צילום

"מיתווה לגבר ואשה" — שיחה עם בועז טל

מאת: טליה רפפורט

קטאלוג הצילומים "מיתווה לגבר ואשה", שהוציא בועז טל עם תערוכתו במוזיאון ישראל, ושעומד כיצירת אמנות בפני עצמה — גורם, יש להניח, להרבה מבטים נבוכים והרמת גבות. בעיני רבים אלו הם ודאי צילומים חריגים ו"נועזים". אפילו המוזיאון עצמו דחק את התערוכה לאחד האולמות הנידחים והקשים לאיתור במעמקי הלאבירינת שלו, אולי כדי שמי שלא יחפש אותה במיוחד, לא ייתקל בצילומי העירום הענקיים, הכהים והמוזרים האלו.

המקומונים דווקא קפצו על המציאה והכתירו את הכתבות על התערוכה בכותרות כמו "המשפחה העירומה", או "מה חדש במטבח", משום שבועז טל ואשתו מופיעים בצילומים בעירום בתוך הרקע הביתי שלהם. מעטים מאלו שהגיבו על התערוכה טרחו להיכנס לעובי הקורה ולבדוק מה יש מתחת לעירום.

לא יצר אקסהיביציוניסטי או נטיות פרובוקטיביות הם שגרמו לבועז טל להתפשט, אלא דווקא מסורת תולדות האמנות, ובעיקר יצירות קלאסיות מן הרנסאנס. אין אלה צילומים שמסתפקים במראה עיניים ובהנאה חזותית פשוטה. הם ספוגים גם במטענים תרבותיים אוניברסאליים וגם בהקשרים מקומיים אקטואליים ויום־יומיים, שנוגעים לחיינו כאן ועכשיו.

על כל אלה ביקשתי לשמוע מבועז טל כדי להבהיר קצת יותר את המסרים המצויים בעבודותיו, שלא תמיד הובנו מספיק. חלקם, אמנם, ישירים וגלויים, אך חלקם עקיפים, מרומזים, ומעניין לחושפם בעזרת מי שטמן אותם שם.

דיפדפנו יחד בקטאלוג, ותוך כדי כך גלשה השיחה, מטבע הדברים, גם לנושאים כלליים כמו חשיבה אמנותית, מצב הצילום בארץ, "פוסט־מודרניזם" ועוד. כל אלה יבואו בסוף, אחרי עיסוק בכמה מהעבודות שבקטאלוג.

בפתח הקטאלוג — בועז טל מיישיר אלינו מבט בצילום שנקרא **"דיוקן עצמי עם ארנולף" (1984)**, שבו הוא יושב עירום בתנוחה מעוקלת ומתוחה בקצה כיסא. פיתולי הגוף עשויים להזכיר גם פיסול מסורתי (**מיכלאנג'לו**) וגם פוזות שמקובלות כנשיות, והעתקתן לגוף גברי עלולה להביך את מי שבתודעתו מקובעות נוסחאות נשיות וגבריות שאבלוניות. אך מלבד שבירת הטאבו של תדמית המאצ'ו הגברי והקשוח (שעוד יעלה ויבוא בהמשך), יש בצילום הזה גם תחושה ברורה של ייסורים. הרצפה החשופה והקרה לרגליו וציור ובו דמותו (העירומה אף היא) של **ארנולף ריינר** על הקיר שמאחוריו, מסייעים לאווירת הסבל, שהרי ריינר ידוע כסאדו־מאזוכיסט אמנותי, וביצירותיו הוא מתעלל באלימות בגופו שלו.

"באמצע שנות ה־70," אומר בועז טל, "ארנולף ריינר היה חזק בשטח ואקספרסיבי מאוד. הוא מוכר כאמן סובל ואני מצלם עצמי בתנוחה לא־נוחה ובהתייחסות אליו, כי רציתי שתעבור גם תחושת האמן הסובל וגם העובדה שאנחנו תלויי־תרבות. התפיסה שלנו לא קשורה למציאות ולא קולטת כמעט כלום באופן ראשוני, אלא מותנית על־ידי תבניות תפיסה מוכנות."

גם ב**"דיוקן האמן כאריה" (1985)** נראה בועז טל בעירום כשעל פניו הבעה מיוסרת. הוא רובץ בתנוחת האריה מפסלו של **מלניקוב** בתל־חי על־גבי שולחן ברקע ביתי רגיל, כולל קקטוס שמצוי שם בתור סממן ישראלי טיפוסי. כך הוא משלב את הנושא הכלל־אנושי של סבל האמן עם מיתוסים ישראליים.

