

# בועז טל, הומאז'

הגלריה  
המחקרית  
הפקולטה לעיצוב  
המכון הטכנולוגי חולון

**ח.י.א.**  
מכון טכנולוגי חולון  
Holon Institute of Technology  
איכות ומצוינות

הגלריה המחקרית של התוכנית לתואר שני בעיצוב משולב  
ראש התוכנית וייעוץ אקדמי: ד"ר דרור ק' לוי  
הפקולטה לעיצוב,  
HIT המכון הטכנולוגי חולון

בועז טל, הומאז' / תערוכה לזכרו של פרופ' בועז טל  
22.11-20.12.2012

אוצרת: ד"ר יעל אילת ון-אסן

תאורה: תמר ברילנט  
ייעוץ תאורה: דורית מלין

גיליון 1

עורכים: ד"ר יעל אילת ון-אסן, ד"ר דרור ק' לוי  
עריכה מדעית: ד"ר דרור ק' לוי  
עיצוב: פדי מרגי ושירן עזרן  
עריכת לשון: דליה טסלר

תודות מיוחדות: פרופ' גדי גולן, פרופ' דנה אריאלי-הורוביץ, דנה טל שגב,  
תמיר שפר, ראובן גבעתי, רוני סתר, מנשה קיי, חמדה כהן,  
הגלריה האוניברסיטאית לאמנות, אוניברסיטת תל אביב.

דפוס: דפוס נחליאלי.

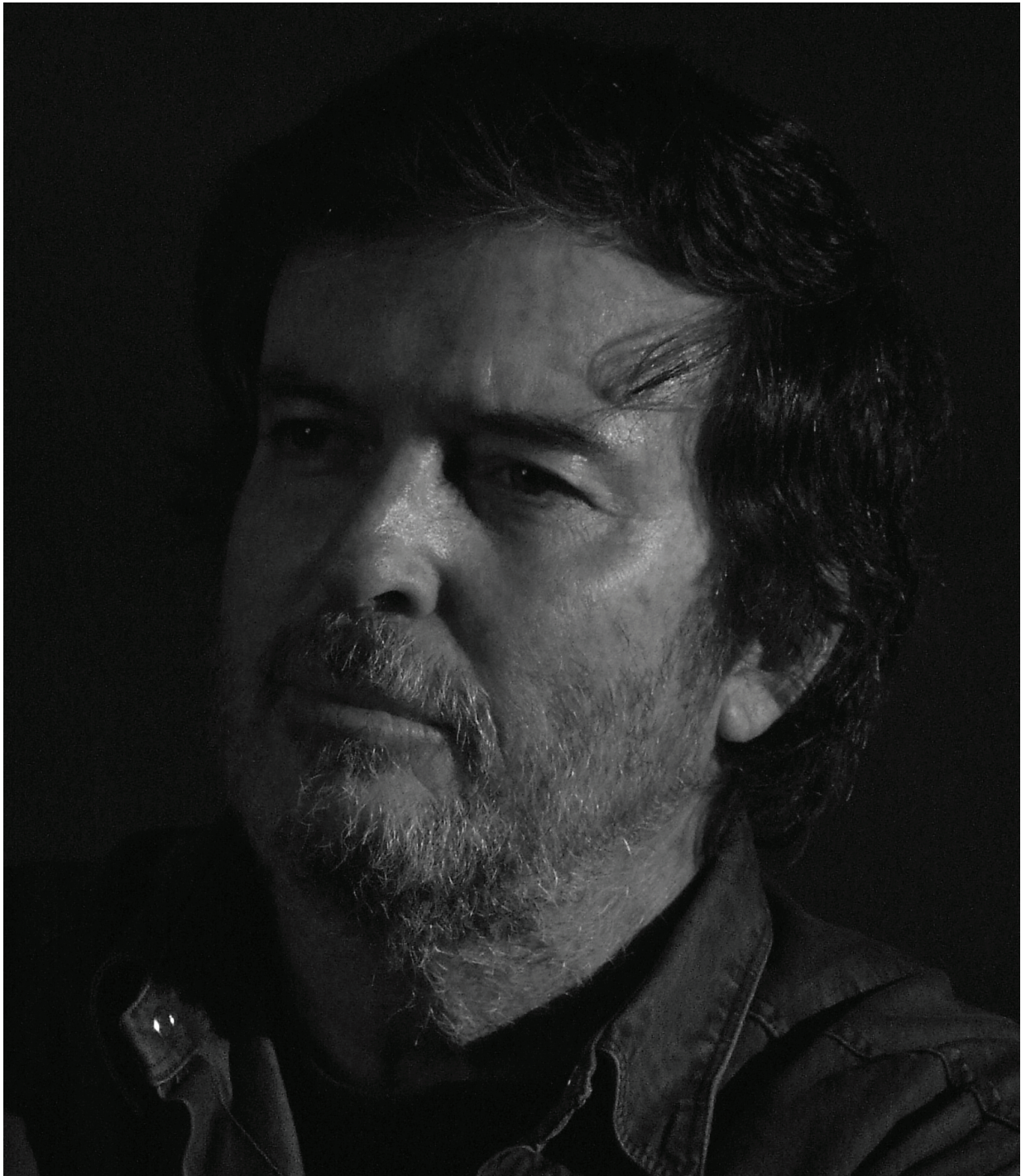
תצלום כריכה: דיוקן עצמי עם המשפחה: "אוכלי תפוחי האדמה",  
מחווה לוון-גוך, 1990, תצלום שחור לבן, 126x126.

© 2012, הגלריה המחקרית של התוכנית לתואר שני בעיצוב משולב,  
הפקולטה לעיצוב, HIT מכון טכנולוגי חולון  
רחוב גולומב 52, חולון  
טל': 03-5026851  
www.hit.ac.il

## תוכן עניינים

6	דבר הנשיא
7	דבר העורך
8	עבודה
9	בין אינטימיות לחשיפה: המקרה של בועז טל / דנה אריאלי-הורביץ
10	חדות המבט והמורשת / ראובן גבעתי
12	חברות שמתחילה בהריון ולידה ומסתיימת במוות / רוני סתר
14	עבודות
17	בועז טל, הומאז' / יעל אילת ון-אסן
20	עבודות
25	צילום האי-נחת: הוולגאטה של הנשגב / דרור ק' לוי
39	עבודה





פרופ' בועז טל, 1952-2012

## דבר הנשיא

ברצוני לברך על חנוכת הגלריה המחקרית, הפועלת במסגרת התוכנית לתואר שני בעיצוב משולב במכון הטכנולוגי חולון – HIT.

יוזמה מבורכת זו של פתיחת סדרת תערוכות בגלריה תחל בהומאז' לזכרו של חברנו האהוב פרופ' בועז טל, שהלך לעולמו השנה.

בועז טל, ממניחי היסוד לפקולטה לעיצוב במכון ומיוזמי הגלריה במתכונתה המקורית, היה אדם מורכב ואיש של ניגודים. כאמן המתבטא ברהיטות בשפה החזותית, וכמתמטיקאי המעורה בשפה המדעית, ידע תמיד להלך בין השפות השונות, למצוא תמיד את הדיבור המדויק.

כמחנך, שאף להנחיל את המתודולוגיות הללו של חשיבה ויצירה לתלמידיו לדורותיהם. היה בו שפע של ידע ובקיאיות, שמהם העניק בנדיבות לעמיתיו למקצוע, לתלמידיו ולכל מי שעמד עמו בקשרי עשייה. הוא לא השאיר אחריו מורשת כתובה, אך אמנותו היא מורשתו, והשפעתו תישאר חרותה בלבבנו.

אני רוצה לציין לטובה את הרוח החדשה הנושבת בפקולטה לעיצוב עם בוא הדקאן החדש פרופ' דנה אריאלי-הורוביץ, ואת היוזמות הנרקמות בה לשיתופי פעולה עם שאר הפקולטות במכון ועם מוסדות עיצוב שמחוצה לו. יוזמות אלה באות לידי ביטוי, בין השאר, בגלריה המחקרית, בבנייה של קבוצות מחקר, כנסים וסמינרים משותפים, ובהוצאתו לאור של כתב עת אקדמי חדש. כל אלה מעלים על נס את הקשר בין מדע/טכנולוגיה/עיצוב, שהוא הלוח של HIT ומייחד אותו ממוסדות אקדמיים אחרים בארץ.

תודה מיוחדת לד"ר דרור ק' לוי – ראש התכנית לתואר שני בעיצוב משולב, יוזם התערוכה בגלריה המחקרית.

פרופ' גדי גולן

נשיא HIT, מכון טכנולוגי חולון

## דבר העורך

אני חייב להודות שיש לי משיכה לא מוסברת לחללים ריקים. חלל תצוגה – בדומה לדף לבן, קנוואס לבן או מסך לבן – מייצר תחושה אניגמטית של אי-נחת. זוהי ריקות המזמנת הופעה של דבר-מה, יצירה של חלל מסומן הכרוכה באחריות גדולה, והרבה חששות בצידה. הגלריה המחקרית, המופעלת ב-HIT במסגרת התוכנית לתואר שני בעיצוב משולב, אינה אמורה לתפקד כמוזיאון או כגלריה במובנם הקלאסי, של יצירת אוספים וקטלוגם או אצירת תערוכות תמה – אלא לשמש חלל תצוגה המתייחד בהצגת שאלות מחקריות; מקום היכול לארח פרויקטים רב-תחומיים וניסיוניים, המשיקים לעשייה ביקורתית ולהוצאה לאור של כתב עת.

הבחירה לפתוח את סידרת התערוכות בגלריה המחקרית בתערוכת זיכרון לפרופ' בועז טל לא הייתה מקרית. החלל שהשאיר אחריו היה עצום. התערוכה היא הומאז' לפועלו כאדם, כאמן, כמורה וכדקאן הפקולטה לעיצוב – ומחווה למורשת שהשאיר אחריו. היא מסמנת בעת ובעונה אחת סיום תקופה והתחלה חדשה.

הגלריה המחקרית שמה לה למטרה, בין השאר, לקדם ולהעמיק את השיח בין מדע, טכנולוגיה ועיצוב. היא מבקשת לבנות מרחב התנסות חדש, היוצר סינתזה בין הדיסציפלינות האלה, שהתבחנו זו מזו במרוצת מאות השנים האחרונות כשדות אוטונומיים או אוטונומיים-למחצה. מעטפת זו שמציעה הגלריה תנסה לעמוד על החדשנות שבשילוב הדיסציפלינות האלה כדי למצוא פתרונות אפקטיביים ובני קיימא לאתגרים המרכזיים הניצבים בפנינו כיום בתחום העיצוב. היא תשמש מצע לפיתוח פרויקטים המשלבים יוצרים מתחומי האמנות והעיצוב השונים עם מדענים, מהנדסים ומפתחים טכנולוגיים.

הגלריה תציג מדי שנה, במסגרת לימודי התואר השני בעיצוב משולב, מספר תערוכות שאותן תאצור יעל אילת ון-אסן. בתערוכות אלה תועלינה שאלות מחקר המאתגרות את תחום העיצוב, מנסות לפרוץ את גבולותיו ולפתוח לו אופקים חדשים בעידן של שינויים טכנולוגיים ושיטות מחקר אינטרדיסציפלינריות משתנות.

ד"ר דרור ק' לוי

ראש התוכנית לתואר שני בעיצוב משולב



דיוקן עצמי עם המשפחה: "אוכלי תפוחי האדמה" מחווה לואן-גור, 1990, תצלום שחור לבן, 126x126.



