

# המשפחה בישראל

בעידן הפוסט מודרניסטי

גיא בן נר

בועז טל

שמחה שירמן

מגישה:

סיון בן חור 40295594

מרצה: דר' גלעד מלצר

2010

## תוכן עניינים

1	<a href="#">מושג המשפחה: רקע תיאורטי</a>
4	<a href="#">המשפחה בישראל</a>
6	<a href="#">המשפחה באמנות ובצילום</a>
10	<a href="#">המשפחה באמנות ישראל</a>
13	<a href="#">גיא בן נר ומשפחתו</a>
25	<a href="#">בועז טל ומשפחתו</a>
34	<a href="#">שמחה שירמן ומשפחתו</a>
41	<a href="#">המשפחה הישראלית של ימינו – מה השתנה?</a>
46	<a href="#">קישורים נוספים</a>
47	<a href="#">ביבליוגרפיה</a>

## תקציר

בעבודה הנוכחית, אבקש לדון במושג המשפחה בישראל בעידן הפוסט-מודרני, דרך ניתוח עבודות הצילום והוידאו-ארט של גיא בן-נר, בועז טל ושמחה שירמן. שלושת האמנים נבחרו משום שהינם היוצרים הישראליים בעלי גוף העבודות הנצמד באופן עקבי ביותר למושג המשפחה. בפרק המבוא אדון במושג המשפחה באופן כללי ובישראל באופן ספציפי, על השינויים והתמורות החלים בו כפי שמציגים זאת הסוציולוגים. בהמשך המבוא, אציג את נושא המשפחה כפי שהתפתח לאורך ההיסטוריה של האמנות עד היום. מטרת המבוא הינה קודם כל למקם את שלושת היוצרים הנדונים ביחס לשיח הסוציולוגי והשיח האמנותי על מוסד המשפחה ובנוסף לבנות בסיס תיאורטי ראוי, דרכו אנתח את עבודותיהם של היוצרים הנדונים. טענתי אותה ארצה להוכיח הינה שעל אף השינויים והתמורות שחלים במוסד המשפחה הן בשיח הסוציולוגי והן כפי שמוצגת באמנות, המשפחה בישראל עדיין נשארת איתנה ויציבה. הנני סבורה כי ניתוח עבודותיהם של יוצרים אלו, על המסרים העולים מהן, תספק תמונה מעניינת של מוסד המשפחה בחברה הישראלית.

### מושג המשפחה: רקע תיאורטי

לאורך שנים רבות הוצג דיון סוציולוגי מרתק אודות הבסיסים העומדים מאחורי מושג המשפחה, ביניהם הבסיסים הביולוגיים, חלוקת עבודה, דפוסי משפחה שונים ועוד. אולם, אין הסכמה חד משמעית בין הגישות השונות באשר לאופייה של המשפחה והגדרתה. כמו כן, ישנן גישות שונות לגבי הצורך להגדיר מהי משפחה. יש הטוענים כי הניסיונות להגדיר "משפחה" הם חלק מתהליך ההבניה החברתית ועל כן הינם מיותרים. אחד ההוגים הבולטים של גישה זו הוא ג'ון ברנרדס, לפיו הדימוי הפופולארי למשפחה הוא זוג הטרוסקסואלי נשוי, צעיר, לבן, עם ילדים בריאים, הכולל חלוקת עבודה מגדרית.

לדעתו, המציאות הינה מורכבת יותר וכוללת קונפליקטים ויחסי כוח בין בני הזוג, כך שלמעשה אין מציאות אחת אובייקטיבית ולכן לא ניתן להגדיר משפחה<sup>1</sup>.

כמו כן, לדידו של ברנרדס, השימוש שסוציולוגים עושים במושג המשפחה הוא אידיאולוגי והרסני, שכן הידע הסוציולוגי על מושג המשפחה מחזק את האידיאולוגיה הקיימת ותומך בדימוי המשפחה באופן גורף

<sup>1</sup> ברנרדס, ג'ון. מתוך *Family Studies*.

ולא ביקורתי. דיסציפלינות שונות, ביניהן הסוציולוגיה, מניחות שיטתו בסיס ביולוגי למשפחה ולחלוקת תפקידים מגדרית ושהדבר אינו ניתן לשינוי. הסוציולוגים משתמשים במושג משפחה ובכך מציבים מודל נורמטיבי, כאשר כל דפוס שחורג ממודל זה נתפס כסוטה, ובכך מחזקים את האידיאולוגיה המשפחתית הקיימת.<sup>2</sup> לפי ברנרדס, "המשפחה הגרעינית" אינה קיימת אלא כדימוי רב עוצמה במוחם של רוב בני האדם והקישור בין משפחה גרעינית לביולוגיה הוא מוטעה.<sup>3</sup>

דוגמא לתיאוריה המשתמשת במושג המשפחה ומחזקת מודל נורמטיבי ביולוגי היא התיאוריה הפונקציונליסטית. לפי התיאוריה, החברה מורכבת מתת מערכות שתפקידן למלא אחר צרכים בסיסיים והמשפחה היא אחת מתתי מערכות אלו. גישה זו מציעה הגדרה למשפחה בעיקר לפי בסיס הפונקציות שמשפחה ממלאה עבור החברה. שני תיאורטיקנים בולטים בגישה זו הם רוברט פ. ביילס וט. פארסונס. לטענתם, המשפחה אינה מתפוררת כפי שסברו הוגים שונים באותה תקופה אלא קיימת הסתגלות של המשפחה לתקופה חדשה.<sup>4</sup>