בועז טל — דיוקן עצמי עם ארנולף. 1984

בועז טל — דיוקן האמן כאריה. 1985

האריה הוא סמל של כוח, אך מראה של אדם עירום ועצום־עיניים הרובץ כאריה, יוצר דווקא תחושה של חולשה. "האמן הנעבעך," כדבריו.

עבודה שלישית שבה קיימים העירום והסבל היא **"העבד" (1986).** שמה מרמז על השתעבדות האמן ליצירתו ועמידתו של בועז טל לקוחה, במקרה זה, ישירות מפסל "העבד הגוסס" של **מיכלאנג'לו,** שהוא אחד מביטויי הסבל החזקים והידועים ביותר.

בנוסף לסבל נוצרת בצילום זה גם אנדרוגיניות מסוימת — כתוצאה מהסתרת איבר המין בין הרגליים ומן העמידה, העשויה להתפרש כנשית, בכיפוף ברך, הרמת יד אחת אל מאחורי הראש והנחת יד שנייה על החזה (בדומה לתיאורי ונוס באמנות העבר). הדו־מיניות קיימת גם ב"העבד הגוסס" של מיכלאנג'לו וביצירתו בכלל, אך אצל בועז טל היא מתייחסת גם למושגים המקובלים היום בחברה ובתרבות שלנו.
מכל הצילומים שבקטאלוג, רק בשלושת העבודות הנ"ל מופיע בועז טל לבדו, וכל השלוש עוסקות בסבל. ביקשתי ממנו להסביר את פשר הסבל הזה. "היצירה היא תהליך סיזיפי, שמתחיל כל פעם מחדש. זהו תהליך נורא מטומטם, בייחוד בארץ, כי בעצם אתה עושה את זה בלי תמורה. האבסורד הוא שאני מפרנס את היצירה שלי באמצעות כל העבודות האחרות שבהן אני עוסק, כמו הוראה. אדם אובייקטיבי שהיה בוחן את התהליכים שהאמנים בארץ עוברים למען יצירתם, היה אומר שהם מטומטמים מאזוכיסטיים. הם לא מקבלים שום תמורה ורק מוציאים על זה כסף, ובכל זאת הם חושבים שזה הדבר הכי חשוב שהם עושים בחיים. אם תורידי לאמן רגל, זה לא יכאב לו כמו במקרה שתגידי מלה רעה על היצירה שלו. זה אבסורד, כי מה אנחנו עושים בסך הכל? משחקים בבדי ציור, ניירות או צילומים. הכל משחק. זה לא מעשי, אבל יש אנשים שמוכנים למות על זה. אמן יכול לשבת שבוע ולהתלבט איפה להניח את הנקודה בציור שלו. גם אצלי זה כך. אני יכול להיות עצבני במשך כל השבוע בגלל צילום שלא הצליח. ומה זה צילום, לכל הרוחות? חתיכת נייר!

"האמן המסכן משחק משחק כפול. כלפי החברה הוא מופיע כמאצ'ו חזק וחכם מכולם, שבז לחברה ומשחק את התדמית של 'הם לא מבינים אותי', אבל זה תהליך שקרי, כי כשאתה יושב מול הבד, הנייר או הצילום, אתה נורא פגיע. זה המשחק של הסבל, וזו גם הדו־מיניות של הפוזה שבה אני מצולם ב'העבד'.

"הדו־מיניות היא קו המשכי לאורך עבודותי, כי יש בארץ דברים שמשויכים, בדרך כלל, למין מסוים, ואני בודק איך זה נקשר בתודעה התרבותית שלנו ואיך זה מטופל בתולדות האמנות".

