בועז טל: בועזהבה

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין
אוניברסיטת תל־אביב

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל־אביב
אוצר הגלריה: פרופ' מרדכי עומר

בועז טל: בועזהבה

12 בנובמבר 2009 – 21 בינואר 2010

תערוכה
אוצר: מרדכי עומר

קטלוג
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט והרגום לעברית (אברהמוב): דפנה רז
תרגום לאנגליה: דריה קסובסקי
עריכה אנגליה (אברהמוב, ציונים ביוגרפיים): טליה הלקין
גרפיקה: עלוה חלוץ

הקטלוג רואה אור בתמיכת
הקרן לקטלוגים באמנות ע"ש ורדה יורן
מועצת הפיס לתרבות ולאמנות
הקרן לזכר האמנית נילי אהרני לפרסום קטלוגים בגלריה
האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר

עטיפה עברית: פרח סגול, 2004, תצלום צבע (פרט) [ראו עמ' 81]
עטיפה אנגליה: זהבה עם ערפל, פורטוגל, 2005, תצלום צבע (פרט)
[ראו עמ' 76]

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה

© 2009, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר
אוניברסיטת תל־אביב

מסת"ב: 978-965-7160-26-8

זהבה אהובתי

7.11.2006 – 26.11.1952

תודות או דברי תודה -----

תוכן העניינים

7
מרדכי עומר
בועז טל, גופו־עצמו

9
דרור ק׳ לוי
צילום האי־נחת: הוולגטה של הנשגב

29
טל דקל
כלים שלובים: נזילות מגדרית בראי אמנותו של בועז טל

45
שלמה אברהמוב
אם לא עכשיו, אימתי: מעֵבר לשקיפות האינדקסלית
בתצלומי הטבע הדומם של בועז טל

51
זהבה טל
הריפוי של ט.

101
ציונים ביוגרפיים

דיוקן עצמי: "עצוב לעזוב אותך", מחווה לאורס לוטי, 1987, חצלום שחור־לבן, 80x126
Self-Portrait: "Sad to Leave You," Homage to Urs Lüthi, 1987, b&w photograph, 80x126

בועז טל, גופו־עצמו

מרדכי עומר

טקסט בהכנה ---------- דמן לנו לפגוש אמן-צלם הזונח במודע את הרטוריקה של צילום־החטף – זו המבקשת להנציח את "הארעי, החולף, המקרי", אם להזכיר אמירה מפורסמת של בודלר על המודרנה – ומעמיד במרכז עשייתו את הצילום הנראטיבי, המבוים. כצלם, עבודותיו של בועז טל מיטיבות לייצג מבחינות רבות, בתוכנן כבצורתן, את אסטרטגיית הציור. טל מצלם כמי שמצייר – ועל מכלול יצירתו אפשר לומר שהוא מצייר כמי שמצלם.[1] הצילום המפוברק והמוקפד העומד במרכז עבודתו בא ממקום של התבוננות. זהו קולו של אמן מהורהר המנהל דיאלוג, לעתים אירוני ומתוחכם, עם תולדות האמנות ועם סוגיית היחסים המורכבים בין צילום לציור בשיח העכשווי. יש משהו טורדני, פרובוקטיבי ואפילו מאיים בתצלומיו ה"חושבים" של טל; המבט המוקרן מן הדימויים משרה אי־נחת, פורם את מבטו של הצופה, תובע ממנו לחשוב מחדש על מוסכמות לא מעטות.

את תצלומיו של בועז טל אפשר לסווג בקווים כלליים לשלוש תקופות עיקריות, המתאפיינות לא רק במיקומה של זירת הצילום אלא גם באמצעי הצילום עצמו. מה שהחל בסוף שנות ה־70, בתקופת לימודיו במדרשה לאמנות רמת-השרון, בתצלומי־חוץ ריאליסטיים במצלמת סטילס שחור־לבן נוסח

טקסט בהכנה ---------- דמן לנו לפגוש אמן-צלם הזונח במודע את הרטוריקה של צילום־החטף – זו המבקשת להנציח את "הארעי, החולף, המקרי", אם להזכיר אמירה מפורסמת של בודלר על המודרנה – ומעמיד במרכז עשייתו את הצילום הנראטיבי, המבוים. כצלם, עבודותיו של בועז טל מיטיבות לייצג מבחינות רבות, בתוכנן כבצורתן, את אסטרטגיית הציור. טל מצלם

כמי שמצייר – ועל מכלול יצירתו אפשר לומר שהוא מצייר כמי שמצלם.[1] הצילום המפוברק והמוקפד העומד במרכז עבודתו בא ממקום של התבוננות. זהו קולו של אמן מהורהר המנהל דיאלוג, לעתים אירוני ומתוחכם, עם תולדות האמנות ועם סוגיית

טקסט בהכנה ---------- דמן לנו לפגוש אמן-צלם הזונח במודע את הרטוריקה של צילום־החטף – זו המבקשת להנציח את ״הארעי, החולף, המקרי״, אם להזכיר אמירה מפורסמת של בודלר על המודרנה – ומעמיד במרכז עשייתו את הצילום הנראטיבי, המבוים. כצלם, עבודותיו של בועז טל מיטיבות לייצג מבחינות רבות, בתוכנן כבצורתן, את אסטרטגיית הציור. טל מצלם כמי שמצייר – ועל מכלול יצירתשל טל; המבט המוקרן מן הדימויים

טקסט בהכנה ---------- דמן לנו לפגוש אמן-צלם הזונח במודע את הרטוריקה של צילום־החטף – זו המבקשת להנציח את ״הארעי לפגוש אמן-צלם הזונח במודע את הרטוריקה של צילום־החטף – זו המבקשת להנציח את ״הארעי, החולף, המקרי״, אם להזכיר אמירה מפורסמת של בודלר על המודרנה – ומעמיד במרכז עשייתו את הצילום הנראטיבי, המבוים. כצלם, עבודותיו של בועז טל מיטיבות לייצג מבחינות רבות, בתוכנן כבצורתן, את אסטרטגיית הציור. טל מצלם כמי שמצייר – ועל מכלול יצירתו אפשר לומר שהוא מצייר כמי שמצלם.[1] הצילום המפוברק והמוקפד העומד במרכז עבודתו בא ממקום של התבוננות. זהו קולו של אמן מהורהר המנהל דיאלוג, לעתים אירוני ומתוחכם, עם תולדות האמנות ועם סוגיית היחסים המורכבים בין צילום לציור בשיח העכשווי. יש משהו טורדני, פרובוקטיבי ואפילו מאיים בתצלומיו ה״חושבים״ של טל; המבט המוקרן מן הדימויים משרה אי־נחת, פורם את מבטו של הצופה, תובע ממנו לחשוב מחדש על מוסכמות לא מעטות.

את תצלומיו של בועז טל אפשר לסווג בקווים כלליים לשלוש תקופות עיקריות, המתאפיינות לא רק במיקומה של זירת הצילום אלא גם באמצעי הצילום עצמו. מה שהחל בסוף שנות ה־70,

צילום האי־נחת: הוולגאטה של הנשגב

דרור ק' לוי

לא בכל יום מזדמן לנו לפגוש אמן־צלם הזונח במודע את הרטוריקה של צילום־החטף – זו המבקשת להנציח את ״הארעי, החולף, המקרי״, אם להזכיר אמירה מפורסמת של בודלר על המודרנה – ומעמיד במרכז עשייתו את הצילום הנראטיבי, המבוים. כצלם, עבודותיו של בועז טל מיטיבות לייצג מבחינות רבות, בתוכנן כבצורתן, את אסטרטגיית הציור. טל מצלם כמי שמצייר – ועל מכלול יצירתו אפשר לומר שהוא מצייר כמי שמצלם.[1] הצילום המפוברק והמוקפד העומד במרכז עבודתו בא ממקום של התבוננות. זהו קולו של אמן מהורהר המנהל דיאלוג, לעתים אירוני ומתוחכם, עם תולדות האמנות ועם סוגיית היחסים המורכבים בין צילום לציור בשיח העכשווי. יש משהו טורדני, פרובוקטיבי ואפילו מאיים בתצלומיו ה״חושבים״ של טל; המבט המוקרן מן הדימויים משרה אי־נחת, פורם את מבטו של הצופה, תובע ממנו לחשוב מחדש על מוסכמות לא מעטות.

את תצלומיו של בועז טל אפשר לסווג בקווים כלליים לשלוש תקופות עיקריות, המתאפיינות לא רק במיקומה של זירת הצילום אלא גם באמצעיו. מה שהחל בסוף שנות ה־70, בתקופת לימודיו במדרשה לאמנות ברמת־השרון, בתצלומי־חוץ ריאליסטיים במצלמת סטילס שחור־לבן נוסח רוברט פרנק ולי פרידלנדר האמריקאים – התחלף בתצלומי־פנים פנטסמגוריים, הפותחים את התקופה הראשונה של טל כצלם בזכות עצמו בשנים 1982-1991: זוהי תקופתו האלגורית, תקופת הצילום הכמו־בארוקי העמוס בדימויים. לתקופה זו שייכות הסדרה *דיוקן עצמי עם המשפחה* – הדיוקנאות העצמיים של האמן עם בני משפחתו, המבוימים כמחוות לאולד מאסטרס או בנויים על פי תבניות האיקונוגרפיה והמיתוסים של תולדות התרבות המערבית – והסדרה *מתווה לגבר ואשה*. אלה גם אלה מוצבים הצבה תיאטרלית בחלל־הפְּנים הביתי של האמן.

השנים 1992-2002 תוחמות את תקופת הצילום בצבע, בעיקר במצלמת פולארויד. אז מועתקת זירת הצילום מן הבית אל הסטודיו (המקלט), תוך מחיקת חלל־הפְּנים שהיה אופייני לתקופה הקודמת. כאן אנחנו עדים להשטחת החלל עד היותו לרקע שחור ותו לא, לסילוק העומס ולזיכוך הדימויים, שעם זאת מהווים עדיין מחוות ליצירות ולנושאים מתולדות האמנות. בתקופה זו מתרבה העיסוק בגוף ובמוות, והרובד האלגורי נוכח עדיין בבסיס ההצבה של הדימויים כסמן גבול שלהם. לתקופה זו שייכות, בין השאר, הסדרות *פרויקט סרטן השד* ו*הריפוי של ט*.

ב־2003 מתחילה תקופת ה״וניטאס״, שבה צילם טל, בטכניקה של צילום־חטף, בעיקר טבע דומם לצד תצלומי נוף ומשפחה. כמו במכלול יצירתו ניכר גם כאן המבט המלנכולי והמאיים, ועוד נחזור לכך בהמשך.

פנטסמגוריה: הבית

תצלומי התקופה המוקדמת של בועז טל מבדלים אותו מן הסביבה האמנותית של המדרשה לאמנות, שבה למד – סביבת האמנות הישראלית של שנות ה־70 וה־80 למאה ה־20, *שנשלטה* על־ידי המאפיינים האסתטיים של ״דלות החומר״.[2] ביצירותיו אלה מחליף הדימוי המוקפד את המרושל; המחושב את הפרוע והמחוצף; הנראטיב את העיסוק בעקרון קדימותה של הצורה;

מחווה לגבר ואשה: בעקבות "סעודה על הדשא", 1990,
תצלום שחור־לבן, 127x127
Study for Male and Female: After "Le Déjeuner sur l'herbe", 1990, b&w photograph, 127x127

העומס את דלות החומר; הפיתוי את הסיגוף; ריבוי בבואות התודעה בחלל ובזמן את ההשטחה; הסימטריה וההרמוניה את חוסר ההיררכיה – ורומה שרק ההתנזרות מן הצבע נותרה בעינה. נוסף על מאפיינים אלה ניכרת בתצלומיו של טל שיבה (לחלוטין לא תמימה) אל המיתו־פואטיקה והפאתוס של אמנות העבר, ואף אל נושאים מרכזיים מן הקלאסיקה (הרנסנס, ובעיקר הבארוק), וזאת בניגוד להימנעות מפאתוס ולדה־מיסטיפיקציה ביצירותיהם של אמני דלות החומר. על רקע בחינת הקשר המורכב בין תולדות האמנות לצילום, לא נטעה אם נשייך את טל לאמנים פוסט־מודרנים המתכתבים עם יצירות מופת מן העבר, כמו סינדי שרמן (Sherman) או יאסומאסה מורימורה (Morimura), ובהקשר מקומי ומאוחר יותר – עדי נס ומיכל חלבין.

חשוב לציין כי בהתכתבות זו של טל המוקדם עם נושאים מתולדות האמנות אין משום היקסמות מן האסתטיקה של הבארוק, לא כל שכן ניסיון לסובלימציה או להסמלה מכל סוג שהוא. נהפוך הוא: בדומה לנעשה בסרט *קראוואג'ו* (1986) של דרק ג'ארמן (Jarman),[3] בתצלומיו אלה של טל מתחלפות יצירות המופת הידועות והמוכרות ב"תמונות חיות" של שחקנים (בעיקר האמן ובני משפחתו) המחקים אותן, כאילו שימשו להן מודל [*מחווה לגבר ואשה: בעקבות "סעודה על הדשא"* (1990), עמ' 10; *דיוקן עצמי עם המשפחה: "הבחירה של פאריס"* (1993), עמ' 11]. הפרדת הצורה מן התוכן, המשתמעת ממעשה ההתחזות והזיוף שבעצם העמדת תמונה קיימת באמצעות "שחקנים" – בימוי מתעתע באמצעות דימוי מזדמן, המתייחס ל"עולם ממשי" מסוים – מאשרת ומחזקת את איכויות הסימולקרום של הדימוי הצילומי כשחזור של שחזור [*דיוקן עצמי עם המשפחה: "אוכלי תפוחי האדמה", מחווה לוון־גוך* (1990), עמ' 12]. במלים אחרות: הפקעתה של הסצנה ה"קלאסית" מהקשרה ההיסטורי והתרבותי ושתילתה בתוך הֶקשר היסטורי וחברתי שונה בתכלית מרוקנות את המשמעות ההיסטורית, הדתית והמיתולוגית של העלילה המקורית. שהרי ההשלכה

הפטישיסטית של הסצנה ה"קלאסית" כנראטיב הממוקם בהווה – כמיזנסצנה המתארגנת בתפאורה של הכאן ועכשיו, בסביבה הביתית־משפחתית של האמן – יוצרת קרע של עומק ובעייתיות בדימוי. ההשלכה הפטישיסטית נחרתת כתחליף, כאמבלמה או כהולוגרמה (במובן של שיקוף חוזר שכמו מייצר עומק היסטורי), כאשר הסצנות ה"קלאסיות" מתחוללות מחוץ למסגרת הזמן ולפרקטיקה של חיי היומיום (הזעיר־בורגניים בעיקרם) של האמן – או בעצם בתוכם, בסלון הדירה, באמצע החיים, שהעלילה ה"קלאסית" הופכת לאלגוריה שלהם. בתצלומים אלה נחגג אפוא, אם להשתמש בניסוחיו של פרדריק ג'יימסון, "נצחונו של האסתטי הקודם במונחים של הֶעָצמת חוויית התפיסה, שעימה נמנים, אם תרצו, ההגיגים המעניינים בדבר 'הנשגב' (שזכה להחייאה 'פוסט־מודרנית' חדשה משלו, בתפקיד שונה בתכלית מזה שמילא במודרניזם), בדבר הסימולקרום ו'המאוים' – הנחשבים עתה פחות כאופְּנויות אסתטיות ייחודיות ויותר כ'עוצמות' מקומיות, כתאונות ברצף החיים הפוסט־עכשוויים, כסדקים וכפרצות במערכת התפיסתית של הקפיטליזם המאוחר".[4]

ועדיין לא הזכרנו את אחד המאפיינים המרשימים ביותר של עבודות אלה, את האנכרוניזם שלהן הטבוע בחותם הריאליזם הפנטסטי, כגון זה הנגלה לנו באֶזכורים או בסמנים חושפניים, באותם אובייקטים מן המציאות העכשווית הזרועים בסצנות ה"קלאסיות" המשוחזרות: גַדְגֶ'טים הפזורים פה ושם (ספוטים, מכשירי רדיו וטלפון, טלוויזיה שעל מסכה דימוי מוקפא מסרט וידיאו המתייחס למסגרת הזמן המשוחזרת), חפצי שימוש יומיומיים, או פרחים מלאכותיים ועיטורים דקורטיביים שכולם קיטש מודע לעצמו. כל אלה הם סימפטום, במובן הפרוידיאני של המלה, של מכלול הדחפים המורכב והעמוק הפועל כאן, המעלה אל פני השטח את הקשר הדיאלקטי בין תפיסת היפה בפוסט־מודרניזם לבין טכנולוגיות השיעתוק בקפיטליזם המאוחר. הכל מכוון לטשטוש ההתייחסות הישירה למציאות ומאפשר לראות בתצלומים יצירות הנגועות בנוסטלגיה – כנראטיב "קלאסי"

דיוקן עצמי עם המשפחה: "הבחירה של פאריס", 1993,
תצלום שחור־לבן, 126x126
Self-Portrait with My Family: "The Judgment of Paris", 1993, b&w photograph, 126x126

דיוקן עצמי עם המשפחה: "אוכלי תפוחי האדמה", מחווה לוון־גוך, 1990, תצלום שחור־לבן, 126x126
Self-Portrait with My Family: "The Potato Eaters," Homage to Van Gogh, 1990, b&w photograph, 126x126

הממוקם תמיד בהווה, מעֵבר להיסטוריה. הצבתה של סצנה נוסטלגית בתפאורה עכשווית היא אפוא "תופעה סימפטומטית", כפי שטוען ג'יימסון, "כאילו משום־מה אין ביכולתנו כיום לעסוק בהווה שלנו, כאילו איננו מסוגלים ליצור ייצוגים אסתטיים של נסיוננו שלנו, בכאן ועכשיו".[5]

ועם זאת בועז טל – שמניירות הבריקולאז' ביצירתו עשויות להיראות, על פניהן, כהתגלמות הפוסט־מודרניזם בהיותן כל־כולן פַּסטישים הבנויים מרפרנטים וסימולקרה – מתגלה כאן כמודרניסט במובן העמוק של המלה. לשווא נחפש אצלו את התשישות והשיעמום של "חברת הראווה", שאין בה עוד מקום לייחודיות ולמסתורין, את ההשתעשעות המפוהקת האופיינית לחוויה הפוסט־מודרנית. טל שומר על אופק אוטופי במובן שהקנה למונח ולטר בנימין, מתוך העיסוק בחוויית ההלם והקיטוע האופיינית לאמני המודרניזם; שכן לא רק הנושא ה"קלאסי" זוכה להזרה אירונית באמצעות מיקומו של האירוע בהווה, אלא גם ההווה זוכה להזרה עקב כך.[6] כמו כן אין למצוא בעבודותיו הסחת דעת (במובן הבנימיני): הפיכתם של חיי היומיום למופע פומבי, לדרמה חיה, לובשת בפנטסמגוריות של טל צורה פולחנית של משחקיות כבדת ראש. האפקט הטורד והמשעשע של נשף המסכות הזה, של המיזנסצנות הגרוטסקיות־למחצה והסוריאליסטיות־למחצה, משרה אווירה מלנכולית ומאיימת על חלל־הפְּנים הביתי,[7] מרמז למה שמעורר אימה בפנים, בתת־קרקעי, בסודי, במוסתר.[8] זוהי "חזרתו של המודחק", המאוים (Unheimlich) במובנו הפרוידיאני. מבטו המלנכולי של טל אינו מנסה ליישב את הסתירות הללו בעבודותיו. אדרבא, כאלגוריקן הוא מחצין ומעצים אותן, מתמקם בתוכן. מבטו האדנותי, הפוגע, המחלל את כל מה שקודש והוסתר, הוא מבטו של האדם המנוכר. במעשה האלגורי הוא מפקיע את הדברים מהקשרם הטבעי, מבודד אותם באורח שרירותי, אך זאת כדי להטעינם במשמעות חדשה.

כידוע, בנימין החשיב את האלגוריה כצורה פתוחה של קישור בין מסמנים למשמעות, צורה שאי־אפשר לתחום אותה ולכן

היא בלתי נשלטת. בחיזיון האלגורי של הבארוק הוא ראה את האב הקדמון של ייצוגי הסחורה כפֶּטיש. שלטון הסחורה, לדידו, דחק את ההתבוננות האלגורית, ולכן האלגוריה מופקדת בידי המורדים במשטר הסחורות והחליפין. במובן זה, עבודותיו של טל מתגלות כאלגוריות של עולם הסחורות, כאשר בעמימות הצפונה באלגוריה, בשיבוש ובקיטוע שהיא מייצרת בפעולות הגרילה שלה בטריטוריות מוכרות, יש משום הבטחה פוליטית. בעצם ההתכוונות האלגורית, המחקה את אופני הייצור ודפוסי השוק בקפיטליזם, הוא חושף את אופיה הפטישיסטי של הסחורה. ואכן, בהשלכה הפטישיסטית המגולמת ביצירותיו אלה של טל אפשר להבחין באופן פעולתו של הפֶּטיש בשלושת מישוריו: ההיסטורי, הפרוידיאני והמרקסיסטי.[9]

במונחים תימטיים, עבודותיו של טל מן התקופה המוקדמת

מחווה לגבר ואשה מס. 9: דיוקן עצמי, 1995, תצלום שחור־לבן, 126x126
Study for Male and Female no. 9: Self-Portrait, 1995, b&w photograph, 126x126

דיוקן עצמי: הבשורה, 1995, תצלום שחור־לבן, 126x126
Self-Portrait: The Annunciation, 1995, b&w photograph, 126x126

עוסקות בבחינה ביקורתית של שאלות מגדר, זהות, משפחה, הורות, תפיסת הגוף, מיניות ומוות. טל פועל מתוך דחף של שליחות. הוא אינו מבקש לעסוק בשאלות אלה מתוקף הכרתו בצורך לשקם את הזהות שחוללה. בהתעקשותו לדבר על מה שנאסר עליו הדיבור (non-dit), מה שסורס או הודחק, הוא מבקש (לרוב על דרך ההיפוך) לחצות גבולות, לשבור מיני טאבו ולשבש מבנים מסורתיים, ודווקא בסביבה האינטימית המוכרת והידועה ביותר, כמו באוקסימורון "הבית הפרוץ". בתצלומים אלה אין עוד מרחב מוגן, שום חסינות. בעצם ניפוצו של מרחב הפְּנים מטשטש טל את הגבולות בין פְּנים וחוץ: המוכר הופך למוזר, הסמוי לגלוי, חסר הערך – לאנושי. הנשים המלאות והחושניות המוצגות בתצלומיו מערערות את המבט הגברי הסטריאוטיפי, המציצני והמחפיץ בגוף האשה, ואת אידיאל היופי (בין השאר, הרזון

מחווה לגבר ואשה: הברכה, 1987, חצלום שחור־לבן, 50x50
Study for Male and Female: The Blessing, 1987,
b&w photograph, 50x50

מחווה לגבר ואשה: מעדר ומגרפה, 1990, חצלום
שחור־לבן, 120x120
Study for Male and Female: Hoe and Rake, 1990,
b&w photograph, 120x120

החולני של דוגמניות צמרת) שמכתיבים פרסומאים ובתי אופנה [*דיוקן עצמי: הבשורה* (1995), עמ׳ 13].

בסדרה *מחווה לגבר ואשה* יש משום היפוך של יחסי הכוח והתלות המגדריים והחלפת תפקידים, ערעור המבט הפאלוצנטרי. תפיסת האשה כחסרה, המונחת ביסוד התיאוריה של קנאת־הפין הפרוידיאנית (ראו למשל את הסתרת איבר המין הגברי בתצלומיו, שכמוה כטשטוש הזהות המינית), מתחלפת בקנאת הרחם: דמות האשה, המופיעה כאם גדולה ומיטיבה (ועם זאת מסרסת), מציבה את חולשת ה״גבר״ חסר האונים התלוי בחסדי ה״אשה״ [*מחווה לגבר ואשה מס. 9: דיוקן עצמי* (1995), עמ׳ 13; *מחווה לגבר ואשה: הברכה* (1987), עמ׳ 14]. כמו כן, נוכחותו המתמדת של האמן כדמות בתצלומיו הופכת על פיה את תבנית הנרקיסיזם, שכן הוא יוצר בכך הזרה אירונית של עצמו: בעבודה *דיוקן עצמי: האמן בנוף* מ־1991 [עמ׳ 15] הוא מוצג בעירום כאילו נתפס בקלקלתו, מסתיר את מבושיו. תחושת הנרדפות והפגיעות העולה מן הסצנה מרמזת, כמדומה, לתיאור המוכר באחד מהוידויים של רוסו, המאונן בעודו מציץ על נערות המתרחצות בנהר.

האמת של עבודות התקופה המוקדמת נחשפת בתצלום הסוגסטיבי *דיוקן עצמי עם המשפחה: משחק שח עם אבי* (1991) [עמ׳ 16]: סצנה החובקת שלושה דורות במשפחת טל בקומפוזיציה של שבע דמויות הפזורות בחלל החדר, כל אחת לעצמה, מבטיהן מופנים לכל העברים. שלא כתצלומי משפחה פטריארכליים, המעמידים את האב במרכזה של משפחה יציבה ומלוכדת, הדרמה המתרחשת כאן סביב שולחן השחמט מנכיחה, אם תרצו, את רגע פירוקו של החוק, את ערעור הסדר הסמלי הנכפה ״בשם האב״: סבתא בחיוך רפה, ישובה בכורסה שבקדמת התצלום, חובקת את נכדתה ושתיהן בוהות נִכחן; בפינת התצלום שוכבת התינוקת, שקועה בדמיונות ילדות; האֵם מעיפה מבט ספק זועף ספק ציני באנומליה שבחדר; הסב רוכן על לוח השחמט, שקוע כמדומה בתכנון המט; ורק ברקע – דמותו המטושטשת של האמן־האב. וכאילו לא די בכל הרמיזות הללו על שליטה

דיוקן עצמי: האמן בנוף, 1991, חצלום שחור־לבן, 126x126
Self-Portrait: The Artist in the Landscape,
1991, b&w photograph, 126x126

דיוקן עצמי עם המשפחה: משחק שח עם אבי, 1991, תצלום שחור־לבן, 126x126
Self-Portrait with My Family: Playing Chess with My Father, 1991, b&w photograph, 126x126

וכוח, הטלפון שבתווך כופה את נוכחותו הרודנית ומאיים להטיל את מרותו על הדמויות ולאלצן לציית לו. אך טל מתעקש לעמוד במריו.

הקומדיה האלוהית: המקלט

את המעבר בראשית שנות ה־90 מן הסביבה הביתית־משפחתית לעבודה בסטודיו שבמקלט העירוני, אין להבין רק כמעבר מן המרחב הפרטי אל המרחב הציבורי. בתקופה זו הועתק מרכז הכובד בעבודותיו מן החלל אל הזמן. החלל אינו משמש עוד בימת תיאטרון לבימוי של נראטיב, אלא הופך לרקע שחור ותו לא. הרטוריקה של התצלומים המגורענים שמפיקה מצלמת הפולארויד, על צבעוניותם הניגודית המוגזמת ומיידיותם, סודקת את הזיגוג המעודן של פני השטח בתצלומי השחור־לבן המוקדמים ומקלפת את ההילה שאפפה אותם. שבירת הריחוק בין הדימויים הצילומיים לצופה מאפשרת לטל להקנות לדמויותיו מוחשיות בשרנית לצד עומק דרמטי ותיאטרליות. הזמן מונכח בעבודות אלה: אם במחוֹות מינימליות של הבעות ושפת גוף, שהן לעתים אטיות ומעודנות (למשל תנועות ידיה של נערה העונדת עגיל [עמ׳ 17], או הליכתה של דמות הצועדת בבטחה אל תוך הרִיק השחור של הלא־נודע [עמ׳ 17]), ולעתים כבדות ומלאות עוצמה [עמ׳ 88]; ואם באמצעות סימני ההתפוררות של הגוף והעיסוק במוות [עמ׳ 92]. כפי שטוענת יערה שחורי בהקדמה לקטלוג *הריפוי של ט.*, טל אינו מתכחש לזמן אלא מניח לגוף ומאפשר לזמן לעבור דרכו.[10] הדימויים המופיעים בתצלומים אלה כעקבות אילמות, כזיכרון של פשר קבור, מאפשרים לטל להנכיח את ממד הזמן, כשם שייצוג החורבות ברנסנס ביקש להנכיח בציור את המימד הרביעי, וכפי שתצלום של הריסות רומז על אירוע בזמן, על דבר־מה שהיה ואיננו עוד.

התנועה הדיאלקטית של הקפאת הרגע החולף בתצלומי פולארויד אלה מתנסחת בדחיקתו של המימד האלגורי מגוף

העבודה אל הכותרת. באורח פרדוקסלי, העדר האירוע בעבודות מעיד על האפשרי והממשי, על מה שבנימין כיוון אליו במונח ״דיאלקטיקה בקיפאון״. דימויים אלה הם הסימפטומים או הארכיונים הווירטואליים של החללים הריקים, של כל מה שהוחמץ, ואולי מוטב לומר – ההגנות מפני החללים הריקים, המתעקשים להתמיד בניסיון האנושי.[11]

העבודה *מתווה לגבר ואשה: דיוקן עצמי, ״הקומדיה האלוהית״* מ־1998 [עמ׳ 18] ממחישה היטב את היסוד הטרגי הזה, המודרני בתכלית, בעבודותיו של טל מתקופת המקלט: התשוקה אל הממשי, אל הגוף החי כשלעצמו, זה המבצבץ מבעד למראיות העין הכוזבות – ההיסטוריות, הפוליטיות, החברתיות והתרבותיות. זהו אולי הרובד העמוק של אותן דמויות המרחפות על פני הרִיק ההרסני, האינסופי, הנפרש בתוך הרקע השחור.

