בועז טל

אלגוריה / אלגרו נון טרופו

Boaz Tal

Allegory/Allegro Non Troppo

בועז טל

אלגוריה/אלגרו נון טרופו

עבודות 1978-2001

מוזיאון תל אביב לאמנות
מנכ"ל ואוצר ראשי: פרופ' מרדכי עומר

בועז טל עבודות 1978-2001
אלגוריה/אלגרו נון טרופו

גלריה: צ'ארלס האוולין קרמר וגלריה: ג'נט אסיא
חשוון תשס"ב - שבט תשס"ב
אוקטובר 2001 - ינואר 2002

תערוכה

ארצרת: נילי גורן
מחקר: זהבה טל
עיצוב: דוד גל
הגדלות: פנורמה טכנולוגיות הדמייה
רישום: שרגא אדלסברג, עליזה פרידמן, שושי פרנקל
מוסגור והליה: טיבי הירש, עומר הירש
תאורה: נאור אגיאן, ליאור גבאי

קטלוג

עריכה: נילי גורן
עיצוב והפקה: דפנה גרייף
תרגום: דריה קסובסקי
עריכה לשונית עברית: ורדה בן טל
עריכה לשונית אנגלית: נעמי ארנסברג
הדפסה ולוחות: ח.ש. חלפי בע"מ

התעריכה בחסות: קרן נלפורט

© 2001 מוזיאון תל אביב לאמנות קט' 9/2001

תוכן

פתח דבר **מרדכי עומר** 7

מקלט זה לא מקום **נילי גורן** 9

בועז טל: אלגוריה / אלגרו (נון טרופו) **א.ד. קולמן** 12

אלגוריה: אלגרו נון טרופו או המניפסט הפוסט-ציוני **סילביה פוגל-ביז'אוי** 15

בועז טל: אמן הציור-המצולם **משה צוקרמן** 17

השד הנשי כמקור לחסד
תיאורים של "החסד הרומי" (Caritas Romana) באמנות **גולדה בלס** 21

על רויסטנציאליזם ושאלת התחכום של הרוע **שמעון כגן** 25

הערת שוליים
אנחנו = אני ואתה
$X^n + Y^n = Z^n$ **זהבה טל** 30

ציונים ביוגרפיים 33

קטלוג 36

עבודות 37

פתח דבר

מכלול עבודתו של בועז טל הוא אחד הביטויים המעניינים באמנות הישראלית הנוגעים בחיבור בין הערכים והשפה של המסורת האמנותית לבין הכאן והעכשיו של האמן. במבט רטרוספקטיבי הצלומיו של בועז טל מעלים את שאלת יכולתה של האמנות לקרב בין מיהוסים לבין חיי היומיום, בין הגעלה והנשגב לבין החילוני והבנאלי.

העתועי הזמן והמקום מאוכרים את ציורו של הגאון הספרדי ולאסקס בגלריה הלאומית, לונדון, שבו הוא מחבר בין סצינת מטבח שגורה לבין **ישו בביתן של מרתה ומריה** (1618 בקירוב). ולאסקס אינו חד משמעי בדבר הזמן והמקום של ההתרחשות בציור. עם זאת, המבט העז של האשה הצעירה העסוקה במלאכות המטבח מעורר את התחושה שהיא אכן רואה את המצויר בפינה הימנית העליונה של התמונה. האם לפנינו השתקפות סצינה בראי, או שמא ציור בתוך ציור, או חלון שדרכו מביטים בחלל אחר. המתח בין המציאותי לדמיוני גובר נוכח הזקנה המאיצה בנערה להמשיך בעבודתה ולהתעלם מהמראה שראתה או חזתה.

בועז טל בונה את הקומפוזיציות שלו על-פי יצירות מופת מהעבר. כך גם בתצלומים בשחור-לבן, המוקדמים יותר בתערוכה זאת, וגם בעבודות הצבעוניות המאוחרות יותר. שבהן המרחב הצילומי נקי מכל אטריבוטים והדמויות מעבירות את מסריהן בעיקר באמצעות תנוחות גופן. הצופה בתצלומים אלה הוא משתתף פעיל המשלים בעצמו את הרבדים השונים הטמונים בדימוי.

אנו אסירי תודה לבועז טל על חוויית הצפייה שמעניקות לנו עבודותיו. תודה מיוחדת לאשת האמן, זהבה, על עזרתה ומעורבותה בכל אחד משלבי הכנת התערוכה והקטלוג, תודות לגילי גורן, אוצרת התערוכה, לכותבי המאמרים, לעורכים ולמתרגמים, והודתנו לדפנה גרייף, המעצבת והמפיקה של הקטלוג, על שיתוף הפעולה.

פרופ' מרדכי עומר
מנכ"ל וארצר ראשי

ולאסקס, ישו בביתן של מרתה ומריה, 1618 בקירוב

מקלט זה לא מקום

נילי נורן

אני חוזרת ומעיינת במקבץ צילומי עבודות של בועז טל ושוב. למרות הדמיון הרב ואפילו הזהות בנושאים ובמקורות ההשראה, אני מפרידה אותם לשתי קבוצות. האחת של צילומים בשחור-לבן, קומפוזיציות נרטיביות עמוסות בפרטים, בסמלים ובאטריבוטים. השנייה של צילומי צבע רזים עם הרבה רקע שחור, ריק מפרטים, ובתוכו גוף מונוכרומטי, בהתרחשות נטולת פרטים כמעט. אך בעלת קו מיהאר ברור של הנועה או של אינטראקציה בין גופים.

בגוף העבודות המוקדם יותר בשחור-לבן (1978-1992), מופיעה המשפחה, בדרך כלל האמן, אשתו ובנותיהם, לפעמים מצטרפים הורי האמן או מודליסטים מוזמנים. בגוף העבודות המאוחר (1992-2001) מופיעות אותן דמויות בהרכבים מצומצמים יותר, בזוגות, או ברצף של בודדים המרכיבים סדרה, רק במקרים בודדים מופיע האמן לבד, כדמות היחידה בפריים (**פורטרט עצמי, "עצוב לעזוב אותך", מחווה לאורס לוטי**, 1978, קט' 1) או כפרט מתוך רצף סדרתי. ביתר העבודות הוא מופיע בקומפוזיציות קבוצתיות או כחלק מזוג ובסדרה אחת הוא עצמו אינו מצולם ("אשת האמן הראשונה, אלגוריה לחיים ולזמן").

האם טל משנה את הנוסח המסורתי של המושג "דיוקן עצמי"? האם הוא מרחיב את המושג ומגדיר באמצעותו גם את "ההצלום המשפחתי" והצלומים של בני המשפחה, ואולי הוא יוצר מושג חדש? האם הצלום בת האמן או אשת האמן הוא דיוקן עצמי שלה? או של האמן? האם זהו דיוקן עצמי?

במהלך העבודה השתנו הצבע, הפורמט, המקום, המבנה הקבוצתי, תכונות הגוף, ושיטת העבודה.

בסטים המבוימים בשחור-לבן הדמויות, ההאורה, והחפצים מקבלים תפקיד ויחד יוצרים נרטיב מצולם המשחזר או מאזכר סצינות מוכרות מן האיקונוגרפיה הדתית, המיתולוגית או ההיסטורית. אולם השחזור אינו של הסצינות עצמן אלא של הופעתן ברמה הייצוגית. כלומר, הסטים המצולמים מאזכרים ייצוג ציורי, צילומי או קולנועי של מיתוס מסוים כך שהם מהווים למעשה ציטוט או מחווה, ומכל מקום מתייחסים לעולם האמנות ובאמצעותו לעולם ההופעות.

לפעמים הציטוט עובר לרמה נוספת, לדרגה שנייה או שלישית של אזכור. מעין ציטוט של ציטוט, או יצירת הקשר נוסף, סמוי או מרומז בין הרפרנסים כמו ה"סעודה על הדשא" או "משפט פאריס". העבודה **פורטרט עצמי עם המשפחה, הבחירה של פאריס**, 1993 של בועז טל (קט' 10) יכולה לאזכר גרסאות שונות של "הבחירה של פאריס" למן העת העתיקה דרך רובנס, ועד אמנים בני זמננו (תמונות 1-3). טל יוצר כאן דיאלוג רב-שכבתי בין היצירות השונות, בינו לבין מאסטרים מתולדות הציור הקלאסי והמודרני, ובין הז'אנרים והסגנונות מההרואיות האקספרסיבית של הגוף הבארוקי אצל רובנס, דרך הנהנתנות החברתית באימפרסיוניזם הריאליסטי של מאנה, ועד לשקיפות הצינית של הצילום. אולם הוא נמנע מהרגשה קיצונית של התכונה המשעתקת של המדיום, ומשימוש פוליטי-ביקורתי ביכולת הניכוס המידית שלו, כפי שעשו למשל שרי לוין, ריצ'רד פרינס או סינדי שרמן בשנות ה-80. טל מסיט את כובד המשקל מדיון בגבולות המדיום לדיון בפרשנות הסיפור המצולם, וזאת, על-אף שהסצינות שלו, כפי שציינתי קודם, מאזכרות ייצוגים קודמים שלהן ולא מגיבות ישירות למקור המיתולוגי. המודלים אצל טל - האמן ומשפחתו - מתריסים מול המודל האידיאלי אצל רובנס, הבורגנים הצעירים אצל מאנה, או המשפחה הענייה של "אוכלי הפוחי האדמה" של ואן-גוך. הם מגיבים לבחירות אמנותיות קודמות, לאידיאלים קודמים של יופי ושל מעמד. אבל לא למציאות החברתית-הרבותית שמתוכה צמחו אידיאלים אלו, אלא לסביבה ההרבותית שלנו. המשמשת רקע להופעתן של קונוונציות חדשות. כשהאמן/ישו שרוע בורעות אשת האמן/מריה ב**פורטרט עצמי עם המשפחה, פייטה, מחווה ליוגין סמית**, 1988 (קט' 3), הוא לבוש בתחתוני גבר מהסוג שמספקים בקיבוץ, ולא ביריעת בד. כמו זו הכרוכה ברפיון רב-קפלים סביב חלציו של ישו. או בתחתוני בוקסר של דולציה וגאבאנה, כמסמנים של אופנה עכשווית מעודכנת. הלבוש האותנטי הם 'תחתוני האמן'. כך גם החיתול/טיטול בו מולבשת התינוקת (הבת הצעירה) ב**פורטרט עצמי עם המשפחה, הרמוניה מוזרה של ניגודים**, 1991 (קט' 4), היא אינה

1. רובנס, משפט פאריס, 1638, בקרוב

2. פיקאסו, משפט פאריס, 1951

3. מרק טנסי, משפט פאריס III, 1983

מתוארת בעירום ההמים כמו מלאכים המציירים על תקרה של כנסייה (פוטי). וגם לא בחגיגה להמצאת הפלסטיק מתוך פרסומת ליטיטולים. כך מתפקד גם מכשיר הטלפון במרכז הקומפוזיציה **בפורטרט עצמי עם המשפחה, משחק שח עם אבי**, 1991 (קט' 12) שזו אגב, ההמונה היחידה שצולמה בבית אחר - בית ההורים. התפאורה והחפצים הם אותנטיים: הם שייכים לנוף היומיומי של הבית המצולם, ואם קיימים אלמנטים של התחפשות, הם מודבקים בפשטות מוגזמת ואפילו מודגשים בכוהרת כמו **בפורטרט עצמי במלאך עם כנפיים**, 1995 (קט' 15).

המשפחה מתגייסת ומתביימת לפעלה (אמנותיה) הממקמת את האמן ואת יצירתו (ובהתאם - את משפחתו) כחוליה בשרשרת ארוכה של מסורות בתולדות האמנות. במקביל, המשפחה והאמן גם יחד מתמקמים כמודלים שאינם מייצגים אידיאלים של יופי, דפוס חברתי או דגם משפחתי-ישראלי-תל אביבי טיפוסי לסוף המאה ה-20. הם מייצגים משפחה של אמן שתגובתו להיסטוריה (של האמנות וההרבות), שמרוכה נגיר מקומו בהווה, נמסרת באמצעות הצבה משפחתית ובדיקה עכשוויית של יחסים, זהויות ומשחקי הפקידים. הכוללת תמיד גם אותו, לכן זהו דיוקן משפחתי, ובה בעת גם דיוקן עצמי של האמן. דיוקן עצמי של אשת האמן, דיוקן עצמי של בתו הבכורה של האמן, דיוקן עצמי של בתו האמצעית של האמן, ודיוקן עצמי של בהו הצעירה של האמן.

כעבור ארבע-עשרה שנים של עבודה על סצינות משפחתיות כוללות, שבימו ברובן בסלון המשפחתי, בתפאורה ביתית עמוסת חפצים ודקורציה, שצולמו בשחור-לבן בפורמט בינוני, ופותחו והודפסו בחדר חושך, עבר טל לצלם בסטודיו, בצבע. בפולרויד. הטכניקה החדשה הייתה אחת מתוצאות הלוואי למחקר **הדוקטוראט** שלו בנושא **צילום וסרטן השד**. צורת עבודה זו, המאפשרת משוב שיגני ובקרה הוך כדי פעילה (Reflection on Action), הייתה רלוונטית ונכונה כמתודולוגייה המחקר. כדי לאפשר תגובה מידית ודיאלוג בזמן הצילום.

הסטודיו הוא במקלט. אבל אין בצילומים זיהוי של מקום: לא של סטודיו, ולא של מקלט. אם בסדרה המוקדמת, שצולמה בבית או בגינה הביתית, בלטו בנוכחותם סימני המקום והחיבור להמשכיות המרחב (בבית - גרם המדרגות העולה מן הסלון לקומה העליונה ובגינה - החיבור אל הנוף הפתוח). בסדרה הנוכחית אין כל זהות של חלל. מקלט הוא אמנם חלל סגור האמור לשנש מחסה מן החוץ, אך כאן נעדרים סימני הזיהוי המוכרים לנו מארכיטקטורה רגוף" של מקלטים: כמו גרם המדרגות היורד אל מתחת לאדמה או פתחי ההירום המוגנים. הרקע השחור, שמלבד הדמויות אין בו אפילו פרספקטיבה של עומק, מנתק את החלל ממקום כלשהו. "מקלט זה לא מקום" אמר לי בועז בשיחה שקיימנו בעת ההכנות להערוכה, "זה הסטודיו שלי אבל זה איננו סטודיו וגם לא בית. בהגדרה, עבורי זהו הניגוד של בית, ובעבורות זהו מקום אנונימי, חסר ייחוד..."

טל שומר בקנאות על הפריים המלא. מתודולוגיה קפדנית המחייבת חשיבה מדוקת בזמן הצילום, ללא חיתוכים וללא עיבוד של הפרטים. אם קיימת חריגה מהפורמט הריבועי בתמונות הצבע, זו אינה הוצאה של חיתוך אלא של השחרת ניר הצילום נוחוץ לגבוליה הפריים בהמשך לרקע השחור המקורי, ומתוך כך משתנות הפרופורציות של הצילום באופן אופקי או אנכי, בהגדלות בשחור-לבן מודפסת תמיד גם המסגרת השחורה, שולי הפריים, הגבול בין הריבוע שבזמן ההשיפה נרשמה עליו באור כל ההתרחשות, לבין שולי סרט הצלולויד הנע על סלילים בתוך המנגנון החשוך. הנאמנות הזו לפריים המלא מגבירה במובן את תחושת האותנטיות, את הידיעה שההתרחשות המצולמת אכן קרתה - שהאנשים

החפצים התלבושות והמחוות היו שם - בסלון, מול המצלמה. גם הגופים רוויי הצבע המופיעים מתוך, או נסוגים לעבר ריק שחור, לא ידוע היכן. מעידים שהגוף, כתם האור, ההישך הגדול והמצלמה היו שם.

עם המעבר לצילום צבע בפולרויד השתנתה גם עבודת המעבדה ועמה ההשהיה הטקסית שבין רגע הצילום לבין קבלת תוצאה כלשהי. קבלת הדימוי הראשוני. בבואה נגטיבית על סרט הצילום, יכולה להצטמצם למספר דקות, וכמה דקות נוספות יידרשו עד לקבלת דימוי פוזיטיבי ראשוני על נייר צילום. טל נהג להשהות את עבודת המעבדה ופיתוח סרטי השחור-לבן לפרקי זמן ארוכים בהרבה, אפילו הודשים מרגע הצילום. הוא ביקש ליצור ריחוק רגשי ואינטלקטואלי בין ההתרחשות על הסט בזמן הצילום לבין ההתייחסות אל התוצאה. אם התגלה צורך לחזור על הצילום, כל הסט נבנה מחדש. כך שלא היו היקונים על סט קיים. בחודשי ההשהיה עד לפיתוח הסרטים עולמו כמובן צילומים נוספים. לא נשמר סנכרון או סדר קפדני בין תקופות הצילום לתקופות הפיתוח ועבודת המעבדה, ולמעשה לא ניתן לדבר על רלוונטיות של היזון חוזר מידי, אלא על מסקנות דמתקבלות בהדרגה וממרחק אינטלקטואלי. אופי ההתליך בפולרויד כמעט הפוך. הוך דקה בערך מרגע הצילום, מתקבל דימוי פוזיטיבי על לוח הפולרויד. ניתן לחזור על צילום או להמשיך ולצלם כתגובה מהירה להתוצאה שהתקבלה כמעט הוך כדי פעולה.

אם הצילום בשחור-לבן של טל ההרחש באור כמעט מלא (למעט סצינות בודדות באור עמום) ועבודת הפיתוח וההדפסה נעשו בחדר חושך, במעבר לפולרויד התהפכו היוצרות. הצילום מתבצע כמעט בחושך, כשתאורה מרוכזת ממוקדת בגוף המצולם, ועבודת המעבדה נעשית באור, החל מהפיתוח המידי של לוח הצילום, דרך שלב מתווך של הגדלות שנעשות לצורך בהירה, ועד להדפסה באמצעות נוחשב, ישירות מן החומר המקורי.

במקלט, בהישך, התפרק ההרכב הקבוצתי לזוגות (האמן ואשתו: האמן ומודליסטיה). לבודדים (אשת האמן: מודליסטית). וליחידים המרכיבים סדרה (בני המשפחה **בפורטרט עצמי עם המשפחה, הערצת הילד**, 2001, קט' 28). התפאורה נעלמה או נבלעה בחשכה הרקע. הגוף העירום אינו נחשף על פרטיו, ומירקם עורו נצרב באור המסנוור ובצבע הרוחי, ובמקום אחר נחלש ומיטשטש מול מקור האור העמום. הגוף הוא בעצם מחווה גופנית המתקבלת מתוך הניגוד בין הרקע החשוך לכתם הצבע המואר, ולמרות שקו המיתאר אינו חד, מתקבלת תנועת גוף ברורה והיא שמעידה יותר מכל על הדעיבה. המבט אל הגוף התקרב אך הוא אינו מתמקד בפרטים, לא בסימנים של בגרות, בשלות, או קמילה על הגוף הבודד, אלא בחותם הגוף בהלל.

בועז טל, ניסויים בהרמוניה, 2001

באחד הצילומים האחרונים חברו שוב כל בני הבית לתמונה משפחתית, הלקם בגבם אל המצלמה ואל מקור האור.

בועז טל: אלגוריה אלגרו (נון טרופו)

א. ד. קולמן

כשאתה חי במרינה שתושביה מגדירים את הזמן על-פי שלושה לוחות שנה שונים, הקובעים את נקודות הפתיחה שלהם באופנים שונים ובהפרש של 4400 שנות זמן היסטורי, הצרה היא שאף פעם אינך יודע באיזו תקופה אתה חי: שנה מצויה של אחד, היא המילניום של אחר; בעוד אחד מצפה לגשם אביבי, אחר מחכה למשיח, או לארמגדון.

לפיכך, בהתאם לאמונתך (או לחילופין, להשלמתך החילונית עם הקונבנציה החברתית הרווחת בקהילתך), עבודות אלה של בועז טל, משנת 1988 לספירה ועד ימינו, נוצרו בעשורים האחרונים של האלף השני (על-פי ספירת הנוצרים), בין שנת 5748 לשנת 5761 (על-פי הלוח העברי), או בין השנים 1379-1366 (על-פי הלוח המוסלמי). ואם כך, אין זה פלא שהוא ואנחנו והם - כולנו מבולבלים כל-כך. אבודים בישימון של מסגרות זמן חופפות. עוצרים לשאוב נחמה בנאות המדבר של מיתולוגיה זו או אחרת - רק כדי להמשיך שוב בדרכנו כפי שנוהגים לעשות הכרונומאדים, נודדי הכרונולוגיה, באורח כפייתי, בחיפוש אחר אותו רגע ומקום שבו מצלצלים כל השעונים בעת ובעונה אחת. מומלץ להצטייד בצידה לדרך.

היכנס, אם כן, אל חזיון התעתועים הזה שיצר עבורך טל. זו רק אשליה, כמובן - אלו בסך הכול גלי אור הרוחשים מבעד למערכת האופטית שלך והודרים אל תוך מוחך המיובש. הצמא כל-כך - ואתה מודע לכך, ובכל זאת מתמסר לה...

אם התעמק בכל אחד מן התצלומים האלה, מובטח לך שתמצא את עצמך בשניים, ולעתים בשלושה מקומות בו-זמנית. קודם כול, כמובן, אתה "כאן", כלומר במקום שבו אתה עומד או יושב בזמן שבו אתה מתבונן בתמונה מסוימת, אולי על הקיר במוזיאון תל אביב לאמנות, ואולי במקום אחר כלשהו - במונטריאול או בניו יורק, למשל, שכן עבודתו של טל מרבה לנדוד ברחבי הגלובוס; אתה עשוי, כמובן, להתבונן בה בשדיא משועתקת בין דפיו של קטלוג זה ממש. ובד בבד אתה "שם", נוכח בעקיפין מאחורי המצלמה ברגע שבו התרחשה החשיפה, והסצינה קודדה על-גבי הסרט, ולבסוף, במקרים רבים, באופן דמיוני אהה נמצא שוב במקום אחר - ברגע ההיסטורי או המיתי המתואר, בין שהמדובר במעמד "הבשורה", ב"משפט של פאריס", או בארוחת החולין הגלמית של "אוכלי תפוחי האדמה" של ואן גוך. איפה, בדיוק, זה שם אותך?

תצלומים מפוגמים זיקה מוזרה לאנכרוניסטי. כיוון שהם מצפינים את הרגעים הספציפיים של יצירתם ומייצגים אותם, הם מגישים לעצמם את הבדותה בצורה בוטה בכל פעם שהם באים לתאר אירועים שהתרחשו לפני המצאת הצילום, או בטרם הפכו כליו המובהקים של תהליך צילומי מסוים להיות זמינים.[1] חרף הדיוקן הצילומי המתיימר להיות דיוקנו של ישו, דיוקן שנוצר כנראה באמצעות תא אפל (קמרה אובסקורה) בשנת 30 לספירה לערך ו"נתגלה" לא מכבר על-ידי האנתרופולוג, ד"ר ברדלי דרבן,[2] הרי תיאורים מסוגננים ובדיוניים בעליל של מאורעות היסטוריים או של סצינות מיתולוגיות משפיעים עלינו באופן שונה מאור מייצוגים דומים במדיה הוויזואליים המסורתיים.

זאת משום שאנו יודעים - באופן שכלתני, כמובן, אך גם ברמה קינסתטית מסוימת - שהפרט שבו אנו מתבוננים, איננו נפוליון או ז'אן ד'ארק או ג'ורג' וושינגטון, אלא דוגמן שנשכר לצורך העניין או אולי החצרן או אפילו הצלם או הצלמת עצמם; תשומת לבנו מופנית לא רק לכושר ההמצאה של הצלם, לאיכות המסכה שעוטה אותו אדם ולעיב גילום הדמות, אלא גם לנוכחותו/ה במצב ובהוויה באותו רגע לעין הדשה. מי מן המתבוננים בציור של הצליבה, שככל הידוע בוצע מתוך תמונה (tableau) שנבנתה בסטודיו, ישאל: "מדוע מתחזה האישה הזו שצייר מנטנייה למריה מגדלנה? מה עובר בראשה כשהיא מדגמנת?" ומי - בהתבוננו בגרסה מצולמת של אותה סצינה, לא ישאל את אותן שאלות ממש?

עליי להוסיף ולציין כי אילו הוצגו בפנינו דימויים אלו בספר או כהדפסים צילומיים בגודל סטנדרטי, קלים לנלטול, הערוכים בקפידה בתוך כריכה או נתונים בהוך מסגרות מתכת קטנות - סביר להניח שהיו מעוררים בנו מידה פחותה של אי-נחת. תצלומים עושים שימוש בכלים רטוריים רבים על מנת להציג את טיעוניהם. ואחד מן הכלים הללו הוא קנה המידה: קודם כול קנה המידה של הדברים כפי שהם מסודרים בתוך מסגרת הדימוי, ולאחר מכן קנה המידה של האובייקט הצילומי עצמו. כיום, כאשר הדפסי מונוכרום וצבע גדולי-ממדים הם בני-ביצוע הן מבחינה טכנית והן מבחינה כספית, וחללי התצוגה מורגלים בהצגתם, מתגלים לעיננו לא אחת תצלומים - שעד לא מזמן גודלם הפיזי עלה רק לעתים נדירות על גודלו של רישום או של החריט ממוצעים - בממדים כאלה שבעבר היו אפשריים רק לגבי ציורים ופסלים. עובדה זו משנה את יחסינו עמם באופן דרסטי: אותו תצלום שבעבר נאלצנו לענוד קרוב אליו ולהתבונן אל קרביו, עתה אופף אותנו, אפילו ממרחק. להבאת הדמות האנושית לגודל טבעי ויותר, כפי שעושה כאן טל, יש השלכות פסיכולוגיות עמוקות ומזיהות על הצופה. כך גם לעובדה שלא מעט מן הדמויות הללו יוצרות קשר עין עם הצופה - כמו הופכות את כיוון המבט באורה מבהיל, בדומה להצטלבות מבטי עין הטופים עם אדם זר בתוך המון.

טל יצר כאן, למעשה, מיצב המאוכלס בסימולקרה דמוית-מציאית של בני אנוש, המהקה ומגחיך בנועם תרחישים מוכרים, טעונים מבחינה תרבותית, ובד-בבד מצייר נוף משפחתי. פרטי המכונן מעין שדה מוקשים. אישה, בעל, ילדים, אמא, אבא, אח, אחות... אלה יוצרים את אותו תחום מסוכן שכה רבים מאתנו מתנהלים בו כיום כדבר שבשגרה. מרחב נפשי, חברתי ועם זאת אישי, אשר מאז מקורותיו הקמאיים ועד להווה היה נפץ מבחינה רגשית ועתיר סכנות בעליל; הספירה הפרטית שהיא לא פחות מסוכנת מן הספירה הציבורית. מן העדויות הציוריות עולה כי טל מהייחס לסיכונים ולוויתורים הכרוכים במשימה העדינה של קרבה אינטימית בהומור יבש, בסבלנות, בחיבה, בקבלה וגם במידת-מה של השלמה.

אם נתייחס למיצב זה כאל כרוניקה ביתית - ובדמה אחת לפחות, הוא אכן כזה, קרי אלבום משפחתי על דרך ההגזמה, שכל המתועדים בו הם קרובי משפחתו המידיים של האמן - הרי משתמע מכך שכל הסיפורים המפוארים מן הכתבים המקודשים ומן האגדות הקדומות שלנו מוצאים את עצמם נכתבים שוב ושוב בחיי היומיום שאנו מנהלים עם הזולת: נכתבים אמנם באותיות של טל ומטר, ובכל זאת ניתנים לקריאה, ותוך כדי כך, ברמה אחרת, משהמע מכך גם שאותם חיים מדהימים ונשגבים של הקדושים ושל המרטירים, אותן סאגות אקסטרווגנטיות של גיבורים ונבלים אגדתיים, אינם מכוננים אלא את מלאכת חיי היומיום האינספופית שלנו, הקוקה באותיות של קידוש לבנה.

ניתן להתבונן באלגוריה הללו מכאן ומכאן. טל היה מעדיף אולי שנקרא את **פורטרט עצמי עם המשפחה, משחק שח עם אבי**, 1991 (קט' 12) כהתייחסות לסרטו של אינגמר ברגמן, "החותם השביעי". דו-קרב סימבולי עם המוות בכבודו ובעצמו: אולם העבודה עשויה להתגלות כבעלת הדים רבים יותר דווקא מבחינת אמירתה הנוקבת כי יחסי אב ובן יכולים לגלם את המורכבות, את התחרותיות ואת הוסר הרחמים של משחק שחמט, שבקרב המתנהל בו לחיים או למוות מובל גם העיסוק ביחסים אחרים, הכוהרת. **פורטרט עצמי עם המשפחה, הערצת הילד**, פוליפטיך, 2001 (קט' 28) עשויה לרמז כי בתוך כל אחד מאתנו שוכן דבר-מה מקודש הראוי להוקרה, אך בד בבד הוא מרמז כי מבחינה אמוציונלית כל אחד מאתנו - ולא משנה מהו גילו - נושא עמו את ילדותו. וכי משפחה המונה שני מבוגרים ושלושה צאצאים היא המיד, ברמה מסוימת, משפחה בת המישה ילדים. שכולם רוצים להיות מושא להערצה. כולם מבקשים אהבה. שני המקטעים שכותרתם "לאחר הנפילה/החטא הקדמון" נשענים על סיפור הגירוש מגן עדן, אך יש בהם הדים לכישלונות ולייסורים מונומנטליים פחות, אך לא פחות נוקבים, מהפרת הצו האלוהי - השקרים והבגידות ורגשי האשם והעונשים שבבסיס יחסינו היומיומיים. השזורים כחוט השני במרקמי החיים שלנו.