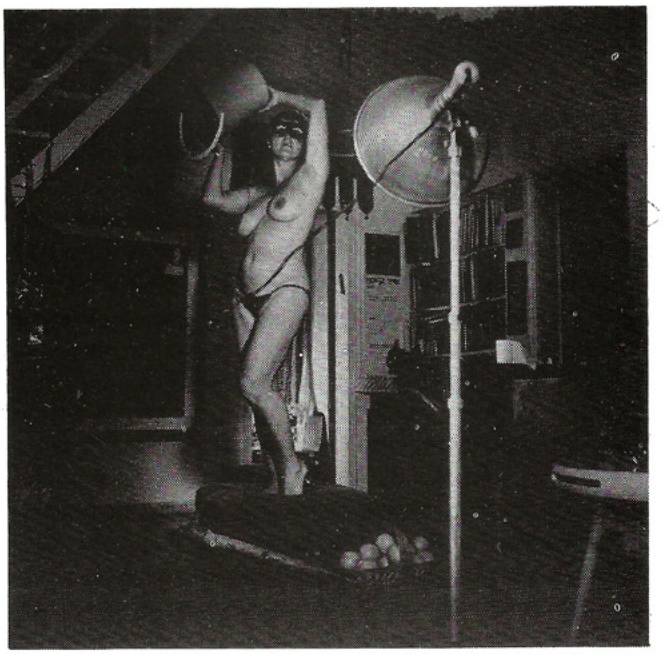
"ההתעסקות הוויזואלית היא, למשל, משהו נשי. כמו סידור פרחים. זה לא משהו שמקדם את המדע והטכנולוגיה. בסך הכל אתה יושב מול בד ומורח עוד פיצ'פקעס של צבע. אפילו בבית־הספר היתה הפרדה כזו. הבנים הלכו לנגרות והבנות לציור. ואני משחק בציור, בדברים שקשורים לנפש, לפואטיקה ולאסתטיקה. דברים כאילו־נשיים. לכן אני עומד ב'העבד' בעמידה כאילו־נשית ואפילו מניח יד אחת על החזה, כמו ונוס. אך האם העמידה הזו שייכת בהכרח לאשה או לגבר, או שהיא שייכת לקונבנציה של סקס? למה אנחנו יכולים לראות נשים עומדות כך, וגברים לא? מרגיז הרבה אנשים לראות גבר בפוזה כמו שלי ב'העבד', והם מקשרים זאת אוטומאטית להומוסקסואליזם. שמים תווית שהיא חלק מהשטאנצים המקובלים. גבר, מסתבר, צריך לעמוד עם נעלי קומאנדו ימי ועם סכין בצד כמו רמבו, האידיאל הגברי, השולף מהמערב. התגובות האלה מאוד ישראליות, כי בחו"ל אנשים רגילים לעמידה הזו מן הפסלים שמצויים ברחוב ובכל מקום. הם יחשבו על מיכלאנג'לו, ולא על הומוסקסואליזם.

בועז טל — העבד. 1986

"בצילום שלי, אולי בגלל הרקע היום־יומי של המטבח, אנשים לא מקשרים זאת לתרבות, אך יש כאן משחק על כמה מישורים. האור שנופל עלי מאחור ויוצר כתם בהיר באפלה, כד הפרחים והעמידה, שייכים למסורת תולדות האמנות. לעומת זאת, הגופייה השחורה המופשלת היא אלמנט אירוטי של התפשטות, שזורק את האסוציאציות להקשר של סטריפטיז מודרני."

בעבודה בשם **"המעיין" (1985),** ניצבת אשה שופעת חזה ובטן בתחתוני "חוטיני" שחורים, על מעין בימה קטנה או כֵּן של פסל בעמידת קונטראפוסטו קלאסית, כשמסכה שחורה לעיניה וידיה המורמות מחזיקות דלי פלאסטי לשטיפת רצפות, מן הסוג המצוי בכל בית. זרקור צילום גדול, הניצב על עמוד גבוה, מכוון אליה, ולמרגלותיה סלסלת תפוזים ומכוש. האיזכור ברור: ציור של **אנגר** מהמאה ה־19 — שנקרא "המעיין", אלא שלנערה בציור המקורי יופי קלאסי אידיאלי, וכד המים המורם מעל ראשה מתפקד כסמל חיים במובן הפילוסופי העמוק ביותר, ולא כאבזר שימושי זול כמו הדלי הפלאסטי. אסוציאציה נוספת שעולה מיד בזיכרון: "המעיין" של **מארסל דושאן** מ־1917, אותה למשתֵּנה שערורייתית, "חפץ מצוי" (רדי־מייד) מחיי היום־יום, שהוצגה כמעין פארודיה על יצירות אקדמיות מסורתיות ועל מושגים והגדרות מקובלים, כדי לסטור לבורגנות ולמימסד התרבותי על פניהם, ולנער מעט את השכל השבוי והשרוי באבק המוסכמות. בדיקה בוחנת של הסביבה הביתית המופיעה ברקע "המעיין" של בועז טל, מגלה פרט קטן וחסר־משמעות כביכול: גליל נייר טואלט שמונח על מכשיר הטלוויזיה, אך לאור ההקשר הנ"ל הוא מתפקד כרמז למשתֵּנה של דישאן.