דיוקן: מחווה לאוקיף ושטיגליץ, 2004, תצלום צבע, 60x60
Portrait: Homage to O'Keeffe and Stieglitz, 2004, color photograph, 60x60

ההולכים, 2006, תצלום צבע, 60x60
Those Who Go, 2006, color photograph, 60x60

מחווה לגבר ואשה: דיוקן עצמי, "הקומדיה האלוהית", 1998,
חצלום צבע, 150x250
Study for Male and Female: Self-Portrait, "The Divine Comedy", 1998, color photograph, 150x250

הנס הולביין הבן, גופתו של ישו המת בקבר, 1522
Hans Holbein the Younger, The Body of the Dead Christ in the Tomb, 1522

בספרו *מימזיס*[12] מציג אריך אוארבך את דאנטה כ"משורר העולם הארצי" ורואה ב*קומדיה האלוהית* ביטוי להתגברות על פערי רמות־הסגנון המתחייבים מן החלוקה הקלאסית, בעלת המשמעות החברתית, לקומדיה מזה וטרגדיה מזה. ביצירת מופת זו, טוען אוארבך, באה לידי מימוש ומיצוי התפיסה הפיגורלית היהודית־נוצרית. *בתופת* של דאנטה – הוולגאטה של הנשגב – הלוגוס חודר אל העולם ומתערבב בממשי. עולמו של טל, כפי שהוא מתנסח בעבודה הנזכרת לעיל, הוא עולם של נפילה, עולם ללא חסד שנטש והתרוקן, בדומה לזה שבתמונה המטרידה *גופתו של ישו המת בקבר* (1522) שצייר הנס הולביין הבן [עמ' 18], שבה מופקדת גופתו של בן האלוהים המת למשמרת בידי האדם.[13] עם זאת, בניגוד לחזיון החורבות הבארוקי של טבע מתפורר כאלגוריה לתולדות האנושות – של הגווייה הנרקבת

דיוקן עצמי: "עצוב לעזוב אותך", מחווה לאורס לוטי,
2000, חצלום שחור־לבן, 126x126
Self-Portrait: "Sad to Leave You," Homage to Urs Lüthi, 2000, b&w photograph, 126x126

השבה אל עפר ומתערבבת בממשי, של תפיסת "ההיסטוריה כדרך ייסורים" שאינה מותירה פתח לנחמה – הכרתו של טל בארעיותם של החיים אינה חושפת קרע חשוך־מרפא. בכך שונה תפיסתו אף מזו של הטרגדיה הקלאסית, שבה הקתרזיס מאַשר מחדש את עולם הערכים שסדריו הופרו במעשה של רהב. התצלומים מתקופה זו הם מלנכוליים, אבל לא קודרים. אפשר למצוא בהם ייצוגי אבל על אובדנה של נפש קרובה [*דיוקן עצמי: "עצוב לעזוב אותך", מחווה לאורס לוטי* (2000), עמ' 18]; הרהורים על המוות כמביא עימו נחמה [עמ' 18]; חרדת הצהריים [*דמות ללא צל* (2000), עמ' 19], שבהם נחשפת לפתע ההוויה בכוליותה, ללא שיור; תעתועי ייצוג שמתעתעת בצופה דמות קלאסית, צהובה כלימון, שאינה מסגירה את סודה [*דיוקן של עלמה בצהוב* (1996), עמ' 19]; הצבת הילד במרכז חיי המשפחה [*דיוקן עצמי עם המשפחה: "הערצת*

דמות ללא צל: מחווה לריכרד שטראוס, 2000, חצלום צבע, 122x150
Figure without a Shadow: Homage to Richard Strauss, 2000, color photograph, 122x150

דיוקן של עלמה בצהוב, 1996, חצלום צבע, 70x70
Portrait of a Young Woman in Yellow, 1996, color photograph, 70x70

מחווה לגבר ואשה: בצלו של עץ הדעת, 1991, חצלום צבע, 120x150
Study for Male and Female: In the Shadow of the Tree of Knowledge, 1991, color photograph, 120x150

הילד״ (2001), עמ׳ 27]; פרדוקס התשוקה [*מחווה לגבר ואשה: בצלו של עץ הדעת* (1991), עמ׳ 20], ועוד. בכל אלה ניכר הניסיון להתגבר על הטראומה, לאחות את הקרעים, לשוב ולהתאחד עם החיים וההיסטוריה. זהו עונג הקתרזיס האצור בפיוס ובהשלמה מלנכוליים עם אפסותו ועליבותו של הקיום האנושי.

אמונה הומניסטית זו בכוח התיקון של האמנות באה על ביטויה המוצהר בסדרה *הריפוי של ט.*, שצולמה בהשראת תמונתו המפורסמת של ברנרדו סטרוֹצי (Strozzi), *הריפוי של טוביי* (1635 בקירוב) [עמ׳ 21]. החזרת מאור עיניה של דמות אִיובית זו חושפת את המימד התרפייטי של מעשה האמנות. אצל בועז טל, גישה זו מגיעה לשיאה ב*פריקט סרטן השד* [עמ׳ 21-22] – סדרה שראשיתה באמצע שנות ה־90, המתעדת נשים שעברו כריתת שד בעקבות מחלתן. בדומה ליצירותיהן האוטוביוגרפיות של

הריפוי של ט.: דיוקן עצמי עם זהבה, 2006, חצלום צבע, 190x160
The Healing of T.: Self-Portrait with Zehava, 2006, color photograph, 190x160

דינה מצגר (Metzger) וג׳ו ספנס (Spence), שהיו בין הראשונות שניפצו את חומות השתיקה סביב סרטן השד והפכו את מחלתן לאמצעי אמנותי הבא לערער את המבט הגברי הסטריאוטיפי על גוף האשה – טל מבקש להתמודד בסדרה, בעקבות ההיסטוריה המשפחתית האישית שלו,[14] עם מכלול הבעיות הקשורות במחלה זו: עם החרדה, הבושה, הטראומה, ההדרה, הסטיגמה, הפגיעה בדימוי העצמי, אובדן תחושת הנשיות, ועוד.

עבודותיו אלה של טל תובעות מן הצופה הכרה בגוף הממשי של נשים חולות סרטן השד ומסייעות לנשים אלה, שהודרו מן השיח החברתי, לדבר את הטראומה, להזמין השתתפות חזותית בפצעי הסטיגמטה שלהן ולחלוק איתן את כאבן. זהו מרחב של שיח צילומי תרפויטי, דמוי פלימפססט, שבו הנשים דוברות את המום שהוטל בהן („טיפול בדיבור"). המצלמה והאופן שבו היא

ברנרדו סטרוצי, הריפוי של טוביי, 1635 בקירוב
Bernardo Strozzi, The Healing of Tobit, ca. 1635

פריקט סרטן השד, 1998, חצלום צבע, 125x125
Breast Cancer Project, 1998, color photograph, 125x125

חורטת את שיח־הנשים הזה באים להחליף את החריטה־בפועל הדיסקורסיבית שבַּקעקוע על הצלקת, חריטה שהיא חזרה על הטראומה במקום שממנו הוסר השד,[15] כדרכן של אמניות מן הדור הקודם – למשל בתצלום *הלוחמת* (1978), דיוקנה של הסופרת הפמיניסטית דינה מצגר שצולם בידי הצלמת הלה האמיד.[16] במובנים אחרים, סדרת התצלומים המלנכוליים של טל קרובה דווקא לעבודותיהן של ג'ו ספנס ושל חנה וילקה (Wilke).

שיח־נשים צילומי זה, המאפשר לנשים להתבונן בעצמן מבעד לעדשת המצלמה, מעמיד לבחינה ביקורתית את המציצנות הגברית הסטריאוטיפית ככלל. כפי שנאמר בקטלוג התערוכה *דוח מחלה: ייצוגים של גוף פגוע או חולה בעבודות של אמנים עכשוויים בישראל*,[17] הפגיעה בשד נתפסת כבעלת מאפיינים נרקיסיסטיים, ולכן מעשה הצילום של פגועת־השד

פרויקט סרטן השד, 1998, חצלום צבע, 125x125
Breast Cancer Project, 1998, color photograph, 125x125

פרויקט סרטן השד, 1998, חצלום צבע, 120x160
Breast Cancer Project, 1998, color photograph, 120x160

כמוהו כתיקון נרקיסיסטי, המאפשר את הכלתו של מה שנתפס כחריג בתוך השיח החברתי.

Vanitas vanitatum: העולם

עבודותיו של בועז טל מ־2005 ואילך מציינות לכאורה חזרה אל תצלומי־החוץ הריאליסטיים שבהם החל את פעילותו כצלם. אך בשונה מאותן עבודות שהנציחו את הרגעי, תצלומי "סתיו" מאוחרים אלו מתכתבים עם המסורת של ציורי וניטאס וציורי טבע דומם מן המאות ה־17 וה־18 – או מוטב, ממזגים את שני צדיה של מסורת זו. הרבה כבר נכתב על הציור ההולנדי במאה ה־17[18] ועל הקשריו המעמדיים־כלכליים: על אימפריית החפצים שלו, על ניכוסו ההדרגתי את החומר ושיעבודו לממלכת הסחורות, ועל כיסויו במעין זיגוג המאפשר לנוע על פני החפצים בלי לפגוע בערכם השימושי. "צדפות, קליפות לימון, כוסות מזכוכית עבה מלאות יין כהה, מקטרות ארוכות מחמר לבן, ערמונים מבהיקים, כלי חרס, גביעים ממתכת ממורקת, שלושה ענבים – מה יכול להצדיק צירוף כזה" – שואל רולאן בארת במאמרו מאיר העיניים על ציורי הטבע הדומם ההולנדיים – "מלבד הרצון לסוך את מבטו של האדם הספון בנחלתו ולאפשר למהלך יומו להחליק ללא מאמץ לאורך חפצים שחידתם התפוגגה ושאינם עוד אלא פני שטח נוחים?"[19] ואכן, ההשלכה הפטישיסטית שבשיח תרבותי־מגונן זה מבטאת את הסתירה המגולמת בקפיטליזם המוקדם: "את הדאגה למבט ואת המבוכה ביחס לערכם של החפצים" במערכת החליפין, מצד אחד, ואת רצונה של חברה שבעה ובוטחת בעצמה לשלוט בעולם חפצים זה, מצד שני.[20] סתירה זו זוכה לביטוי דיאלקטי בקוטב האחר של ציורי הטבע הדומם ההולנדיים: בהטפה המוסרנית של ציורי הווניטאס הקרויים גם "ממנטו מורי" (זכור את המוות) – ציורים העוסקים בכל מה שהוא בן־חלוף ובאים להזכיר לאדם שעולם החומר אינו נצחי.

אגרטל פרחים, 2007, חצלום צבע, 60x85
Vase of Flowers, 2007, color photograph, 60x85

1

2

3

4

5

6

1
טבע דומם, 2008, חצלום צבע, 30x40
Still Life, 2008, color photograph, 30x40

2
טבע דומם, 2008, חצלום צבע, 30x40
Still Life, 2008, color photograph, 30x40

3
Nature Morte, 2007, חצלום צבע, 30x40
Nature Morte, 2007, color photograph, 30x40

4
ספר זקן, ספרד, 2005, חצלום צבע, 30x40
Old Book, Spain, 2005, color photograph, 30x40

5
פרחים על רקע פורמייקה, 2005, חצלום צבע, 30x40
Flowers against Formica Background, 2005, color photograph, 30x40

6
זוג אגסים על צלחת פרחים, 2009, חצלום צבע, 30x40
Pair of Pears on a Flowery Plate, 2009, color photograph, 30x40

אשת האמן בעקבות ליאונרדו, 2001, חצלום צבע, 126x126
The Artist's Wife after Leonardo, 2001, color photograph, 126x126

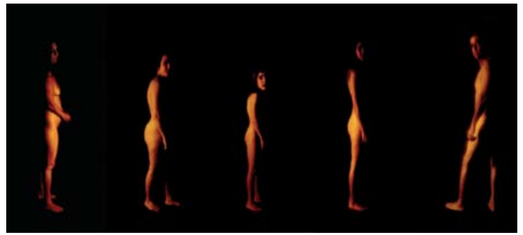
שילובה של מסורת הוניטאס בתצלומי הטבע הדומם של טל, שבהם שולט היסוד החזותי הישיר, משרה עליהם אווירה של מאוחרות, של קץ, של מסתורין מושכים ומאיימים בעת ובעונה אחת, ומקנה להם נימה של דקדנטיות מוריבדית האופיינית ל"מפנה המאות". הביטו למשל בתצלום החמניות של טל: אין למצוא בו אותו אופק אוטופי שבציורי החמניות שקויות השמש, המתפוצצות מרוב חיוניות, של ון־גוך; הוא מזכיר יותר את החמניות המרוטות, הנובלות, של אגון שילה. דומה שבתצלומים מתקופה זו, הטעונים במלודרמה של אסון סינתטי, חוזר טל אל האלגוריה. אפשר לראות בהם גילומים של "רוחות הרפאים" הרודפות אותנו בעידן הקפיטליזם המאוחר, רוחות הרפאים של ההון הספקולטיבי בצורתו המוחלטת. אלגוריות אלה הן ההתגלמות המאוחרת (בהיסט משמעות, כמובן) של הגולגולת המבעיתה בציורי הוניטאס או של הגופה המרקיבה בחזיון הבארוק. הטבע הדומם הופך לטבע מת (nature morte), פשוטו כמשמעו. אך בניגוד לגודש שאנו מוצאים בתמונות הטבע הדומם והוניטאס של המאות ה־17 וה־18, טל מבודד בתצלומיו אלה דימוי יחיד ומקנה לו – על רקע הצרכנות האסתטית, טכנולוגיות השיעתוק המתקדמות, האדם "הפוסט־אנושי" והשואה האקולוגית בימינו אלה – מימד סרקסטי: אגרטל ובו זר פרחים קמלים, זוג דגים אפויים, פירות מצומקים או מרקיבים, ספר מתפורר, חפץ מתכלה וכיוצא באלה דימויים [עמ' 24-25], שבהם דרים בכפיפה אחת הכיעור והריקבון עם היופי המושלם, הטבעי עם המלאכותי, כמין תזכורת לקטסטרופה, לעולם שהלך בדרך הרע. זהו יופי דקדנטי המצוי במקומט, בשחוק, במתפורר, במתקלף, בשולי ובזנוח לכאורה. כל אלה נלכדים בעינו ובעדשת מצלמתו של טל והופכים ליצירת אמנות.

אך טל אינו נמנה עם אותם רואי שחורות שנואשו מכל תקווה, ויצירתו אינה ניהיליסטית, כזו הרואה בהרס כשלעצמו תהליך המְשווה יופי לדברים. גם לא נמצא אצלו את אהבת ההריסות הבנימינית, המְקדמת את המלנכוליה כתנאי לתפיסה רדיקלית

של גאולה פוליטית – חגיגה הרסנית שאינה מחזיקה בדעה כי החיים ראויים שיחיו אותם, אלא גורסת ש"ההתאבדות אינה שווה את המאמץ".[21] וגם אם אין כאן ציפייה לתמורה אוטופית גדולה, מכל מקום עבודותיו אינן פטליסטיות מעיקרן. דומה שעל מנת להבין את מכלול יצירתו של טל יש לשמוע, מבעד למבט המלנכולי, מבעד לאירוניה ולסרקזם, את צחוקו של קפקא – את הצחוק הכבוש שמאחורי החיוך האירוני והאצבע המתריסה של אשת האמן, במחווה לדמותו האנדרוגינית של יוחנן המטביל [*אשת האמן בעקבות ליאונרדו* (2001), עמ' 26], שכמו בא לומר: "החיים נמשכים, למרות הכל!"

ד"ר **דרור ק' לוי**, מרצה וחוקר בתחום הסמיוטיקה, האסתטיקה והתיאוריה הביקורתית, מתמחה בלימודי תרבות ובלימודי מרחב (spatial studies). עד 2009 לימד במחלקה להיסטוריה ותיאוריה בבצלאל, ירושלים, וכיום מלמד באוניברסיטת חיפה ועובד על ספרו *התיאוריה הביקורתית*.

1. ראו משה צוקרמן, "אמן הציור־המצולם" קט. *בועז טל: אלגוריה / אלגרו (נון טרופו). עבודות, 1978-2001* (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2001), עמ' 17-20.
2. ראו שרה בריטברג־סמל, קט. "*כי קרוב אליך הדבר מאוד": דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית* (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 1986).
3. בהקשר זה יש לציין שבועז טל למד, באמצע שנות ה־70, בחוג לקולנוע של אוניברסיטת תל־אביב.
4. פרדריק ג'יימסון, *המפנה ההרבותי*, תרגום מאנגלית: דליה טסלר ודרור ק' לוי (תל־אביב: רסלינג, 2009), עמ' 155-156.
5. שם, עמ' 23.
6. כפי שטוען מאיר אגסי, "הצילום השואף להנציח אקט של דיסציפלינה שאינה הצילום עצמו, הוא מדיום המתקיים בשטח הפקר. שטח הפקר זה הוא גמיש ונוח משום שהוא מאפשר הצבה ובימוי ושליטה במרחב בעייתי לא מוגדר, מרחב המאפשר השערות ומניפולציות על הדיאלוג צילום־ציור בלי להתחייב על איכות הציור או איכות הצילום, אלא על איכות הקונספט והאקט". מאיר אגסי, *הכל מונסי: מבחר מאמרים על אמנים, אמנות וההתבוננות, 1983-1997* (תל־אביב: עם עובד, 2008), עמ' 486-487.
7. על הקשר בין ראווה, אלגוריה ומלנכוליה ראו מאמרי "ראווה, אלגוריה, מלנכוליה", בתוך: יוהאן הויזינגה, *סתיו ימי־הביניים*, תרגום: קרלה פרלשטיין (ירושלים: כרמל, 2009), עמ' 9-52.



דיוקן עצמי עם המשפחה: "הערצת הילד", 2001, חצלום צבע, פוליפטיכון, 230x122 כל יחידה
Self-Portrait with My Family: "Adoration of the Child", 2001, color photograph, polyptych, 230x122 each unit

8. בגרוטסקה, אומר בנימין, "מצטרפים כמדומה המסתורין החידתיים שבאֶפקט אל המסתורין התת־קרקעיים שבמרצא הגרוטסקה מתוך גלי חורבות וקטקומבות"; ולטר בנימין, "אלגוריה ומחזה התוגה", *מבחר כתבים, כרך ב: הרדהוזים*, תרגום מגרמנית: דוד זינגר (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 18.
9. על שלוש הפרדיגמות של הפֶטיש ראו: William Pietz, "Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx", in: Emily Apter and William Fietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1993), pp. 119-151
10. יערה שחורי, קט. *בועז טל: הריפוי של ט.* (תל־אביב: גלריה גורדון, 2006).
11. ראו סלבוי ז'יז'ק, *ברוכים הבאים למדבר של הממשי*, תרגום מאנגלית: רינה מרקס (תל־אביב: רסלינג, 2008, מהדורה מחודשת), עמ' 43.
12. אריך אוארבך, *מימזיס*, תרגום מגרמנית: ברוך קרוא (ירושלים: מוסד ביאליק, תשכ"ט), עמ' 125-147.
13. להרחבה בעניין זה ראו זוליה קריסטבה, *שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה* [1987], תרגום מצרפתית: קרן שמש (תל־אביב: רסלינג, 2006), עמ' 93-118. ראו גם אביטל רונאל, *טיפשות*, תרגום מאנגלית: עדית שורר ודרור ק' לוי (תל־אביב: רסלינג, 2006), עמ' 163-230.
14. בשל מחלת הסרטן נכרת שדה של אמו של בועז טל בצעירותה, והוא כלל גם אותה בפרויקט זה.
15. ראו: Elizabeth van Schaick, "Palimpsest of Breast: Representation of Breast Cancer in the Work of Deena Metzger and Jo Spence", *Schuylkill: a Creative and Critical Review from Temple University*, 2:1 (Fall 1998)
16. מצנר נראית בו גאה ומלאת חיים, פורשת את זרועותיה לשמים בתנוחת צליבה; הכותרת *הלוחמת* מרמזת לאמזונות הלוחמות, שהאגדה מספרת עליהן כי היו כורתות במו ידיהן את שדן השמאלי כדי שלא יפריע להן לשלוף את חרבן ביד ימין.
17. אורצר: חיים מאור בשיתוף סטודנטיות בקורס לאוצרות, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת בן־גוריון, באר־שבע, 2006.
18. ראו למשל: Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (University of Chicago Press, 1982); Norman Bryson, "Chardin and the Text of Still Life", *Critical Inquiry*, 15 (Winter 1989), pp. 227-252; Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1988)
19. רולאן בארת, "עולם־חפץ", *סטודיו*, 50 (פברואר 1994), עמ' 32-33.
20. Hal Foster, "The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life", in: Emily Apter and William Fietz (eds.), *op. cit.* n. 9, pp. 251-265
21. ולטר בנימין, "האופי ההרסני" [1931], *מבחר כתבים, כרך א: המשוטט*, תרגום מגרמנית: דוד זינגר (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992), עמ' 105-106.

כלים שלובים: נזילות מגדרית בראי אמנותו של בועז טל

טל דקל

עבודותיו של בועז טל משנות ה־80 וראשית שנות ה־90 למאה ה־20 שבות ומתארות אותו ואת משפחתו – רעייתו ובנותיו – במגוון סיטואציות בתוך חלל הבית האינטימי. הסצנות, מבוימות בקפידה, מתארות על פי רוב את הדמויות בעירום חלקי או מלא, מה שמסגיר לצופה, במבט ראשון, את מינה של הדמות: גבר או אשה.

פרשנויות שונות ניתנו לאורך השנים לסדרת עבודות נרחבת זו. רובן נטו לקרוא בסצנות עיסוק חוזר ונשנה ביחסי נשים וגברים. סילביה פוגל־ביזאוי, למשל, כתבה ב־2001 כי "מתוך חיפוש זהותו, מנסה האמן להבין את משמעות הקשר גבר־אשה. ניכר כאן המאבק בין המינים, כשהדגש הוא על מה שהאמן רואה כנצחונן של הנשים ושליטתן במין הגברי".[1] גם משה צוקרמן קורא את התצלומים ברוח דומה: "אפשר להבין שטל מבקש לערער בהקשר זה על קונוונציות עתיקות־יומין. [...] יותר משמעסיק עצמו טל ביגונה של 'האֵם' המבכה את 'בנה', אמורים אצלו הדברים בחולשת 'הגבר', התלוי מתוך חוסר אונים מוחלט בחסדי 'האשה', בתמיכתה ובהגנתה. [...] לשיאה מגיעה בחינה ביקורתית זו של יחסי הכוח והתלות המגדריים בסדרת תצלומים הנושאת את הכותרת *מתווה לגבר ואשה*. [...] הגבר מופיע לחילופין כמובס פיזית, כמגוחך בתאוותו המינית הבהמית־משהו או כרגרסיבי ממש, חסר אונים וזקוק להגנתה האמהית של אשה. האשה המביסה אותו, לעומת זאת, מצטיירת כאונימית בנצחונה, כאדישה לתאוותנותו".[2]

אם כן, בפרשנויות שניתנו עד כה למפעלו האמנותי־צילומי של טל נראה כי מדובר במאבק המינים, בהעמדתו של האמן את הדמויות השונות במשפחתו בבחינת אלו מול אלו, ובהצבת מחנה הגברים מול הנשים כאילו נערכו בשדה הקרב. במאמר זה אבקש להציע פרשנות שונה: לא עוד בחינת תפקידי הגבר מול תפקידי האשה, אלא בחינת תפקידי המגדר כשלעצמם – תהליכי כינונם ואפשרות היתכנותם בתרבות – כפי שהם באים לידי ביטוי בראי האמנות ככלל וביצירתו של בועז טל בפרט.

מדיום הצילום, ובייחוד הדיוקן הצילומי, מְזמן לצופה חוויה ייחודית של התבוננות בדימוי המהווה תזכורת מתמדת לקיום. בניגוד למדיומים אמנותיים אחרים, הוא מעורר בצופה רגשות הזדהות חזקים: הרפליקה היא זֶכר ועֵקבה לאדם שהיה שם באמת. ההתבוננות מעוררת שרשרת של פעולות המחוללות פיצול בתוך העצמי: תזכורת שהעצמי, בסופו של דבר, הוא תמיד האחר. זו התבוננות במישהו אחר, אך בה־בעת גם התבוננות של השתברות במראָה ומציאת האני החוזר אל המתבונן, חזרה המאפשרת למתבונן להזדהות עימו. בהקשר זה כתב רולאן בארת: "מוזר הדבר שאיש לא הרהר בהפרעה (לציוויליזציה) שגורמת פעולה חדשה זו. הייתי רוצה שתיכתב ההיסטוריה של המבטים, שכן התצלום הוא הופעתי־שלי בתור מישהו אחר: ניתוק מחוכם של התודעה מן הזהות".[3] לפיכך אפשר להוסיף ולומר שמדיום זה מְזמן עונג נרקיסיסטי, כבעת התבוננות במראָה. ההתבוננות בדימוי הצילומי המונח לפנינו מספקת חיזוק ואשרור לקיומנו, כפי שהציעה, למשל, ג'ניפר בלסינג.[4]

בחלק הראשון של מאמרי אבקש לחדד ולהרחיב הבחנות אלה אל תחומי ההבָניה המגדרית ואופני הכינון של מגדר בתרבות, תוך דיון בנזילות מגדרית. בחלקו השני של המאמר אבחן את האקלים

התרבותי־חברתי־פוליטי בישראל בהקשר של תפיסות הגבריות, ואנסה לנמק כיצד ומדוע עלה נושא זה לבחינה מחודשת החל בשנות ה־80 למאה ה־20. בתוך כך אבסס את הנחתי כי בועז טל היה מן החלוצים שפנו ליצור בתחום זה בתקופה הנדונה.

1.

הנחת היסוד של מישל פוקו, בבואו להגדיר את המיניות, היא כי זו אינה מתייחסת למצבים טבעיים, מהותיים או ביולוגיים, שכן מדובר בהבָניה תרבותית הניזונה ממשטר אידיאולוגי המייחד תקופה היסטורית. מה שמייצר את המיניות הוא ידע מסוים על אודות המין, משטר של דיבור וכתיבה על המיניות, טקסטים היוצרים יחסי כוח שבמסגרתם היא מיוצגת. כתביו השונים של פוקו חוקרים את תפקודי הכוח בחברה ואת התפתחות הידע במהלך ההיסטוריה. המונח "תצורות שיח" שטבע מורה על מערכי המושגים, הטיעונים והטכנולוגיות הקשורים לפרקטיקות הנהוגות בתקופה מסוימת, מערכים המכוננים לא רק את מושאי המחקר ואת גבולות הדיסציפלינות וקווי החלוקה ביניהן, אלא גם את הסובייקט עצמו, את מרחב הידע שלו. מדע הפסיכיאטריה המתפתח, למשל, אינו תולדה טבעית של התקדמות המדע לכיוונים אנושיים יותר ויותר, אלא ביטוי לצורך הולך וגובר של החברה בפיקוח הדוק; ומושג ה"אדם", למשל, הוא תצורה היסטורית שתכליתה להיטיב לשלוט ביחידים, תוך קביעה מהו ה"נורמלי" ומיהו ה"חריג". משטרי הידע כרוכים אפוא במנגנון מארגן, הקושר ידע עם כוח ומצוי בכל היבט והיבט של היחסים החברתיים.

הידע על אודות המיניות, שאותו חקר פוקו בספרו המכונן (מ־1976) *תולדות המיניות*, אף הוא מערכת כוח כזו, המגדירה את הסובייקט ביחס לעצמו ואת היחסים בין הסובייקטים השונים. כדי להבין את המיניות יש להבין אפוא לא רק את ההתנסות אלא גם את ההתנסחות – האופן שבו התשוקה מתנסחת באקלים התרבותי־פוליטי שבו היא ממוקמת, במערכת של כוח המקיפה מנגנונים של חינוך, רפואה, פוליטיקה ועוד, המפקחים על ההגדרות הנורמטיביות של מיניות ומגדר "נכונים".[5] אפשר לומר שהישגו הגדול של פוקו הוא בהגדרת הסובייקט כהבָניה אידיאולוגית, כמה שאינו אלא אוסף הטרוגני של טקסטים המכוננים את קיומו ומסבירים (לאחר מעשה) את אופני פעולתו. קביעתו פורצת הדרך – שאותה פיתחו (וביקרו) בהמשך הדרך הוגים רבים, דוגמת ג'ודית באטלר (Butler) – כרוכה בתפיסה לא מהותנית של הזהות, ובכלל זה הזהות המינית או המגדרית, המובנית על־ידי מופעיה, אופני הביצוע שלה (performances). הגוף האנושי, באזורי הגבול שלו, משמש סוכן לביטוי של גבולות התשוקה המייצגים טווח הטרוגני של משמעויות – משום שהגוף האנושי תמיד חושב בריבוי, בניגוד לרוח המופשטת, המפעילה את מושג הזהות להגדרת משמעות מקובעת אחת. בגוף האנושי באה אפוא לידי ביטוי פוליטיקה חדשה – ויצירתו של בועז טל, כפי שאראה בהמשך, היא ביטוי מופתי לרעיון מהפכני זה, המרחיב את המושגים הפוקויאניים של מערכי ידע־כוח לכיוון של ייצור מופעים קוויריים.[6]

ז'אק לאקאן, שבניגוד לפוקו התמקד בעיקר בתהליכים שעובר היחיד, ביצע קריאה מחודשת בכתביו של פרויד תוך שילוב הפסיכואנליזה עם עקרונות בלשניים, ובעקבות פרויד פירש את הפאלוס כמסמן בעל משמעות, מסמן של כוח. הכוונה כמובן אינה לאיבר המין הממשי, אלא להון הסמלי לו זוכה אדם ש"יש" לו איבר כזה. כל סובייקט – גבר או אשה – מצוי במערכת יחסים סמלית עם הפאלוס (במובן של "יש לי הפאלוס" או "להיות הפאלוס"), אך בסופו של דבר אף אחד אינו בעל פאלוס במציאות.[7]

כדי להיטיב להבין זאת יש להתעכב מעט על הגותו של לאקאן. במונחיו, כניסתו של הפעוט לשפה מקבילה להיפרדותו מאמו. לפני הפרידה הוא חווה שפע המבוסס על האיחוד בין האם לילדה. לאחר הפרידה, האם הופכת לאובייקט הראשון של הילד, היינו – לחוויית ההעדר או המחסור הראשונה שלו, כך שמה

שנעדר הוא דווקא "הפאלוס של האם".[8] מבחינת האם, לעומת זאת, הילד הוא תחליף לפאלוס החסר: היא חשה הגשמה בזיקתה ההדוקה לילד. אם תעכב את הפרידה ממנו, תעוכב גם היווצרות השפה. האב, מצדו, הוא יסוד הנוטה להתערב ביחסי האם־ילד, ולכן באמצעות ההזדהות אתו יכול הילד ליצור זהות משלו. במלים אחרות, זהותו של הילד היא פועל־יוצא של השלמתו עם ההבדל המיני. התעכבות זו חשובה לענייננו מפני שיש להבין כי הגורם הראשון במעלה בתהליך זה של התבחנות מינית הוא הכרתו של הילד בכך שלאמו אין פין: היא נושאת אפוא חותם בל יימחה של הבדל, והפין (החסר) מחונן במימד סמלי ראשוני (הפין הוא ממשי ופיזי, בעוד הפאלוס הוא מסמן). מאחר שהאם עצמה מנכיחה את החסר הפוטנציאלי של הילד, מסביר ג'ון לכט, הפאלוס הסמלי מעמת את הסובייקט עם פגיעותו ועם היותו בן־תמותה.[9]

במובן הכללי ביותר, הסמלי הוא שמעניק משמעות, חוק וסדר לעולם ("שם האב") ומכונן את התרבות. אלא שההבדל המיני, טוען לאקאן (ומכן אמירתו הפרובוקטיבית "האשה אינה קיימת" והסבריו שעבור האשה המיניות היא תמיד משחק של מסכות ותחפושות),[10] אינו יכול להיות מוכל בצורה סמלית כלשהי: הוא אינו בר־ייצוג (שהרי הפין הופך לפאלוס, המתקיים אך ורק כמסמן של העדר). רעיון זה בא לידי ביטוי בתצלומיו של בועז טל, שבהם הוא בוחר להציג עצמו כ"גבר מסורס", כגבר שהוא אשה – למשל בדיפטיכון *מול ארון הספרים: דיוקן עצמי עם זהבה* מ־1982 [עמ' 52], שבו הגבר ניצב כשהוא "מקפל" את הפין ה"פוזיטיבי" לאחור אל בין רגליו, מעלים אותו, כאילו הופך את עצמו לבעל ואגינה, שהיא חלל "נגטיבי". בטשטוש המגדרי שמבצע האמן בתצלום זה, הוא מרים בשתי ידיו את שולי חולצתו כדי לחשוף את "האימה־של־אין־מה־לראות".[11] בהעמדה עצמית זו, המופיעה גם בתצלומים נוספים שלו, מבקש טל לקרוא תיגר על הסדר הסמלי ועל העקרונות המבדילים בין הנשי לגברי – שתי קטגוריות שאינן מהויות ביולוגיות, אלא עמדות סמליות ורכיב חיוני בסובייקטיביות האנושית.[12]

מדיום הצילום הוא מרחב הולם לחקירה עצמית, ובאופן מיוחד לחקירת המיניות ולבחינה של גבולות מגדריים. הצילום, בכיר אמצעי השיעתוק הטכנולוגי, הומצא במאה ה־19 ומהווה – כפי שמזכירה לנו ג'ניפר בלסינג – תוצר מובהק של עידן הנאורות והאינדיווידואליזם. התבססותן של מיתולוגיות העצמי במודרניות בדמות הפסיכואנליזה והאתוס הקפיטליסטי, מוסיפה בלסינג, שלובה בשכלול האמצעים הטכנולוגיים המאפשרים את קידומו ואת ייצוגו.[13] מעניין שרוב הדיוקנאות העצמיים בסדרה הנדונה של טל מתאפיינים ב"פנייה ישירה" אל הצופים: מבטו של המצולם מופנה אל המצלמה, כך שמושא מבטו הוא הצופה, שבתורו מחזיר לו מבט ובוחן אותו. תצלומים אלה אינם מציבים אותו כמי שכמו "נתפס במקרה" בעין המצלמה, שכן מדובר בקומפוזיציות פרי בנייה מדוקדקת ומחושבת מראש. בתוך כך טל אינו מעמיד את עצמו בלבד כנושא, שכן בה־בעת הוא מכריח את הצופה למקם את עצמו ביחס לנושאים הנדונים ולבחון את דעותיו בהקשר של יחסי נשים־גברים ככלל וחילופי זהויות בפרט, לברר עד כמה הנזילות המגדרית המוצגת לפניו מאתגרת את אושיות זהותו. במלים אחרות, אמנותו של טל מציבה את המתבונן כאחר, שדרכו היא מנסחת את עצמה. בעולם כזה, "לפעול באופן פרפורמטיבי, משמעו להיות בשליטה".[14] דוגמא נוספת לכך אפשר למצוא בעבודה *הפקפוק: דיוקן עצמי עם זהבה* מ־1985 [עמ' 32], שבה ניצב טל לצד אשתו כשהוא עירום בעמידת קונטראפוסטו, בעין ונוס ביישנית או כדוגמנית מנוסה הנטועה בתנוחה נשית קלאסית. גם כאן איבר מינו הגברי מקופל לאחור ומהודק אל בין רגליו, כמבוטל. האשה שלצדו מניפה שרביט ומכתירה אותו/אותה כמלכת יופי – ואכן הטורסו של הדמות מעוטר בסרט אלכסוני מבריק, המכריז עליו/עליה כ"מיס עולם".