קט' 12

א. ברונזינו, אלגוריה, 1545 בקירוב

[1] וגם הדפך נכון. תצלומים נקראים באירה מורה לא פחות כשהמצב הפוך - למשל, באשר האנרוטיפיסט עבשיוי, דוגמה ג'יי ספנוולי, יוצר דימוי של בנוף "האמפייר סטייט". ועשה שימוש בטכנולוגיה שיצאה מן האופנה בבר במחצית המאה ה"השע-עשרה. על מנת לתאר עריד שהקים מהקופת השפל של שלדי המאה העשרים.

[2] ראה: Randy Jeffries, "Ancient Photo of Jesus Found! Primitive 'camera obscura' captured Christ's image in 30 A.D.," in Weekly World News, Vol. 21, no. 7 (Nov. 9, 1999), pp. 24-25.

תוכלו למציא כאן. אם כן, סבל, הרטה, תשוקה, אובדן, בושה וכל שאר הדימויים, גדולים כקטנים, הנוגעים לנפילתנו מרום של חן וחסד לשפל מוסרי. הפרת מצוות עשה ואל תעשה. חטאים שדינם מוות ועבירות קלות. המאוכרים בתמדיל של מלנכוליה ואירוניה, מוצגים כמונומנטליים בגודלם ועם זאת פרוזאיים כארוחת חולין או כמו אחר-צהרים שגרתי בבית. אנחנו מה שאנחנו, עם כל הפגמים והמגרעות. כך מסתבר. ועלינו ללמוד להפיק מכך את המרב. טל מספר לי שחשב לקרוא לתערוכה או "אלגרו נון טרופו" (מונח מוסיקלי המתאר מקצב שמח, אבל במידה). או לחילופין, "אלגוריה לזמן וחיים" (כשם ציורו של ברונזינו, תמונה 4). נראה לי שזהו משרע הולם למדידת גוף יצירה זה, ברגע המסוים הזה, בשנה הראשונה לאלף עבור אחרים. אך לא עבור אחרים: בתקופה שבה מוטב כי לא נפריז בשמחתנו עד שנמצא דרך כלשהי להגיע להסכמה בינינו, לכל הפחות, איזה יום היום, ואם זה בכלל יום.

א.ד. קולמן
סטטן איילנד, ניו יורק
יוני 2001

© כל הזכויות שמורות לא.ד. קולמן ילאיטנו-יורלך ת.ד. 240078, סטטן איילנד, ניו יורק 10304-0002, ארה"ב: טל/פקס 4473091 (718) imageworld@nearbycafe.com

א.ד. קולמן, מבקר עילום ומרצה: פרסם ספרים רבים בינהם **הגרוטסקה בצילום**, **קריאות אור**, **בסף מושחר**, **עומק שדה**, **והאבולוציה הדיגיטלית**. אחד מקבצי מאמריו, **מוקד ביקורתי** זכה ב-1998 בפרס המערערת להחיבה על צילום מטעם המרכז הבינלאומי לצילום (ICP), ניו יורק. כתביו ומאמריו הופיעו **בארטנוז**, **פוטו מטרו**, **ארטפורום**, **הניו-יורק טיימס**, **הניו-יורק אובזרבר**, **טכנולוגי רזוזו**, **יהוולג וויס**, הם תורגמו ל-19 שפות ודתפרסמו ב-27 מדינות. ב-1998 כינה **האמריקן פוטו** את קולמן "אחד ממאה האישים דרחשובים ביותר בתחום הצילום".

אלגוריה: אלגרו נון טרופו או המניפסט הפוסט-ציוני

סילביה פונל-כידאוי

קסמה של האמנות אינו ניתן לפענוח בקלות, ואולם, כמו ההיים עצמם, קסם זה מלווה את האנושות משחר קיומה. הדחות לאמנות בני האדם מרגשים. מהרגשים וחולמים חלומות אוטופיים. ועל-ידי כך מבטאים דרמים עמוקים בנפשם שלא פעם משקפים את נפש חברתם. כזו היא הערוכתו של בועז טל המוצגת במוזיאון תל אביב לאמנות - יפה ופיוטית אבל גם חתרנית - מעין טקסט סוציולוגי שבראש ובראשונה מעיד על מצבנו הפוסט-ציוני.

אין בכוונתי להתייחס להיבט הטכני-אמנותי של התערוכה - אחרים עושים זאת טוב ממני, בבלים שלצערי איני שולטת בהם; ועם זאת, השוב לי לציין את טכניקת הצילום ואת טכנולוגיית הצבע, אשר יחד עם האלגוריות המוצגות, יוצרות אצל הצופה והצופה הזושה שהוא/היא עומד/ת בפני איקונות השייכות למסורת הקנונית הנוצרית-מערבית. את האלגוריות האלה מנכס האמן לעצמו, ממקומו כ"**גבר חדש**", יהודי, ישראלי, במדינת ישראל של שנות ה-2000 .

ברצוני להתייחס למסר הברור והחד-משמעי העולה מן התערוכה - שיר הלל לאינדיווידואליזם, קרי, שיר הלל לפרט היוצר את עולמו, את זהותו ואת משמעות הייו. התערוכה מהווה יצירה בארבעה פרקים. כותרת הפרק הראשון, "לאחר הנפילה - אשת האמן הראשונה", מבהירה לנו מהם מקורות ההשראה של הצלם-אמן: המושג 'לאחר הנפילה' מתייחס למקורות דתיים אך גם למקורות עכשוויים, בהיותו שמו של מהזה נאת ארתור מילר שאותו כתב לאחר מות אשתו, מרילין מונרו, 'אשת האמן הראשונה' הוא גם שמו של ציור מפורסם שצייר רובנס. שהוא חלק מהקנון של האמנות המערבית.

בפרק זה מציג בפנינו האמן את המצית החיים מבחינתו. הלוא היא האמהות. וזהי המתנה הנפלאה שהעניק הטבע לאישה, שהיא לעתים מכאיבה ומתסכלת, אך גם הדבר שבכוחו להביא לאושר מושלם. בשלב זה נראה שטל מתבונן באמהות אך אינו הופך אותה לחלק ממנו כפי שיכול לעשות זאת אדם האוהב את ילדו. בין שהילד בשר מבשרו ובין שהוא ילדו מבהירה. מתוך ה"אמהות" נולד הילד. האור בסוף התעריכה. הפרק האחרון. המאיר את עולמו ואת חייו של האמן, אור ושמחה. אך לא יותר מדי - אלגרו נון טרופו.

הפרק השני קרוי "מתוה לגבר ואישה" ובו, מתוך חיפוש זהותו, מנסה האמן להבין את משמעות הקשר גבר-אישה. ניכר כאן הנאבק בין המינים, כשהדגש הוא על מה שהאמן רואה כניצחונן של הנשים ושליטתן במין הגברי. אך למרות המאבק ישנם רגעים של אושר ורוגע. אושר מינורי, וברגעים אלה מוכן האמן אף למחוק את עצמו חלקית ולטשטש את ראשו, כפי שהוא עושה **בפורטרט עצמי עם המשפחה**, **משחק שח עם אבי**, 1991 (קט' 12). גם בתמונה שלאחריה, **פורטרט עצמי עם המשפחה**, **"אוכלי תפוחי האדמה"**, **מחווה לואן גוך**, 1990 (קט' 13)", מציג טל רגעים של אינטימיות משפחתיה. אולם זו אינטימיות קודרת, העוני המרוד של התמונה המקורית מוחלף באינטימיות שבריריות ומנית, מאוימת מבחוץ, כלומר, מאוימת מעצם זרימת ההיים בזמן ובמרחב. תחושת הקדרות מועצמת על-ידי הבהירה בצילום שחור-לבן, כשסקלת הגוונים כהה מאוד וכוללת נקודות אור ספורות בלבד.

בתמונה האחרונה, הומאז' למאנה "Le déjeuner sur l'herbe" (קט' 8), מוצגת אווירה פייסנית יותר, אך גם בה קיימת אותה נגיעה קודרת: התמונה בשחור-לבן, הדשא אינו דשא אלא חורשה שרופה בנוף ארץ ישראלי, וארוחה אין, בניגוד לתמונה המקורית. ועם זאת, כאן מתחיל האמן למצוא את עצמו ולהתחבר ל"אם" שבתוכו, תוך שהוא מנהל דיאלוג אמיתי עם בהו הפונה אליו בתחינה. עירום האישה מסמל את הקשר הטבעי של אם עם ילדיה, אותו קשר עמוק שמתגלה לאמן לאט לאט. לאחר מקרים רבים של ניסוי ועייה, חשוב להבחין שלפנינו 'עירום אימהי' בעוד שבציור של מאנה העירום אמור להיות ארוטי, לפחות בעיניי המוציאיסטיות של הצייר.

בפרק השלישי, "לאחר הנפילה - מתוה לגבר ואישה", לומד האמן לחיות עם זהותו החדשה, הנרכשת, כגבר שמתחבר

קט' 23

לינשי" שבו ישואב את כוחו מהנשים שסביבו. בתמונה האחרונה הוא נעלם חלקית, ומרצון, במקור העוצמה הזה. בפרק זה מנהל האמן עם הנשים שסביבו דיאלוג קשוב ומאושר ויותר מהדיאלוג הכוחני שהיינו עדים לו בפרק הקודם. יעידו על כך צבעי התמונות ומחוות הגוף הן של הגבר והן של הנשים.

בפרק האחרון, "הערצה הילדי", מוצא טל את עצמו ואת זהותו העמוקה. כותרת הפרק לקוחה מהמסורת הנוצרית של הערצת הילד ישוע. וכאן היא מרמזת על הדת הפרטית של האמן ובנות ביתו: ההורה נותן חיים והילד מקנה משמעות לחיים - גם אם קשר זה כרוך בסבל ובהתמודדויות. זהו הקשר האמיתי. דבר שניכר היטב בתמונה האחרונה (קט' 25).

תערוכה זו היא ביוגרפיה מ"הוצרת עצמית" שבה הבית הוא המרחב היחיד במעט שבו מתקיימים החיים. הוא מהווה מעין מרחב מקודש לאמן ולמשפחתו, לפרט, ובו הוא - והוא בלבד - קובע את הכללים. כאן מתמסמסים הגבולות בין הנשי לגברי, בין הילד למבוגר, בין יהודי לנוצרי, בין שליטה לכניעה, בין שמחה לסבל. וכאן לגוף תפקיד מרכזי כאתר של הנאה וכאב. מרד ושליטה, חירות ואיום.

כפי שציינתי בפתח דברי, קסמה של האמנות הוא בכך שהיא מכוננת עולם ומלואו ובו רגשית, חלומות והצהרות. ובמילה אחת - חיים. המונותיו של בועז טל הן כאלה: ניתן לראות בהן מניפסט אינדיווידואליסטי, ודווקא משום כך הן מהוות טקסט סוציולוגי המעיד על חווייתנו ביהודים-ישראלים כאן ועכשיו. יצירות אלה הן שיר הלל לפרט, לבית ולמשפחה ומעין העודת פטירה לאתוס הקולקטיבי-ציוני. ביצירה פיוטית זו, במרחב המקודש ההדש-ושן של הבית, אין לחברה דריסת רגל. ביצירתו של טל אין אזכור לסולידריות יהודית ועוד פחות לסולידריות אנושית, והיא אינה אלא תמונת מצב נאמנה של הברה שבה אדם לאדם זאב, כל פרט אנוכי, מחושב ואכזרי: תמונת מצב מדויקת של חברה שבה כל אחד לעצמו ולקרובים אליו בלבד, ואז נשאלת השאלה, מה עלול לקרות כשהבית - המקום המסוכן ביותר לנשים - הופך להיות המרחב המקודש של החברה כולה?

זיקתו של האמן לתרבות המערבית מצביעה על עוד תופעה המאפיינת אותנו כיום, ולפחות חלק גדול מאתנו, כיהודים-ישראלים: ראשנו במערב, גופנו במזרח ונפשנו (במקרה הטוב) באמצע - ואין חיבור ביניהם. כפי שאין כמעט מוטיבים מזרחיים ביצירותיו של טל. בכל הקשור לנושא התרבותי, כך נראה, ה"מזרח התיכון החדש" נמצא בתרדמה עמוקה, וברור שמצעדי המלחמה רק ישמרו אותו בקיפאון מפחיד, מנוכר ומייאש. ובכל זאת, למרות התסכול והכאב, למרות תופי המלחמה והשנאה, נשאר אותו אור המליווה את טל לאורך כל המונותיו כמעט, והאור הזה הם הילדים. מרכזיות הילד בחיי הפרט הכל-כך אינדיווידואליסטי היא המצאה יהודית ישראלית מובהקת. מעין סימן היכר של הישראליות היהודית העכשווית. הפרט המעמיד את הילד במרכז חייו מצהיר על נס החיים ועל אמונתו באדם, ולפיכך חברה המעמידה ילדים במרכזה היא הברה שרוצה לחיות ומאמינה בעתיד. ייתכן שהחיבור הזה בין הפוסט-מודרניזם לבין מרכזיות הילדים הוא אשר ילמד אותנו לפשוט את המדים ולהתחבר לאחרים בתוכנו וסביבנו. ילדי כל הארץ הבורכו!!! ילדי כל העולם הישיעו!!!

סוליה פוגל-בוזאי מלמדת סוציולוגיה במכללה להכשרת מורים, בית ברל. שם הוא עומדת בראש המרכז ללימודי מגדר. היא מרצה בכירה בבית הספר להקשורת במכללה למינהל, תל אביב

בועז טל: אמן הציור-המצולם

משה צוקרמן

שוכב לו גבר, עירום כביום היוולדו, על מרבד פרוש. על כר דשא, בין עצים ושיחים, מוקף באישה, בנערה ובילדות. כולן בלבוש קיצי. סלסלת קש המבצבצת בין גבעולי הדשא רומזת לסצינה פיקניק בחיק הטבע. הצילום מכונה **מהווה לגבר ואשה, בעקבות ה"סעודה על הדשא"**. 1990 (קט' 8): תה-הכותרת שלו מורה כי מדובר בפרפרזה על Déjeuner sur l'herbe מאת האימפרסיוניסט הצרפתי אדואָר מָאנה. פרפרזה, מעצם טבעה, אינה מקפידה על שימור יסודות הקומפוזיציה המקורית. שאליה היא מתייחסת באמצעות שינויים וריאציוניים המוקצנים לעתים עד כדי גיחוך המקור. ואכן, מיקום הדמויות בהצלום אינו חופף למיקומן בציורו של מאנה. אצל מאנה גם אין ילדים. אך יש. לעומת זאת, דומם מערצב היטב של פרטי מזון ולבוש.

אך דומה כי השינוי הרדיקלי המתחולל בתצלום נוגע דווקא להיבט תוכני מעיקרו. אצל מאנה שני הגברים מופיעים בלבוש מלא, ואילו הנשים - זו שברקע, מערטלת למחצה, והאחרת, הממוקמת בקדמת הציור ושולטת בה, עירומה לחלוטין. בהצלום, תנוחתו של הגבר השרוע על הדשא מתייחסת אמנם ישירות לזו של הגבר הימני בציורו של מאנה. אבל הוא עצמו מערטל. בעוד שהנשים, כאמור, לבושות. צילום זה משקף שלושה היבטים מרכזיים במפעלו הצילומי-אמנותי של בועז טל בשני העשורים האחרונים: הוא מצייר באמצעות הצילום; הוא מתכתב באמצעות הצילום עם תולדות האמנות (המערבית בעיקר); והוא חורר באמצעות הצילום תחת קונוונציות מיגדריות. או לפחות מקצין את האיקונוגרפיה שלהן עד כדי עיצובן מחדש. בועז טל הוא אמן שאינו הדל להתבונן בעבר מתוך תערובת של הערצה גלויה ומרחק אירוני סמוי: אמן המבקש למזג בין הציור, המדיום "הישן" של הייצוג החזותי, זה שחורים ומכריזים על "מותו", לבין המדיום החזותי "החדש", הצילום, זה שהחל לנוע לפני כמה עשרות שנים וגם הוא כבר בא-בימים: אמן שאינו מוותר על ההשתקעות הקונטמפלטיבית באובייקט החזותי הנייח, שואלטר בנימין איבחן לראשונה את היעלמותו בעידן המודרני הדינמי-חזותי-היסטרי. בועז טל, אמן הציור-המצולם והצילום-המצויר, הוא, ודווקא הוא, מתגלה כאח- נאחרוני האוטופיסטים של האמנות הישראלית.

האוטופיזם של בועז טל אינו נסמך על איזו ארקדיה הזויה, עולם אידילי של מפלט מפני ציוויליזציה מאיימת: הוא אינו אמון על חצייה-גבולות סנסציונית של הקיים, אלא, אדרבא, מושקע כל-כולו בעולמות חיים ביתיים, משפחתיים, עמוסי חפצים שימושיים וממוקמים בהקשרי חלל-סביבה מוכרים ושגורים. כאשר טל מתקשר עם **אוכלי תפוחי האדמה** של ואן-גוך, הוא אינו מייצר טיפוס אידיאלי של סצינת מצוקה בסביבת עוני (כפי שהיא מופיעה בציורו המוקדם של האמן ההולנדי). אלא ממקם את גרסתו שלו לאותה יצירה (**פורטרט עצמי עם המשפחה, "אוכלי תפוחי האדמה", מחווה לואן גוך**, 1990, קט' 13) בחלל ביתו. סביב שולחן. השולחן מואר אמנם בתאורה דרמטית אף יותר מזו שמופיעה בהמונתו של ואן-גוך, אבל צמח-הניי המוזהב אלכסונית על רקע הקיר המואר בצדו השמאלי של הצילום, עללית אפלה המשולבת דקורטיבית בקומפוזיציה, מעיד כאלף עדים על טיבה של הסביבה שבה "אוכלים" היישבים סביב השולחן, בני משפחתו של טל, את תפוחי האדמה השלמים והלא מבושלים המונחים עליו. אבל גם כאשר בועז טל עוסק בנושא מיתולוגי מובהק ומציג גרסה משלו ל"משפט פאריס" (**פורטרט עצמי עם המשפחה, הבחירה של פאריס**, 1993, קט' 10), הוא נמנע מלהציב את הסצינה בסביבה אידיאלית ההולמת את הארכאיות של ההתרחשות. אלא ממקם אותה בחדר-המגורים של ביתו, חדר עמוס לעייפה בחפצים, פריטים, תמונות, ספרים וקלטות-וידיאו. המשרה אווירת "בלגן" מעצב-לא-מעצב. במרכז הצילום ניצב אמנם עמוד בסגנון מעין-יוני, שיש בו לכאורה כדי להקנות להתרחשות ניחוח "קלאסי", אלא שמכשיר הטלוויזיה הפועל לצדו של פאריס (השקוע בהושטת התפוח), כשדמותו המצוירת של פופיי המלח ניבטת ממרקעו, חותר תחת ההדר ה"קלאסי". בועז טל עצמו מוגלם את פאריס, ואילו אשתו ובנותיו את האלות: ארבע דמויות נשיות ה"עומדות לבחירה", למן הילדה הקטנה ועד לאישה הבשלה.

קט' 8

קט' 10

קט' 7

האוטופיזם של בועז טל נעדר. אפוא, את הילת העל-מציאותי וקדושה. העתיד-לבוא. מתוך ההומריות המבולגנת של היומיום, מתוך טבעיותם של סביבה החיים הביתית, של הכאן ועכשיו השגור, של צירוף הדמויות הקרובות לו על חושניותן השנה, ארציותן הכובשת ונוכחותן הלא-מעשה הרף ההערבויות העיצוב הניכרות מצד האמן - מתוך מוכלל גדוש זה של היים גשמיים הוא מייצר את האחרות הנוגדת את הקונוונציה, המשוקעת גם היא בתוך אותם חיים עצמם. דווקא בתוככי גודש זה של חיי סביבתו הביתית-משפחתית - סביבה שטמונה בה סכנה. הסנטימנטליות והקיתנות הזעיר-בורגנית כפי שניכר אצל לא מעט אמנים מהעבר - מזהה בועז טל את נוכחותם של חיים אחרים, ואין זה משנה אם הדברים אמורים בחדווה. ההיים העולצת שבה חדור **פורטרט עצמי עם המשפחה, הדגמה לפרספקטיבה** מ-1990 (קט' 5). אי במה שעל-פי נושאו עוסק בגרוע מכול. **פורטרט עצמי עם המשפחה, פייטה עם נוטרה-דאם** (קט' 2) מ-1992. בשני המקרים קורנת מתוך התצלומים הילה שנובעת לא רק ממוזרות המיצב הסוריאליסטי-למחצה, אלא במידה לא פחותה גם מהרבריים הלא-מעושים הכיבשים את הצופה מבעד למעשה (האמנות) המלאכותי. במובן זה: לא רק הקיצור הפרספקטיבי. הכמעט-בארוקי של רגלה הימנית של הדמות הרוקדת ב"הדגמה לפרספקטיבה" מעניק לצילום את כותרתו. גם לא רק הזוויה שממנה מהבוננים בה בני המשפחה. דשונה מזו של המתבונן בתצלום, אלא גם - ושמא בעיקר - הפרספקטיבה האחרת על החיים הצפונה בה: הנה מעשה של יופי (תנועתי) המתחולל באמצע החיים. והנה קבוצת אנשים שהתכנסה כדי להתבונן בו. לשם מה? לשם צפייה במעשה האמנות ולא לשום הכליה אחרת. וכל זה מתרחש בחדר המגורים. חלל שבדרך-כלל מתחוללים בו דברים אחרים. פרקטיים מעיקרם. בורגניים בתכליתם. ואכן. החבורה שהתאספה כדי להתבונן במעשה ההדגמה (או אולי רבצה שם כל העת כשלפתע פרץ הריקוד לתוך החדר). חבורה זו שקועה בנעשה. אך אין זה ריכוז-נעול-ריכוז בנוסח זה של צפייה בטלוויזיה: משהו פולחני ההורג משגרת היומיום נסוך על פני הצופים ותנוחותיהם. גם אם עולה על הדעת שמי מהם יקום בעוד רגע וייגש למקרר שבמטבח הסמוך כדי להוציא מתוכו איזה יוגורט או פרי.

האוטופיזם של בועז טל מתגלה, אפוא, כנכונות להיחשף למה שגשמיות ההוויה הממשית צופנת בחובה מעבר למה שנגלה לעין בראייה מעשית-הכליתית שגורה. טל אינו זקוק לשם כך ליצירה מתווים-נגריים קונצפטואליים. גם לא, כאמור, לחזיונות פנטסמגוריים נסערים. שמועצם היותם מה שהם, מערערים את "המציאות" כמכלול של פרקטיקות אינסטרומנטליות. הוא פשוט חושף את השגב שבנורמליות, ובעצם - נחשף אליו. הדברים אינם אמורים בהברח ביופי כובש עיניים ולב (אם כי גם זה גודש את צילומיו של טל). אלא לא מעט גם במה שמכונה אצל פרויד das Unheimliche, "אימת-מיסתורין" (ולא ה"נואים", כפי שנהוג לתרגם מונח זה). כלומר, דבר-מה מוכר שהודחק, ושיבתו כמודחק מעוררת אימה, ואת דווקא בשל היותה קשורה למוכר ולא לבלתי-מוכר. המקור האטימולוגי המרתק של המושג, שנדון אצל פרויד במימונות מרשימה, מורה כי מודבר במסתורי ובמאיים. הניבעים לכאורה ממה שהנו "לא-ביתי" (unheimlich). אך נגרים למעשה מהסודי הצפון במה שהינו "ביתי" (heimlich): המוכר. במעמדו כסוד. הנו המאיים: מסתוריותו נובעת מהסודיות שנכפתה על המוכר על-דרך ההדהקה. הסביבה הביתית-משפחתית של בועז טל. מהחזיה מוכרים וידועים לו באורח אינטימי. משמשת אותו בצילומיו כבסיס לטיפול דיאלקטי בסודי ובמסתורי הצפון במה שמצטייר במוצק ובטוח.

העבודה **פורטרט עצמי עם המשפחה, משחק שח עם אבי** מ-1991 (קט' 12) ממחישה זאת באופן הטוב ביותר. בתצלום סצינה ביתית החובקת שלושה דורות של משפחה. טל בקומפוזיציה וירטואוזית של קבוצה בה שבע דמויות. האוטונומיה של כל אחת מהדמויות נשמרת מבחינת אופן-ריכזון האישי, מבטיהן המופנים לכל עבר. תנוחותיהן, מיקומן בחלל וסוג הקשר או האי-קשר שהן מקיימות עם הצופה, אך בד-בבד מופיעות כל הדמויות גם

קט' 9

קט' 3

קט' 10

כפרטים אינטגרליים במכלול שלם המשרה אווירת מסתורין מושכת-מאיימת. מקור המסתורין נעוץ בחלקי בעובדה שדווקא דמותו של מהבר-יוצר הצילום, הסובייקט הדובר ("משחק שח עם אבי"), מופיעה מטושטשת לחלוטין ומפרקת מניה וביה את אחדות הדיבור והמבט על הנעשה. מלבד זאת מתקיימות בתמונה התרחשות כו-זמנית מורכבת הכוללת את הדרמה המתחוללת סביב שולחן השח, את אדישותה של הסבתא לאוהה דרמה כשהיא חובקת את נכדתה בעודה מתמקדת, מחויכת. במצלמה המתעדת את הדרמה: את האוטונומיה של הבת הצעירה השקועה בדמיונותיה הילדיים: ואת מיקומה של האם המהבוננת בהתרחשות כולה במבט ספקני-מהורהר. בו-זמניות זו, ספק מתיכננת-מועצבת, ספק קונטינגנטית, עשויה לשמש כעין פרדיגמה לאופן התכוננותה של קולקטיביות אנושית באשר היא: סטרוקטורת המכלול מורכבת לעולם ממערכת סבוכה של פרקטיקות אינדיווידואליות במידה זו או אחרת: אבל משמעותן של אותן פרקטיקות ומעמדן נקבעים תמיד ביחס לאיזשהו מכלול על-אינדיווידואלי. סוגיית התקשורת (או היעדר-התקשורת) האנושית במסגרות קולקטיביות כגון אלה, העולה באורח סוגסטיבי מקומפוזיציית הצילום המופלא, זוכה לייצוגה הסמלי באמצעות חוט-הטלפון המתפתל. המשתרך מפינתו השמאלית התחתונה של הצילום עד מכשיר הטלפון הניצב על שרפרף בקדמת החלל. הסצינה כולה התפורר בין רגע, אם יצלצל הטלפון לפתע.

שילוב היסודות האמנותיים דללו מוצא ביטוי רב-עוצמה בסדרת הצלומים שבה עוסק בועז טל בבחינת יחסים מיגדריים. ב**פורטרט עצמי, האמן בנוף** (קט' 9) מ-1991 נראה האמן בעירום. ניצב בחשכה בתוככי צמחייה המתוארת באורח מאיים, כשתנוחת גופו, ידיו המכסות את מבושיו ומבטו המבוהל משדרים אווירת נרדפות. המיוחסה בדרך-כלל לנשים ברגעים של מצוקה מינית (למשל באיקונוגרפיה של "סוזנה והזקנים"). ניתן להבין שטל מבקש לערער בהקשר זה קונוונציות עתיקות-יומין. ואכן, סדרת הדיוקנאות העצמיים, נושלהי שנות ה-80 ותחילת שנות ה-90, המבוימות בשורה של סצינות פייטה, מתאפיינת בשיניי מהותי של חלוקת-התפקידים המקובלת בפייטה המסורתית: יותר משמעסיק עצמו טל ביגונה של "האם" המבבה את "בנה". אמורים אצלו הדברים בחולשת "הגבר" התלוי מתוך חוסר-אונים מוחלט בחסדי "האישה", בתמיכתה ובהגנתה. הדגש מסוים זה מוצא את חיזוקו הן בעובדה שאת תפקיד "האם" המסורתי בצילומיו של טל ממלאת אשתו (ומכל מקום, אישה צעירה), והן בכך שילדי המשפחה הם שותפים מלאים לסצינות המבוימות. בחלק מהצילומים מגיעה הסצינה לאיכויות מבע המוכרות מעבודותיהם של גדולי הצייר בעבר: כך למשל, ב**פורטרט עצמי עם המשפחה, פייטה, מחווה ליוגין סמית** (קט' 3), מ-1988. נחרגה בהינה מעמיקה כדי לזהות את הסביבה העכשווית שבה היא מתרחשת. בצילומים אחרים, כגון **פורטרט עצמי עם המשפחה, פייטה עם נוטרה-דאם** (קט' 2) מ-1992 זוכה הנושא "הקלאסי" להזרה אירונית בדרך מיקומו של האירוע הטראגי כולו לצד מקלט טלוויזיה שדימוי קתדרלת ניטרה-דאם ניבט ממרקעו. עם קריצת העין של עטיפת קלטת-הווידאו הריקה ועוד יותר מכך, סנדלי-הגומי הביתיים. הניצבים, סתם כך לכאורה, בקדמת הצילום, בצילומים נוספים, כמו **פורטרט עצמי עם המשפחה, הרמוניה מוזרה של ניגודים** (קט' 4). מ-1991. מוקנן אף הפער בין דמויות הנושא עצמו ("פייטה") לבין סביבת ההתרחשות. במקרה זה הדר-ילדים עם לוח מיטה. מודפי ספרים ועיורי ילדים המעטרים את הקירות. העירום של הגבר ושל האישה וה"קלאסיות" של תנוחותיהם זוכים לרלטיוויזציה גשמית מחויכת באמצעות היתוול של הבת הצעירה. תינוקת עדיין. הניצבת בלול שברקע. אין לדעת לאן מופנה מבטה של האישה הלופתת את הגבר במרכז התמונה. האם אל הגבר המוטל בידיה בחוסר-אונים מוחלט (מה שמקנה לה את תפקיד "האישה"), או אולי אל ההינוקה שבלול מאחוריה (מה שמוותיר אותה בתפקיד "האם").

לשיאה מגיעה בחינה ביקורתית זו של יחסי הכוח והתלות המיגדריים בסדרת צילומים מראשית שנות ה-90.

