמלי סקס, ואילו הגברים העירומים מתוארים שם כאקסהיביציוניסטיים, פרובוקטיביים או מוקיונים: (א) התאוה להיחשף מיוחסת למשל לחברי ה"רד הוט צ'ילי פפרז" השריריים, המתוארים כ"להקת-רוק שאף פעם לא אהבה להופיע עם יותר מדי בגדים עליהם (ובצדק!) (גינזבורג 2008, עמ' 78); (ב) התאוה לשערוריות מיוחסת למשל לרובי ויליאמס, שהצטלם עם הדוגמנית ג'יזל בונרשן לשער *Vogue* הבריטי, ו"פנאי פלוס" מכנה אותו "אמן הפרובוקציות" (עמ' 80), ואף לזמר הראפ אמנם, האוחז בזיקוק דולק המסתיר את איברו והמתואר כ"אלוף המסרים הבוטים" (עמ' 82); (ג) התאוה למפגנים לצננים מיוחסת למשל לג'ים קארי, שכיכב בשערו של *Rolling Stone* כשכלב פודל מושך מטה את תחתונו האדומים, ו"פנאי פלוס" מקפיד לציין שהשחקן נחשב בתחילת דרכו ל"כוכב סרטי קומדיות זולות" (עמ' 80).

מבין צילומי העירום הגברי בגיליון העירום של "פנאי פלוס" רק בתצלום אחד (ה"רד הוט צ'ילי פפרז") נראים שלושה גברים עירומים יחד; רק בארבעה תצלומים מככב גבר עירום לבדו (לעומת 63 דימויים של נשים בעירום מלא או חלקי המככבות בדרך); ורק שלושה תצלומים מציגים גברים עירומים (באופן מלא או חלקי) שהצטלמו יחד עם נשים. מספרם המועט של הצילומים החושפים את הגוף הגברי (לעומת שערי המגזינים הרבים בכתבה זו המציגים לראווה את הגוף הנשי), כמו גם הצגת חשיפתם של המפורסמים ממין זכר כמעשה שערורייתי, אקסהיביציוניסטי או לְצַנִי, מוכיחים כי הזרם הדומיננטי בתקשורת ההמונים בישראל עדיין מתקשה להתייחס באופן שוויוני לחשיפת הגוף הנשי והגוף הגברי, וכי שבועון בידור מרכזי עדיין מתפתל בניסוחיו, והוא מרגיש צורך להצטדק ולנמק את הצגתם לראווה של חזה שרירי ושל ישבן גברי על דפיו.

יתרה מזו: מתוך 83 תצלומי העירום שהופיעו בגיליון העירום של "פנאי פלוס", תצלום אחד בלבד מציג פוזיציה הומוסקסואלית, ורק שני תצלומים (הלקוחים מן הספר *Sex* של מדונה) מציגים פוזיציה לסבית. מעבר לשלושה תצלומים אלה, המבטאים חד-מיניות בכירור, רק דימוי אחד (חברות להקת "דיקסי צ'יקס" על גבי שערו של *Entertainment Weekly*) מציג נשים עירומות שהצטלמו יחד (בלי גבר, ללא אינטראקציה ארוטית ביניהן). צילום נוסף מציג שתי נשים עירומות שהצטלמו עם גבר לבוש, ללא אינטראקציה ארוטית בין המצולמים (סקרלט ג'והנסון, קירה נייטלי וטום פורד על גבי שערו של *Vanity Fair*). זהו ייצוג מועט למדי של מיעוטים מיניים (פחות מחמישה אחוזים), על אף ההערכות הרווחות כי לפחות עשרה אחוזים מן האוכלוסייה הנם הומואים,

לסביות, ביסקסואלים וטרנסג'נדרים. תצלומי העירום בפרויקט של "פנאי פלוס" משקפים באופן חד וברור סדר יום קשיח, הנשען על אוצר דימויים הטרוסקסואלי. מעט מאוד תצלומים שהופיעו באותו פרויקט עירום ניתנים לקריאה אלטרנטיבית הומו-ארוטית או לסבו-ארוטית.

התשווקה ההטרוסקסואלית של נערי השעשועים

ריצ'ארד דאייר (Dyer, 1997b) טוען כי ההטרוסקסואליות מדגישה את ההבדל המגדרי בין גברים ובין נשים ומבססת אותו על ניהודיות: מצד אחד אלימות, כוח, קשיות, חספוס ותחרותיות גברית, ומצד אחר הזנה, חולשה, רכות, חלקות ושיתוף פעולה הנתפסים כנשיים. דאייר מוסיף כי ההבדל הנו למעשה חוסר שוויון ביחסי כוח והפקת תענוג ארוטי מן הצורך להוכיח שליטה גברית ונחיתות נשית. סדר היום ההטרו-נורמטיבי של גיליון העירום של "פנאי פלוס" מתבטא אף בכתבה "הדרך אל האמצע" המוקדשת לנשים ידועות שכיכבו ב-*Playboy*, מגזין הפורנו המפורסם בעולם, וביניהן מרילין מונרו, ברברה סטרייסנד, דרו בארימור, פריס הילטון ופמלה אנדרסון. כותרת המשנה מסתיימת בקביעה הסקסיסטית: "כולן היו שפנפנותיו" (המונח "שפנפנות" מופיע במקור ללא מירכאות). התצלומים המלווים כתבה זו מציגים נשים מפורסמות, רובן בכגד ים חושפני או בבייבי-דול נדיב מחשוף ובגרבי רשת, כשהן נועצות מבט במצלמה. הטקסט מסגיר בלהט על תעשיית המין של יו הפנר תוך כדי שימוש במנעד דימויים פטריארכלי ופטרנליסטי: "כבר שנים רבות ש'פלייבוי' אינו נתפס כחוכרת פורנו רך או המחזו הבלעדי של בימבוז עתירות סיליקון וגוונים זולים בשיער", מגלה הכתבת חגית גינזבורג.