עבודה זו ודומותיה מעלות על הדעת את תצלומיו של פייר מולינייה (Molinier, 1900-1976) [עמ' 33], שצילם את עצמו שוב ושוב כשהוא מעלים את איבר מינו הגברי, לובש מחוכים, עקבים

הפקפוק: דיוקן עצמי עם זהבה, 1985, חצלום שחור־לבן, 126x126
The Doubt: Self-Portrait with Zehava, 1985, b&w photograph, 126x126

גבוהים, מסכות וגרביוני נשים ומוסיף איברים נשיים מובהקים כמו שדיים, בשאיפה לדימוי עצמי אלטרנטיבי, אידיאלי [עמ׳ 33].[15] במקביל מוליינייה מדגיש באופן אירוני אלמנטים פאליים – למשל נעל עקב שאליה הוצמד דילדו – המופיעים בעבודותיו ולא־פעם אף בגופו הפיזי. כך עושה גם בועז טל, כשהוא מעלים את איבר מינו הגברי אך בה־בעת חושף את חזהו הגברי, השעיר [ראו *העבד* (1986), עמ׳ 33]. באמצעות הסירוס הסמלי, כאשר הוא מבריז על הנשיות בלי לבטל את הגבריות, טל משבש את צפני ההבחנה בין הנשי לגברי במונחים הקושרים איברי גוף מסוימים למגדר מסוים.

עירוב הקודים המגדריים, כמו מעשה טריפה של חפיסת קלפים, מהווה מבחינת טל בסיס מצוין לדיאלוג עם אשתו־שותפתו זהבה וכר נרחב לשיח, העושה שימוש בתפיסות של מגדר להבנה של יחסים בין־מיניים בתרבותנו. חתירה מכוונת תחת אשליית המציאות – ולענייננו, תחת הבחנות בינאריות מכל סוג שהוא – היא נדבך יסוד בעבודתו. בדומה למרסל דושאן, שביצירתו הגדולה *הכלה מופשטת על־ידי רווקיה, אפילו (הזכוכית הגדולה)* (1915-23) התווה את החליפין הבלתי פתורים בין הספֵירה הנשית לספֵירה הגברית, וביצירתו *LHOOQ* (1919) צייר שפם על רפרודוקציה של *המונה ליזה* וכמו הכריז כי מצא את זהותה המינית הנסתרת[16] – גם טל מערבב ואף מהפך את התחומים. כתמיד, הזוגיות הפרטית משמשת לו מעבדה לבדיקת הגבולות המגדריים הנזילים. התצלומים העוקבים בסדרה *הפקפוק: דיוקן עצמי עם זהבה* (1987) [עמ׳ 58-59] שוטחים את המצע הרעיוני והרגשי ליצירתו. כאשר הוא מדגיש פעם את החלקים הגבריים שבגופו ופעם – באמצעים פרפורמטיביים של החלפת תפקידים עם אשתו – את החלקים הנשיים שבו, הוא מכריז שלמעשה אין הבדל מהותי בין שתי הדמויות, ובתוך כך אף גולש אל מחוזות הקמפ והפרוורסיה (שרביט עם נצנצים; סרט מבריק של יום הולדת שהופך לסרט של מלכת יופי; כיסוי עיניים שחור המרמז לפרקטיקות מיניות פרוורטיות).

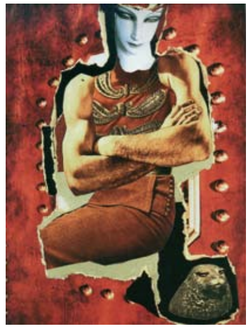
בדיוקן *עצמי עם זהבה: דמות עם ג׳ירפה* מ־1983 [עמ׳ 60-61] עושה טל מעשה cross-dressing ומציג את עצמו, עומד זקוף על מיטה, בבגדי אשה תחתוניים סקסיים: ביריות, גרביונים, חזייה מופשלת המגלה

את חזהו הגברי. גם תחתוניו הגבריים, היומיומיים, מציצים מתחת למעטה המשחק של ההתחפשות לאשה, התחפשות בלתי מהוקצעת בכוונה. נוצרת כאן הטלאה, ג׳נדר־בלנדר, כמו בפוטומונטאז׳ים של האנה הוך (Höch) [ראו *Dompteuse (Tamar)* (1930 בקירוב), עמ׳ 34]. אסטרטגיה זו של טל מוכיחה כי מחד גיסא אין הוא מעוניין שנראה אותו כפי שהוא (שהרי הוא מתחפש) אלא כפי שהוא מנסה להציג את עצמו; ומאידך גיסא אנחנו יודעים בדיוק מיהו, מכירים אותו ואת סיפור חייו, כפי שזה נחשף לפנינו בתצלומיו הרבים. זהו משחק כפול רב־שנים המתגלם ביצירתו. עירוב חלקי גוף ופריטי לבוש משמש אותו לביקורת על נוהגים נורמטיביים נוקשים ומְמשטרים, שבה־בעת מאפשרים משחקיות והומור.

אפשר לומר שטל מיישם הלכה למעשה, לנוכח המצלמה,

פייר מוליינייה, ללא כותרת, 1967
Pierre Molinier, Untitled, 1967

העבד, 1986, חצלום שחור־לבן, 126x126
The Slave, 1986, b&w photograph, 126x126



האנה הוך, Dompteuse (Tamar), 1930 בקירוב
Hannah Höch, Dompteuse (Tamar), ca. 1930

את משנתה של ג׳ודית באטלר, כמי שמעמיד פרפורמנס מול האפראט. ההתחפשות והשימוש באביזרים ובמסכות פורימיות בכמה מן התצלומים מתיישבים עם טענתה שמגדר הוא תמיד מופע או פרפורמנס, ושבכל סוגי המיניות יש מן ההיקוי. פרקטיקת הדראג, מוסיפה באטלר, חושפת עד כמה גם ה״מקור״ עצמו ריק מכל תוכן מהותי, ושכל מגדר אינו אלא תחפושת. בספרה *Gender Trouble* מ־1990 טוענת באטלר כי אין בנמצא זהות ״אותנטית״ וכי זהויות מגדריות הן רק סדרה אינסופית של פרקטיקות, חיקוי חוזר ונשנה של אידיאלים מגדריים מדומים, בלתי ניתנים למימוש. הפרקטיקות אינן נובעות מזהות מגדרית א־פריורית אלא הן מה שמכונן ומייצר אותה, שכן הזהות מתעצבת באופן ביצועי (פרפורמטיבי) באמצעות המופעים שנתפסים כתוצאתה, כלומר: הפרקטיקות הנחקקות על משטח הגוף, הן שיוצרות את רעיון המגדר. כמו בכל ריטואל חברתי, המעשה המגדרי מחייב חזרה חוזרת ונשנית על הביצוע, חזרה שהיא גם הפעלה מחדש ובה־בעת חוויה מחודשת ומתחדשת של המשמעות החברתית של מגדר.[17]

תיאוריות כמו זו של באטלר בשנות ה־90 למאה ה־20, ועוד קודם לכן זו של הפסיכואנליטיקאית ג׳ואן ריווייר בחיבורה פורץ הדרך מ־1929,[18] עזרו לבסס את ההבנה שהנשיות אינה מהות ושזהות מגדרית בכלל היא עניין נזיל ומשתנה, הבָּניה מיתית המונצחת בחזרה פרפורמטיבית על התנהגויות ומלבושים סטריאוטיפיים. דושאן, מאבות המודרניזם, הבין את העיקרון הזה בחושיו החדים כאשר אימץ לעצמו את הפרסונה ררוז סלבי (Rrose Sélavy) ויצר סדרה ארוכה של יצירות בשמה של דמות בדויה זו. וגם בועז טל מבין זאת כאשר הוא שב ומדגיש את המימד הפרפורמטיבי של המגדר, להזכירנו כי אינו אלא הבניָה חברתית.

בתצלום *מתווה לגבר ואשה: דיוקן עצמי, האנגלים* (1987) [עמ׳ 35] נראה טל כורע ברך בתחתוניו, שמבעדם ניכרים בבירור אשכיו ואיבר מינו הגברי, אך בה־בעת הוא מצמיד לחזהו תותב

של שדי־אשה מפלסטיק, אלא שהשדיים אינם מוצגים כחלק אורגני מגופו והוא אינו מנסה להערים על הצופים ולשכנעם באמיתותם, שהרי ניכר כי הם מלאכותיים בעליל. הוא אינו מנסה ״לעבור״ (to pass) כאשה אלא מבצע מעשה חתרני משועשע, הצעה היתולית השלוחה לצופים, כהזמנה לצאת עימו למסע אל נבכי נפשו ההיברידית ברוחו של הומי באבא (Bhabha), שטבע את המונח ״מצב כלאיים״ (state of hybridity) להגדרת הזהות שלעולם אינה מונוליתית אלא מורכבת ואמביוולנטית, משתנה ונזילה.[19] השיח ההיברידי, טוען באבא, מבקש לדון דווקא במצבי הביניים, בהנחה שהקטגוריות הבינאריות מגבילות ואף מסרסות את האפשרויות התרבותיות, ואילו התשוקה ההיברידית חיובית משום שהיא פותחת פתח להתנגדות ויצירתיות, מעצימה את הסובייקט ומעניקה לו ערוצים של דיבור וקיום בעולם.

תצלומיו של טל גולשים לא־פעם לעֵבר הגרוטסקי. בספרה *הגוף הגרוטסקי: עיון פילוסופי בבחטין, מרלו־פונטי ואחרים* – מגדירה שרה כהן־שבוט את הגרוטסקי כ״עיוות, הפיכתו של הסדר המוכר על פניו. [...] המטרה המרכזית של היצירה הגרוטסקית היא ליצור אצל הצופה תחושה של ׳החלפת סדרים׳, של פרדוקסליות, של ׳זרות׳, בעקבות השימוש שנעשה בערבוב בין קטגוריות. [...] הגרוטסקי הוא יציר כלאיים, אשר אינו עקבי אפילו בתכונות ההיברידיות שלו: הוא אינו יכול להיות מוגדר סופית או באופן חד־משמעי״,[20] במלים אחרות – לגרוטסקי, מעצם טבעו, אופי עמום ואנומלי. הוא מאפשר להגדיר את מה שאינו מוגדר בעצמו, ובכך הוא מזכיר את עקרון ה־différance של דרידה. עמימותו של הגרוטסקי איננה הומוגניות – עמימות במובן של ״מחיקת כל ההבדלים״, מעין גוש הומוגני שאין להבחין בו בפרטים משום שהכל בו ״אותו הדבר״. הגרוטסקי עמום משום הריבוי שבו, משום אי־היכולת לזהות בו זהות אחת מגובשת. מדובר בטשטוש גבולות בין קטגוריות, סוגים ומינים תוך שמירה על הפרטי, השונה והנבדל, כלומר – קיום פרדוקסלי שאינו מתיישב עם מערכות המושתתות על אופוזיציות בינאריות.

מתווה לגבר ואשה: דיוקן עצמי, האנגלים, 1987, חצלום שחור־לבן, 120x120
Study for Male and Female: Self-Portrait, the English, 1987, b&w photograph, 120x120

מחווה לגבר ואשה בארון הבגדים, 1986, חצלום שחור־לבן, 120x120
Study for Male and Female in the Closet, 1986, b&w photograph, 120x120

הגרוטסקי מתייחס אפוא לגוף, למודיפיקציה של גופים ולצורות המגע והתקשורת השונות בינם לבין גופים אחרים וביחס למציאות הסובבת אותם – ואלה תמיד גופים בזרימה, נכונים לעיוות, למטאמורפוזה, להשתנות.

המימד הגרוטסקי בעבודותיו של בועז טל הולם במיוחד את הפרויקט הצילומי שלו, המביע הזדהות גדולה עם בת־זוגו ועם בנותיו, שכן הגרוטסקי־היברידי מביא לידי טשטוש הבדלים בין העולמות ההטרוגניים המוכלים בו, לעתים עד כדי קריסה מוחלטת של זה לתוך זו.[21] במ*תווה לגבר ואשה בארון הבגדים* (1986) [עמ' 36] אפשר להבחין באינטרסובייקטיביות חסרת הגבולות הזאת, בקשרי גומלין בלתי פוסקים בין סובייקטים שגבולות זהותם אינם מובחנים בבירור, ביחסי ערבוב גופניים שכמו פורצים כליל את הגבולות ביניהם.

הגרוטסקי מקפל בתוכו אלמנט כפול וסותרני של דחייה ומשיכה, מפני שטשטוש הגבולות מערער את גבולות הסובייקט המתבונן בו – אך בה־בעת ההתבוננות בגרוטסקי, ב"פריק", עשויה לנחם בספקה אישור לזהות הלא־מפלצתית, ה"נורמלית" והחד־משמעית, של המתבונן. לכן רווחים כל כך בעולמנו freak shows בקרנבלים וקרקסים, מרחבי־סף לימינליים המאפשרים מגע עם החריג כל עוד הוא תָחום בגבולות מוגדרים היטב.[22] על רקע זה אפשר להציע קריאה נוספת, הפוכה לזו שכבר הצעתי, בעבודותיו של טל: תחת הזדהות נרקיסיסטית עם הדימוי הצילומי הניבט מן העבודות – למשל, גבר בעל שדי אשה מפלסטיק – ייתכן שמדובר במשיכה לחריג שיש בה משום הגדרה עצמית על דרך השלילה, ואולי צורך להיבדל לחלוטין מן החריגות הזאת, שמן הסתם מקננת גם בתוכנו.

הגרוטסקי הוא רעיון מרכזי בהגותו של מיכאיל בחטין ובדיונו בקרנבל[23] – אירוע חתרני ומטשטש גבולות, בראש ובראשונה משום שהוא מבטל את המרחק בין "שחקנים" ל"קהל", שנקבע על־ידי ממסדים שונים (דוגמת הכנסייה) כאמצעי להשלטת האמיתות והסדר שביקשו להנציח.[24] בחטין מדגיש את היסוד

המטשטש, הגרוטסקי, של הקרנבל, את היותו מעין נציג של עולם חופשי המשתחרר מהיררכיות נוקשות ופרדיגמה של המציאות הדינמית והעולם המשתנה תדיר. ברוח זו אפשר לומר שעבודותיו של טל חוזרות ומשלבות אלמנטים קרנבליים המערערים על "הסדר הטוב".

2.

כמה מבקרים בולטים בתחום התרבות החזותית – ביניהם פול ווילאמס (Williams), פיטר להמן (Lehman) ודניס בינגהם (Bingham) – דנו בדימוי הגוף הגברי בתרבות המערב על בסיס תיאוריות פמיניסטיות דוגמת זו של לורה מאלווי (Mulvey), המאבחנת את אופיו הסאדיסטי של המבט הקולנועי כמייצר עונג חזותי עבור הצופה־הגבר. מושא העונג החזותי בקולנוע ההוליוודי הוא האשה, וכאשר גבר הוא זה שתופס את מקומה כמושא ההחְפָּצָה הארוטית – עשוי להיות בכך איום על הסובייקט הנורמטיבי. לכן, טוען חוקר הקולנוע רז יוסף, אחרי מופעים מעין אלה בקולנוע העכשווי יופיעו סצנות של הרס הגוף הגברי באמצעות מכות או הטלת מום,[25] כאשר ההחפצה של הגוף הגברי, המקושרת למבט הסאדיסטי, כמו מאוזנת על־ידי ההרס הגופני המקושר לעונג המזוכיסטי. תיזה זו עשויה לשמש אותנו בדיון בשדות קרובים, כמו הצילום, להבחנה כי גם בעבודותיו של טל מופיעה פעמים רבות הטלת מום מזוכיסטית (למשל אקט הסירוס הסמלי שהאמן כופה על עצמו), וודאי שהדימוי המוגש בהן מקפל בתוכו כפילות שכזו בין רמיזות הומו־ארוטיות לבין סתירתן באמצעים של הטלת מום.

כאן נדרשת התעכבות על ההקשר ההיסטורי־מקומי שבו נטועה עבודתו של טל. בשנות ה־80, כותבת אילנה טננבאום, החלו אמנים־גברים בוחנים לראשונה את הגבולות בין המינים באופנים של משחק ונזילות מגדרית.[26] מהלך זה התאפשר על רקע התפוררות האתוס הציוני באותן שנים, שהיתה כרוכה בהיסדקות תדמיתו הגברית של "החלוץ" ופינוי הדרך לחלופות פוסט־מודרניות ואף פוסט־ציוניות. רז יוסף, בספרו מ־2004,[27] מתמקד באופן שבו כוננה הגבריות ההטרוסקסואלית־לאומית בישראל באמצעות דימויים קולנועיים, במקביל לנסיונות הדרה, משמוע ונרמול של מופעים קוויריים, וטוען כי הגבריות הישראלית ההטרוסקסואלית – הגבריות הפאלית־ציונית, בלשונו – אינה יכולה לדמיין את עצמה בנפרד מה"אחרים" המוגזעים, המיניים והמודרים, שמהם הקפידה לבדל את עצמה. התכחשותו של הסובייקט ההגמוני לאחר מתקיימת בתוך הגבריות הנורמטיבית ופוערת בה פער אפיסטמולוגי, המאיים למוטט את הסמכות הלאומית והמינית שבבסיס הזהות הישראלית.[28] שהרי הציונות, ממשיך יוסף, לא היתה רק פרויקט פוליטי ואידיאולוגי אלא גם פרויקט של הגדרת זהות, ובכלל זה זהות מינית. יצירתו של עם ככל העמים מתוך האנומליה היהודית היתה כרוכה בחילוץ המיניות ובנרמול גופו של הגבר היהודי הגלותי, שהוצג בשיח הרפואי־מדעי האנטישמי של סוף המאה ה־19 כמופע מנוון של מחלות, פסיביות, שיגעון, סטיות מיניות, הומוסקסואליות ונשיות. פתולוגיזציה זו של גוף הגבר היהודי דבקה גם בשיח של חוקרים ואידיאולוגים יהודים, ובהקשר זה יש להבין את תשוקתה של הציונות להקים כאן "יהדות שרירים" של צברים חסונים ובריאים על פי המודל הארי, אנשי כפיים העובדים את אדמתם, סובייקטים פעילים המוכנים למלחמה באויביהם.[29]

מחקרו של רז יוסף חושף כיצד חששו של הסובייקט ההטרוסקסואלי מפני התשוקה והזכרונות שמעוררת בו הגבריות הקווירית, חותר תחת אושיות זהותו המונוליתית, גורם לו לחוש בנזילותו המגדרית ואף מייצר הזרה עצמית הממחישה את הצורך באחר. הגותו של הומי באבא תורמת תובנות נוספות לעניין זה בדמות דיונו ב"מצב כלאיים" נוסף – עירוב של דחייה ומשיכה, פחד ותשוקה, המאפיין את יחסי ההגמון והמוכפף.[30] אחת מדרכי ההתמודדות עם "מצב כלאיים" בלתי יציב זה היא

הדרישה מהמוכספים – גברים מזרחיים, למשל – לחקות את דרכי ההגמוניה – למשל באמצעות האינדוקטרינציה של התרבות הצבאית, או בנישואי תערובת, שהובילו לייצוב של דימוי גברי מסוים ואחיד, על המרקע ומחוצה לו.[31] אלא שעם התפוררותו של האתוס הציוני, דימוי זה חדל לעמוד כאופציה האפשרית היחידה. חדירתן של פרדיגמות מחשבה חדשות פתחה אופק חדש ומגוון של אפשרויות גם להגדרה של "היות גבר" בחברה הישראלית.

דן בר־און מנתח תהליכים מעין אלה של הבניית זהות בגישה פסיכולוגית־חברתית, בעודו מבחין בין שני ערוצים מרכזיים: הבניית זהות באמצעות האחר, והבניית זהות באמצעות דיאלוג או רב־שיח פנימי בין מרכיבי הזהות השונים.[32] הערוץ השני מורכב ומתקדם מקודמו ומביא בסופו של תהליך לכינונה של זהות שאינה נזקקת לאחר להגדרתה, והוא מאפיין את התפוררות הזהות הישראלית המונוליתית, שצבעה את האני ואת האחר בשחור־לבן – ויהיה זה אחר חיצוני (הערבי, למשל) או פנימי (דוגמת המזרחי, או הגלותי). לאורך התהליך החלו להישמע קולם של בני עדות המזרח והחלו להיווצר בקיעים בתמונת העולם ההגמונית, בהמשך להבנת חלקים מעצמנו כ"אחרים" המתקיימים בתוכנו. הארת הניגודים הרוחשים באני מייצרת תמונת עולם מורכבת ומרובת סתירות פנימיות, הנתפסת לעתים כ"חלשה" ומחוללת תנועת מטוטלת של ריאקציה אלימה (backlash), בדמות תופעת הפונדמנטליזם החדש בישראל ובעולם – אך בסופו של דבר החברה מתקדמת לכיוון של קבלת האחרים ומטמיעה את חלקיה השונים בפסיפס עשיר ומגוון.[33]

ועדיין מובן שאין דרך לדון בגוף ובדימוייו בנפרד מרגשות הכרוכים בו ובחווייתו, ואלה אינם "טבעיים" ו"אוניברסליים" אלא נרכשים ומעוצבים בדיאלוג עם מערכות יחסי הכוח בתרבות.[34] שיח הרגשות עשוי למסד, לחזק, או לחילופין לאתגר תפקידים מגדריים מסורתיים. כך קרה לאתוס החייל הגיבור ולגבריות הישראלית ההגמונית, שהחלו להיסדק ולעמוד בסימן שאלה לאחר קו השבר של מלחמת יום כיפור ב־1973 ובשנותיה של מלחמת הברירה הראשונה, מלחמת לבנון הראשונה, ב־1982. אבל כבר בשנות ה־70 השתנו פניו של צה"ל כאשר קבוצות חדשות – בעיקר דתיים־לאומיים, מזרחיים, דרוזים ובדואים – העמיקו את השתתפותן בו, ובשנות ה־90 הצטרפו אליהן עולים חדשים מאתיופיה ומחבר העמים. החייל של היום שונה מה"צבר" הלוחם של ימי קום המדינה ושל שנות ה־50 וה־60, וגם הערכים הישנים של המערכת הצבאית – קולקטיביזם, סגפנות, צייתנות ומאצ'ואיזם – אינם תואמים עוד את הרבגוניות החברתית ואת החינוך לליברליזם ואינדיווידואליזם.[35]

דימוי הגבר הישראלי השתנה אפוא עם שקיעתה של הצבאיות הישנה וכתגובה לסכסוך הישראלי־פלסטיני ולכיבוש המתמשך, שהחל לתת את אותותיו בחברה הישראלית, ופינה את מקומו לדימוי אלטרנטיבי של "הגבר החדש". מחקרה של רונה סלע מ־2007, למשל, מצביע על הקשר בין התרבות החזותית בכלל והצילום בפרט לבין תהליכים חברתיים מעין אלה. סלע מראה כיצד בעבר הוכפף הצילום לשירות האידיאולוגיה הלאומית־ציונית ונרתם לסייע ביצירת חברה ישראלית מגויסת והומוגנית, כאשר הספֵירה הציבורית מחלחלת אל הספֵירה האישית[36] – ואילו מאז שנות ה־70 אפשר לזהות שינויים סודקי הומוגניות ביצירה החזותית, כמו גם בקולותיהם של הסוציולוגים וההיסטוריונים החדשים ושל חוקרים ואנשי רוח, שערערו על המיתוסים המכוננים של הציונות ובעיקר של מלחמת 1948.[37] תופעת "הגבריות החדשה" קשורה גם לאזרוחם ההדרגתי בישראל של רעיונות התנועה הפמיניסטית, טיפין־טיפין החל בשנות ה־70. בשדה האמנות, שיח משמעותי בנושאים של מגדר ופמיניזם פרח כאן אמנם רק בראשית שנות ה־90 – למשל בתערוכה "מטא־סקס: זהות, גוף ומיניות" מ־1994[38] – אך אין להבין את מהלכו ההיסטורי בנפרד מן ההתנהלות הייחודית והאנומלית של התרבות המקומית. ממש כמו "אתוס השוויון בין המינים" הכוזב של תקופת היישוב,[39] כך גם "הגל השני של

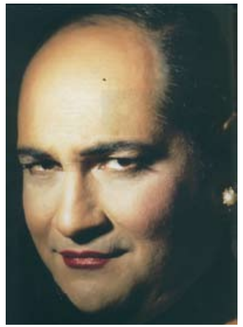
הפמיניזם" בשנות ה־70 לא הביא עימו שינוי מחשבתי או מוסדי בישראל, במקביל למתרחש מעבר לים. עם זאת, סנוניות ראשונות של עיסוק בנושאי מגדר ופמיניזם חדרו לשיח האמנות ודחפו כמה אמנים ליצור ברוח מרתקת זו.

תצלומיו של בועז טל הנדונים כאן נוצרו, כאמור, בשנות ה־80, על קו התפר בין שתי תקופות – מודרנית ופוסט־מודרנית. טל הוא אחד החלוצים שפרצו את הדרך לדור חדש של אמנים צעירים, שנמנה כאן רק כמה מהם: גיא בן־נר – שאינו חדל לבחון בחמלה אירונית את דמות "הגבר החדש" ואת תפקידו כאב במוסד המשפחה; עדי נס – השותל דימויים הומו־ארוטיים בסביבות צבאיות ובפריפריות חברתיות שונות; או ארז ישראלי, שמוסיף זוויות חדשות להתבוננות במילון סמלי השכול המקומיים.

במאמר מוסגר מעניין לציין שיוצרות נשים בישראל של שנות ה־80 לא נדרשו על פי רוב לפרקטיקה של התחפשות מגדרית ביצירתן, כפי שעשו אמנים גברים וכפי שעשו עמיתותיהן בחו"ל. ייתכן שבהיותן מגזר "מוכפף" בחברה,[40] לא מצאו הנשים טעם בהזדהות עם ה"מדכא", והדבר נכון במיוחד בהקשר הישראלי, המיליטריסטי־אגרסיבי ממילא. ב"גל השני של הפמיניזם" בשנות ה־70 עסקו בנושא אמניות נבחרות בלבד שהיו רגישות לכך – למשל יוכבד וינפלד, פמלה לוי ומרים שרון[41] – אלא שעבודותיהן נשאו אופי פמיניסטי־מהותני מובהק. מצב עניינים זה השתנה רק במהלך שנות ה־90 עם חדירת הפרדיגמות הפוסט־מודרניות, אצל יוצרות דוגמת אלונה פרידברג ולימור אורנשטיין, המציגות בעבודות הווידיאו שלהן דימויים של נזילות מגדרית ומשחקים של תפקידי המינים.

במגמות "הגבריות החדשה" בישראל יש גם משום אפקט־אדווה מאוחר של מגמות שהגיעו אלינו מעבר לים, דוגמת "הגבריות המתמוטטת" שאובחנה על־ידי לולי פידלר כבר ב־1965, במאמר שנוי במחלוקת.[42] משבר הגבריות, טען פידלר, החל מסתמן בשנות ה־60 בתרבות הלבוש של ההיפים, שטשטשה את החזות הגברית המוכרת לטובת מראה אנדרוגיני יותר. יוצרים

יעקב מישורי, דיוקן עצמי, 1984–85
Jacob Mishori, Self-Portrait, 1984–85



מוטי מזרחי, דבר השבוע: האיש שלנו בוונציה, 1988
Motti Mizrachi, Dvar Hashavua: Our Man in Venice, 1988

כמו דיווייד בואי או אנדי וורהול נתנו השראה לדור שלם בייצוגים עצמיים של זוהר רוקיסטי עם נטייה לקמפ,[43] שהוגדר על־ידי סוזן זונטג כניסיון לחיות את החיים כעל במת תיאטרון.[44] מגמה זו, שהיה בה מימד פוליטי מובהק, סללה את הדרך לבדיקת גבולות הגבריות על־ידי אמנים־גברים, שבתחום זה פיגרו אחרי אמניות פורצות־דרך שהחלו בכך כבר בשנות ה־20 למאה ה־20.[45]

מגמות אלה שמחוץ־לארץ, לצד הלגיטימציה הגוברת של מופעים הומואיים וקוויריים, השפיעו על מקבץ מצומצם של אמנים הטרוסקסואלים בישראל דוגמת יעקב מישורי [ראו *דיוקן עצמי* (1984-85), עמ׳ 39], מוטי מזרחי [ראו דבר *השבוע: האיש שלנו בוונציה* (1988), עמ׳ 40], יהודה פורבוכראי [ראו *דיוקן עצמי* (1980), עמ׳ 40] ובועז טל, שכבר בשנות ה־80 ערכו נסיונות אמנותיים באמצעים של התחפשות ואיפור, והם שנתנו

יהודה פורבוכראי, דיוקן עצמי, 1980
Yehuda Porbuchrai, Self-Portrait, 1980

את האות לבחינת גבולותיהן של ההגדרות המגדריות.[46] אלא שמבין האמנים שנמנו כאן רק בועז טל התמיד במהלך זה לאורך שנים רבות, ובמחויבות אדירה. בחינתו האמיצה וחסרת הפניות הביאה להתגבשותו של גוף עבודות מרתק במיוחד, האוצר תובנות עמוקות בסוגיות של זהות ומגדר.