ביילס ופארסונס, מתחילים בהגדרת הפונקציות של המשפחה, כאשר הראשונה היא תהליך הסוציאליזציה, דרכה ניתן ללמוד ולהכליל בין המערכת החברתית, האישיות והתרבות. בני אדם מתקיימים יחדיו בזכות קונצנזוס ערכי ולמשפחה תפקיד מרכזי בהנחלת הסדר החברתי, עליו בנוי קונצנזוס זה. הפונקציה השנייה של המשפחה היא היותה סוכן בעל מיומנויות של בידול והתמחות. המשפחה לפי פארסונס הינה "נאולוקאלית" - חיה בבית משלה, נפרדת מהורי בני הזוג, יחידה כלכלית עצמאית, וחלוקת התפקידים בבית מבוססת על מין וגיל. החלוקה לפי גיל הינה ביולוגית, כך שנתון בלתי נמנע הוא תלות הילד בהוריו ואי השוויוניות מתבטאת ביחסי סמכות ובחובת הילדים לציית להוריהם. מאידך, החלוקה על-פי מין אינה רק ביולוגית אלא גם חברתית, ופונקציונאלית לחברה כיוון שמשפחה גרעינית שיש בה התמחות היא יותר יציבה. מכאן, הרי שישנה חשיבות גדולה לחלוקת התפקידים המגדרית במשפחה. האישה ממלאת את תפקיד האקספרסיבי-רגשי-הבעתי, ואילו הגבר ממלא את התפקיד האינסטרומנטלי-משימתי. מאחר שהמשפחה והמערכת התעסוקתית תלויות זו בזו, יש צורך בהתמחות של כל אחד מבני הזוג בתפקידים השונים המתאימים להם. גישה זו מכירה רק במשפחה

---

<sup>2</sup> שם, שם.

<sup>3</sup> שם.

<sup>4</sup> ביילס, רוברט פ., פארסונס ט. מתוך Family.

גרעינית הטרוסקסואלית, לבנה, מהמעמד הבינוני ולא מעניקה לגיטימציה לצורות שונות של משפחה ותרבויות שונות, מכאן שמתעלמת משונות חברתית. בנוסף, התיאורטיקנים מתעלמים מיחסי כוחות וקונפליקטים בתוך המשפחה וכן מתהליכים היסטוריים, משמע – הם מניחים רצף של התפתחויות אך אין התייחסות לתהליכים היסטוריים ספציפיים<sup>5</sup>.

בסוף שנות השישים, עם עליית "[הגל השני של הפמיניזם](#)", המזהה את הדיכוי המגדרי בכל היבט חברתי, נטבע המונח "האישי הינו פוליטי", משמע – נשים מדוכאות בראש ובראשונה במסגרת המשפחתית ולאחר מכן בשוק העבודה<sup>6</sup>. רלוונטית במיוחד לדיון הנוכחי היא תפיסתה של ב. טורנה, הקוראת לאתגר את גבולות המשפחה הנתפסת כספירה פרטית, נשית, הפועלת על-פי עקרונות הנפרדים מהספירה הציבורית, הגברית והרציונאלית<sup>7</sup>.

לצד האמור לעיל, נראה כי בעשורים האחרונים חל שינוי מסוים בחלוקת התפקידים המגדרית בתוך המשפחה, אשר מתבטא בתפקיד האב. פ. פ. פורשטנברג, מציג [במאמו](#) סקירה היסטורית על התפתחות האבהות ומצביע על העלייה במודעות לתפקידי האב החדש, החלה בשנות השבעים למאה הקודמת. בתקופה הקדם מודרנית מי שקיבל אחריות מוסרית על הילדים היה האב, כאשר עם המהפכה התעשייתית, נוצרה חלוקה לספרות וחלוקת תפקידים מגדרית בה לאב תפקיד אינסטרומנטאלי (מפרנס) בעוד האם קיבלה את התפקיד האמוצינאלי. משנות השישים צומחים שני טיפוסים אבות: אלו המעורבים יותר בחיי ילדיהם ("האב הטוב") ואלו המנותקים מהם לחלוטין ("האב הרע")<sup>8</sup>. לפי האקר, חל שינוי משמעותי בחלוקת התפקידים המגדרית עקב כניסת הדפוס החדש של אבהות- "האב החדש". אבות כיום, מתמודדים מול דימויים סותרים של גבריות ואבהות, החל ממודל העובד האידיאלי, האמור להשקיע רוב זמנו בעבודת השוק, ועד ל"אב החדש" המצופה להשקיע זמן בבית<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> שם, שם.

<sup>6</sup> באופן כללי, התיאוריה הפמיניסטית תופסת את יחסי המגדר כמבנה העומק מרכזי בחברה, כיחסי כוח אשר במסגרתם, תחת ההסדרים החברתיים הקיימים, נשים הן מדוכאות. באשר למוסד המשפחה באופן ספציפי, מבקרים, המחזיקים בגישה זו, את התפיסות השמרניות, המניחות יחסי מגדר שיווניים במשפחה וגורסים כי המשפחה המודרנית משמרת את אי השוויון המגדרי.

<sup>7</sup> טורנה, ב.. מתוך [Rethinking the Family](#).

<sup>8</sup> פורשטנברג, פ. פ. מתוך [Changing American Family and Public Policy](#).

<sup>9</sup> האקר, דפנה. מתוך [Social and Legal Studies](#).

## המשפחה בישראל

בעשורים האחרונים בעקבות שינויים טכנו-כלכליים, טכנו-מדעיים וערכיים-פוליטיים שעברו על החברה הפוסט תעשייתית, מודל המשפחה הגרעינית המודרנית איבד את מרכזיותו סטטיסטית ונורמטיבית כאחד. המשפחה כבר אינה ממלאת את תפקידיה ההיסטוריים של יצור ורבייה ועוברת תהליכי אינדיבידואליזציה ודמוקרטיזציה, כך שניתן לראות רב גוניות בהיבטי משפחה שונים. השינויים באים לידי ביטוי בתחום הדמוגרפי, כמו ירידה בשיעור הנישואין ודחיית גיל הנישואין, עליה בשיעור הגירושין, ירידה בילודה, עליה בשיעור הלידות מחוץ לנישואין ועליה בשעורי הזוגות (זוגות שאינם נשואים, אך מנהלים משק בית משותף). שינויים נוספים בארגון המשפחתי כוללים שינוי בתפקידי מגדר עקב העלייה בהשתתפות נשים בשוק העבודה, שינוי בארגון העבודה בתוך משק הבית, שינוי ביחסי הורים וילדים וירידה בסמכות ההורית. בנוסף, ישנם שינויים בהיבט המוסדי של משפחות, כלומר, עמעום הגבולות בין הפרטי-משפחתי לבין הציבורי-פוליטי<sup>10</sup>.