## בין אינטימיות לחשיפה: המקרה של בועז טל

חמש דמויות ישובות סביב השולחן, שעליו מונחים כמה תפוחי אדמה לא קלופים וכמה צלחות ריקות. אפשר שמדובר במשפחה המתכנסת לארוחת ערב, שכן יש שם גבר אחד, שתי ילדות ותינוקת. התינוקת יושבת בחיקה של אישה. אולי אמה? הילדות הקטנות אווזות בידן דבר מה ומקרבות אותו לפיהן. הייתכן שזהו תפוח אדמה לא קלוף? התאורה הקלושה של שולחן האוכל אינה מאפשרת לקבוע זאת בוודאות. מדוע בחר בועז טל לעשות הומאז' ל"אוכלי הבולבוסים" (1885) דווקא? הייתכן שבחר ביצירה זו על שום המתח האצור בה בין אינטימיות לחשיפה, מתח המניע והמאפיין את יצירתו שלו? במבט בוחן מועטים קווי הדמיון בין היצירות, ובכל זאת מכיל התצלום של טל את המינימום הדרוש לכינונה של זיקה ישירה בין שני היוצרים.

הפער בין שתי היצירות מעלה שאלות מרתקות על דימוי מכוון ודרכי זיהוי, ועל הפערים בפענוח ובפרשנות אצל היוצרים והצופים. גם בשאלות אלו עסק טל רבות בתצלומיו. ההומאז' של טל לוואן-גוך שופך אור לא רק על העניין שהיה לו בהיסטוריה של האמנות, אלא גם על התעניינותו בחפצים: יצירותיו מביימות מציאות, ובתוך כך מספקות עדות להיותו של העיצוב נדבך מרכזי בעולם האמנות. המזגן והבלטה מספרים לנו כי מדובר בדירה ישראלית. פרטי עיצוב אחרים דווקא מקשים עלינו את מלאכת הפיענוח; כך למשל על אחד הקירות תלויות שלוש מסכות. שאלתי את עצמי אם רכש את המסכות כאשר שהה בעיר המסכות. אלא שגילן של הילדות סיפר לי כי התצלום צולם לפני שפגשתי את בועז טל לראשונה בוונציה, פגישה שנחרתה בזכרוני.

כאשר נפגשנו לא יכולתי לשער כי לאחר פחות מעשור אחליף אותו בתפקידו כדקאן הפקולטה לעיצוב. אני יושבת בחדרו, מתבוננת בכסאו ושומעת הודעות שהופנו אליו במשיבו ונותרו ללא מענה; משיחותי עם מרצי הפקולטה על פועלו עולה תמונת זיכרון יפהפייה: טל היה אהוב על אנשי הפקולטה הזאת. הבחירה לפתוח את פעילותה של הגלריה המחקרית של הפקולטה לעיצוב בחולון בתערוכת צילומים של טל היא לא רק הומאז' לצלם יוצא דופן; הדגש בעבודותיו על קשרי הגומלין בין האמנות והעיצוב מציב בפנינו אתגר וצוואה רוחנית – להמשיך ולהעמיק את הדיון ביחסים ההדדיים בין תחומים אלו תוך התמקדות בהיסטוריה, בתיאוריה ובפרקטיקה של העולמות המרתקים הללו.

פרופ' דנה אריאלי-הורוביץ

דקאן הפקולטה לעיצוב

## חדות המבט והמורשת

בשנת 1988 התקבלתי כסטודנט במחלקה לעיצוב תעשייתי במכון הטכנולוגי בחולון. אז הייתה זו מחלקה קטנטונת, שכל מחזור בה מנה כ-40 סטודנטים, 160 סטודנטים בכל ארבע השנים גם יחד; אך לימים תהפוך מחלקה זו, יחד עם עוד שתי מחלקות אחרות, לבית ספר של ממש, ואחר כך לפקולטה לעיצוב.

לא עברו שבועות ספורים מתחילת השנה, וכבר היו תלויות במסדרונות עבודות צילום בשחור לבן, מעשה ידיהם של הסטודנטים בקורס הבחירה של בועז טל (וזאת נוסף על תרגילי העיצוב השבועיים שנתלו על הקירות בכיתות של בניין שלוש, שבאותן שנים היה מבנה חד-קומתי צנוע). עבודות הצילום היו מהפנטות ואינטימיות עד כדי מבוכה. זהו התרגיל הראשון שבועז נותן לתלמידיו בקורס הבחירה בצילום בתחילת כל סמסטר; אחריו יוצגו התרגילים שיינתנו במהלך השנה. החוויה מרהיבה, מרגשת.

בועז טל, מרצה צעיר בתחילת דרכו האקדמית, מעורר את סקרנותם של הסטודנטים, כובש את ליבם ומרווה את צימאונם לביטוי אמנותי שונה. הביקוש לקורס שלו הוא עצום. לא נשאר בו מקום, וגם לא בטוח שיהיה מקום פנוי בסמסטר הבא. העבודות מרתקות, מאוד מדוייקות, נועזות, עושות שימוש במדיום באופן שלא היה מבייש כל אמן ותיק ומנוסה. עבודות אלה של הסטודנטים בקורס של בועז הופכות לשם דבר, לסימן ההיכר שלו כמורה. הסטודנטים והסגל מצפים בקוצר רוח לפגוש אותן על הקירות וליהנות ממטען הוויזואלי-הרעיוני הייחודי. מסורת זו ליוותה את הקורסים של בועז עד לאחרון שבהם, לפני שנכנע למחלתו הקשה.

את בועז הכרתי באופן אישי ומקצועי רק כמה שנים מאוחר יותר, מכיוון שלא היה לי אומץ להצטרף לאחד הקורסים שלו ולהתמודד עם האתגר שהציב לסטודנטים שלמדו בו. הפסדתי, אך הרווחתי בהמשך. היכרותנו והתקרבותנו זה לזה היו איטיות, אך נבנו לעומק במהלך השנים. בועז היה אמן ומחנך שהתבטא ברהיטות בשפה החזותית, אך הפליא לעשות גם במדוברת. הוא הנחיל לסטודנטים שלו מתודות מרתקות של חשיבה ויצירה. כושר הביטוי, הרגישות והפתיחות לחדש, לשונה ולבלתי צפוי הובילו תמיד את עשייתו של בועז אל מחוזות חדשים, והסטודנטים צעדו יחד איתו. הקשר האינטימי עם תלמידיו, שנוצר במהירות מסחררת, עמד בסימנה של אותה כנות עמוקה שאפיינה את יחסיו האישיים של בועז איתם ועם כל האנשים הקרובים אליו.

בועז האמין שהיצירה היא תוצר ישיר של היוצר ושל הקונטקסט שבו הוא פועל ומגיב, ובהתאם לכך דרש מהסטודנטים לפתח רגישות לקונטקסט בכלל ולהכרה העצמית בפרט. היה בו מאגר עצום של ידע, השכלה, בקיאות ועומק מחשבה. הוא ראה את היצירה כתוצר של המחולל הפנימי, האישי והאינטימי, המפרש את המציאות הסובייקטיבית לפני שהיא נמסרת לעיני הצופה. לפיכך דאג תמיד להעשיר את ידיעותיהם של תלמידיו בהוויה בכלל ובעולם האמנות בפרט. הוא עזר להם להבין את מורכבותו של תהליך היצירה ולהצטייד בריניות ובעומק הנדרשים לעשיית אמנות.

בועז היה לי מרצה, עמית, חבר ומורה לדרך. הוא היה מחנך, פילוסוף, מתמטיקאי, אמן ומעל לכול בן אדם ואיש משפחה. השיחות איתו היו תמיד אתגר אינטלקטואלי סוער, חד וייחודי. הוא היה אותנטי, בועט, מוכיח, ממקד, בעל כריזמה וסוף. לא היה אדם שלא הסתקרן לשמוע את דעתו וליהנות מכושר הניתוח שלו, מן ההפשטה הברורה והמובנת שבה הציג את הדברים. לצד כל אלו היה בועז גם צבר, ישראלי, דינמי ומעורב. הוא לא היה איש של המערכת, אלא אדם ומנהל שידע לצקת את רעיונותיו ותפיסותיו האמנותיות לתוך הממסד הנוקשה והמקובע – ללא מחויבות לפתרון מסוים ולזרם מחשבתי אחד ויחיד, מכיוון שהיה נתון כולו בתנועה והתחדשות מתמדת.

הכרתי תכונות אלו מקרוב בתקופת שבה הקימו בועז וחבריו, גבי בן ז'נו, ויקטור פרוסטיג ורוני סתר, את המחלקה לעיצוב ואמנות במכון הטכנולוגי לקראת סוף שנות התשעים. הייתה זו פריצת דרך אקדמית ברמה בינלאומית, חדשנית וייחודית בתפיסתה. למרות שבסופו של דבר נסגרה המחלקה, היא הותירה את חותמה והשפעתה על אחיותיה במוסד ומחוצה לו. היה לי הכבוד לעבוד איתם ולצידם, ללמוד מניסיונם הרב ובפרט מחוכמתו והתנהלותו של בועז, שהיה גם דקאן הפקולטה באותה התקופה. בעיני בועז הייתה האמנות מעל לכל, והוא דאג לתחוק שיגרה שתתמוך בעשייה האמנותית. עבודותיו הוצגו בגלריות ומוזיאונים בארץ וברחבי העולם, תמיד בשקט ובצנעה, ללא התרברבות או תחושת 'אני ואפסי עוד'.

בועז הכיל בתוכו את כל הניגודים וכל הסתירות של העולמות שאיתם התמודד ובהם תפקד. מי שהכיר אותו מקרוב, את חייו הפרטיים ואת העשייה והמעורבות הרבה שלו במסגרות שונות ובפרויקטים לא מעטים, ידע להעריך אותו על הדרכים שבהן נלחם במורכבויות אלו. לא פעם תהיתי איך יכול אדם להתגבר על מצויאות כל כך מורכבת וקיצונית ואילו תעצומות נפש נדרשו לו לשם כך. אומרים שמעשי אדם והצלחותיו בחייו מעידים על אישיותו, אך במקרה של בועז, השפעתו והשראתו המלוות את תלמידיו וחבריו הן עדות חשובה אף יותר לאישיותו וגדולתו.

בועז לא השאיר אחריו מורשת כתובה, הוא הותיר מורשת שחוקקה בליבותיהם ובעשייתם של אלפי תלמידיו, מורשת אותה הם מעבירים הלאה. כל אלה, לצד עבודות האמנות שיצר, שאותן השאיר כחותם רב ערך, ממלאים, ולו רק במקצת, את החלל העצום שנותר בלב תלמידיו וחבריו, ובמסדרונות האקדמיה ועולם האמנות, עם עזיבתו הכואבת טרם עת.

בועז נצור בליבי כיוצר וכמורה למופת ומלווה את מחשבתי וזיכרונותיי. בועז הוא סמל לתקופה שלא אפסיק להתגעגע אליה, ובמיוחד אליו.

ראובן גבעתי

## חברות שמתחילה בהריון ולידה ומסתיימת במוות

בקיץ שעבר הלכתי לבקר את בועז בשיקום נויורולוגי. בדרכי לחדרו שבקצה המסדרון חלפתי על פני ישיש אחד, שישב בכסא גלגלים ליד שולחן במבואה. סתם מישהו לא מוכר. בועז לא היה בחדר. יצאתי לחפש אותו על המרפסת. הוא לא היה שם. עברתי שוב ושוב על פניו של הישיש. זה היה בועז. צנחתי על הכסא לידו. הוא דווקא שמח. דיברנו. הוא היה מאוד ממוקד. כשהוא דיבר ה"ישישות" נעלמה. על הכול הוא דיבר. על מה ששימח אותו ועל מה שהכעיס אותו, גם על מה שגרם לו לבכות בלילה. הוא היה אופטימי וחיכה כבר לחזור הביתה. רק עוד פרוצדורה כירורגית קטנה...