הפרויקט האמנותי של בועז טל בשנים הנדונות נסוב אמנם על נושאים פרטיים של זוגיות ומשפחה, אך הוא מאפשר לנו להשליך ממנו על קבוצות שוליים בחברה ועל תחומים שאינם נענים לקודים ההגמוניים הנוקשים, הבינאריים, של התרבות. תובנות נוספות שעולות מיצירתו של טל נוגעות לתופעות חברתיות שהולכות ורווחות יותר ויותר, כמו תפיסות חדשות של מוסד המשפחה בעקבות ריבוי מקרי הגירושים, המשפחות החדר־הוריות והחדר־מיניות, שינויים בתפיסת האבהות, וכיוצא באלה. במפעלו הצילומי בועז טל שב ובודק, פעם אחר פעם, את מרכיביו החמקמקים של האני. באחדים מהתצלומים הוא מבקש להשאיר את סוגיית המגדר פתוחה במתכוון, ואילו באחרים הוא שואף לאתר ולקבע נוסחה היולית חמקמקה המגדירה את ״הגברי״ ו״הנשי״, רק כדי להמיסם בגוף אחד, היברידי: בועזהבה.

ד״ר טל דקל, חוקרת אמנות מודרנית ועכשווית, מלמדת בתוכנית ללימודי נשים ומגדר באוניברסיטת תל־אביב ובמדרשה לאמנות, מכללת בית ברל. מחקרה מתמקד בתרבות חזותית ובקשרים בין מגדר לפוליטיקה של זהויות וטרנס־לאומיות בעידן הפוסט־מודרני.

1. סילביה פוגל־ביזאוי, ״אלגרו נון־טרופו או המניפסט הפוסט־ציוני״, קט. *בועז טל: אלגוריה / אלגרו (נון־טרופו). עבודות, 1978-2001* (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2001), עמ׳ 15.
2. משה צוקרמן, ״אמן הציור־המצולם״, קט. *בועז טל*, שם, עמ׳ 20.
3. רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, תרגום מצרפתית: דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988), עמ׳ 17.
4. Jennifer Blessing, "An Interlude: Photographic Pleasure", cat. *Rrose Is a Rrose Is a Rrose: Gender Performance in Photography* (New York: Guggenheim Museum, 1997), pp. 51-52
5. מישל פוקו, *תולדות המיניות I: הרצון לדעת*, תרגום מצרפתית: גבריאל אש (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ׳ 39.
6. להרחבה בנושא ראו למשל תאמסין ספארגו, *פוקו והתיאוריה הקוויירית*, תרגום מאנגלית: אריה בובר (תל־אביב: ספריית פועלים, 2002), עמ׳ 14-16.
7. ראו: Jacques Lacan, "The Meaning of the Phallus", *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, eds. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose (New York: Norton, 1982), p. 85
8. ג׳ון לכט, ״ז׳אק לאקאן״, *המישים הוגים מרכזיים בני זמננו: מסטרוקטורליזם עד פוסט־מודרניות*, תרגום מאנגלית: איה ברויר (תל־אביב: רסלינג, 2003), עמ׳ 133.
9. שם, עמ׳ 133.
10. ראו: Jacques Lacan, "What Is a Picture?", *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* [1973], ed. Jacques-Alain Miller (New York: Norton, 1981), p. 107
11. ראו לוס איריגארי, *מין זה שאינו אחד*, תרגום מצרפתית: דניאלה ליבר (תל־אביב: רסלינג, 2003), עמ׳ 18.
12. ראו: Derek Hook, "Lacan, the Meaning of the Phallus and the 'Sexed Subject'", in: Tamara Shefer, Floretta Boonzaier and Peace Kiguwa (eds.), *The Gender of Psychology* (Cape Town University Press, 2006), p. 61
13. בלסינג, לעיל הערה 4, שם עמ׳ 8.
14. שם, עמ׳ 15.
15. ראו שם, עמ׳ 62.
16. ראו: Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (New York: Harry N. Abrams, 1969), p. 477
17. ראו עמליה זיו, ״ג׳ודית באטלר: צרות של מגדר״, בתוך: ניצה ינאי,

תמר אלאור, אורלי לובין וחנה נוה (עורכות), *דרכים להשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר* (תל־אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2007), עמ׳ 641.

18. Joan Riviere, "Womanliness as a Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*, 10 (1929), pp. 303-313

19. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge 1994)

20. שרה כהן־שבוט, "מושג הגרוטסקי: מקורו ומבט כללי על מאפייניו", *הגוף הגרוטסקי: עיון פילוסופי בבחטין, מרלו־פונטי ואחרים* (תל־אביב: רסלינג, 2008), עמ׳ 22-23.

21. "ההיבריד׳ים ה׳טרנס־קטגוריים׳ מביעים בלבול, חוסר יציבות; הם נראים כמלאי משמעות ובה־בעת כאטומים, צועקים לפיענוח, לפרשנות, מבקשים שנוציא אותם מהאבסורדיות שלהם, שנהפוך אותם לשלמים"; ראו: Geoffrey G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982), p. 43

22. להרחבה על מושג הקרנבל ועל הגותו של מיכאיל בחטין ראו: Mary Russo, "Female Groteseques: Carnival and Theory", in: Teresa de Laurentis (ed.), *Feminist Studies / Critical Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), pp. 213-229

23. הקרנבל, שמקורותיו ברומא העתיקה, היה לתופעת תרבות פופולרית בימי־הביניים המאוחרים וברנסנס. הקרנבלים התקיימו בתגובה לאירועים רשמיים שיזם הממסד השלטוני. להרחבה ראו כהן־שבוט, לעיל הערה 20, שם עמ׳ 83-89.

24. ראו: Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Cambridge, MA: MIT Press, 1965), pp. 7, 10

25. Raz Yosef, "Introduction", *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema* (Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 2004), pp. 6-7

26. אילנה טנבאום, "הזמן של הפוסט", קט. *צ׳ק פוסט: שנות ה־80 באמנות ישראל* (מוזיאון חיפה לאמנות, 2008), עמ׳ 50.

27. לעיל הערה 25.

28. רז יוסף, שם, עמ׳ 1-2.

29. ראו דורית לויטה־הרטן, "יותר מהאימה, החסד", קט. *עדי נס* (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2007), עמ׳ 15.

30. לעיל הערה 19.

31. רז יוסף, לעיל הערה 25, שם עמ׳ 5.

32. דן בר־און, "פתיחה", *על האחרים בתוכנו: תמורות בזהות הישראלית מנקודת ראות פסיכולוגית־חברתית* (באר־שבע: אוניברסיטת בן־גוריון, 1999), עמ׳ 1.

33. שם, עמ׳ 6.

34. ראו: Catherine Lutz, *Unnatural Emotions* (Chicago University Press, 1988), p. 5

35. ראו עפר ענתבי וכרמית דהרי, "פרופיל קרבי", *אתה תותה: ייצוגי היילים באמנות העכשווית בישראל* (באר־שבע: אוניברסיטת בן־גוריון, 2004), עמ׳ 14.

36. רונה סלע, "הקדמה", קט. *שישה ימים ועוד ארבעים שנה* (מוזיאון פתח־תקוה לאמנות, 2007), עמ׳ 15-16.

37. שם, עמ׳ 14.

38. את התערוכה אצרו תמי כ״ץ־פרימן ותמר אלאור במשכן לאמנות עין־חרוד, והיא עסקה בנזילות הגבולות המגדריים.

39. להרחבה בנושא ראו: Tal Dekel, "The Quantum Leap: From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel", *Israel Studies* (February 2010, forthcoming)

40. את המונח "מוכפפות" אני שואלת מגיאטרי צ׳קרוורטי ספיבק, "כלום יכולים המוכפפים לדבר?", תרגום מאנגלית: איה ברויר ועדי אופיר, בתוך: יהודה שנהב (עורך), *קולוניאליות והמעצב הפוסט־קולוניאלי* (ירושלים: מכון ון־ליר והקיבוץ המאוחד, 2004), עמ׳ 135-185.

41. ראו: Tal Dekel, "Center-Periphery Relations: Women's Art in Israel during the 1970s, the Case of Miriam Sharon", *Consciousness, Literature and the Arts*, 8:3 (December 2007); *Idem*, "Rediscovering Feminism in Israeli Art: New Aspects of Pamela Levy's Early Work", *Hagar: Studies in Culture, Polity and Identities*, 7:2 (December 2007)

42. Leslie Fiedler, "The New Mutants", *Partisan Review* (Fall 1965)

43. הקמפ הוא אמצעי המאפשר לאתגר ולהגחיך תפקידים פטריארכליים נוקשים; להרחבה בנושא ראו: Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America* (Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1972)

44. Susan Sontag, "Notes on Camp" [1964], *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986), p. 280

45. פרץ זה נלווה לראשיתה של התנועה הפמיניסטית במאה ה־19, לפעילותן הענפה של הסופרג׳יסטיות בפתח המאה ה־20 ולהתחזקות מעמדה של "האשה החדשה" בשנות ה־20. אחת מהאמניות הראשונות שהציגו את עצמן בזהות מגדרית נזילה היא הצלמת קלוד קאהון; ראו: Chadwick Whitney and Tirza T. Latimer (eds.), *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars* (Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 2003)

46. עם זאת יש לסייג ולציין שלמרות הגוון הפופי של אמנותם (בייחוד זו של מישורי) – אמנות פופ של ממש, בנוסח שמקורו בארצות־הברית, לא התאזרחה בישראל, וכך גם תנועות תרבות כמו הביטניקים וההיפים, ולכן נקט כאן המונח "אפקט־אדווה".

אם לא עכשיו, אימתי: מעֵבר לשקיפות האינדקסלית בתצלומי הטבע הדומם של בועז טל

שלמה אברהמוב

מאמר זה יתמקד במה שעושה את הטבע הדומם נושא נוקב כל כך בשיח הצילום העכשווי. הוא ירחיב על זיקתם של תצלומי הטבע הדומם של בועז טל לייצוגי טבע דומם מן העבר (ציורים ותצלומים), יציג מחדש את מושג ה״מֵרחוּב״ ויסכם בטענה הבאה: במקום לעסוק ב״שקיפות צילומית״, עלינו לאמץ עמדה חדשה בדבר כושרם של תצלומים לייצר ״הבהרה צילומית״.

טבע דומם היה בין הנושאים הראשונים שהעסיקו את הצילום. החל בתצלומים המוקדמים של דאגר (Daguerre) ועד לייצוגי הטבע הדומם המרהיבים של רוג׳ר פנטון (Fenton) ולקומפוזיציות המדויקות שהעמיד אנרי לה סק (Le Secq), דימויי טבע דומם אלה הראו לנו כיצד תצלומים חורגים ב״דיבורם״ מן התשתית המכנית שלהם, הבנאלית לכאורה. התבוננות ב*טבע דומם עם פסל* (1860) או ב*גביע ופירות* (1860) של פנטון [עמ׳ 43], מעלה שעניינם של תצלומיו אינו רק בארגונים קומפוזיציוניים מוצלחים או בפירוט חזותי שובה־לב; משמעותם טמונה ביכולתם לשמש מראָה ולתפקד כקריאות כיוון לחברה ולתרבות שבה נוצרו.

אפשר לטעון שמטרתו של ז׳אנר הטבע הדומם באמנות היא לחדור את פני השטח של העצמים המתוארים או לחתור תחת המראיות הפיזיות שלהם. בפעולתם זו, ייצוגי טבע דומם עשויים לעורר שיחה פילוסופית ואפילו מטאפיזית עם המציאות. דוגמאות הולמות לכך הן ציורי הטבע הדומם של סזאן, או ציורים כמו *טבע דומם עם לימונים, תפוזים ווֹרד* (1633) של זורבראן [עמ׳ 44]. בתצלומי הטבע הדומם של פנטון מזוהה שניוּת מאירת עיניים ביחסי הגומלין בין עצמים אורגניים ולא־אורגניים, עצמים מן

מימין: רוג׳ר פנטון, גביע ופירות, 1860
Right: Roger Fenton, Tankard and Fruit, 1860

משמאל: רוג׳ר פנטון, טבע דומם עם פסל, 1860
Left: Roger Fenton, Still Life with Statue, 1860

פרנסיסקו זורבראן, טבע דומם עם לימונים, תפוזים ורד, 1633
Francisco Zurbarán, Still Life with Lemons, Oranges, and a Rose, 1633

הטבע (למשל פירות אקזוטיים) וכאלה שנוצרו ביד אדם. הזיווג שנוצר כאן כמו הופך את העצמים האורגניים למלאכותיים, בבחינת תוצריה המזוקקים של פעולת הצילום.[1] במישור המופשט יותר, מפגש זה מרמז ליחסי הגומלין בין טבע ותרבות, תימה שלא נס לחה גם בעולמנו העכשווי.

בספרו המרתק *להביט בחומק ממבט* הבחין נורמן ברייסון הבחנה חשובה בדבר טבעם הרופוגרפי של ייצוגי טבע דומם.[2] המונח "רופוגרפיה" מתייחס לתיאור עצמים חסרי חשיבות כביכול – עצמים מובנים־מאליהם המקיפים אותנו בסביבות היומיום שלנו. בניגוד ל"מגאלוגרפיה",[3] שעניינה "חשיבות" וייצוגים של גדולה, השפלות של הרופוגרפיה ניחנה למעשה בעומק רב, משום שהיא שופכת אור על דילמת היסוד הקיומית המקננת בכל אדם, בהפשיטה אותו מעיטורים של גדולה או של חשיבות עצמית. במובן זה, תמורה חדה מתחוללת כאשר עצמים "חסרי חשיבות" כאלה מועמדים בזיקה לתימות קיומיות צרופות, נישאות – דהיינו, מוגבלותה המשוועת של הפעולה האנושית האינדיווידואלית. נוכל אפוא לטעון שרופוגרפיה היא סיבת הקיום האונטולוגית של ייצוגי טבע דומם, בציור ובצילום כאחד.

כמה מסוגיות אלה עולות אל פני השטח כאשר מתבוננים באגרטל ופרחים (1993) של בועז טל [עמ' 45]. המניע הראשוני ליצירתה של עבודה זו, שצולמה בוונציה, היה האיכות המסתורית של האור,[4] ששולח למה שמזוהה כ"אור ונציאני" בציורי הרנסנס. על פי טל, "אור ונציאני" מעין זה מדמה את איכויות האור בכנסיות או בקתדרלות. את חומו הרך של אור טעון זה, על ריבוא הסיפורים הנישאים בו, אפשר לזהות על קו האופק בציור *ונוס ישנה* (1508) של ג'ורג'ונה [עמ' 45]. באגרטל ופרחים של טל הוא פועל כמטאפורה לחזון וראייה – מטאפורה שיוחסה לראשונה על־ידי ברייסון לאור ניגודי חד בחלל חשוך, כאשר ניתח את הציור *טבע דומם עם לימונים, תפוזים ורד* של זורבראן.

כשמגיעים אל האגרטל עצמו, מבחינים שבוהק זה הקורן ממנו מדגיש דווקא את היותו חלול וריק. אבל להיותו חסר תכלית (ריק) יש השתמעויות נוספות, שכן הוא מונח על פרחים שטוחים, מצויירים. הפרחים הללו מעלים על הדעת את תפיסת הסימולקרה של ז'אן בודריאר, או לפחות את אחד ממאפייניה המרכזיים: "הסימולקרום הוא לעולם לא מה שמסתיר את האמת; האמת היא שמסתירה את ההעדר".[5]

אפשר להרגיש שתופעת הסימולקרה של תקופתנו מותירה אותנו בתחושה של ריקנות עמוקה, של בדידות לנוכח אי־הידיעה אם מה שאנחנו תופסים הוא ממשי (כלומר, חי כמונו) או מדומה (חסר חיים). המבט האלכסוני באגרטל ופרחים מזכיר לנו את קיומו של צופה או עֵד המעורב ביצירת התצלום. נוכחות אנושית מוכנסת בתוך כך למשחק עם שאר העצמים המסמנים

אגרטל ופרחים, 1993, תצלום צבע, 127x127
Vase and Flowers, 1993, color photograph, 127x127

ג'ורג'ונה, ונוס ישנה, 1508
Giorgione, Sleeping Venus, 1508

אלגוריה ל"אביב": מחווה לבוטיצ'לי, 1997, חצלום צבע, 127x127
Allegory of "Spring": Homage to Botticelli, 1997, color photograph, 127x127

בתצלום הזה, בשקט המתעתע הקורן ממנו. בשלב זה הגענו למישור המושגי של התצלום,[6] למשמעותו העמוקה: הרהור על תחושת הריקנות שאיתה אנחנו מתמודדים בחברה העכשוויית, ריקנות המונגדת כאן לאור של תקווה, אור מאשר־חיים. התצלום מתאר דילמה סבוכה – אבל בה־בעת מראה שבמובן מסוים זוהי דילמה זמנית; שהרי האגרטל, בהיותו ריק, עשוי לשוב ולהתמלא. האור פועל כאן אפוא גם כתזכורת לעברנו, להיסטוריה רבת־התהפוכות שלנו, שפה ושם מגיעה לכלל פתרון מוצלח או לכלל השלמה. ולבסוף, מעמדם של ייצוגי טבע דומם כהרהור על תרבותנו מיוצג על־ידי השתקפותו של האגרטל במראָה הנראית ברקע. אטריבוט זה משותף *לאגרטל ופרחים* ו*לטבע דומם עם פסל* של פנטון, ואף מציב את השאלה מה כאן בחזית ומה מאחור, פשוטו כמשמעו וגם באופן פיגורטיבי.

לדיון בתפיסת "השקיפות הצילומית" מקום מרכזי ביצירתו של טל. בקיצור נמרץ, רעיון זה פותח על־ידי קנדל וולטון, שטען כי אין כל הבדל בין האופן שבו אנחנו רואים תצלום לבין האופן שבו אנחנו רואים את הרפרנט שלו.[7] עניין זה קשור ישירות ליחס האינדקסלי־עובדתי בין התצלום לרפרנט שלו או למגע הישיר ביניהם,[8] ולהנחה שגורה בתרבות הרואה בצילום כלי מהימן המוסר מידע שכולו אמת. על גישה זו כבר העיר פייר בורדייה, שתצלומים נדחים בתרבותנו כאשר אי־אפשר לייחס להם שום פונקציה מעשית, בעוד שלמעשה עלינו להתייחס אליהם כנשאים של משמעויות אלגוריות וטרנסצנדנטליות.[9]

היציאה נגד תפיסת השקיפות הצילומית כרוכה במושג spacing, שטבעה רוזלינד קראוס בדיונה בצילום הסוריאליסטי. פער בין הנראה למובן הוא אחד המאפיינים של ה־spacing, שהוגדר על־ידי קראוס כ"אינדיקציה לשבר בחוויה הבו־זמנית של הממשי" וכמה שמחולל עולם ומלואו של פרשנות או משמוע.[10] אלא שהגדרתו של מצב צילומי מסוים מעין זה כ־spacing לא מצביעה בהכרח על מאפייניו הנדונים, הכרוכים בשבירת הקשר הליניארי בין תצלום לרפרנט שלו; למען האמת, במקרים רבים

דווקא הפרטים החסרים בתצלום תורמים ל"משמעות המובנית" הגדולה שלו, למה שג'ונתן פריידיי כינה "הטרנספיגורציה הדמיונית" שלו.[11] לכן, בהתחשב בהיסט הבעייתי הזה, טבעתי את המונח "מִרחוּב" – המחזיק מובנים של הרחקה והרחבה כאחד – והכנסתי אותו לשיח האקדמי הישראלי.[12] מנגנון המִרחוּב החזותי בתצלומים פועל כך: לאקונה נצפית מייצרת דו־משמעות, המאלצת את הצופה להגיב באופן עצמאי ולגלות מעורבות פוליסֶמית רבת־עוצמה, חד־פעמית, במתרחש לנגד עיניו.

נוכחות המִרחוּב ניכרת היטב *באלגוריה ל"אביב": מחווה לבוטיצ'לי* (1997) [עמ' 46], לצד אסטרטגיה נוספת השגורה בעבודתו של טל וקשורה הדוקות ליציאה נגד השקיפות הצילומית. בדומה למִרחוּב החזותי, גם אסטרטגיה זו נסובה על החדרת נתק בפרטים, וזאת בשתי דרכים: האחת – ייחוס התצלומים לציורים מוכרים מן העבר תוך שימוש יעיל בכותרת,[13] כאשר האינטר־טקסטואליות המובלעת מאלצת אותנו להרהר במשמעות שמחוץ לספִירה המיידית של התופעות הנצפות; והשנייה (הנוגעת בהיסטוריה של ייצוגי טבע דומם) – מִקשוּר מחודש של העצמים הנראים בתצלומים באמצעות רמיזה לתפקודיות המופחתת שלהם, ומכאן האגרטל הריק באגרטל *ופרחים* או האגסים הכמעט רקובים, הבלתי אכילים בעליל, בעבודה *וניטאס* (2005) [עמ' 47].[14]

כותרת התצלום *וניטאס* מתייחסת לז'אנר היסטורי של ציורי טבע דומם, שעניינם הקשר בין החזותי למוסרי. על פי קרולין קורסמאייר,[15] העצמים שנבחרו לציורים אלה מדגישים את חוסר הפשר של מפעלות האדם, את הבליותם.[16] בהתייחסם למזון נוכל להניח שהציורים אינם מהללים את הרעב או קושרים חיוניות קולינרית לעצמים, אלא עוסקים בסובלימציה שלהם. מדובר בטרנסצנדנציה של הרעב – צורך אנושי "שפל" – לכלל משהו אחר שאינו פיזי, ארצי, אלא נשגב, בתפיסתו ככמיהה. מנקודת מבט זו, האגסים *בוניטאס* של טל מרמזים לטרנסצנדנציה כזו.

וניטאס, 2005, חצלום צבע, 100x100
Vanitas, 2005, color photograph, 100x100

רוג'ר פנטון, *שלל היער והנחל*, 1859
Roger Fenton, Spoils of Wood and Stream, 1859

הרקב שפשה בהם אינו מטאפורה של נפילה אלא כמיהה למה שמעבר לנו, שחורג מזמננו הקצוב, לדבר־מה נצחי. הרהור דומה על המזון ביחסו לחיים מזוהה גם ב*שלל היער והנחל* (1859) של פנטון [עמ' 48].

וניטאס של טל חולק עם תצלום זה של פנטון גם את אותו רגע של שקט, שבו הנצפה והנלכד נעשה זרז חזותי להרהורים רבי־תובנה, הרהורים שמחייבים אותנו להתמודד עם האפסיות השברירית של קיומנו הזמני. תצלומים אלה כופים עלינו את העיון הזה בעדינות רבה, מאחר שכאן, בניגוד לסביבה שאנו מורגלים בה, מבטנו מקובע. בשני המקרים, העובדתיות של התצלומים פועלת להעצמת הנוכחות האנושית המיידית – והעצמה זו חזקה בתצלומים אלה הרבה יותר מאשר בציורים דומים.

כותרת ספרו של רולאן בארת על הצילום – במקור *Camera Lucida* (*לשכה בהירה*) – מתייחסת למאפיין אונטולוגי חשוב של תצלומים.[17] המילון מגדיר lucid כמוצף אור, מואר. במובן זה, בהירות משלבת הסרה של אטימות או סתימות עם הבהרה או הגעה להבנה, ונוכל בקלות להשתמש כאן במלה "שקיפות". במובן זה הייתי רוצה לטעון שמדובר בסוג חדש של שקיפות שעלינו לייחס לתצלומים – לא השקיפות הליטרלית, האינדקסלית, העובדתית, בנוסח וולטון, אלא כזו שביכולתה לחדור ולהסתנן לעומקן של מראיות. תצלומים הניחנים בשקיפות כזו עשויים לנקב נקב במציאות שהולידה אותם,[18] לחתור תחתיה ולזעזעה. מצב עניינים צילומי שלאורך זמן הסתמן ככתונת משוגעים שאין לפושטה, עשוי אם כן להגיע לכלל שחרור, הרחבה, טרנסצנדנציה. במקרה של תצלומי טבע דומם, כוחם הראָייתי מגבה את איכותם המוארת ולא פוגם בכושרם להבהיר את המציאות או לחדור אל תוכה.

בספרו של מייקל פריד *מדוע צילום חשוב כאמנות יותר משהיה אי־פעם* בלולה הטענה העמוקה הבאה: "ברצוני לטעון שצילום המובן באופן זה עשוי להיחשב כמדיום אונטולוגי, או במלים אחרות: שגופי העבודה המסוימים שתוארו כאן אינם רק

מוארים על־ידי מחשבה אונטולוגית, אלא הם־עצמם מעלים תרומה פוזיטיבית למחשבה כזו, או לכל הפחות תורמים להבנה נוספת – שכלול, אפילו העמקה – של הטקסטים הפילוסופיים הנדונים".[19] אמירה זו עשויה לשמש נדבך ראשון בסימונו של היסט פרדיגמטי בגישתנו לצילום. עלינו לתת את הדעת לכך שהצילום – כפי שטוען פריד – לא רק מקביל לפילוסופיה ביכולתו לחקור משמעויות עמוקות, אלא, בדרכו הצנועה, מאפשר לשפר אותה. מדובר אפוא בתגלית מרעישה. יתרונו הגדול של הצילום, אני סבור, טמון ביכולתו לקשור הרהורים אונטולוגיים־פילוסופיים לסביבות היומיום שלנו או לחוויותינו השכיחות ביותר. במקום להסתפק, כדרכו של ברייסון, בהפניית מבט אל החומק ממבט – נוכל להבין שהצילום מאפשר לנו תפיסה מקיפה יותר, התבוננות והבהרה של סוגיות שבלעדיו היו חומקות מתשומת לבנו. במקום לחשוב על שקיפות צילומית בהשגתה המוכרת, עלינו לאמץ את יכולתו של הצילום להבהיר. כפי שעולה מרבים מתצלומי הטבע הדומם של בועז טל ומיצירתו בכלל, עלינו לתהות על קנקנה של "ההבהרה הצילומית" ולשאול אם אין מדובר במאפיין העמוק ביותר של הצילום.

ד"ר **שלמה אברהמוב**, אמן וחוקר אמנות, צילום ותרבות חזותית, מרצה כיום במכון הטכנולוגי, חולון, ובשנקר בית ספר גבוה להנדסה ולעיצוב, רמת־גן. מחקרו מתמקד בתיאוריה של צילום ובקשריו לאוריינות ותרבות חזותית, ופרק ממנו – "קריאה וכתיבה של דימויים בעידן הדיגיטלי" – פורסם בספר *Educating Artists for the Future* בעריכת מל אלכסנברג (הוצאת אינטלקט, בריטניה, 2008).

1. ראו: Michael Fried, "Barthes's Punctum", *Critical Inquiry*, 31:3 (Spring 2005), pp. 539-574
2. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, MA: Harvard University Press, Essays in Art and Culture, 1990)
3. המונחים רופוגרפיה ומגאלוגרפיה נטבעו במקור על־ידי צ'ארלס סטרלינג, וראו: Charles Sterling, *Still Life Painting: From Antiquity to Twentieth Century* (NY: Icon, 1982)
4. פרטי המידע האישיים על עבודותיו של טל לקוחים משיחות שקיימתי עימו, תל־אביב, יולי 2009.
5. Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster (Stanford, CA: Stanford University Press, 1988), pp. 166-184
6. ראו: Shlomo Lee Abrahmov, "Media Literacy: Reading and Writing Images in a Digital Age", in: Mel Alexenberg (ed.), *Educating Artists for the Future: Learning at the Intersections of Art, Science, Technology, and Culture* (UK: Intellect Books, 2008)
7. Kendall Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, 11:2 (December 1984), pp. 246-276
8. ראו רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, תרגום מצרפתית: דוד גיב (ירושלים: כתר, 1991).
9. Pierre Bourdieu, "The Social Definition of Photography", *Photography: A Middlebrow Art* (London: Polity Press, 1990), pp. 73-98
10. Rosalind Krauss, "The Photographic Condition of Surrealism", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), p. 115
11. Jonathan Friday, "Demonic Curiosity and the Aesthetics of Documentary Photography", *The British Journal of Aesthetics*, 40:3 (Fall 2000), pp. 356-375
12. Shlomo Lee Abrahmov, "Integrating a Theoretical Layer into Practical Photography Instruction", PhD Thesis, Faculty of Education, Anglia Ruskin University, UK, 2006
13. ראו אברהמוב, *לעיל* הערה 6.
14. בישראל, העיסוק הממוקד ב"צילום אמנותי" ראשיתו סביב 1977, כאשר כל המעורבים בתחום נדרשו להתמודדות קשה עם ההתנגדות להתקבלותו של הצילום כמדיום אמנות לגיטימי. את האסטרטגיות של בועז טל הנדונות כאן יש להבין אפוא גם בהקשר זה.
15. Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999)
16. ראו *טבע דומם עם זר פרחים וגלגלת* (1642) של אדריאן ון־אוטרכט: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/adriaen_van Utrecht-Vanitas
17. בארת, ראו *לעיל* הערה 8.
18. למרות קביעתו של בארת: "לא אוכל להעמיק ולחדור אל התצלום"; ראו *לעיל* הערה 8, שם עמ' 108.
19. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven, CT: Yale University Press, 2008), p. 347

הריפוי של ט.: דיוקן עצמי עם זהבה, 2006, חצלום צבע, 190x160
The Healing of T.: Self-Portrait with Zehava, 2006, color photograph, 190x160

הריפוי של ט.

זהבה טל

הגוף הוא היש הממשי, הוודאי, היחידי. הוא מקור השמחה והעונג, הוא מקור הסבל והכאב, הוא שמאפשר לנו את כל הקיום. ולמרות זאת יש בנו נטייה להחביאו, להתעלם מנוכחותו, להסתירו בכסות.

סדרה זו עוסקת בריפוי, תהליך ארוך שנים. משפחתנו עתירה באירועי גוף שאיתם אנחנו מתמודדים יום־יום במשך שנים. מעולם לא עזבה המחלה את משפחתנו – התמודדות עם מחלות ההורים שלנו, הילדים שלנו, ועכשיו עם מחלותינו־שלנו.