על אף כל האמור לעיל, המצב בישראל מעט שונה. מחד, החברה הישראלית היא חברה פוסט תעשייתית, אשר בה נכרת ירידה במדדי משפחתיות לאורך השנים. על כך נמנים, בין היתר, שינויים בזוגיות, כמו ירידה בשיעור הנישואין ודחיית גיל הנישואין. מאידך, החברה הישראלית מאופיינת כ"חברה משפחתית", משמע – חברה בה המשפחה הנורמטיבית היא גורם מרכזי בחיי הפרט והחברה. אם כן, ערך המשפחתיות בישראל גבוה ביותר וירידה בקרנו מאפיינת שכבה קטנה בלבד, בעיקר בקרב היהודים<sup>11</sup>.

הסבר מהותי למרכזיות ערך המשפחה בישראל נעוץ בעובדה שמוסד המשפחה בארץ הוא עניין ציבורי, פוליטי ולאומי, בשל הסכסוך היהודי-פלסטיני, זאת לפני היותו עניין פרטי. הסטאטוס האישי (נישואין-גירושין) מובנה במושגים דתיים ולא אזרחיים ודין תורה הוא הקובע את דפוס הנישואין והגירושין. הגמוניית הדין הדתי בנושא משפחה מהווה מנגנון מרכזי של מיסוד המשפחתיות בישראל. הדין הדתי נחוץ לשם מניעת נישואי תערובת, סימון ושימור גבולות הקולקטיב ויצירת קו הפרדה בין יהודים וערבים בישראל, כחלק מהקונפליקט היהודי-ערבי והאיום הדמוגרפי. כמו כן, מערכת החוק, הנורמות, מערכת

<sup>10</sup> פוגל-ביז'אווי, סילביה. מתוך "אוטופיה רומנטית". משפחתיות ושינוי חברתי.

<sup>11</sup> שם, שם.

השכר ומדיניות הרווחה מכוננות את תלות האישה בבעלה ומנכסות את גופה כדי לנצח במאבק הדמוגרפי. נראה אם כן, שבישראל המדיניות החברתית הננקטת משעתקת את המוסד המשפחתי הנורמטיבי. מכאן, הרי שהמשפחות הן נכס לאומי במנגנון האידיאולוגי ומעמדה של המשפחה בישראל אינו מקרי, שכן ניתן לזהות פרקטיקות ספציפיות ומבנים חברתיים שמונעים את השינוי לכיוון פוסט-מודרני<sup>12</sup>.

אמנם המשפחה נותרה ערך מרכזי בחברה הישראלית, אך אין משמעות הדבר כי [שינויים מבניים במוסד המשפחה](#) המאפיינים את העידן הפוסט-מודרני פסחו על חברה זו. בישראל של ימינו, משפחה נורמטיבית היא גבר ואישה, הנשואים זה לזה כדת משה וישראל. זוהי כאמור הגדרה של נורמה, של קונסנזוס. התא המשפחתי הנורמטיבי הזה, המקבל את עידודה המלא של המסורת היהודית, אינו תואם לכ – 42% מהמשפחות בישראל. היינו, כמעט מחצית מהמשפחות נמצאות למעשה מחוץ לקונסנזוס. מדובר במשפחות חד הוריות, חד מיניות, זוגות מעורבים, זוגות בני דת שונה, משפחות עובדים זרים, ידועות וידועים בציבור ועוד מיני צירופים של בני זוג שלא יכולים או לא מעוניינים להינשא בטקס הדתי המקובל. בחינה כוללת של התאים המשפחתיים מציירת דיוקן חדש לגמרי של המשפחה הישראלית הטיפוסית. תם עידן הכוס המתנפצת וארבע מוטות החופה. אין זה אומר כי מבנה המשפחה המסורתי נעלם כליל, אבל הוא בהחלט מאבד גובה במהירות מסחררת. הדומיננטיות שלו מפנה את מקומה למגוון רחב של תאים משפחתיים אפשריים, כאשר מאפיין אחד בולט המשותף לכולם הוא היותם פחות "נוקשים" ממבנה המשפחה המסורתית<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> מלמד, שהם. מתוך [תיאוריה וביקורת 25](#).

<sup>13</sup> רוזנבלום, פנינה. מתוך פנים: [כתב עת לתרבות, חברה וחינוך](#).

## המשפחה באמנות ובצילום

מושג "המשפחה" קיים באמנות עוד משחר ימיה. אמנים רבים עסקו בנושא המשפחה בדרכים מגוונות הן בצורה והן בתוכן. הצורה השכיחה ביותר להתעסקות בנושא זה, היה הפורטרט הקבוצתי- פורטרט של משפחה. הפורטרטים המשפחתיים מצויים בשורשי האמנות ומגיעים עד לאבות מצרים הקדומים<sup>14</sup>.

אחד המוטיבים המשפחתיים המוכרים ביותר הוא המודל הקלאסי של המשפחה השמימית, אשר הוצג רבות באמנות הנוצרית. דוגמה לכך ניתן למצוא בציור של *The Holy Family* של Michelangelo מ-1503-5<sup>15</sup>.



1. Michelangelo, Buonarroti. The Holy Family. C.1503-5

עם התפתחות האמנות ופנייתה לעיסוק בנושאים חילוניים יותר, החלו אמנים בין היתר להתעסק גם במשפחה בצורה ישירה. הפורטרטים המשפחתיים צמחו מתוך תפיסת המשפחה כבעלת חשיבות ראשונה במעלה וחשפו רבות על תפיסת מושג המשפחה בתקופות שונות בהיסטוריה - את היחסים האישיים בין בני המשפחה מחד, ואת ההיררכיה המשפחתית והמעמד החברתי, מאידך<sup>16</sup>. חשיבות הצגת המשפחה בצורה פורמאלית והיררכית, כאשר האב הוא הדומיננטי היה שכיח עד למאה התשע-עשרה, דוגמה לכך ניתן לראות בציור *Self portrait with family in garden* של Jacob Jordeans מ-1623<sup>17</sup>.