Playboy, מוצר תקשורת המתייחס לקורא הגבר (man) כאל נער שעשועים (play boy), מוצג כאן כחלק בלתי נפרד מתרבות התקשורת בת זמננו. כתב עת זה סייע בכינון הלגיטימציה של זהות צרכנית לגברים, והוא אף מזוהה כאביו הקדמון של הגבר החדש (new man), שמותר לו להפגין רגשות, להעריך את עצמו, לעיין בירחוני סגנון חיים, ועדיין להיחשב גבר אמתי (Ehrenreich, 1983). הבעיה היא שזהות צרכנית זו כוללת במידה רבה התייחסות גברית אף לנשים כאל מוצרי צריכה והתייחסות ממוסחרת לגופן כאל אמצעי לסיפוק מיני. הלגיטימציה וההאדרה של *Playboy* ב"פנאי פלוס" מתבססת על רטוריקה העושה שימוש ברכיבים כגון קדמה, שחרור מיני וארוטיזציה של ההתנגדות לדיכוי המיני. התלהבות זו מן המגזין *Playboy*, מתפקידו ומתפקודו בחברה המערבית מתעלמת מהכפפתו של הגוף האנושי לשיטה הקפיטליסטית ולמנגנוני המסחור הדכאניים שלה.

בספרו "האדם החד-ממדי" מרקוזה (1971) מבחין בין קדמה "טובה" או "אמתית" (עמ' 30-31) ובין "קדמה" אחרת, שאינה אלא השתכללות "הרע". הוא יוצא נגד פיתוחם של כוחות הייצור "תחת שלטונה של הרסנות פרודוקטיבית ב'תרבות העממית': ספורט, תנועה, מוסיקה, פורנוגרפיה [...] קדמת ההרסנות הפרודוקטיבית כמסגרת החברה הקפיטליסטית היא בלתי-הפיכה" (מצוטט אצל גור-זאב, 1996, עמ' 144). לפיכך פורנוגרפיה כמו זו שמציע המגזין *Playboy* אינה נתפסת אצל מרקוזה כשחרור אלא כמנגנון דכאני של החפצת הגוף ושעבוד רוח האדם לתכתיבים חומריים. שחרור הטבע, לעומת זאת, מוצג בהגותו של מרקוזה כתנאי לכינונה של חברה המממשת את התבונה: "התבונה החדשה, שהיא 'סוציאליסטית', 'נשית', 'קלטנית', מחליפה במחשבת מרקוזה את 'היגיון השליטה הגברי' [...] [אותה] 'רציונאליות אינסטרומנטאלית' אשר כבשה משחר התרבות את האדם וחלחלה למעמקי נפשו עד כדי עיוות האינסטינקטים שלו" (שם, עמ' 100). תובנה זו עשויה לסייע בפיענוח הבנייתו של *Playboy* כמוצר איקונוגרפי, החל בכותרת הכתבה "הדרך אל האמצע", המציגה את ההתערטלות על פני כפולת העמודים המפורסמת של ירחון זה כמשאלת לב אולטימטיבית, וכלה בתיאור ירחון הפורנו כ"סוג של במה לכאלה שמנסות למתג את עצמן מחדש כסמלי סקס או כנשים נועזות במיוחד" (גינזבורג, 2008, עמ' 89) וב"ניזיפה" במי שהיססו להתערטל: "לא בכל המקרים הכוכבות היו מוכנות לקלף מעצמן את הבגדים" (שם, שם). האישה מאופיינת בתיאורים אלה כסוג של מוצר הזקוק למיתוג או מיתוג מחדש, וההתפשטות מול המצלמה מוצגת כלא יותר מ"התקלפות מהבגדים", כאילו הלבוש אינו יותר מקליפה מיותרת המפרידה בין קריירה מודרנית לתהילת עולם. הבעלים של ירחון הפורנו, יו הפנר, זוכה לכינויים כמו "המו"ל האגדי", "גבר שמסוגל להפשיט חצי מנשות הוליווד במחי צ'ק שמנמן והודעה לעיתונות", "מלך תמונות העירום של הסלבז כבר 55 שנה", "יודע היטב את העבודה" ו"נחוש בדעתו" (שם, שם). תיאורים אלה מאשרים מחדש את הילת המשחרר המיני שנקשרה לראשו של הפנר בעשורים האחרונים בתקשורת הקפיטליסטית, המשעתקת אותו שוב ושוב כאייקון וכגיבור תרבות. אמצעי אחר של לגיטימציה לציילומי עירום בתקשורת החזותית הפופולארית מתבטא בכתבה "עירום אקטיביסטי" של חגית גינזבורג, שכותרתה משלבת בין נושא הגיליון ובין המושג המתנגד "אקטיביזם", הנקשר בתודעת הקוראים למאבקים חברתיים, סביבתיים ומיניים אנטי ממסדיים. הכתבה מגלה כי הכוכבים הגדולים "אוהבים להתפשט גם למען מטרות קצת יותר נעלות ממזומנים ופרובוקציות, ועושים זאת למען אג'נדות חשובות, כמו הפסקת הניסויים בבעלי חיים ושימוש בפרוות" (גינזבורג, 2008, עמ' 90). אלה זוכים באותה כתבה לכינוי "סלבריטאי המצפון" (שם, שם). על אף שרטוריקה זו של "עירום אידאליסטי"