אלא שכאן נקודת־המוצא היא אחרת – סיפור *הריפוי של טובי*. וזה הסיפור: טובי, אביו של טוביה, איבד את מאור עיניו לאחר שפֶּרֶש של סנונית נפל עליהן. בהיותו בטוח שסופו קרוב, נעזר בבנו טוביה לביצוע מטלות החיים. הבן, בהנחיית המלאך רפאל, הוא שמצליח להביא מרפא לאביו ולהחזיר את מאור עיניו. טל מביים את המיזנסצנה בהתייחסות לציורו המפורסם של ברנרדו סטרוצי, תוך עיבודו למציאות של חיינו כאן ועכשיו: איחודם של כל בני המשפחה מחדש לשם התגייסות לטיפול בנזקק התורן. האם שרביט הדאגה והטיפול מועבר לדור הבא? האם מובעת כאן כמיהה לאותו רוגע ושקט וביטחון בתפקודו של הגוף? מנקודת־מוצא זו מתבונן טל בפרטי הגוף וביחסי הכוחות בין הדמויות. העבודה יוצאת מן המרחב האישי, אך מהווה מקרה מבחן המתייחס לאוניברסלי, לאנושי, ומהדהד בנפש הצופה.

אוקטובר 2006

ד״ר זהבה טל (1952-2006), מרצה וחוקרת בתחום החינוך לאמנות ועיצוב, עמדה בראש היחידה ללימודי חינוך במכללה להוראת הטכנולוגיה, תל־אביב, בשנים 2001-2006. לימדה במכון הטכנולוגי, חולון, באוניברסיטת בר־אילן ובסמינר שיין, פתח־תקוה.

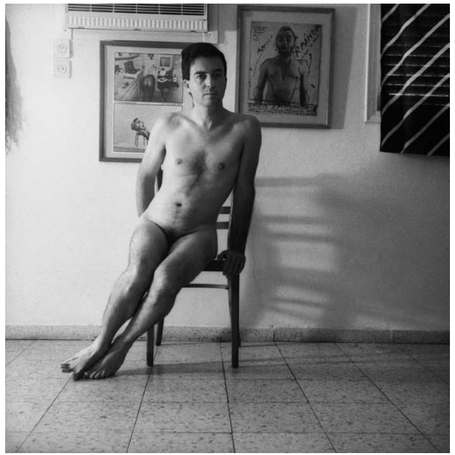
מול ארון הספרים: דיוקן עצמי עם זהבה, 1982, חצלום שחור־לבן, דיפטיכון, 30x30 כל יחידה
Before the Bookcase: Self-Portrait with Zehava, 1982, b&w photograph, diptych, 30x30 each unit

מול ארון הספרים: דיוקן עצמי עם זהבה, 1982, חצלום שחור־לבן, דיפטיכון, 30x30 כל יחידה
Before the Bookcase: Self-Portrait with Zehava, 1982, b&w photograph, diptych, 30x30 each unit

אשת האמן, 1985, תצלום שחור־לבן, 30x30
The Artist's Wife, 1985, b&w photograph, 30x30

הצבר המצוי: דיוקן עצמי עם ברווז, 1984, תצלום שחור־לבן, 30x30
Sabra: Self-Portrait with a Duck, 1984, b&w photograph, 30x30

דיוקן האמן כאריה, 1985, חצלום שחור־לבן, דיפטיכון, 30x30 כל יחידה
Portrait of the Artist as a Lion, 1985, b&w photograph, diptych, 30x30 each unit

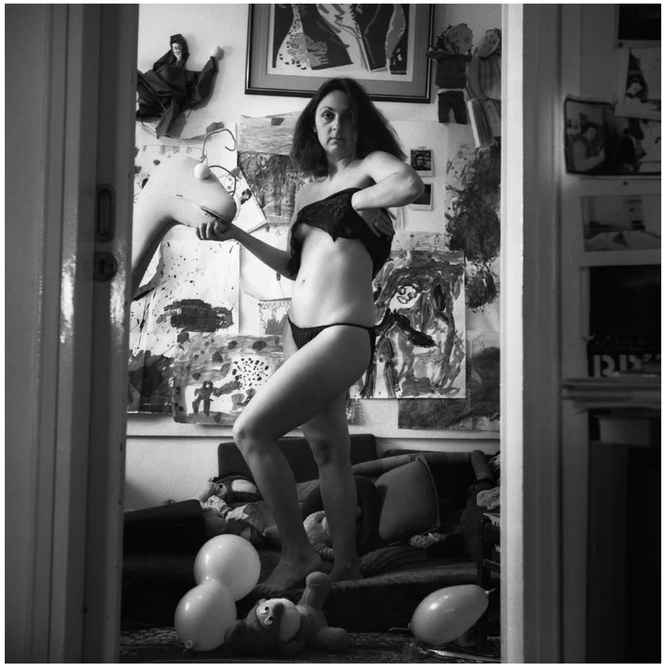


דיוקן עצמי עם ארנולף, 1984, חצלום שחור־לבן, דיפטיכון, 30x30 כל יחידה
Self-Portrait with Arnulf, 1984, b&w photograph, diptych, 30x30 each unit

הפקפוק: דיוקן עצמי עם זהבה, 1987, חצלום שחור־לבן, קואדריפטיכון, 30x30 כל יחידה

The Doubt: Self-Portrait with Zehava, 1987, b&w photograph, quadriptych, 30x30 each unit

דיוקן עצמי עם זהבה: דמות עם ג'ירפה, 1983, תצלום שחור־לבן, דיפטיכון, 30x30 כל יחידה
Self-Portrait with Zehava: Figure with Giraffe, 1983, b&w photograph, diptych, 30x30 each unit



דיוקן עצמי עם זהבה ודנה: "החטא הקדמון", מחווה להוגו ון־דר־גוס, 1986, חצלום שחור־לבן, 30x30
Self-Portrait with Zehava and Dana: "The Fall of Man," Homage to Hugo van der Goes, 1986, b&w photograph, 30x30

"הגירוש": מחווה למזאצ'יו, 1986, חצלום שחור־לבן, 30x30
"The Expulsion": Homage to Masaccio, 1986, b&w photograph, 30x30

מימין: דיוקן עצמי עם המשפחה: האוהל, מחווה לרובינזון קרוזו, 1989, תצלום שחור־לבן, 30x30
Right: Self-Portrait with My Family: The Tent, Homage to Robinson Crusoe, 1989, b&w photograph, 30x30

משמאל: האליפות: שבת אחר הצהריים בבית, 1990, תצלום שחור־לבן, 30x30
Left: The Championship: Saturday Afternoon at Home, 1990, b&w photograph, 30x30

מימין: "הערצת הילד": מחווה לפיליפו ליפי, 1989, תצלום שחור־לבן, 30x30
Right: "Adoration of the Child": Homage to Filippo Lippi, 1989, b&w photograph, 30x30

משמאל: דיוקן עצמי עם המשפחה: מחווה לדיווי קרוקט, 1987, תצלום שחור־לבן, 30x30
Left: Self-Portrait with My Family: Homage to Davy Crockett, 1987, b&w photograph, 30x30

דיוקן עצמי עם המשפחה: "הזורע", מחווה לוון־גוך, 1989, תצלום שחור־לבן, 30x30
Self-Portrait with My Family: "The Sower," Homage to Van Gogh, 1989, b&w photograph, 30x30

דיוקן עצמי עם המשפחה: פייטה, 1991, תצלום שחור־לבן, 30x30
Self-Portrait with My Family: Pietà, 1991, b&w photograph, 30x30

הצביטה, 1986, תצלום שחור־לבן, דיפטיכון, 30x30 כל יחידה
The Pinch, 1986, b&w photograph, diptych, 30x30 each unit

שבת אחר הצהריים, עין־הוד, 2005, חצלום צבע, 30x40
Saturday Afternoon, Ein Hod, 2005, color photograph, 30x40

עמ' 71: זהבה עם פרח אדום בבית, 2004, חצלום צבע, 120x160
P. 71: Zehava with a Red Flower at Home, 2004, color photograph, 120x160

זהבה עם פרח בבית, קיץ, 2005, תצלום צבע, 30x40
Zehava with a Flower at Home, Summer, 2005, color photograph, 30x40

עמ' 73: קיר כתום, 2008, תצלום צבע, 120x160
P. 73: Orange Wall, 2008, color photograph, 120x160

זהבה בבית, קיץ, 2004, תצלום צבע, 30x40
Zehava at Home, Summer, 2004, color photograph, 30x40

עמ' 75: חמניות, 2006, תצלום צבע, 120x160
P. 75: Sunflowers, 2006, color photograph, 120x160

זהבה עם ערפל, פורטוגל, 2005, תצלום צבע, 30x40
Zehava with Fog, Portugal, 2005, color photograph, 30x40

עמ' 77: אגרטל פרחים, הר הצופים, 2009, תצלום צבע, 120x160
P. 77: Vase of Flowers, Mount Scopus, 2009, color photograph, 120x160

מתבוננת עם חיק אפור, ברלין, 2008, תצלום צבע, 30x40
Beholder with a Gray Bag, Berlin, 2008, color photograph, 30x40

עמ' 79: שקדייה, 2009, תצלום צבע, 120x160
P. 79: Almond Tree, 2009, color photograph, 120x160

זהבה ונופר, עין־הוד, 2005, חצלום צבע, 30x40
Zehava and Nofar, Ein Hod, 2005, color photograph, 30x40

עמ' 81: פרח סגול, 2004, חצלום צבע, 120x160
P. 81: Purple Flower, 2004, color photograph, 120x160

זהבה עם מברשת שיער סגולה, 2005, תצלום צבע, 30x40
Zehava with a Purple Hairbrush, 2005, color photograph, 30x40

עמ' 83: Nature Morte, 2007, תצלום צבע, 120x160
P. 83: Nature Morte, 2007, color photograph, 120x160

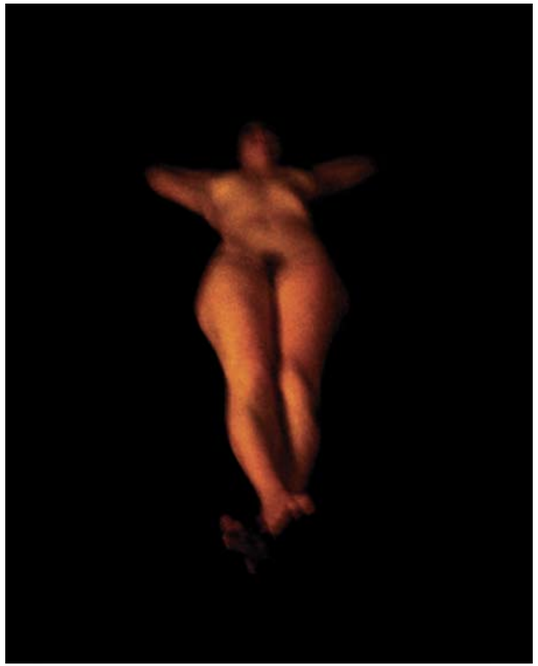
צבע וטיפול כינים בביח, חורף, 2005, תצלום צבע, 30x40
Paint and Anti-Lice Treatment at Home, Winter, 2005, color photograph, 30x40

עמ' 85: תפוז על רקע כתום, 2008, תצלום צבע, 120x160
P. 85: An Orange against Orange Background, 2008, color photograph, 120x160

פרח, 2005, תצלום צבע, 160x120
Flower, 2005, color photograph, 160x120

ואזה פולניח עם פרי הדר, 2008, תצלום צבע, 160x120
Polish Vase with Citrus, 2008, color photograph, 160x120

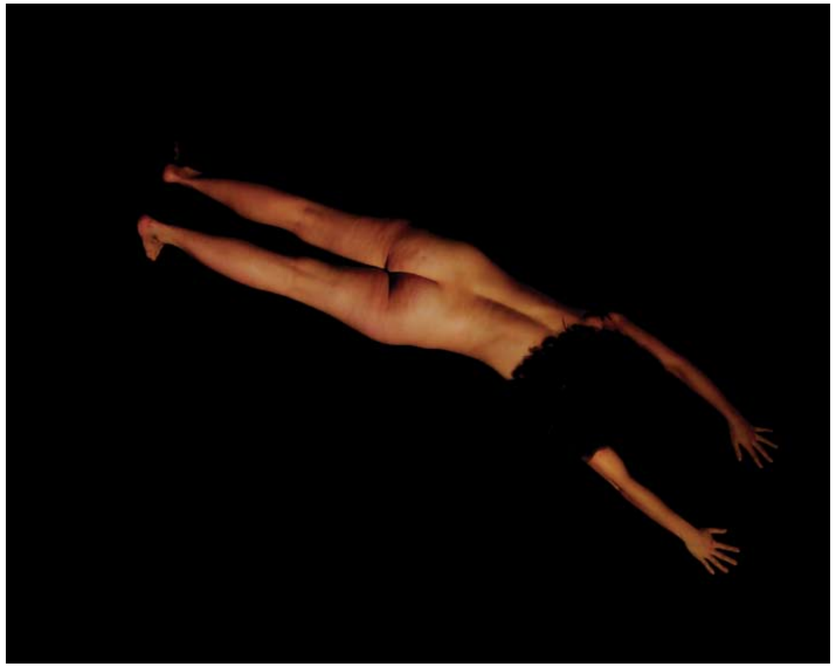
דמות במנוחה, 2008, תצלום צבע, 120x110
Figure at Rest, 2008, color photograph, 120x110



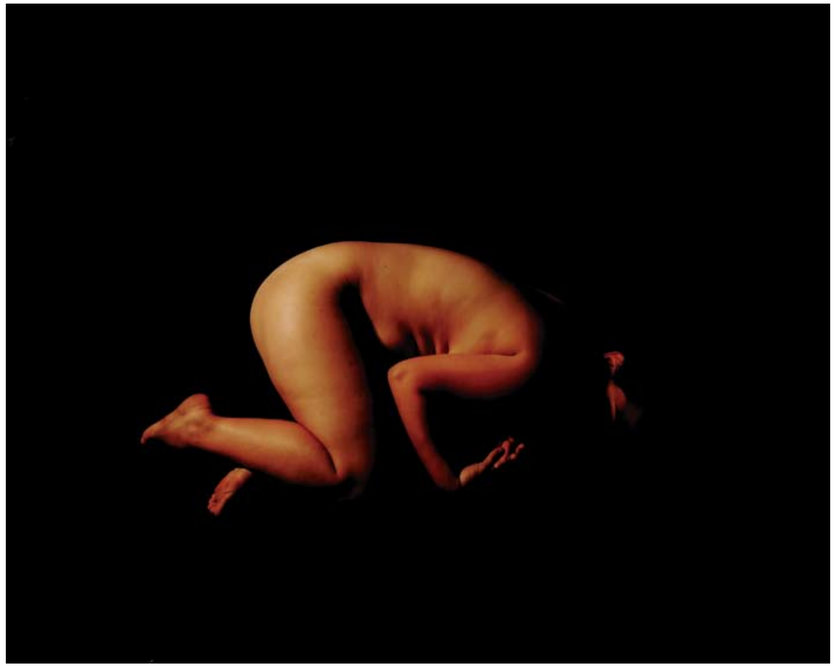
דמות שכובה, 2004, תצלום צבע, 160x160
Reclining Figure, 2004, color photograph, 160x160

ללא כותרת, 2008, חצלום צבע, 160x160
Untitled, 2008, color photograph, 160x160

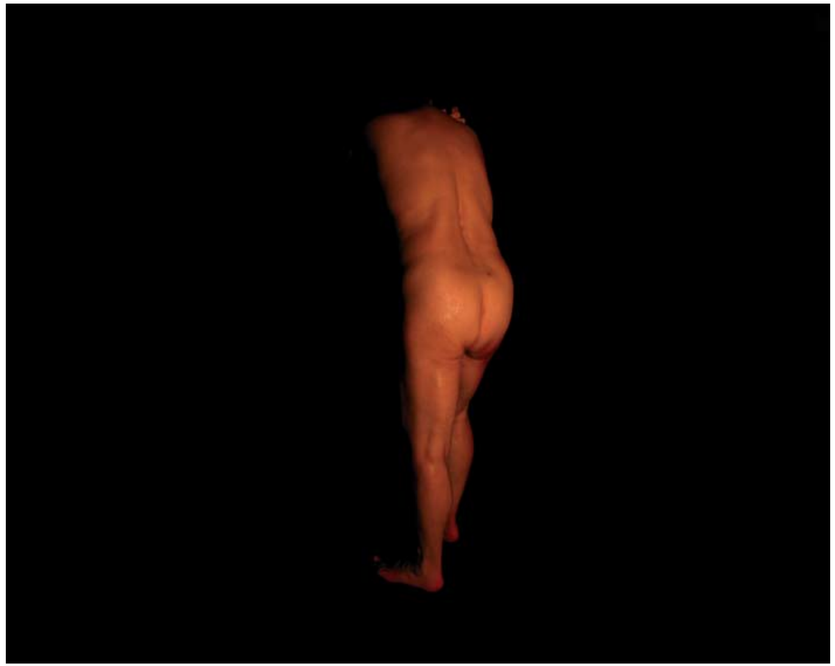
דמות: מחווה לג'יאקומטי, 2003, חצלום צבע, 160x160
Figure: Homage to Giacometti, 2003, color photograph, 160x160



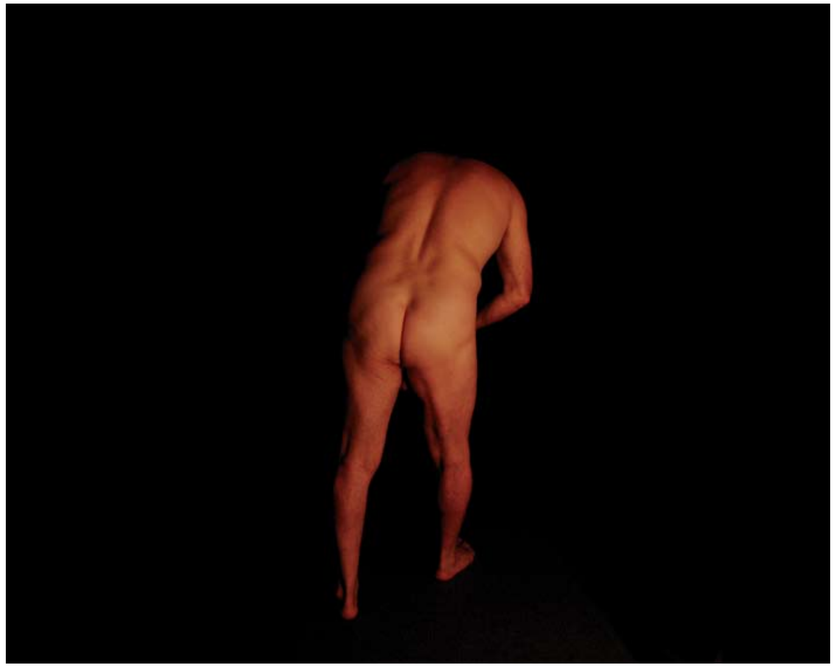
דמות נופלת, 2009, תצלום צבע, 160x200
Falling Figure, 2009, color photograph, 160x200



נרקיס מחפש את בבואתו, 2007, תצלום צבע, 160x200
Narcissus Seeking His Reflection, 2007, color photograph, 160x200



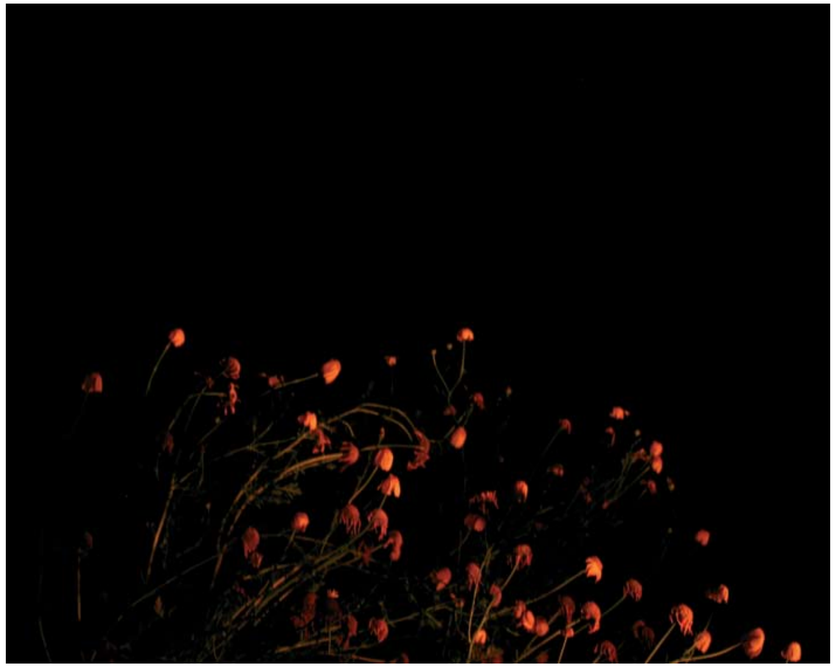
ההולכים: דמות מאחור, 2006, חצלום צבע, 160x200
Those Who Go: Figure from Behind, 2006, color photograph, 160x200

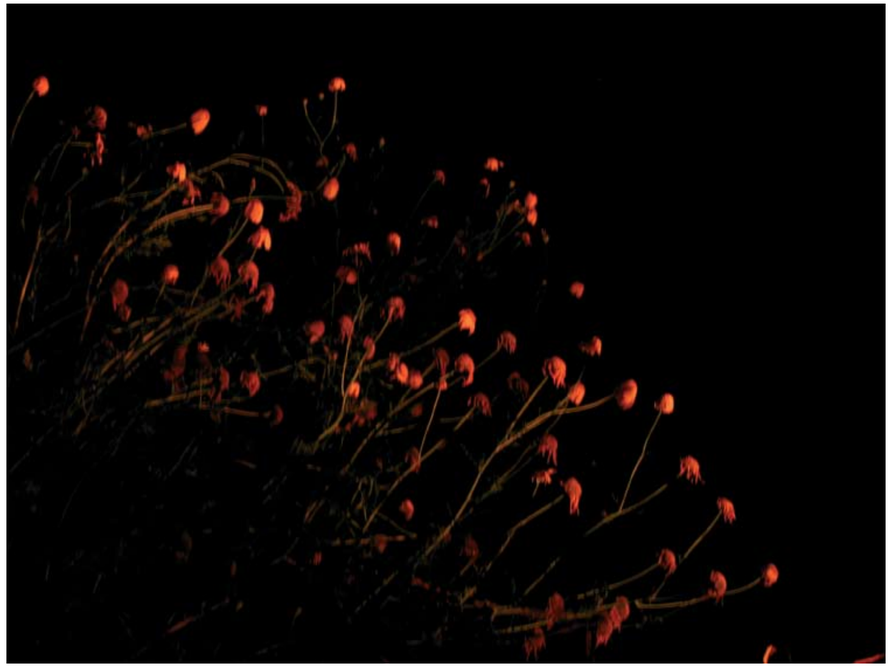


ההולכים: דמות מאחור, 2006, חצלום צבע, 160x200
Those Who Go: Figure from Behind, 2006, color photograph, 160x200

דמות על ספה דו־מושבית, 2008, חצלום צבע, 160x200
Figure on a Two Seater Sofa, 2008, color photograph, 160x200

זורק הדיסקוס, 2008, חצלום צבע, 160x200
Discus Thrower, 2008, color photograph, 160x200





חרצית, 2008, תצלום צבע, דיפטיכון, 160x200 כל יחידה
Chrysanthemums, 2008, color photograph, diptych, 160x200 each unit

זהבה ונופר: פייטה, 2006, חצלום צבע, 160x200
Zehava and Nofar: Pietà, 2006, color photograph, 160x200

ציונים ביוגרפיים

נולד בתל־אביב, 1952
מתגורר ועובד ביפו ובעין־הוד

1977 – תואר ראשון במתמטיקה, אוניברסיטת חיפה
1978 – תעודה בלימודי קולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל־אביב
1979–1992 – לימודי צילום, תולדות האמנות ותרפיה באמנות במדרשה לאמנות, רמת־השרון, אוניברסיטת תל־אביב, ועוד
2000 – תואר שלישי בצילום ואמנות, אוניברסיטת ניו־יורק ואוניברסיטת דרבי, אנגליה

מבחר תערוכות יחיד

1981 – "במעגל האור הפנימי", הביתן לאמנות, פארק הירקון, תל־אביב
1986 – גלריה ליכטבליק, קלן, גרמניה
1987 – "מחווה לגבר ואשה", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: ניסן פרץ (קטלוג; טקסט: ניסן פרץ, מריאן פולטון)
1989 – המרכז לחינוך טכנולוגי, חולון
1993 – בית הצילום, פראג
– פוטופייס, אדינבורו, סקוטלנד
1994 – גלריה פוסטה, קטוביץ', פולין
– גלריה ביאלה, לובלין, פולין
– "אמנות־מקלט", מקלט 1024, תל־אביב
1995 – מוזיאון פינקוטקה דו־אסטדו, סאו־פאולו, ברזיל
– הגלריה לצילום, מכון רוצ'סטר לטכנולוגיה (RIT), ניו־יורק
– הגלריה של המרכז לצילום (TSOA), אוניברסיטת ניו־יורק, ניו־יורק
1996 – "יחסים מורכבים", המוזיאון של אוניברסיטת אנטיוכיה, מדיין, קולומביה
1997 – "אלגוריה", מרכז אימאג' לצילום, ארהוס, דנמרק; אוצר: סול שפירו (קטלוג)
– "מחשש לפגיעה: עבודות חדשות", גלריה לאמנות ישראלית, קיבוץ כברי
1999 – "אלגוריה II", סדנאות האמנים הבינלאומיים, דיסלדורף
– "מבט אל סרטן השד", הסטודיו, רעננה; אוצר: גבי בן־ז'ינו (קטלוג; טקסט: גבי בן־ז'ינו, בועז טל)
2001 – "אלגוריה / אלגרו (נון־טרופו): עבודות, 1978–2001", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: נילי גורן
(קטלוג; טקסט: מרדכי עומר, נילי גורן, א.ד. קולמן, סילביה פוגל־ביזאוי, משה צוקרמן, גולדה בלס, שמעון כגן)
2002 – "אלגוריה / אלגרו נון־טרופו", ארמון האמנויות, ברטיסלבה, סלובקיה
2003 – "אלגוריה III", המוזיאון העירוני, לובליאנה, סלובניה; גלריה מסטנה, לובליאנה, סלובניה; גלריה קלוביצ'ורי דבורי, זגרב, קרואטיה
– "אלגוריה III", מוזיאון לאמנות הצילום, אודנסה, דנמרק
2004 – וילה צ'יליתונטנה, רומא
– מרכז חרבות מולטימדיה, ארמון מילסי, ספליט, קרואטיה
2005 – "אוטוביוגרפיה", המרכז לאמנות, טאלין, אסטוניה

- "אוטוביוגרפיה: דואט היגון", גלריה אימאגו לוסים, פורטו, פורטוגל; אוצר: אניבל חמוס
2006 - "הריפוי של ט.", גלריה גורדון, תל־אביב (קטלוג; טקסט: יערה שחורי)

מבחר תערוכות קבוצתיות

1980 - "חצלומים: המדרשה", גלריה סוף השדרה, תל־אביב
1982 - "אמנות ישראלית כאן ועכשיו: ציור ופיסול, רישום, צילום ווידיאו", מוזיאון ישראל, ירושלים;
אוצר: יגאל צלמונה (קטלוג)
1983 - "מבט אישי", תיאטרון ירושלים; הגלריה לאמנות הצילום, תל־אביב
1984 - "גב L4–L5", גלריה קמרה אובסקורה, תל־אביב
- "אגם וגם חפוח: טבע דומם", ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו, מוזיאון תל־אביב לאמנות;
אוצרת: רחל מלצר־שליטא (קטלוג)
1986 - הביינאלה הישראלית הראשונה לצילום, משכן לאמנות, עין־חרוד; אוצרים: גליה בר אור, אברהם אילת, אבי גנור,
מיכה קירשנר, שמחה שירמן (קטלוג)
- "צילום ישראלי", גלריה ליברמן וסול, ניו־יורק; אוצרים: מרגול גוטמן, אברהם אילת
1987 - "צילום ישראלי",קונסטהאל לונד, שוודיה; אוצר: ניסן פרץ (קטלוג)
- "מחווה לאלבום משפחה", הגלריה של המחלקה לצילום, בצלאל אקדמיה לאמנות ולעיצוב, ירושלים
1988 - "קו רקיע: עיונים בנוף המקומי", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצר: מיכה בר־עם (קטלוג)
- "מבט על צילום ישראלי", גלריה מומנט, המבורג, גרמניה; אוצר: משה צורף
- "עבודות", גלריה ראפ, תל־אביב
1990 - "צילום שנות ה־80: גילוי והמצאה", AIPAD, באזל, שווייץ
- "המוזיאון כאספן: מבחר רכישות, 1979–1989", מוזיאון תל־אביב לאמנות
- "עבודות בתהליך", גלריה סטארה, ורשה, פולין
1991 - "בועז טל, מיכל רובנר", גלריה פוטוגרמה, מונטריאול, קנדה
1992 - "עבודות בתהליך", אקדמיה לאדריכלות, וניציה
- "אוצרים באמנות ישראלית", גלריה שרה קונפורטי, תל־אביב (קטלוג)
- "הדור החדש", מוזיאון ינקו־דאדא, עין־הוד
1993 - "קו גבול", פוסט־מוזיאום, פרנקפורט, גרמניה
- "בחיפוש אחר האב", פורום לה האל, פריז; אוצרת: ויויאן אסדרס (ספר; טקסט: ויויאן אסדרס, אנרי נאפי)
- "אוספים למאה ה־20", המוזיאון היהודי, ניו־יורק; אוצרת: סוזן גודמן
- "ביאלאנש באלאנס", גלריה ביאלה, לובלין, פולין
1994 - "מבחר מאוסף הקבע", המרכז לצילום יצירתי, טוסון, אריזונה
- "V–טופיה: חזון של עולם וירטואלי", פוטופש, אדינבורו, סקוטלנד
- "90–70–90", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: רונה סלע (קטלוג)
1995 - "הביתן הישראלי", המוזיאון ההיסטורי הלאומי, ברטיסלבה, סלובקיה
- "Familiar Grounds", גלריה מונטאז', דרבי, אנגליה
1996 - "הצילום: כלי מוביל אמנות", גלריה שטוקי, קרקוב, פולין
- "הצגת חכליח", גלריה לימבוס, תל־אביב
1997 - "תערוכת העשור", מוזיאון לאמנות הצילום, אודנסה, דנמרק