הנושאת את הכותרת "מתוה לגבר ואישה". גם בסדרה זו משולבים היסודות האמנותיים האמורים זה בזה: התייחסות מוצטנת לתולדות האמנות, פריפנוֹזיה ההילה ה"קלאסית" באמצעות מיקום ההתרחשות בסביבה הבוהית, על חפציה השימושיים, והתייחסות התרנית לחלוקת התפקידים המגדרית המסורתית, הגבר מופיע לחילופין במובס פיזיה (תמונה 5), כמגוחך בתאוותו המינית הבהמית-משהו (המונה 6), או כרגרסיבי מגמל חסר-אונים וזקוק להגנתה האימהית של אישה (קט' 14). האישה המביסה אותו, לעומת זאת, מצטיירת כאנונימית בניצהבנה (בתמונה 5, הסתרת פניה באמצעות כלי-חרס תואמת את הניכחות הארכאית של גופניותה הדשנה), באדישה לתאוותניותו (בתמונה 6, תנוחת-הניצחון של זרועה הימנית המוכירה את איקונוגרפיית הפסלים של מוצביאים ביוון העתיקה, תואמת היטב את המורקע הדיוק של הטלוויזיה הפועלת לידה) וכרוחנית באורך-רוחה (בקט' 14, אחיזתה תומכת בגבר, היא מאפשרת לו לינוק משדה הימני, אך מובטח מופנה כלפי מעלה, מניחק ממנו).

האם מדובר, אפוא, בהיפוך פורנוגרפי גרידא של היחסים המסורתיים? באופוזיציה דווקאית לקונוונציות מאובנות? בהרגילים בשיבוש התפישה השגורה? משהו מכל אלה אכן מצוי: ללא ספק, ביצירותיו של בועז טל, די היה באלי כדי להקנות לפועלי מעמד ייחודי בשדה האמנות הישראלי, ולו בגלל האיכויות האסתטיות הנדירות המתלוות לאמירותיו התוכניות הנוקבות, לא סתם בניגוד. אלא באורח אינטגרלי, אין זה עניין של מה בכך בזיעוני. אך דומה שמבעד לכל אלה, מבעד לאירוניה, לסרקזם, לקריצות-העין ולחיוך הסמוי (המשוקעים כשלעצמם כולם ברצינות עמוקה ובמחויבות מעוררת כביר והשהאות) מבליחה בעיקר אהבה גדולה. אהבה החורגת אפילו מהקשריו הנושפתיים של בועז טל הנוכחים-בכל. אהבה הומניסטית של ממש, כזו המקנה לאוטופיזם שלו ממד אמנציפטורי ותשוקת אין-קץ לאֵחר שבתוך הקיים, ולזולת דווק, לדבר אפשרותו של אותו אֵחר מתוך הקיים, בהחלט לא עניין של מה בכך בזיעוני.

ד"ר משה צוקרמן הוא ראש המכון להיסטוריה גרמנית, אוניברסיטת תל אביב.

5. בועז טל: מתוה לגבר ואישה, 1991

6. בועז טל: מתוה לגבר ואישה, רביעית, 1992

קט' 4

קט' 5

השד הנשי כמקור לחסד

תיאורים של "החסד הרומי" (Caritas Romana) באמנות

נולדה בלס

ביצירות רבות המוצגות בתערוכה מנהל בועז טל דיאלוג עם דימויים מרכזיים ושביחים בתולדות האמנות, כמו למשל, סצינות של "פייטה" (קט' 2, 3), "הבשורה" (קט' 7), ו"המשפט של פאריס" (קט' 10). אחד הדימויים האלה הוא השד הנשי, דימוי טען ברבדים של משמעויות, שבכמה מהעבודות נהשף בסצינות של הנקה שבהן האישה מניקה גבר (האמן) ולא תינוק (קט' 14). מול העבודות הללו אנו נקראים לחשוב על הקשר בין השד לבין הנתינה האימהית מחד וההחושני והארוטי מאידך.

ביצירות אמנות רבות לאורך ההיסטוריה הוצגו השדיים הנשיים בעירום ובאופן בולט. הפירוש הסמבולי שניתן לשד היה קשור בדרך כלל למשמעות של פוריות והזנה, הן רוחנית והן פיזית. ובמובן רחב יותר - של חיים. ארתמיס מאפסוס היא דוגמא ידועה לאלת פוריות מהעת העתיקה. ריבוי השדיים שלה מסמל את כוח ההזנה והפוריות הנשית, והיא יכולה לייצג את "אמא אדמה" או את הטבע עצמו. השד כמקור חיים והזנה של ילדים מופיע במיתוסים ובתיאורים ויזואליים קדומים. כמו למשל ההנקה של הרה את הרקלס התינוק, שלא רק הצילה את חייו אלא אף העניקה לו חיי אלמוות. המופרסם אולי מבין המיתוסים הללו הוא סיפור ייסודה של רומא אשר קושר עם הזאבה שהניקה את רומולוס ורמוס.[1]

תיאורים אמנותיים של הנקת ילדים מצויים בהקשרים שונים גם באמנות הנוצרית. הדוגמאות הבולטות ביותר הן של מריה המניקה את ישו העולל (*Virgo Lactans* המונה 7). הנושא, הן בציור והן בפיסול, היה נפוץ במיוחד במאה הארבע-עשרה בטוסקנה.[2] בתיאורים אלה מודגש תפקידה של מריה כאם המשיח ובמובן רחב יותר, כ"מתווכת" (*Maria Mediatrix*) למען האנושות. על-פי האמונה הקתולית מריה נחשבת למתווכת הראשית בפני ישו. מליצת ישר עבור הנשמות הנוצריות ומכשיר חיוני לגאולה. בראש ובראשונה בזכות היותה אמו של בן האלוהים, להרגשת זכותה בסנגוריה של האנושות היא מתוארת לעתים באמנות כשהיא חושפת את חזה ומצביעה עליו כאומרת: "ממני ינק בן האלוהים." מריה הייתה האם שהניקה לא רק את בנה אלא, באמצעותו, את כל האנושות (*Mater Omnium, Nutrix Omnium*). כך קיבלו השד וההנקה איכויות מוסריות והפכו לביטוי של חסד. המתח שעלול היה להיווצר בין הדתי לארוטי ביצירות אלה אינו מתקיים משני טעמים: ראשית, למעט השד החשוף, מריה מתוארת לבושה בבגד המכסה את רוב חלקי גופה באופן שהשד השני אינו בולט אפילו מתחת לבגד. ושנית, השד החשוף אינו נראה כאבר טבעי השייך לגוף אלא כתוספת מלאכותית, לרוב בצורת קונכייה.

דוגמא אחרת של דמות מניקה המופיעה באמנות בקונטקסט נוצרי-מוסרי היא הדמות הסימבולית של ה"חסד" (*Caritas*). החשובה מבין שלוש המידות התיאולוגיות הנוצריות, לצד ה"אמונה" וה"תקווה". דמות נשית זו החלה להופיע באמנות האיטלקית במחצית הראשונה של המאה הארבע-עשרה, כשהיא מניקה שני ילדים - אולי בהשפעת "מריה המניקה". לעתים תוארה דמות ה"חסד" חשופת חזה ומספר ילדים, בדרך כלל שניים, עומדים לידה.[3]

בשעה שההנקה של ילד היא מעשה טבעי ועל-פי-רוב נטול מסרים או פרשנויות ארוטיות, הרי שיצירות שבהן מתוארת אישה המניקה גבר מבוגר, כמו בעבודות של בועז טל, בהכרח טעונות באסוציאציות מיניות ומעוררות אצל הצופה תגובות מורכבות ואמביוולנטיות.

קיימים באמנות הנוצרית תיאורים שבהם נראית מריה מעניקה לאדם מבוגר מחלב שדה. לדוגמא, בתיאורי החיזיון של הקדוש ברנרד מקלרוו (Bernard of Clairvaux, 1090-1153). הוא פונה אל מריה ומבקש ממנה הוכחה שהיא אם האלוהים. והיא "מספקת" את ההוכחה בזרם של חלב אשר פורץ משדה. כך היא גם גומלת לו עבור ההיבורים הרבים שהקדיש לה. בציור של מוריליו (Murillo מ-1650 לערך, תמונה 8) נראה הקדוש ברנרד כורע ברך ומקבל זרם של חלב לתוך פיו הפתוח.[4] מריה אינה מניקה אותו מכיוון שתיאור כזה עלול היה לגרום להסחת לב הצופה מהמשמעות הדתית של החיזיון.

1. אומברגיו לורנצטי: מדונה, של המלב, 1340

בגירסה אחרת, של הציור מוריתש האירוע לאדר סרים הפעילות האיצעית של הרקלס כשהוא מוקבל לאולימפוס כגבר דראי לשאת את הבה בחר של דרך.

2. במערב הנוצרי קיימים האירוע רבים של "אייזיס המניקה" (Isis V. Tran Tam Tinh, ראה: Lactans *Isis Lactans*, Leiden, 1973.

3. M. R. Miles, 'The Virgin's One Bare Breast: Nudity, Gender, and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture', in *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, eds. N. Broude and M. D. Garrard, New York, 1992, p.27.

על המקור הבזנטי לדימוי של "מריה המניקה" ראה: A. Lazareff, 'Studies in the Iconology of the Virgin', *Art Bulletin*, XX, 1938, pp. 35-36; A. Culter, 'The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy', *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XXXVII, 1987, pp. 335-350

4. R. Freyhan, 'The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Century', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, 83-85; J.Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York, 1974, s.v. 'Charity' p.64

באמנות ההילונית קיימים תיאורים של אישה המזינה משדה גבר זקן. תיאורים אלה נובעים ממקור ספרותי רומי המתוארך לשנת 30 לערך. ולריוס מקסימוס (Valerius Maximus) ב"מעשים ואמרות שראוי לזכור" (*Facta et dicta memorabilia*), מספר על האישה הצעירה פרו (Pero) אשר הניקה את אביה קימון (Cimon) שהיה כלוא ונידון למות מרעב. מסירותה שכנעה את הרשויות לשחרר את האב לחופשי ובכך הצילה פרו את חייו. ולריוס מוסיף ומספר על הרושם העז שעשה ציור בנושא זה: "אנשים עוצרים בהשתאות ולא מסוגלים להסיר את עיניהם מהסצינה...הדמויות נראות כגופים אמיתיים וחיים, ולפיכך, האפקט בציור חזק יותר מאשר בספרות ואת משום שהאדם רואה את הסצינה מול עיניו."[1]

הסיפור על מסירותה של פרו לאביה, שלעתים קרובות נקרא "החסד הרומי", היה פופולרי באמנות הרומית העתיקה. בניגוד לכך, מימי הביניים קיימים אך תיאורים בודדים שלו. ברנסנס, ובמיוחד בבארוק, גילו האמנים עניין מחודש בסיפור הפגני, דבר המתבטא במספר רב של יצירות, ואחרי המאה השמונה-עשרה ירד מספר היצירות המתארות נושא זה באופן משמעותי.[2]

באיקונוגרפיה השכיחה של "החסד הרומי" הוצגה פרו חשופת שד כשהיא מניקה את אביה הכלוא. הסופרים הקלאסיים וכן הדימויים היזואליים בתקופות השונות, במיוחד אלו שלוו בטקסט, היו אמפטים למשמעות המוסרית של הנושא. יעם זאת, מובן מאליו שגלום בו גם פוטנציאל ארוטי. ניתן להניח שהפטרונים והאמנים, ובכללם בועז טל, היו מודעים לכפל משמעות זה ולאפשרות להדגיש היבט זה או אחר מבין השניים. בהתאם לנסיבות.[3]

בתקופה הרומית הואר הנושא של "החסד הרומי" במספר רב של ציורי פרסקו וטרקוטה.[4] כדוגמא לפופולריות הנושא בתקופה זו מובא לעתים ציור קיר מפומפיי אשר לרוע המזל מצבו הפיזי גרוע למדי. האירוע מתרחש בחלל חשוך וסגור. שעל-פי החלון המסורג בפינה הימנית העליונה, יכול להיות ביה כלא. קרן אור נכנסת דרך חלון זה ונאירה את שתי הדמויות היחידות הנמצאות בחדר. קימון בורע על הקרקע בפני פרו שיושבת בתנוחה חזיתית ומביטה באביה במבט רך. היא מחזיקה את שדה ומכוונת אותו לכיוון פיו אשר יונק ממנו. המשמעות המוסרית של הנושא בציור מפומפיי מסתברת מכתובת מלווה המציגה אותו כ"דגם למעלות טובות" (*exemplum virtutis*).[5] השוב לציין שפומפיי התגלתה רק במחצית המאה השמונה-עשרה, ולפיכך. יצירותיה אינן יכולות להיחשב כמקור השראה לאמנים שפעלו לפני גילויה.

אחד התיאורים הבודדים של "החסד הרומי" מימי הביניים מצוי בכתב יד מהמאה השלוש-עשרה של כתבי Solinus.[6] פרו מתוארת מדוע לכלא הדומה למבצר. וקימון, אשר אינו נראה מבוגר דיו להיות אביה. משרבב את פלג גופו העליון מבעד לסורגי הכלא על מנה לינוק משדה. פרו לבושה באופן צנוע. מבטה נוקשה ולמעשה אין באופן התיאור שום קונוטציות ארוטיות.

ייתכן שהמספר הגדול יחסית של תיאורי "החסד הרומי" באמנות הרנסנס והבארוק נובע מהעובדה שהחל משנת 1470-1471 החלו להופיע כתבי ולריוס מקסימוס בדפוס. במאה השש-עשרה תואר הנושא בכשלושים יצירות, ביניהן של אמנים השובים כמו ג'וליו רומאנו (Giulio Romano) ופרינו דל וגה (Perino del Vaga).[7] יצירתו של האחרון בפלאצו דוריה בג'נובה, שבה נראית פרו מחוץ לכלא מניקה את קימון מבעד לסורגים, תוארה כתקדים לקרווג'יו ביצירתו **שבעת מעשי החסד** מ-1607 (תמונה 9).[8]

בציור המזבח ל-Pio Monte della Misericordia בנאפולי, תיאר קרווג'יו את שבעת מעשי החסד שעליהם מצווה הנוצרי הקתולי כדי לזכות בגאולה: האכלת הרעב, השקיית הצמא, אירוח הזר, הלבשת העירום, ביקור החולה, ביקור אסירים (מתי 25: 31-46) וקבורת המת. שהוסף במאה השלוש-עשרה. בצד ימין של היצירה תיאר קרווג'יו דמות נשית מניקה גבר אשר ראשו מגיח מבעד לסורגים של בית כלא. פרט זה של הסצינה מתייחס לשני מעשי חסד: ביקור האסיר והזנת הרעב.

[1] על יצירה זו ויצירות נוספות של אמנים אחרים באותו נושא ראה: *Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682*, exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London, 1983, pp. 164-165

[2] Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, V.iv. ext.1 הסיפור נוסף על ידי מספר סופרים רומיים נוספים כדוגמ של מסירות בת לאביה, בינהם Solinus ,Festus ,Hyginus ,Plinius. מראי מקום ראה: E. McGrath, *Rubens Subjects from History*, (Corpus Rubenianum), London, 1997, II, p. 101 n.4

[3] מספר דימויים דנו בתיאור הנושא באמנות, בינהם: A. de Ceulenaer, 'La Charité Romaine dans la littérature et dans l'art', in *Annales de l'Académie Royal d'Archéologie de Belgique*, Anvers, 1920, pp. 175-206; E. R. Knauer, 'Caritas Romana', *Jahrbuch der Berliner Museen*, VI, 1964, pp. 9-23

[4] ראה דונאות אצל Knauer, (note 7)

[5] M. de Vos, 'La ricenzione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pmpeii', in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. S. Settis, Turino, 1985, pp.360-361

[6] Iulius Solinus, 3rd c., *Collectanea rerum memorabilium* ראה: Knauer, (note 7), p.16

[7] A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest, 1956, pp. 300-301

[8] W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton, 1955, p.209

8. מוריל, התינוק של סן כרנדל, 1650 בקן יוק

9. דר גיו, שבעת מעשי החסד, 1607

10. ברתל בהאם, קימון וזלדה, 1544

בתיאור זה השתמש קרווג'יו באגדה הפגנית של "החסד הרומי". שלא היה לה הקרים בקונטקסט נוצרי של תיאור "שבעת מעשי החסד". ככל הידוע, לא נשמעה כל ביקורת על השימוש של קרווג'יו באגדה הפגנית וגם לא על התיאור הארוטי של פרו חשופת החזה. יתר על כן, ממסמכים מ-1613 מסתבר שמנהלי האחווה של ה-Pio Monte della Misericordia בנאפולי העריכו את הציור והחליטו שאין למכרו בעבור כל סכום שהוא. ממסמכים אחרים מ-1621 עולה שהם החליטו גם לא לאפשר לאף אחד להעתיק את היצירה.[1] הפטרונים, אנשי אצולה מלומדים, היו בוודאי ערים לביקורת שנמתחה ברומא על מספר יצירות של קרווג'יו, ולמרות זאת נראה שהעריכו את הגישה הדמוקורית שלו בהצגת האיקונוגרפיה הדתית. אפשר להניח שקרווג'יו ציפה שהצופה יביר את המשמעות המוסרית של הסיפור הרומי וכך יוכל להבין את הופעתו בקונטקסט נוצרי.

דגשים ארוטיים יותר של "החסד הרומי" אנו מוצאים בתחריטים הרבים מאמצע המאה השש-עשרה, של הגרמנים ברתל וזבלד בהאם (Barthel and Sebald Beham, תמונה 10): קימון כבול באזיקים, פלג גופה העליון של פרו עירום לגמרי, והיא נצמדת בגופה אל אביה ודוחקת את רגלה בין רגליו בשהיא מניקה אותו.[2] תחריטים אלה, שזכו לתפוצה גדולה, השפיעו ככל הנראה על הפופולריות של הנושא בקרב אמני הבארוק. במיוחד באיטליה ובארצות השפלה.[3]

נראה שהאספקטים ההושניים הגלומים ב"חסד הרומי" משכו את לבו של רובנס. שצייר מספר גרסאות של הנושא.[4] בגרסה הראשונה, מ-1610 לערך (תמונה 11), ניכרת השפעת התחריטים של בהאם. על-אף שניתן לחוש את עצמת הרחמים של הבת לאביה הכבול חסר-אונים בשלשלאות. קיים מתח ארוטי בין שתי הדמויות. קימון המורעב מתואר כגבר בעל שרירים חזקים, שגילו קרוב לגילה של בתו. בתחריט שנעשה לפי הציור של רובנס. שהוקדש למזמין, קרל ואן דן בוש (Carel van den Bosch). הבישוף של ברוז', ניסו "לרכך" את ההיבטים הארוטיים על ידי הוספת כתובת שהסבירה את העיקרון המוסרי של הסיפור המתואר: "עתה אתה רואה מהי אהבה אמיתית. הילדה המסורה מעניקה את החלב שלה לאב אשר באופן מעורר רחמים נידון לרעב ולכבלים. ואהבה גדולה זו, נאנר. השיבה לקימון את חייו. כך הפכה הבת להורה של אביה!".[5] בנוסף, ייתכן שבתנוחה של קימון. המזכירה את ישו בסצינות פייטה, ביקש רובנס להעלות אזכורים דתיים אצל הצופה. למרות זאת, אין כל אפשרות להתעלם מהגוון הארוטי שביצירה, ואולי דווקא השילוב בין ההיבטים השונים היה זה ששבה את ליבו של הבישוף מברוז' שהיה אוהב אמנות ואיש ספר.[6]

ביצירה אחרת של רובנס (תמונה 12), המתוארכת ל-1635 לערך, מתוארים פרו וקימון באופן חושני ותאוותני. פרו מלאת בשר ושני שדיה השופעים פורצים מחוץ לשמלתה, דבר המעצים את ההיבט הארוטי גם אם אפשר לומר שהתיאור מצביע על ההיאבקות הגדול של קימון. רובנס הדגיש את הדרמה על ידי הוספת שני שומרים המביטים מבעד לסורגי החלון של הכלא. פרו, המודעת לכך שמתבוננים בה, פונה לעברם במבט מתחנן.

השד הנשי החשוף ביצירות דתיות יוצר אצל הציפה מתח משני סוגים. ראשית, קיים מתח בין נושמעויות טבעיות והרבוהיות. מריה חשופת ההזה למשל. מעלה אסוציאציות המדגישות את דמיונה לנשים אחרות, בשעה שהנצרות הרשמית מדגישה את השונות שלה. שנית, חזה חשוף בציור דתי יוצר מתח בין משיכה ארוטית לפרשנות דתית, לעומת זאת, נראה שלאמנים ולפטרונים לא הייתה בעיה בהצגת החזה הנשי במבט חושני וארוטי בהקשר לנושא בעל משמעויות

[1] V. Piccelli, *Caravaggio: Le Sette Opere di Misericordia*, Salerno, 1984, pp. 68-69

[2] J.L. Levy, 'The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham: A German Interpretation of a Renaissance Subject, in *The World in Miniature: Engravings by the German Little Masters 1500-1550*, ed. S. H. Goddard, The University of Kansas: Spencer Museum of Art, 1988, pp. 40-53

[3] כמאתיים יצירות בנושא "החסד הרומי" ציירו בתקופה זו: Pigler, (note 11), pp. 301-307

[4] McGrath, (note 6), I, p.48

[5] McGrath (note 6), II, p. 100

[6] McGrath (note 6), II, pp. 102-103 n.29

מוסריות. העובדה שהנושא סווג כ"מופה למעלות טובות" לא הכתיבה, בהכרח, אופן תיאור רציני וענוע. באופן התיאור הריאליסטי של שני "השחקנים" ב"החסד הרומי" הפיחו האמנים רוח חיים בפרו ובקימון ויצרו, כפי שתיאר ולריוס מקסימוס את הציור הרומי, דמויות הנראית כגופים אמיתיים וחיים, ולפיכך, האפקט בציור חזק יותר מאשר בספרות.

העבודות של בועז טל המוצגות בהערוכה, שבהן מופיע הוא עצמו כקימון, הן חוליה בשרשרת התיאורים האמנותיים בנושא "החסד הרומי". מבין אפשרויות "הקריאה" הרבות של עבודות אלו, התמקד הנאמר בשני היבטים - הארוטי והלא-ארוטי.

ד"ר גולדה בלס מרצה בחוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל אביב.

11. רובנס, קימון וסרה, 1610 בקירוב

12. רובנס, קימון וסרה, 1639 בקירוב

על רזיסטנציאליזם ושאלת התחכום של הרוע

שמעון כגן

את סיפור בריאת האדם ופירוקו בחרו חכמינו למקד סביב פרשת עץ הדעת טוב ורע. שמפריו נאסר עלינו לאכול תחת איום בעונש מוות. בהמשך מתברר שהפרת טאבו האכילה מפרי העץ, שמקובל לזהותו עם ההפוח, שבעקבותיה הפך האדם ליודע טוב ורע כאלוהים, עלתה לו באובדן חיי הנצח ובגירוש מגן העדן. הוא גורש יחד עם חוה, וזגתו. כבן המותה ("כי עפר אתה ואל עפר תשוב" **בראשית** ג' 19), אבל נחסך ממנו המוות המידי, למרות חומרת העבירה. זו למעשה הסליחה הפרימורדיאלית. ההסבר העייני לגירוש מוסט מן העבירה ונכרך בחשש שהאדם, אם יותר לו להישאר בגן העדן, ישלח ידו וייקח גם מפרי עץ החיים "ואכל וחי לעולם" (**בראשית** ג' 22). האישה האחרת בחייו של אדם הלילית, כלל לא מוזכרת. היא שויכה לעידן קודם, הגם שהתגלמותה בנחש העירום והמדיח נראית די סבירה, שלא לדבר על עובדת היותו גילוי של ישות אלטרנטיבית מעורבנת היטב. גם השטן עצמו מוזכר בקושי, רק בספר איוב, וחבל. כאן מופיע שוב עניין העמדת האדם בניסיון ונפילתו אל תוך עולם שראשיתו אושר, ובקונטקסט הארצי גם עושר, והמשכו קללת מוות. בתנאים האלה האמונה לא תספיק. מישהו יצטרך לשווק גם את רעיון הגאולה. בסיפור איוב אלוהים עצמו הוא המתגרה ישירות בשטן ומעורר אותו מתרדמתו: "השמת לבך אל עבדי איוב כי אין כמוהו..." (**איוב** א' ח). נוכחות תכופה יותר של השטן בכתבים שלנו הייתה עוזרת לנו להעריך את הפרופורציות, ומתוך כך היינו אולי נוקטים משנה זהירות כבר אז ובוודאי היום. יש תרבויות שבחרו לדבוק באיזון מלא יותר בין הכוחות או למצוא החליפים רציונליים; לנו תמיד תהיה בעיה עם השאול ולכך עוד נגיע. את האקט הבא, זה שלאחר האכילה מן הפרי, שבגינו נתפכח האדם מתמימותו בסיפור המעבר האבולוציוני מן החיה אל היצור האנושי, מן הפראי אל המתורבת, קושרים חכמינו באופן מידי ללבוש, גם אם בשלב הזה היה עדיין מינימלי במודים ובעיצוב של עלה. עם הדעת, כך מסתבר, רכשנו גם את התודעה ועמה את ההכרה בחולשתנו הראשונה ולמעשה הבסיסית ביותר.

לא. אין מדובר בתאווה. שבה הרי חטאנו עוד קודם לכן. כשעדיין לא ידענו להבחין בין טוב לרע. כוונתי לחולשה הגלויה מכולן, הנגורת, איך לא, מחוסר האונים, והיא בושת הפנים. חולשת המראה ללא כסות, נרגות, קשקשים או פרווה. וגם ללא טפרים או ניבים חדים. ווהי חרדת הערווה שעליה מכסה רק עלה תאנה. גם אל ההשפלה עוד נגיע. אנחנו עוסקים אפוא בגופו החשוף של 'הקוף העירום'. הקוף הנבון. אנו, בעלי החיים האחרונים והמוכשרים ביותר בשרשרת האבולוציה, שנולדנו ללא כסות אבל עם היכולת להתכסות. שנוקקנו לכלים כמכשירי קיום היצוניים לשיפור בוה ההישרדות. אבל גם היינו מסוגלים ומתוכנתים לייצרם. ואפילו לידנוה מיופיים גם כשלא הייתה להם כל תכלית. ובדייוק בשלב הראשוני הזה ניתנה לנו, כאמור, התבונה - כן, אותה יכולת להבחין בין טוב לרע - שבעזרתה היינו אמורים להתמודד עם העולם. אז כנראה גם נתנו לנו את הכלים הפנימיים למימושה הטהור והמעשי: כושר הדיבור והיחיים הדיגיטליות ועימם היכולת לתקשר. כולל העברת הביקורת. אם נעשה פאראפראזה על קאנט. כל זאת תוך הרחבה מהמדת של מעגל ההתקשרויות החברתיות מדרמה הבינאישית הישירה עד לרמה הפלנטרית האמצעית תוך הנעה מהמדת של גופים קולקטיביים בעזרת המיכון.

עולם התרבות היה ליציר כפינו המלאכותי על בסיס החושים הזיכרון והדמיון. ואנו, בעלי המלאכה, האומנים, בליה ברירה ומתוך המגבלות האנושיות, ולא פחות מכך גם מתוך היהרונות הנלווים - מצאנו את עצמנו נהנים מחדווה חדשה שאותה לא ידעו קודמינו. חדוות היצירה. וזאת, לא תמיד רק לטובת יצירתם של חפצי עזר לריכוך ההתמודדות עם הסביבה. עונת או מאירת פנים, אלא גם לטובת יצירתם של סמלים וסימנים. לא רק כאומנים, גם כאמנים נאלצנו להתמודד עם המרחב הצר שבין ההיתר לאיסור. הדימוי לחיקוי, הפולחן לחיזון, הדת למדע. אולי דווקא האמנות היא זו שהנציחה יותר מכל את הפער. וביטאה את המוחר שמפריד בין האדם לבהמה. את הגנום שמבדיל בין האנושי לבהמי. ולאינדרפרצית בנושא זה

ב.ע. כ.ל. הגירוש, 1985

14. אדוארד מ. בריג'ז, "תורת האינו יצוג, ניתוח תנועת בעלי חיים", 1887

עוד נגיע. במשל התלמודי האמנות היא גם התורה. וזאת לא פחות משבמשל הסיני היא הפרה שבגינו כדאי לעמול בשביל הקמח. המותר הוא הדמיון, הרגש, הנפש. הוא מופתח התוכנה שלנו להתמודדות הטראגית עם היקום. עם חידה. הקיום שפתרונה טמון אולי בין ניצניו של כל פרח או ציוציה של כל ציפור שיר. אחרי הכל, בני האנוש הם היחידים שבנויים לא רק ליהנות מן המראה או מן הצליל אלא גם לחקותם, לשעתקם או להפיקם מחדש.

רעיון השיבה לאותו עולם בראשיתי, שממנו גירשו הורינו הקדמונים בגין חטא ההתורעה והבנת הנראה, לא נתן לנו אף פעם מנוח. החיפוש האובסיבי אחר גן העדן האבוד היה ונותר בבסיס הנחמה שנתלתה בשגרת קיומינו. החולי והחגיגי כאחד, כחוויה מתקנת שתכליתה לקרב אותנו שוב אל האושר, משמע לשוב בעודנו בחיים, ואם לא אז אחריהם, אל אותו עולם שכולו טוב, ללא מכשולים מיותרים. אלא שכאן, על אותו ציר סובב, הוטמנה המלבודת המתסכלת ביותר. המוקש, שבקצהו האחר פתיל האשליה ובאחר ההתפכחות. כוונתי להכרה עצמה וליכולת להבחין בין טוב לרע. להכיר בעול גם אם כלפיו לא ניתן אלא להתריס. למחות ולזעוק לשווא. בתנאי פתיחה כאלה הגוף לא מסוגל כנראה לבטא את חוסר האונים אלא במחווה בלתי נשלטת, כמו סבוכה היא בפוארותיי של עץ הדעת. שם, נשכחת. בצד הלא מודע. מושכה בחוטים תת-ההכרה. זה הרקע החסר בכאב הניבט מהבעות פניהם של **אדם וחוה המגורשים מגן העדן הארצי** (1425 בקירוב, תמונה 13) של מזאצ'יו: כמו צעקה פרימורדיאלית שבטרם רכישת המילה שביטויה הוא טקסט בן הברה אחת מתמשכת, לא צעקה של הולדת אלא של בחירות.