2. Jacob, Jordeans. Self Portrait with family in garden. 1623

יחד עם זאת, היה ניתן היה למצוא פורטרטים משפחתיים שמציגים משפחה בתוך המרחב הביתי, בו הקומפוזיציה ממחישה את היחסים המשפחתיים המתוחים. דוגמה לכך ניתן לראות בציור *La famille Bellelli* של Edgar Degas מ-1858<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> ווסט, שירר. מתוך *Portraiture press. Family and marriage portrait, in group portraits*.

<sup>15</sup> ראה נספח- תמונה מס' 1.

<sup>16</sup> הופמן, קטרין. מתוך *Concept of Identity: Historical and contemporary images and portraits of self & family*.

<sup>17</sup> ראה נספח- תמונה מס' 2.

<sup>18</sup> ראה נספח- תמונה מס' 3.



דגה ביקש לחתור תחת השיח של הפורמאליות וההירארכיות המשפחתיים ולהראות את המתח המתקיים במשפחה. עבודות מהסוג הזה נקראו "Conversation pieces"<sup>19</sup>.



3. Edgar, Degas. La famille Bellelli. 1858

עד לסוף המאה ה-19, חשיבותם של החיים הפרטיים עלתה באופן משמעותי גם באירופה וגם בארצות הברית. חשיבות זו קיבלה ביטוי בפורטרטים משפחתיים שמציגים משפחות באינטראקציות לא

פורמאליות, כגון: שתיית תה, נגינה משותפת וכיו"ב, זאת כדי להציג את ההרמוניה המשפחתית. חשוב לציין, כי הצגת המשפחה באופן זה, לא גררה עמה נטישה של הצגה הירארכית<sup>20</sup>.

המצאת הצילום בשנת 1839, הביאה לתפנית משמעותית בדיוקן המשפחתי. התפתחות אמצעי הצילום והפיכתו לכלי פשוט וזול אפשרו לכלל האוכלוסייה להגיע אליו, כך שעם חלוף הזמן הפך הצילום לפולחן חברתי המאפשר עדות והנצחה של יחידים וקבוצות ואלבומי המשפחה עלו ושגשגו. כפי ששמה זאת סונטאג' בספרה: "הנצחת הישגיהם של יחידים כבנים של משפחות היה אחד השימושים המוקדמים ביותר של הצילום"<sup>21</sup>. המצלמה התחברה למושגים כמו המעמד הבינוני, נופשונים בסופי השבוע, אירועים ושמחות משפחתיות<sup>22</sup>. מכל האמור לעיל עולה כי הצילום הפך את הדיוקן המשפחתי מנחלתו של מיעוט בורגני לנגיש ונפוץ יותר עבור ההמונים.

המאה העשרים הייתה תקופה רוויה בשינויים אמנותיים, חברתיים, תרבותיים וטכנולוגיים. גם במאה זו, אמנים רבים המשיכו לעסוק בנושא ה"משפחה" בצירוף, פיסול, צילום ווידיאו<sup>23</sup>. אולם התפתחות הצילום והשפה האבסטרקטית הפחיתה בצורה משמעותית, עד כדי מוחלטת, את הפורטרטים המשפחתיים, כפי שנראו לפני כן. הצילום שחרר את האמן מהצורך לצייר בצורה מדויקת את האובייקטים שלו והתפתחות המופשט אפשרה לאמנים לבטא בצורה חדשנית את עולמם הפנימי והחיצוני. בנוסף חלה הפיכה בכל הנוגע ליחס אמן-משפחה. הערכים הפטריארכאליים הפכו לנלעגים וכך גם הערכים שייצגו, ביניהם ערכי

<sup>19</sup> הופמן. ע"מ 7.

<sup>20</sup> שם, פרק 1.

<sup>21</sup> סונטאג, סוזאן. מתוך הצילום כראי התקופה. ע"מ 12.

<sup>22</sup> ויגודר, מאיר. מתוך קמרה: עיתון בית הספר לאמנות קמרה אובסקורה.

<sup>23</sup> פאבלו פיקאסו, לדוגמה, צייר את משפחת הקרקס והתעסק ב"משפחה" בתקופות המוקדמות שלו. גם ציארלס הופקינס צייר, לא מעט, את משפחתו בשנות העשרים של המאה. הופמן. פרק 2.

דת, היררכיה מעמדית, כלכלה וערכי המשפחה. החל עיסוק בולט בהגדרה של "העצמי" ושאלות בנוגע ל"משבר הזהות", בתוך המשפחה ומחוץ לה, הפכו לחלק בלתי נפרד מהאמנות של מאה זו.

בהדרגה חזר האמן המודרני למרחב הפרטי של משפחתו, כאשר הוא פיקח וערמומי יותר מבעבר<sup>24</sup>. העבודה *Fragments* של [Lorie Novak](#) מ-1987<sup>25</sup>, עשויה להעיד על תופעה זו. היצירה מעלה שאלות ומשקפת את העיסוק במשבר הזהות – איפה הוא העצמי? האם הוא בפורטרט המצויר על הקיר? בצילום לצד ההורים? בצילומים הגזורים? או שמא בהשתקפות שלהם?<sup>26</sup>

הצילום אפשר לאמנים ליצור בקלות מניפולציות ויזואליות ומוחשיות, למה שנתפש כ"אמת". הצילום, ועימו האלבום המשפחתי, התערערו ולא נתפסו עוד כמתעדים את המציאות<sup>27</sup>. בעקבות כך, החלו אמנים כמו *Nan Goldin*, *Sandy Skoglung*, *Martina Lopez* ורבים נוספים, לפרק את האלבום המשפחתי



4. Novak, Lorie. *Fragments*, 1987

וליצור אלבומי משפחה אלטרנטיביים.