- "פוטו יונה", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצר: מאיר אהרונסון (קטלוג; טקסט: מאיר אהרונסון, רוני סומק)
- "הו מאמא: ייצוגי האֵם באמנות ישראלית עכשוויית", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן; אוצרות: יהודית מצקל, הדרה שפלן־קצב (קטלוג)
1998 - "אמרתם משפחה!", חודש הצילום, פריז; אוצר: ז'אן־לוק מונטרוסו
- "במבט ישיר", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: בתיה דונר (קטלוג; טקסט: בתיה דונר, דניאל קנפו, בועז טל)
- "במות: אמנות מישראל, 1948–1998", המוזיאון היהודי, וינה; אוצר: עוז אלמוג (קטלוג; טקסט: עוז אלמוג, בועז טל)
1999 - "תערוכת האמנות הגדולה", בית האמנים, דיסלדורף, גרמניה
2000 - "מסגרת זמן: מאה שנות צילום בארץ־ישראל", מוזיאון ישראל, ירושלים; אוצר: ניסן פרץ (קטלוג)
- "בין ההר לים", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: יהודית מצקל (קטלוג; טקסט: יהודית מצקל, אלכס כרמל, דגן מושלי)
- "שינויים וחמורות במשפחה: צילום מאוסף המוזיאון היהודי", המוזיאון היהודי, ניו־יורק; אוצרת: סוזן גודמן (קטלוג)
- "חקירה צילומית של הגוף: מבט אישי", גלריה פרינט, לונדון
2001 - "גברים בביתי", גלריה קלישר, תל־אביב; אוצרת: נעמי אביב (קטלוג)
- "פנימה", גלריה גורדון, תל־אביב
2002 - "דרישה לגוף חצוגת קבע", מוזיאון לאמנות הצילום, אודנסה ,דנמרק
- "התגלות: ייצוגים של הצלוב בצילום", מוזיאון ישראל, ירושלים; הוטל דה־סולי, פריז; אוצר: ניסן פרץ (קטלוג)
- "דימויים נגד מלחמה", גלריה ליכטבלינק, קלן; TU, ברלין; L'Usine, בריסל
2003 - "צילום ישראלי עכשווי: שלושה דורות", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצר: מרדכי עומר (קטלוג)
- "שאלה של טעם: אוכל באמנות", מוזיאון ישראל, ירושלים
2004 - "משפחה", הגלריה החדשה, איצטדיון עדי, ירושלים
- "דיוקן עצמי עם מצלמה", גלריה גורדון, תל־אביב
2005 - "מים, תשוקה, אהבה", מוזיאון לאמנות חדשה, פרנו, אסטוניה
- "צלמים ישראלים מצלמים את עצמם מצלמים", הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גנייה שרייבר, אוניברסיטת תל־אביב;
אוצר: מרדכי עומר (קטלוג)
- "פרט", גלריה גורדון, תל־אביב
- "Homo Grandis Natu: Age", המוזיאון של האוניברסיטה הלאומית למדעי הרוח, מוסקבה
2006 - "לטרנה מגיקה: אור מטאפיזי בצילום ישראלי", מוזיאון בת־ים לאמנות
2007 - "רגעים שנלכדו", הגלריה החדשה לאמנות, קריית־טבעון
2008 - "גופי–עצמי: אמנות בישראל, 1968–1978", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצר: מרדכי עומר
(קטלוג; טקסט: מרדכי עומר, מיכל היימן, חמר הרמן)
- "ציק פוסט: שנות ה־80 באמנות ישראל", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: אילנה טננבאום
(קטלוג; טקסט: אילנה טננבאום, ניסים גל, יעל גילעת)
2009 - "טבע דומם", גלריה דנון, תל־אביב
- "כל ישראל חברים", הגלריה החברתית, מוסררה, ירושלים

מבחר אוספים ורכישות

משרד החוץ, ירושלים; מוזיאון ישראל, ירושלים; מוזיאון תל־אביב לאמנות; המוזיאון היהודי, ניו־יורק; המוזיאון לאמנות מודרנית, סן־פרנסיסקו; המוזיאון הבינלאומי לצילום, רוצ'סטר, ניו־יורק; המוזיאון לאמנות, יוסטון, טקסס; המרכז לצילום יצירתי, טוסון, אריזונה; הספרייה הלאומית, פריז; מוזיאון לודוויג, קלן, גרמניה; המוזיאון הלאומי לצילום, קופנהאגן, דנמרק; מוזיאון לאמנות הצילום, אודנסה, דנמרק; מוזיאון הצילום, שארלרואה, בלגיה; המוזיאון לאמנות הצילום, קיוסאטו, יפן; ואוספים פרטיים

מבחר פרסים ומלגות

1992 – קרן תרבות אמריקה-ישראל
– פרס אנריקה קבלין לצילום, מוזיאון ישראל, ירושלים
– פרס השלמת עבודה באמנויות פלסטיות, משרד החינוך והתרבות
1997 – משרד החינוך והתרבות
1999 – הקרן למחקר, בית ברל
2002 – קשתו"ם, משרד החוץ
2003 – מועצת הפיס לתרבות ולאמנות
– המחלקה לאמנות פלסטית, מינהל התרבות, משרד התרבות והספורט
2008 – פרס שר התרבות והספורט לאמנות ועיצוב

מבחר פרסומים

– בועז טל, "מאמרים על צילום", צילומים: מגזין לצילום, 1–4 (1982–1983).
– בועז טל, קונטקט, ים שקוף, ספר־אמן (תל־אביב, 1991).
– בועז טל, קונטקט, ים שקוף, ספר־אמן, עם הקדמה מאת א.ד. קולמן (תל־אביב, 1992).
– בועז טל, "לימדנו אותם לראות", עיתון קמרה אובסקורה (1997).
– בועז טל, "הקדמה", קט. ראובן קופרמן (עין־הוד: מוזיאון ינקו־דאדא, 1997).
– בועז טל, "דברים: המסע אל תחום סרטן השד", קט. במבט ישיר, אוצרת: בתיה דונר (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 1998).
– בועז טל, "הכל התחיל בשיחה עם רפי לביא", סטודיו, 124 (יוני 2001).
– בועז טל, "לעת עתה: דברי סיום והתחלה", קט. בוגרי בית הספר לעיצוב, המכון האקדמי־טכנולוגי, חולון (חולון: המכון האקדמי־טכנולוגי, 2003).

Selected Collections and Acquisitions

Ministry of Foreign Affairs, Jerusalem; The Israel Museum, Jerusalem; Tel Aviv Museum of Art; The Jewish Museum, New York; San Francisco Museum of Modern Art; International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York; The Museum of Fine Arts, Houston, Texas; Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, Arizona; Bibliothèque Nationale de France, Paris; Museum Ludwig, Cologne, Germany; National Museum of Photography, Copenhagen, Denmark; Museet Fotokunst, Odense, Denmark; Musée de la Photographie, Charleroi, Belgium; Museum of Photographic Arts, Kiyosato, Japan; private collections

Selected Prizes and Grants

1992 – America-Israel Cultural Foundation
– The Enrique Kavlin Photography Prize, The Israel Museum, Jerusalem
– Prize for the Completion of a Visual Art Work, Ministry of Education and Culture
1997 – Ministry of Education
1999 – The Research Foundation, Beit Berl College
2002 – Department for Cultural & Scientific Affairs, Ministry of Foreign Affairs
2003 – Israeli National Lottery Council for the Arts
2008 – Visual Art Department, Culture Administration, Ministry of Culture & Sport

Selected Publications

- Boaz Tal, "Essays on Photography," *Zilumim – Magazine for Photography*, 1–4 (1982–1983).
- Boaz Tal, *Contacts, Transparent Sea*, artist's book ((Tel Aviv, 1991).
- Boaz Tal, *Contacts, Transparent Sea*, artist's book, with an introduction by A.D. Coleman (Tel Aviv, 1992).
- Boaz Tal, "We Taught Them to Look," *Camera Obscura Magazine*, (1997).
- Boaz Tal, "Introduction," *Reuven Kuperman* (exh. cat., Ein Hod: Janco Dada Museum, 1997).
- Boaz Tal, "The Journey Into the Zone of Breast Cancer," *Putting Herself in the Mirror* (exh. cat., Tel Aviv Museum of Art, 1998).
- Boaz Tal, "It All Started with the Dialogue with Raffi Lavie," *Studio Art Magazine*, (June 2001).
- Boaz Tal, "For the Time Being," Graduates of the Design School, Holon Institute of Technology, Holon (Holon: HIT, 2003).

2004 – Villa Cilimontana, Rome
– Multimedia Culture Center, Milesi Palace, Split, Croatia
2005 – "Autobiography," Tallin Art Hall, Estonia
– "Autobiography: The Dolente Duet," Imago Lucis Gallery, Porto, Portugal; curator: Aníbal Lemos
2006 – "The Healing of T.," Gordon Gallery, Tel Aviv (catalogue; text: Ya'ara Shehori)

Selected Group Exhibitions

1980 – "Photographs: Hamidrasha," Sof Hasdera Gallery, Tel Aviv
1982 – "Here and Now," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Yigal Zalmona (catalogue)
1984 – "Spine L4 – L5," Camera Obscura Gallery, Tel Aviv
– "A Pear and an Apple," Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv Museum of Art; curator: Rachel Melzer-Shalita (catalogue)
1986 – The First Israeli Photography Biennale, Museum of Art , Ein Harod; curators: Galia Bar Or, Avraham Eilat, Avi Ganor, Micha Kirshner, Simcha Shirman (catalogue)
– "Israeli Photography," Liberman & Saul Gallery, New York; curators: Margol Gutman, Avraham Eilat
1987 – "Israeli Photography," Lunds Konsthall, Sweden; curator: Nissan Perez (catalogue)
– "Homage to a Family Album," Photography Department Gallery, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem
1988 – "Skyline," Tel Aviv Museum of Art; curator: Micha Bar-Am (catalogue)
– "Israeli Photography," Moment Gallery, Hamburg, Germany; curator: Moshe Zoref
– "Works," Wrap Gallery, Tel Aviv
1990 – "Photography 1980s – Discovery and Invention," AIPAD, Basel, Switzerland
– "The Museum as Collector," Tel Aviv Museum of Art
– "Works in Progress," Stara Gallery, Warsaw, Poland
1991 – "Boaz Tal, Michal Rovner," Photogramme Gallery, Montreal, Canada
1992 – "Works in Progress," Architecture Academy, Venice, Italy
– "Curators of Israeli Art," Sara Conforti Gallery, Tel Aviv (catalogue)
– "The New Generation," Janco Dada Museum, Ein Hod
1993 – "Borderlines," Post Museum, Frankfurt, Germany
– "In Search of the Father," Forum des Halles, Paris; curator: Viviane Esders (book; text: Viviane Esders, Henri Nafi)
– "Collecting for the 21st Century," The Jewish Museum, New York; curator: Susan Goodman
– "Bilans Balans," Biala Gallery, Lublin, Poland
1994 – "Selections from the Permanent Collection," Center for Creative Photography, Tucson, Arizona
– "V-Topia: Vision of a Virtual World," Edinburgh, Scotland
– "90-70-90," Tel Aviv Museum of Art; curator: Rona Sela (catalogue)
1995 – "The Israel Pavilion," National Historical Museum, Bratislava, Slovakia
– "Familiar Grounds," Montage Gallery, Derby, England
1996 – "Photography: Vehicle of Art," Bunkier Sztuki Gallery, Krakow, Poland (catalogue)
– Limbus Gallery, Tel Aviv

1997 – "10th Anniversary Exhibition," Museet for Fotokunst, Odense, Denmark
– "Photo Yona," Museum of Israeli Art, Ramat Gan; curator: Meir Ahronson (catalogue; text: Meir Aharonson, Roni Somek)
– "Oh Mama," Museum of Israeli Art, Ramat Gan; curators: Yehudit Metzkel and Hadara Shaplan-Katzav (catalogue)
1998 – "Vous avez dit familles," Mois de la Photo, Paris; curator: Jean-Luc Monterosso
– "Putting Herself in the Mirror," Tel Aviv Museum of Art; curator: Batya Doner (catalogue; text: Batya Doner, Danielle Knafo, Boaz Tal)
– "Bamot: Israel 1948-1998," Judisches Museum, Vienna; curator: Oz Almog (catalogue; text: Oz Almog, Boaz Tal)
1999 – "Grosse Kunst Ausstellung," Messe Dusseldorf , Dusseldorf, Germany
2000 – "Time Frame: A Century of Photography in the Land of Israel," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Nissan Peretz (catalogue)
– "Between the Mountain and the Sea," Haifa Museum of Art; curator: Yehudit Matzkel (catalogue; text: Yehudit Matzkel, Alex Carmel, Dagan Mochly)
– "The Changing Face of Family: Photography from the Collection of The Jewish Museum, The Jewish Museum, New York; curator: Susan Goodman (catalogue)
– "Korper, a Photographic Exploration of the Body – A Private View," Printgallery, London
2001 – "Men at Home," Kalisher Gallery, Tel Aviv; curator: Naomi Aviv (catalogue)
– "Internal," Gordon Gallery, Tel Aviv
2002 – "Body is Required," permanent collection, Museet for Fotokunst, Odense, Denmark
– "Revelation: Representation of Christ in Photography," The Israel Museum, Jerusalem;Hotel de Sully,Paris; curator: Nissan Perez (catalogue)
– "Images Against War," Lichtblick Gallery, Cologne; TU, Berlin; L'Usine, Brussels
2003 – "Contemporary Israeli Photography: Three Generations," Tel Aviv Museum of Art; curator: Mordechai Omer (catalogue)
– "About Taste," The Israel Museum, Jerusalem
2004 – "Family ," The New Gallery, Teddy Stadium, Jerusalem
– "Self-Portrait with Camera," Gordon Gallery, Tel Aviv
2005 – "Water, Desire, Love", Museum of New Art, Parnu, Estonia
– "Israeli Photographers Reflecting Their Own Image," The Genia Schriber University Art Gallery, Tel Aviv University; curator: Mordechai Omer (catalogue)
– "Detail," Gordon Gallery, Tel Aviv
– "Homo Grandis Natu: Age," The Museum Center of the Russian State University of the Humanities, Moscow
2006 – "Laterna Magica: Metaphysical Light in Israeli Photography," Bat Yam Museum of Art
2007 – "Captured Moments", New Art Gallery, Kiryat Tivon
2008 – "My Own Body, Sixty Years of Israeli Art, the Third Decade: 1968-1978," Tel Aviv Museum of Art; curator: Mordechai Omer (catalogue; text: Mordchai Omer, Michal Heiman, Tamar Hermann)
– "Check-Post, Art in Israel in the 1980s," Haifa Museum of Art; curator: Ilana Tenenbaum (catalogue; text: Ilana Tenenbaum, Nissim Gal, Yael Gilat)
2009 – "Nature Morte," Danon Gallery, Tel Aviv
– "All Israel are Brethren," The Social Gallery, Musrara, Jerusalem

The Healing of T.

Zehava Tal

The body is the only real, verifiable form of being. It is the source of joy and pleasure, of suffering and pain. It enables us to exist. And yet our tendency is to ignore its presence, to camouflage it.

This series is concerned with healing as an ongoing process. Our family has had its share of bodily crises, with which we have been coping with on a daily basis for many years. Illness has always been part of our family life – the illnesses suffered by our parents, our children, and now our own illnesses.

Yet here the point of departure is different – the story of the healing of Tobit. And this is the story: Tobit, Tobias' father, was blinded after dung from a swallow's nest fell into his eye. Convinced that his end was near, he asked his son Tobias to assist him in carrying out life's tasks. His son, guided by the angel Raphael, was able to provide his father with a cure and restore his eyesight. Tal stages this scene in a manner that alludes to Bernardo Strozzi's famous painting, while adjusting it to fit the reality of our own lives: the recurrent reunification of the entire family in order to care for a needy family member. Is the scepter of caretaking transferred to the next generation? Does this work express a longing for a lost sense of calm and reassurance concerning the body's functioning? This is Tal's point of departure for examining a range of bodily details and power relations between different figures. This work emerges out of the personal sphere, yet constitutes a test case that has universal human implications, and which resonates in the viewer's soul.

October 2006

Dr. Zehava Tal (1952-2006), lecturer and scholar in the fields of art education and design. Head of the Education Studies unit, the Teachers College of Technology, Tel Aviv, 2001-06. Taught at the Holon Institute of Technology, at Bar Ilan University, and at the Schein Teachers' Seminary, Petach Tikva.

Biographical Notes

Born in Tel Aviv, 1952
Lives and works in Jaffa and Ein Hod

1977 – B.Sc. in mathematics, University of Haifa
1978 – Diploma, Film and Television Studies, Tel Aviv University
1979–1992 – Studied photography, art history and art therapy at Hamidrasha Art Institute, Ramat Hasharon and Tel Aviv University
2000 – Ph.D. in photography and art, New York University and Derby University, England

Selected Solo Exhibitions

1981 – "In the Internal Circle of Light," Art Pavilion, Hayarkon Park, Tel Aviv
1986 – Lichtblick Gallery, Cologne, Germany
1987 – "Study of Male and Female," The Israel Museum, Jerusalem; curator: Nissan Perez (catalogue; text: Nissan Perez, Marianne Fulton)
1989 – The Technological Center Gallery, Holon
1993 – Prague House of Photography, Prague
– 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, New York
– Photo Center Gallery, TSOA Photography Department, New York University, New York
1996 – "Complex Relations," El Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Medellin, Colombia
1997 – "Allegory," Image Photographic Center, Aarhus, Denmark; curator: Saul Shapiro (catalogue)
– "New Works – Retaining Offense," Kabri Gallery for Israeli Art, Kibbutz Kabri
1999 – "Allegory II," Gastatelier des Kulturamtes, Dusseldorf, Germany
– "An Aspect of Breast Cancer," The Studio Gallery, Ra'anana; curator: Gabi Ben Zano, Boaz Tal
2001 – "Allegory / Allegro (Non Troppo) Works, 1978–2001," Tel Aviv Museum of Art; curator: Nili Goren (catalogue; text: Mordechai Omer, Nili Goren, A.D. Coleman, Sylvie Fogiel-Bijaoui, Moshe Zuckermann, Golda Balass, Simon Kagan)
2002 – "Allegory / Allegro Non Troppo," Palais des Arts, Bratislava, Slovakia
2003 – "Allegory III," Municipal Museum, Ljubljana, Slovenia; Mestna Gallery, Ljubljana, Slovenia; Klovicevi Dvori Gallery, Zagreb, Croatia
– "Allegory III," Museet For FotoKunst, Odense, Denmark

In this sense, lucidity involves both the removal of opaqueness and a greater understanding or process of clarification – what we could easily refer to as a form of "transparency." In this sense, I would like to suggest that what is at stake here is a new form of photographic transparency; not the literal, indexical, factual transparency á la Walton, but one which can profoundly infiltrate appearances. Photographs characterized by this form of transparency may pierce through, subvert and convulse the reality in which they originated. A photographic state of affairs which overtime has come to resemble a metaphorical straightjacket may thus be liberated, expanded upon and transcended.[18] In the case of still-life photographs, their evidential power buttresses their luminosity; it does not impede their ability to elucidate or penetrate reality.

In *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Michael Fried presents the following profound argument: "Here let me go just a step further and suggest that photography so understood may be thought of as an ontological medium, which is also to say that the particular bodies of work I have been discussing not only are illuminated by ontological thought but themselves make a positive contribution to such thought, or at any rate to the further understanding – the elaboration, even the deepening – of the philosophical texts in question."[19] This statement may serve as the first step towards demarcating a paradigm shift in our attitude towards photography. We must examine the ways in which photography – as Fried argues – not only parallels philosophy in its ability to profoundly explore the meaning of things, but also – in its modest way – may improve on it. This is, indeed, a startling revelation. I believe that photography's great advantage lies in its ability to relate ontological and philosophical reflections to our everyday environments and most common daily experiences. In place of simply looking at the overlooked, as Bryson suggests, we can explore the ways in which photography allows for a more comprehensive form of perception, contemplation and elucidation regarding issues that would otherwise escape our attention. Rather than thinking about photographic transparency in the familiar sense of this term, we should embrace photography's ability to "transparize." As is revealed by many of Boaz Tal's still lifes, as well as by his larger body of work, we must contemplate the issue of "photographic transparization" – and ask ourselves whether what is at stake here may well be photography's most profound attribute.

Dr. Shlomo Lee Abrahmov is an artist and scholar whose areas of interest include the history of art, photography and visual culture. He currently lectures at the Holon Institute of Technology and at the Shenkar College of Engineering and Design. His research centers on the theoretical aspects of photography and its relationship to visual literacy and visual culture. A chapter of his study, titled "Media Literacy: Reading and Writing Images in a Digital Age," was published in *Educating Artists for the Future*, edited by Mel Alexenberg (Intellect Publishing, UK, 2008).

1. See Michael Fried, "Barthes's Punctum," *Critical Inquiry*, 31:3 (Spring 2005), pp. 539-574.
2. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambrige, MA: Harvard University Press, Essays in Art and Culture, 1990).
3. The terms rophography and megalograpy were initially coined by Charles Sterling. See Charles Sterling, *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century* (New York: Icon, 1982).
4. The personal information concerning Tal's work is based on conversations with the author in Tel Aviv, July 2009.
5. Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster (Stanford, CA: Stanford University Press, 1988), pp.166-184.
6. See Shlomo Lee Abrahmov, "Media Literacy: Reading and Writing Images in a Digital Age," in Mel Alexenberg (ed.), *Educating Artists for the Future: Learning at the Intersections of Art, Science, Technology, and Culture* (Bristol: Intellect Books, 2008).
7. Kendall Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," *Critical Inquiry*, 11:2 (December 1984), pp. 246-276.
8. See Rolland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Noonday Press, 1981).
9. Pierre Bourdieu, "The Social Definition of Photography," *Photography: a Middlebrow Art* (London: Polity Press, 1990), pp. 73-98.
10. Rosalind Krauss, "The Photographic Condition of Surrealism," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), p. 115.
11. Jonathan Friday, "Demonic Curiosity and the Aesthetics of Documentary Photography," *The British Journal of Aesthetics*, 40:3 (Fall 2000), pp. 356-375.
12. Shlomo Lee Abrahmov, *Integrating a Theoretical Layer into Practical Photography Instruction*, PhD thesis, Faculty of Education, Anglia Ruskin University, UK, 2006.
13. See Abrahmov, f.n. 6 above.
14. In Israel, the concern with "art photography" began ca. 1977, when both photographers and those involved in the discourse on photography had to confront significant resistance to the acceptance of photography as a legitimate art medium. The strategies employed by Boaz Tal and discussed in this article must thus also be considered in this context.
15. Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999).
16. See, for instance, Adriaen van Utrecht's *Vanitas with Bouquet and Skull* (1642): upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/adriaen_van_Utrecht-Vanitas
17. Barthes, see f.n. 8 above.
18. This in contrast to Barthes's assertion that the photograph cannot be penetrated. See f.n. 8 above, ibid., p.106.
19. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven, CT: Yale University Press, 2008), p. 347.

namely, the limited scope of individual human endeavors. We may thus argue that rhopography is the ontological raison d'être underlying still-lifes representations in both painting and photography.

A number of these concerns surface in Boaz Tal's *Vase and Flowers* (1993) [p. 45]. The initial motivation for the creation of this work, which was photographed in Venice, was the mysterious quality of the light, which is reminiscent of the "Venetian light" in certain Renaissance paintings. According to Tal, this "Venetian light" simulates the quality of light in churches and cathedrals.[4] The subtle warmth of this charged light, with the numerous narrative possibilities it contains, may be identified on the horizon of Giorgione's *Sleeping Venus* (1508) [p. 45]. In Tal's *Vase and Flowers* it acts as a metaphor both for seeing and for visionary insight – a metaphor attributed by Bryson to the chiaroscuro effects in Zurbaran's *Still Life with Lemons, Oranges and Rose*.

Turning to the vase itself, one notices that its luminescence underscores its hollowness and emptiness. Its non-functional character (due to its emptiness) has further implications related to the surface that lies beneath it, and which is covered with flatly painted flowers. These flowers call to mind Jean Baudrillard's writing on the simulacrum, reminding us of one of its main attributes: "The simulacrum is never that which conceals the truth – it is the truth which conceals that there is none."[5]

The simulacras of our age lead us to experience a profound sense of emptiness, a feeling of loneliness that stems from the uncertainty of whether what we are perceiving is real (i.e., alive like us) or simulated (lifeless). The oblique gaze in *Vase and Flowers* alludes to the presence of a viewer or witness involved in the creation of the photograph. In this manner, a human presence is made to engage with the rest of the signifying objects in this photograph. We thus arrive at the conceptual level of the image,[6] which reveals itself to be a profound reflection on the sense of emptiness we face in contemporary society – an emptiness that is contrasted with a hope-filled, life-affirming light. The photograph thus portrays a complex dilemma, while simultaneously pointing to the ephemeral status of what is captured in it – for the empty vase may one day be filled again. The light here also serves to allude to the past, and to the vicissitudes of history – which sometimes culminate with some form of resolution or acceptance. Finally, the status of still life representations as meditations on culture and society is represented by the vase's reflection in the mirror seen in the background. This detail, which *Vase and Flowers* shares with Fenton's *Still Life with Statue*, also addresses the relations between foreground and background, both literally and figuratively.

The notion of "photographic transparency" is an overriding concern in Boaz Tal's oeuvre. This idea was developed by Kendall Walton, who stated that there is no difference between the way we perceive a photograph and the way we perceive its referent.[7] This lack of differentiation is directly related to the indexical-factual relationship between the photograph and its referent or to their adhesiveness,[8] and to the culturally prevalent approach that identifies photography as a truthful conveyer of factual information. Indeed, as Pierre Bourdieu has noted, our culture rejects photographs that cannot be related to a practical function, rather than thinking of them as conveyors of allegorical and transcendental meanings.[9]

The attempt to counter the notion of photographic transparency is related to the concept of spacing, which

was outlined by Rosalind Krauss in her discussion of Surrealist photography. A gap between what is seen and what is understood is one of the chief attributes of spacing, which is defined by Krauss as an "indication of a break in the simultaneous experience of the real," and as a means of interpretation or signification.[10] Yet defining this particular photographic situation as "spacing" does not necessarily point to its attributes, which have to do with the rupturing of the linear connection between the photograph and its referent; in many cases, it is the details missing from the photograph that contribute to its greater "constructed signification," or to what Jonathan Friday has termed its "imaginative transfiguration."[11] Given this problematic shift, I have coined a Hebrew term to approximate the English "spacing," and have introduced it into Israeli academic discourse.[12] The mechanism of visual spacing in photographs operates in the following manner: an observed lacuna generates an ambivalent meaning, which compels the viewer to respond independently and to probe the powerful, unique and polysemous character of the image before him.

The presence of spacing is easily observed in *Allegory of Spring: Homage to Botticelli* (1997) [p. 46], alongside another strategy that frequently appears in Tal's work, and which is directly tied to the effort to counter photographic transparency. Much like visual spacing, this strategy is based on a disengagement from the particulars of the photograph in two different manners: the first involves alluding to familiar paintings from the history of art by means of the photograph's title[13] – thus creating a form of intertextuality that constrains us to reflect on forms of meaning that exceed the immediate sphere of observed phenomena. The second strategy (which touches upon the history of still-life representations) consists of recontextualizing the photographed objects by hinting at their reduced functionality – as is the case with the empty vase in *Vase and Flowers* or with the rotting, clearly inedible pears in *Vanitas* (2005) [p. 47].[14]

The title of the photograph *Vanitas* alludes to a genre of still life paintings which exemplify the connection between the visual and the moral. According to Carolyn Korsmeyer,[15] the objects portrayed in these paintings underscore the insignificance and futility of the human endeavor.[16] The representation of food, in this context, does not lead to a glorification of the appetite or of the objects' culinary vitality; rather, it is subjected to a process of sublimation through which the "base," physical, earthly sensation of hunger is transcended into a sublime form of longing. From this perspective, the pears in Tal's *Vanitas* similarly allude to a form of transcendence. Their putrefaction is not a metaphor for decay, but rather an expression of longing for something eternal that exists beyond the sphere of our ephemeral existence. A similar reflection on food and its relationship to life may be observed in Fenton's *Spoils of Wood and Stream* (1859) [p. 48].

Like Fenton's photograph, Tal's *Vanitas* captures a moment of silence, in which what is observed serves as a visual catalyst for insightful reflections. These reflections gently compel us to come to terms with the fragile and ephemeral nature of our existence – since here, in contrast to our everyday environment, our gaze is fixed. In both cases, the factual nature of the photographs amplifies the immediacy of the human presence in a manner whose power exceeds that of similar paintings.

Camera Lucida, the title of Barthe's book on photography, refers to a significant ontological attribute of photographs.[17] The dictionary defines "lucid" as "suffused with light, luminous."

32. Dan Bar-On, "Introduction," *The "Others" Within Us: Changes in the Israeli Identity from a Psychosocial Perspective* (Beer Sheva: Ben Gurion University of the Negev, 1999), p. 1 [Hebrew].
33. Ibid, p. 6.
34. See: Catherine A. Lutz, *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1988), p. 5.
35. See: Ofer Antebi and Carmit Dahary, "Combat Profile," cat. *Uniform Ltd.: Soldier Representations in Contemporary Israeli Art* (Beer Sheva: Ben Gurion University of the Negev, 2004), pp. 94-99.
36. Rona Sela, "Introduction," cat. *Six Days Plus Forty Years*, trans. Ilona Merber (Petach Tikva Museum of Art, 2007), pp. 15-16 [Hebrew]; 146-142 [English abstract].
37. Ibid., p. 14.
38. The exhibition delved into the fluidity of gender boundaries. It was curated by Tami Katz-Freiman and Tamar El-Or and staged at the Museum of Art, Ein Harod.
39. For an elaboration on the subject, see: Tal Dekel, "The Quantum Leap: From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel," *Israel Studies* (February 2010, forthcoming).
40. The term "subaltern" was borrowed from: Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" in Nelson and L. Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana: Illinois University Press, 1988), pp. 271-313.
41. See: Tal Dekel, "Center-Periphery Relations: Women's Art in Israel during the 1970s, the Case of Miriam Sharon," *Consciousness, Literature, and the Arts*, 8:3 (December 2007); *Idem*, "Rediscovering Feminism in Israeli Art: New Aspects of Pamela Levy's Early Work," *Hagar: Studies in Culture, Polity and Identities*, 7:2 (December 2007).
42. Leslie Fiedler, "The New Mutants", *Partisan Review* (Fall 1965).
43. Camp is a means by which rigid patriarchal functions may be challenged and ridiculed; for an elaboration on the subject, see: Esther Newton, Mother *Camp: Female Impersonators in America* (Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1972).
44. Susan Sontag, "Notes on Camp" [1964], *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986), p. 280.
45. This outburst accompanied the beginnings of the Feminist Movement in the 19th century, the activity of the suffragists in the beginning of the 20th century, and the enhanced status of the "new woman" in the 1920s. One of the first female artists to present herself by fluid gender identity was photographer Claude Cahun; see: Whitney Chadwick and Tirza True Latimer (eds.), *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars* (New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2003).
46. At the same time, one ought to put forth the reservation that despite the Popish facet of their work (especially that of Mishori), true Pop Art never became naturalized in Israel, much like cultural movements such as the Beatniks and Hippies, hence the use of the term "ripple-effect."

If Not Now, When: Beyond Indexical Transparency in Boaz Tal's Still Lifes

Shlomo Lee Abrahmov

This article will focus on what makes still lifes a particularly poignant subject in the context of contemporary photographic discourse. I will elaborate on the connection of Boaz Tal's still-life photographs to historical still-life paintings and photographs, reexamine the concept of spacing, and conclude with the following argument: rather than concerning ourselves with "photographic transparency," we need to adopt a new stance regarding the ability of photographs to elucidate or penetrate reality – an ability that I suggest we could describe by using the term "photographic transparization."

Still lifes were one of the first subjects examined by photographers. Ranging from Daguerre's earliest photographs to the stunning still lifes captured by Roger Fenton or the precise arrangements staged by Henri Le Secq, still life images revealed how photographs could "speak" in a manner that exceeded their mechanical and seemingly banal origins. An examination of Fenton's *Still Life with Statue* (1860), or *Tankard and Fruit* (1860) [p. 43], reveals that these photographs are not simply concerned with successful compositional arrangements or exquisite visual details. Their significance lies in their ability to reflect and act as signifiers for the society and culture in which they were created.