אני שואלת את בועז טל אם התחתונים השחורים הזעירים מתקשרים להתייחסות התקשורת והפרסומת לנשיות ולמיניות, והוא עונה: "כן, וכך גם הפוזה של העמידה ברגל אחת מכופפת מעט להבלטת החמוקיים, ואז נוצר ניגוד בין העמידה הסקסית לבין הגוף הלא־מושלם. גם דלי ה'ספונג'ה' שהיא מרימה מעל ראשה במקום כד המים המסורתי והסמלי, מוריד את הדברים להקשר יום־יומי פרוזאי. למשחק הזה צריך להוסיף גם את המסיכה שעל פניה שפועלת כהסתרה, כמסיכת פורים או תיאטרון, ונושאת עימה גם את הרעיון הכמעט שאבלוני של



בועז טל — המעיין. 1985

המסיכה שמכסה – אבל גם חושפת. אני משחק בתפיסות התרבותיות שלנו, שלדעתי חלקן די מטומטמות."

"המכוש מייצג את ערכי העבודה ואת הגבריות ובמקביל, התפוזים מייצגים את הפריון והנשיות. מה שאני חוזר אליו וצוחק עליו שוב ושוב זה המיתוס הארץ־ישראלי. כך גם ב'דיוקן האמן כאריה', המתייחס למיתוס תל־חי. המכוש הולך בתודעה שלנו עם העבודה , הישראליות והמקומיות, אבל הרי כל־כך התרחקנו מזה, שהיום אפשר רק לעשות מזה פארודיה, כי מי שמחזיק היום בארץ מכוש, זה רק הערבי. אף אחד כבר לא עובד עם מכוש, ובכל זאת נשארנו עם שיירי מיתוס ארץ ישראל היפה של המכוש והטורייה..."

המכוש ו"ערכי העבודה" חוזרים גם בצילום שנקרא – בהומור – **"שיכון עובדים" (1987).** הפעם מצטרפים אליהם גם העוף ופמוטי השבת כשטאנצים חברתיים של ארוחת ליל שבת, וכן גבר ואשה עירומים כמעט לגמרי, פרט לעובדה שהוא במסיכה ובגרבי ספורט לבנות והיא בביריות ובגרבי ניילון שחורות, כסממן אירוטי מובהק.

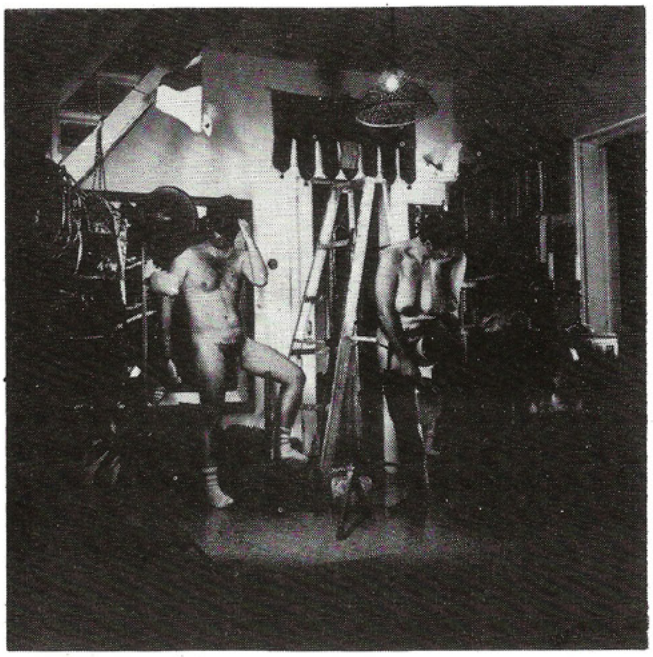
בועז טל מאשר ומוסיף: "כן, אירוטיקה נוסח אלקסיס. צריך לזכור ש'שושלת' היא היום חלק מהתרבות שלנו. זה הטימטום הבינלאומי. חלק מהאלמנטים בעבודות שלי הם בינלאומיים וחלקם ישראליים טיפוסיים, כמו נרות השבת והעוף, או המכוש, שהוא דימוי גברי עם הירואיות של חלוצים. רק בארץ נתפסים כלי העבודה כהירואיים. בחו"ל – כלי עבודה הם פשוט כלי עבודה."