הוא חש שהוא חייב לחזור לעבודה ולעשייה במכון, ובדחיפות. הוא היה בטוח שרק אמן, מי שבא מהאמנות כמוהו, יכול לנווט את הפקולטה לעיצוב. הדחף לחזור היה חזק כל כך. באותו ערב, כשלווייתי אותו לחדרו, הוא נעמד לפתע על רגליו. לרגע. כאילו חזר אליו כוחו.

הכרנו במחלקה לעיצוב. היינו שלושה. פרחי אמנים. גבי, בועז ואני. צילום, רישום וציור היו מקצועות לוויין במחלקה לעיצוב. אמנם חובה, בחירה והכרח, אך הם עדיין נשאו סממנים של "אמנות". מטבע הדברים, ובאינטימיות שאפפה את המחלקה הקטנה, היינו לחברים. כאלה שנפגשים עם בני הזוג ולעתים עם הילדים. החיים עוד הדיפו ניחוח של בוסר, של התהוות ושל ציפייה למשהו שעוד יקרה.

ב-1988 היינו בועז ואני בהריון. ילד שלישי. היינו כמו שתי חברות המצפות לפגישה בבית הספר. בועז היה שועט לקראתי. מעודי לא ראיתי אותו כל כך נלהב. הוא היה מעורה בכל תהליך ההריון שלי. בבדיקות, בציפייה. היה לנו סוד משותף של יצירה, בנוסף לסוד האמנות. בועז הרגיש קרוב מספיק להחמיא או להעיר לי על הבגדים שאני לובשת, או על הנעלים שאני נועלת, ולהשתתף אתי בסיגריה מזיקה או לא. איני זוכרת שפגשתי אי פעם מישהו שהיתה לו יכולת הזדהות כל כך טוטלית עם התהוות בגופו של מישהו אחר.

בועז גם שיתף אותי בכל תהליך ההריון של זהבה. סוג של אינטימיות שכמעט פסה מן העולם. ואז נולדו הילדים. כמה סימבולי שההיכרות והחברות שלנו מתחילה בהריון ולידה ומסתיימת במוות. כמו "נשימה" של בקט, המתחילה בבכי של תינוק שנולד ומסתיימת באנחת מוות של גבר. 35 שניות. מה שעשוי להישמע ולהיראות כבנאליות של החיים מקבל אצל בועז "קצה" משל עצמו.

כשקברו את נופר הלכתי להיות עם בועז. זה כבר היה בפנימיית ג'. זכרתי כמה קרובים היינו כשנולדה, כמה דאג כשאושפזה, כמה שמח כששחררה מבית החולים. וכשמתה זהבה ביקש ממני לחגוג לנופר יום הולדת, לשמח אותה עם מתנה ועוגה. חרדתי לו. אבל בועז לא דיבר ולא הזכיר. מערכת ההסתרה עבדה כמו במנגנון ריגול משוכלל. "היה או לא היה". הילדה - מלאך שלו, שבילדותה הסיט ממנה את מבטו ובבגרותה,

לאחר מותה של זהבה, הושלך אל מציאות שהשליכה אותו אל סוג של קיום שהתבלבל בו. בועז החכם, המבין, זה שידע לפתור את כל הבעיות שאחרים כשלו בהן, נסחף למשהו שלא ידע לשלוט בו. כל כך רגיל היה לנווט את הסובבים אותו, להפעילם, להראות להם את הדרך. אבל החוטים בתיאטרון החיים התרופפו.

איש של ניגודים בועז. חושף ומסתיר. יודע ולא יודע. מודה ולא מודה. פשוט לא פשוט. וירטואוז של החיים. כל מי שהכיר אותו השתאה על מורכבות הניגודים המרכיבים את אישיותו, את חייו, את קיומו.

בועז אהב לארח בבית בעין הוד. יין, אוכל ושקיעה. כולם היו מתקבצים שם על המרפסת. חברים, אמנים, מעצבים. במרכז עמד שולחן גדול ש"הבנות" היו דואגות למלא בכל טוב. גם החברים הביאו. חגגו שם חגים, ימי הולדת, פרישות, אזכרות וחתונה. זה היה המקום שלו. צלע הר עם צמחייה פראית ונוף משכר. הוא לא אהב שפורשים הביתה. הפציר להישאר. בכל פרידה הוא תכנן את האירוע הבא.

צעיר ממני במספר שנים, וכמתמטיקאי בהכשרתו, שהקפיד תמיד לזכור מספרים ותאריכים, שנים וזמנים, היה תמיד מזכיר לי, בחיך "מסוים", שבבוא היום יערוך לי אירוע פרידה בעין הוד. אבל סדר הדברים השתבש. בועז פרש באיטיות מהחיים. היינו רק מעטים שראינו אותו בגסיסתו. את הסצינות האלו לא הוא בייס. אולי הוא היה משווה להן אופי בארוקי. או אליגורי. אבל באמת העובדתית לא נגעה יד האמן של בועז. היא היתה חשופה וצורמת.

רוני סתר



דיוקן עצמי עם המשפחה: פייטה, מחווה ליוג'ין סמית, 1988, תצלום שחור לבן. 126x126 ס"מ.



דיוקן עצמי עם המשפחה: מתווה לגבר ואשה מס. 9, 1995, תצלום שחור לבן, 126x126 ס"מ.



דיוקן עצמי עם המשפחה: משחק שח עם אבי, 1991, תצלום שחור לבן, 126x126.



## בועז טל, הומאז' יעל אילת ון אסן

"בועז טל, הומאז'" היא התערוכה הפותחת את הגלריה המחקרית של התואר השני בפקולטה לעיצוב משולב במכון הטכנולוגי, חולון. פרופ' בועז טל היה מי שיזם את הקמת הגלריה בתקופת כהונתו כדקאן הפקולטה לעיצוב, והיה גם ראש התוכנית הראשון של התואר השני בפקולטה זו; הוא נאלץ לעזוב תפקיד זה בשל מחלתו, ונפטר באפריל 2012. תערוכה זו היא אפוא מחווה לא רק ליצירתו כאמן, אלא גם לפעילותו כמרצה, כמחנך וכדקאן הפקולטה וכמי שהטביע את חותמו על אופייה האקדמי והמקצועי. למרות היותה תערוכה לזכרו, אין היא מתיימרת להיות מסכמת, אף כי היא כוללת עבודות מוכרות רבות מתוך יצירתו הענפה. בועז טל זכה בחייו לתערוכות רחבות היקף של עבודותיו: בשנת 2001 התקיימה במוזיאון תל אביב תערוכה שייצגה תקופת פעילות אמנותית של למעלה משני עשורים, והיא הוצגה מאוחר יותר בווריאציות שונות במקומות נוספים בעולם. בשנת 2009 הוצגה בגלריה האוניברסיטאית התערוכה "בועזבה", שכללה גם היא גוף עבודות גדול. שתי התערוכות לוו בקטלוגים,<sup>1</sup> ובהם מאמרים המתייחסים להיבטים התיאורטיים המגוונים והמורכבים של עבודתו, ביניהם: יחסי הכוח והתלות המגדריים, משמעות המשפחה המצולמת, השימוש באיקונוגרפיה הנוצרית, טקטיקות הציטוט והפסטיש, גופניות ועירום, ייצוגים פוסט-ציוניים והממדים האלגוריים של יצירתו.

במהלך הכנת התערוכה הנוכחית ערכתי ביקורים בסטודיו של טל, שבו מאוחסנות עבודותיו. הדבר לא היה פשוט עבורי. לא רק בשל תחושת הפלישה לתוך מרחב עבודתו של אמן מת, תוך התחקות אחר האופן שבו ארגן את גוף העבודות שיצר לאורך עשורים, התנהל ביחס אליהן ושמר עליהן, אלא גם בשל נוכחותן של עבודות הגוף הגדולות, שהונחו זו על גבי זו בדחיסות רבה – באופן ששיבש את המבט שאליו כיוון בדיוק רב באמצעות הבחירות שלו כצלם. אולם היה בכך משהו נוסף, קשה ומאיים, הקשור במידה רבה עם המפגש המחודש בעיסוק המוסווה והגלוי במוות הקיים בעבודותיו. ביטוי לתחושה זו מצאתי במה שכתב שמעון כגן, במסגרת מאמר שפורסם בקטלוג התערוכה של טל במוזיאון תל אביב לפני יותר מעשור: "במבט על העבודות הפזורות באטליה של טל, הכל נראה לי כמו תצלום אחרון, זה שלפני הפרידה הקשה, זה שלפני הניתוח הקריטי, העלייה לגרדום, ההוצאה להורג. תמונות שצולמו על ידי העד רגע לפני האסון, החורבן, כאשר דלתות המשרפה סובבות על צירן..."<sup>2</sup>

ואכן, בעבודותיו משתקפת תחושת איום חזקה. זהבה אשתו מעידה, בטקסט שפורסם בקטלוג לתערוכה שנערכה בגלריה האוניברסיטאית, כי המצב הקיומי של המשפחה היה עתיר אירועי גוף שאיתם נאלצה להתמודד התמודדות יום-יומית לאורך שנים. "מעולם לא עזבה המחלה את משפחתנו"<sup>3</sup> כתבה. זהבה נפטרה חמש שנים לפני בועז בעקבות גילוי של מחלת הסרטן בגופה, ובתם הצעירה, נופר, נפטרה כמה חודשים לפניו לאחר התמודדותה עם המחלה שלוותה אותה כל ימי חייה.

משפחתו של טל היותה את מרכז יצירתו לאורך השנים; עם זאת, למרות נוכחותם של בני ביתו בצילומיו, הוא נמנע מלעסוק ישירות בהיבטים הביוגרפיים הקשורים בהם. את עיסוקו בתצלומי המשפחה אפשר לראות כחלק ממורשת צילומית שעסקה

[1] נילי גורן (עורכת), קט. **בועז טל עבודות 1978-2001**, אלגוריה / אלגור מן טרופו, תל-אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2001. מרדכי עומר (עורך), קט. **בועז טל: בועזבה**, תל-אביב: הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש נניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב, 2009.

[2] שמעון כגן, "על היסטוציאלים ושאלת התחכום של הרוע", בתוך: נילי גורן, **בועז טל עבודות 1978-2001**, אלגוריה / אלגור מן טרופו, עמ' 26.

[3] זהבה טל, "הריסוי של טל", בתוך: מרדכי עומר, **בועז טל: בועזבה**, עמ' 51.