13. מ'אצ'ו, אדם וחוה מגורשים מגן העדן, 1425 בקירוב

כשראיתי לראשונה את המונות היאבולוגיה של בועז טל (**פורטרט עצמי עם המשפחה, הערצת הילד**, פוליפטיך, 2001, קט' 28) בעת ההכנות להערוכה, כך ההגדרו בפני הדברים. בנותיו ואימן, זוגתו. משמשות מודלים כאילו מצדו האחד של עץ הדעת כשהוא עצמו ניצב מצדו האחר. וכולם נתונים במעין מסע אל הבראשית. נשמה. כל חי, במבט על הגוף האילם. המאכלס את הדפסיו המוגדלים - בשלב הזה של התפתחותנו הקולקטיבית וביטויה של יצירת האמנות המשעתקת. הרחק מימי הביניים. הקוואטרוצ'נטו והרנסאנס. וכל מה שהוטמע מאז בתודעת תרבותנו המשותפת. קרוב יותר לאקספרסיוניזם - איך אפשר שלא להיכר גם בצעקה המונומנטלית של מונק - SKRIKE (1893) - הנשמעת עורמת עוד יותר במקור הנורווגי בשל האונומתופיאה שאותה חרט האמן בגוף הצנום ובפה הפעור של גיבורו המבועת הניצב על גשר העץ התלוי מעל פיסת פיורד. איש לא דיטיב ממנו להתנבא ולהתריע באהה על שעמוד להתרחש לא הרחק מושם. באותו מרחב טאוטוני כעבור שנות דור בלבד. וגם על החידלון מול הנבזות, על הפגיעה בצלם האנוש. בלב. בגוף העירום חסר הכסות. הסר הכלים. חסר האונים: הגוף השביר. המוכה. המושפל. מונק חזה את השואה. לפחות את האפשרות. בפואטיקה הנבואית שלו.

במבט על העבודות הפזורות באטליה של טל. הכל נראה לי כמו תצלום ארוך. זה שלפני הפרידה הקשה. זה שלפני הניתוח הקריטי. העלייה לגרדום. ההוצאה להורג. המונות שצולמו על ידי העד רגע לפני האסון. ההורבן. כאשר דלתות המשרפה סובבות על צירן. אם לא היו צלמים בשטח. מי בכלל היה מאמין. מחוות. מוקפאות. תנוחות מאובנות. קשה להעד פעם. וקשה עוד יותר לעשות זאת כשנדמה שהוא עדיין לא פתוח או שהוא אף פעם לא יוכל להיסגר. מול שמנגד קיים זיק של תקווה. אלבום הזיכרונות. המשפחה. הילדים הולכים לבית הספר. כולם ניצבים אל מול המצלמה שלו כאילו ביחומתם. כמו מסכימים להיעוד של המעמד התמים עוד בטרם יתבהרו התנאים. זאת. כמו כדי להזכיר לאלה שיזהיו פעם צעירים מכדי להבין או לאלה שטרם ייוולדו - גם לאלה שיראו קני רובים מכוונים - שמישהו בכל זאת חשב עליהם מראש והחליט שהאמת חייבת לצאת לאור ללא דיחוי. ושעל הצדק להופיע מיד.

בהביטי באוסף העבודות גם מייברידג' נמצא בין האסוציאציות המובנות מאליהן (תמונה 14). האם מחבקת

קט' 28

את בנה הקטן ואחר-כך מכה איתו על אחוריו (קט' 36). ימיה האחרונים של הכרונו-פוט'גרפיה. סדרת תמונות הסטילס מתקבלת כרצף. והרף העין הוא שיוצר את התנועה. הגוף כפוף. כורע. שרוע. מהשיעור הסדרתי הזה באנטומיה נעדרים הצופים. שאצל רמברנדט בתמונה **הבודדה**. הם - המורה ושבעת התלמידים - מסודרים סביב הגוף הקרוע בחצי גורן מושלימה. שם מדובר בפדגוגיה ובגופה. בגוף חסר חיים (**ניתוח גוויה אצל פרופ' טולפ**, 1632) באולפנים אפשר ליצור תנאי אקלים אקספרימנטליים כמו במעבדה אפשר לשלוט במזג האוויר; אפשר לברוא הן גן עדן והן גיהינום; אפשר אפילו להחליף את השלטים בכניסות אליהם. הגוף. מסתבר. יודע לקונן ולחגוג. לך תמצא את ההבדלים כשמדובר בחגיגה על דם. המיקום כן קובע את היחס. לני ריפנשטהל תממש את התיזה הזו בנאיביות הבלתי-מובנת ביותר **באולימפיה** (1936) שלה. היא למדה היטב את מייברידג'. גם את אלכסנדר רודשנקו. הגרפיקאי המגוייס של אידיאל הבולשביזם. ואפילו. איך לא. את איזנשטיין. לא פחות מאשר את כוריאוגרפיות ההמון של רודולף פון לאבאן ואת הפיגורות של מרינטי. הספורטאים שהטריחו את עצמם אז לברלין זכו אצלה להנצחה הרואיה בהשפעה פסלי האלים והגיבורים האחרים של יוון העתיקה. בתוספת הדינמוקה שמשני עברי המצלמה. את נירנברג. את המורים ואת הלפידים היא העדיף לשכוח. וכל זאת ימים ספורים לפני שמכונת ההשמדה תגזר להנק ולאפר את גורלם של אלה שלא הוזמנו לטקסים המקדימים. גרמניה - אומה של הוגים ומשוררים. מי יאמין שעירום יוכל להיות שוב כל כך אתלטי. ההיסטוריה אולי חוזרת. על עצמה. אבל יש לה פתרונות חדשים בכל נקודת מפנה. שישים שנה מאוחר יותר תבקש ריפנשטהל מחילה על חלקה בפרוייקט הגנום. או עדיין ברמת הגזע. היא העשה זאת בתמונות הסטילס של שבטי הנובה במזרח אפריקה. לא רחוק מהמקום שבו נמצאי עצמותיה של 'יהוה הראשונה' שכונתה 'לוסי' על-ידי האנתרופולוג ליקי שמצאה. וזאת בשל אסוציאציות שהובילו אותו לביטלס ולידלומים שבשמים. את ריפנשטהל הן הובילו הרחק מאולפני בבלסברג שבפוטסדאם. לאפריקה הנאיבית. שבה לא ידעו כנראה דבר על מה שהתרחש שני דורות קודם לכן בלבה של אירופה המעטירה. בעזרת רועי הנובה התמירים ובנותיהם יפות ההואר. שאותן צילמה ריפנשטהל בטקסי חיזור מסורתיים ובעירום קמאי בגרסה קודמת של טראנס. היא הצליחה שוב. ובצורה הכי ציניה. לטפל באופציה האתנית במסווה של רפורטז'ה ובלב הכיכר. זאת הייתה העילה. מה היא יודעת לעשות עם מאות ואלפי ניצבים ראינו שנים קודם לכן. כאן היא העדיפה את אחריני הניצולים של החברה המסורתית. אלה שבלי מושים נראים אולי האריים ביותר. כבר אז ג'סי אוונס לא הוחיר להיטלר שום סיכוי. עוד הרבה לפני קארל לואיס או ווניס ווילייאמס.

האופציה של בועז טל נראית כאן מאוד רלוונטית. גם האקטיאליה. ובוודאי המבט האינטימי על המשפחה הגרעינית. להמשיך להיות. להמשיך ליצור. להמשיך להעיד. לא לוותר. רק להיזהר. הדוקומנט בעומק הפריים. המטאפורה בחזיה. היומיום. החצר. הבית. האדמה. הקיום האיתנה. האקזיסטנציה. ויותר מזה. הרזיסטנציה.

פרוייקט הנאורות הסתיים בקרמטוריום של אושוויץ-בירקנאו בשריפה. גופות. בני אדם חיים בבתי הרושת למוות. לא עפר אתה ואל עפר תשוב. אפר אתה. אפר. זהו הגיהנום מעברו השני של גן העדן. הבריה הישנה התעלמה לגמרי מן האפוקליפסה: בברית החדשה זהו הספר האחרון. אין בו "בראשית". אלא זו השאולה. התנ"ך מוסתיים בנקודת זמן היסטורית. ב"דברי הימים": כורש רוצה לבנות את בית המקדש מחדש בירושלים. הזון העצמית הבישות של יחזקאל שייך כבר לעולם מיתולוגי עתידי. באפוקליפסה של יוחנן מתרחשת מלחמה בשמים: מיכאל ומלאכיו נלחמים בדרקון הגדול. הוא הנחש הקדמון המכונה שטן. המעיים על כל הארץ. ולצדיו מלאכי החבלה (**אפוקליפסה** 12, 7-9). השטן ייכלא לאלף שנים. ישוחרר. ובסיומה של מלחמת גוג ומגוג יישלח לכבשן ויתענה עד קץ הימים (**אפוקליפסה** 20, 6-8). לבסוף מופיע הזון ירושלים השמימית. המשכן. המקדש. האור

מנו 36

לכל הגויים - הגאולה, מי יוכל להכות כל כך הרבה זמן? גם במיתולוגיה האטיונית יש סוף פלנטרי: כאן מדובר ב"שקיעת האלים" שאחריה לא יישאר הרבה. הפטליים הזה יקל על ניטשה כשיכריז בגדול ש"האל מת" (**המדע העליז**, 1882). אחר כך יגיע תורו של האדם, מה שהיה צפוי, ודווקא באוהה גרמניה. האל ייקח איתו לקבר. או לאן שלא יהיה, את האדם שברא בצלמו. הקורלציה הזו מתבקשת. נראה שכבר אצל היידגר **בישות וזמן** (במקור: Sein und Zeit, 1927) החל תהליך הגסיסה יסארטר **בהישות והאין** (1943) אפילו דואג לורוו ומחיש את קצו. גם אצל היידגר ה"סופיות" זוכה לתשומת לב רבה יותר מאשר ה"התחלה". והמוות לתשומת לב רבה יותר מאשר הלידה. **בשביל ביער** (1950) מטפל היידגר גם באמירתו זו של ניטשה. הוא מציין שהכוהר המקורי של החיבור כולו היה אמור להיות "הרצון לעצמה. ניסיון לשינוי כל הערכים" ורעיון "הרצון לעצמה" הוא שמרומם על-פי ניטשה את האדם למדרגת על-אדם או "אדם עליון". לאחר "מות האל" מתפנה המקום לטובת האדם שאותו "ברא בצלמו". אלא שהוא מתבקש ללכת צעד אחד קדימה. שיהיה אולי צעד אחד יותר מדי. החיוב שבנפילה בניתוח של היידגר הוא המקביל המדוייק ליפליקס קולפה המפורסם - לאוהה הורה שלפיה נפילתו המאושרת של האדם הראשון היא הנאי מוקדם הכרחי לשליחותו של ישו ולגאולתו הסופית של האדם[1]. אם אין מתנדבים צריך לחפש קורבנות.

"האדם החדש", בעל האספירציות הגבוהות, יורד מן השמים (במטוס) בינות העננים האולימפיים כאילו היה האל בכבודו ובעצמו, כדי להביא לנהיניו את מסר דעולם החדש. כך בפרולוג של **נצחון הרצון** (1936) של ריפנשטהל. בהמשך הטרט ניצב הפיהרר זקוף במכוניתו הפתוחה במבט מן העורף, כשמינכן כולה מריעה לו במועל יד. מאחורי הקלעים של ועידת הנופלגה בנירנברג נראים קציני ה-S.S. משתעשעים. כשהמצלמה קילטה אותם בחצי גוף עירום תוך חשיפת הבנאליות של מה שחוקר הקולנוע ג'ורג' סאדול מכנה במילונו "אכזריותם החייתית"[2] זה היה האולימפוס שלו, הפיהרר, כך אומרים.

סבל מושיגען גדלות. **בדיקטטור הגדול** (1940) מומחיש ציפלין את אותה אשליה בהקפצות בלון-הגלובוס של היינקל. בתפקיד האירוני לא פחות של הספר היהודי בגטו: הוא יידאג שהאחר, ה"סתמי" של היידגר, לא יישכח. סופה של ההגיגה התרחש בבונקר בנויהליים ונגמר בכלום. זה היה המסע לשורשי התרבות האיריופית. הרפרנס ההלני: יוון הקלאסית. גם רומא. מיתולוגיה. אמנות. מחשבה. הפרט והמדינה. אצל ריפנשטהל הגוף. אצל היידגר השפה. אלא שיד נעלמה הסיטה את פסי הרכבת בדרך חזרה. אהונה - פרייבורג. ספרטה - ברלין. איך זה יכול היה לקרות? די באזכור קיומו של הירע. ולא הבנאליות שלו היא המהרידה אלא דווקא התחכום, התחכום של הרוע.

כאן נמצא ההבדל בין התבונה להתגלות. מעניין כמה יהודים עסקו במשנהו של היידגר ומתוך הערצה. אצלו הם כנראה מצאו את התשובה ל"בנאליות של הרוע". חנה ארנדט הייתה בין הבודדים שפיצחו את הקוד[3] אלא שהמחילה שלה, ואולי גם של האחרים, להיידגר המורה, מבטאת כנראה את אותם ערכים שהביאוה בזמן לארצות הבריה ולא לארץ ישראל.

חיים גורי לא היה צריך את היידגר כשסוקר לעיתונות את משפט אייכמן (**מול תא הזכוכית**, 2001)[4]. הוא נהרד נשוויון הנפש ולא יכול היה להבין למה זה קרה. הצבר כאילו לא היה צד בעניין.

ייתכן שהאוניברסליזם היהודי לא השלים מאז ועד היום עם הקמת המדינה, שטיינר עדיין שוהף לאותה תחושה, גם דרידה ופאול צלאן: הם מצאו בו, בהיידגר, מנטור קולוסלי. אולי מפני שהוא חיזק אצלם את התחושה שבאמצעות השפה, ולא הגוף, יוכלו למצוא בית ואדמה בכל מקום עם פתרון כזה. מי צריך נפש.

בסוף שנות ה-50, בעת לימודי בפאריס, ההודעתי לעבודותיו של רוי אזדק ובהן האוטופורטרטים האנתרופומוטריים שלו. מן פוסט-גרסאות של איש ה'מנפאואר' על-פי ליאונרדו דה וינצ'י. אז התחלתי בעצמי לעסוק באוריינטציות של הגוף המצולם ביחס לגוף המצלם בקולנוע. מעבר ללקחי הציור והפיסול, הפולחן והתיאטרון. היום כל החיבורים הללו נראים הכרחיים יותר. כולל לקחי המדיה והאונטולוגיה, בקיץ האחרון, ערב פתיחת התערוכה, במשכן לאמנויות הבמה בתל אביב, בהפקת תיאטרון השאובינה מברלין, הוצגה היצירה **גוף** (KÖRPER) של סאשה וולץ הכוריאוגרפית הגרמנית. היצירה הושפעה ממחקר שערכה וולץ במוזיאון היהודי של ברלין. בהקשר למופע בתבה יעל אפרתי ב"הארץ" (8.7.2001) על פירוק והרכבה של הגוף כשות פיסית-ארכיטקטונית מתוך ניסיון לבדוק את השלד. מערכת העצבים, העור, הדם והאברים, חזרה לנקודת המרצא. לצלעות ולעצמות, רק שהמקצב האפיל על החזון; לאבאן, ריפנשטהל, פינה באוש, סאשה וולץ... אין מנוס. זו השתיית הרפרנס הבלתי נמנע במסגרת מגבלות המחווה ללא הכלים. טל יצטרך להתמודד עם המטען הזה בסטילס שלו, עם הקיבוע של הרגע והמבט הפסייאלי המסגיר.

המקום שבו נקודת ה-0 חופפת את נקודת ה-360. במעלות, ללא הביטחון של סגירת כל הפערים.

כשעזבתי את ביתה של משפחת טל בשכונת צהלון ביפו: שכונת מפוני העיר העתיקה, כלומר השטח הגדול, על ענף התלוי מהעץ המיתמר, מעל הכניסה, הבחנתי בחתול הצ'זייר המזחיך של המשפחה, במבט מלמטה, מבעד לעדשת מצלמת הווידאו שבה תיעדתי את הביקור כולו. דבחנתי בבירור שלמרות החיוך יש לחתול הזה ניבים הרים במיוחד. הוא, בשביל לעוד, לא צריך ליצור כלים; הוא גם לא קרא את עליסה בארץ הפלאות; ואני מניח שהוא גם לא יודע מה הוא הפסיד.

ד"ר **שמעון בגן** מרצה לאנתרופולוגיה ויזואלית בהכניה דרב הרומית באמנויות, בחנו לקולנוע ולטלוויזיה ובהנו למדעי המדינה. איניבריסיטת תל אביב. לשעבר חוקר במכון המחקר הלאומי הצרפתי (CNRS) ובקולג' דה פראנס. מאמר זה ונישאי הוא חלק ממחקר נקוף שלו בנושא מיהוסים ויעוגם.

1 מרטין היידגר, **מאמרים** (עריכת תרגם אדם נעבאים), תל אביב 1999, ע' 142

2 ג'ורג' שטיינר, **משנתו של מרטין היידגר**, שיקן, תל אביב 1988, ע' 92

3 Georges Sadoul, *Dictionnaire des Films*, Paris 1990, p. 337

4 חנה ארנדט, **אייכמן בירושלים. דיון על הבנאליות של הרוע**, בבל, תל אביב 2000

5 חיים גורי, **מול תא הזכוכית. משפט אייכמן בירושלים**, הקיבוץ המאוחד 2001

אנחנו = אני ואתה

הערת שוליים $x^n + y^n = z^n$

זהבה טל

"מתמטיקאים הם בני אדם, אלא שהם מסתירים זאת היטב." נטען בספרו של סינג.[1] לטענתו הם מוהבסים על אינטואיציות ותחושות בטן, ושוגים, אבל את תוצאית המאמץ המפרך הזה הם מתרגמים בסופו של דבר באדיקות למסמך כמו משפטי. לנוסחה הכתובה בצמצום ומנוסחת על-פי כללים נוקשים וקפדניים. בדימוי העצמי שלהם ובהפישהם האינטואיטיבית הם מנסים לשפוך אור על אמיתות נצחיות ומוחלטות.[2]

המשפט האחרון של פרמה (Fermat). נוסחה שאת נכונותה ניסו טיבי המוחות להוכיח במשך מאות שנים. הנו שריד נוכח במסע חייו הארוך והדינמי של בועז מאז לימודי המתמטיקה באוניברסיטה. שריד שיכול היה למרחבי הזמן והשכחה. ועד היום שב ומוזכר על-ידי בועז, ולא בכדי.

ניתן לראות הקבלה מסוימת בין ניסיונות ההוכחה הסיוויפיים של המשפט האחרון של פרמה, למירות הפשטות המטעה שבה, יאולי בגללה, לבין חיפושו העקשני. הבלתי-נלאה והמתמדי של בועז אחר הנוסחה הנכונה, האמיתית, של זהותו.

ניכר בבועז שהנו אמון על דרך החשיבה המתמטית, וכמו מתמטיקאי הוא עמל על מציאת ההוכחה הפשוטה, האלגנטית, התקפה לנוסחאות זהותו האישית. כמו גם על מציאת מערכת החוקים הפועלת בשדה הקיום האישי ובמערכת יחסי הגומלין בתוך התא המשפחתי. המתודולוגיה של המחקר קפדנית ומהמירה, וכוללת מסגרת עבודה ברורה. מדויקת, ומצמצמת (פול-פריים. פורמט צילומי ריבועי על-פי-רוב. עקביות בזהות המקום והדמויות הפועלות). מסגרת זו כוללת גם חזרה אינסופית וקונסיסטנטית - מאות רבות של סרטי צילום. אלפי נגטיבים. צבירה של אינספור שעות עבודה, גרסאות מריבות להמות ולסצינות. כמו חוזר הוא למצוא את הנוסחה הנכונה זה למעלה מחצי יובל. כמו מנסה הוא להרחיב את הידע ואת המודע על בסיס הקודם. כמו יוצא הוא אל העתיד הלא ידוע. אל הבנייה והתבוננות מדוקדקת. על מנת ללמוד את אשר ישנו.

"התבניות של המתמטיקאים. כמו אלו של הציירים או של המשוררים. חייבות להיות יפות. הרעיונות. כמו הצבעים או המילים. חייבים להשתלב בצורה הרמונית. יופי הוא המבחן הראשון: אין מקום של ממש בעולם למתימטיקה מכוערת."
ג' ה' הרדי

הייתכן שגם במערכת האישית. נכונה טענתו של פרמה שהסיבה לכך שאף אחד לא הצליח למצוא פתרון היא בדיוק מפני שפתרון כזד לא קיים? בפרספקטיבה של זמן. תהליך החיפוש הוא זה שהניב יבולים לא צפויים.

הבנת מהות הזהות האנושית הנה תהליך ארוך טווח. דינמי ואוניברסלי. אם קיימות התעסקות אינטנסיבית בזהות הנשית. פולמוס מרגיז ומשופע הבלים לטענת סימון דה ביבואר.[3] בירור הזהות הגברית נפוץ פחות. בעבודותיו של בועז. המה זז צצה עוד בשנות ה-70. ודהוא. ללא ליאות. דן בה עד היום.

נפלא וייחודי בעיני הוא אופן הגדרתו של בועז את עבודותיו: "פורטרט עצמי עם המשפחה". לטורות עבודת המחקר שלי לדוקטוראט בתחום המיגדר. קונפליקט ההגדרה מוכח תדיר ואני מוצאת את עצמי נבוכה כל פעם מחדש. תיהה איך לעולם אין הדבר נעשה נכון על-ידי. או שהפרוגנוזה מוהקת יותר ממחצית העשייה שלי כאשר בועז אינו מוזכר. או שאני מוצאת את עצמי מציגה את עצמי ומוסיפה "אשתו של בועז. גם". והדבר גורר פרץ של תמיהות. אם לא "התקפות". על חוסר היכולה (הנשית) להגדיר ישות עצמאית אוטונומית הפועלת ללא תלות באחר.

ובכל זאת. לטורות המודעות. מוחיקת הפן המשפחתי של העשייה מורידה נדבך משמעותי שבו מושקעת נשמתי. שם נמצאים מרב ההשקעה והאנרגיה. כברית דרך ארוכה של עשייה. עם הרבה תשומת לב וההכוונות רגשות. לכן כד מרגשת בעיני הגדרתו של בועז את עבודותיו כ"פורטרט עצמי". לא כל שכן הבחירה שלו להגדיר את עבודותיו גם באמצעותנו. באמצעות המשפחה. ולקרוא להן "פורטרט עצמי עם המשפחה".

[1] סינג סיימון. (2000). **המשפט האחרון של פרמה**. למשכל - הוצאה לאור. תל אביב. ע' xii

[2] שם. ע' xii

[3] שם. ע' 223

[4] בובואר סימון דה. (1949). **המין השני. כרך ראשון. העובדות והמיתוסים**. הוצאה בבל. תל אביב (2001)

קט' 6

קט' 26

קט' 31

קט' 32

משפחה זו מערכת שבה פועלים ומושפעים סך היחידים בה. זהות כולנו, כיחידים וכללל, ההעצבה כפי שהיא באמצעות חוויות ואירועים. אף אחד מאתנו לא חי לבד. משפחה הנה שדה חזק של כוהות פנימיים וחיצוניים אשר פועלים ומשנים. זהותנו נקבעת במידה רבה על-ידי הדמויות שעמן אנו באינטראקציה. מי שהי לצדנו. הורים, בני זוג, צאצאים וכו'.

כולנו חווינו את מכלול העשייה האמנותית של בועז על-פני זמן. הרבה עבודה. מאמצים. הירהמות משותפה. והימנעות של כל אחד ואחת מאתנו. נכונה ההיה הטענה שכלל החוויות. השתלשלות האירועים. הכאבים. המאבקים. המוחלות והאובדנים השאירו את הותמם בנשמותינו. ואלו מצאו את מוקומם. תיאורם או סימולם באחת היצירות. ההתהליך הוא דו-כיווני.

אחת הפריוויליגיה שלי היא האפשרות לחיות במהיצת העבודות. בהוכן ובינידן. לפרקי זמן מאוד א־יוכים. פרספקטיבה נדירה זו אפשרה לי גם להיות נוכחת במופגשידם של אחרים עם העבודות. עומק הרבדים. עושר האפשרויות וכיווני ההסתכלות. ואופציות פענוח הצופנים והמסרים בעבודות אלה הוא רב. כל צופה מוביל את הסתכלותו אל מרהבי ידיעותיו, רגשותיו וחוויותיו, והפרשנות היא נגזרת של מהות המתבונן ותקופת הצפייה. כמו החיים במוחיצתו של בועז - לעולם אינך יכול לשבוע. או להפסיק ללמוד ולהתפתח.

טוענים שההיפוש אחר הוכחה משפט פרמה הוביל לשינויי הפיסה משמעותיים. הוא היביל לאפשרות שהעלה גדל (Gödel) ש"אין זה משנה מה קבוצת האקסיומות שתבחר. תהינה שאלות שהמתמטיקה לעולם לא הוכל לענות עליהן - השלמות לעולם לא תושג".[1] הרחידוש הוא בקבלה של חוסר השלמות וחוסר הוודאות. הוודאות שאוהה אנחנו מרפשים. שניתן היה לצפות למצוא במתימטיקה. לא קיימות גם בה.

מה שנראה מוזר אולי מבחינה חוקי המהמטיקה והפיזיקה קיים בהתנהגות האנישית. כשאין לנו מושג מה צופן לנו העתיד, וגם העבר נתון לפרשנויות שונות. אני מוצאת מידה של נחמה בסדרת העבודות המכונה "אשת האבן הראשונה". יודעת אני כי גם אם בהמשך תהיה אחרת. זאת אחת הוודאויות שאינה זקוקה להוכחה.

זהבה טל, הנה מיצה לחינוך ואמנות. מסיימת מחקר לתואר שלישי במיגדר.