בעבודה בשם **"המראה" (1985)** מופיעות שוב שתי דמויות עירומות, אך הפעם זהו זוג גברים. הצילום הזה המתייחס לציור "אירושי הזוג ארנולפינו" של **ואן־אייק,** מן המאה ה־15. בציור היו אלה, כמובן, גבר ואשה בלבוש התקופה, על רקע חדר בסגנון ארצות השפלה, ובמראה השתקף הצייר המצייר אותם. בצילום מוקפים שני הגברים העירומים בכל האביזרים של סלון תל־אביבי בורגני ומסוגנן, עם חלונות מקושתים, טלוויזיה, תמונות, פסלונים וכו', ובמראה האובאלית משתקף הפעם הצלם, הלוא הוא בועז טל. החלפת הזוג המסורתי המעורב בשני גברים עירומים, מבטאת אולי רצון לשחרור ממוסכמות. גם בעמידה מלאת החשיבות של המצליחנים ובמבט הרציני של שני הגברים הנינוחים, המתעלמים מהעובדה שהם עירומים, יש איזו התרסה כנגד המוסכמות. ההתייחסות לציור המקורי מתבטאת בשימוש במראה ובזוג, אך התכנים המובלעים הם אחרים, כך שזוהי רק השאלה צורנית וההקשר הוא לבורגנות, לתרבות ולמושגי החיים של היום. הצירוף של הסאלון, הגבריות, הפוזה ותולדות האמנות, הוא שמעניק לעבודה את משמעותה.

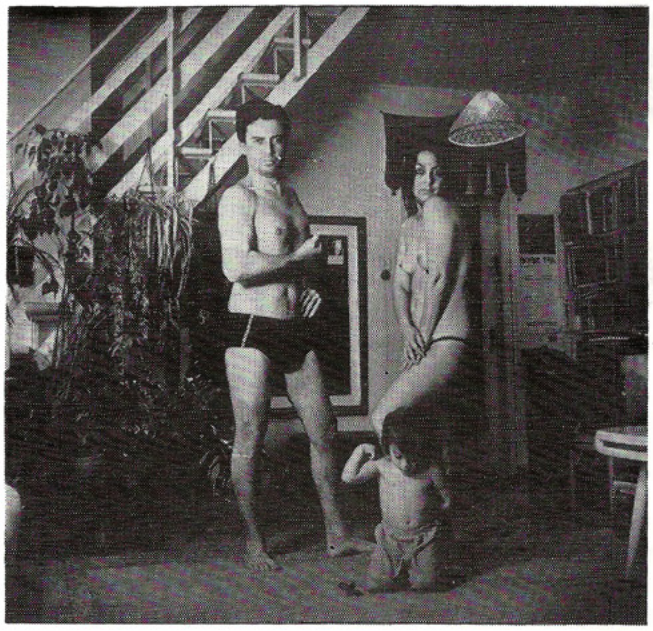
גם ב"**מיתווה לגבר ואשה" (1986)** מעמיד בועז טל את כל המשפחה בפוזות הלקוחות ישירות מן התקשורת של זמננו. הוא עצמו, בתחתונים "קיבוצניקיים" של פעם, עומד בתנוחה ובהבעה של מאצ'ו גברי שרירי ותקיף, שמזכירות ציור מפורסם של **ריצ'רד האמילטון,** אחד מחלוצי הפופ־ארט האנגלי. אשתו, בתחתוני "חוטיני" שחורים, מבליטה כתף וירך בפוזה אנאכרוניסטית של כוכבנית הוליוודית, והבת "עושה שריר" כמו פופאי. כך שכל התדמיות הן שבלוניות, סינתטיות ומוגזמות, בהתאם לרוח הפופ־ארט.

על עניין ההתפשטות המשפחתית אומר בועז טל: "לאנשים יש תחושה שזה אישי מכיוון שאנחנו מתפשטים, אך למעשה התכנים שבהם אני עוסק הם מאוד כלליים, מאוד לא־אישיים. אחת הבעיות בארץ היא שברגע שרואים עירום חושבים שזה אישי, וקושרים זאת עם חשיפה. במקרה שלי זה נועד למטרות אחרות לגמרי."