זוכה לעמוד אחד בלבד (בערך רק 220 מילה; רוב העמוד מוקדש לתצלומי עירום), כתבה זו ראויה לעיון, מאחר שהיא ממלאת פונקציה כפולה: כתבה זו מבקשת לרצות את קוראי "פנאי פלוס", המרגישים אולי מידה של מבוכה לנוכח מסחור הגוף המתבטא בשאר הכתבות בפרויקט העירום, ובו-זמנית היא מבקשת גם לספק לקוראים הלהוטים מינית אפשרות לצפות בדימויים מעוררים נוספים. הכיתוב המופיע מתחת לששת תצלומי העירום מכריז "כולם למען החיות". הדימויים כוללים שתי כרזות בעד צמחונות בכיכובן של פמלה אנדרסון (איבריה המוצנעים מכוסים במעין עלים ירוקים מבריקים) ושל אלישיה סילברסטון (המשתרעת בעירום מלא על הדשא ליד ברכת השחייה), תצלומי השחקניות כריסטי טרלינגטון ואווה מנדז (המכרזות בעירום מלא – כל אחת ואחת מהן לחוד – שאם יציעו להן פרווה, הן תעדפנה להישאר עירומות), תצלום של אנה ניקול סמית (בלבוש מלא, פאה בלונדינית וגברים מסוקסים סביבה, במחווה לסרט "גברים מעדיפים בלונדיניות" ולקליפ *Material Girl* של מדונה שנעשה בהשראת הסרט, כשהיא מכריזה שגברים מעדיפים בלונדיניות נטולות פרווה) ותצלום עירום גברי של שחקן הכדורסל האפרו-אמריקני השעוררייתי דניס רודמן, הדורש "Think ink, not milk!" (שם, שם).

לכתבה זו ערך דידיקטי חיובי כביכול, מאחר שהיא מעוררת מודעות למאבק בשימוש בבעלי חיים ובפרוותיהם בתעשיית האופנה ובניסויים בבעלי חיים ולמאבק בעד צמחונות. יחד עם זאת המידע (information) על אותה התנגדות למה שנתפס בעיני הפעילים כתעשיית רצח מוגש ב"פנאי פלוס" בעטיפה של בידור (entertainment), והתוצאה היא infotainment חדשותי-ארוטי. כל הגופים המצולמים צעירים, יפים, חלקים, חטובים ומעוצבים, ובכך מציינים למשטר הייצוג הפטריארכלי הקפיטליסטי. גופים אלה עוברים אובייקטיביזציה מרצון כדי לשמש אמצעי שיווקי לקידום מטרות אידאולוגיות. לעומת זאת, תצוגתם מחדש בכתבה "עירום אקטיביסטי" במגזין מסחרי כמו "פנאי פלוס" מבטאת אינסטרומנטליזציה קפיטליסטית של המאבק נגד ההתאכזרות הקפיטליסטית לבעלי חיים. התקשורת הקפיטליסטית משתמשת כאן לצרכיה במתנגדי הקפיטליזם כדי להגדיל את הקפיטל שלה עצמה במסווה דיווח ניטרלי על השתתפותם של מפורסמים במסעות פרסום נגד התעללות בבעלי חיים.

לעומת הארגונים למען זכויות בעלי חיים שהשתמשו בעירום לארוטיזציה ולפופולאריזציה של מאבקם האידאולוגי, גיליון העירום של "פנאי פלוס" עושה שימוש בעירום שלהם למען מטרה מסחרית גרדא. מרקוזה (1955 [1978]) מדגיש כי הרפיית המוסריות המינית אינה בהכרח משחררת אלא דווקא משרתת את המשטר. הוא כותב: "השלילה מתואמת עם 'החיובי', הלילה עם היום, עולם החלומות עם עולם העבודה, דמיון עם תסכול" (עמ' 66). כך האנשים זוכים

למעין נופש באותה מציאות המצויה כל הזמן בבקרה אחידה ואינם זוכרים את החלום שחלמו כלילה אלא את שגרת היום; האנשים לא זוכרים את אגדת הפיות אלא את הכחשתה של האגדה. מרקוזה מוסיף: "ביחסים המיניים הם 'מקיימים את פגישותיהם' – עם הקסם, עם האהבה, עם השידור המסחרי האהוב עליהם" (עמ' 66). מרקוזה טוען כי עם ההתדרדרות של התודעה, של הפיקוח על המידע ושל ספיגת הפרט לתוך תקשורת ההמונים, הידע נהיה מכוון ומוגבל: "הפרט אינו יודע באמת מה מתרחש; המכונה האדירה של חינוך ובידור מאחידה אותו עם כל האחרים במצב של הרדמה, ממנו משתדלים לסלק כל רעיון מזיק. ומאחר שידעת כל האמת בוודאי אינה מסייעת לאושר, הרדמה כללית כזאת מעניקה אושר לפרטים" (שם, עמ' 71).