[1] סינג סיימון. (2000). ע' 167

ציונים ביוגרפיים

נולד בישראל: 1952
מתגורר ועובד ביפו ובעין הוד

תערוכות יחיד

1981 **במעגל האור הפנימי**. הביתן לאמנות, פארק הירקון, תל אביב
1986 גלייה ליכטבליק, קלן, גרמניה
1987 **מתווה לגבר ואשה**. מוזיאון ישראל, ירושלים
1989 המרכז לחינוך טכנולוגי, חולון
1993 ביה הצילום פראג, הרפובליקה הצ'כית
פוטופיש, אדינבורג, סקוטלנד
1994 גלריה פוסטה, קטוביץ', פולין
גלריה ביאלה, לובלין, פולין
אמנות-מקלט מקלט 1024, תל אביב
1995 מוזיאון פינקוטקה דה אסטרו, סאן פאולו, ברזיל
גלריה לצילום המרכז הטכנולוגי ברוצ'סטר (RIT), ניו יורק
גלריה המרכז לצילום, המחלקה לצילום (TSOA) אוניברסיטה ניו יורק
1996 **יחסים מורכבים**. המוזיאון האוניברסיטאי, מדלין, קולומביה
1997 **אלגוריה**. אימאגו - מרכז לצילום, ארהוס, דנמרק
מחשש לפגיעה - עבודות חדשות. כברי גלריה לאמנות ישראלית, קיבוץ כברי
אירועי המקלט הפתוח. מקלט 1024, תל אביב
1999 **אלגוריה II**. סדנאות האמנים הבינלאומיים, דיסלדורף, גרמניה
מבט אל סרטן השד. הסטודיו, רעננה
2001 **בועז טל, עבודות 1978-2001, אלגוריה/ אלגרו גון טרופו**. מוזיאון תל אביב לאמנות

תערוכות קבוצתיות

1980 גלריה סוף השדרה, תל אביב
1982 **באן ועכשיו**. מוזיאון ישראל, ירושלים (קטלוג)
גלריות אולמות האבירים בעכו. במסגרת "פסטיבל להיאטרון אונגרדי", עכו
1983 **מבט אישי**. גלרייה תיאטרון ירושלים; הגלריה לאמנות הצילום, תל אביב (קטלוג)
1984 המשכן לאמנות, חולון
גלריה מגמר קטן, תל אביב
גב 1.4-1.5. קטורה אובסקורה, תל אביב
אגס וגם תפוח. ביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון תל אביב לאמנות (קטלוג)
1985 **נתיבים בפארק**. ספריית בית אריאלה, תל אביב (קטלוג)
המשכן לאמנות, חולון
1986 **הבינאלה הראשונה לצילום**. המשכן לאמנות, עין חרוד (קטלוג)
גלריה לוברמן וסול, ניו יורק
1987 **צילום ישראלי**. לונדס קונסטהאלה, לונדס, שבדיה (קטלוג)
גלרייה המחלקה לצילום, האקדמיה לאמנות, ולעיצוב "בצלאל", ירושלים
טבע דומם. בית האמנים, תל אביב
1988 **קו רקוע**. מוזיאון תל אביב לאמנות (קטלוג)
גלרייה מומנט, המבורג, גרמניה
גלריית המחלקה לצילום, האקדמיה לאמנות ולעיצוב "בצלאל", ירושלים
1989 גלריית המחלקה לעיצוב, המרכז להינוך טכנולוגי, חולון
גלריה ראפ, תל אביב
1990 **צילום שנית ה-80 - גילוי והמצאה (AIPAD)**. ביל שוויץ
המוזיאון כאספן - מבחר רכישות 1979-1989. מוזיאון תל אביב לאמנות
גלרייה ביאלה, לובלין, פולין
גלריה סטארה, ורשה, פולין
נמל 10. גלרייה סדנאות האמנים, חיפה (קטלוג)
גבולות השלום. המרכז לאמנויות, גבעת חביבה
פוטופסט 1990. תצוגת לייזרדיסק, יוסטון, טקסס
1991 גלריה פוטוגרמה, מונטריאול, קנדה
חדש באוסף הצילום. מוזיאון תל אביב לאמנות
שחור לבן בצבע. אודיטוריום חיפה (קטלוג)
גלריה סוזן דלל, תל אביב
המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב
1992 מוזיאון יד לבנים, פתח תקוה
עבודות בתהליך. אקדמיה לארכיטקטורה, וניציה, איטליה
פוטופסט. תצוגה לייזרדיסק, יוסטון, טקסס
אוצרים באמנות ישראלית. גלריה שרה קונפירטי, תל אביב (קטלוג)
עשר המכות. גלריית בפר האמנים עין הוד
הדור החדש. מוזיאון ינקו דאדא, עין הוד
1993 **קו גבול**. פוסט מוזיאום, פרנקפורט, גרמניה (קטלוג)
בחיפוש אחר האב. פירום דס האל, פריז (קטלוג)
אוספים לקראת המאה ה-21. המוזיאון היהודי, ניו יורק (קטלוג)
בילאנס באלאנס. גלריה ביאלה, לובלין, פולין
בחירת האמן. גלריה שרה קונפורטי, תל אביב (קטלוג)
גלרייה כפר האמנים עין הוד
מוזיאון יד לבנים, פתח תקוה
גלריה לימבוס, תל אביב
1994 **מבחר מאוסף הקבע**. המרכז לצילום יצירתי, טוסון, אריזונה
ו-עומיה, חזון של עולם וירטואלי. גלאזנו, סקוטלנד
ארט פוקוס. הסטודיו, רעננה
ארט פוקוס. גלריה נופר, תל אביב
90-70-90. מוזיאון תל אביב לאמנות (קטלוג)
1995 **מקטעים**. מוזיאון ינקו דאדא, עין הוד; 1996, המשכן לאמנות, חולון; מוזיאון עדה (קטלוג)
הביתן הישראלי. המוזיאון ההיסטורי הלאומי, ברטיסלאבה, סלובקיה
בועז טל, מיכל רובנר. גלריה מינטאי דרבי, אנגליה
פרוייקט הרייכסטאג - תערוכה נלווית לפרויקט כוסוי הרייכסטאג ע"י כריסטו. מלון שטאנד, ברלין, גרמניה
סביבה ומקום. גלריית אמני עין הוד
1996 **הצילום בלי מובול אמנות**. גלריה בונקייר סטוצקי, קראקוב, פולין (קטלוג)
נוכחות. דיזנגוף סנטר, תל אביב
צילום ישראלי עכשווי. גלריה הירוש, הרצליה (קטלוג)
שלום חבר. גלריה אבו כביר, תל אביב
מנגל. הגלריה לעיצוב של אסכולה, תל אביב

הצגה הכלית. גלריה לימבוס. תל אביב

המוזיאון לאמנות מודרנית. ביגוטה. קולומביה

ארוטיקה. בית התרבות עין הוד

תיקון טעות. גלריית אמני עין הוד

1997 **תערוכת עשור**. המוזיאון לאמנות הצילום. אודנסה. דנמרק

עדיין בגן עדן. הגלריה העירונית. רחובות (קטלוג)

פוטו יונה. המוזיאון לאמנות ישראלית. רמת גן (קטלוג)

דימויים של גבריות. הגלריה לאמנות. רמת השרון

המדרשה. המוזיאון לאמנות ישראלית. רמת גן (קטלוג)

הו מאמא. המוזיאון לאמנות ישראלית. רמת גן (קטלוג)

דיאלוג. גלרייה אמני עין הוד. עין הוד

ארט שמוקום. גלריה לימבוס. תל אביב

פסטיבל החגים. יאדי ניסנאס. חיפה

בעיני גבר. פירמידה - מרכז לאמנות עכשווית. חיפה

כיסא פלסטיק. גלריה המימוחה. תל אביב

1998 **אמרתם משפחות**. חודש הצילום בפריז

במבט ישיר. מוזיאון תל אביב לאמנות (קטלוג)

קבוצת ארטישוק/תערוכה מס' 1. דפנה נאור מקום לאמנות עכשווית. ירושלים

הגן במשל. הגנים הבוטאניים. ירושלים (קטלוג)

במות, ישראל 1948-1998. המוזיאון היהודי. וינה. איטליה (קטלוג)

נשים בעולם המציאות. גלריה לימבוס. תל אביב (קטלוג)

מציצנות. גלריה יגאל אלון. רמת השרון

בן הצלם. הסדנא החדשה לאמנות. רמת אלידר. ראשון לציון

מורי המחלקה - תערוכה קבוצתית. גלריית המחלקה לצילום. המדרשה לאמנות. קלמניה. ביה ברל

1999 **כינוס האמנות הגדול**. דיסלדורף. גרמניה (קטלוג)

זה מסתובב. האטרון גבעתיים. גבעתיים (קטלוג)

ספר האמנים של סבינסקי. משכן האמנויות. תל אביב (קטלוג)

2000 **מסגרת זמן: מאה שנות צילום בארץ ישראל**. מוזיאון ישראל. ירושלים (קטלוג)

בין ההר לים. מוזיאון חיפה (קטלוג)

שינויים ותמורות במשפחה: צילום מאוסף המוזיאון היהודי. המוזיאון היהודי. ניו יורק (קטלוג)

יש לי חלום. המרכז הבינתחומי לאמנות ומדע. חולון (קטלוג)

קמרה אובסקורה, 20 שנה. סוחבים. תל אביב (קטלוג)

שקוף/צבע. המרכז לאמנויות. תל אביב (קטלוג)

פנים רבות ליד שרה. בציני האומה. ירושלים (קטלוג)

גוף. חקירה צילומית של הגוף - מבט אישי. פרינס גלרי. לונדון

2001 **גברים בבית**. גלרייה קלישר. תל אביב

פנימה. גלריה נורדין. תל אביב

מבחר אוספים ורכישות

1984 משרד החוץ. ירושלים

1986 הספרייה הלאומית. פריז

1987 מוזיאון ישראל. ירושלים

1989 אוסף יהושע פ' סמיית. וושינגטון. די. סי. מוזיאון תל אביב לאמנות

1990 הספרייה הלאומית. פריז

אוסף יהושע פ' סמיית. וושינגטון. די. סי.

המוזיאון לאמנות הצילום. אודנסה. דנמרק

1991 המוזיאון לאמנות מודרנית של סן פרנסיסקו

מוזיאון תל אביב לאמנות

1992 המוזיאון לאמנות. יוסטון. טקסס

המרכז לצילום. טוסון. אריזונה

אוסף לינדה וולקוב. סן פרנסיסקו

המוזיאון היהודי. ניו יורק

המוזיאון הבינלאומי לצילום. ביה גורני

איסטמן רצ'סטר. ניו יורק

מוזיאן לודוויג. קלן. גרמניה

1993 המוזיאון לאמנות. יוסטון. טקסס

אוסף ברט הארטקאמפ. הולנד

1994 מוזיאון הצילום. שארלרואה. בלגיה

המוזיאון לאמנות. יוסטון. טקסס

1996 מוזיאון קיוסאטו לאמנות הצילום. קיוסאטו יפן

המוזיאון לאמנות. יוסטון. טקסס

2000 המוזיאון הלאומי לצילום. קופנהגן. דנמרק

אירועים בינלאומיים מיוחדים 1990-2000

1990 הקונגרס הבינלאומי לצילום של מיין. ארה"ב

1991 ממלץ לפרס השנה ה-8. K.P. ניו יורק

חבר בוועדה השופטים בצילום. קרן אמריקה ישראל

חודש הצילום. מונטריאל. קנדה

1992 פוטופסט. יוסטון. טקסס

1993 פוטופיש. אדינבורג. סקוטלנד

הביינאלה לצילום. אנשהדה. הולנד

1994 פוטופסט. יוסטון. טקסס

פוטוטאג. פרנקפורט. גרמניה

אירועי הצילום. קלן. גרמניה

1995 פוטופיש. אדינבורג. סקוטלנד

פסטיבל הצילום בדרבי. אנגליה

פוטוס: ברטיסלבה. סלובקיה

נפוטו. סאן פאולו. ברזיל

אירועי הצילום. קלן. גרמניה

1996 אירועי הצילום בדנמרק. אודנסה. דנמרק

פוטופסט. יוסטון. טקסס

1997 פוטופיש. אדינבורג. סקוטלנד

1998 חודש הצילום בפריז

2000 אודנסה פוטו טרייאנלה. דנמרק

מבחר פרסים ומלגות

1992 מלגה מטעם קרן תרבות אמריקה ישראל

פרס אנריקה קבלין לצילום. מוזיאון ישראל ירושלים

מלגת מחקר באמנות. משרד החינוך והתרבות

פרס השלמות ביצוע עבודה באמנויות פלסטיות. משרד החינוך והתרבות

1997 מלגה מטעם משרד החינוך והתרבות

1999 מלגת מחקר מטעם הקרן לעוחקר של ביה ברל

2000 מלגת שהייה ביסיטדי. פריז

מבחר מאמרים מאת בועז טל

מאמרים על צילום: **צילומים - מגזין לצילום**. גליונות 1, 2, 3, 4 1982-1983.

בחיפוש אחר האב. עורכת יוראן אסדרס. פריז אודיוויזואל. פריז 1993.

"לימדנו א"הם לראות". **עיתון קמרה אובסקורה**. 1997.

הקדמה לקטלוג העריכת עוז אלטיג. מוזיאון ינקו דאדא. עין הוד. 1997.

הקדמה לקטלוג העריכה ראיבן קופרמן. מוזיאון ינקו דאדא. עין הוד. 1997.

"יוצרע הצילום לא שינה את חיינו". **במות, ישראל 1948-1998**. קטלוג העריכה. המוזיאון היהודי. וינה. 1998.

"המסע אל החים כרטן השדה". **במבט ישיר**. קטלוג העריכה. מוזיאון תל אביב לאמנות. 1998.

"הכל התחיל בשודה עם רפי לביא". **סטודיו**. מס' 124. יוני 2001.

מבחר פרסומים

תת רמה. מס' 1. מגזין הה רמה בע"מ. תל אביב 1984. (הצלומים)

עמוס אילון. **הישראלים - יום אחד בחודש מאי**. הוצאת כתר. ירושלים. הוצאה אברמס. ניו יורק. 1985.

פרוזה מס' 89. נובמבר 1986. (הצלומים)

זום. מס' 125. פריז. יולי 1986. (הצלומים)

מריאן פולטון. "לאחר ההנא הקדמון". **מהווה לגבר ואשה**. מוגוגרף. מוזיאון ישראל. ירושלים. 1987.

טליה רפפורט. "מהווה לגבר ואשה - שיחה עם בועז טל". **מוזות**. רמת השרון. 1989.

פוטו מטרו. גיליון לציון השע שנים. סן פרנסיסקו. ספטמבר 1989. (הצלומים)

א.ד. קולנן. "הקשרים. שקיפות". **קונטקטים, יום שקוף**. ספר אמן. תל אביב. 1991.

המחקר הצילומי. מס' 8. פריז אודיוויזואל. פריז. 1991. (הצלומים)

שנתון מוזיאון תל אביב לאמנות. 1992. (הצלומים)

עיר חמה. הוצאה: משרד הביטחון. תל אביב. 1992. (הצלומים)

ההיסטוריה של הצילום. גיליון 19. מס' 3. אנגליה. 1994. (הצלומים)

ארבע על חמש. מגזין לאמנות. תל אביב. דצמבר 1995. (הצלומים)

סול שפירו. **אלגוריה**. מונוגרף. ארהוס. דנמרק 1997.

קמרה אוסטריה. 62/63. גרץ. איטריה 1998. (הצלומים)

"ישראל בה 50. דיוקן קבוצתי". **פנים** מגזין לתרבות. חברה יחזיק. מס' 4. ישראל. פברואר 1998. (הצלומים)

לימודים

תואר דוקטור לצילום ואמנות. אוניברסיטה ניו יורק. ארה"ב ואוניברסיטת דרבי. אנגליה (2000)

לימודי צילום. תולדות האמנות ותרפיה באמנות המדרשה לאמנות רמת השרון. אוניברסיטת תל אביב ועוד (1979-1992)

תואר בקולנוע וטלוויזיה. אוניברסיטת תל אביב (1978)

תואר ראשון במוסיקה. אוניברסיטת חיפה (1977)

ראש המחלקה לצילום במדרשה. בית ספר לאמנות. מכללת בית ברל (1988-1997)

ראש המחלקה לצילום ולוידאו. המכללה לעיצוב ע"ש נרי בלומפילד. ויצ"ו חיפה (1990-1996)

דיקן בית הספר לעיצוב. מכון אקדמי טכנולוגי. חולון (2001)

מופקה מטעם המכון להכשרה טכנולוגית על הוראת הצילום (1992-1994)

אוצר תערוכות צילום

עבודות 1978-2001

המידות בס"מ, גובה קודם לרוחב
מימין לשמאל

1 **פורטרט עצמי, "עצוב לעזוב אותך", בעקבות אורס לוטי**
1978
הדפס כסף
126 x 80

2 **פורטרט עצמי עם המשפחה, פייטה עם נוטרה-דאם**, 1992
הדפס כסף
126 x 126

3 **פורטרט עצמי עם המשפחה, פייטה, מחווה ליוג'ין סמית**
1988
הדפס כסף
126 x 126

4 **פורטרט עצמי עם המשפחה, הרמוניה מוזרה של ניגודים**
1991
הדפס כסף
126 x 126

5 **פורטרט עצמי עם המשפחה, הדגמה לפרספקטיבה**, 1991
הדפס כסף
126 x 126

6 **פורטרט עצמי עם המשפחה, ניסוי בגרוויטאציה עם חלות**
1991
הדפס כסף, 126 x 126

7 **פורטרט עצמי, הבשורה**, 1995
הדפס כסף
126 x 126

8 **מתוה לגבר ואשה, בעקבות ה"סעודה על הדשא"**, 1990
הדפס כסף
126 x 126

9 **פורטרט עצמי, האמן בנוף**
1991
הדפס כסף
126 x 126

10 **פורטרט עצמי עם המשפחה, הבחירה של פאריס**, 1993
הדפס כסף
126 x 126

11 **פורטרט עצמי עם המשפחה, חלום יעקב**, 1990
הדפס כסף
126 x 126

12 **פורטרט עצמי עם המשפחה, משחק שח עם אבי**, 1991
הדפס כסף
126 x 126

13 **פורטרט עצמי עם המשפחה, "אובלי תפוחי האדמה", מחווה ליאן גוך**, 1990
הדפס כסף
126 x 126

14 **פורטרט עצמי, מתוה לגבר ואשה מס' 9**, 1995
הדפס כסף
126 x 126

15 **פורטרט עצמי כמלאך עם בנפיים**, 1995
הדפס כסף
126 x 126

16 **פורטרט עצמי, "עצוב לעזוב אותך", מחווה לאורס לוטי**
2000
הדפס כסף
126 x 126

17 **פורטרט של עלמה בצהוב**
1996
הדפס צבע
70 x 70

18 **דמות ללא צל**, 2000
הדפס צבע
151 x 122

19 **פורטרט עצמי, מתוה לגבר ואשה, בעקבות "החסד הרומי"**, 1998
הדפס צבע
151 x 122

20 **הערצת הילד**, 1997
הדפס צבע
126 x 126

21 **המבט**, 2000
הדפס צבע
126 x 126

22 **חלום התמים II**, 1996
הדפס צבע
126 x 126

23 **חלום התמים I**, 1996
הדפס צבע
126 x 126

24 **פורטרט עצמי, מתוה לגבר ואשה, הקומדיה האלוהית**
1998
הדפס צבע
250 x 150

25 **יום השישי**, 1998
הדפס צבע
151 x 122

26 **אניגמה, פורטרט של לוחם**
2001
הדפס צבע
126 x 126

27 **ואזה ופרחים**, 1993
הדפס צבע
126 x 126

28 **פורטרט עצמי עם המשפחה, הערצת הילד, פוליפטיך**, 2001
5 הדפסי צבע
122 x 230 כ"א

29 **מתוה לגבר ואשה, בצלו של עץ הדעת**, 1999
הדפס צבע
151 x 122

30 **אלגוריה לאביב, מחווה לבוטיצ'לי, דיפטיך**, 1997
הדפס צבע
126 x 126

31 **אשת האמן הראשונה, דיפטיך**
1997
הדפס צבע
126 x 126

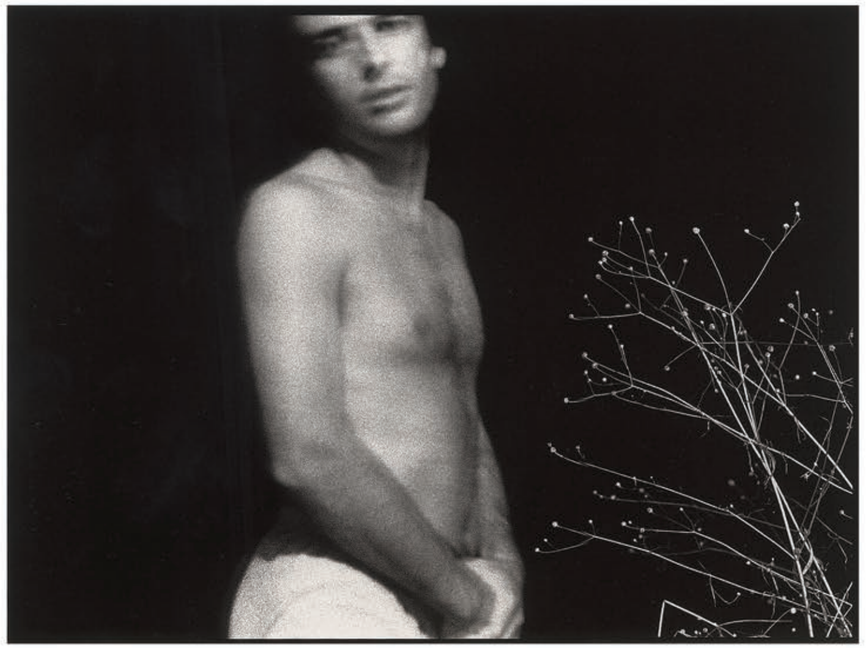
32 **אשת האמן, בעקבות ליאונרדו**
2001
הדפס צבע
126 x 126

33 **טבע דומם, אהבת שלושה התפוזים**, 1992
הדפס צבע
126 x 126

34 **אשת האמן, הריקוד**, 1994
הדפס צבע
126 x 126

35 **אלגוריה לחיים ולזמן**, 1996
הדפס צבע
70 x 70

36 **מתוה לגבר ואשה, לאחר המשתה**, 2000
הדפס צבע
151 x 122



1 פורטרט עצמי, "עצוב לעזוב אותך", בעקבות אורס לוטי, 1978 self-portrait, "sad to leave you," after urs luthi,

self-portrait with my family, pietà, homage to eugene smith, 1988 „פורטרט עצמי עם המשפחה, פייטה, מחווה ליוגין סמיר"

3

self-portrait with my family, pietà with notre-dame, 1992 פורטרט עצמי עם המשפחה, פייטה עם נוטרה-דאם,

2

self-portrait with my family, recondita harmonia, 1991 ,פורטרט עצמי עם המשפחה, הרמוניה מוזרה של נינודים

self-portrait with my family, a demonstration of perspective, 1991 פורטרט עצמי עם המשפחה, הדגמה לפרספקטיבה,

5

self-portrait with my family, an experiment on gravitation with sabbath bread, 1991 פורטרט עצמי עם המשפחה, נסוי בגרוויטאציה עם חלה 6

self-portrait, the annunciation, 1995 ,פורטרט עצמי, הבשורה

7

מחוה לגבר ואשה, בעקבות הסעודה על הדשא", 1990 study of male and female, after "le déjeuner sur l'herbe",

8

self-portrait, the artist in landscape, 1991 פורטרט עצמי, האמן בנוף,

9

self-portrait with my family, the judgment of paris, 1993 ,פורטרט עצמי עם המשפחה, הבחירה של פאריס

10

self-portrait with my family, jacob's dream, 1990 ,כורטרט עצמי עם המשפחה, חלום יעקב

11

1 פורטרט עצמי עם המשפחה, משחק שח עם אבי, 1991 ,self-portrait with my family, playing chess with my father

13 פורטרט עצמי עם המשפחה, "אוכלי תפוחי האדמה", מחווה לוון גוך, 1990 self-portrait with my family, "the potato eaters", homage to van gogh,

self-portrait, study of male and female no. 9, 1995 ,פורטרט עצמי, מתוה לגבר ואשה מס' 9

14

self-portrait as an angel with wings, 1995 ,פורטרט עצמי כמלאך עם כנפיים

15

self-portrait, "sad to leave you," homage to urs luthi, 2000 פורטרט עצמי, "עצוב לעזוב אותך", מחווה לאורס לוטי

16

portrait of a young lady in yellow, 1996 ,כורטרט של עלמה בצהוב

17

self-portrait, study of male and female, after "caritas romana", 1998 ,פורטרט עצמי, מתוה לגבר ואשה, בעקבות "החסד הרומי"

19

figure without a shadow, 2000 ,דמות ללא צל

18

the gaze, 2000 ,המבט

the adoration of the child, 1997 ,הערצת הילד

the dream of the innocent I, 1996 ,I חלום התמים

the dream of the innocent II, 1996 ,II חלום התמים

the sixth day, 1998 ,יום השישי

self-portrait, study of male and female, the devine comedy, 1998 ,פורטרט עצמי, מתוה לגבר ואשה, הקומדיה האלוהית

vase and flowers, 1993 ,אגרטל וכרחים

27

enigma, portrait of a warrior, 2001 ,אנינמה, פורטרט של לוחם

26

study of male and female, in the shadow of the tree of knowledge, 1999 ,מתוה לנבר ואשה, בצל של עץ הדעת

29

self-portrait with my family, the adoration of the child, polyptych, detail, 2001 ,פורטרט עצמי עם המשפחה, הערצת הילד, פוליפטיך, פרט

28

the artist's first wife, diptych, 1997 ,אשת האמן הראשונה, דיפטיך

31

allegory of spring, homage to botticelli, diptych, 1997 ,אלגוריה לאביב, מחווה לבוטיצ'לי, דיפטיך

30

the artist's wife, after leonardo, 2001 ,אשת האמן, כעקבות ליאונרדו

32

Catalogue

Dimensions are given in centimeters, height preceding width.

The works are arranged from right to left, according to the Hebrew reading direction.

1. *Self-Portrait, "Sad to Leave You," after Urs Luthi*, 1978
Silver print
80 x 126

2. *Self-Portrait with My Family, Pietà with Notre-Dame*, 1992
Silver print
126 x 126

3. *Self-Portrait with My Family, Pietà, Homage to Eugene Smith*, 1988
Silver print
126 x 126

4. *Self-Portrait with My Family, Recondita Harmonia*, 1991
Silver print
126 x 126

5. *Self-Portrait with My Family, a Demonstration of Perspective*, 1991
Silver print
126 x 126

6. *Self-Portrait with My Family, an Experiment on Gravitation with Sabbath Bread*, 1991
Silver print
126 x 126

7. *Self-Portrait, The Annunciation*, 1995
Silver print
126 x 126

8. *Study of Male and Female, after "Le Déjeuner sur l'herbe,"* 1990
Silver print
126 x 126

9. *Self-Portrait, The Artist in Landscape*, 1991
Silver print
126 x 126

10. *Self-Portrait with My Family, The Judgment of Paris*, 1993
Silver print
126 x 126

11. *Self-Portrait with My Family, Jacob's Dream*, 1990
Silver print
126 x 126

12. *Self-Portrait with My Family, Playing Chess with My Father*, 1991
Silver print
126 x 126

13. *Self-Portrait with My Family, "The Potato Eaters," Homage to Van Gogh*, 1990
Silver print
126 x 126

14. *Self-Portrait, Study of Male and Female No. 9*, 1995
Silver print
126 x 126

15. *Self-Portrait as an Angel with Wings*, 1995
Silver print
126x126

16. *Self-Portrait, "Sad to Leave You," Homage to Urs Luthi*, 2000
Silver print
126 x 126

17. *Portrait of a Young Lady in Yellow*, 1996
Color print
70 x 70

18. *Figure without a Shadow*, 2000
Color print
122 x 151

19. *Self-Portrait, Study of Male and Female, after "Caritas Romana,"* 1998
Color print
122 x 151

20. *The Adoration of the Child*, 1997
Color print
126 x 126

21. *The Gaze*, 2000
Color print
126 x 126

22. *The Dream of the Innocent II*, 1996
Color print
126 x 126

23. *The Dream of the Innocent I*, 1996
Color print
126 x 126

24. *Self-Portrait, Study of Male and Female, The Devine Comedy*, 1998
Color print
150 x 250

25. *The Sixth Day*, 1998
Color print
122 x 151

26. *Enigma, Portrait of a Warrior*, 2001
Color print
126 x 126

27. *Vase and Flowers*, 1993
Color print
126 x 126

28. *Self-Portrait with My Family, The Adoration of the Child*, polyptych, 2001
5 color prints,
each 122 x 230

29. *Study of Male and Female, In the Shadow of the Tree of Knowledge*, 1999
Color print
122 x 151

30. *Allegory of Spring, Homage to Botticelli*, diptych, 1997
Color print
126 x 126

31. *The Artist's First Wife*, diptych, 1997
Color print
126 x 126

32. *The Artist's Wife, after Leonardo*, 2001
Color print
126 x 126

33. *Still Life, The Love of Three Oranges*, 1992
Color print
126 x 126

34. *The Artist's Wife, The Dance*, 1994
Color print
126 x 126

35. *Allegory of Time and Life*, 1996
Color print
70 x 70

36. *Study of Male and Female, After the Symposium*, 2000
Color print
122 x 151

works 1978-2001

4x5 Art Magazine (Dec. 1995) (photographs).

Saul Shapiro, *Allegory*, monograph, Image Photographic Center, Aarhus 1997.

Camera Austria (International), 62/63, Graz 1998 (photographs).

"Israel at 50: A Group Portrait," *Panim Magazine for Culture, Society and Education*, no. 4 (Feb. 1998) (photographs).

Studies

Ph.D. in Photography and Art, New York University, New York and Derby University, U.K. (2000)

Studies in Photography, Art History and Art Therapy, Art Teachers Training College, Ramat Hasharon (today the Beit Berl College School of Art—Art Teachers Training College) and Tel Aviv University (1979-1992)

Diploma in Film and T.V., Tel Aviv University (1978)

B.Sc. in Mathematics, Haifa University (1977)

Head of the Photography Department, Beit Berl College School of Art—Art Teachers Training College (1985-1997)

Head of the Department of Photography and Video, WIZO Canada College for Design, Haifa (1990-1996)

Dean of The School of Design, Holon Academic Institute of Technology (2001)

Chief Inspector for Photography, The National Institute for Technological Training (1992-1994)

Curator of Photography

Museet Fotokunst, Odense, Denmark

1991 San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv

1992 The Museum of Fine Arts, Houston, Texas

Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson, Arizona

Linda Wolkot's Fine Art Collection, San Francisco

The Jewish Museum, New York

International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York

Museum Ludwig, Cologne, Germany

1993 The Museum of Fine Arts, Houston, Texas

Bert Hartkamp's Collection, The Netherlands

1994 Musée de la Photographie, Charleroi, Belgium

The Museum of Fine Arts, Houston, Texas

1996 Kiyosato Museum of Photographic Arts, Kiyosato, Japan

The Museum of Fine Arts, Houston, Texas

2000 National Museum of Photography, Copenhagen, Denmark

Special International Events 1990-2000

1990 Maine International Photography Congress, Maine

1991 Nominator for the 8th Annual Award, ICP, New York

Photography Jury, America-Israel Cultural Foundation, Tel Aviv

Mois de la Photo, Montreal, Canada

1992 FotoFest, Houston, Texas

1993 Fotofeis, Edinburgh, Scotland

Foto Biennale Enschede, The Netherlands

1994 FotoFest, Houston, Texas

Meetings in Cologne, Germany

Fototage Frankfurt, Germany

1995 FotoFeis, Edinburgh, Scotland

Derby Photography Festival, U.K.

Fotofo, Bratislava, Slovakia

Nafoto, São Paulo, Brazil

Meetings in Cologne, Germany

1996 Denmark Meeting Place, Odense, Denmark

FotoFest, Houston, Texas

1997 Fotofeis, Edinburgh, Scotland

1998 Mois de la Photo à Paris, Paris

2000 Odense Foto Triennale, Denmark

Prizes and Grants

1992 America-Israel Cultural Foundation Grant

The Enrique Kavlin Photography Prize, The Israel Museum, Jerusalem

Art Research Grant, Ministry of Education and Culture

Ministry of Education and Culture Grant

1997 Ministry of Education and Culture Grant

1999 Research Grant from the Beit Berl Research Foundation

2000 Residency at the Cité, Paris

Selected Essays and Articles by Boaz Tal

Essays on photography in *Zilumim Magazine for Photography*, nos. 1, 2, 3, 4 (1982-1983) (Hebrew).

Text in *A la recherche du père*, Viviane Esders (ed.), Paris Audiovisuel, Paris 1993.

"We taught them to look," *Camera Obscura Magazine* (1997) (Hebrew).

Introduction to Oz Almog's exhibition catalogue, Janco Dada Museum, Ein Hod 1997 (Hebrew).

Introduction to Reuven Kuperman's exhibition catalogue, Janco Dada Museum, Ein Hod 1997 (Hebrew).

"Why Photography Didn't Change Our Lives," in *Bamot, Israel 1948-1998* (exh. cat.), Jüdisches Museum, Vienna 1998.