המשפחה כולה גויסה להצגת סצנת **"הגירוש" (1986).** ההתייחסות היא לגירוש מגן העדן, על־פי ציור ידוע של **מזאצ'ו** מן הרנסאנס, אך בגירסה המצולמת המודרנית לא אלוהים הוא המגרש את אדם וחוה, אלא שתי הבנות הקטנות לבית טל, הן שמגרשות את ההורים העירומים וחפויי הראש – בעזרת חרב צעצוע ואצבע מאשימה. הקטנה, היושבת על הסיר כשמוצץ בפיה, מחזיקה בתפוח – סמל הפיתוי והחטא – וכל הסצנה הטעונה הזו מתנדנדת בין הדראמה הקשה של ההקשר התנ"כי ושל הציור המקורי לבין הסיטואציה התיאטרלית המבוימת, המבטאת את הנפילה של הורים ממצב של חופש לחיים שמוכתבים על־ידי צורכי הילדים. זהו שוב עיסוק בנושאים



בועז טל — שיכון עובדים. 1987



בועז טל — מיתווה לגבר ואשה. 1986

ובבעיות אקטואליות מן החיים, שנוצקים לתוך דפוסי איקונוגרפיה מסורתית מתולדות האמנות.

גם ב"**הפקפוק**" (1987) קיים הקשר איקונוגרפי מסורתי, והפעם לסיפור הנוצרי על "תומס המפקפק" שביקש לגעת בישו — שקם לתחייה שלושה ימים לאחר מותו — כדי לוודא שהוא באמת חי. בועז טל ואשתו מצולמים פעמיים ומשחקים את תפקידי ישו ותומס המפקפק לסירוגין. כל אחד מהם נוגע בתורו במשנהו, העומד בתחתונים כשסרט של "מלכת היופי" נפרש באלכסון על חזהו. על־ידי כך מכניס בועז טל לסיפור הנוצרי סממנים עכשוויים פופולאריים וקיטשיים. החיבור קצת מוזר, ובועז מסביר: "במקור תומס מפקפק בממשות של משהו, מערער על מוסכמה. הפוזות של בחירת מלכת היופי, האירוויזיון וכו' הן ממשות בשבילנו, גם אם זאת פיקציה חברתית־תקשורתית ואני מנסה לפחות ללגלג עליהם, אם אי אפשר לערער אותן."

בהמשך ניתקת השיחה מן הדיון הישיר בצילומים שבקטאלוג ומתגלגלת לענייני צילום, אמנות, לימודים, חשיבה, השכלה ועוד כהנה וכהנה.

"הטעות היא," אומר בועז טל, "שהולכים ללמוד אמנות ישר אחרי התיכון והצבא, מבלי שיש הזדמנות ללמוד קודם לחשוב. אולי אפשר ללמוד חשיבה דרך לימודי האמנות, אך תלוי מאוד מי המורים, וייתכן שכדי לפתח חשיבה הם לא צריכים להיות בהכרח אמנים. לבתי־הספר לאמנות מגיעים היום דרדקים, שתרבות וחשיבה לא מעניינות אותם. הם רוצים להיות מיד המאסטרים של עולם האמנות. הם כועסים על מי שמתייחס לתרבות. ה'פוסט־מודרניזם' מנסה היום להכניס מטענים תרבותיים שאפשר להשתמש בהם באמנות. היה מי שקרא לי 'פוסט פוסט־מודרניסט', אבל אני לא חושב שהוא הבין מה זה בכלל 'פוסט־מודרניזם' ומה זה 'מודרניזם'. זה חלק מחוסר־ההבנה והידע. יש גם אמנים חסרי ידע בעניין, וכשאומרים להם שהם 'פוסט־מודרניסטיים', הם מבסוטים".

"אני, למשל, לא רוצה להיות חדשני," הוא אומר. "אפשר לעשות אינסוף וריאציות, אבל מה כבר אפשר לחדש? ובכל זאת, כל אחד חושב היום שהוא מחדש. אמן צריך להסתכל על דברים בפרופורציות תרבותיות־אמנותיות אקדמיות ולהיות מודע למקומו. אני ממחזר ומשתמש בתולדות האמנות במודע, אך יש כאלה שעולים על דברים במקרה, באופן אינטואיטיבי וללא ידיעה ממשית. הם מתעלמים מהמקור ולא יושבים וחושבים על מה שהם עושים כשהם נשענים על תקדימים. בשבילי צילום זה לא לקחת את המצלמה, לרוץ ולתפוס מה שמזדמן. אני מביים צילום אחרי הרבה מחשבה ועושה כמה ניסיונות עד שאני מגיע למה שאני רוצה.