סיכום

גיליון העירום של "פנאי פלוס" מהווה שלב חדש בחדירתה של אסתטיקה פורנוגרפית לזרם המרכזי בתקשורת הכתובה בישראל. העיקרון השיטתי הידוע sex sells! מנוצל באותו גיליון להגברת המכירות ולהגברת יחסי הציבור לאותו שבועון תוך כדי התהדרות בנוצות אידאולוגיות, כמו שחרור הארוס מכבלי המוסרנות, השמרנות, הפונדמנטליזם והצדקנות, תוך כדי יישור קו עם הסטנדרטים האסתטיים בצילומי דיוקנאות עירום במגזינים נפוצים בעולם, תוך כדי מתן האפשרות ה"משחררת" לקוראים להתעמק בגוף של דוגמנית-העל גלית גוטמן ואפילו תוך כדי שינוי תפיסת התפקיד של עמוד השער של מגזינים ישראלים מבחינת המצולמות או המצולמים מכאן והקוראים הלהוטים מכאן. למעשה, פרויקט "גיליון העירום" כולל רק כחמישית מאותו גיליון של "פנאי פלוס": שער כפול, תצלומי עירום של גוטמן המשתרעים על כפולות עמודים (בהשראת תצלומי עירום של נשים מפורסמות שהופיעו במגזינים נודעים בעולם), טור העורכת וארבע כתבות המלוות בעשרות תצלומי עירום בגדלים שונים: כתבה על תצלומי עירום של שחקניות ושחקנים, זמרות וזמרים, דוגמניות ודוגמנים וכדורגלנים מפורסמים שהופיעו במגזינים מפורסמים ברחבי העולם בעשרים השנים האחרונות, כתבה על תצלומי עירום מפורסמים שהופיעו בירחון הפורנו האמריקני *Playboy*, כתבה על שימוש פוליטי בעירום כחלק ממחאה על עוולות כלפי בני אדם ובעלי חיים וכתבה על גישותיהם של שחקניות ושחקנים, זמרות וזמרים ודוגמניות ודוגמנים ישראלים כלפי הופעה בעירום בשערי מגזינים מקומיים.

במאמר זה הראיתי כי ההתייחסות החזותית והמילולית לחשיפת הגוף בעיתונות הפופולארית, כפי שהיא מתבטאת בחומרים המערכתיים הנכללים ב"גיליון העירום", אינה עולה בהכרח בקנה אחד עם שחרור הארוס מן התכתיבים החברתיים, בוודאי לא מן הסטראוטיפיזציה הפטריארכלית ומן התכתיבים הכלכליים הקפיטליסטיים הרווחים כיום בחרושת התרבות המקומית (כולל תעשיית התקשורת). בשורת השחרור, שהמגזין מתהדר בה, אין פירושה עידוד ממשי של הפלורליזם הארוטי, של הדמוקרטיזציה של המיניות ושל ליברליזציה אמתית של תפיסת הגוף והעירום בכלל וגופם של מיעוטים אתניים ומיניים בפרט, במדינת ישראל. אופן ייצוגו והצגתו של הגוף הנשי, בעיקר בעמודיו של פרויקט העירום, כולל גופיהם של ישראליות וישראלים מפורסמים הנחשבים סמלי תרבות, אינו מבשר בהכרח שלב מתקדם בהשפעתה של התקשורת על הצרנת טעמו האסתטי ועל הבניית גישתו האתית של קהל הקוראים כלפי ייצוגים תקשורתיים של מין ומיניות. האופי הפורנוגרפי לכאורה (ולא ארוטי) של דימויים רבים בגיליון העירום של "פנאי פלוס" ממחיש ומחזק את הבחנתו של מרקוזה בין ארוטיקה משחררת ובין פורנוגרפיה דכאנית, שאינה מבקשת לשחרר את התשוקה מן הכבלים הבורגניים הנצלניים אלא לעודד וולגריזציה של סיפוק היצרים תוך כדי הנמכתה של החוויה המינית לדרגת אוננות.

הלגיטימציה הראשית לכיכובה של הדוגמנית גלית גוטמן בתצלומי העירום הנועזים, לפי דבריה של עורכת השבועון, היא היותה אם ישראלית. הבניית האישה הישראלית כ"אשת משפחה" בראש ובראשונה תואמת את עיצובי הגבריות והנשיות המסורתיים מיסודה של התנועה הציונית כגופים המסמלים התחדשות לאומית והמשמרים יחסי כוח פטריארכליים. לעומת היהודי החדש שייצרה הציונות, שהוצג כאיליל צעיר שפניו היפות וגופו החטוב סימלו את מעלותיו הרוחניות, לנשים ניתן תפקיד שולי, יחסית לגברים, בקידומה של המהפכה הציונית, ולעומת הגוף הגברי, שהוצג כגוף נערץ של עובד אדמה ולוחם, הגוף הנשי הוצג בדרך כלל כגוף המשמש לרבייה ולהזנה. תצוגתו לראווה של הגוף של גוטמן מסתייע כאן במיתוס הישן של האם העבריה, שהמשפחתיות שלה מכשירה כביכול את הארוטיזציה שלה כמעין שמירה על המכובדות והיחוס של הגוף היצרני, האימהי, החסין מפני מופקרות. יתרה מזו: גוף האם העבריה המוצג כאן הוא הגוף הלבן, המככב בגיליון עירום המשמר הגמוניה לבנה וממעט להציג דימויים של שחורות ושחורים. אמנם נמצא כי דוגמניות ישראליות מזרחיות מופיעות באותו פרויקט עירום, אך באופן משני, כאילוסטרציות לכתבה על גישותיהם של מפורסמות ומפורסמים ישראלים להצטלמות בעירום.