"The Journey Into The Zone of Breast Cancer," in *Putting Herself in the Mirror* (exh. cat.), Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1998.

"It All Started with the Dialogue with Raffi Lavie," *Studio Art Magazine*, no. 124 (June 2001) (Hebrew).

Selected Publications

Tat Rama Art Magazine, no. 1, Tat Rama Ltd. (1984) (photographs).

Amos Elon, *The Israelis—Photographs of a Day in May*, Keter Publishing House, Jerusalem, Abrams, New York 1985.

Prosa, no. 89 (Nov. 1986) (photographs).

Zoom Magazine, no. 125 (July 1986), Paris (photographs).

Marianne Fulton, "After The Fall," in *Study of Male and Female*, monograph, The Israel Museum, Jerusalem 1987.

Talia Rappaport, "Study of Male and Female: A Dialogue with Boaz Tal," *Muzot Magazine* (Feb. 1989) (Hebrew).

Photo Metro, 9th Anniversary Issue (Sept. 1991), San Francisco (photographs).

A.D. Coleman, "Contexts: Transparency," in *Contacts, Transparent Sea*, Artist's Book, Tel Aviv 1991.

La Recherche photographique, no. 8, Paris Audiovisuel, Paris 1991 (photographs).

Tel Aviv Museum of Art Annual Review, Tel Aviv 1992 (photographs).

Hot City, The Defense Ministry Publication, Tel Aviv 1992 (photographs).

History of Photography, 19, no. 3 (1994) (photographs).

Biographical Notes

Born in Israel, 1952

Lives and works in Jaffa and Ein Hod

One-man Exhibitions

1981 *In the Internal Circle of Light*, Art Pavilion, Park Hayarkon, Tel Aviv

1986 Lichtblick Gallery, Cologne, Germany

1987 *Study of Male and Female*, The Israel Museum, Jerusalem

1989 The Technological Center Gallery, Holon

1993 Prague House of Photography, Prague, Czech Republic

Fotofeis, Edinburgh, Scotland

1994 Galeria Pusta, Katowice, Poland

Galeria Biala, Lublin, Poland

Shelter Art, Shelter 1024, Tel Aviv

1995 Museum Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil

Photo Gallery, Rochester Institute of Technology, Rochester, New York

Photo Center Gallery, TSOA Photography Department, New York University, New York

1996 *Complex Relations*, El Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

1997 *Allegory*, Image Photographic Center, Aarhus, Denmark

New Works: Retaining Offence, Kabri Gallery for Israeli Art, Kibbutz Kabri

The Open Shelter Events, Shelter 1024, Tel Aviv

1999 *Allegory II*, Gastatelier des Kulturamtes, Düsseldorf, Germany

An Aspect of Breast Cancer, The Studio Gallery, Ra'anana

2001 *Boaz Tal: Works 1978-2001, Allegory/ Allegro Non Troppo*, Tel Aviv Museum of Art

Group Exhibitions

1980 Avenue's End Gallery, Tel Aviv

1982 *Here and Now*, The Israel Museum, Jerusalem (catalogue)

Acre Knight Halls Galleries, Festival of Avantgarde Theatre, Acre

1983 *Personal Vision*, Jerusalem Theatre Gallery, Jerusalem; Gallery for Photographic Art, Tel Aviv (catalogue)

1984 Mishkan Le'omanut, Holon

Meimad Katan Gallery, Tel Aviv

Spine L4 - L5, Camera Obscura Gallery, Tel Aviv

A Pear and an Apple, Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv Museum of Art (catalogue)

1985 *Ways in the Park*, Beit Ariela Library, Tel Aviv (catalogue)

Mishkan Le'omanut, Holon

1986 *The First Israeli Photography Biennale*, Mishkan Le'Omanut Museum of Art, Ein Harod (catalogue)

Liberman & Saul Gallery, New York

1987 Lunds Konsthall, Lunds, Sweden (catalogue)

The Photography Department's Gallery, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem

Still Life, Artists House, Tel Aviv

1988 *Skyline*, Tel Aviv Museum of Art (catalogue)

Moment Gallery, Hamburg, Germany

The Photography Department's Gallery, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem

1989 The Technological Center Gallery, Holon

Wrap Gallery, Tel Aviv

1990 *Photography 1980's—Discovery and Invention* (AIPAD), Basel, Switzerland

The Museum as Collector—Selected Acquisitions 1979-1989, Tel Aviv Museum of Art

Galeria Biala, Lublin, Poland

Galeria Stara, Warsaw, Poland

Harbor 10, Artists Studios Gallery, Haifa (catalogue)

Peace Border, Art Center, Givat Haviva

FotoFest 1990, Laserdisk Display, Houston, Texas

1991 Galerie Photogramme, Montreal, Canada

New Works in the Photography Collection, Tel Aviv Museum of Art

Black and White in Color, Haifa Auditorium, Haifa (catalogue)

Suzanne Dellal Center for Dance and Theater, Tel Aviv

Center of Contemporary Art, Tel Aviv

1992 Museum Yad Lebanim, Petach Tikva

Works in Progress, Architecture Academy, Venice, Italy

FotoFest, Laserdisk Display, Houston, Texas

Curators of Israeli Art, Sara Konforti Gallery, Tel Aviv (catalogue)

The Ten Strokes, Ein Hod Artists Gallery, Ein Hod

The New Generation, Janco Dada Museum, Ein Hod

1993 *Borderlines*, Post Museum, Frankfurt/M Germany (catalogue)

A la recherche du père, Forum des Halles, Paris (catalogue)

Collecting for the 21st Century, The Jewish Museum, New York (catalogue)

Bilans Balans, Galeria Biala, Lublin, Poland (catalogue)

Artists' Choice, Sara Konforti Gallery, Tel Aviv (catalogue)

Ein Hod Artists Gallery, Ein Hod

Museum Yad Lebanim, Petach Tikva

Limbus Gallery, Tel Aviv

1994 *Selections from the Permanent Collection*, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona

V-Topia, Vision of a Virtual World, Glasgow, Scotland

Art Focus Events, Studio Gallery, Ra'anana

Art Focus Events, Nofar Gallery, Tel Aviv

90-70-90, Tel Aviv Museum of Art (catalogue)

1995 *Fragmentations*, Janco Dada Museum, Ein Hod; 1996, Mishkan Le'omanut, Holon; Arad Museum of Art, Arad (catalogue)

Fotofo, the Israel Pavilion, National Historical Museum, Bratislava, Slovakia

Boaz Tal, Michal Rovner, Montage Gallery, Derby, England

The Reichstag Project, in conjunction with Christo's packaging of the Reichstag, Stand Hotel, Berlin, Germany

Environment and Place, Ein Hod Artists Gallery, Ein Hod

1996 *Photography: Vehicle of Art*, Bunkier Sztuki Gallery, Cracow, Poland (catalogue)

Presence, Dizengoff Center, Tel Aviv

Contemporary Israeli Photography, Tiroch Gallery, Herzliya (catalogue)

Shalom Haver: Beyond the Sticker, Abu-Cabir Gallery, Tel Aviv (catalogue)

Mangal, The Design Gallery, Ascola, Tel Aviv (catalogue)

Hazagat Tahlit, Limbus Gallery, Tel Aviv (catalogue)

Museo De Arte Moderne, Bogotá, Colombia

Erotica, Ein Hod Cultural Center, Ein Hod

Correction, Ein Hod Artists Gallery, Ein Hod

1997 *10th Anniversary Exhibition*, Museet for Fotokunst, Odense, Denmark

Still in Eden, Rehovot Municipal Gallery, Rehovot (catalogue)

Photo Yona, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan (catalogue)

Images of Manhood, Art Hall, Ramat Hasharon

Hamidrasha, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan (catalogue)

Oh Mama, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan (catalogue)

Dialogue, Ein Hod Artists Gallery, Ein Hod

Art Shmokus, Limbus Gallery, Tel Aviv

The Festival of the Holidays, Vadi Nisnas, Haifa

In a Man's Eyes, Pyramida Contemporary Art Center, Haifa

Plastic Chair, Hamumche, Tel Aviv

1998 *Vous avez dit familles*, Mois de la Photo à Paris, Paris

Putting Herself in the Mirror, Tel Aviv Museum of Art (catalogue)

Artishock Group/Exhibition No. 1, Contemporary Art at Daphna Naor's, Jerusalem

The Garden—A Metaphor, The Botanic Gardens, Jerusalem (catalogue)

Bamot, Israel 1948-1998, Jüdisches Museum, Vienna, Austria (catalogue)

Women in the Real World, Limbus Gallery, Tel Aviv (catalogue)

Voyeurism, Igal Alon Gallery, Ramat Hasharon

The Child of the Photographer, The New Ramat Eliahu Arts Studios, Rishon Lezion

Group Show: The Department's Teachers, Photography Department's Gallery, Beit Berl College School of Art—Art Teachers Training College

1999 *Grosse Kunst Ausstellung Düsseldorf*, Messe Düsseldorf, Germany (catalogue)

Ze-Miss-Tovev, Givataim Theatre, Givataim (catalogue)

The Sabinski Artists Book, The Performing Arts Center, Tel Aviv (catalogue)

2000 *Time Frame: A Century of Photography in the Land of Israel*, The Israel Museum, Jerusalem (catalogue)

Between the Mountain and the Sea, Haifa Museum, Haifa (catalogue)

The Changing Face of Family: Photography from the Collection of The Jewish Museum, The Jewish Museum, New York (catalogue)

I Have a Dream, The Interdisciplinary Center for Art & Science, Holon (catalogue)

Camera Obscura, 20 Years, Sotheby's, Tel Aviv (catalogue)

Transparent / Color, The Performing Arts Center, Tel Aviv (catalogue)

The Many Faces of Yad Sarah, ICC, Jerusalem (catalogue)

Körper, a Photographic Exploration of the Body—A Private View, Printgallery, London

2001 *Men at Home*, Kalisher Gallery, Tel Aviv

Internal, Gordon Gallery, Tel Aviv

Selected Acquisitions and Collections

1984 Ministry of Foreign Affairs, Jerusalem

1986 Bibliothèque Nationale, Paris

1987 The Israel Museum, Jerusalem

1989 Joshua P. Smith's Collection, Washington, D.C.

Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv

1990 Bibliothèque Nationale, Paris

Joshua P. Smith's Collection, Washington, D.C.

about the possibility introduced by Gödel, that "no matter what set of axioms were being used there would be questions which mathematics could not answer—completeness could never be achieved."[5] The novelty lies in accepting the incompleteness and uncertainty. The certainty we seek, which one could expect to find in mathematics, does not exist there either.

[5] Singh 1997, p. 159.

What may seem strange in terms of the laws of mathematics and physics is evident in human behavior. When we have no idea what the future holds in store for us, and the past too is subject to various interpretations, I find a measure of comfort in the series of works entitled *The Artist's First Wife*. I know that even if somewhere along the line there will be another, this is one of the certainties that need no proof.

Zahava Tal, the artist's wife, is a lecturer in Art and Education. She is about to submit her final Ph.D. thesis on Gender.

cat. 6

cat. 26

cat. 31

cat. 32

myself bewildered each time anew, wondering how I never manage to do it right. The presentation either effaces more than half of my work when Boaz is not mentioned, or else I introduce myself, adding: "and I'm also Boaz' wife," which raises eyebrows, at times triggering "attacks" on the (female) inability to define a separate, autonomous entity that operates independently of another.

Still, despite this awareness, erasing the familial facet eliminates a substantial dimension into which I put my soul. This is where the bulk of investment and energy go; it represents a long course of action, filled with much attention and emotional intention. This is why I find Boaz' definition of his works as *Self-Portrait* so touching; all the more so his decision to define his works through us, through the family, and call them *Self-Portrait with My Family*.

A family is a system where the totality of individuals function and are mutually-influenced. The identity of us all, as individuals and as a unit, was shaped through experiences and events. No one lives in solitude. A family is a powerful field of internal and external forces that transpire and transform. Our identity is determined, to a large extent, by the persons with whom we interact, those who live by our side: parents, spouse, children, etc.

We have all experienced Boaz' artistic practice as a whole over time. It took a great deal of work, effort, teamwork, and avoidance on the part of each and every one of us. It would be true to say that the totality of experiences, chain of events, pains, struggles, illnesses and losses have left their imprint in our souls, and these have found their place, depiction or signification in one of the works. It is a two-way process.

One of my privileges is the ability to live with the works, within and amongst them for very long periods of time. This rare perspective has also allowed me to witness others encountering the works. Profoundly stratified, these works offer an abundance of viewing possibilities and directions, and numerous options for decoding and interpreting the messages infused in them. Each viewer guides his gaze into his own realms of knowledge, emotion and experience, and the interpretation is derived from the viewer's very essence and the viewing duration. Like life with Boaz—you are never satiated, nor do you ever cease to learn and evolve.

It is said that the quest for a solution to Fermat's Theorem led to considerable perceptual changes. It brought

Me and You = Us

Nota Bene

$X^n + Y^n = Z^n$

Zahava Tal

"Mathematicians may seem almost other-worldly," maintains John Lynch in his foreword to Simon Singh's book *Fermat's Last Theorem*[1]: they hesitate, rely on intuitions and gut feelings, and make mistakes, but ultimately they persistently translate the results of this strenuous effort into a near-formal statement, a concise formula modeled according to strict, rigid rules. Through their self-image and intuitive perception, they attempt to shed light on eternal, absolute truths.[2]

Fermat's Last Theorem, a formula whose validity the best minds endeavored to prove for centuries, is a present remnant in Boaz' long and dynamic life journey from the time he studied Mathematics in university; a remnant that survived the realms of time and oblivion, and which he still re-invokes, not in vain.

A certain analogy may be drawn between the Sisyphean attempts at proving Fermat's Last Theorem, despite—or perhaps, because of—its deceptive simplicity, and Boaz' persistent, tireless, methodical search for the right, true formula of his identity.

It is evident that Boaz is well-versed in mathematical forms of thought. Like a mathematician, he exerts himself to find the simple, elegant, valid proof for the formulas of his personal identity as well as the set of rules at work in the personal-individual sphere and the web of interrelations within the basic family unit. The research methodology is strict and scrupulous, including a clear, accurate, restrictive frame of work (full frame, a square photographic format for the most part, consistency in terms of the location and cast of characters). This framework also incorporates endless and persistent repetition—many hundreds of films, thousands of negatives, countless work hours, multiple versions for themes and scenes, as if he has been striving to find the right formula for more than a quarter of a century, endeavoring to expand the scope of known and conscious facts based on the precedent; as if he were heading toward the unknown future, toward careful structuring and scrutiny in order to study the existent.

"The Mathematician's patterns, like the painter's or the poet's, must be beautiful; the ideas, like the colours or the words, must fit together in a harmonious way. Beauty is the first test: there is no permanent place in the world for ugly mathematics" (G. H. Hardy).[3]

Is it possible that in this personal system, too, Fermat's argument holds true, that no one has managed to find a solution precisely because such a solution does not exist? In retrospect, it is the search process itself that yielded unexpected results.

Understanding the essence of human identity is a long-term, dynamic and universal process. While there's an intensive engagement with female identity—an irritating, nonsensical polemic, according to Simone de Beauvoir[4]—inquiry into male identity is less prevalent. In Boaz' works this theme surfaced as early as the 1970s, and he has been addressing it incessantly ever since.

The way Boaz defines his works—*Self-Portrait with My Family*—is quite extraordinary and unique to my mind. Despite my doctoral thesis on gender, the conflict of definition is frequently validated, and I find

[1] John Lynch, "Foreword," in Simon Singh, *Fermat's Last Theorem*, Fourth Estate, London 1997, p. xii.

[2] Singh 1997, p. xii.

[3] Singh 1997, p. 191.

[4] Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (1949), trans.: H. M. Parshley, Vintage Books, New York 1989.

Yael Efrati wrote in *Ha'aretz* (July 8, 2001) about the deconstruction and re-construction of the body as a physical-architectural entity in an attempt to explore the skeleton, the nervous system, the skin, the blood and the organs. Back to square one, to the ribs and bones, but the rhythm has overshadowed the vision. Laban, Riefenstahl, Pina Bausch, Sasha Waltz... There is no escape; this is the infrastructure of the inevitable reference within the confines of the tool-less gesture. Tal will have to deal with this baggage in his still photographs, with the fixation of the moment and the surrendering facial expression—the place where the zero point overlaps that of 360 degrees, minus the certainty of bridging all gaps.

When I left the Tals' home in the Zahalon neighborhood in Jaffa, which originally housed those families evicted from Old Jaffa, I noticed the family's ever smiling Cheshire cat on the towering tree branch hanging above the entrance. Looking up I could clearly see through the lens of my video camera with which I documented the entire visit, that despite the perpetual smile, that cat has particularly sharp teeth. It doesn't have to make any tools with which to hunt, nor did he ever read *Alice in Wonderland*, and I suspect he has no idea what he's missing either.

Dr. Simon Kagan is a lecturer of Visual Anthropology in the Interdisciplinary Program and the Department of Film and Television, the Faculty of the Arts, and the Department of Political Science, Tel Aviv University. Previously, a researcher at Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) and at the Collège de France, Paris. This essay is part of his comprehensive research on the subject of myths and their representation.

Triumph of the Will (1936). Later on in the film, the Führer is seen from a medium angle, standing erect in an open automobile, and all of Munich hailing him as his car passes. Behind the scenes of the Nazi Party Congress at Nuremberg, S.S. officers are seen playing around, the camera capturing them semi-naked, exposing the banality of what film scholar Georges Sadoul in his dictionary dubs their "bestial cruelty."[3] This was his Olympus. The Führer, they say, suffered from megalomania. In *The Great Dictator* (1940) Chaplin illustrates that illusion by Hynkel's bouncing of the globe-ball. In the equally ironic role of the Jewish Barber in the ghetto, he would make sure that the other, Heidegger's "impersonal," would not be forgotten. The end of the celebration took place in the bunker in nihilism and ended with nil. This was the journey into the roots of European culture. The Hellenic reference, Classical Greece, Rome too. Mythology, art, philosophy. The individual and the republic. In Riefenstahl's case it is the body, in Heidegger's case—language. Except that an unseen hand shifted the railway tracks on the way back. Athens—Freiburg, Sparta—Berlin. How could this have happened? Suffice it to mention the existence of evil; and it is not its banality that is so shocking, but rather its sophistication. The sophistication of evil.

It is here that the difference between wisdom and revelation lies. It is interesting to note how many Jews delved into Heidegger's doctrine, out of admiration. They must have found in it the answer to the "banality of evil." Hanna Arendt was amongst the few who "broke the code,"[4] except that the forgiveness she—and possibly the others too—grant Heidegger, the teacher, apparently expresses the very values that brought her in time to the United States rather than to Palestine. Haim Guri did not need Heidegger when he too covered the trial (*In View of the Glass Booth*, 2001).[5] He was horrified by the indifference and could not fathom why it had happened. It was as if the *sabra* was not concerned at all.

Perhaps Jewish universalism never since resigned itself to the establishment of the State of Israel. Steiner still shares that feeling, and so do Derrida and Paul Celan. They found in him, in Heidegger, a colossal mentor, perhaps because he enhanced in them the feeling that through language, rather than through the body, they would be able to find a home and a land everywhere. With such a solution, who needs a soul.

In the late 1970s, while studying in Paris, I came across Roy Ajdeck's works, among them his anthropometric self-portraits; like post-versions of Leonardo da Vinci's "Manpower" figure. It was then that I myself started engaging with orientations of the photographing body in relation to the photographed body in the cinema, beyond the lessons of painting and sculpture, ritual and theater. Nowadays all these affinities seem more necessary, including the lessons of media and ontology. This summer, on the eve of the show's opening, the Berlin Schaubühne production *Körper* ("Bodies") by German choreographer Sasha Waltz was staged at the Tel Aviv Performing Arts Center. The piece was inspired by Waltz' research in the Jewish Museum, Berlin. In reference to the performance,

[3] Georges Sadoul, *Dictionaire des Films*, Paris 1990, p. 337.

[4] Hanna Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Penguin, New York 1994.

[5] Haim Guri, *In View of the Glass Booth: Eichmann's Trial in Jerusalem*, Hakibbutz Hameuchad, 2001 (Hebrew).

careful. The document lies in the depth of the frame, the metaphor—at the forefront. The everyday, the garden, the home, the land—authentic life; existence and moreover, resistance.

The Project of Enlightenment was terminated in the Auschwitz-Birkenau crematorium, with the burning of living human bodies in death factories. For neither dust thou art, nor unto dust shalt thou return. Thou art ashes, ashes. This is the Inferno on the other side of Paradise. The Old Testament entirely disregarded the Apocalypse, the Revelation; in the New Testament, it is the last book. It has no "genesis," but only the borrowed one. The Bible ends in a historical point in time, with Chronicles; King Cyrus wants to rebuild the Temple in Jerusalem. Ezekiel's Vision of the Dry Bones already belongs in a future mythological world. In the Apocalypse of St. John there was war in heaven: Michael and his angels fought against the great dragon, namely the old serpent called Satan, which deceiveth the whole world, along with his angels (Revelations 12: 7-9). Satan will be bound for a thousand years; subsequently he will be loosed out of his prison, and in the aftermath of a War of Gog and Magog, he will be cast into a lake of fire and brimstone and shall be tormented day and night for ever and ever (Revelations 20: 6-10). Finally the vision of the heavenly Jerusalem appears, the Tabernacle, the Temple, the light to all the nations—Redemption. Who could wait that long? Teutonic mythology too has a planetary ending; the "downfall of the gods" after which not much will be left intact. This fatalism would make it easier for Nietzsche to affirm that "God is dead" (*The Gay Science*, 1882). Then Man's turn will come, as expected, in that very same Germany of all places. God will take with him to the grave, or wherever it is that he goes, the man whom he created in his own image and likeness. This correlation is called for. The process of dying seems to have begun already in Heidegger's *Being and Time* (*Sein und Zeit*, 1927), and Sartre in *Being and Nothingness* (1943) even exerts himself to rush it along and bring its end ever-nearer. Heidegger too dedicates greater attention to "finality" than to "beginning," and to death more than to birth. In *Holzwege* (Wood-Paths, 1950) Heidegger also addresses Nietzsche's aforementioned assertion. He notes that the essay's original title was supposed to be "The Will to Power, an Attempt to Change All Values,"[1] and that it is the notion of "the will to power" that according to Nietzsche raises man to the status of an "*Übermensch*," a Superman. After "the death of God" there is room for the man whom he created in his own image and likeness, except he is asked to take one step forward, which might turn out to be one step too many. The positive side of the Fall, according to Heidegger's analysis, is the exact equivalent of the famous doctrine of the "felix culpa" according to which the fortunate fall of the first man is a necessary pre-condition for Christ's mission and Man's ultimate redemption.[2] If there are no volunteers, you have to look for victims.

The "New Man," who possesses high aspirations, descends from the sky (by plane) amidst the Olympian clouds as if he were God himself, to bring the message of the New World to his subjects. This was the case in the prologue to Riefenstahl's

[1] Martin Heidegger, *Essays*, (translated and edited by Adam Tenenbaum), Tel Aviv 1999, p. 140 (Hebrew)

[2] George Steiner, *Martin Heidegger*, University of Chicago Press, 1991.

Boaz Tal, *Experiments in Harmony*, 2001

cat. 36

chrono-photography. The series of still photographs is perceived as a sequence, and it is the blink of an eye that generates the sense of motion. The body is bent, bowing down, sprawled. From this serial lesson in anatomy the spectators are missing; in Rembrandt's single picture, the latter—namely the teacher and his seven students—are standing around the torn body in a complementary semicircle. There we are concerned with pedagogy and a corpse, a lifeless body (*The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, 1632). In the studio one can create experimental climate conditions as in a lab. You can control the atmosphere. You can create both a paradise and a hell; you can even switch the signs at the entrance. The body, apparently, knows how to mourn and how to celebrate. Go figure out the differences when a celebration of blood is concerned. One's position does determine one's approach. Leni Riefenstahl was to reaffirm this thesis with the most incomprehensible naivete in her film *Olympia* (1936). She was a good student of Muybridge, as well as of Alexander Rodchenko, the engaged graphic artist of the ideal of Bolshevism, and even of Eisenstein, and she learned equally well from Rudolph Von Laban's mass choreographies and Marinetti's figures. She heroically perpetuated the athletes who took the pains to come to Berlin at the time a la ancient Greek sculptures of gods and other heroes, with the added dynamics on both sides of the camera. She would rather forget Nuremberg, the uniform and the torches. All this, mere days before the extermination machine was to doom to asphyxiation and ashes those who were not invited to the preliminary ceremonies. Germany is a nation of thinkers and poets. Who would have believed nudity could once again be so athletic. History perhaps repeats itself, but at each turning point it has new solutions. Sixty years later Riefenstahl would ask for forgiveness for her part in the Human Genome Project, back then still on the level of race. She would do so in her still photographs of the Nuba tribe in East Africa, not far from the place where the bones of the 'first Eve' were uncovered by the anthropologist Leakey, who named her Lucy, due to associations that led him to the Beatles and diamonds in the sky. Riefenstahl's associations led her far away from the Babelsberg studios in Potsdam, to naive Africa, where nothing was known of what had happened two decades earlier at the heart of crowning Europe. With the aid of the majestic Nuba shepherds and their beautiful women whom Riefenstahl depicted in traditional courtship rituals and primordial nudity, in an early version of trance, she once again managed to address the ethnic option with the utmost cynicism, under the guise of reportage and in the middle of the square. This was the pretext. What she can do with hundreds and thousands of extras we had already seen years before. Here she singled out the last survivors of traditional society, those who unheedingly appear most Aryan. Even back then, long before Carl Lewis and Venus Williams, Jesse Owens left Hitler no chance.

Tal's option seems highly relevant here, and so is the topicality, and certainly the intimate view of the nuclear family. To go on living, to go on creating, to go on testifying; not to give up, only to be

cat. 28

13. Masaccio, *The Expulsion of Adam and Eve*, c. 1425

of survival, but were also capable and programmed to create them as well as enjoy their beauty even if they were purposeless. It was precisely at that initial stage, as aforesaid, that we were endowed with wisdom—indeed, that aforementioned ability to recognize good and evil—whereby we were supposed to confront the world. This is probably also when we were given the intrinsic tools for its pure and practical realization; the gift of speech and the digital hands, and with them—the ability to communicate, as well as criticize, if I may paraphrase Kant. All this, while constantly expanding the circle of social interactions from the direct interpersonal level to the middle planetary level, while constantly propelling collective bodies by mechanical means.

The world of culture became our artificial creation based on the senses, memory and imagination. And we, the artisans, the craftsmen—having no other choice, and due to human limitations as much as the secondary advantages—found ourselves delighting in a new kind of joy unbeknownst to our predecessors, the joy of creation; not always for the sake of creating auxiliary objects designed to facilitate the confrontation with our surroundings, whether hostile or welcoming, but also for the sake of creating symbols and signs. Not only as artisans but as artists too, we were forced to confront the narrow gap between permission and prohibition, image and imitation, ritual and vision, religion and science. Perhaps it is precisely art that best captured the gap, manifesting the pre-eminence of man above the beast, the genome differentiating the human from the bestial; and to interferations on this subject we are yet to come. According to Talmudic parable, art is also the Torah, the law; according to the Chinese—it is the flower worth toiling for. That pre-eminence is the imagination, the emotion, the soul; it is the key to our program for tragic confrontation of the universe, of the enigma of existence whose resolution may well lie amidst the buds of each and every flower, or the chirping of each and every song bird. After all, human beings are the only ones designed so as not only to enjoy sight and sound, but also to mimic and reproduce them.

The notion of returning to that primordial world from which our ancestors were banished due to the sin of consciousness and comprehension of the visible has never ceased to haunt us. The obsessive pursuit of the Lost Paradise has been and still remains the very foundation of the solace pinned on the routine of our existence, profane and festive alike, as a corrective experience aimed at drawing us once again nearer to bliss, namely—let us return while we are still alive, or else in the afterlife, to that goodly world without unnecessary obstacles. However, here, on that circuitous route, the most frustrating trap of all was hidden, the mine, with the fuse of illusion at one end, and disillusionment at the other. I am referring to recognition itself and to the ability to distinguish between good and evil, to acknowledge injustice even if nothing can be done, except to defy it, protest against it, and cry out in vain. Given such preconditions, the body is apparently incapable of expressing its helplessness, but only through an uncontrollable gesture, as though tangled in the branches of the Tree of

14. Eadweard Muybridge, consecutive series photographs, from *Animal Locomotion*, 1887

Knowledge, where sub-consciousness extends, forgotten, alongside the unconscious, pulling the strings. This is the background lacking in the pain reflected in the faces of Masaccio's Adam and Eve expelled from Paradise (c. 1425, fig. 13); a pre-lingual primordial cry, manifested in a persisting monosyllabic text. Not a cry of birth, but rather one of maturing.

When I first saw Boaz Tal's "evolution" works (*Self-Portrait with My Family, Adoration of the Child*, polyptych, 2001, cat. 28) during the preparations for the show, this is how I perceived them: His daughters and their mother, his wife, pose on one side of the Tree of Knowledge, as it were, whilst Tal himself stands on the other—all of them seemed to be taking some journey back to the beginning, to the genesis of the human soul. Observing the mute body populating his enlarged prints—at this phase of our collective evolution and the manifestation of the reproductive work of art, far from the Middle Ages, the Quattrocento, the Renaissance, and everything assimilated ever since in our collective cultural consciousness, closer to Expressionism—I couldn't avoid recalling Edvard Munch's monumental *Scream* (1893) as well, which sounds even more discordant in the Norwegian original, *Skrike*, due to the onomatopoeia Munch carved on the lean body and gaped mouth of his terrified protagonist, standing on the wooden bridge that hangs over a piece of fiord. No one has managed to better prophesize and at once warn against what would soon thereafter come to pass, not far away, in that same Teutonic space, a mere generation later, and the nullity in view of the depravity, the offense against humanism, violation of the heart, the nude body, unclothed, unequipped, powerless; the captive, battered, humiliated body. In his prophetic poetics, Munch envisioned the Holocaust, or at least the possibility thereof.