דוגמה לכך ניתן לראות בקולאז' *pass Heirs come to* של [Martina Lopez](#) מ-1991. לדבריה, הזיכרונות שלנו הם כמו פרגמנטים של מה ש"קיים" ומה ש"לא קיים", והסינתזה ביניהם בונה מציאות חדשה<sup>28</sup>. אמנים אחרים גייסו את משפחתם לצורך אמירות



5. Lopez, Martina. *Heirs come to pass.3*. 1991

היוצאות מעבר לתא המשפחתי הקטן והשתמשו בה כאמצעי להבעת עמדה או ביקורת. דוגמאות לכך

ניתן לראות בעבודותיהן של האמניות האמריקאיות [טינה ברני](#) ו**סאלי מאן**.

<sup>24</sup> שם, שם.

<sup>25</sup> בצילום נראה זוג, עם ילדה, עומד לפני פורטרט מצויר של ילדה תלוי על הקיר. לפנייהם, שולחן עמוס בצילומים

מפורקים ובהשתקפויות של צילומים נוספים. ראה נספח- תמונה מס' 4.

<sup>26</sup> הופמן. פרק 2

<sup>27</sup> שם, שם.

<sup>28</sup> ראה נספח- תמונה מס' 5. לופז משלבת תמונות נוף עם דימויי משפחה לקוחים מהאלבום המשפחתי הפרטי שלה ומתמונות משפחה שמצאה מהמאות הקודמות. לופז מתוך הופמן. *Concept of Identity*. ע"מ 215.

ברני מציגה בצילומיה, בגודל זהה למציאות, את משפחתה וחבריה הקרובים ממעמד הביניים-גבוה

באמריקה. לדוגמה ניתן לראות את הצילום *Thanksgiving* מ-1992<sup>29</sup>. צילומיה הגדולים ועם זאת אינטימיים וחסרי רשמיות, משמשים לדבריה, כמסמכים בעלי חשיבות היסטורית שאינם הוצגו לפני כן בצילום.



6. Barney, Tina. Thanksgiving. 1992

לדבריה, חל שינוי בסדר העדיפויות של בני האדם באופן בו הם

בוחרים להעביר את זמנם ו"תמונות חיים" מהסוג שנראה בעבודותיה, הולכות ונעלמות מהחברה האמריקאית<sup>30</sup>.

החשיפה הביוגרפית של בני המשפחה והעברת הצילום המשפחתי מן התחום הפרטי אל הציבורי – אל חלל התצוגה ואל הדפוס, עוררה לעיתים ביקורת ומחלוקת. האמנית סאלי מאן בחרה לצלם את שלושת ילדיה במצבים ביתיים: משחקים עירומים על הדשא, מתחפשים, חולים וכועסים. עבודות אלה עוררו מחלוקת סביב השאלה של "ניצול ילדים" וחשיפתם בעירום. בטקסט נלווה מתארת



7. Mann, Sally. The new Mother. 1989

מאן את הצילום כתהליך יצירתי המשותף לה ולילדים, הטווה סיפור של התבגרות – סיפור מורכב שנוגע לעיתים ב"נושאים גדולים": זעם, אהבה, חושניות ויופי<sup>31</sup>.

ב-1991 הוצגה תערוכה [Pleasure and Terror of Domestic Comfort, Curated by Peter Galassi](#)

במוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק. כ-150 צילומים של אמנים שונים הוצגו בתערוכה ועסקו "בביתי" הן בצורה גלויה וחיובית והן בצורה מסתורית ואפלה. אמנים בולטים שהציגו: Sally Man, [Nicholas Nixon](#), [Carrie Mae Weems](#), [William Eggleston](#), [Nan Goldin](#), [Tom Bamberger](#), Lorie Novak, and

<sup>29</sup> ראה נספח- תמונה מס' 6.

<sup>30</sup> ברני מתוך הופמן. [Concept of Identity](#). ע"מ 218.

<sup>31</sup> יש יאמרו, שביקורות מעין אלה המופנות כנגד מאן רוויות בצביעות של התקשורת, המרשה חדירה בוטה לתחום הפרט בשם ה"אמת" (עיתונות) אך לא לשם האמנות. מנור, דליה. מתוך [סטודיו 57](#).

Tina Barney. כולם בחרו לצלם "בסביבת הבית" מתוך רצון לחקור ואף הזדמנות לחשוף את החוטים שקושרים את העבר וההווה שלנו יחד עם מציאות עכשווית מורכבת.<sup>32</sup>

תערוכה זו, משקפת את העיסוק הגובר במשפחה וכן גדילה מתמדת של יותר משפחות שונות ומגוונות. משנות השמונים ניתן לראות יותר דימויים של משפחות חד הוריות, אמהות עובדות, הורים הומוסקסואליים ועוד. הצד האפל של חיי המשפחה ברור ובוטה יותר מאי פעם ומייצג, מעל לכל ספק, את אוירת המאה-קריסתה של המסורת ושברתם של החוקים והערכים החברתיים.<sup>33</sup>

כיום, העיסוק במשפחה אינו עוד פשוט והרמוני כפי שהיה במאות הקודמות. האמנות, כמו גם האמנים עצמם התפתחו מבחינה דיסקטית. החממה המשפחתית כרעיון אידילי התמוססה בהדרגה ויותר אמנים החלו להציע, אלטרנטיבות למודל הקלאסי של "המשפחה הגרעינית".