הגוף הבהיר של גוטמן מוצג בהתאם לכללי החשיפה של הגוף הנשי, הרווחים בתקשורת הפופולארית המגדירה עצמה לא פורנוגרפית. השבועון מציג את

הדוגמנית במגוון תנוחות מסוגננות המבקשות להביע נועזות בלי לחצות את הגבול המדומיין בין הארוטי ובין הפורנוגרפי. בעוד השבועון מייחס לצילומי עירום משמעות משחררת, ה"חופש המיני" המוצע בגיליון זה אינו חופשי מתכתיבי השיטה הקפיטליסטית, המתבססת על דרוויניזם חברתי. ההחפצה בגיליון הנדון נעשית בסלקטיביות לפי קודים אידאולוגיים קשיחים. הרוב המוחלט של התצלומים ה"מאיירים" את הכתבה העוסקת בצילומי עירום של מפורסמים שהופיעו במגזינים בין-לאומיים הוא תצלומי עירום נשי, כשהנשים מסתירות בדרך כלל את החזה ואת איברי המין. אף בתצלומים המעטים המציגים עירום גברי יש הקפדה על הסתרת אזור החלציים. רק אחד משערי המגזינים שבו כיכבו השחקן ליאור אשכנזי והבמאי איתן פוקס מאתגר לכאורה תפיסות הטרוסקסואליות שמרניות, אך גם תצלום זה מדגיש למעשה את ההפרדה בין השחקן הסטרייט (העירום) ובין הבמאי ההומו (הלבוש) ומציית לתכתיבים ההטרו-נורמטיביים בהציגו את ההומו-ארוטיות כגימיק שיווקי ולא כפעולה חתרנית. התצלומים המעטים החושפים את הגוף הגברי בגיליון העירום, כמו גם הצגת חשיפתם של המפורסמים ממין זכר כמעשה שערורייתי, אקסהיביציוניסטי או לצני, מוכיחים כי הזרם הדומיננטי בתקשורת ההמונים בישראל עדיין מתקשה להתייחס באופן שוויוני לחשיפת הגוף הגברי. יתרה מזו: רק כחמישה אחוזים מן הדימויים הארוטיים בגיליון העירום מציגים סיטואציות ארוטיות הומואיות, לסביות או ביסקסואליות; וזאת למרות ההערכה המקובלת בספרות כי לפחות עשרה אחוזים – פי שניים משיעור ייצוגם בגיליון העירום של "פנאי פלוס" – אינם סטרייטים.

גיליון העירום עוסק גם במגזין *Playboy*, כשההתערטלות באותו ירחון אמריקני מואדרת כמשאלת לב אולטימטיבית. כתבה אחרת בגיליון העירום מגלה כי הכוכבים הגדולים מוכנים לעתים להתפשט לא רק תמורת שכר נאה, אלא גם כאמצעי להגברת המודעות הציבורית למאבק בעוולות, כמו ניסויים בבעלי חיים ושימוש בפרוות. כתבה זו מספקת כנראה אפשרות לחזות בגופים נשיים עירומים נוספים באמתלה חברתית כביכול.

גי דבור (1967) (2001) טוען כי הראווה מציגה את עצמה בעת ובעונה אחת כחברה עצמה, כחלק מן החברה וכמכשיר האחדה. "בבחינת חלק מהחברה, היא במוצהר המגזר המרכז כל מבט וכל תודעה", מוסיף דבור. "מעצם קיומו הנפרד של מגזר זה, הרי הוא האתר של המבט שהושחת ושל התודעה הכוזבת – והאחידות שהוא משיג אינה אלא שפתה הרשמית של ההפרדה הכוללת" (מכתם 3 – כל ההדגשות במקור). דבור מבקש להדגיש את השרירותיות שבכינון חלון ראווה חובק כול, המרכז אליו את כל המבטים וסוגי התודעה ואינו מאפשר לפלורליזם אמתי להתקיים. ברצותו לאחד קהל עממי מכאן וקהל יוקרתי מכאן, מתאפיין

גיליון העירום של "פנאי פלוס" בתנועת מטוטלת בין שחרור הליבידו מכבלי המוסרנות כביכול ובין אסתטיזציה מוקפדת של התשוקה ההטרורסקסואלית. מצד אחד השבועון מוכיח את כוכבי הבידור הישראליים על סירובם לככב בעירום בשערי מגזינים ומכריז "לא לבושה!", ומצד אחר השבועון מזכיר לקוראיו שוב ושוב שאינם אווזים בידיהם גיליון פורנוגרפי וולגרי וגס, אלא יצירה מעודנת, מסוגנת ואיננה טעם.