Looking at the works scattered around Tal's atelier, they all elicit in me the sense of a final photograph, the one preceding a harsh farewell, prior to a critical operation, going to the gallows, an execution. Photographs taken by the witness a brief moment before the calamity, prior to the collapse, when the crematorium doors rotate. Had there not been photographers around, who would have ever believed it. Frozen gestures, petrified postures (cat. 36). It is hard to document a wound, and even harder to do so when it seems that it is not open yet or that it will never heal. Fortunately, on the other hand there is a spark of hope, an album of recollections: the family, the kids going to school. All of them pose for his camera, as if on their own initiative, consenting to the documentation of the naive scene even before the conditions are clearly set; as though in order to remind those who will be too young to understand, or those who will not be born yet—as well as to those who will see pointed guns ready to be fired—that someone had forethought of them and decided that the truth must be laid bare without delay and that justice must show itself at once.

Looking at the collection of works, Muybridge too is conjured up among the obvious associations (fig. 14). The mother embracing her little son, then patting him on his rear end. The last days of

On Resistancialism and the Sophistication of Evil

Simon Kagan

The story of Man's creation and its deconstruction, as told by the sages, centers around the episode of the "tree of knowledge of good and evil," whose fruit we were forbidden to eat under the threat of a death penalty. Later on we learn that by violating the taboo of eating the forbidden fruit, customarily identified with the apple—subsequent to which Man became God-like, knowing the difference between good and evil—cost him his immortality and led to his expulsion from Eden. He was driven out along with his consort, Eve, as a mortal being ("for dust thou art, and unto dust shalt thou return" Genesis 3:19), yet despite the gravity of the offense was spared immediate death. This is, in fact, the primordial forgiveness. The matter-of-fact explanation for the expulsion is shifted from the transgression itself, and is tied in with the fear that Man, if allowed to stay in the garden of Eden, would "put forth his hand, and take also of the tree of life, and eat, and live for ever" (Genesis 3:22). The other woman in Adam's life, Lilith, is omitted entirely; she was associated with an earlier epoch, albeit her incarnation in the sly, seducing serpent is quite feasible, let alone its being a manifestation of a current alternative entity. Satan too is seldom mentioned, only in the Book of Job, which is quite regrettable. The notion of the testing of Man and his fall resurfaces here, a fall into a world that originates in bliss, as well as riches in the earthly context, and culminates with a death curse. Under such circumstances, faith alone is not enough. Someone will have to market the idea of redemption too. In the Book of Job, it is God himself who directly provokes Satan, awakening him from his slumber: "Hast thou considered my servant Job, that there is none like him in the earth…" (Job 1:8). More frequent appearances of Satan in our Scriptures would have given a better perspective and we might have been more careful back then, and certainly now. Some cultures chose to adhere to a fuller balance between the forces or to seek out rational alternatives; we will always have a problem with the Sheol, and we shall still get to that. The subsequent act in the story of the evolutionary transition from beast to human being, from savage to civilized—after eating from the forbidden fruit which caused Man to lose his innocence—our sages associate directly with clothing, albeit still quite minimal in scope and in terms of leaf design at that stage. Apparently, with knowledge, we also acquired consciousness, and with it, recognition of our most primal, and in fact our most fundamental, weakness.

Boaz Tal, *The Expulsion*, 1985

No, it is not the sin of lust, which was committed earlier, when we were still unable to distinguish between good and evil. I am referring to the most visible weakness of all, which derives from, what else, helplessness—namely, shame. The weakness of uncovered appearance, without feathers, scale or fur, devoid of sharp tusks and claws. It is the anxiety of nakedness covered by a mere fig leaf. And we will still get to the humiliation. So we are concerned with the bare body of the "Naked Ape," the wise ape. We, the last and most competent living creatures in the evolutionary chain, who were born without a cover, but with the ability to cover ourselves, who required tools as external instruments for existence to improve our prospects

into Pero and Cimon, creating, as Valerius Maximus describes the Roman painting, figures that look like "real and living bodies [evoking] events of old as though they had just happened."

Boaz Tal's works in the current exhibition, in which he himself appears as Cimon, offer one more link in the chain of artistic depictions on the theme of *Caritas Romana*. Out of the many possible interpretations of these works, this essay has focused on two aspects: the erotic and the non-erotic.

Dr. Golda Balass is a lecturer in Art History, Tel Aviv University.

11. Rubens, *Cimon and Pero*, c. 1610

12. Rubens, *Cimon and Pero*, c. 1635

8. Murillo, *The Vision of St. Bernard*, c. 1650

9. Caravaggio, *The Seven Acts of Mercy*, 1607

10. Barthel and Sebald Beham, *Cimon and Pero*, 1544

while nursing him.[14] Widely disseminated, these engravings probably enhanced the popularity of this theme among Baroque artists, especially in Italy and the Low Countries.[15]

The sensual aspects inherent in *Caritas Romana* seem to have appealed to Rubens, who painted several versions of the theme.[16] In the first version, dating from c. 1610 (fig. 11), the influence of Beham's engravings is apparent. Although one can sense the intensity of the daughter's compassion for her helplessly chained father, there is an erotic tension between the two figures. The starved Cimon is portrayed as a muscular man, close in age to his daughter. In an etching after Rubens' painting dedicated to its commissioner, Carel van den Bosch, Bishop of Bruges, there appears to be an attempt to "tone down" the erotic aspects by adding an inscription explaining the moral underlying the story: "Now you see what real love is. The devoted child gives her milk to a father pitiably oppressed by hunger and hard chains; and this great love is said to have gained life for Cimon. Thus daughter became parent to her father."[17] In addition, it is possible that through Cimon's posture, reminiscent of Christ in Pietà scenes, Rubens sought to evoke religious associations in the viewer. Nevertheless, one cannot disregard the aura of eroticism emanating from the painting; perhaps it was precisely the interweaving of the different aspects that so captured the Bishop of Bruges, who was an art lover and a man of letters.[18]

In another work by Rubens dated to c. 1635 (fig. 12), Pero and Cimon are depicted in a sensual, lustful manner. This Pero is voluptuous and her pair of lush breasts are seen bursting through her dress; this intensifies the erotic aspect, although the depiction can also be interpreted as attesting to Cimon's great hunger. Rubens further enhanced the drama by adding two guards, shown peeking through the prison's barred window. Pero, who knows that she is being watched, is turning toward them with a pleading gaze.

The bare female breast in religious works creates in their viewers a dual tension. First, a tension between the natural and the cultural meanings. The bare-breasted Virgin, for instance, arouses associations that highlight her similarity to other women, while official Christianity accentuates her difference. Second, a bare breast in a religious painting creates a tension between erotic attraction and a religious meaning. On the other hand, it appears that artists and patrons felt no dilemma in presenting the female breast from a sensual, erotic viewpoint within the context of a theme with a moral lesson. The fact that the theme was classified as *exemplum virtutis* did not necessarily dictate a solemn and restrained mode of portrayal. Through the realistic depiction of the two "actors" in the *Caritas Romana* episode, the artists breathed life

[14] J. L. Levy, "The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham: A German Interpretation of a Renaissance Subject," in *The World in Miniature: Engravings by the German Little Masters 1500-1550*, ed. S. H. Goddard, The University of Kansas: Spencer Museum of Art, 1988, pp. 40-53.

[15] Some two hundred works on the theme of *Caritas Romana* were painted during that period: Pigler (note 11), pp. 301-307.

[16] McGrath (note 6), I, p. 48.

[17] McGrath (note 6), II, p. 100.

[18] McGrath (note 6), II, pp. 102-103, n. 29.

[9] M. de Vos, "La ricenzione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompeii," in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. S. Settis, Turino 1985, pp. 360-361.

[10] Iulius Solinus, 3rd c., *Collectanea rerum memorabilium*. See: Knauer (note 7), p. 16.

[11] A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1956, pp. 300-301.

[12] W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, p. 209.

[13] V. Pacelli, *Caravaggio: Le Sette Opere di Misericordia*, Salerno 1984, pp. 68-69.

emphasized by an accompanying inscription presenting it as an "example of virtue" (*exemplum virtutis*).[9] It is important to note that Pompeii was not discovered until the 1740s, thus these works cannot be considered as a source of inspiration for artists who were active prior to its discovery.

One of the few medieval representations of *Caritas Romana* appears in a thirteenth-century manuscript of Solinus' writings.[10] Pero is standing outside a medieval fortress-like prison, and Cimon, who does not look old enough to be her father, is straining his upper body through the prison bars in order to suckle from her breast. Pero is modestly clothed, her gaze is rigid, and in fact the image contains no erotic connotations whatsoever.

It is possible that the large number of depictions of *Caritas Romana* in Renaissance and Baroque art derives from the fact that from 1470-71 Valerius Maximus' writings began to appear in print. In the sixteenth century the theme was addressed in some thirty works, among them works by major artists such as Giulio Romano and Perino del Vaga.[11] The latter's piece at Palazzo Doria in Genoa, in which Pero is seen outside the prison nursing Cimon through the bars, was described as a precedent for Caravaggio's 1607 work *Seven Acts of Mercy* (fig. 9).[12]

In his altarpiece for Pio Monte della Misericordia in Naples, Caravaggio depicted the Seven Acts of Mercy a Catholic must observe in order to gain redemption: feeding the hungry, giving drink to the thirsty, welcoming the stranger, clothing the naked, visiting the sick, visiting the prisoner (*Matthew* 25:35-36), and burying the dead—added in the thirteenth century. On the right-hand-side of the painting Caravaggio portrayed a female figure nursing a man whose head is protruding from the prison bars. This detail reflects two of the required acts of mercy: visiting the prisoner and feeding the hungry. Caravaggio's innovative use of the pagan tale of *Caritas Romana* was unprecedented in the Christian context of describing the seven acts of mercy. Apparently, he was criticized neither for the use of the pagan tale, nor for the erotic depiction of the bare-breasted Pero. Moreover, documents dating from 1613 indicate that the confraternity governors of Pio Monte della Misericordia in Naples greatly valued the altarpiece and it was decided that it should not be sold at any price. Other documents from 1621 reveal their decision to allow no one to make copies of the painting.[13] The patrons, noblemen and presumably well-educated, were probably aware of the critique voiced in Rome regarding several of Caravaggio's works, yet it seems they nonetheless appreciated his original approach to the presentation of religious iconography. It may be assumed that Caravaggio expected contemporary viewers to be familiar with the moral lesson of the Roman story, and thus comprehend its inclusion in a Christian context.

More erotic representations of *Caritas Romana* can be found in the numerous mid-sixteenth century engravings by German artists Barthel and Sebald Beham (fig. 10): Cimon is fettered, the upper part of Pero's body is exposed and she is clinging with her body to her father, planting her leg between his legs,

The Female Breast as a Source of Charity: Artistic Depictions of *Caritas Romana*

Golda Balass

7. Ambrogio Lorenzetti, *Madonna del Latte*, 1340

In many of the works in this exhibition Boaz Tal is conducting a dialogue with central, familiar images from the history of art, such as scenes of the Pietà (cats. 2, 3), the Annunciation (cat. 7) and the Judgment of Paris (cat. 10). One of these images is that of the female breast, an image charged with multiple layers of meaning. In some of the works it is exposed in lactation scenes in which the woman is suckling a man (the artist) rather than an infant (cat. 19). Through these works we are prompted to consider the link between the breast and maternal devotion on the one hand, and the sensual and erotic on the other.

In many works of art throughout history female breasts have been featured conspicuously and in the nude. The symbolic meaning ascribed to the breast has usually been associated with fertility and nourishment, both spiritual and physical, and in the wider sense—with life. Artemis of Ephesus is a well-known example of an ancient fertility goddess. Many-breasted, she symbolizes female fertility and the power to nourish, and may stand for Mother Earth or Nature itself. The breast as a source of life and infant nourishment recurs in ancient visual depictions and myths, such as Hera nursing the infant Heracles, thereby not only saving his life but also granting him immortality.[1] The best-known of these myths is probably the story of Rome's founding, associated with the she-wolf who suckled Romulus and Remus.[2]

Representations of infant nursing are also found in Christian art in various contexts. The most prominent examples are those of the Virgin Mary suckling the Christ Child (*Virgo Lactans*, fig. 7). The theme was especially popular in fourteenth-century Tuscan painting and sculpture.[3] These depictions highlight the Virgin's role as Mother of the Son of God, and in a wider sense—as intercessor for humanity (*Maria Mediatrix*). In Catholicism, Mary is regarded as the primary intercessor with Christ, an advocate for the Christian souls and a coredemptrix, first and foremost by virtue of her being the Mother of Christ. To reinforce her rightful place as advocate for mankind, she is often depicted in art indicating her exposed breast, as if saying "it is from me that the Son of God suckled." The Virgin Mary was thus seen as the mother who nursed not only her son, but also, through him, all of humanity (*Mater Omnium, Nutrix Omnium*). Thus, the breast and breast-feeding acquired moral qualities, becoming an expression of charity. The tension that might otherwise occur between the religious and the erotic does not arise in these works for two reasons: first, except for the one bare breast, Mary is portrayed modestly attired in a garment that covers most of her body, completely concealing the other breast; second, the exposed breast does not seem to represent a natural organ integral to the body, but rather appears as an appendage, often conch-shaped.

Another example of a nursing figure appearing in art in a moral-Christian context is that of the symbolic figure of Charity (*Caritas*)—the most important of the three Theological Virtues, alongside Faith and Hope. This female figure began to appear in Italian art in the first half of the fourteenth century, depicted as suckling two children—perhaps under the influence of *Maria Lactans*. At times, the figure of Charity was portrayed as bare-breasted, usually flanked by two—at times more— infants.[4]

[1] In another version of the story, the event takes place after Heracles's earthly activity is concluded and he is accepted on Mount Olympus as a man worthy of marrying Hebe, Hera's daughter.

[2] In ancient Egypt there are numerous depictions of Isis nursing her son (*Isis Lactans*), see: V. Tran Tam Tinh, *Isis Lactans*, Leiden 1973.

[3] M. R. Miles, "The Virgin's One Bare Breast: Nudity, Gender, and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture," in *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, eds. N. Broude and M. D. Garrard, New York 1992, p. 27.

On the Byzantine origin of the *Virgo Lactans* image, see: V. Lazareff, "Studies in the Iconology of the Virgin," *Art Bulletin*, XX (1938), pp. 35-36; A. Cutler, "The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy," *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, XXXVII (1987), pp. 335-350.

Whereas nursing a child is a natural act generally devoid of erotic connotations or messages, works such as those by Boaz Tal, portraying a woman suckling an adult male, are necessarily charged with sexual associations, evoking complex, ambivalent responses in the viewer. In Christian art there are several depictions of the Virgin Mary giving of her breast milk to an elderly man. In portrayals of the Vision of St. Bernard of Clairvaux (1090-1153), for instance, he is depicted turning to Mary and asking her to prove that she is indeed the Mother of God, and the proof she provides is a stream of milk from her breast. Thus she also rewards him for the many writings he had dedicated to her. In Murillo's painting (c. 1650, fig. 8), St. Bernard is seen kneeling, receiving a jet of milk into his open mouth.[5] Mary is not shown nursing him directly, since such a depiction might have distracted the viewer from the vision's religious meaning.

In secular art too one can find depictions of a woman nourishing an old man. These originate in a Roman literary source dating from c. 30. In *Facta et dicta memorabilia*, Valerius Maximus recounts the story of Pero, a young woman who nursed her father, Cimon, who had been imprisoned and condemned to starvation. Her filial devotion persuaded the authorities to release her father, and thus she saved his life. Valerius goes on to describe the strong impact made by a painting depicting this theme: "People stop in amazement and cannot take their eyes off the scene.... In those mute figures they feel they are looking on real and living bodies. This must be the effect on the mind too when the still more effective picture made by words prompts it to recall events of old as though they had just happened."[6]

The story of Pero's devotion to her father, often called *Caritas Romana*, was popular in ancient Roman art, whereas depictions of the scene in medieval art are extremely rare. In the Renaissance, and mainly in the Baroque, artists exhibited renewed interest in the pagan story, as manifested in a large number of related works. After the eighteenth century the number of portrayals of this theme diminished considerably.[7]

The prevalent iconography of *Caritas Romana* features Pero with a bare breast, nursing her imprisoned father. The classical writers and the visual images from various periods, particularly those accompanied by a text, were emphatic as to the moral significance of the theme; at the same time, it obviously embodied an erotic potential as well. One may assume that the patrons and artists, including Boaz Tal, were well-aware of this duality and the possibility of highlighting either aspect, in accordance with the circumstances.

In the Roman period the theme of *Caritas Romana* was portrayed in numerous fresco paintings, as well as in terracotta.[8] The popularity of the theme during this period might be accounted for by a wall painting from Pompeii, whose physical condition, unfortunately, is quite bad. The scene is set in a dark enclosed space, possibly a prison; there is a barred window in the top right-hand corner. A ray of light penetrates through this window, illuminating the only two figures in the room. Cimon is kneeling on the ground before Pero, who is seated frontally, looking at her father with a gentle gaze. She is offering her breast, directing it towards his mouth, as he suckles from her. The moral lesson of the theme in the Pompeii painting is

[4] R. Freyhan, "The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Century," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI (1948), pp. 83-85; J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York 1974, s.v. "Charity" p. 64.

[5] On this work and works by other artists on the same theme, see: *Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682* (exh. cat.), Royal Academy of Arts, London 1983, pp. 164-165.

[6] Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, V. iv. ext. 1. The story was also told by other Roman writers as a paradigm of filial piety, among them Plinius, Hyginus, Festus, Solinus. See: E. McGrath, *Rubens Subjects from History* (Corpus Rubenianum), II, London 1997, p. 101, n. 4.

[7] Several essays have dealt with the depiction of this theme in art, among them: A. de Ceulenceer, "La Charité Romaine dans la littérature et dans l'art," in *Annales de l'Académie Royal d'Archéologie de Belgique*, Antwerp 1920, pp. 175-206; E. R. Knauer, "Caritas Romana," *Jahrbuch der Berliner Museen*, VI (1964), pp. 9-23.

[8] See examples in: Knauer (note 7).

her embrace supports the man, allowing him to suck her right breast, yet her gaze is turned upward, detached from him).

Is this, then, merely a formal reversal of the traditional relationships? A spiteful opposition to fossilized conventions? Exercises in disrupting the prevalent perception? An inkling of all these is indeed found in Boaz Tal's works. They alone could have sufficed to lend his practice a unique status in the field of Israeli art, if only for the rare aesthetic qualities accompanying his piercing contextual statements, not as a mere opposition, but rather as an integral part. This is no trivial matter these days. However, it appears that beyond all these, beyond the irony, the sarcasm, the insinuations and the covert smile (in and of themselves immersed in profound earnestness and venerable, astonishing commitment), a great love shines through, a love that even goes beyond Tal's ever-present familial contexts; a truly humanistic love, such that lends his utopism an emancipatory dimension and endless passion for the other within the existent, or more precisely—for the very feasibility of that other from within the existent. This is certainly no trivial matter these days.

Dr. Moshe Zuckermann is the Director of the Institute for German History, Tel Aviv University.

cat. 14

5. Boaz Tal, *Study of Male and Female*, 1991

6. Boaz Tal, *Study of Male and Female, The Blessing*, 1992

Homage to Eugene Smith, 1988 (cat. 3), in which close examination is required in order to identify the current setting in which it takes place. In other photographs, such as *Self-Portrait with My Family, Pietà with Notre-Dame*, 1992 (cat. 2), the "classic" theme undergoes ironic estrangement by locating the entire tragic event next to a television set projecting an image of Notre-Dame Cathedral, with a twist suggested by the empty video cassette cover and furthermore by the domestic flip-flops found, ostensibly for no reason, at the foreground of the photograph. In other works, such as *Self-Portrait with My Family, Recondita Harmonia*, 1991 (cat. 4), the gap between the figures embodying the subject itself ("Pietà") and the setting—in this case, a nursery with a play-pen, bed, bookshelves and children's drawings on the walls—is also carried to an extreme. The nudity of the man and woman and the "classic" nature of their postures acquire a playful corporeal relativizing through the diaper of the youngest daughter, still a baby, standing in the play-pen in the background. There is no telling where the woman's gaze is turned, while holding on to the man at the center of the photograph—whether toward the man lying helplessly in her lap (which invests her with the role of "woman-wife") or perhaps to the baby in the play-pen behind her (which leaves her in the role of "mother").

This critical scrutiny of gender power and inter-dependence culminates in a series of photographs from the early 1990s entitled *Study of Male and Female*. Here too the afore-mentioned artistic elements are incorporated: references to the history of art, profanization of the "classic" aura by locating the occurrence in the domestic setting with its everyday, utilitarian objects, and subversive treatment of the traditional gender-minded division of roles. The man emerges alternately as physically defeated (fig. 5), as ridiculed in his somewhat bestial sexual desire (fig. 6) or as truly regressive, helpless, requiring the maternal protection of a woman (cat. 14). On the other hand, the woman vanquishing him is perceived as anonymous in her victory (in fig. 5, the concealment of her face with earthenware befits the archaic presence of her sensuous physicality), as indifferent to his lustfulness (in fig. 6, the victory posture of her right arm reminiscent of the iconography of sculptures of military leaders in Ancient Greece, in keeping with the blank screen of the television operating next to her), and as spiritual in her forbearance (in cat. 14

cat. 9

cat. 3

cat. 2

cat. 4

takes place in the photograph, encompassing the drama transpiring around the chess table; the grandmother's indifference to that drama, embracing her granddaughter while focusing, with a smile, on the camera that documents the drama; the autonomy of the young daughter who is immersed in her childish fantasies; and the location of the mother who observes the entire scene with a skeptical-contemplative gaze. Possibly pre-planned and modeled, possibly contingent, this concurrence may serve as a paradigm for the manner in which any human collectivity is constituted: the structure of the whole is forever comprised of an intricate system of practices which are individual to some extent; however, the significance and status of these practices are always determined in relation to some meta-individual whole. The issue of human communications (or lack thereof) in such collective frameworks, suggested by the remarkable photographic composition, is symbolically represented by the winding telephone cord, trailing from the bottom left corner of the photograph up to the telephone placed on a stool at the forefront of the room. The entire scene would have fallen apart at once, had the phone suddenly started ringing.

The combination of these artistic elements is powerfully manifested in a series of photographs in which Tal explores gender relationships. In *Self-Portrait, The Artist in Landscape*, 1991 (cat. 9), the artist is seen naked, standing in the darkness amidst vegetation depicted as threatening; his bodily posture, his hands covering his genitalia and his startled glance convey a sense of persecution, usually attributed to women in moments of sexual distress (as in the iconography of *Susanna and the Elders*). Tal is clearly trying to undermine time-honored conventions in this context. Indeed, the series of self-portraits from the late 1980s and early 1990s, staged as a series of Pietà scenes, is characterized by a radical transformation of the conventional role division in the traditional Pietà: rather than emphasizing the sorrow of the "mother" lamenting her "son," Tal is concerned with the weakness of the "man" helplessly dependent on the mercies, support and protection of the "woman." This particular emphasis is reinforced both by the fact that the traditional "mother" role in Tal's photographs is personified by his wife (and in any event, by a young woman), and by the fact that the family children are full participants in the staged scenes. In some of the photographs the scene reaches qualities of expression identified in the works of the Old Masters. Such is the case, for instance, in *Self-Portrait with My Family, Pietà*,

in the midst of life, and here is a group of people that have gathered to observe it. What for? For the sole purpose of viewing the work of art. And all this takes place in the living room, a space in which other, essentially practical, bourgeois things usually transpire. Indeed, the group that has gathered to observe the act of demonstration (or perhaps they have laid there all the time, when suddenly the dance burst into the room), this group is all-absorbed in the transpiration, but this is not a non-concentrated concentration a la watching television; there is something ritualistic, something that goes beyond the mundane reality, about the faces and stances of the spectators, albeit it is conceivable that one of them may at any moment get up and walk to the fridge in the adjacent kitchen to take out some yogurt or fruit.

Tal's utopism is thus revealed as willingness to be exposed to that which corporeal being conceals beyond what is visible via common practical-purposeful observation. For this Tal does not need to create conceptual counter-contours, nor, as said earlier, agitated phantasmagoric visions, which by their very nature undermine "reality" as a totality of instrumental practices. He simply exposes the sublime in normalcy, and in fact—is being exposed to it. This does not necessarily concern eye-pleasing and heart-stirring beauty (although such beauty too abounds in Tal's photographs), but rather quite a bit of what Freud calls *das Unheimliche* or the "uncanny," "fear of the mysterious," namely, of something familiar that has been repressed, whose return as repressed is frightening precisely because it is associated with the familiar rather than with the unfamiliar. The fascinating etymological origin of this notion, discussed by Freud with remarkable skill, indicates that it refers to the mysterious and threatening that ostensibly emanate from that which is *unheimlich* (unhomely), but which in fact are derived from the secretive concealed in that which is *heimlich* (homely): the familiar, in its status as secret, is the threatening; its mysteriousness stems from the secrecy imposed on it by way of repression. Tal's familial-domestic setting, realms with which he is intimately familiar, functions in his photographs as the basis for a dialectic engagement with the secretive and mysterious concealed in that which is perceived as solid and safe.

The work *Self-Portrait with My Family, Playing Chess with My Father*, 1991 (cat. 12), best illustrates this. The photograph depicts a domestic scene spanning three generations of the Tal family in a virtuoso composition of a group of seven figures. The autonomy of each of the figures is preserved in terms of their individual mode of concentration, their gazes that are turned to all directions, their postures, their positioning, and the type of affinity or non-affinity they maintain with the viewer, but at the same time, all the figures emerge as individual constituents of a whole that induces an enticing-menacing air of mystery. The source of the mystery lies partly in the fact that precisely the figure of the photograph's author, the speaking subject ("playing chess with my father"), appears utterly blurred, impromptu deconstructing the unity of speech and the gaze on the occurrences. Moreover, an intricate, simultaneous occurrence

Boaz Tal: An Artist of Photographed Painting

Moshe Zuckermann

A man is lying stark naked on an outstretched rug, on a patch of lawn, amidst trees and bushes, surrounded by a woman, a teenage girl and two little girls, all clad in summer clothes. A straw basket peeking through the grass blades implies an outdoor picnic scene. The photograph is titled *Study of Male and Female, after "Le Déjeuner sur l'herbe,"* 1990 (cat. 8); its subtitle indicates that this is a paraphrase of *Le Déjeuner sur l'herbe* by the French Impressionist Edouard Manet. A paraphrase, by its very nature, does not take pains to preserve the basics of the original composition to which it refers via variational changes, often radicalized to the point of ridiculing the original. Indeed, the positioning of the figures in the photograph does not correspond to that in Manet's painting. Furthermore, in the latter's work there are no children, but there is a highly stylized array of still life consisting of food stuffs and items of clothing.

However, it appears that the most radical alteration in the photograph involves an essentially content-related aspect. In Manet's painting the two men are fully dressed, whereas the women are not—the one in the background is semi-naked, and the one in the forefront, dominating the work, is fully nude. In the photograph, on the other hand, the posture of the man reclining on the lawn indeed alludes directly to that of the man on the right hand side of Manet's painting, except that he is stark naked, while the women, as mentioned above, are clothed.

This photograph represents three major aspects characterizing Boaz Tal's artistic-photographic enterprise during the past two decades: He paints by means of photography; he corresponds with the history of (chiefly Western) art via photography; and he subverts gender conventions, or at least radicalizes their iconography to the point of remodeling them, by means of photography. Tal is an artist who never stops looking at the past with mixed feelings of explicit admiration and implicit ironic distance; an artist who endeavors to fuse painting, the "old" medium of visual representation, whose "death" is being announced time and again, and the "new" visual medium, photography, that was set in motion several decades ago, and is also fairly old by now. He is an artist who refuses to relinquish the contemplative absorption in the static visual object, whose disappearance in the dynamic-feverish-hysterical modern era was first diagnosed by Walter Benjamin. It is precisely Tal, the artist of photographed-painting and painted-photography, who turns out to be one of the last utopists of Israeli art.

Tal's utopism does not rely on some fantastic Arcadia, an idyllic world of refuge from a threatening civilization. He is not versed in sensational transgression of the existing; on the contrary, he is entirely immersed in domestic, familial life-worlds, teeming with practical objects and located in daily, familiar space-setting contexts. When Tal converses with Van Gogh's *The Potato Eaters*, he does not produce an ideal type of a wretchedness scene in a poverty-stricken setting (as in the Dutch artist's early painting), but rather locates his own version of the same work (*Self-Portrait with My Family, "The Potato Eaters," Homage to Van Gogh*, 1990, cat. 13) in his private home, around a table. And while the table is indeed illuminated with lighting even more dramatic than in Van Gogh's painting, the decorative plant protruding diagonally against the backdrop of the wall on the left hand side of the photograph—a dark silhouette decoratively incorporated into the composition—testifies unmistakably to the nature of the setting in which the diners, Tal's family members, "eat" the whole, raw potatoes placed on the table. However, even when Tal addresses a distinctly mythological theme, presenting his own version of the Judgment of Paris (*Self-Portrait with My Family, The Judgment of Paris*, 1993, cat. 10), he avoids situating the scene in an ideal setting that befits the archaic nature of the occurrence; instead he sets it in his private living room, a room crammed with objects, items, pictures, books and videotapes, conveying a sense of a quasi-stylized "mess." The center of the photograph is indeed occupied by a column in pseudo-Ionic style, which may ostensibly infuse the episode with a "classic" vein; but the switched on TV set next to Paris (who is all focused on handing out the apple), with the cartoon figure of Popeye the Sailorman projected on the screen, undermines the "classic" grandeur. Tal himself personifies Paris, whereas his wife and daughters play the goddesses: four female figures "to choose from," from the little girl to the mature woman.