"מדברים על הצילום בארץ, אך כמעט שאין דבר כזה. יש אולי עשרה, עשרים אנשים שעובדים ברצינות. אמנם בכל מוזיאון יש מחלקה לצילום, אבל לא נעים לומר שפשוט אין צלמים. וכמה גאלריות לצילום יש? יש אמנם התפתחות בכך שיש מחלקות לצילום במוזיאונים, אך זו התפתחות לא־נורמאלית. התפתחות נורמאלית זו התפתחות מלמטה. קודם יש חומר, אחר־כך יש גאלריות לצילום ולבסוף מקום במוזיאון. מה שקורה בארץ זה שאין חומר, אין גאלריות ויש מחלקה במוזיאון. זוהי תוצאה של יבוא ישיר ומהיר מאמריקה. אימצו את המימסד הזה בלי הדינאמיקה החיה והתוססת בשטח, שקיימת שם. אילו היתה היום פעילות משמעותית, היינו צריכים לראות שלוש־ארבע תערוכות צילום בגאלריות מדי חודש. היו ניסיונות כאלה — וזה לא הלך.

"יש אצלנו המון בתי־ספר לצילום. חלק מהצילום הוא צילום מסחרי למטרות פרנסה. מציור אתה לא יכול להתפרנס בארץ, אלא אם כן אתה מלמד, ובצילום — במקום להיאבק, הולכים לצילום מסחרי בעיתונות וגומרים עם היצירה. רבים מבוגרי המדרשה התלבשו על שוק הצילום המסחרי, כי למעשה צריך להיות די טיפש כדי להיות צלם, היות שאין מקומות רבים להציג בהם. אולי בעוד כמה שנים יהיה דור חדש ומצב אחר. בתקופות מסוימות, די קצרות, גם אני עסקתי בצילום מסחרי ובעיתונות, אך זה לא סיפק ולא עניין אותי. רכשתי על־ידי כך ידע מסוים, ועזבתי.

"הרבה מהצילום עוסק באסתטיקה לשמה. אנשים למדו בבתי־ספר לצילום, אצל צלמים שברוב המקרים יודעים רק צילום, ולא מעבר לזה. אין להם השכלה פורמאלית רחבה יותר והם לא יודעים לחשוב. תלמידים כאלה יודעים לעשות מה שהמורה שלהם יודע, אולי רק יותר טוב, אך הם לא ינסו ללכת בכיוון אחר או לעשות תפנית של 180 מעלות. אסור ללכת על כיוון אחד ולהתעסק בתחום אחד, כי זה צר מדי. הרחבת דעת וחשיבה אמנותית חיוניות, לדעתי, לאמן, אך רוב הצלמים נתפסים לאסתטיקה ולתיעוד, כי זו מסורת הצילום.

"אני, למשל, למדתי קודם מתימטיקה, מחשבים וציור. לציור יש היסטוריה ארוכה ועשירה בהרבה מזו של הצילום, שהוא רק בן 150 שנה. אנשים לומדים במשך שנים רק על 150 השנים האחרונות האלה, ולא יודעים מה היה לפני 300 או אלף שנה, וזה שטחי מאוד.

"לא שמעתי הרבה תגובות על העבודות שלי מצלמים, כי רובם לא מסוגלים להבין את הקשרי האמנות והתרבות שמצויים בהם. לא נוח להם לדבר על העבודות שלי, כי הן לא צילום טהור והם מרגישים שיש כאן משהו שהוא יותר מוויזואליות חיצונית, אך אין להם השכלה מתאימה כדי לקלוט זאת. את התגובות הכי טובות אני מקבל מאנשים שעוסקים בתולדות האמנות, גרפיקה, ציור, תיאטרון וכו', אנשים שעולם המושגים שלהם רחב יותר, ושרואים את העבודות שלי כיצירות אמנות שהמדיום שלהן הוא במקרה צילום. הקונוטאציות שלהם חופשיות ונכונות, וזה יופי.

"הקהל הנכון שלי הם בעיקר אמנים בעלי ידע, השכלה ותרבות, שיודעים לקרוא דברים. צלמים מנסים לחפש בזה את האספקט הצילומי נטו, ולמזלי, זה בנוי טוב מבחינת קומפוזיציה וכו', כך

שזה מספק אותם, אך הם נשארים עם חידה סתומה באשר לתכנים שמעסיקים אותי. הם מסתפקים במעטפת המקצועית הטכנית – ללא התכנים, שהם העיקר.

"יש לי תקדימים מסוימים כמו **דואן מייקלס** או **סינדי שרמן**, שעוסקים גם הם בתכנים, אך החשיבה שלהם אחרת, ואצלי הרי יש גם הרבה הקשרים לוקאליים. יש היום הרבה צילום מבוים, אך בעניין הגישה העקרונית של צילום מבוים, שעוסק בתכנים תרבותיים – אני לא מכיר תקדים צילומי. את זה שאבתי מהציור, לא מהצילום!