It could be argued that the still-life genre's goal is to penetrate beneath the surface of the depicted objects and subvert their physical appearance. In doing so, still lifes can engage in a philosophical, or even a metaphysical, dialogue with reality. This argument may be supported by paintings such as Cezanne's still lifes, or Zurbaran's *Still Life with Lemons, Oranges and Rose* (1633) [p. 44]. Fenton's still lifes reveal a striking duality in terms of the interaction between organic and non-organic objects, natural artefacts (such as exotic fruits) and manmade ones. The conflation between them seems to render the organic objects artificial, transforming them into the distilled artefacts of the photographic action.[1] On a more abstract level, this interaction alludes to the interaction between nature and culture, a theme that remains highly relevant to contemporary society.

In his fascinating book *Looking at the Overlooked*, Norman Bryson has made an important observation concerning the "rhopographical" nature of still-life representations.[2] "Rhopography" relates to the portrayal of seemingly insignificant objects – the kind of basic, mundane objects that surround us in our daily environments. In contrast to "megalography,"[3] which is concerned with "importance" and the representation of greatness, the humbleness of rhopography is in fact deeply profound, exploring as it does the basic existential dilemma that preoccupies every human being when divested of the accoutrements of grandeur or self-importance. In this sense, a meaningful transformation occurs as such "meaningless" objects are related to refined and exalted existential themes –

Miriam Sharon[41]—yet their works were of quintessentially feminist-essentialist character. This state of affairs changed only during the 1990s, with the advent of the post-modern paradigms, in the work of artists such as Alona Friedberg and Limor Orenstein, whose video pieces present images of gender fluidity and toy with gender roles.

The "new masculinity" tendencies in Israel display a certain belated ripple effect of inclinations that have arrived here from overseas, such as the crisis of masculinity diagnosed by Leslie Fiedler back in 1965 in a controversial essay.[42] The crisis of masculinity, Fiedler argued, began to take shape in the 1960s in the hippie clothing culture, which blurred the familiar male appearance in favor of a more androgynous look. Artists such as David Bowie and Andy Warhol, inspired an entire generation with self-representations of rock glamour with a penchant for camp,[43] which was defined by Susan Sontag as an attempt to live life on a theatrical stage.[44] This tendency, which embedded a distinctive political dimension, paved the way to perusing the boundaries of masculinity by male artists who, in this field, lagged behind groundbreaking female artists who had already begun this in the 1920s.[45]

These foreign tendencies, alongside the growing legitimization of gay and queer manifestations, influenced a limited group of heterosexual artists in Israel, among them Jacob Mishori [see *Self-Portrait* (1984-85), p. 39], Motti Mizrachi [see *Dvar Hashavua: Our Man in Venice* (1988), p. 40], Yehuda Porbuchrai [see *Self-Portrait* (1980), p. 40], and Boaz Tal, who already in the 1980s engaged in artistic experiments involving masquerading and makeup. These artists gave the cue for challenging the boundaries of gender definitions.[46] Among the aforementioned artists, however, only Tal persisted in this move with great commitment over many years. His brave and unbiased exploration has spawned an especially fascinating body of work, revealing profound insights on issues of identity and gender.

* * *

Tal's artistic project in the years discussed here indeed centered on private issues of couplehood and family, yet it may be projected onto marginal groups in society and in fields which do not obey the rigid, binary, hegemonic codes of culture. Further insights arising from Tal's work pertain to social phenomena which gradually become more prevalent, such as new perceptions of the family institution following the escalation in divorce, single-parent and same sex families, changes in the perception of fatherhood, etc. In his photographic enterprise, Tal examines the elusive components of the self time and again. In some of the photographs he endeavors to leave the issue of gender deliberately open, whereas in others he strives to identify and fix an elusive rudimentary formula defining the "masculine" and the "feminine," only to melt them into a single, hybrid body: BoaZehava.

Dr. Tal Dekel, researcher of modern and contemporary art, teaches in the Women and Gender Studies Program, Tel Aviv University, and at the Midrasha School of Art, Beit Berl Academic College. Her academic work focuses on visual culture and the links between gender, the politics of identity and trans-nationalism in the post-modern era.

1. Sylvie Fogiel-Bijaoui, "Allegory: Allegro Non Troppo or the Post-Zionist Manifesto," cat. *Boaz Tal: Allegory / Allegro Non Troppo: Works 1978-2001*, trans. Daria Kassovsky (Tel Aviv Museum of Art, 2001), p. 118.
2. Moshe Zuckermann, "Boaz Tal: An Artist of Photographed Painting," cat. *Boaz Tal: Allegory / Allegro Non Troppo*, ibid., pp. 112-111.
3. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1998 [1981]), p. 12.
4. Jennifer Blessing, "An Interlude: Photographic Pleasure," cat. *Rrose Is a Rrose Is a Rrose: Gender Performance in Photography* (New York: Guggenheim Museum, 1997), pp. 51-52.
5. Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. I, trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1990 [1978]), p. 51.
6. For an elaboration, see for example: Tamsin Spargo, *Foucault and Queer Theory* (Cambridge: Icon Books, 2000).
7. See: Jacques Lacan, "The Meaning of the Phallus," *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, eds. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose (New York: Norton, 1982), p. 85.
8. John Lechte, *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity* (New York: Routledge, 1994), p. 69.
9. Ibid, pp. 69-70.
10. See: Jacques Lacan, "What Is a Picture?," *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* [1973], ed. Jacques-Alain Miller (New York: Norton, 1981), p. 107.
11. See: Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter with Carolyn Burke (Ithaca, NY: Cornell UP, 1985), p. 26.
12. See: Derek Hook, "Lacan, the Meaning of the Phallus and the 'Sexed' Subject," in: Tamara Shefer, Floretta Boonzaier, and Peace Kiguwa (eds.), *The Gender of Psychology* (Cape Town UP, 2006), p. 61.
13. Blessing, op. cit. (note 4), p. 8.
14. Ibid., p. 15.
15. See ibid., p. 62.
16. See: Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (New York: Harry N. Abrams, 1969), p. 477.
17. See: Amalia Ziv, "Judith Butler: Gender Trouble," in Niza Yanay, Tamar El-Or, Orly Lubin, and Hannah Naveh (eds.), *Venues of Feminist Thinking: An Introduction to Gender Studies* (Tel Aviv: The Open University, 2007), p. 641 [Hebrew].
18. Joan Riviere, "Womanliness as a Masquerade," *International Journal of Psychoanalysis*, 10 (1929), pp. 303-313.
19. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge: 1994).
20. Sara Cohen Shabot, "The Grotesque: Its Origins and a General Review of Its Characteristics," *On the Grotesque Body: A Philosophical Inquiry on Bakhtin, Merleau-Ponty, and Other Thinkers* (Tel Aviv: Resling, 2008), pp. 22-23 [Hebrew].
21. "[T]ranscategorical hybrids also offer endless and compelling temptations to interpretation. Confused, unresolved, unstable, and apparently filled with great but uncertain significance, such images seem to demand that we rescue them from absurdity, that we make them complete"; see: Geoffrey G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1982), p. 24.
22. For an elaborate discussion of the concept of the carnival and Bakhtin's philosophy, see: Mary Russo, "Female Grotesques: Carnival and Theory," in: Teresa de Laurentis (ed.), *Feminist Studies / Critical Studies* (Bloomington: Indiana UP, 1986), pp. 213-229.
23. The carnival, which originated in ancient Rome, became a popular phenomenon in the later Middle Ages and Renaissance. Carnivals were held in response to official events initiated by the government. For an elaboration, see Cohen Shabot, op. cit. (note 20), pp. 83-89.
24. See: Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, trans. Hélène Iswolsky (Cambridge, MA: MIT Press, 1965), pp. 7, 10.
25. Raz Yosef, "Introduction," *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema* (Piscataway, NJ: Rutgers UP, 2004), pp. 8-9.
26. Ilana Tenenbaum, cat. *Check-Post: Art in Israel in the 1980s*, trans. Ishai Mishori (Haifa Museum of Art, 2008), p. 226.
27. Yosef, op. cit. (note 25).
28. Ibid., pp. 1-2.
29. See: Doreet LeVitte Harten, "Less the Horror than the Grace," cat. *Adi Nes* (Tel Aviv Museum of Art, 2007), p. 140.
30. See: Bhabha, op. cit. (note 19). See also: Yosef, op. cit. (note 25), p. 6.
31. Yosef, ibid., p. 5.

gender roles. This is what happened to the ethos of the valorous soldier and to hegemonic Israeli masculinity which were gradually cracked and challenged after the rift caused by the Yom Kippur (1973) War, and during the first elective war, the first Lebanon War, in 1982. Already in the 1970s, however, the face of the IDF changed when new groups—mainly nationalist-Orthodox Jews, Mizrahi Jews, Druze, and Bedouin—deepened their participation in it, and in the 1990s they were joined by immigrants from Ethiopia and the FSU. Today's soldier differs from the fighting "Sabra" of the state's nascent days and from the soldier of the 1950s and 1960s, and the old values of the military system—collectivism, asceticism, obedience, and machoism—are likewise no longer congruent with the social diversity and the education for liberalism and individualism.[35]

The image of the Israeli man has thus changed with the decline of the old militarism and in response to the Israeli-Palestinian conflict and the ongoing occupation, which began to leave its imprint on Israeli society, providing an alternative image of the "new man." Rona Sela's 2007 study, for example, indicates the link between visual culture as a whole (photography in particular) and such social processes. Sela shows how in the past, photography was made to serve the national-Zionist ideology and was harnessed to assist in the creation of a homogenous, mobilized Israeli society, with the public sphere infiltrating the private sphere[36]—whereas since the 1970s one may identify homogeneity-breaking changes in visual art, as well as in the voices of the new historians and sociologists, scholars, thinkers and intellectuals, who undermined the formative myths of Zionism, and mainly those of the 1948 War.[37] The phenomenon of "new masculinity" is also linked to the gradual naturalization in Israel of the ideas of the feminist movement since the 1970s. In the field of art, a significant discourse on themes of gender and feminism, only flourished here in the early 1990s—e.g. in the exhibition "Meta-Sex 94: Identity, Body, and Sexuality" staged in 1994[38]—yet its historical progression cannot be understood as independent of the unique and anomalous chronicles of local culture. Much like the false ethos of "equality between the sexes" of the Yishuv period,[39] "the second wave feminism" in the 1970s too did not carry a conceptual or institutional change in Israel as it did overseas. Nevertheless, first signs of engagement with themes pertaining to gender and feminism infiltrated the art discourse, prompting several artists to create in this fascinating spirit.

Tal's photographs, discussed here, were created, as aforesaid, in the 1980s, on the line between two periods—modern and post-modern. Tal is a pioneer who helped pave the way for a new generation of young artists, among them Guy Ben-Ner, who unremittingly explores with ironic compassion the figure of the "new man" and his role as a father in the family institution; Adi Nes, who inserts homoerotic images into military settings and various social peripheries; or Erez Israeli, who introduces new angles for observation of the local lexicon of bereavement symbols.

In parenthesis, it is interesting to note that female artists in 1980s Israel did not usually feel the urge to engage in a practice of gender masquerading in their work, as did male artists or their colleagues abroad. Being a "subaltern" sector in society,[40] these women may have deemed it pointless to identify with the "oppressor"; this is especially true in the Israeli context, which is aggressive-militaristic by nature. In the "second wave feminism" in the 1970s, only select artists sensitive to the subject engaged in it—among them Yocheved Weinfeld, Pamela Levy, and

epistemological gap in it that threatens to undo the national and sexual authority on which Israeli identity is based.[28] Zionism, Yosef goes on to argue, was not only a political and ideological project, but also a project aimed at defining identity, including sexual identity. The creation of a nation like all other nations from the Jewish anomaly required sexual redemption and normalization of the diasporic Jewish male body, which was presented in fin-de-siècle anti-Semitic scientific-medical discourse as a degenerated manifestation of disease, passivity, madness, sexual perversity, homosexuality, and femininity. This pathologization of the Jewish male body had also entered the discourse of Jewish thinkers and ideologues. It is in this context that one should understand the desire of the Zionist Movement to erect a "Jewry of Muscles" comprising robust, healthy, native-born sabras based on the Aryan model, manual laborers who till their land, active subjects ready to fight their enemies.[29]

Yosef's study exposes how the heterosexual subject's fear of the desire and memories elicited in him by queer masculinity undermines the foundations of his monolithic identity, makes him feel his gender fluidity, even estranged from himself, thus illustrating the need for the other. Homi K. Bhabha's theory contributes further insights to this matter through his discussion of another "state of hybridity"—a mix of repulsion and attraction, fear and desire, characterizing colonizer-colonized, or master-subaltern, relationships.[30] One way to deal with this instable "state of hybridity" is the demand of the subaltern—such as Mizrahi men—to imitate the norms of the hegemony, for example by indoctrination of military culture, or via interethnic marriage, which have led to stabilization of a given, uniform male image, on- and off-screen.[31] With the decline of the Zionist ethos, this image has ceased to be an exclusive option. The advent of new paradigms opened a new, diverse range of possibilities also for the definition of "manliness" in Israeli society.

Dan Bar-On analyzes such processes of identity construction using a psychosocial approach, distinguishing between two major channels: construction of identity through the other, and construction of identity through internal dialogue or symposium among the various components of identity.[32] The latter channel is more intricate and advanced than the former, ultimately leading to the constitution of identity which does not require the other for its definition, and it characterizes the disintegration of monolithic Israeli identity, which has drawn the self and the other in black-and-white—be it an external other (such as the Arab) or an internal other (such as the Mizrahi or diasporic Jew). In the course of this process, the voice of the Mizrahi began to be heard, and cracks developed in the hegemonic picture of the view, in continuation of understanding parts of our self as "others" within us. Highlighting the oppositions bustling within the self produced an intricate world view replete with internal contradictions, often perceived as "weak," generating a pendulum movement of violent backlash in the form of the phenomenon of new fundamentalism in Israel and the world; ultimately, however, society advances toward becoming accepting of others, assimilating its various parts in a rich and variegated tapestry.[33]

Still, it is obviously impossible to discuss the body and its images independent of the emotions involved in the body and its experience, and these are not "natural" and "universal," but rather acquired and shaped by the dialogue with the systems of power relations in culture.[34] The discourse of emotion can establish, reinforce, or alternatively challenge traditional

as he is delimited by clearly defined boundaries.[22] Against this backdrop one may introduce yet another reading of Tal's works, antithetical to the one proposed above: instead of a Narcissistic identification with the photographic image discernible in the works—e.g. a man with plastic woman's breasts—it may concern an attraction to the deviant which contains a self-definition by way of negation, perhaps a need to be entirely differentiated from this anomaly naturally nestling within us.

The grotesque is a key concept in Mikhail Bakhtin's theory and his discussion of the carnival[23]—a subversive, border-blurring event, primarily because it eliminates the distance and distinction between "actors" and "spectators" determined by various establishments, such as the church, as a means to enforce the truths and order they seek to perpetuate.[24] Bakhtin emphasizes the blurring, grotesque aspect of the carnival, its being a representative of a free world which releases itself from rigid hierarchies and a paradigm of the dynamic reality and the ever changing world. In this spirit one may say that Tal's works repeatedly incorporate carnival-like elements which undermine the "proper order."

II

Several prominent critics in the field of visual culture—among them Paul Williams, Peter Lehman, and Dennis Bingham—discussed the image of the male body in Western culture based on feminist theories such as that of Laura Mulvey, who theorized that the sadistic nature of the cinematic gaze generates visual pleasure for the male viewer. The usual object of visual pleasure in Hollywood cinema is the woman, and when a man assumes her role as the object of erotic objectification—this can be threatening for the normative subject. Therefore, cinema scholar Raz Yosef maintains, such manifestations in contemporary cinema emerge in scenes portraying "physical destruction of the male body through beating or mutilation," when the objectification of the male body linked to the sadist gaze is ostensibly balanced by the bodily destruction linked to masochistic pleasure.[25] This thesis may serve us in the discussion of tangential fields, such as photography, to indicate that masochistic mutilation often appears in Tal's work as well (such as the act of symbolic castration which the artist forces upon himself), and the image introduced in them certainly contains such duality between homoerotic implications and their contradiction by means of mutilation.

Here one ought to linger on the local-historical context in which Tal's work is rooted. According to Ilana Tenenbaum, in the 1980s male artists began exploring, for the first time, the boundaries between the sexes by way of gender fluidity and playfulness.[26] This process was made possible against the backdrop of the disintegration of the Zionist ethos in those years, which involved the breakdown of the masculine image of the "pioneer," paving the way to post-modern and even post-Zionist alternatives. Raz Yosef, in his book,[27] focuses on the way in which national-heterosexual masculinity in Israel was constituted via cinematic images, concurrent with attempts at exclusion, policing, and normalization of queer manifestations, maintaining that heterosexual Israeli masculinity—phallic-Zionist masculinity, as he calls it—cannot imagine itself apart from the racialized, sexual, and excluded "others" from whom it exerted to differentiate itself. The hegemonic subject's denial of the *other* occurs within normative masculinity, opening an

the English (1987) [p. 35], Tal is seen kneeling in his underwear which clearly show his testicles and male sexual organ. At the same time, he attaches plastic female breasts to his chest. The breasts, however, are not presented as an organic part of his body, and he does not try to trick the viewers or convince them of their realness, for they are discernibly artificial. He does not try to pass as a woman, but rather performs an amused subversive act, a humorous proposal offered to viewers, as an invitation to embark with him on a journey into the depths of his hybrid soul in the spirit of Homi K. Bhabha who coined the term "state of hybridity" to define an identity which is never monolithic, but rather complex and ambivalent, volatile and fluid.[19] The hybrid discourse, Bhabha argued, wishes to discuss intermediate states, the assumption that the binary categories limit and even castrate the cultural possibilities, whereas hybrid passion is positive in that it opens the door to resistance and creativity, empowering the subject, furnishing him with channels of speech and existence in the world.

Tal's photographs often deviate toward the grotesque. In her book *On the Grotesque Body: A Philosophical Inquiry on Bakhtin, Merleau-Ponty, and Other Thinkers*, Sara Cohen Shabot defines the grotesque as "deformation, distortion, inversion of the familiar order … The major goal of the grotesque work is to invoke in the viewer a sense of 'order switching,' of paradox, of 'alienation,' spawned by the blending of categories … The grotesque is a hybrid, inconsistent even in its hybrid qualities: it cannot be conclusively or unequivocally defined."[20] In other words, the grotesque is blurred and anomalous, by nature. It enables definition of that which is not defined by itself, thereby recalling Derrida's principle of *différance*. The obscurity of the grotesque is not homogenous—it is obscurity in the sense of "elimination of all difference," a type of homogenous mass whose details cannot be discerned, since everything in it is "the same." The grotesque is blurred because of its multiplicity, because of the inability to identify in it one solid identity. It is a blurring of boundaries between categories and types, while preserving the private, different, differentiated, namely—a paradoxical existence which is incongruent with systems based on binary oppositions. The grotesque thus relates to the body, to the modification of bodies, and to their different forms of contact and communication with other bodies, and in relation to the reality around them—and these are always bodies in flux, ready to be deformed, metamorphosed, transformed.

The grotesque dimension in Tal's works is especially congruent with his photographic project, which conveys profound identification with his partner and daughters, for the hybrid-grotesque leads to blurring of differences between the heterogeneous worlds contained therein, at times to the point of total collapse of one into the other.[21] In *Study for Male and Female in the Closet* (1986) [p. 36] one may note this boundless intersubjectivity in the constant interrelations between subjects the boundaries of whose identity are not clearly differentiated, in physical relations of blending which seem to breach the boundaries between them completely.

The grotesque enfolds an antithetical, double element of rejection and attraction since the blurring of boundaries undermines the boundaries of the subject observing it—but at the same time, observation of the grotesque, the "freak," may be consoling in that it affirms the non-monstrous, "normal," unequivocal identity of the beholder. This is why freak shows are so prevalent in our world, in carnivals and circuses: liminal spaces which make for interaction with the deviant as long

couplehood serves as a laboratory for examining the fluid gender boundaries. The successive photographs in the series entitled *The Doubt: Self-Portrait with Zehava* (1987) [pp. 58-59] unfold the conceptual and emotional infrastructure for his work. When he accentuates once the masculine parts in his body, and once—via performative role exchange with his wife—the feminine parts in it, he in fact declares that there is no essential difference between the two figures, and in so doing even deviates into the realms of camp and perversion (a sequined scepter; a shiny birthday ribbon turned beauty-queen sash; a black eye-patch alluding to perverse sexual practices).

In *Self-Portrait with Zehava: Figure with Giraffe*, 1983 [pp. 60-61] Tal performs an act of cross-dressing, presenting himself standing upright on a bed, in a woman's lingerie: pantyhose, stockings, rolled-up bra exposing his masculine chest. His ordinary male underwear burst forth underneath the guise of his masquerading as a woman, a deliberately imperfect disguise. The result is a patchwork, a gender-blend, as in Hannah Höch's photomontages [see *Dompteuse (Tamar)* (ca. 1930), p. 34]. Tal's strategy indicates that, on the one hand, he does not want us to see him the way he is (for he dresses up), but rather as he attempts to present himself; on the other hand, we know exactly who he is, we know him and his life story, as they have been exposed to us in his many photographs. It is a long-lasting double game embodied by his work. Through the mixture of body parts and clothing items, he sets out to criticize strict, disciplining norms, which at the same time enable playfulness and humor.

Tal may be said to practically apply Judith Butler's theory before the camera, when he juxtaposes performance with apparatus. The masquerading and use of carnivalesque accessories and masks in some of the photographs is congruent with Butler's argument that gender is always a performance, and that all expressions of sexuality are underlain by performative imitation. The practice of drag, Butler adds, exposes to what extent the "original" itself is voided of all essential content, and that all gendering is a kind of impersonation, a disguise. In her 1990 book *Gender Trouble*, Butler argues that there is no "authentic" identity, and that gender identities are but an endless set of practices, a repeating imitation of nonrealizable, imaginary gender ideals. The practices do not stem from *a priori* gender identity; rather, they constitute and generate it, for identity is shaped performatively through the manifestations perceived as its outcome, namely: the practices inscribed on the surface of the body generate the gender concept. As in any social ritual, gender is constructed through constant repetition of the implementation, a repetition which is a reactivation and at the same time—a renewed, renewing experience of the social meaning of gender.[17]

A theory such as Butler's in the 1990s, and even previously—that of psychoanalyst Joan Riviere in her groundbreaking 1929 essay,[18] helped establish the understanding that femininity is not an essence, and that gender identity in general is fluid and mutable, a mythical construct perpetuated via performative repetition of stereotypical behaviors and attires. Marcel Duchamp, one of the progenitors of modernism, wittingly realized this principle when he adopted for himself the persona of Rrose Selavy and created an extensive series of works under the name of this fictive character. Similarly, Boaz Tal realizes this when he repeatedly accentuates the performative dimension of gender, to remind us that it is a mere social construct.

In the photograph *Study for Male and Female: Self-Portrait,*

which are not biological essences, but rather symbolic positions and an obligatory component of human subjectivity.[12]

The medium of photography is an apt space for self-exploration, and especially—for exploration of sexuality and gender boundaries. Photography, the foremost means of mechanical reproduction, was invented in the 19th century. It is—as Jennifer Blessing reminds us—a quintessential product of the Enlightenment and its exaltation of the individual. The rise of mythologies of the self in modernity, in the figure of psychoanalysis and the capitalistic ethos, Blessing adds, coincides with the elaboration of the technological means enabling its promotion and representation.[13] Interestingly, most of the self-portraits in Tal's series discussed here are typified by "directly addressing" the viewers: the photographed subject's gaze is turned towards the camera, so that the object of his gaze is the viewer who, in turn, reciprocates and examines him. These photographs do not introduce him as one who was "accidentally caught" by the camera's lens, for these compositions are the result of meticulous, pre-calculated construction. In so doing, Tal does not introduce himself alone as a subject. He concurrently forces the viewer to position himself in relation to his subjects, and to examine his views with regard to man-woman relationship in general, and identity exchange in particular; to find out to what extent the gender fluidity presented to him challenges the very foundations of his identity. In other words, Tal's art poses the viewer as the other, through whom it formulates itself. In such a world, to operate performatively is to be in control.[14] Another example is the 1985 work *The Doubt: Self-Portrait with Zehava* [p. 32], where Tal stands naked next to his wife in contrapposto stance, like a bashful Venus or an experienced model rooted in a classical female posture. Here too, his male sexual organ is folded back, tightened between his legs, ostensibly eliminated. The woman by his side raises a scepter, crowning him/her as "Miss Universe."

This work and its likes call to mind Pierre Molinier's photographs (1900-1976) [p. 33], which feature him time and again hiding his male sexual organ, wearing corsets, high heels, masks, and women's stockings, adding distinctive female organs, such as breasts, striving to present an ideal, alternative self-image [p. 33].[15] At the same time, Molinier ironically highlights phallic elements—such as a high heel shoe to which a dildo had been attached—which emerge in his works, and often on his actual body. Tal does the same when he hides his masculine organ while exposing his hairy masculine chest [see *The Slave* (1986), p. 33]. Through symbolic castration, as he declares femininity without revoking masculinity, Tal interferes with the codes of distinction between the feminine and the masculine in terms which tie certain organs with a certain gender.

The blending of gender codes, like the act of shuffling a deck of cards, is, for Tal, the perfect basis for dialogue with his wife-partner Zehava; it is a vast arena for discourse which employs perceptions of gender to understand intersexual relationships in our culture. A deliberate subversion of the illusion of reality—and in our context, of any binary distinction whatsoever—is a foundational dimension in his work. Like Marcel Duchamp who, in his masterpiece *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* (1915-23), outlined the unresolved exchange between the female and the male spheres, and in his *LHOOQ* (1919) added a moustache to a reproduction of Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*, as if declaring that he had uncovered her hidden sexual identity[16]—Tal, too, blends and even inverts these spheres. As always, his private

In this context, Roland Barthes wrote: "Odd that no one has thought of the *disturbance* (to civilization) which this new action causes. I want a History of Looking. For the Photograph is the advent of myself as other: a cunning dissociation of consciousness from identity."[3] Thus, one may add that this medium affords Narcissistic pleasure, as gained while looking in the mirror. Observation of the photographic image before us reinforces and reaffirms our existence, as suggested, for example, by Jennifer Blessing.[4]

In the first part of the essay I set out to sharpen and expand these observations to the field of gender construction and gender constitution in culture, while discussing gender fluidity. In the second part I will explore the political-social-cultural climate in Israel in relation to perceptions of masculinity, and will try to explain how and why this issue has resurfaced since the 1980s. Simultaneously, I will establish my argument that Boaz Tal was among the pioneers who turned to this field in the period under discussion.

I.

Michel Foucault's basic assumption, in coming to define sexuality, is that it does not relate to natural, essential or biological conditions, since it is a cultural construct nourished by an ideological regime unique to a given historical period. What generates sexuality is certain knowledge about sex, a regime of discourse and writing about sexuality, texts which establish power relations as part of which it is represented. Foucault's writings explore the functions of power in society and the development of knowledge in the course of history. The term "discursive formations" which he coined indicates the dispositions of concepts, arguments, and technologies associated with the practices prevalent in a given period, dispositions which constitute not only the objects of research, the boundaries of the disciplines and their divides, but also the subject himself, his sphere of knowledge. The evolving science of psychiatry, for example, is not a natural outcome of science's progress into ever more human directions, but rather an expression of society's growing need for close supervision; the notion of "man," for instance, is a historical formation intended to better control individuals, while determining what is "normal" and who is "deviant." The regimes of knowledge thus involve an organizing apparatus which ties knowledge with power, underlying every aspect of the social relations.

The knowledge about sexuality, which Foucault investigated in his formative book (from 1976) *The History of Sexuality*, is such a system of power which defines the subject in relation to himself, as well as the relationship between different subjects. Hence, in order to comprehend sexuality, one must fathom not only the experience, but also its formulation—the way in which passion is formulated in the political-cultural climate in which it is set, in a system of power that spans mechanisms of education, medicine, politics, etc., which monitor the normative definitions of "proper" sexuality and gender.[5] One may say that Foucault's greatest achievement lies in defining the subject as an ideological construct, a mere heterogeneous collection of texts which constitute his existence and account for his modi operandi (a-posteriori). His groundbreaking assertion—which was subsequently developed (and criticized) by many scholars, among them Judith Butler, involves a nonessentialist concept of identity, including sexual or gender identity constructed by its performances. The human body, in its border zones, functions as

an agent expressing the boundaries of passion, which represent a heterogeneous range of meanings—since the human body always thinks in multiplicity, as opposed to the abstract spirit which activates the concept of identity to define a single, fixed meaning. The human body thus articulates a new politics—and Boaz Tal's work, as I shall later show, is an exemplary expression of this revolutionary idea, expanding Foucault's notions of knowledge-power dispositions toward production of queer performances.[6]

Jacques Lacan, who in contradistinction to Foucault focused mainly on processes experienced by the individual, re-read Freud's writings, combining psychoanalysis with linguistic principles. Following Freud, he construed the phallus as a meaningful signifier, a signifier of power. Obviously, this concerns not the real male genital organ, but the symbolic capital gained by a person who "has" such an organ. Every subject—whether man or woman—is in a symbolic relationship with the phallus (in the sense of "having a phallus" or "being a phallus"); ultimately, however, no one has a phallus in reality.[7]

In order to better understand this, one must linger on Lacan's thought. According to Lacan, "the infant's entry into language parallels its separation from the mother. Before separation, there is plenitude based on the union of mother and child. After separation, the mother becomes the child's first object—that is, its first experience of absence, or lack," so that what is missing is, in fact, "the mother's phallus."[8] "For the mother, on the other hand, the child is a substitute for the missing phallus: she feels a sense of fulfillment in light of her close bond with the child. Without separation, however, the formation of language is inhibited. The father, for his part, is the element which tends to intervene in the mother-child relationship, so that in identifying with him, the child can come to form an identity of its own." In other words, "the child's identity is the outcome of its coming to terms with sexual difference." This is significant to our context since "first and foremost in this process of sexual differentiation is the recognition on the part of the child that its mother does not have a penis: she thus bears the indelible *mark* of difference," and the (missing) penis has a primary symbolic status (the penis is real and physical, while the phallus is a signifier). Since the mother is "an intimation of the child's own potential lack," John Lechte explains, the symbolic phallus, "confronts the subject with its own vulnerability and mortality."[9]

In the most general sense, the Symbolic is what lends the world its meaning, its law, and its order (the "Name-of-the-Father"), thus constituting society. Sexual difference, however, Lacan argues—hence his provocative aphorism *'la femme n'existe pas'* [woman does not exist], and his explanation that for the woman, sexuality is always a play of masks and disguises[10]—cannot be contained in any symbolic form: it cannot be represented (since the penis becomes a phallus which exists only as a signifier of absence). This concept is manifested in Tal's photographs, where he chooses to present himself as a "castrated man," a man who is as a woman—as in the 1982 diptych *Before the Bookcase: Self-Portrait with Zehava* [p. 52], where the man is seen, "folding" his "positive" penis back between his legs, concealing it, ostensibly coming to possess a vagina, which is a "negative" space. As part of the gender blurring performed by the artist in this photograph, he lifts the edges of his shirt with both his hands to expose "the horror of nothing to see."[11] In this self-pose, which recurs in other photographs of this theme, Tal challenges the symbolic order and the principles distinguishing masculinity from femininity—two categories

Connected Vessels: Gender Fluidity as Reflected in Boaz Tal's Work

Tal Dekel

Boaz Tal's works from the 1980s and early 1990s recurrently depict the artist and his family—his wife and daughters—in diverse situations within the intimate domestic space. Carefully staged, the scenes usually portray the figures in partial or full nudity, thus surrendering to the viewer, at first sight, the figure's sex: whether man or woman.