מרקוזה (1955 [1978]) טוען שהתרבות דורשת סובלימציה בלתי פוסקת של היצרים, ובכך היא מחלישה את ארוס, בונה התרבות. ביטול המיניות מתיר, באמצעות החלשת הארוס, את הרחפים ההרסניים. על הציביליזציה מאיים אפוא, לדעת מרקוזה, ביטול המיזוג היצרי, שבו מתאמץ יצר המוות להתגבר על יצרי החיים. הציביליזציה, שמקורה בויתורים, והיא מתפתחת באמצעות ויתורים גוברים והולכים, נוטה לדעת מרקוזה להשמדה עצמית.

לפיכך מרקוזה מתנגד נחרצות לעידון חיצוני של המציאות באמצעות מנגנוני סובלימציה ומסחור שתלטיניים, המבקשים להרדים את תודעתם של האנשים. לעומת זאת, הוא תומך בעידון עצמי של המיניות. הוא מאמין כי בתנאים מסוימים, המיניות עשויה ליצור יחסי אנוש תרבותיים בלי שתהיה כפופה לארגון המדחיק שהציביליזציה המקובלת כפתה על היתר. הוא סבור שעם השיקום של מבנה המיניות הראשוני נשברת העליונות של תפקוד איברי המין, כשם שנשברת גם שלילת המיניות של הגוף. "האורגניזם כולו ייהפך למצעה של המיניות", הוא מקווה. "תחומו ויעדיו של היצר, שהורחבו כך, הופכים להיות חייו של האורגניזם עצמו. תהליך זה, בעצם הגיונו הפנימי, מצביע, כמעט מטבע-הדברים, על הגלגול המושגי של המיניות – לארוס" (עמ' 137). בעקבות "המשתה" של אפלטון (אפלטון, 1979) מרקוזה מייחל לארוס שאינו החפצה של גוף האדם אלא שאיפה להתמזגות, המתבטאת בעלייה בלתי פוסקת של ההגשמה הארוטית: מן האהבה הגופנית של אחד לאהבה הגופנית של אחרים, לאהבת היצירה היפה והמשחק היפה, ולבסוף לאהבת הדעת היפה. לפי חזון אוטופי זה, "הולדה" רוחנית היא לא פחות מלאכתו של ארוס מאשר הולדה גופנית, והמשטר הנכון והאמתי של ה"פוליס" הוא ארוטי ממש כמו המשטר הנכון והאמתי של האהבה (מרקוזה, 1955 [1978], עמ' 141).

רוב חלקיה של החברה במדינת ישראל סוגדים לתרבות הסטריפטזי: וידויים חושפניים במוספים שבועיים, תכניות "ריאליטי טי-וי" המשלבות מציצנות וסאדיזם, וידאו קליפים המייצרים רגשות סינתטיים ופרסומות המשוקות מים מינרליים, ספות עור ומכוניות באמצעות דוגמניות ודוגמנים מעורטלים, שגופם הופך אף הוא למוצר צריכה פופולארי.

מדינת סטריפטיוז אינה בהכרח מדינה מאושרת, ונתינה אינם בהכרח מסופקים ומאושרים. תצלומי העירום שמציע גיליון העירום של "פנאי פלוס" אינם בגדר פרקטיקה אמנציפטורית, אינם קוראים תיגר על מסחור התשוקה ואינם מבשרים את קץ הצביעות המינית או את קץ אפלייתן והדרתן של קבוצות מוחלשות (חברתיות, אתניות ומיניות) ממוקדי הכוח בתקשורת הפופולארית. שחרור בלתי מבוקר של הליבידו אינו מבשר בהכרח חופש מיני ודמוקרטיזציה אמיתית של התשוקה.

בעקבות מרקוזה, מאמר זה קורא למהפך של הליבידו: ממיניות מרוסנת בשליטת איברי המין לארוטיזציה של האישיות כולה. כך תיווצר אישיות המתאחדת עם העולם מתוך שאיפה ליופי: סימטרייה, הרמוניה, שלמות. הכוונה היא לעודד התפשטות של הליבידו, המגשר בין יחסים פרטיים וחברתיים. כך אפשר יהיה להתגבר על הפער בין האישי ובין הציבורי שיצר עקרון המציאות הדכאני המבקש להכניע את היצרים (מרקוזה, [1955] 1978, עמ' 135). בחזונו של מרקוזה תיבלם החדירה הגוברת של עקרון המציאות לתחום עקרון ההנאה. כך החברה האנושית תהיה פתוחה מינית וארוטית במובן הסוקרטי (ולא במובן הפורנוגרפי ה[פוסט]מודרני המחפצן). חברה כזאת לא תקדש מנגנוני סובלימציה ממוסחרים, המחלישים את הארוס בונה התרבות, אלא תחגוג הנאה ליבידינלית אמיתית, בלתי ממוסחרת, שאינה משמשת מצע שיווקי לגירויים מיניים מלאכותיים רווחיים. חברה כזאת לא תזדקק לגיליונות עירום עתירי ריגושים סינתטיים חולפים. ההנאות הארוטיות תהיינה מתמשכות, סוחפות ולא הרסניות, בונות ומעצבות חופש, אחווה והנאה הדדית. צרכני התקשורת לא ייאלצו להסתפק ב"גיליון עירום" נוסחתי, אלא ייהנו ממדינה עירומה, מעורטלת משכבות הצביעות וההתחסדות, ממדינה שוחרת טוב, ללא דיכוי פוליטי, חברתי, עדתי, מגדרי וסקסואלי. בחברה אוטופית כזאת גוף האישה הישראלית לא יודקק ל"אליבי" המטהר של אימהות ומשפחתיות, החירות תחליף את הרגשת האשמה, ואותה חירות לא תהסס להתפשט.