בחיפתן של סיטואציות במרחב האינטימי המוגן של פנים הבית במרחבים הציבוריים של הגלריה או המוזיאון. אמניות כדוגמת נאן גולדין, סאלי מאן, לורי נובק ומרטינה לופז<sup>4</sup> צילמו, משנות ה-80 ואילך, סיטואציות מחיי המשפחה, שבאמצעותן התייחסו לסוגיות שונות ביחסים שבתוכה ולקשרים בינה לבין המרחב החברתי והפוליטי שמחוץ לה. אך בניגוד לצלמות אלה, שניסו לשמר את האותנטיות של הרגע המצולם, ואת הזיכרון הנגזר ממנו, באמצעות תיעוד של רגעים מחיי המשפחה, בחר טל לצלם את בני ביתו בסיטואציות מבוזות, המושתתות על יצירות מופת מתולדות האמנות המערבית לתקופותיה, כפי שניתן לראות לדוגמה בעבודה **דיוקן עצמי עם המשפחה**, "אוכלי תפוחי האדמה", **מחווה לואן גוך**. צילומים אלה מנתקים לכאורה את התצלום המשפחתי מן האינטימיות והאותנטיות של בני המשפחה הנוכחים בו ומייצרים תחושת הזרה, שמקורה ביחס בין הקשריה האלגוריים של הסיטואציה המצולמת להווה המצולם.<sup>5</sup> הזרה זו מועצמת על ידי העירום של בני המשפחה, המתקיים ברבות מעבודותיו, שהיבטיו ה"ייצוגיים" מרוקנים אותו מהקשריו האירוטיים ומציבים אותו במרחב התרבותי של מיניות "נטולת חטא".<sup>6</sup> בה בעת כולאים עקבות גופם החשוף של בני המשפחה, המצולמים בתוך החלל האינטימי והמוכר שלהם, גם את המסתורי והמודחק, שאינו יכול להיות מיוצג.<sup>7</sup>

הצילומים המוצגים בתערוכה נבחרו מתוך גוף העבודות המרכזי של **הדיוקנאות העצמיים של טל**. המדיום הצילומי בכלל והדיוקן בתצלום בפרט כמוהם כעקבות נוכחותו של המצולם בעולם, והם מהווים עדות לקיומו הפיזי. יחד עם זאת, המפגש של הסובייקט עם דימויו המצולם מחולל פיצול בתוך העצמי: תזכורת להיותו תמיד אחר הנבדל ממנו. טל בוחר לסמן את זהותו באמצעות בני משפחתו, ובכך הוא מגדיר אותם כחלק בלתי נפרד מהווייתו. הוא עושה זאת הן בסדרות האלגוריות בשחור לבן שצולמו בתוך המרחב הביתי האינטימי, והן באמצעות צילומי הצבע הגדולים אשר צולמו מחוץ לו. את בחירתו להגדיר את עצמו באמצעות בני משפחתו אפשר לבחון בהקשר למשנתו של עמנואל לוינס, הרואה באחריות כלפי האחר את המבנה המהותי של הסובייקטיביות. תפיסה זו נוכחת במידה רבה בשימוש שעושה טל בדימוי הפיזיטי והיא באה לידי ביטוי בווריאציות שונות בארבע עבודות המוצגות במסגרת התערוכה, שבהן מוחזק טל בידי אשתו וזהבה התומכת בו: **דיוקן עצמי עם המשפחה**, **פייטה עם נוטרה-דאם**; **דיוקן עצמי עם המשפחה**, **פייטה**, **מחווה ליוג'ין סמית**; **דיוקן עצמי עם המשפחה**, **הרמוניה מוזרה של ניגודים**; **דיוקן עצמי**, **מתווה לגבר ואשה מספר 9**, או לחלופין בעבודה **זהבה ונופר**: **פייטה**, בה נושאת האם את בתה. במקביל להיותה מסמלת מצב של חסד, הפייטה היא גם מצב של מוות, שעל פי משנתו של לוינס המבט עליו הוא המאפשר להבין דרכו את משמעות החיים.<sup>8</sup>

גם בעבודה **דיוקן עצמי עם המשפחה**, **משחק שח עם אבי**, המרחיבה את הדיון בשינוי יחסי הכוחות בתוך המשפחה והסדר הסמלי המתקיים בה ביחס לצילומי הפייטה, בולטת הנוכחות המשגיחה והדואגת של הנשים הבוגרות והבת הבכורה בסיטואציה הנוצרת בתצלום. דאגה זו באה לידי ביטוי בניואנסים קטנים, אך בעלי נוכחות רבת משמעות: מבט, הנחת יד, חיבוק של סבתא את נכדתה.

[4] טל עסק בעבודותיו בסוגיות מדגיות, בהן עסקו על פי רוב צלמות נשים. הרחבה לבני ההיבט המדרי בעבודותיו ניתן למצוא במאמרה של טל דקל "כלים שלבים: מילות מדגיות בראי אמנותו של בועז טל". בתוך: מרדכי עומר, **בועז טל: בועז/בה/ אלגורו נון טרופו**, עמ' 29-42.

[5] דרור ק' לוי מכנה הזרה זו "הזרה איהונית". ראו התייחסותו בבמאמר המופיע בהמשך.

[6] מיכל ספובסקי, "בועז טל, אלגוריה / אלגורו נון טרופו", **סטודיו**, 2001, עמ' 498-489.

[7] במאמרו של משה צוקרמן באותו קטלוג הוא מתייחס בהקשר זה למושג ה-Unheimliche הפרוידיאני. משה צוקרמן, "בועז טל: אמן הציור-המצולם", בתוך: נילי גורן, **בועז טל עבודות 1978-2001, אלגוריה / אלגורו נון טרופו**, עמ' 18.

בניגוד לתפיסתו של היידגר את המוות, הרואה בו ודאות מוחלטת ומקור לוודאות עצמה, מציע לוינס לראות את היחס אל המוות כמורכב מן ההדהוד הרגשי והאינטלקטואלי של הידיעה על האחר. לטענתו אין להשוות את היחס הזה לשום חוויה מיד שנייה. זהו יחס תלוי זמן, שיש לנו לגביו תחושה מוקדמת, המתבטאת בפחד או במועקה.<sup>9</sup> העיסוק בממד הזמן בולט בשלושת צילומי הצבע הנכללים בתערוכה. בעבודות אלו מנותקות הדמויות המצולמות מכל סימון של מרחב ספציפי ונראות כאילו הן נבלעות בתוך חלל שחור המקיף אותן. העבודה **דיוקן עצמי עם המשפחה**, "הערצת הילד", מורכבת מחמישה צילומים נפרדים של כל אחד מבני המשפחה, המופיעים זה לצד זה.<sup>10</sup> בעבודה זו תוחמים ההורים בכיוון-העמידה שלהם את המרחב עבור שלוש הבנות במה שיכול להיתפס גם כהגנה והכלה, אך בו בזמן גם כפעולה חוסמת. ואילו בעבודה **דיוקן עצמי, מתווה לגבר ואשה**, "הקומדיה האלוהית", נמצא האב במנח אופקי מעל האם, במה שנראה כתנוחה מולידת חיים של גבר ואשה – אך נחוזה בו זמנית, דווקא בשל כך, כמצב של קיפאון ומוות. גם הזוג ההולך, המופיע בעבודה **דמויות מאחור**, נראה כעומד להיבלע בריק אינסופי. אך גם כאן, כבשאר העבודות, מייצרת ההליכה זה לצידו של זו רגע ייחודי, מלא עדנה ואינטימי.

בספרו *Gramophone, Film, Typewriter*<sup>11</sup> מצביע פרידריך קיטלר על כך שטכנולוגיות השיעתוק, ביניהן הצילום, מסוגלות לתפוס מצבים ללא התערבותו של הסימבולי, וכך לגעת במה שלאקאן מכנה "ממשי". בעבודותיו אלה של טל "מצליחות" הסיטואציות המבוטאות לתת ל"ממשי" לחמוק, ולייצר עבודות שאינן רק מבנות מתווים אלגוריים ועיסוק מתוחכם בפרקטיקות הייצוג של המדיום הצילומי, אלא גם לשמר זיכרון חומק, בלתי אמצעי ומלא חיים.

ברצוני להודות בהזדמנות זאת לדנה טל שגב, בתם של בועז וזהבה, על שיתוף הפעולה המלא בהכנת התערוכה.

[8] עמנואל לוינס, **המוות והזמן**, תל-אביב: רסלינג, 2007, עמ' 64.

[9] שם, עמ' 24.

[10] באופן המתכתב עם תצלומיו של מיירידי מימיו הראשונים של הצילום, אשר חקרו ייצוגים של תנועה. ראו את התייחסותו של שמואל בן לך במאמר המצוטט לעיל.

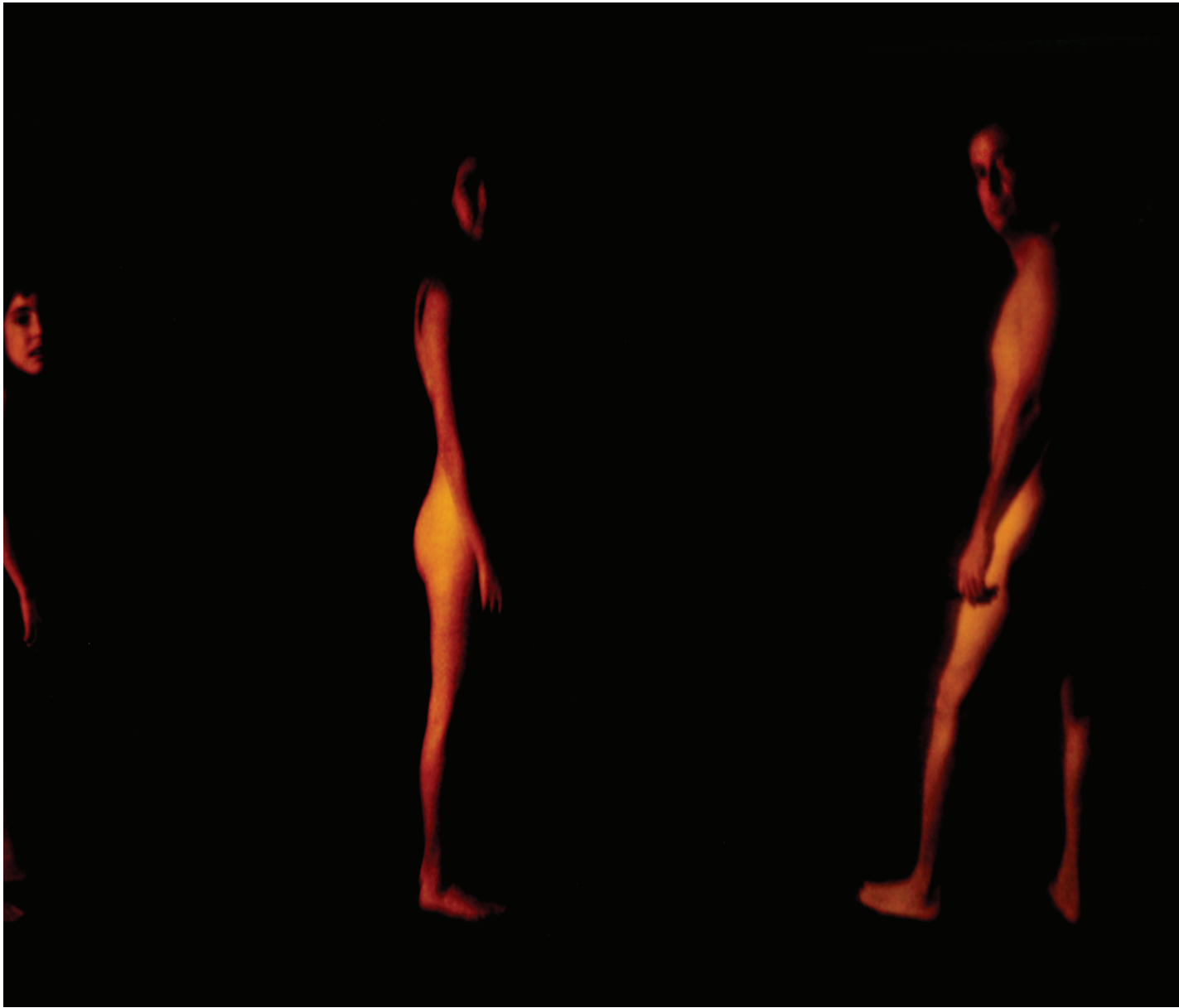
[11] Friedrich Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999.



דיוקן עצמי עם המשפחה: פייטה עם נוטרה-דאם, 1992, תצלום שחור לבן. 126x126 ס"מ.



דיוקן עצמי עם המשפחה: הרמוניה מוזרה של ניגודים, 1991, תצלום שחור לבן. 126x126 ס"מ.



דיוקן עצמי עם המשפחה: "הערצת הילד", 2001, תצלום צבע, פוליפטיכון, 230x122 כל יחידה.