### המשפחה באמנות ישראל

באמנות הישראלית נע העיסוק במשפחה בין שני רבדים: מחד, עוסק האמן באם, באחות ובטיפולן האינסופי ומנגד, [בעקידה ובאובדן הבנים](#). בנוגע לרובד הראשון כתב גדעון עפרת שאמנים רבים התעסקו בעבודותיהם בדמות האם, אך באמצעותה דיברו גם על הארץ עצמה. כלומר, הגבול בין המרחב הפרטי לזה הציבורי, בין המשפחה למדינה, הינו נזיל באמנות הישראלית.<sup>34</sup>

נושא העקידה, לעומת זאת, עוסק בצורה מובחנת בשכול ובזיכרון קולקטיבי ולפיכך, נוגע באופן מובהק יותר למרחב הציבורי על פני זה הפרטי, משמע – המשפחה הפרטית. בגוף עבודותיו של מנשה קדישמן<sup>35</sup>, מוטיב העקידה מהווה מוטיב מרכזי, כאשר האמן עצמו העיד באופן מפורש על ההקשר הישראלי-קולקטיבי, הבא לידי ביטוי בשליחת הבנים על-ידי האבות למלחמות.<sup>36</sup> בין האמנים הנוספים



8. קדישמן, מנשה. עקידת יצחק. 1984

שהתעסקו בנושא טעון זה הם משה גרשוני, מיכה אולמן, אברהם אופק ועוד רבים אחרים.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> הופמן. ע"מ 214.

<sup>33</sup> הופמן. ע"מ 202.

<sup>34</sup> עפרת, גדעון. עקדת יצחק באמנות הישראלית.

<sup>35</sup> ראה נספח- תמונה מס' 8. דוגמה אחת מיני רבים בנושא העקידה של קדישמן.

<sup>36</sup> עומר, ר' מרדכי. מתוך תשעים שנה של אמנות ישראלית.

ביולי 2009, נפתחה תערוכה "תמונות מחיי משפחה" במוזיאון ישראל \ אוצרת תמר מנור-פרידמן. התערוכה עקבה אחר הדיוקן המשפחתי – "נושא רב-פנים במסורת אמנות הדיוקן, המחבר בין התיעודי לרגשי וכרוך בזיכרון וגעגוע"<sup>38</sup>. בתערוכה מוצגים עבודות של פרידה קאלו, אנטוני גויקוליאה, פאבלו פיקאסו ועוד. אולם, מקום מיוחד מוקדש ליצירתם של אמנים ישראליים שעוסקים בנושא ודרכם ניתן ללמוד על העיסוק ב"משפחה" בתוך האמנות הישראלית<sup>39</sup>. אמנים שהשתתפו בתערוכה היו נורית דויד, מיכל היימן, קרן גלר, משה גרשוני, שוקה גלוטמן וראובן רובין ונכדו גידי<sup>40</sup>. רוב האמנים הישראליים עוסקים במשפחה הפרטית שלהם תוך בחינה של זהות עצמית, אך יחד עם זאת נוגעים בנושאים ישראליים קולקטיביים ידועים. כפי ששמה זאת אוצרת התערוכה מנור פרידמן: "מקצתם מייחסים לתא המשפחתי פשר חברתי ותרבותי, אם כאבן הבניין של מולדת חדשה ואם כעדות להיסטוריה של פליטות, של עקירה ושל אובדן"<sup>41</sup>. עוד בהמשך היא כותבת, שיותר מכל מצביעה התערוכה על מבטו של האמן – "כיצד התמונה המשפחתית המסורתית משמשת בידו להבנות את זהותו שלו וכיצד זו משקפת באחר, קרוב או רחוק"<sup>42</sup>.

בעבודה הנוכחית, אבקש לנתח את עבודות הצילום והוידאו-ארט של גיא בן-נר, בועז טל ושמחה שירמן. שלושת האמנים הללו נבחרו משום שהינם היוצרים הישראליים בעלי גוף העבודות הנצמד באופן עקבי ביותר, מבחינה תמטית ואסתטית למושג המשפחה. דרך העיסוק בשלושת היוצרים הישראליים הנדונים, אבקש לדון במושג המשפחה בישראל, על השינויים והתמורות החלים בו, אם בכלל, זאת בהתייחס לרקע התיאורטי באשר לשינויים במוסד המשפחה בעידן הפוסט-מודרני. הנני סבורה כי ניתוח עבודותיהם של יוצרים ישראליים, על המסרים העולים מהן, תספק תמונה מעניינת של מוסד המשפחה בחברה הישראלית.

---

<sup>37</sup> עפרת, שם.

<sup>38</sup> מנור פרידמן, תמר. מתוך הירחון הישראלי לאספנות ואמנות. ע"מ 8.

<sup>39</sup> ראה נספח- תמונות 9 א-ד. דוגמאות לעבודות של יוצרים ישראלים מהתערוכה "תמונות מחיי משפחה" מוזיאון ירושלים 2009.

<sup>40</sup> מידע נוסף על התערוכה וכן קישורים לעבודותיהם של האמנים המציגים, ניתן למצוא באתר מוזיאון ישראל.

<sup>41</sup> מנור פרידמן. ע"מ 8.

<sup>42</sup> שם, שם.

## גיא בן נר ומשפחתו

"הייתי צריך לבחור – או להיות אבא רע ולהיות הרבה בחוץ או אבא

טוב ולעשות ויתורים. לעשות את העבודות מהבית זו אופציית פשרה

כזו<sup>43</sup>.

עבודותיו של גיא בן-נר משקפות ראייה נוקבת, ביקורתית והומוריסטית של מצבו המשפחתי ושל עיסוקו האמנותי. המאבק בין חירותו של האמן לבין רצונו ליטול חלק פעיל בכינון חיי משפחה בריאים ממלא תפקיד מרכזי בעבודותיו. סרטיו של בן-נר מבוססים על סביבות מוכרות ועל נסיבות משפחתיות המתאפיינות בגילויים הדדיים של אהבה, של דאגה ושל התעללות<sup>44</sup>.

בן-נר החל להתעסק בנושא המשפחה מתוך אילוצי החיים. בשנת 1994, בעודו סטודנט במדרשה לאמנות, נולדה בתו של בן-נר, אליה. עקב חסרון כיס ורצונו העז להימצא בקרבת בתו הוא החליט להמשיך את עבודתו האמנותית בביתו במקום לשכור לו סטודיו. בשנים לאחר מכן יהפכו מתח קבוע זה בין העשייה האמנותית לבין ה"בית" כמוקד של אהבה או של התעללות, לצד מערכת היחסים עם בתו (ולאחר מכן אף עם בנו) – להיות הכוח המניע והמשמעות הסמויה של יצירתו<sup>45</sup>.