הערה

1 המאמר הוצג לראשונה בכינוס האגודה הישראלית למדעי המדינה שהתקיים במאי 2008 במכללה האקדמית בית ברל. הכותב מבקש להודות לד"ר סיגל בן-רפאל-גלנטי על העידוד והתמיכה.

רשימת המקורות

- אלטרס, א' (2004), האיים של אנטוניו גרמשי, בתוך: גרמשי, א', על ההגמוניה: מבחר מתוך "מחברות הכלא", תרגום: א' אלטרס, תל אביב: רסלינג, עמ' 10-31.
- אפלטון (1979), המשתה, בתוך: כתבי אפלטון, כרך ב, תרגום: ג' ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, עמ' 91-155.
- בארת, ר' (1957 [1998]), סטריפטיו, בתוך: מיתולוגיות, תרגום: ע' בסוק, תל אביב: כבל, עמ' 183-186.
- בארת, ר' (1977 [2004]), הרטוריקה של הדימוי, בתוך: ת' ליבס ומ' טלמון (עורכות), תקשורת כתרבית: טלוויזיה כסביבה של תרבות היום-יום, כרך א, תרגום: א' פרידמן, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 336-348.
- בנימין, ר' (1935 [1996]), יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, בתוך: בנימין, ר', הרהורים, כרך ב, תרגום: ד' זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 156-176.
- ברקוביץ, נ' (1999), "אשת חיל מי ימצא?" – נשים ואזרחות בישראל, סוציולוגיה ישראלית, ב (1): 277-315.
- גור-זאב, א' (1996), אסכולת פרנקפורט וההיסטוריה של הפסימיזם, ירושלים: מאגנס. דבור, ג' (1967 [2001]), חברת הראווה, תרגום: ד' רוז, תל אביב: כבל.
- היילברונר, ע' (2008), הדרך האנגלית: דיק הבדיג' ומסורת תת-תרבותית בתרבות האנגלית בת-זמננו, בתוך: הבדיג', ד' (1979 [2008]), תת-תרבות פאנק: משמעות של סגנון, תרגום: ר' כהן, תל אביב: רסלינג, עמ' 7-28.
- להב, ע' ולמיש, ד' (2003), "רומנטי, רגיש ובעל חוש הומור?" – דימויי גברים בפרסומת הישראלית, מגמות, מב (4): 671-691.
- ליברובסקי, ל' (2008), סקר TGI: ישראל היום עקף את מעריב והגיע לכ-20 אחוזי חשיפה. נדלה ביום 28.7.2008 מתוך: <http://www.ice.co.il/article.asp?caId=1&pgId=123044>
- לירן-אלפר, ד' וקמה, ע' (2007), עיצוב הגוף וחיטוב הזהות: ייצוגי הגוף בטלוויזיה המסחרית, תל אביב: אוניברסיטת תל-אביב ומכון חיים הרצוג.
- למיש, ד' (2000), "אם אתה לא שם אתה לא קיים": הפרסומת כאשנב הצצה לחברה הישראלית, בתוך: ח' הרצוג (עורכת), מדינה במראה, תל אביב: רמות, עמ' 539-559.
- מאלווי, ל' (1975 [2006]), עונג חזותי וקולנוע נרטיבי, תרגום: ר' רוזן, בתוך: ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, י' ברלוביץ, ד' גריינימן, ש' הלוי, ד' חרובי וס' פוגל-ביז'אוי (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 118-133.
- מוסה, ג"ל (1985 [2008]), לאומיות ומיניות באירופה המודרנית, תרגום: ל' לזר, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל.

מקינזון, ק' (1990 [2006]), מיניות, פורנוגרפיה ושיטה: "הנאה תחת הפטריארכיה", בתוך: ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, י' ברלוביץ', ד' גריינימן, ש' הלוי, ד' חרובי וס' פוגל-ביז'אוי (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 376-414.

מרקוזה, ה' (1964 [1971]), האדם החד-ממדי, תרגום: ד' טסלר, תל אביב: ספריית פועלים והקיבוץ הארצי, השומר הצעיר.

מרקוזה, ה' (1955 [1978]), ארוס וציוויליזציה, תרגום: י' עומרי, תל אביב: ספריית פועלים והקיבוץ הארצי, השומר הצעיר.

פירסט, ע' (2001), נשים כחפצים: דימויים של גברים ונשים בפרסומת הישראלית, על מה: כתב עת לקידום מעמד האישה, 10. נדלה ביום 1.7.09 מתוך:

<http://lib.cet.ac.il/Pages/item.asp?item=8540>

פלג, י' (2003), דרך גבר: סיפורת הומו-ארוטית בספרות העברית החדשה 1880-2000, תל אביב: שופרא.

פלדמן, ק' (2007), שיסריח אבל טוב (ריאיון עם שמואל מור). נדלה ביום 1.8.2007 מתוך: <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?itemNo=888672>

צוקרמן, מ' (2001), חרושת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, תל אביב: רסלינג.