## צילום האי-נחת: הולגאטה של הנשגב ד"ר דרור ק' לוי

לא בכל יום מזדמן לנו לפגוש צלם הזונח את הצילום כמכשיר מסמן רב-עוצמה, זה המבקש לתעד, בהתבסס על מעמדה הרטורי של הרפרנציאליות הצילומית כאינדקס של דבר-מה, את "הארעי, החולף, המקרי" (אם להזכיר אמירה מפורסמת של בודלר על המודרנה) – אמן-צלם המעמיד במרכז עשייתו את הצילום המכויים, המפורק. בניגוד לצלמים הנתפסים כמתעדי ההיסטוריה של המקום וכמקריה, 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! זהו קולו של אמן מהורהר המנהל דיאלוג, לעתים אירוני ומתוחכם, עם תולדות האמנות במסגרת היחסים המורכבים והסבוכים בין צילום לציור. טל אינו פועל בטריטוריה מוכרת ונינוחה; וגם אם עבודותיו אינן קלות לצפייה, הפרובוקציה שבהן אינה רדיקלית. ועם זאת יש בהן משהו טורדני, ואפילו מאיים. המבט המוקרן מתצלומים אלה משרה אי-נחת, פורם את מבטו של הצופה, תובע ממנו לחשוב מחדש על לא מעט מוסכמות.

את יצירותיו של בועז טל אפשר לסווג בקווים כלליים לשלוש תקופות עיקריות, המתאפיינות לא רק במיקומו של אתר הצילום אלא גם בפורמטים השונים המשמשים במעשה הצילום עצמו. מה שהחל בסוף שנות ה-70, בתקופת לימודיו במדרשה לאמנות ברמת השרון, בתצלומי-חוץ ריאליסטיים הנראים כתצלומי סנפ-שוט שצולמו במצלמת סטילס בשחור-לבן – תצלומים בחשיפה קצרה הלוכדת את הרגע, נוסח רוברט פרנק ולי פרידלנדר האמריקאים – התחלף בתצלומי-פנים פנטזמגוריים, שצולמו רובם ככולם בשחור-לבן בין השנים 1982 ל-1991. תצלומים אלה פותחים את התקופה האלגורית של טל, 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-הפנים הביתי של האמן.

מאמצע שנות ה-90 מתנתקת יצירתו של טל מן הצילום בשחור-לבן ועוברת אל הצילום בצבע, בעיקר במצלמת פולארויד. בשנים אלה מועתקת זירת הצילום מן הבית אל הסטודיו (המקלט) כאל אתר-ניסוי סטריילי המשמש להתבוננות צילומית, העוסקת פחות בסמלים ודימויים ויותר בתהיות על מעשה הצילום עצמו. בתצלומים אלה אנחנו עדים להשטחת חלל-הפנים מן התקופה הקודמת עד היותו לרקע שחור ותו לא, לסילוק העומס ולזיכוכן 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 **פריקט סרטן השד והריפוי של ט**.

מאז שנת 2003 הולכת יצירתו של טל ומתרחקת מצילומי הסטודיו ומתחילה התקופה שאפשר לכנותה תקופת ה"וניטאס". בתקופה זו צילם טל, בטכניקה של צילום-חטף,

[1] ראו משה צוקרמן, "אמן הציור-המצולם" קט. **בועז טל: אלגוריה / אלגוריה (נון טרופו)**. עבודות, 2001-1978, מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2001, עמ' 17-20.

בעיקר טבע דומם לצד תצלומי נוף ומשפחה. כמו במכלול יצירתו ניכר גם כאן המבט המלנכולי כסימפטום מאיים, ועוד נחזור לכך בהמשך.

#### פנטזמגוריה: הבית

יצירתו המוקדמת של בועז טל מבדלת אותו מן ההגמוניה 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".<sup>2</sup> ביצירתו זו מחליף הדימוי המוקפד את המרושל; המחושב את הפרוע והמחוצף; הנרטיב את העיסוק בעקרון קדימותה של הצורה; העומס את דלות החומר; הפתייני את הסגפני; ריבויי בבואות התודעה בחלל ובזמן את ההשטחה; הסימטריה וההרמוניה את חוסר ההיררכיה – ודומה שרק ההתנזרות מן הצבע נותרה בעינה. נוסף על מאפיינים אלה ניכרת בתצלומיו של טל שיבה 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. בשים לב לקשר המורכב בין תולדות האמנות לצילום, לא יהיה זה מוטעה לשייך את טל לאמני הניכוס הפוסטמודרניים, המתכתבים עם יצירות מופת מן העבר, כגון סינדי שרמן (Sherman), יאסומסה מורימורה (Morimura) או ג'ואל פיטר ויתקין (Vitkin), ובהקשר מקומי ומאוחר יותר – עדי נס ומיכל חלבין.

אם יש בתצלומיו המוקדמים של טל התכתבות עם תולדות האמנות, היא אינה נובעת מהיקסמות מן האסתטיקה של הרנסנס והבארוק; היא דומה יותר לחיקוי הפוסטמודרני של סגנונות מתים מן העבר, לאותה "פרודיה ריקה" המכונה בפי ג'יימסון "פִּסְטִישׁ": בדומה למתרחש בסרטו של דרק ג'ארמן (Jarman) קראוואג'ו מ-1986, מתחלפות גם בתצלומיו אלה של טל יצירות המופת הידועות והמוכרות לנו מן העבר ב"תמונות חיות" (tableaux vivants) של שחקנים (בעיקר האמן ובני משפחתו) המחקים אותן,



תמונה מס' 1 : דיוקן עצמי עם המשפחה: "אוכלי תפוחי האדמה", מחווה לז'אן-ג'ור, 1990, תצלום שחור לבן, 126x126.

כאילו שימשו להן מודל (מתווה לגבר ואשה: בעקבות "סעודה על הדשא", 1990; דיוקן עצמי עם המשפחה: "הבחירה של פאריס", 1993). הפרדת הצורה מן התוכן, המשתמעת ממעשה ההתחזות שבעצם העמדת תמונה קיימת באמצעות "שחקנים", מאשרת ומחזקת את איכויות הסימולקרה של הדימוי הצילומי כשחזור של שחזור (דיוקן עצמי עם המשפחה: "אוכלי תפוחי האדמה", מחווה לוון-גוך, 1990, תמונה מס' 1).

קניבליזציה אקראית זו של סגנונות ציור מן העבר באמצעות הצילום, המשחק ברמיזות סגנוניות אקראיות באמצעות מהילה זו בזו של טכניקות שונות המרוחקות זו מזו בחלל ובזמן: מייצרים מדיום חדש, המתקיים בפער שבין שתי מסורות אמנותיות שונות. זהו מעין שטח הפקר, המאפשר – באמצעות דימוי מזדמן המתייחס ל"עולם ממש" מסוים – הצבה, בימוי ושלטיה במרחב מתעתע, שבו תיתכן מניפולציה על המושג ועל עצם הפעולה, מבלי להתחשב בתוכן<sup>4</sup>. במילים אחרות: הפקעתה של הסצנה ה"קלאסית" מהקשרה ההיסטורי, החברתי, הדתי והמיתולוגי ושתיילתה בתוך הקשר שונה בתכלית מרוקנות את משמעויותיה של העלילה המקורית. השלכה פטישיסטית זו של הסצנה הקלאסית כנרטיב הממוקם בהווה – כמיזנסנה המתארגנת בתפאורה של הכאן ועכשיו, בסביבה הביתית-משפחתית של האמן – יוצרת קרע במסך-אימאז' ומכניסה בו עומק ובעייתיות. היא נחרתת כתחליף, כאמבלמה או כהולוגרמה-לכאורה (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, ובתוך כך העלילה ה"קלאסית" הופכת לאלגוריה שלהם.

ועדיין לא הזכרנו את אחד המאפיינים המרשימים ביותר של עבודות אלה, את האנכרוניזם שלהן הטבוע בחותם "הריאליזם הפנטסטי", כגון זה הנגלה לנו באזכורים או ברפרנטים חושפניים, באותם אובייקטים מן המציאות העכשווית השזורים בסצנות ה"קלאסיות" המשוחזרות: גֶדְגֵּיטִים הפזורים פה ושם (ספוטים), מכשירי רדיו וטלפון, טלוויזיה שעל המסך שלה מופיע דימוי מוקפא מסרט וידיאו המתייחס למסגרת הזמן המשוחזרת, חפצי שימוש יומיומיים, או פרחים מלאכותיים ועיטורים דקורטיביים שכולם קיטש מודע לעצמו. כל אלה הם סימפוטום, במובן הפרוידיאני של המילה, של מכלול הדחפים המורכב והעמוק הפועל כאן, המעלה אל פני השטח את הקשר הדיאלקטי בין תפיסת היפה בפוסטמודרניזם לבין טכנולוגיות השיעוק בקפיטליזם המאוחר. במילים אחרות, ההישג האירוני של טל בסדרת עבודות מוקדמות אלה מתבטא בהצגתו את עצמו, או בעצם אותנו, כאובייקט נוסטלגי. זהו עידן של נוסטלגיה פוסטמודרנית, של "שיבה" (nostos) אל דימויים של זמן אבוד ללא ה"סבל" (algos) הקשור בה, ללא כוונה ממשית להחזיר את הסדר לקדמותו. הכול מכון כמדומה לטשטוש ההתייחסות הישירה לכאן ועכשיו: כנרטיב "קלאסי" הממוקם תמיד בהווה, מעבר להיסטוריה. הצבתה של סצנה נוסטלגית בתפאורה עכשווית היא אפוא תופעה סימפטומטית של אובדן ההיסטוריות בפוסטמודרני, של "היסטוריית פופ", כפי שמכנה זאת ג'יימסון, המיוסדת על דימויי הפופ שמציגה התרבות המסחרית והפופולארית: "כאילו משום-מה אין ביכולתנו כיום לעסוק בהווה שלנו, כאילו איננו מסוגלים ליצור ייצוגים אסתטיים של נסיונו שלנו, בכאן ועכשיו".<sup>5</sup>

ועם זאת בועז טל – שגִּמְיִירוֹת הבריקולאז' ביצירתו עשויות להיראות, על פניהן, כהתגלמות הפוסטמודרניזם, בהיותן כל-כולן סימולקרות ופִּסְטִישִׁים א-היסטוריים – מתגלה כאן כמודרניסט במובן העמוק של המילה. לשווא נחפש אצלו את הליאות והשעמום של "הברת הראווה", החיה בהווה מתמשך שאין בו עוד מקום לייחודיות

[2] שרה בריטבר-סמל, קט. "כי קרוב אליך הדבר מאוד": דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1986.

[3] פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם, או הריבוי התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, מהדורה שנייה מתוקנת, תרגום: עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג, 2008. "הפסטיש", טוען ג'יימסון, "כמו הפרודיה, הוא חיקוי של סגנון מיוחד או אידיוסינקרטי, נשיאת מסיכה לשונית, דיבור בשפה מתה. אלא שזו פרקטיקה ניטרלית של חקיינות שאין בה דבר מכוונת המכוון שבפרודיה, מעוקרת מכל דחף סאטירי, נטולת צחוק [...]". לפיכך הפסטיש אינו אלא פרודיה ריקה, פסל שעניו סומות" (47). לדידו, האמן בעידן הפוסטמודרני אינו יכול עוד להמציא צורות וסגנונות חדשים, ולכן הוא מעתיק סגנונות קודמים ועושה זאת בלא אירוניה, ומבלי ליצור משמעויות חדשות.

[4] ראו מאיר אגסי, הכד מטבס: מבחר מאמרים על אמנים, אמנות והתבוננות, 1983-1997, תל-אביב: עם עובד, 2008, עמ' 487-486.

[5] פרדריק ג'יימסון, המפנה התרבותי: מבחר כתבים על הפוסטמודרני 1993-1998, תרגום: דליה טסלו ודורון ק' לוי, עריכה מדעית: דרור ק' לוי, תל-אביב: רסלינג, 2009, עמ' 23.