הקונפליקט הנדון באשר לבית אל מול העבודה האמנותית נראה כבר בעבודותיו הראשונות של בן-נר. עבודות אלה אינן מוקדה של העבודה הנוכחית, אך אבקש להזכירן בקצרה, על התמות והמוטיבים העולים מהן, אשר ילוו את המשך עבודתו של האמן.

עבודותיו הראשונות של בן-נר הן סדרת רישומים הנותנים ביטוי נאמן לתהליך ההתלבטות בין שכירת סטודיו – כלומר, יציאה לעבוד מחוץ לבית – לבין הישארות בבית. הרישומים מתארים מתח מיני שבו התשוקה, משמע העוררות המינית, גוררת בהכרח עונש ומוות<sup>46</sup>.

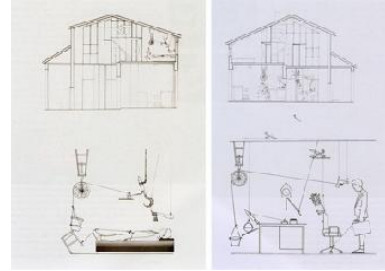
<sup>43</sup> גיא בן נר מתוך ראיון שלא פורסם. אלדשטיין, סרג'יו. מתוך גיא בן נר: דיוקן עצמי כאיש משפחה. ע"מ 108.

<sup>44</sup> אלדשטיין, סרג'יו. מתוך גיא בן נר: דיוקן עצמי כאיש משפחה.

<sup>45</sup> שם, שם.

<sup>46</sup> גבר עומד בביתו, חוט מחובר לאיבר מינו הרפוי ודרך סדרת חפצים מתווכים קצהו השני מחובר לגרון המאיים על איבר המין. ראה נספחים.

בן נר מציג מנגנון מורכב של הרס עצמי, הבנוי כך שכל זקפה תגרוור באופן בלתי נמנע תגובת שרשרת שתביא על האיש את סופו.<sup>47</sup>



9. בן נר, גיא. ללא כותרת. 1996

סדרה של שלושת עבודות הוידאו הראשונות של בן-נר<sup>48</sup>, מחזקת את עיקרון "הסיבה והתוצאה" שתואר ברישומי "החוט".

עבודת הוידאו הראשונה של בן-נר *קריוקי* - איבר מינו של האמן פוצח בשיר (Lipstick on Your Collar); סרטו הבא *ללא כותרת* (מזלג) (1998), מציג שתי להבות הבוערות במרחק של כמטר זז מזו, כאשר האמן, מכבה את שתיהן בזמנית באמצעות השתנה דרך מזלג כפוף;

וסרט הוידאו הבא שלו, *ללא כותרת* (מערך) (1998), האמן נראה מרדד את איבר מינו בעזרת מערוך כאילו היה גוש בצק, חותך ממנו צורות ומכניס אותן לתנור. סדרת עבודות אלה מציגה סיפורים של אי נאמנות (*קריוקי ומזלג*), אשר גוררים את התוצאה הבלתי נמנעת, העונש האכזרי שמטיל האמן על עצמו – לישת איבר מינו<sup>49</sup>. עבודות אלה ישולבו על-ידי האמן בעבודותיו העתידיות שידונו להלן.



10. בן נר, גיא. קריוקי. 1997

<sup>47</sup> גרבוז, יאיר. מתוך סטודיו 126.

<sup>48</sup> ראה נספחים - תמונות 10-17. העבודות בנספחים מוצגים לפי סדר כרונולוגי המצוין בגוף הטקסט.

<sup>49</sup> אדלשטיין, שם.

לבסוף, שני תצלומים המכונים ללא כותרת מ- 1998, המציגים את האמן "עובד" בביתו בזמן שזקפתו ניכרת בבליטתה מתוך המכנסיים, נוגעים גם הם לתפיסת הגבריות האמביוולנטית שנדונה לעיל. אוקסימורון זה, של ביצוע פאלי הרואי שמושגת על אימוץ קול נשי, סבילות אוננותי, מודלים קווקרים, ובעיקר על אימפוטנציה, משלים לאוקסימורון שבצילום: זקפה ברגע המטלה, שאינה מאפשרת "ביצוע"<sup>50</sup>.



11. בן נר, גיא. מערוך. 1998

עבודותיו הבאות של בן-נר הן המצויות במוקד הדיון הנוכחי. מדובר בסרטים, בהם מגייס בן-נר את ביתו ו/או את משפחתו לעשיית האמנותית. סרטים אלה מבטאים באופן מובהק את אותו קונפליקט נדון בין הבית והמשפחה לבין האמנות וכן, כפי שנאמר, עושים שימוש במוטיבים שנראו עוד בעבודות המוקדמות שתוארו לעיל.



12. בן נר, גיא. ללא כותרת. 1998

בשתי עבודות הוידאו הבאות של בן-נר: [האי של ברקלי \(1999\)](#), המצטט בבירור מרובינזון קרוזו של דניאל דפו, ו- [מובי דיק \(2000\)](#), הרי הוא שחזור ישיר של [סיפורו המפורסם של הרמן מלוויל](#) על ציד הלווייתן הלבן, הופך בן-נר את ביתו לעולם כולו. קביעתו של בן-נר היא שכל העולם מצוי במטבח ביתו ואת כל התפקידים בעולם מגלמים בני הבית וכל חפץ יכול לקבל על עצמו כל תפקיד ודימוי שמטילים עליו<sup>51</sup>. כך, בשתי העבודות הללו, בונה בן-נר את התפאורה במטבח ביתו. באי של ברקלי, הוא משתמש באור המקרר כדי לקרוא ספר ומגייס את הויברציות של מכונת הכביסה לעינוג עצמי על-ידי הנחת איבר מינו עליה. ב- [מובי דיק](#) המטבח נהפך לספינת לווייתנים – התורן ננעץ בכיור, משטח השיש נהפך לגשר הפיקוד, המקרר נהפך למחסן המזון, והארונות – לתאי השינה של הצוות. שומן הלווייתן מתבשל על הכיריים והאריחים הירוקים של רצפת מטבחו של בן-נר הולמים להפליא את המים הצלולים שכרישים

<sup>50</sup> רוזן, רועי. מתוך סטודיו 161.