קון, א' (1995 [2004]), צפייה חסרת גבולות, תרגום: א' פרידלנדר, בתוך: ת' ליבס ומ' טלמון (עורכות), תקשורת כתובות: יצירת משמעות כמפגש בין טקסט לבין קוראים, כרך ב, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 153-161.

שרמי, א' (2007), לחשוב אישה: נשים ופמיניזם בחברה גברית, מבשרת ציון: צבעונים. שחר, א' (1994), ונוס בפרוות: פירוק הישות הסאדו-מזוכיסטית, טודיו, 51: 48-55.

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1944). *Dialectic of enlightenment*. Trans.: J. Cumming. New York: Continuum.

Adorno, T. W. (1975). Culture industry reconsidered. *New German Critique*, 6, 12-19.

Althusser, L. (1971). *Ideological state apparatuses in "Lenin and philosophy and other essays"*. Trans.: B. Brewster. New York: Monthly Review Press.

bell hooks (1990). *Yearning: Race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press.

Bhabha, H. K. (1994). *The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism in the location of culture*. London and New York: Routledge.

- Boyarin, D. (1997). *Unheroic conduct: The rise of heterosexuality and the Invention of the Jewish man*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York and London: Routledge.
- Califa, P. (1983). *Sapphisty: The book of lesbian sexuality*. Tallahassee, FL: Naiad Press.
- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Dworkin, A. ([1993] 1995). Pornography. In G. Dines & J. M. Humez, (Eds.), *Gender, race and class in media: A text reader*. London: Sage, pp. 237-243.
- Dyer, R. (1977) (Ed.). *Gays and film*. London: British Film Institute.
- Dyer, R. (1997a). *White*. London and New York: Routledge.
- Dyer, R. (1997b). Heterosexuality. In A. Medhurst, & S. R. Munt (Eds.), *Lesbian and gay studies: A critical introduction*. London and Washington: Cassell, pp. 261-273.
- Ehrenreich, B. (1983). *The hearts of men: American drams and the flight from commitment*. Garden City, NY: Anchor Press/Doubleday.
- Fanon, F. (1967). *Black skin, white masks*. New York: Grove.
- Featherstone, M. (1991). The body in consumer culture. In M. Featherstone, M. Hepworth, & B. S. Turner (Eds.), *The body: Social process and cultural theory*. London: Sage, pp. 170-196.
- Foucault, M. ([1976] 1978). *Histoire de la Sexualité*, vol. 1: *La Volonté de savoir*. Trans.: R. Hurley (as *The history of sexuality*, vol. 1: *An introduction*). New York: Pantheon.
- Freud, S. ([1929] 2005). *Civilization and its discontents*. New York: Norton.
- Friedan, B. (1963). *The feminine mystique*. London: Victor Gollancz.
- Fuss, D. (1995). *Identification papers*. Routledge: New York and London.
- Halperin, D. (1995). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. New York: Oxford University Press.
- Healey, M. (1994). The mark of a man: Identities and the art of macho drag. *Critical Quarterly*, 36(1), 86-93.

- Hooven, F. V. (1993). *Tom of Finland: His life and times*. New York: St. Martin's Press.
- Kleinhans, C. (1994). Taking out the trash: Camp and the politics of parody. In M. Meyer, (Ed.), *The politics and poetics of camp*. London and New York: Routledge, pp. 182-201.
- Lemish, D. & Barzel, I. (2000). "Four Mothers": The womb in the public sphere. *European Journal of Communication*, 15(2), 147-169.
- MacKinnon, C. A. (1987). *Feminism unmodified: Discourses on life and law*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- McClintock, A. (1993). Maid to order: Commercial S/M and gender power. In P. Church Gibson & R. Gibson (Eds.), *Dirty looks: Women, pornography, power*. London: British Film Institute, pp. 207-231.
- Millett, K. (1970). *Sexual politics*. New York: Doubleday.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Naficy, H. & Teshome, G. (Eds.) (1991). *Discourses of the other: Postcoloniality, positionality and subjectivity*. Reading, UK: Harwood.
- Neale, S. (1983). Masculinity as spectacle. *Screen*, 24(6), 2-16.
- Padva, G. (2002). Heavenly monsters: Male bodies, fantasies and identifications in the naked issue of *Attitude* magazine. *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, 7(4), 281-292.
- Padva, G. (2008). Cinema. In J. T. Sears (Ed.), *The Greenwood Encyclopedia of love, courtship, and sexuality through history: The modern world*, vol. 6. Westport, CT: Greenwood Press, pp. 42-46.
- Sander-Staudt, M. (2008). Pornography. In J. T. Sears (Ed.), *The Greenwood Encyclopedia of love, courtship, and sexuality through History: The modern world*, vol. 6. Westport, CT: Greenwood Press, pp. 189-193.
- Schilling, C. (1993). *The body and social theory*. London: Sage.
- Sedgwick, E. Kosofsky (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Spivak, G. Chakravorty (1986). Imperialism and sexual difference. *Oxford Literary Review*, 8(1-2), 225-240.
- Tyler, C. A. (1991). Boys will be girls: The politics of gay drag. In D. Fuss (Ed.), *Inside out: Lesbian theories, gay theories*. London and New York: Routledge, pp. 32-70.

Waugh, T. (1996). *Hard to imagine: Gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*. New York: Columbia University Press.