ולמסתורין או לשינוי פני הדברים – את ההשתעשעות המפוקת האופיינית לחוויה הפוסטמודרנית, לפחות בשלביה המוקדמים. טל שומר על האופק האוטופי של המודרניסטים, אשר מתוקף חוויית השיבוש והקיטוע ביקשו לפתוח פתח אל מרחב התנסות אחר ושונה; שכן לא רק הנושא ה"קלאסי" זוכה כאן להזרה אירונית באמצעות מיקומו של האירוע בהווה, אלא גם ההווה זוכה להזרה עקב כך. ואין זה עניין של משחקיות גרידא: הפיכתם של חיי היומיום לאלגוריה היא משחק רציני וכבד ראש. היא השעשוע היחיד העומד לרשותו של האדם המלנכולי. היא הצורה המעוותת שלובשים הדברים בהישכחם. במובן זה, יצירתו של טל ממשיכה את המגמה הפוסטמודרנית בגילומיה המאוחרים, שכן מאז תחילת שנות ה-90 שולט בה המבנה המלנכולי. במילים אחרות, האפקט הטורד והמשעשע של נשף המסכות הזה ביצירתו של טל, של המיזנסנות הגרוטסקיות-למחצה והסוריאליסטיות-למחצה, רומז לאימה שמעורר מבפנים חלל-הפנים הבורגני<sup>6</sup> – לשתי החרדות הקשורות בחלל מעוות (האגורפוביה והקלאוסטרופוביה). שביסוד אימת הריק בתרבות המודרנית? זוהי "חזרתו של המודחק", המאזים (das Unheimliche) במובנו הפרוידיאני. מבטו המלנכולי של טל אינו מנסה ליישב את הסתירות הללו – כאלגוריקן הוא מחזין אותן, מעצים אותן, מתמקם בתוכם. מבטו האדנותי, הפוגע, המחלל את כל מה שקודש והוסתר, הוא מבטו של האדם המנוכר. במעשה האלגורי, שהוא לעולם אנרכי והרסני, הוא מפיק את הדברים מהקשרם הטבעי, מבודד אותם באורח שרירותי כדי להטענים במשמעות חדשה.

כידוע, בנימין ראה את האלגוריה כצורה סמיוטית פתוחה של קישור בין סימנים למשמעות, צורה שאי אפשר לתחום אותה ולכן היא בלתי נשלטת. בניגוד לסמל הרומנטי (שהוא נצחי, מאוחד ובעל צביון רוחני), האלגוריה הבארוקית היא בעלת טמפורליות נזילה; היא תמיד מקוטעת – והיא גשמית. הסמל גורר את האדם לתוכו, בעוד האלגוריה פורצת מבסיס ההווה ונוגחת במתבונן. היא החצנה נטולת אסתטיזציה. הצורה הגופנית, הממשית, של האלגוריה הורסת את הצורה הסמלית. בנימין ביקש לטעון שהממשי יכול להופיע רק בדמות אלגוריה. על כן האלגוריה היטיבה לדידו לבטא את עולם הבארוק, שאינו בר שליטה ואינו בר הגדרה ואין בו ודאות, אך הוא גם חומרי – עולמן של חצרות השליטים בתקופת הבארוק. על תכניהן, בגידותיהן ורציחותיהן. לשיטתו, האלגוריה קרובה יותר לחוויית המודרנה מאשר הסמל, בשל הקורלציה המבנית והתפקודית שהוא מזהה בינה לבין הייצור הקפיטליסטי המחולל עולם-סחורות מחופצן. החיזיון האלגורי של הבארוק מצטייר אפוא בעיניו כאב הקדמון של ייצוגי הסחורה כפטיש. האלגוריה נטמעה לחלוטין בתוך כלכלת השוק, שהגדילה לעשות עד כדי כך שביכולתה להמיר דימוי בסחורה וסחורה בדימוי. שלטון הסחורה, לדידו, דחק את ההתבוננות האלגורית של הבארוק, ולכן האלגוריה מופקדת עתה 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 בריטוריות מוכרות, יש משום הבטחה פוליטית. זוהי הדר-משמעות המיוחדת האופיינית ליחסים ולתוצרים החברתיים של הייצור הקפיטליסטי – "דו-משמעות שהיא תמונתה החזותית של הדיאלקטיקה, חוק הדיאלקטיקה שקפא", תמונה שהיא הסחורה כשם שהיא גם האלגוריה כפטיש. במצב עניינים כזה עלולה האלגוריה לתפקד, על דרך השלילה, כפונקציה המחזקת את הנורמה, בהעניקה ערובה לעקביות המדומיינת של הסדר הסמלי השב ומאשר את עצמו מחדש; אבל היא גם עשויה לתפקד כחתרנית, בהיותה מערערת את הסדר הסמלי מבפנים. במילים אחרות, בעצם

[6] על הזיקה בין ראווה, אלגוריה ומלנכוליה ראו ספרי **מזון למרחב ולהיפך: שש מסות בביקורת תרבות**, תל אביב: רסלינג, 2011, עמ' 85-150.

[7] לדיון מקיף ברעיון זה, ראו: Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge: MIT Press, 2000.

[8] על שלוש הפרדיגמות של הפטיש ראו: William Pietz, "Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx", in: Emily Apter and William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1993, pp. 119-151

[9] ספרדוק ג'ימסון, **המפנה התרבותי**, עמ' 155-156.

ההתכוונות האלגורית, המחקה את אופני הייצור ודפוסי השוק בקפיטליזם, נחשף אופיה הפטישיסטי והמנוכר של הסחורה. ובתוך כך מפעילה האלגוריה את ההיגיון של הקפיטליזם נגד עצמו. ואכן, בהשלכה הפטישיסטית המגולמת ביצירתו של טל מהדהדים שלושת מישורי הפטיש: ההיסטורי, הפרוידיאני והמרקסיסטי<sup>8</sup>. בתצלומים אלה נחקק, אם להשתמש בניסוחיו של גיימסון

ניצחוננו של האסתטי הקודם במונחים של העצמת חוויית התפיסה, שעמה נמנים, אם תרצו, ההגיגים המעניינים בדבר "הנשגב" (שזכה להחייאה "פוסטמודרנית" חדשה משלו, בתפקיד השונה בתכלית מזה שמילא במודרניזם). בדבר הסימולקרום ו"המאויס" – הנחשבים עתה פחות כאופנויות אסתטיות ייחודיות ויותר כ"עוצמות" מקומיות, כתאונות ברצף החיים הפוסט-עכשוויים, כסדקים וכפרצות במערכת התפיסתית של הקפיטליזם המאוחר.<sup>9</sup>

במונחים תימטיים, יצירתו המוקדמת של טל עוסקת 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 אמונתו בצורך לשקם את הסובייקטיביות שנפרצה ופוזרה לכל עבר. 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 לו, כמו באוקסימורון "הבית הפרוץ". בתצלומים אלה אין עוד אותו מרחב נינוח ומוגן – אין עוד חסינות. בעצם ניפוצו של חלל הפנים מטשטש טל את הגבולות בין פנים לחוץ: המוכר הופך למוזר, הסמוי לגלוי, חסר הערך – לאנושי. זאת ועוד, הנשים המלאות והחושניות המוצגות בתצלומיו קוראות תיגר על המבט הגברי הסטריאוטיפי, המציצני והמחפץ בגוף האשה – על אידיאל היופי של הרזון החולני בדמותן של דוגמניות צמרת שמכתיבים פרסומאים ובתי אופנה כפרקטיקה דכאנית של משטור הגוף (דיוקן עצמי: הבשורה, 1995).

תמונה מס' 2: דיוקן עצמי: מתווה לגבר ואשה  
מס. 9, 1995, תצלום שחור לבן, 126x126.

תמונה מס' 3: מתווה לגבר ואשה: הברכה, 1987,  
תצלום שחור לבן, 50x50.





בסדרה מתווה לגבר ואשה אנו מוצאים היפוך של יחסי הכוח והתלות המגדריים והחלפת תפקידים – ערעור המבט הפאלוצנטרי. תפיסת האשה כחסרה, המונחת ביסוד התיאוריה של קנאת-הפיץ הפרוידיאנית (ראו למשל את הסתרת איבר המין הגברי בתצלומיו, שכמוהו 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" (דיוקן עצמי: מתווה לגבר ואשה מס' 9, 1995, תמונה מס' 2; מתווה לגבר ואשה: הברכה, 1987, תמונה מס' 3). ההנחה הלאקאניאנית, הגורסת כי "האשה אינה קיימת" (la femme n'existe pas) אלא היא "סימפטום של הגבר", מקבלת כאן תפנית בלתי צפויה: לא זו בלבד שהאשה קיימת, היא הופכת לסופר-אגו נשי.

תמונה מס' 4 (מימין) דיוקן עצמי: האמן בנוף, 1991, תצלום שחור לבן, 126x126.

תמונה מס' 5 (משמאל) דיוקן עצמי עם המשפחה: משחק שח עם אבי, תצלום שחור לבן, 126x126.

ויש כאן עוד היפוך: בעוד שהצבתה של סצנה דמיונית שבה האמן הוא הגיבור היא תוצר פנטזמטי מובהק<sup>19</sup> (שהרי הפנטזיה, כפי שלימדה אותנו הפסיכואנליזה, היא סצנה מאורגנת שבה הסובייקט נוכח בדרך כלשהי במדומיין שלו). הרי נוכחותו של טל כדמות קבועה בתצלומיו הפנטזמטיים הופכת על פיה את התבנית הנרקסיסטית, המציצנית, של עדשת המצלמה, התובעת לעצמה שליטה ובעלות על האובייקט הצילומי – ומאפשרת בכך ליצור הזרה אירונית של דמות האמן עצמו. בעבודה דיוקן עצמי: האמן בנוף מ-1991 (תמונה מס' 4) הוא מוצג בעירום כאילו נתפס

בקלקלתו, מסתיר את מבושיו. תחושת הנרדפות והפגיעות העולה מן הסצנה מרמזת, כמדומה, לתיאור המוכר מן הוידויים של רוסו, המאונן בעודו מציץ על נערות המתרחצות בנהר.

החתיירה תחת הסדר הפאלוצנטרי בעבודותיו אלה של טל מגיעה לשיאה בתצלום **דיוקן עצמי עם המשפחה: משחק שח עם אבי** (1991, תמונה מס' 5) – המשחק כאלגוריה של מאבקי שליטה וכוח. זוהי סצנה החובקת שלושה דורות במשפחת טל בקומפוזיציה של שבע דמויות הפזורות בחלל החדר, כל אחת לעצמה, מבטיהן מופנים לכל העברים. שלא כמו בתצלומי משפחה מסורתיים, פטריארכליים, המעמידים תמונה היררכית שדמות האב בראשה, הדרמה המתרחשת כאן סביב שולחן השחמט מנכיחה, אם תרצו, את רגע פירוקו של החוק, את ערעור הסדר הסמלי הנכפה "בשם האב": סבתא בחיך נרפה, ישובה בכורסה שבקדמת התצלום, חובקת את נכדתה ושתיהן בוחות נכחן; בפינת התצלום שוכבת התינוקת, שקועה בדמיונות ילדות; האם מעיפה מבט ספק זועף ספק ציני באנומליה שבחדר; הסב רוכן על לוח השחמט, שקוע כמדומה בתכנון המט; ורק ברקע – דמותו המטושטשת של האמן-"האב", המסרב כמדומה ליטול חלק במשחק. וכאילו לא די בכל אלה, מכשיר הטלפון שבמרכז התצלום, כמסמנו של הסדר הטכנולוגי החדש, כמו כופה את נוכחותו הרודנית ומאיים להטיל את מרותו על הדמויות ולאצן לציית לו.