"הפופ־ארט עסק בסמלים תרבותיים. לדוגמה, **אנדי וורהול** שהשתמש בסמלי תקשורת כמו **מרלין מונרו**, קוקה־קולה וכו'. על־ידי הבידוד, ההגזמה והשיכפול הפך הפופ־ארט את הסמלים האלו לאירוניה, ואילו בצילום קשה מאוד להשיג אירוניה. התיעוד הישיר לא מספיק חריף כדי להיות אירוני. הבעיה היא שהצילום עדיין תקוע בצילום הדימויים בלבד, בעת שהפופ־ארט עשה מהם משהו! רק אם הופכים חפץ לסמל (למשל אם הופכים מכוש לסמל) זה יכול לעבוד, אך אם אני סתם מצלם מכוש בגינה, בסביבה הטבעית שלו, אפילו אם אגדיל אותו לממדי ענק – זה לא יעזור. בצילום, האמירה החריפה נוצרת רק על־ידי שילוב מספר דימויים יחד, כשחלק מהם מתפקדים כסמלים ואז החיבור יוצר מחאה או אירוניה, ואילו בפופ־ארט דימוי אחד בלבד הספיק כדי לתפקד כסטירת לחי.

"אני רגיש לציור יותר מאשר לצילום, אך צילום הוא הדבר שאני הכי נהנה לעשות. בציור אני ברמה נמוכה ואילו הצילום הוא השפה שאני מדבר בה הכי טוב. הוא מתאים לי גם מפני שאני רוצה את הקשר עם המציאות.

"מבחינת מחשבה, המשפט הכי פשוט במתימטיקה או בפילוסופיה הרבה יותר גאוני מהציורים הכי גדולים שאני מכיר. קחי לדוגמה משפט אחד של **אריסטו**. אך האם ציור יכול להגיד אמירה אינטליגנטית? פסוק לוגי? אני חושב שלא. פעם היה קיים בצרפתית הביטוי 'טיפש כמו צייר', ולכן מארסל דושאן החל לעשות עבודות מתוחכמות. אך כל העבודות המתוחכמות הן עדיין ברמה של מתימטיקה שנה א'.

"אני לא מתימטיקאי היום כי אני נהנה יותר מהצילום, נהנה להפעיל חשיבה בתחום אחר ולעסוק בו תוך חריגה מכלליו שלו. אני משתעשע בצורות וסמלים, בתכנים ואמירות, ולא רק באיכויות ויזואליות. יש אמנים שרושמים בתוך הציור שלהם נוסחה כלשהי או סיפור על האבא, הדוד וכו', וחושבים שעל־ידי כך זה מקבל עומק מדעי. צריך ללמוד פיסיקה כדי לדעת מה זה עומק מדעי. בין הפיסיקה של לפני מאה שנים וזו של היום יש שינוי של שנות אור, ואילו הציור של היום אינו שונה מהותית מזה שלפני מאה שנה. הרבה אנשים חיים, אינטלקטואלית, בדור הקודם, או אפילו במאה הקודמת.

"אי אפשר לצלם ב־1988 כמו בשנות ה־50, אלא אם אתה עושה זאת במודע ויודע את מקומך. אתה גם יכול לצייר היום כמו **סזאן**, אם אתה רוצה, אבל עליך למקם עצמך יחסית להיסטוריה האמנותית והתרבותית. אני, מבחינת התפיסה שלי, לא עברתי את האמנות המושגית. אני עדיין עושה אמנות מושגית. רבים עושים זאת, גם אם הם קוראים לזה בשם אחר.

"אני לא מאמין במושג 'פוסט־מודרניזם'. נראה לי שהמציאו אותו במוזיאונים ובגאלריות והוא נראה היום חסר־תוכן. אמנות מושגית ו'פוסט־מודרניזם' הם אותו הדבר בעיני, רק האמצעים אחרים. מאז האמנות המושגית עברו 15 שנה, כמעט דור, אך לא חל שינוי מהותי, פרט לכך שה'פוסט מודרניסטים' נטלו לעצמם את הלגיטימציה להשתמש בסגנונות קודמים, ואחרים עשו זאת בלי לדבר על כך. ה'פוסט־מודרניזם' הוא פשוט שלב ביניים שהמציאו לו כותרת, אך אין לו מסר וחידוש סגנוני. זה הפך לאופנה, אבל אני לא מאמין בשם הזה. אומרים שגם בתחום הצילום המושג הזה קיים, אך גם כאן אני לא מקבל אותו ולא מאמין בו." ■

בועז טל — הפקפוק. 1987