Tal's utopism is thus devoid of the super-realistic aura and the sanctity of the future. Out of the cluttered materiality of the everyday, out of the naturalness of the domestic setting, of the habitual here-and-now, of bringing together those figures closest to him with their lush sensuality, their sweeping earthiness and their unaffected presence, despite the conspicuous stylizing interventions on the part of the artist—out of this abundant totality of worldly life he generates the otherness that counters the convention, that is likewise immersed in that very same life. It is precisely within that opulence of his familial-domestic surroundings—a setting that embeds the danger of sentimentality and petit-bourgeois provinciality, as evident in the works of many artists of the past—that Tal identifies the presence of another life. And it does not matter whether it is the cheerful *joie de vivre* infused in *Self-Portrait with My Family, a Demonstration of Perspective*, 1991 (cat. 5), or that which according to its specified theme deals with the worst of all: *Self-Portrait with My Family, Pietà with Notre-Dame*, 1992 (cat. 2). In both cases an aura emanates from the photographs deriving not only from the oddity of the semi-surreal situation, but equally so, from the unaffected dimensions that captivate the viewer through the artificial (art) work. In this sense, it is not only the perspectival, practically Baroque foreshortening of the right leg of the dancing figure in *Self-Portrait with My Family, a Demonstration of Perspective* that furnishes the photograph with its title, nor merely the angle wherefrom the family members observe her, which is different from the angle of he who beholds the photograph, but also—perhaps even primarily—the other perspective on life embedded in it: here is a work of (gestural) beauty transpiring

cat. 8

cat. 10

flux of life in time and space. The sense of gloom is intensified by the choice of black-and-white photography, the extremely dark color scale incorporating only sparse spots of light.

The photograph concluding this chapter, *Study of Male and Female, after "Le Déjeuner sur l'herbe,"* 1990 (cat. 8), conveys a more placative atmosphere, but it too contains that same sense of gloom. It is a black-and-white photograph where the lawn is not a lawn, but rather a burnt down grove in an Israeli landscape, and unlike the original painting, there is no meal in sight. Yet, it is here that the artist begins to get in touch with himself and with the "maternal" within him, while conducting a true dialogue with his daughter who pleadingly turns to him. The female nude symbolizes the natural mother-child relationship, that profound bond the artist gradually unveils, after a long process of trial and error. It is important to note that this is "maternal nudity," whereas in Manet's painting the nude is meant to be erotic, at least in the artist's machoistic eyes.

In the third chapter, "After the Fall, Study of Male and Female," the artist learns to live with his newly acquired identity, as a man who relates to the "feminine" within him and draws strength from the women around him. In the last work he partly disappears, voluntarily, within this source of strength. In this chapter the artist conducts a dialogue with the women around him, one which is more attentive and content than the power-minded dialogue we witnessed in the previous chapter. Testimony to this are the photographs' color scheme and the bodily gestures of both the man and the women.

In the final chapter, "The Adoration of the Child," Tal discovers himself and his deep identity. The title is taken from the Christian tradition of the adoration of the Infant Christ, and here it alludes to the private religion of the artist and the female members of his family. The parent gives life and the child endows life with meaning—even if this relationship involves suffering and harsh confrontations. This is the real bond, which is clearly evident in the last photograph (cat. 23).

The exhibition as a whole is a "self made" biography, in which the home is virtually the only space where life transpires. It functions as a kind of sanctified realm for the artist and his family—for the individual—where he, and he alone, sets the rules. Here, the boundaries between female and male, child and adult, Jew and Christian, domination and submission, joy and suffering, dissolve, and the body plays a key role as a site of pleasure and pain, rebellion and control, freedom and threat.

The enchantment of art, as I have said, lies in its constituting a whole world, full of emotions, dreams and declarations, or in a word—life. Boaz Tal's photographs are suchlike; they may be read as an individualistic manifesto, and precisely for this reason they form a sociological text attesting to our experience as Jews-Israelis in the here and now. These works celebrate the individual, the home and family and are a kind of death certificate of the collective-Zionist ethos. In this poetic creation, in the old-new sanctified realm of the home, society is denied access. In Tal's body of works there is no reference to Jewish solidarity, let

alone human solidarity, and it is but a faithful depiction of the current state of affairs of a society in which *homo homini lupus est* ("man is a wolf unto man"), where each individual is selfish, calculated and cruel; an accurate reflection of the state of affairs in a society where each man is for himself and those related to him alone. The question then arises, what might happen when the home—the most dangerous place for women—becomes the place sanctified by society as a whole?

The artist's affinity to Western culture indicates yet another phenomenon characterizing many of us today as Jewish-Israelis: our head is in the West, our body—in the East, and our soul—in-between, and there is no connection between them, just as there are practically no Oriental motifs in Tal's work. As far as the cultural aspect is concerned, it appears that the "New Middle East" has fallen into a deep slumber, that the war marches will but sustain it in a terrifying, alienating, frustrating standstill. Yet, despite the pain, the frustration and despair, despite the drums of war and hate, the same light that has accompanied and sustained Tal throughout the bulk of his works still prevails—the children. The centrality of the child in the life of the ever-so-individualistic individual is a distinctive Jewish-Israeli invention, a kind of hallmark of today's Jewish Israeliness. The individual who sets the child at the focal point of his life declares the miracle of life and his belief in man. It thus follows that a society that places children at its center is one that wants to live on and believes in the future. It is perhaps this link between postmodernism and the centrality of children that will teach us to take off the military uniform and relate to the others within and around us. Blessed be all children of the land!!! Deliver us, O children of the world!!!

Dr. Sylvie Fogiel-Bijaoui teaches Sociology at the Beit Berl Teachers Training College where she is Head of the Gender Studies Center. She is also senior lecturer at the New School of Journalism at The College of Management, Tel Aviv.

Allegory: Allegro Non Troppo or the Post-Zionist Manifesto

Sylvie Fogiel-Bijaoui

Art's enchantment is not readily decipherable, even though, like life itself, it has existed since the dawn of humanity. Art inspires people to touch and be touched, to dream utopian dreams, and thus open the windows of their soul, often mirroring the mindsets prevalent in their society. Such is Boaz Tal's exhibition featured at the Tel Aviv Museum of Art: beautiful and poetic, but also subversive, tantamount to a sociological text that first and foremost attests to our post-Zionist condition.

I will not refer to the technical-artistic aspect of the exhibition—that I will leave to others who are more competent than I to do so. However, I would like to mention the photographic and color techniques that, along with the allegories depicted, generate in the viewer a sense that s/he is coming face to face with icons belonging in the canon of the Western Christian tradition. The artist, however, appropriates these allegories from his position as a Jewish, Israeli "new man" in 21st century Israel, and transforms them.

I would like to discuss the clear, unequivocal message emerging from the show—a celebration of individualism, namely, an ode to the individual who creates his own world, his own identity, and thus molds the meaning of his life.

The exhibition is a work of art in four chapters. The title of the first chapter, "After the Fall: The Artist's First Wife," attests to the sources of inspiration on which the artist-photographer draws: the concept "after the fall" evokes religious associations, but also alludes to contemporary sources, such as Arthur Miller's play, *After the Fall*, written after the death of his first wife, Marilyn Monroe. *The Artist's First Wife* is also the title of a well-known painting by Rubens, which is a part of the canon of Western art.

cat. 23

In this chapter the artist presents the essence of life as he perceives it, namely, motherhood. Motherhood may indeed be painful and frustrating at times, but it is also the greatest gift nature has granted woman and the source of perfect bliss. At this stage it seems that Tal observes but does not internalize motherhood, as anyone who loves his child, whether it is his own flesh and blood or his child by choice, is capable of doing. Out of "motherhood" the child is born—the light at the end of the show, who, in the final chapter, lights up the artist's world and life. Light and happiness, but not too much—allegro non troppo.

Entitled "Study of Male and Female," in the second chapter, through his quest for identity, the artist strives to fathom the meaning of the relationship between man and woman. The battle of the sexes is evident here, the emphasis being placed on what the artist perceives as the victory of women and their domination over men. However, despite the battle, there are brief moments of bliss and serenity, minor bliss, and in these moments the artist is even willing to efface himself in part and blur his head, as he does in *Self-Portrait with My Family, Playing Chess with My Father*, 1991 (cat. 12). In the next photograph too, *Self-Portrait with My Family, "The Potato Eaters," Homage to Van Gogh*, 1990 (cat. 13), modeled after Van Gogh's famous painting, Tal depicts moments, albeit gloomy ones, of familial intimacy. The wretched poverty of the original Van Gogh is substituted by a fragile, transient intimacy, threatened by the outside—by the very

4. Bronzino, *An Allegory*, c. 1545

choose to have us read *Self-Portrait with My Family, Playing Chess with My Father*, 1991 (cat. 12), as a reference to Ingmar Bergman's *The Seventh Seal*, a symbolic duel with Death itself; yet it may prove more resonant in its blunt suggestion that father-son relations can manifest the complexity, competitiveness, and ruthlessness of chess, in whose mortal combat all concern for other relationships can become subsumed. *Self-Portrait with My Family, The Adoration of the Child*, 2001 (cat. 28), may suggest that within us each there resides something sacred that merits reverence, but at the same time it hints that emotionally we each—regardless of age—carry our childhood within us, and that a family of two adults and three offspring is always, on some level, a family of five children, all needing to be adored, all in search of love. The two "After the Fall" sections take their cue from the fable of the expulsion from paradise, but resonate with failings and anguishes less monumental than breaching the command of God though no less piercing—the lies and betrayals and guilts and punishments of our quotidian relationships that weave through the textures of our lives.

So here you will find suffering, penitence, lust, loss, shame, all the other major and minor tropes of our tumble from a state of grace, sins of omission and commission, the mortal ones and the mere peccadilloes, evoked with a mix of melancholy and irony, presented as monumental in scale yet commonplace as a weekday supper or an afternoon at home. We are what we are, flaws and all, it seems, and must learn to make the best of it. Tal tells me that he thought of titling this exhibition either "Allegro Non Troppo" (a musical term describing a tempo that's happy, but not too much so) or else "Allegory of Time and Life" (after the painting by Bronzino, fig. 4). This seems an appropriate sliding scale along which to measure this work in this moment, the first year of the millennium for some but not for others, when prudence recommends that we take our joy with caution until we find some way to agree at least on what day it is, if it's even day at last.

A. D. Coleman
Staten Island, New York
June 2001

© Copyright 2001 by A. D. Coleman. All rights reserved. By permission of the author and Image/World Syndication Services, P.O.B. 040078, Staten Island, New York 10304-0002 USA; T/F (718) 447-3091, imageworld@nearbycafe.com.

A. D. Coleman, photography critic and lecturer, has published numerous books, including *The Grotesque in Photography*, *Light Readings*, *Tarnished Silver*, *Depth of Field*, and *The Digital Evolution*. One collection of his essays, *Critical Focus*, received the International Center of Photography's Infinity Award for Writing on Photography in 1995. Coleman's internationally syndicated columns and essays have appeared in *ARTnews*, *Photo Metro*, *Artforum*, the *New York Times*, the *New York Observer*, *Technology Review*, and the *Village Voice*; they have been translated into 19 languages and published in 27 countries. In 1998 *American Photo* named Coleman one of "the 100 most important people in photography."

and to the quality of that person's disguise and impersonation but also to his or her presence in the situation and inner life in that instant before the lens. Who, looking at a painting of the Crucifixion known to have been done from a tableau set up in the studio, would ask, "Why is that woman Mantegna painted pretending to be Mary Magdalen? What's going on in her head as she poses?" And who, looking at a photographic version of the same scene, would not?

I should also point out that it would probably prove less disconcerting to have these images presented to us in a book, or as standard-sized photographic prints, portable and nicely contained between covers or in small metal sectional frames. Photographs use many rhetorical devices to make their arguments, and one of those devices is scale: first the scale of things as organized within the frame of the image, and then the scale of the photographic object itself. Today, with large monochrome and color prints both technically and economically feasible, and exhibition spaces accustomed to displaying them, photographs—which not too long ago rarely took a physical form bigger than the average drawing or engraving—often come to us looming as large as once only paintings and sculptures could. And that transforms our relationship to them dramatically. What formerly we had to stand close to and peer into now engulfs us, even from a distance. Bringing the human figure up to life-size and larger, as Tal does here, has a deep and immediate psychological effect on the viewer. So too does the fact that more than a few of these figures make eye contact with the spectator—reversing the gaze, as it were, in a manner as startling as suddenly meeting the eyes of some stranger in a crowd.

cat. 12

In effect, Tal has created here an installation populated with lifelike simulacra of human beings, which mimics and gently parodies familiar, culturally loaded scenarios while simultaneously limning a private, familial landscape that constitutes a minefield of sorts. Wife, husband, children, mother, father, brother, sister . . . these configure exactly the dangerous terrain that so many of us traverse nowadays as a quotidian given, a social yet personal psychic space that from its ancient origins through the immediate present has proven emotionally explosive and surely fraught with peril, the private sphere no less chancy than the public. From the pictorial evidence, Tal views the risks and sacrifices involved in the delicate work of intimate kinship with wry humor, patience, affection, acceptance, and a degree of resignation.

If we treat this as a domestic chronicle—and on one level at least it is such, an exaggerated family album, all those depicted being the artist's immediate relatives—it proposes that all the mighty stories from our sacred texts and ancient legends find themselves inscribed again and again in the everyday lives we live with others. Writ small, perhaps, but there for the reading nonetheless. Meanwhile, on another level, it suggests that those astonishing, transcendent lives of the saints and martyrs, those extravagant sagas of legendary heroes and villains, constitute nothing more than our own endless, mundane travails writ large.

One can take these parables either way. Tal might

Boaz Tal: Allegory/Allegro (Non Troppo)

A. D. Coleman

The trouble with living in a country whose inhabitants reckon time according to three different calendars that set their starting dates variously within a 4400-year stretch of historical time is that you never know what epoch you're inhabiting. One person's run-of-the-mill year is another's millennium; this one awaits spring rain, that one a messiah, or Armageddon.

So, depending on your specific faith (or secularized acceptance of prevailing social convention in your community), these works from 1988 A. D. through the present by Boaz Tal were created in the last decades of the second millennium (according to the Christians), between 5748 and 5761 (on the Hebrew calendar), or in the years 1366-79 (for the Muslims). Small wonder that he, and we, and they all seem so confused, lost in a desert of overlapping time frames, stopping for solace at the oases of this or that mythology—only to push on again as chrononomads must, compulsively, in search of that moment and locale in which the clocks all chime in tandem. Best bring a lunch.

Enter, then, this mirage he's constructed for you. It's only an illusion, of course, just light waves rippling through your optic system and into your parched mind, and you know it. But give yourself over to it anyway…

Engage with any of these photographs and you find yourself in two and frequently three places simultaneously. First, of course, you are "here," meaning wherever it is that you're standing or sitting while viewing that particular picture, perhaps on a wall of the Tel Aviv Museum of Art, perhaps somewhere else—in a gallery in Montreal or New York, for example, since Tal's work travels widely on an international circuit; and of course you may be looking at it reproduced in the pages of this very catalogue. At the same time, you are "there," vicariously present behind the camera at the moment the exposure was made and the scene encoded on film. Finally, in many cases, you are imaginatively somewhere else again—in the historic or mythic moment depicted, whether that's the Annunciation, the Judgment of Paris, or the rude, gritty dinner of Van Gogh's *Potato Eaters*. Where, exactly, does that leave you?

Photographs manifest a curious relationship to the anachronistic. Because they encode and represent the specific moments of their making, they give the lie to themselves blatantly whenever they're used to depict events that took place before photography's invention, or before the distinctive tools of a particular photographic process became available.[1] Despite the purported photographic portrait of Jesus supposedly made with a camera obscura circa 30 A.D. and recently "discovered" by anthropologist Dr. Bradley Durbin,[2] stylized and self-evidently fictive photographic renderings of historic events or mythological scenes affect us quite differently than do comparable representations in the traditional visual media.

This happens because we know—intellectually, of course, but also on a certain kinaesthetic level—that the person we're looking at isn't Napoleon or Joan of Arc or George Washington but actually a hired model or the janitor or even the photographer him- or herself, and our attention goes not only to the photographer's inventiveness

[1] And, conversely, photographs read no less strangely when that situation's reversed–as when, for example, a present-day daguerreotypist like Jerry Spagnoli makes an image of the Empire State Building, using a technology that went out of fashion in the mid-nineteenth century to describe a Depression-era skyscraper at the end of the twentieth.

[2] See Randy Jeffries, "Ancient Photo of Jesus Found! Primitive 'camera obscura' captured Christ's image in 30 A.D.," in the *Weekly World News*, Vol. 21, no. 7 (Nov. 9, 1999), pp. 24-25.

After fourteen years of work on comprehensive familial scenes—most of which were staged in the family's living room, against a domestic setting laden with objects and decorations, shot in black-and-white in medium-size format and later developed and printed in a dark room—Tal has made the transition to taking Polaroid color photographs in the studio. The new technique was one of the by-products of his doctoral study on the subject of photography and breast cancer. This mode of work, which allows for feedback, change and control in the course of work (reflection on action), was relevant and apt as a research methodology to enable immediate response and dialogue during the shooting process.

The studio is located in a bomb shelter, yet the photographs disclose no identification of a place; neither of a studio, nor of a bomb shelter. If in the earlier series, taken at home or in the garden, indications of the location and signs of spatial continuity stood out conspicuously (at home— the flight of stairs climbing from the living room to the top floor, and in the garden—the link to the open landscape), in the present series there is no identification of a space. A bomb shelter is indeed a closed space which is supposed to shelter one from the outside, but here there are no familiar clues which would identify the architecture and "landscape" of bomb shelters, such as the staircase leading underground or the sealed off emergency exits. The black background, which apart from the figures does not even have a perspective of depth, dissociates the space from a specific site. "A bomb shelter is not a place," Tal told me in a conversation we had during the preparations for the show. "It's my studio, but it is neither a studio nor a home by definition. For me it is the opposite of a home, and in the works it is an anonymous, indistinctive place…"

Tal adamantly preserves the full frame, a meticulous methodology demanding precision of thought at the time of shooting, with no cropping or processing of details. When a deviation occurs from the square format in the color photographs, it is not the result of cropping but rather due to blackening of the photographic paper outside the confines of the frame in continuation of the original black background, thus altering the photograph's proportions either horizontally or vertically. In black-and-white enlargements the black contour—the frame's margins, the border between the square, on which the entire occurrence was inscribed in light at the time of exposure, and between the margins of the celluloid moving on spools within the dark apparatus—is always printed too. This adherence to the full frame evidently reinforces the sense of authenticity, the knowledge that the photographed occurrence indeed took place—that the people, objects, attires and gestures were all there, in the living room, before the camera. Similarly, the color-saturated bodies emerging out of or retreating into the black void (we know not where) attest that the body, the patch of light, the great darkness and the camera were all there.

With the transition to color photography in Polaroid, the lab work too has changed, and with it, the ritual delay between the moment of shooting and the attaining of some kind of result. Obtaining the initial image, a negative reflection on the film, can amount to mere minutes, and several more minutes are required to get an initial positive image on the photographic paper. Tal used to delay the lab work and the development of his black-and-white films for much longer periods of time, even months from the moment of shooting. He

wanted to create an emotional and intellectual distance between the occurrence on the set during the shooting and his relation to the result. If the need arose to repeat a shot, the entire set was reconstructed, so that no modifications were made on the existing set. During the months of delay until the films were developed, other photographs were obviously taken. He did not maintain any synchronization or strict order between the periods of shooting and periods of developing and lab work; in fact, one cannot talk about the relevance of an immediate feedback, but rather about conclusions obtained gradually and from an intellectual distance. The nature of the process in Polaroid is almost the reverse. Within a minute or so from the moment of shooting a positive image is received on the Polaroid plate. One can repeat a photograph or continue shooting as a rapid response to the result obtained almost in the actual course of action.

If Tal's black-and-white photography took place virtually in full light (save a few scenes in dim light) and the developing and printing work was done in the dark room, in the shift to Polaroid a reversal occurred. The shooting is performed in near-darkness, with concentrated lighting focused on the photographed body, while the lab work is performed in the light, starting from the immediate developing of the photographic plate, through the intermediate phase of enlargement for the purpose of selection, to digital printing directly from the original material.

In the bomb shelter, in the dark, the group composition has been broken down into pairs (the artist and his wife; the artist and a model), into individuals (the artist's wife; a model), and into individuals comprising a series (the family members in *Self-Portrait with My Family, The Adoration of the Child,* 2001, cat. 28). The setting has disappeared or been devoured in the darkness of the background. The naked body is not exposed in detail and the texture of the skin is scorched in the blinding light and saturated color; elsewhere, it wanes and becomes blurred against the dim source of light. The body is, in fact, a physical gesture resulting from the contrast between the dark background and the illuminated patch of color. Even though the contour is not sharp, a clear bodily movement is outlined, attesting more than anything to the fading. The gaze on the body has drawn closer, yet it does not focus on detail; not on signs of adulthood, maturity or withering evident in the isolated body, but rather on the body's impression in the space.

In one of the recent photographs, all the family members have once again gathered for a family photo, some of them with their back to the camera and the source of light.

Boaz Tal, *Experiments in Harmony,* 2001

1. Rubens, *The Judgment of Paris*, c. 1638

2. Picasso, *The Judgment of Paris*, 1951

3. Mark Tansey, *The Judgment of Paris III*, 1983

emphasis of the medium's reproductive quality and from a critical-political use of its immediate appropriation capacity, as did for example Sherrie Levine, Richard Prince and Cindy Sherman in the 1980s. He shifts the weight from a discussion of the medium's boundaries to a discussion revolving around the interpretation of the photographed story, despite the fact that his scenes, as noted above, do not respond directly to the mythological origin, but rather allude to antecedent depictions of these episodes. Tal's models—the artist and his family—challenge Rubens' ideal model, Manet's young bourgeois, and the poor family of Van Gogh's *Potato Eaters*. They respond to previous artistic choices, to earlier ideals of beauty and class; not to the socio-cultural reality that generated these ideals, but rather to our own cultural milieu that serves as a backdrop to the emergence of new conventions. When the artist/Christ is reclining in the arms of the artist's wife/Virgin Mary in *Self-Portrait with My Family, Pietà, Homage to Eugene Smith*, 1988 (cat. 3), he is wearing old-fashioned men's underwear, rather than a piece of multi-pleated cloth like the one loosely wrapped around Christ's loins, or alternatively, Dolce & Gabbana boxer shorts as a signifier of the latest vogue. The authentic apparel are "the artist's underpants." So is the disposable diaper of the infant (youngest daughter) in *Self-Portrait with My Family, Recondita Harmonia*, 1991 (cat. 4). She is not depicted in innocent nudity like the angels (putti) painted on cathedral ceilings, nor as a celebration of the invention of plastic out of a commercial for disposable diapers. A similar role is played by the telephone at the center of the composition in *Self-Portrait with My Family, Playing Chess with My Father*, 1991 (cat. 12), which is, incidentally, the only photograph taken in another home—the parents' home. The set and props are authentic. They belong in the daily landscape of the home depicted. If there are elements of disguise, these are affixed with exaggerated simplicity, and even underscored in the title, as in *Self-Portrait as an Angel with Wings*, 1995 (cat. 15).

The family is harnessed, directing itself for an (artistic) action that situates the artist and his work (and accordingly—his family) as a link in a long chain of traditions in the history of art. Concurrently, the family and the artist alike pose as models that do not represent ideals of beauty, a social pattern or a typical model of a late 20th-century Israeli-Tel Avivian family. They represent the family of an artist whose response to the history (of art and culture), wherefrom his position in the present is derived, is conveyed through a familial installation and a current examination of relationships, identities and role playing—always including himself. Thus it is a family portrait, and at the same time a self-portrait of the artist, a self-portrait of the artist's wife, a self-portrait of the artist's eldest daughter, a self-portrait of the artist's middle daughter, and a self-portrait of the artist's youngest daughter.

A Bomb Shelter Is Not a Place

Nili Goren

I reexplore this group of photographs by Boaz Tal, and once again, despite the great similarity, even sameness, in terms of themes and sources of inspiration, I divide them into two groups. One consists of black-and-white photographs, narrative compositions abounding in details, symbols and attributes; the other comprises sparse color photographs with an extensive black background, devoid of details, containing a monochromatic body, in an occurrence with close to no details, yet having a clear contour evincing movement or interaction between bodies.

The earlier (1978-1992) body of works in black-and-white features the family—generally, the artist, his wife and their daughters, at times joined by the artist's parents, and occasionally by commissioned guest models. The later body of works (1992-2001) portrays the same figures in more limited groupings, in pairs, or as a sequence of individuals making up a series. The artist appears alone only in several occasions, as the only figure in the frame (*Self-Portrait, "Sad to Leave You," after Urs Luthi*, 1978, cat. 1), or as a detail in a serial sequence. In most works he appears in group compositions or as part of a couple, and in one series he himself is not photographed ("The Artist's First Wife, Allegory of Time and Life").

Has Tal changed the traditional formula of the concept "self-portrait?" Is he extending the term and defining through it also the "family picture" and photographs of the family members, or is he perhaps creating a new concept? Is the photograph of the artist's daughter/wife her self-portrait? Or the artist's? Is this a self-portrait?

In the course of work, the color, the format, the location, the group structure, the body features and the work method—have all changed.

In the staged sets in black-and-white, the figures, the lighting and objects are given roles, together comprising a photographed narrative that reconstructs or alludes to familiar scenes from religious, mythological or historical iconography. However, this is not a reconstruction of the scenes themselves, but rather of their representative manifestations. The photographed sets refer to a painterly, photographic or cinematic representation of a particular myth, and thus constitute a quote or a homage, and in any event relate to the world of art, and therethrough—to the phenomenal world.

At times the quote shifts to yet another level, becoming a reference of the second or third degree, a quote of a quote, as it were, or forming an additional context, latent or suggested, between the referents, such as *Le Déjeuner sur l'herbe* or *The Judgment of Paris*. Tal's *Self-Portrait with My Family, The Judgment of Paris*, 1993 (cat. 10) may refer to several versions of *The Judgment of Paris*, from Antiquity through Rubens to contemporary artists (figs. 1-3). Tal initiates a stratified dialogue between the different works, between himself and the Masters from the history of classical and modern painting, and between genres and styles, from the expressive heroic style of Rubens' Baroque body, through the social hedonism in Manet's realistic Impressionism, to the cynical transparence of photography. Yet he refrains from an extreme

Foreword

Boaz Tal's oeuvre is one of the most fascinating expressions in Israeli art touching upon the juncture between the values and language of artistic tradition and the artist's here-and-now. In retrospect, Tal's photographs raise the question of art's ability to bring myths and everyday life closer together, to draw the lofty and sublime nearer to the secular and banal.

The illusions of time and place recall the painting by the Spanish master Velázquez at The National Gallery, London, where he juxtaposes a commonplace kitchen scene with *Jesus in the House of Martha and Mary* (c. 1618). Velázquez is not unequivocal regarding the time and place of the occurrence depicted in the painting, and yet the fervent gaze of the young woman preoccupied in the kitchen creates the impression that she indeed sees that which is painted in the upper right corner of the piece. Are we concerned with a scene's reflection in a mirror, or with a painting within a painting, or is it perhaps a window through which one may look into another space? The tension between the real and the imaginary is reinforced in view of the old lady who impels the young girl to get on with her work and ignore the sight she has seen or envisioned.

Boaz Tal models his compositions after masterpieces from the past, both in the earlier black-and-white photographs featured in the current show, and in the later color works where the photographic space is devoid of any attributes, and the figures convey their messages mainly through their body postures. The viewer is an active participant who must complete the various layers inherent in the image.

We are grateful to Boaz Tal for the unique experience afforded to us by viewing his works. Special thanks are due to the artist's wife, Zahava, for her assistance and involvement throughout the preparation of the exhibition and catalogue. Thanks to Nili Goren, Curator of the exhibition, and to the writers, editors and translators. Thanks to the designer and producer of the catalogue, Dafna Graif, for her cooperation.

Prof. Mordechai Omer
Director and Chief Curator

Velázquez, *Jesus in the House of Martha and Mary*, c. 1618

Tel Aviv Museum of Art
Director and Chief Curator: Prof. Mordechai Omer

Boaz Tal: Works 1978-2001
Allegory/Allegro Non Troppo

Charles and Evelyn Kramer Galleries, Jeanette Assia Galleries
October 2001 - January 2002

Exhibition

Curator: Nili Goren
Research: Zahava Tal
Design: David Gal
Enlargements: Panorama Imaging Technology
Registration: Shraga Edelsburg, Alisa Padovano Friedman, Shoshy Frankel
Framing and Hanging: Tibi Hirsch, Omer Hirsch
Lighting: Naor Agayan, Lior Gabai

Catalogue

Edited by Nili Goren
Design and Production: Dafna Graif
Translation: Daria Kassovsky
Hebrew Copy Editing: Varda Ben Tal
English Copy Editing: Naomi Arnsberg
Printing and Plates: H.S. Halfi Ltd.

The exhibition is generously sponsored by The Nelfort Foundation

© Tel Aviv Museum of Art, cat. 9/2001

Contents

Foreword **Mordechai Omer** 126

A Bomb Shelter Is Not a Place **Nili Goren** 125

Boaz Tal: Allegory/Allegro (Non Troppo) **A. D. Coleman** 121

Allegory: Allegro Non Troppo or the Post-Zionist Manifesto **Sylvie Fogiel-Bijaoui** 118

Boaz Tal: An Artist of Photographed Painting **Moshe Zuckermann** 115

The Female Breast as a Source of Charity:
Artistic Depictions of *Caritas Romana* **Golda Balass** 109

On Resistancialism and the Sophistication of Evil **Simon Kagan** 104

Nota Bene
Me and You = Us
$X^n + Y^n = Z^n$ **Zahava Tal** 97

Biographical Notes 93

Catalogue

Works 88

Boaz Tal

Allegory/Allegro Non Troppo

works 1978-2001