#### הקומדיה האלוהית: המקלט/התופת

את המעבר בראשית שנות ה-90 מן הסביבה הביתית-משפחתית לעבודה בסטודיו שבמקלט העירוני בתל אביב אין להבין רק כמעבר מן המרחב הפרטי אל המרחב הציבורי – או, בעצם, אל העולם התחתון של העיר המודרנית, עולמם של החללים התת-קרקעיים החבויים מתחת לפניה הגלויים. בתקופה זו הועתק מרכז הכובד בעבודותיו של טל מן החלל אל הזמן. החלל אינו משמש עוד כבימה להצגה תיאטרלית של נרטיב; הוא עובר תהליך של השטחה והופך לרקע שחור. השימוש שעושה טל במצלמת הפולרואיד ליצירת דימויים מחוספסים, בעלי ניגודיות מועצמת של צבע ואור-וצל, מאפשר לו לסדוק את הזיגוג המעודן של פני השטח בתצלומי השחור-לבן המוקדמים שלו, לקלף את ההילה (במובנה הבנימיני) האופפת אותם. הטכניקה של קירוב הדמויות המצולמות אל עינו של הצופה באמצעות הקילוף הזה מקנה להן מוחשיות בשרנית, חושנית, בלתי-אמצעית-לכאורה, לצד עומק דרמטי ותיאטרליות. הזמן מונכח בעבודות אלה: אם במחוות מינימליות של הבעות ושפת גוף, שהן לעתים איטיות ומעודנות (למשל תנועות ידיה של נערה הנראית כעונדת עגיל, או הליכתה של דמות הצועדת בכטחה אל תוך הריק השחור של הלא-נודע. **ההולכים**, 2006, תמונה מס' 6), ולעתים כבדות ומלאות עוצמה (כמו הדמות השוכבת במחוות לבייקון, 2005); ואם באמצעות סימני ההתפוררות של הגוף והעיסוק במוות (**דיוקן של אם**, 2002). כפי שטוענת יערה שחורי בהקדמה לקטלוג **הריפוי של ט**, טל אינו מתכחש לזמן, אלא מניח לגוף ומאפשר לזמן לעבור דרכו, "להטביע בו את חותמו. במובן זה תצלומיו של טל אינם עוצרים זמן אלא אוגרים זמן: העקבות שמותיר הזמן בגוף כמו פותחים את התצלום אל עומק טמפורלי נזיל ובלתי מוגדר – עדות אילמת למה שהיה ואיננו עוד. הזמן המונכח בתצלומים אלה על דרך השלילה, על דרך מה שלא נאמר בהם, גורם לביטול האפקט של הקפאת הרגע, המזוהה כל כך עם מדיום הצילום. למרבה האירוניה, דווקא היעדר הזמן מעצים אותו. דווקא הצמצום וההקפאה של הדמות במרחב והצבתה בתוך ריק שחור פותחים אותה לממדי זמן אינסופיים.

Jean Laplanche and Lean-Bertrand [10]  
*Pontalis, the Language of Psychoanalysis*,  
trans. D. Nicholson-Smith, London:  
Karnac Books, 1988, p. 314

[10] יערה שחורי, קט. **בועז טל: הריפוי של ט**,  
תל-אביב: גלריה גורדון, 2006.





תמונה מס' 6: **החולכים**, 2006, תצלום צבע, 60x60.

תמונה מס' 7: **מתווה לגבר ואשה: דיוקן עצמי**, "הקומדיה האלוהית", 1998, תצלום צבע, 150x150.

תמונה מס' 8: **הנס הולביין הבן, גופתו של ישו המת בקבר**, 1522, שמן וטמפרה על עץ, 200x30.5.

התנועה הדיאלקטית בתצלומי פולאריוד אלה מתרחשת, במונחיו של בנימין, בתהומות הפעורים והסוערים של דימויי-הגוף האלגוריים ומתנסחת ביחס שבין גוף העבודה לבין הכותרת. זוהי "דיאלקטיקה בקיפאון", המנסחת (ניסוח פורמאלי ובמונחים סמיוטיים) את היחס שבין סמל לאלגוריה על בסיס קטגוריה דיאלקטית של זמן: "בסמל מתגלים לרגע, עם זוהר השקיעה, פני הטבע המזוכים באור הגאולה, ואילו באלגוריה נחשפים לעיני הצופה ה-Facies Hippocratica (פני הגוסס) של ההיסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא. ההיסטוריה, על כל הבא שלא-בזמנו, רווי-הסבל והמוחמץ הנלווים אליה מלכתחילה, מתבטאת בפרצוף-פנים – לא, בגולגולת-מת [...] זהו גרעין ההתבוננות האלגורית, ההצגה הבארוקית, החילונית, של ההיסטוריה כדרך הייסורים של העולם"<sup>12</sup>. אם להשתמש בפרשנות שמציע סטנר (Satner) **לתיזות על מושג ההיסטוריה של בנימין**, לא יהיה זה מוטעה לומר שדימויי-גוף אלגוריים אלה ביצירתו של טל מתקופת המקלט "הם, אם כן, הסימפטומים, הארכיונים הווירטואליים של החללים הריקים – או, מוטב לומר, ההגנות מפני אותם חללים ריקים – המתמידים בתוך הניסיון האנושי"<sup>13</sup>. העבודה **מתווה לגבר ואשה: דיוקן עצמי**, "הקומדיה האלוהית" מ-1998 (תמונה מס' 7) מיטיבה לבטא את היסוד הטרגי הזה, המודרני בתכלית: התשוקה אל הממשי, אל הבשר החי כשלעצמו, זה המבצבץ מבעד למראיות העין הכוזבות, ההיסטוריות, הפוליטיות, החברתיות והתרבותיות. זהו אולי הרובד העמוק של אותן דמויות המרחפות על פני הריק האינסופי, ההרסני, של הרקע השחור.

[12] ולטר בנימין, "אלגוריה ומחזה-התנועה", בתוך: **מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים**, תרגום: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 15.

[13] מצוטט אצל סלבי ז'ז'ק, **ברוכים הבאים למדבר של הממשי**, מהדורה מחודשת, תרגום מאנגלית: רינה מרקס, תל-אביב: רסלינג, 2008, עמ' 43. אליבא דסטנר, הפרקסיס המהפכני ברנע ההווה אינו אלא חזרה על הטראומה, על המוחמץ, על מה שהיה בבחינת אפשרות ולא מומש. "הסימפטומים [העקבות מן העבר הנגלים באופן רטוראקטיבי על ידי הנס של ההתערבות המהפכנית] אינם לאמיתו של דבר מעשים שנשכחו, אלא מקרים של אי-עשייה שנשכחו, של אי הצלחה להשקות את הכוח של הכבלים החברתיים המעכבים אקטים של סולידריות עם האחרים בחברה". תפיסה זו נשענת, לדעת ז'ז'ק, על פרדוקס הקשור לחווית הטראומה: "הבחירה האמיתית בנוגע לטראומות ההיסטוריות שלנו אינה אם לזכור או לשכוח אותן, שכן טראומות שאינן מוכנים או אינן מסוגלים לזכור הודפות אותנו בירת שאת. [...] על מנת לשכוח אירוע מסוים, ראשית כל עלינו לזכור אותו היטב. [...] ממקודת מבטו של הקיום האנושי [הרפך מקיום אינו אי-קיום, אלא התעקשות"<sup>14</sup>]. במילים אחרות: מה שהיה בבחינת אפשרות ולא התממש ממשיך להתעקש ולחזור אל מימושו, להתמיד כחלל ריק בתוך הניסיון האנושי ולדוף אותנו כרוח הבלהות שלו.

[14] אריך אוארבך, **מימדים**, תרגום: ברוך קרוי, ירושלים: מוסד ביאליק, תשכ"ט, עמ' 125-147.

[15] להרחבה בעניין זה ראו: אביטל חנאל, **טיפשות**, תרגום מאנגלית: עדית שורר ודורן ק' לוי, תל-אביב: רסלינג, 2006, עמ' 163-230. כידוע, בעקבות הזעזוע שחווה עקב צפייה בציור זה בעת ביקורו המפורסם במוזיאון של באזל עם אשתו – זעזוע שלווה בהתקף האפילפטי קשה – כתב דוסטויבסקי את ספרו **האידיש**. עקבת זיכרון של הטראומה הנשכחת, כפי שטוענת רואל, מוצאת את דרכה אל הסיקסטסימפטומים סודניים (168). ראו גם ז'וליה קריסטינה, **שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה**, תרגום מצרפתית: קרן שמש, תל-אביב: רסלינג, 2006, עמ' 93-118.

בספרו **מימזיס**<sup>14</sup> מציג אריך אוארבך את דנטה כ"משורר העולם הארצי" ורואה בקומדיה האלוהית את חדרית הטרגי אל תוך ההיסטוריה. הטרגדיה שוב אינה אירוע קוסמי בלבד, ייסורי ישו והקרבתו של בן האלוהים על הצלב, אלא היא חלק בלתי נפרד מהווייתו של האדם עלי אדמות. בתופת של דנטה, "הוולגאטה של הנשגב", חודר הטרנסצדנטי אל העולם ומתערבב בממשי. ואכן, העולם כפי שהוא מתגלה ביצירתו של טל "הקומדיה האלוהית" הוא עולם של נפילה, עולם ללא חסד שננטש והתרוקן, בדומה לזה שבתמונה **ישו המת** (1522) שצייר הנס הולביין הבן, שבה מופקדת גופתו של בן האלוהים המת למשמרת בידי האדם.<sup>15</sup> (תמונה מס' 8) אם להשתמש במונחיו של ויטגנשטיין המאוחר, זהו עולם שאיבד את "ודאותו האובייקטיבית", עולם חילוני שחלקיו מתחברים זה לזה חיבור רופף ורב סתירות. עולם זה הוא "חילוני" לא מפני שהידע המדעי החליף בו את האמונה הדתית (כלומר, לא משום שה"ממשי" לבש נראות, בסופו של דבר), אלא להיפך, מפני שהחיים במסגרת חייבים להיות חסרי ודאות, נטולי נקודות עיגון אפילו לדידו של המאמין, עולם שבו הממשי והדמיוני משקפים זה את זה. ועם זאת, אמונתו של טל בארעיותם וברפיפותם של החיים המודרניים אינה חושפת קרע חשוך-מרפא. תצלומיו מתקופה זו הם מלנכוליים, אבל לא קודרים. אפשר למצוא בהם ייצוגי אבל על אובדנה של נפש קרובה (**דיוקן עצמי: עצוב לעזוב אותך**, **מחווה לאורס לויט**, 2000); הרהורים על המוות כמביא עימו נחמה; חדרת צהריים (**דמות ללא צל, מחווה לריכרד שטראוס**, 2000); הקרבה (**דיוקן עצמי**, 1992); מבט מיוטר התובע הכרה (**זהבה: המבט**, 2000); תעתועי הייצוג (**דיוקן של עלמה בצהוב**, 1996, תמונה מס' 9); פרדוקס התשוקה (**מתווה לגבר ואשה: בצלו של עץ הדעת**, 1991), 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 סטרוצי (Strozzi),



תמונה מס' 9: דיוקן של עלמה בצהוב, 1996.  
תצלום צבע, 70x50.

ריפוייו של טוביאס (1620 בקירוב). החזרת מאור עיניה של דמות איובית זו חושפת את המימד התרפויטי של מעשה האמנות. אצל טל מגיעה גישה זו לשיאה בפרויקט סרטן השד – סדרה שראשיתה באמצע שנות ה-90, המתעדת נשים שעברו כריתת שד בעקבות מחלתן. בדומה ליצירותיהן האוטוביוגרפיות של 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 זו, בעקבות ההיסטוריה המשפחתית שלו,<sup>16</sup> עם מכלול הבעיות הקשורות במחלה זו: עם החרדה, הבושה, הטראומה, ההדרה, הסטיגמה, הפגיעה בדימוי העצמי ואובדן תחושת הנשיות.