Over the years, this extensive body of works has received various, different interpretations. Most of them read in these scenes a recurrent engagement in man-woman relationships. Sylvie Fogiel-Bijaoui, for one, wrote in 2001 that "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."[1] Moshe Zuckermann read the photographs in a similar vein: "Tal is clearly trying to undermine time-honored conventions in this context. … 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 critical scrutiny of gender power and inter-dependence culminates in a series of photographs from the early 1990s entitled *Study for Male and Female*. … The man emerges alternately as physically defeated, as ridiculed in his somewhat bestial sexual desire, or as truly regressive, helpless, requiring the maternal protection of a woman. On the other hand, the woman vanquishing him is perceived as anonymous in her victory, … as indifferent to his lustfulness."[2]

According to the interpretations given to Tal's artistic-photographic oeuvre thus far, then, their concern appears to be the battle of the sexes, as the artist confronts the different figures in his family one against the other, pitting the male camp versus the female camp as if they were in a battlefield. In this essay I will try to propose a different interpretation: no longer an exploration of man's versus woman's roles, but rather examination of the gender roles themselves—their constitution and their very feasibility in culture—as manifested in art in general, and in Boaz Tal's work specifically.

The medium of photography in general, and the photographic portrait in particular, afford the viewer a unique experience, observation of an image which forms a constant reminder of existence. As opposed to other artistic mediums, it elicits in the viewer a strong sense of identification: the replica is a memory and a trace of the man who had really been there. The act of observation triggers a chain of actions which generate a split within the self: a reminder that, ultimately, the self is always the other. It is an observation of an other, and at the same time also an observation of the refraction in the mirror and discovery of the self reflected back to the beholder, which enables the latter to identify with it.

The incorporation of the vanitas tradition with Tal's still-life photographs, which are dominated by the direct visual element, inspires them with an air of lateness, of termination, of mystery at once luring and threatening, lending them a vein of morbid decadence typical of the "fin-de-siècle." Note, for example, Tal's photograph of the sunflowers: it lacks that utopian horizon found in Van Gogh's paintings of sunbathed sunflowers bursting with vitality; it is more reminiscent of Egon Schiele's plucked, withering sunflowers. In the photographs from this period, which are charged with the melodrama of synthetic disaster, Tal seems to return to allegory. They may be regarded as embodiments of the "specters" haunting us in the era of late capitalism, the specters of speculative capital in its absolute form. These allegories are the later (as a tropic rhetoric of meaning) embodiment of the horrifying skull in vanitas paintings or the decaying body in the vision of Baroque. Still life literally transforms into *nature morte*. Unlike the surplus found in 17th and 18th century still life and vanitas paintings, Tal in his photographs isolates a single image, lending it—against the backdrop of aesthetic consumerism, advanced technologies of reproduction, the "post-human" man, and the ecological cataclysm of our time—a sarcastic dimension: a vase with a bouquet of withering flowers, a pair of baked fish, shriveled or rotting fruits, a disintegrating book, a spendable object, and similar images [pp. 24-25] where ugliness and decay coexist with perfect beauty, both natural and artificial, as a reminder of the catastrophe, of a world that has gone wrong. It is the decadent beauty innate to the wrinkled, the worn, the crumbling, peeling, marginal, ostensibly deserted. All these are captured by Tal's eye and lens, transforming into a work of art.

Tal, however, is not a pessimist who has given up all hope; far from nihilistic, his work does not regard destruction as a process which infuses things with beauty. One will not find in his work the Benjaminesque love for ruins, which welcomes melancholy as a condition for a radical perception of political redemption—a destructive celebration which holds "not that life is worth living, but that suicide is not worth the trouble."[21] And even if there is no expectation for grand utopian transformation here, Tal's works are essentially non-fatalistic. In order to fathom Tal's oeuvre, one must hear beyond the melancholic gaze, through the irony and sarcasm, Kafka's laughter—the restrained laughter behind the ironic smile and the defying finger of the artist's wife, in homage to the androgynous figure of John the Baptist [*The Artist's Wife after Leonardo* (2001), p. 26], as if to say: "Life goes on, after all!"

Dr. Dror K. Levi, lecturer and scholar in the fields of semiotics, aesthetics, and critical theory, specializing in cultural and spatial studies. Until 2009, taught at the Department of History and Theory, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem. Currently teaches at the University of Haifa, and is writing a book to be entitled *Critical Theory*.

1. See Moshe Zuckermann, "Boaz Tal: An Artist of Photographed Painting," cat. *Boaz Tal: Allegory / Allegro Non Troppo: Works 1978-2001*, trans. Daria Kassovsky (Tel Aviv Museum of Art, 2001), pp. 115-110.
2. See: Sara Breitberg-Semel, cat. *The Want of Matter: A Quality in Israeli Art*, trans. Susann Codish (Tel Aviv Museum of Art, 1986).
3. In this context one should note that Tal studied in the mid-1970s in the Department of Film at Tel Aviv University.
4. Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, 1983-1998 (London: Verso, 1998), p. 112.
5. Ibid., p. 9.
6. As maintained by Meir Agassi: "Photography strives to perpetuate an act of a discipline which is not photography itself; it is a medium which transpires in a no-man's land. This no-man's land is flexible and facile since it allows the installation, direction, and domination of an indefinite, problematic sphere, one which allows for speculations and manipulations of the dialogue between photography and painting without committing to the quality of the painting or the photograph, but only to the quality of the concept and the act." Meir Agassi, *The Jar from Tennessee: Selected Essays about Artists, Art and Observation, 1983-1997* (Tel Aviv: Am Oved, 2008), pp. 486-87 [Hebrew].
7. On the affinities between spectacle, allegory and melancholia, see my essay "Spectacle, Allegory, Melancholy," in Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Jerusalem: Carmel, 2009), pp. 9-52 [Hebrew].
8. "[T]he enigmatically mysterious character of the effect of the grotesque seems to have been associated with its subterraneanly mysterious origin in buried ruins and catacombs"; Walter Benjamin, "Allegory and Trauerspiel," *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London: Verso, 1998), p. 171.
9. On the three paradigms of fetish, see: William Pietz, "Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx," in: Emily Apter and William Fietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse* (Ithaca & London: Cornell UP, 1993), pp. 119-151.
10. Yaarah Shehori, cat. *Boaz Tal: The Healing of T.* (Tel Aviv: Gordon Gallery, 2006).
11. See Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates* (London: Verso, 2002), p. 23.
12. Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton and New Jersey: Princeton UP, 1953), pp. 174-202.
13. For an elaboration, see: Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1989), pp. 105-138. See also: Avital Ronell, *Stupidity* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002), pp. 171-244.
14. Due to cancer, Tal's mother's breast was removed in her youth, and Tal includes her in this project.
15. See: Elizabeth van Schaick, "Palimpsest of Breast: Representation of Breast Cancer in the Work of Deena Metzger and Jo Spence," *Schuylkill: a Creative and Critical Review from Temple University*, 2:1 (Fall 1998).
16. Metzger is seen in it proud and lively, stretching her arms to the sky in a crucifixion posture; the title, *The Warrior*, alludes to the warrior Amazon, which, according to legend, used to self-amputate the left breast so it would not disturb her as she drew her sword with her right hand.
17. Curator: Haim Maor, in collaboration with students of the Curatorship Course, The Senate Gallery, Ben Gurion University of the Negev, Beer Sheva, 2006.
18. See, for example: Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (University of Chicago Press, 1982); Norman Bryson, "Chardin and the Text of Still Life", *Critical Inquiry*, 15 (Winter 1989), pp. 227-252; Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1988).
19. Roland Barthes, "The World as Object", *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2000 [1972]), p. 5.
20. Hal Foster, "The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life," in: Emily Apter and William Fietz (eds.), *op. cit.* n. 9, pp. 251-265.
21. Walter Benjamin, "The Destructive Character," *Walter Benjamin: Selected Writings, vol. 2, part 2, 1931-1934*, eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, trans. Rodney Livingstone et al (Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard UP, 1999), p. 54

The 1998 work *Study for Male and Female: Self-Portrait, "The Divine Comedy"* [p. 18] masterfully illustrates this quintessentially modern, tragic element in Tal's works from the bomb-shelter period: the passion for the real, for the living body itself, the one which bursts forth through false—historical, political, social, and cultural—appearances. This is possibly the most profound dimension of these figures that hover over the destructive, infinite void extending within the black background.

In *Mimesis*[12] Erich Auerbach presents Dante as "poet of the secular world"; he regards *The Divine Comedy* as an expression for overcoming gaps in stylistic levels required by the classical division, which carries a social meaning, into comedy and tragedy. In this masterpiece, Auerbach maintains, the Judeo-Christian figural perception is realized and epitomized. In Dante's *The Inferno*—the vulgate of the sublime—the logos infiltrates the world, blending with the real. Tal's world, as formulated in the aforementioned work, is a fallen world, a world devoid of mercy, that has been deserted and emptied, much like the world in Hans Holbein the Younger's disturbing painting *The Body of the Dead Christ in the Tomb* (1521) [p. 18], where the body of the dead Son of God is entrusted to man for safekeeping.[13] Unlike the Baroque vision of ruins, however, of a disintegrating nature as an allegory for the history of humanity—of the decaying corpse that returns to dust and blends with the real, of the perception of "history as a via dolorosa" which leaves no room for consolation—Tal's acknowledgement of life's transience does not expose an incurable rift. In this his perception differs even from that of classical tragedy, where the catharsis reaffirms the moral world whose orders were violated by an act of haughtiness. The photographs from this period are melancholic, but not gloomy. One may find in them representations of mourning for the loss of a dear soul [*Self-Portrait: "Sad to Leave You," Homage to Urs Lüthi* (2000), p. 18]; contemplation of death as consolatory [p. 18]; midday anxiety [*Figure without a Shadow: Homage to Richard Strauss* (2000), p. 19], during which existence is abruptly laid bare in its totality; the illusions of representation that fool the viewer with a classical figure, yellow as a lemon, that does not reveal its secret [*Portrait of a Young Woman in Yellow* (1996), p. 19]; the child as the center of family life [*Self-Portrait with My Family: "Adoration of the Child"* (2001), p. 27]; the paradox of passion [*Study for Male and Female: In the Shadow of the Tree of Knowledge* (1991), p. 20], etc. All these surrender the attempt to overcome the trauma, to patch things up, to reunite life with history. It is the pleasure of catharsis concealed in melancholic reconciliation and acceptance of the wretchedness and nullity of human existence.

This humanist belief in art's remedial power is explicitly manifested in the series *The Healing of T.* which was inspired by Bernardo Strozzi's well-known painting *The Healing of Tobit* (ca. 1635)[p. 21]. Reinstating eyesight to this Job-like figure exposes the therapeutic dimension of artistic practice. In Tal's oeuvre, this approach culminates in the *Breast Cancer Project* [pp. 21-22]—a series which he began in the mid-1990s, documenting women who had undergone mastectomy. Much like the autobiographical work of Deena Metzger and Jo Spence, who were among the first to shatter the walls of silence around breast cancer, transforming their disease into an artistic means for subverting the stereotypical male gaze at the female body—in this series Tal endeavors to confront, following his personal family history,[14] the entire range of

problems associated with this disease: the horror, shame, trauma, exclusion, stigmatization, the interference with one's self-image, the loss of the sense of femininity, etc.

These works demand of the viewer recognition of the real body of women with breast cancer, assisting these women, who were excluded from the social discourse, to discuss the trauma, to call for visual participation in their stigmata wounds and to share their pain. It is a realm of a therapeutic photographic discourse, akin to palimpsest, where the women speak out the flaw inflicted upon them ("speech therapy"). The camera and the manner in which it inscribes this womanly discourse are intended to replace the actual, discursive act of tattooing the scar, which is a repetition of the trauma in the place from which the breast had been removed,[15] as practiced by women artists of the previous generation—as in the photograph *The Warrior* (1978), portrait of feminist writer Deena Metzger by photographer Hella Hammid.[16] In other respects, Tal's series of melancholic photographs is more akin to the work of Jo Spence and Hannah Wilke.

This photographic womanly discourse, which enables women to observe themselves through the lens, introduces for critical examination stereotypical male voyeurism in general. As maintained in the exhibition catalogue *Illness Report: Representations of an Inflicted or Sick Body in the Work of Contemporary Israeli Artists*,[17] the damage to the breast is considered to have Narcissistic characteristics, therefore the act of photographing a woman with an afflicted breast is tantamount to a Narcissistic rectification which makes for containment of that which is perceived as deviant within the social discourse.

Vanitas vanitatum: The World

Since 2003, Boaz Tal's works have ostensibly marked a return to the realistic outdoor photographs created at the outset of his career. Unlike the early works which perpetuated the ephemeral, these later "autumnal" photographs correspond with the 17th and 18th century tradition of vanitas and still life paintings—or better yet, fuse both facets of this tradition. Much has been written about 17th-century Dutch painting[18] and its class-economic contexts: its objectal empire, its gradual appropriation of matter, and subjection to the kingdom of commodities, and its covering with a type of glaze, which enables one to move across the objects without harming their functional value. "Oysters, lemon pulp, heavy goblets full of dark wine, long clay pipes, gleaming chestnuts, pottery, tarnished metal cups, three grape seeds—what can be the justification of such an assemblage"—Roland Barthes wonders, in his enlightening essay about Dutch still life painting—"if not to lubricate man's gaze amid his domain, to facilitate his daily business among objects whose riddle is dissolved and which are no longer anything but easy surfaces?"[19] Indeed, the fetishistic projection in this protective cultural discourse expresses the contradiction embodied in early capitalism: "an anxiety about the gaze and a confusion about the value of objects" in the system of exchange, on the one hand, and the desire of a satiated, self-confident society to rule this world of objects, on the other.[20] This contradiction acquires a dialectical expression in the other pole of Dutch still life painting: in the moralistic preaching of the vanitas paintings called "memento mori" (remember death)—which address anything short-lived, intended to remind man that the corporeal world is evanescent and not everlasting.

As is well known, Benjamin deemed allegory an open form of association between signifiers and meaning, a form that cannot be delimited, and is therefore incontrollable. He regarded the allegorical vision of Baroque as the progenitor of the representations of commodity as fetish. The regime of the commodity, he believed, replaced allegorical observation. Therefore the allegory was put in the hands of those who rebel against the regime of commodities and exchange. In this sense, Tal's works are revealed to be allegories for the world of commodities; the dimness concealed in allegory, as well as the distortion and fragmentation it generates through its guerrilla acts in familiar territories, holds a political promise. Through the allegorical orientation, which imitates the modes of production and market patterns of capitalism, he exposes the fetishistic nature of commodity. Indeed, in the fetishistic projection embodied in these works by Tal one may discern the operation of fetish in its three facets: the historical, the Freudian, and the Marxian.[9]

Thematically, Tal's works from the early period engage in critical scrutiny of issues pertaining to gender, identity, family and parenthood, perceptions of the body, sexuality, and death. Tal is motivated by a sense of vocation. He does not wish to address these questions by virtue of his recognition of the need to reconstruct the violated identity. In his insistence to speak about the *non-dit* (that which is left unsaid), that which had been castrated or repressed, he endeavors (usually by way of inversion) to cross boundaries, to break various taboos, and disrupt traditional structures—all these precisely within the all-so-familiar, intimate setting, as in the oxymoron "see-through building" or "breached house." In these photographs there is no longer a protected space, there is no immunity. By the very shattering of the interior space, Tal blurs the boundaries between interior and exterior: the familiar becomes estranged, the latent is uncovered, the valueless becomes human. The full-bodied, sensuous women presented in the photographs undermine the stereotypical, voyeuristic, objectifying male gaze at the woman's body, and the ideal of beauty (including, the perverse boniness of top models) dictated by advertisers and fashion houses [*Self-Portrait: The Annunciation* (1995), p. 13].

The series *Study for Male and Female* introduces a reversal of the relations of power and gender dependency, and a role reversal, a subversion of the phallocentric gaze. The perception of the woman as lacking, at the core of Freud's penis envy doctrine (see, for example, the concealment of the male genital organ in Tal's photographs, which is akin to a blurring of sexual identity), is replaced by womb envy: the figure of the woman, appearing as a great beneficent (yet castrating) mother presents the weakness of the helpless "man" who is dependent on the "woman's" mercies [*Study for Male and Female no. 9: Self-Portrait* (1995), p. 13; *Study for Male and Female: The Blessing* (1987), p. 14]. Furthermore, the constant presence of the artist as a figure in his photographs transforms the narcissist pattern by generating an ironic self-estrangement: in *Self-Portrait: The Artist in the Landscape* from 1991 [p. 15], he is presented in the nude as if he were caught in the act, hiding his privates. The sense of persecution and vulnerability arising from the scene ostensibly alludes to a famous description in one of Rousseau's *Confessions* of the philosopher masturbating while peeking at girls bathing in the river.

The truth of the works from the early period is exposed in the suggestive photograph *Self-Portrait with My Family: Playing Chess with My Father* (1991) [p. 16]: a scene which spans three generations of the Tal family in a composition with seven figures scattered in the room, each keeping to him/herself, their gazes turned in all directions. Unlike patriarchal family photographs, which situate the father at the heart of a united, stable family, the drama taking place here around the chess table presents, if you will, the moment of the law's dissolution, the undermining of the symbolic order forced in "the name of the father": a grandmother with a faint smile is seated in an armchair in the foreground, hugging her granddaughter, both of them staring ahead; a baby lies in the corner of the photograph, submerged in childhood daydreams; the mother casts a possibly-angry possibly-cynical gaze at the anomaly in the room; the grandfather leans over the chessboard, apparently immersed in planning his game strategy; and only in the background—the blurred figure of the artist-father. As if these implications of power and domination were not enough, the telephone in the middle forces its tyrannical presence, threatening to cast its authority on the figures and force them to comply. Tal, however, insists on revolting.

The Divine Comedy: The Bomb-Shelter

The transition in the early 1990s from the domestic-familial setting to a studio located in a municipal bomb-shelter ought to be understood as more than just a transition from the private sphere to the public sphere. In this period the center of gravity in Tal's works also shifted from the spatial to the temporal. The space no longer serves as a theatrical stage on which to direct a narrative; it transforms into a mere black backdrop. The rhetoric of the granulated photographs produced by the Polaroid camera, with their exaggerated contrastive coloration and immediacy, cracks the delicate glazing of the surface in the early black-and-white photographs, peeling off the aura that engulfed them. Cutting the distance between the photographic images and the viewer enables Tal to lend his figures corporeality alongside dramatic depth and theatricality. Time is rendered present in these works: whether via minimal gestures of facial expressions and body language—at times slow and delicate (e.g. the hand gestures of the girl with the earring [p. 17], or the walk of the figure marching assuredly into the black void of the unknown [p. 17]), at other times heavy and powerful [p. 88]—or via signs of the body's disintegration and engagement with death [p. 92]. As maintained by Yaarah Shehori in her introduction to the catalogue *The Healing of T.*, Tal does not deny time, yet he leaves the body alone, letting time pass through it.[10] The images emerging in these photographs like mute traces, like the memory of a buried meaning, enable Tal to present the temporal dimension, just as the representation of ruins in the Renaissance was intended to present the fourth dimension in painting, and as a photograph of ruins indicates a temporal event, something which once was and is no longer in existence.

The dialectic movement of freezing the passing moment in these Polaroid photographs is formulated by the pushing of the allegorical dimension out of the body of the work to the title. Paradoxically, the absence of the event from the works attests to the possible and the real, to what Benjamin intended by the term "frozen dialectic." These images are the symptoms or the virtual archives of voids, of everything that was missed, "or, perhaps, better, defenses against voids—that persist in historical experience."[11]

still-life, alongside landscape and family photographs. As in his entire oeuvre, here too the uncanny, melancholic gaze, to which we shall still return, is highly conspicuous.

Phantasmagoria: The Domestic Sphere

The photographs comprising Boaz Tal's early period set him apart from the artistic milieu of the Midrasha School of Art where he studied—the setting of Israeli art in the 1970s and 1980s, which was dominated by the aesthetic characteristics of the "want of matter."[2] In these works the meticulous image supersedes the slovenly; the calculated supplants the wild and bold; the narrative replaces the engagement with the primacy of form; compression replaces the material frugality; seduction supplants asceticism; the multiple reflections of consciousness in space and time are substituted by flattening; symmetry and harmony supersede the lack of hierarchy—only the avoidance of color seems to have remained intact. In addition to these characteristics, Tal's photographs evince a (far from innocent) return to the mythopoetics and pathos of the art of the past, and even to major themes from the classics (Renaissance, and mainly Baroque), as opposed to the avoidance of pathos and the demystification in the works of the Want-of-Matter artists. Examining the complex affinities between the history of art and photography, it would not be a mistake to classify Tal with post-modern artists who correspond with masterpieces of the past, such as Cindy Sherman or Yasumasa Morimura, and much later, in the local context—Adi Nes and Michal Chelbin.

It should be noted that this correspondence of the early Tal with themes from art history is not underlain by a fascination with Baroque aesthetics, or an attempt at any type of sublimation or symbolization. On the contrary: much like Derek Jarman's film *Caravaggio* (1986),[3] in these photographs by Tal the familiar masterpieces are replaced by "*tableaux vivants*" of actors (mainly the artist and his family) who imitate them, as if they were using them as models [*Study for Male and Female: After "Le Déjeuner sur l'herbe"* (1990), p. 10; *Self-Portrait with My Family: "The Judgment of Paris"* (1993), p. 11]. The separation of form from content, implied by the act of masquerade and fabrication underlying the very staging of an existing picture using "actors"—elusive direction by means of a chance image which refers to a specific "real world"—reaffirms and reinforces the simulacric qualities of the photographic image as a reconstruction of a reconstruction [*Self-Portrait with My Family: "The Potato Eaters," Homage to Van Gogh* (1990), p. 12]. In other words, the expropriation of the "classical" scene from its historical and cultural context and its insertion into a totally different historical and social context void the historical, religious, and mythological significance of the original plot. The fetishistic projection of the "classical" scene as a narrative located in the present—as a mise-en-scene staged in a setting of the here-and-now, in the artist's domestic-familial setting—creates a deep and problematic rift in the image. The fetishistic projection becomes etched as a substitute, an emblem, or a hologram (in the sense of a back reflection which ostensibly generates historical depth) when the "classical" scenes take place outside the artist's time frame and (largely bourgeois) everyday practice—or rather, within them, in his living room, in mid-life, when the "classical" plot becomes an allegory for them. In these photographs, to use Fredric Jameson's words: "[T]he former aesthetic is celebrated in terms of something like an intensification, a heightening upwards or downwards,

of perceptual experience: among which can be ranged interesting speculations on the 'sublime' (which has known a new 'postmodern' revival of its own, in a radically modified role than the one it played in modernism), on the simulacrum and the 'uncanny'—now taken less as specifically aesthetic modalities than as local 'intensités,' accidents in the continuum of postcontemporary life, breaks and gaps in the perceptual system of late capitalism."[4]

We have yet to mention one of the most impressive qualities of these works, their anachronism which is marked with the imprint of fantastic realism, such as that revealed to us in references or signs embedded in those objects from contemporary reality interspersed in the reconstructed "classical" scenes—in the form of gadgets scattered here and there (spots, radio and television sets, a television whose screen features a frozen image from a video film relating to the reconstructed time frame), everyday functional objects, or artificial flowers and decorations which are all self-conscious kitsch. All these are a symptom, in the Freudian sense of the word, of the deep and intricate totality of urges at work here, which brings to the fore the dialectical link between the concept of the beautiful in post-modernism and the technologies of reproduction in late capitalism. Everything is oriented toward blurring the direct reference to reality; hence these photographs may be viewed as works touched by nostalgia—as a "classical" narrative which is always located in the present, beyond history. The staging of a nostalgic scene in a contemporary setting is thus "symptomatic," as maintained by Jameson, "as though, for some reason, we were unable today to focus our own present, as though we had become incapable of achieving aesthetic representations of our own current experience."[5]

At the same time, Tal—in whose work the bricolage mannerisms may appear, *prima facie*, as the embodiment of post-modernism, all of them being pastiches consisting of referents and simulacra—is revealed here as a modernist in the most profound sense of the word. In vain we may seek the fatigue and boredom of the "society of the spectacle" in his work, a society which has no room for uniqueness and mystery, or the worn out amusement typical of the post-modern experience. Tal retains a utopian horizon in the sense given to this term by Walter Benjamin, from his engagement with the experience of shock and fragmentation characteristic of modernist artists; for not only is the "classical" theme ironically estranged by placing the event in the present, but the present is consequently defamiliarized too.[6] Furthermore, one cannot identify distractions (in the Benjaminesque sense) in Tal's works: the transformation of everyday life into a public spectacle, a live drama, assumes a ritual form of grave playfulness in Tal's phantasmagorias. The disconcerting, yet playful effect of this masked ball, of the semi-grotesque, semi-Surrealistic mise-en-scenes, inspires a melancholic and threatening atmosphere on the domestic interior,[7] alluding to that which elicits horror from within, in the subterranean, the clandestine, the hidden.[8] It is the "return of the repressed," the uncanny (*Unheimlich*), in its Freudian sense. Tal's melancholic gaze does not try to settle these contradictions in his works. On the contrary, as an allegorist he externalizes and intensifies them, positioning himself within them. His dominating, offensive gaze, which violates everything that had been consecrated and concealed, is the gaze of an alienated man. Through the allegorical act, he expropriates objects from their natural context, isolating them at random, only to charge them with a new meaning.

Photography of Discontent: The Vulgate of the Sublime

Dror K. Levi

It is not every day that one comes across an artist-photographer who consciously relinquishes the rhetoric of snapshot photography which strives to perpetuate "the ephemeral, the fugitive, the contingent," to mention Baudelaire's famous definition of modernity, placing staged, narrative photography at the focal point of his work. As a photographer, Boaz Tal's works masterfully represent the strategy of *painting*, in both content and form. Tal photographs as if he were painting; his entire oeuvre attests that he paints as if he were photographing.[1] The highly-meticulous, fabricated photography at the core of his work stems from observation. It is the voice of a pensive artist who conducts a dialogue, at times ironic and sophisticated, with the history of art and with the intricate relationship between photography and painting in contemporary discourse. There is something disturbing, provocative, even threatening about Tal's "contemplative" photographs; the gaze projected from the images inspires discontent; it unravels the viewer's gaze, demanding him to reconsider numerous conventions.

Tal's photographs may be classified into three main periods, distinguished not only by the location of the photographic arena, but also by the photographic device. What began in the late 1970s, during his studies at the Midrasha School of Art, Ramat Hasharon, with realistic outdoor photographs taken with a stills camera in black-and-white in the style of American photographers Robert Frank and Lee Friedlander, metamorphosed into phantasmagoric interior photographs which heralded Tal's first period as a photographer in his own right from 1982 to 1991: this is his allegorical period, the era of quasi-Baroque photographs replete with images. The series *Self-Portrait with My Family*—self-portraits of the artist with members of his family, staged as tributes to the Old Masters, or modeled after the iconographic patterns and myths of Western art history, belongs to this period, as well as the series *Study for Male and Female*. Both these series are theatrically staged inside the artist's domestic interior.

The years 1992-2002 frame the period of color photography, mainly with a Polaroid camera. The photographic arena is shifted from the domestic setting to the studio (bomb-shelter), effacing the interior which was ever-so typical of the previous period. Here one may discern a flattening of the space until it becomes a mere black background, an elimination of excess, and a purification of the images, which nevertheless still constitute tributes to works and themes from the history of art. In this period the engagement with the body and with death increases, and the allegorical dimension still underlies the images' installation as a boundary marker. This period spans, among others, the series *Breast Cancer Project* and *The Healing of T.*

The year 2003 marks the beginning of the "vanitas" period, in which Tal photographed, in snapshot technique, mainly

Kotert ----------

Mordechai Omer

TextText----------t one comes across an artist-photographer who consciously relinquishes the rhetoric of snapshot photography, which strives to perpetuate "the ephemeral, the fugitive, the contingent," to mention Baudelaire's famous definition of modernity, placing staged, narrative photography at the focal point of his work. As a photographer, Boaz Tal's works masterfully represent the strategy of *painting*, in both content and form. Tal photographs as if he were painting; his entire oeuvre attests that he paints as if he were photographing.[1] The highly-meticulous, fabricated photography at the core of his work stems from observation. It is the voice of a pensive artist who conducts a dialogue, at times ironic and sophisticated, with the history of art and with the intricate relationship between photography and painting in contemporary discourse. There is something disturbing, provocative, even threatening about Tal's "contemplative" photographs; the gaze projected from the images inspires discontent; it unravels the viewer's gaze, demanding him to reconsider numerous conventions.

Tal's photographs may be classified into three main periods, distinguished not only by the location of the photographic arena, but also by the photographic device. What began in the late 1970s, during his studies at the Midrasha School of Art, Ramat Hasharon, with realistic outdoor photographs taken with a stills camera in black-and-white in the style of American photographers Robert Frank and Lee Friedlander,

The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University
Michel Kikoïne Foundation
The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts
Tel Aviv University
Curator of the Gallery: Prof. Mordechai Omer

Boaz Tal: BoaZehava

12 November 2009 – 21 January 2010

Exhibition
Curator: Mordechai Omer

Catalogue
Design and production: Magen Halutz
Text editing and Hebrew translation (Abrahmov): Daphna Raz
English translation: Daria Kassovsky
English editing (Abrahmov, Biographical Notes): Talya Halkin
Graphics: Alva Halutz

Production of the catalogue was made possible through the assistance of
The Varda Yoran Art Catalogue Fund
Israel Lottery Council for the Arts
The Fund Established in Memory of the Artist Nili Aharoni for the Publication of Catalogues at the Genia Schreiber University Art Gallery

Israel Lottery Council for the Arts

English cover: Zehava with Fog, Portugal, 2005, color photograph (detail) [see p. 76]
Hebrew cover: Purple Flower, 2004, color photograph (detail) [see p. 81]

Measurements are given in centimeters, height x width

© 2009, The Genia Schreiber University Art Gallery
Tel Aviv University

ISBN: 978-965-7160-26-8

Zehava, My Love
26.11.1952 – 7.11.2006

Todot ----------

Contents

138
Mordechai Omer
Koteret ----------

136
Dror K. Levi
Photography of Discontent: The Vulgate of the Sublime

126
Tal Dekel
Connected Vessels: Gender Fluidity as Reflected in Boaz Tal's Work

114
Shlomo Lee Abrahmov
If Not Now, When: Beyond Indexical Transparency in Boaz Tal's Still Lifes

109
Zehava Tal
The Healing of T.

108
Biographical Notes

Pagination follows the Hebrew order, from right to left.

Boaz Tal: BoaZehava

The Genia Schreiber University Art Gallery
Michel Kikoïne Foundation
Tel Aviv University