עבודות מעין אלה תובעות מן הצופה הכרה בגופן הממשי והמודר של נשים חולות סרטן השד – את זכותן למבט. הן מסייעות להן לדבר את הטראומה, להזמין השתתפות חזותית בפצעי הסטיגמה שלהן ולחלוק איתן את כאבן. זהו מרחב של שיח צילומי תרפויטי ("טיפול בדיבור"), דמוי פלימפססט, שבו הנשים דוברות את המום שהוטל בהן. מצלמתן של טל והאופן שבו היא חורת את שיח הטראומה של נשים אלה באים להחליף את החריתה-בפועל הדיסקורסיבית שבקעקוע על הצלקת, חריתה שהיא חזרה על הטראומה במקום שממנו הוסר השד<sup>17</sup>, כדרכן של אמניות מן הדור הקודם – למשל בתצלום "הלוחמת"<sup>18</sup> (1978). דיוקנה של הסופרת הפמיניסטית דינה מצגר שצולם

[16] בשל מחלת הסרטן נכרת שדה של אמו של בועז טל בצעירותה, והוא כולל גם אותה בפרויקט זה.

[17] ראו: Elizabeth van Schaick, "Palimpsest of Breast: Representation of Breast Cancer in the Work of Deena Metzger and Jo Spence", *Schuykill: a Creative and Critical Review from Temple University*, 2:1 (Fall 1998)

[18] בתצלום זה נראית מצגר גאה ומאלת חיים, פורשת את זרועותיה לשמים בתנוחת צליבה; הכותרת **הלוחמת** מרמזת לאמונת הלוחמות, שהאגדה מספרת עליהן כי היו כוחות כמו דיוקן בתעלום שדן השמאל'י כדי שלא יפריע לזן לשלף את חרבן ביד ימין.



תמונה מס' 10: דינה מצגר,  
דיוקן עצמי, "הלוהמת",  
1978, תצלום שחור לבן,  
צילום: אנה חמיד.

תמונה מס' 11:  
פרויקט סרטן השד, 1998,  
תצלום צבע, 120x160.





בידי הצלמת הלה האמיד. (תמונות מס' 10, 11) במובנים אחרים, סדרת התצלומים המלנכוליים של טל קרובה דווקא לעבודותיהן של ג'ו ספנס וחנה וילקה (Wilke). שיח צילומי זה, גם אם הוא עשוי להתפרש כפטרנליזם גברי, כניכוס הסבל הנשי, עדיין הוא מאפשר לנשים לבחון את עצמן מבעד לעדשת המצלמה. הפגיעה בשד נתפסת כפגיעה בעלת מאפיינים נרקיסטיים, ולכן מעשה הצילום של פגועת-השד כמוהו כתיקון נרקיסטי, המאפשר את הכלתו של ה"אחר". הדבר העומד כאן לבחינה, אם להשתמש בפרשנותו של אלכסנדר קו'ב (Kojève) להגל, הוא מאבק חברתי על קבלת הכרה ועל האפשרות לזכות בהערכה מאחרים.<sup>19</sup>

### העולם : Vanitas vanitatum

דומה שיצירתו של טל מן השנים האחרונות חוזרת אל צילומי-החוץ הריאליסטיים שבהם החל את פעילותו כצלם. אך בשונה מאותן עבודות שתיעדו את הרגעי, תצלומי "סתיו" מאוחרים אלו מתכתבים עם המסורת של ציורי וניטאס וציורי טבע דומם מן המאות ה-17 וה-18 – או, מוטב לומר, ממוגים את שני צדדיה של מסורת זו. הרבה כבר נכתב על הציור ההולנדי במאה ה-17 ועל הקשריו המעמדיים-כלכליים: על אימפריית החפצים שלו, על ניכוסו ההדרגתי של החומר ושיעבודו לממלכת הסחורות, ועל כיוונו במעין זיווג המאפשר לנוע על פני החפצים בלי לפגוע בערכם השימושי. "צדפות, קליפות לימון, כוסות מזכוכית עבה מלאות יין כהה, מקטרות ארוכות מחימר לבן, ערמונים מבהיקים, כלי חרס, גביעים ממתכת ממורקת, שלושה ענבים – מה יכול להצדיק צירוף כזה" – שואל רולאן בירת במאמרו 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?"<sup>21</sup> ואכן, ההשלכה הפטישיסטית שבציורים אלה מבטאת את הסתירה המגולמת בקפיטליזם המוקדם: "את החרדה שבמבט ואת המבוכה שביחס לערכם של החפצים"<sup>22</sup> כאפקט הניכור של מערכת החליפין הקפיטליסטית, מצד אחד, ואת תגובתה של חברה



תמונה מס' 12 (שמאל): טבע דומם, 2008, תצלום צבע, 40X30.

תמונה מס' 13 (ימין) : אשת האמן, בעקבות ליאונרדו, 2001, תצלום צבע.

Alexandre Kojève, *Introduction to the [19] Reading of Hegel*, ed. Raymond Queneau, Ithaca: Cornell University Press, 1980, pp. 5ff. לפיתוח הרעיון של המאבק על "מתן הכרה" (Anerkennung) לכלל משנה ביקורתית סדורה ראו: Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung: Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt/Main, 1992.

Svetlana Alpers, *The Art of Describing in [20] 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.

שבעה ובוטחת בעצמה השואפת לשלוט בעולם חפצים זה, מצד שני. סתירה זו זוכה לביטוי דיאלקטי בקוטב האחר של ציורי הטבע הדומים ההולנדיים: בהטפה המוסרנית של ציורי הוויטאס, הקרויים גם "ממנטו מורי" (זכור את המוות) – ציורים העוסקים בכל מה שהוא בן-חלוף ובאים להזכיר לאדם שעולם החומר אינו נצחי. שילובה של מסורת הוויטאס בתצלומי הטבע הדומים של טל, שבהם שולט היסוד החזותי הישיר, משרה עליהם אווירה של מאוחרות, של קץ, של מסתורין מושכים ומאיימים בעת ובעונה אחת – דוק מהורהר של דקדנטיות מורבידית האופיינית ל-*Fin de siècle* אופפת אותם. קחו למשל את תצלום החמניות של טל אגרל פרחים (2007) אין למצוא בו אותה מחווה אוטופית שבציורי החמניות שקיפות השמש של ון-גוך, המתפוצצות מרוב חיוניות במשטחי צבע זוהרים כפיצוי על הדלות של עולם האיכרים העלוב והקודר; הוא מזכיר יותר את החמניות המרוטות, הנבלות, של אגון שיל'ה כטבע גוסס. אך בניגוד לפרחי המלנכוליה של שיל'ה כמרפא של נופי הנפש,<sup>23</sup> תצלומיו של טל מתקופה זו טעונים במלודרמה של אסונות סינתטיים.

נדמה שבתצלומים אלה חוזר טל אל האלגוריה. אפשר לראות בהם גילומים של "רוחות הרפאים" הרודפות אותנו בעידן הקפיטליזם המאוחר, רוחות הרפאים של ההון הספקולטיבי בצורתו המוחלטת.<sup>24</sup> אלגוריות אלה הן ההתגלמות המאוחרת (בהיסט משמעות, כמובן) של הגולגולת המבעיתה בציורי הוויטאס, או של הגופה המתפוררת בחזיון החורבות של הבארוק. הטבע הדומים הופך לטבע מת (*nature morte*), פשוטו כמשמעו (תמונה מס' 12). אך בניגוד לגודש שאנו מוצאים בתמונות הטבע הדומים והוויטאס 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 מלודרמטי של קטסטרופה: אגרל ובו זר פרחים קמלים, זוג דגים אפויים, פירות מצומקים או מרקיבים, ספר מתפורר, חפץ מתכלה וכיוצא באלה דימויים, שבהם דרים בכפיפה אחת הכיעור, העליבות והריקבון עם היופי המושלם, הטבעי עם המלאכותי – כמין תזכורת לעולם שהוסט ממסלולו. זהו יופי דקדנטי המצוי במקומט, בשחוק, במתפורר, במתקלף, בשולי ובזנח 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, כזאת הרואה באסתטיקה של ההרס כשלעצמו תהליך המשווה יופי לדברים. לשווא נחפש אצלו את הצחוק הגיהינומי של המשורר המקולל כדמיון מרושע; גם לא נמצא אצלו אותה אהבת הריסות בנימינית, המקדמת את המלנכוליה כתנאי לתפיסה רדיקלית של גאולה שבאובדן ועל ידי האובדן, כתהליך המוליך מפורענות לפורענות: צילום-חטף של ההיסטוריה כאתר של חורבות ואסונות, כפי שהוא מופיע לנגד עיניו המבוהלות של **אָנְגְלוּס נובוס** – מלאך ההיסטוריה – בציורו של פול ק'לה. דומה שעל מנת להבין את מכלול יצירתו של טל יש לשמוע, מבעד למבט המלנכולי, מבעד לאירוניה ולסרקזם, את צחוקה הכבוש של אשת האמן (**אשת האמן, בעקבות ליאונרדו**, 2001, תמונה מס' 13), שבמחווה ההתרסה של אצבעה הזקורה נוסח יחנן המטביל כמו באה לומר: "החיים נמשכים, למרות הכול!"

[21] רולאן בארת, "עולם-חפץ", **סטודיו** 50 (פברואר 1994), עמ' 32-33.

Hal Foster, "The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life", in: Emily Apter and William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*, op. cit., pp. 252-253

[23] ריינהארט שטיינר, **אגון שילה 1890-1918: נפשו הילית של האמן**, תל אביב: ספרי, 1999, עמ' 79.

[24] ראו: פדריק ג'יימסון, **המפנה התרבותי: מבחר כתבים על הפוסטמודרני 1983-1998**, עמ' 251-253. ראו גם סלבוו ז'יזק, על הסופר-אגו ורוחות-רפאים אחרות, תרגום: דריה קסובסקי, תל אביב: רסלינג, 2000; להמת האונטולוגיה (Ontology) של היידגר ב-Hauntology ראו: J. Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*, trans. Peggy Kamuf, New York, London: Routledge, 1994.





זהבה ונופר: פייטה, 2006, תצלום צבע. 160x200 ס"מ.

Research Gallery, Masters' Program in Integrated Design  
Head of the Program and Academic Advisor: Dr. Dror K. Levi  
Faculty of Design,  
HIT, Holon Institute of Technology

**Boaz Tal, Homage** / An Exhibition in Memory of Prof. Boaz Tal  
22.11-20.12.2012

Curator: Dr. Yael Eylat Van-Essen

Lighting Design: Tamar Brilant  
Lighting Design Supervision: Dorit Malin

Issue 1

Editors: Dr. Yael Eylat Van-Essen, Dr. Dror K. Levi

Scientific editor: Dr. Dror K. Levi

Design: Peddy Mergui and Shiran Azran

Language editor: Dalia Tessler

Special thanks: Prof. Gady Golan, Prof. Dana Arieli-Horowitz, Dana Tal  
Segev, Tamir Shefer, Reuven Givati, Ronnie Setter, Menashe Kay, Hemda  
Cohen, University Art Gallery, Tel Aviv University

Printed: Nachlieli Print House

Cover Photography: "Self-Portrait with My Family: 'The Potato Eaters,'  
Homage to Van Gogh" 1990, B&w photograph 126x126.

© 2012, Research Gallery, Masters' Program in Integrated Design,  
Design Faculty, HIT Holon Institute of Technology  
52 Golomb st., Holon  
Tel: 03-5026851  
[www.hit.ac.il](http://www.hit.ac.il)