<sup>51</sup> גרבוז, ע"מ 28-41.



משחרים בהם לטרף<sup>52</sup>. המתח, אם כן, בין המשפחה לבין העשייה האמנותית, בא לידי ביטוי בעבודות אלה, בין היתר, כמתח שבין הבית לבין מחוזות רחוקים ובין המציאות לבין הפנטזיה, כאשר בן-נר משלב אותם זה בזה.

ביטוי נוסף לכך הוא תפקידה המרכזי של אליה, בתו של האמן, באי של ברקלי. כך למשל, היא נראית מכותרת בחומות לגו כשהמצלמה ממריאה לתצפית על הגיבור באי שלו או מעניקה לסרט את המגע הביתי באמצעות שוטטות ומשחק מבלי להתייחס לחוויה שעובר אביה. בתחילה, אליה היא זו המאנישה את הסביבה הלא מודעת, אך מאוחר יותר, הקונפליקט מתעורר לחיים כשאליה מנסה לשחק בחול של האי, למורת רוחו של האמן ("את מקלקלת לי את האי!"), מתעלמת התעלמות מוחלטת ממחאותיו של האב, רצה לשנות את עמדת המצלמה, וסצנות אחדות לאחר מכן היא מנהלת עמו ויכוח אופייני בין אב לילד (גיא: "אליה, אל תזיזי את המצלמה, זה הסרט שלי"; אליה: "זה לא הסרט שלך, זה הסרט שלי!"). נראה אם כן, כי מעל לכל עוסקת עבודה זו במצב מטאפיזי של בדידות ושל ניכור המתקיים בלב ליבה של סיטואציה משפחתית אינטנסיבית. היא מעלה שאלות לגבי משמעותו האמיתית של האי לדידו של בן-נר<sup>53</sup>.



13. בן נר, גיא. האי של ברקלי. 1999

זב – מובי דיק (2000) עושה האמן ניסיון ראשון לעבוד עם המסגרת המשפחתית, במקום לצאת נגדה. כצפוי, אליה וגיא מגלמים בסרט את מרבית התפקידים. למן הפריים הראשון בסרט מדגיש בן-נר את הדמיון הפיזי בינו לבין בתו, כששניהם מתלבשים באותו אופן ומבצעים אותן פעולות. בכך, מהווה מובי דיק שלו הומאז' לבאסטר קיטון, שנהג להופיע עם אביו, שניהם לבושים באופן זהה. עם זאת, מה שמתחיל כסצנה אידילית של קרבה ודמיון בין אב לבתו, מתפתח עד מהרה לסצנות (עליזות לא פחות)

<sup>52</sup> אדלשטיין, שם.

<sup>53</sup> שם, שם.

של התעללות הדדית, של ענישה עצמית ושל דינאמיקה של עינוי. כך למשל, אליה, בתפקיד המוזג,

שוברת בקבוק על ראשו של אביה המגלם את ישמעאל כדי לחטוף אותו לספינת הלווייתנים. עם התקדמות העלילה מתחיל האב לדמיין שהוא אוכל אותה; אליה מצדה, הולמת באביה שוב ושוב על ידי פתיחת דלתות המקרר והמקפיא על גופו, וכשהוא מתייצב בדמותו ההרואית של אחאב, רב החובל של הספינה, היא מושכת את רגל העץ שלו וגורמת לו לנפילה מגוחכת. כשאליה אינה מתעללת באביה, בן-נר עצמו מבצע פעולות ענישה עצמית בנוסח סלפסטיק<sup>54</sup>. סממנים ראשונים לשימוש בחבלה עצמית נראו עוד בעבודת הוידאו המוקדמת של בן-נר מערוך, אשר נדונה לעיל.

לפי גרבוז, שני סרטי הרפתקאות אלה מגלמים את התמודדותו של האמן עם פנטזיה גברית נפוצה. בפנטזיה זו הבית הוא אוניה, המטבח נמל והאישה זונה – יציבות במסווה של הרפתקה, בגידה ללא נבגדים. איזהו גיבור? הפורק את ייצרו בבית, הסוטה מדרכו בבית, המגלה לאשתו את מה

שהוא מסתיר ממנה. אצל בן-נר מדובר בהחלטה מנומקת להרוג את הפנטזיה. בסרטי הרפתקאות הימיות שיצר בתוך ביתו, יצא בן-נר אל הים כדי למצוא את אותה פנטזיה ולחסל אותה. הכותב טוען שבספרי הרפתקאות, אנשים יצאו אל הים ואל העולם הרחוק לא בשביל למצוא את עצמם, כמקובל בימינו, אלא בשביל לאבד את עצמם, בשביל לברוח ולשכוח. ימאים היו אנשים שמאסו בחיפוש עצמי ובחיטוט משפחתי. הם חיפשו תגליות, תוך שהם התחמקו מהבית ומהחברה. בן-נר, לעומתם, מאבד את עצמו בבית<sup>55</sup>. יש לציין, כי בחירה זו אינה טריוויאלית עבור האמן, אשר, כאמור, נסיבות החיים כפו עליו במידה רבה את היצירה בבית. עם זאת, סבורה אני כי בחירתו של בן-נר בהרפתקה הביתית, יש בה



14. בן נר, גיא. מובי דיק. 2000

<sup>54</sup> שם.  
<sup>55</sup> גרבוז, שם.

אמירה לגבי תפיסתו את המשפחה ואת הבית. בן-נר לא רוצה לברוח, לנדוד. הוא בוחר להיות אב ואיש משפחה, לצד היותו יוצר, ואפשר שבכפיפה האחת של תפקידיו הללו הוא מוצא את ההרפתקה של חייו. בסרטו הבא של בן-נר, *House Hold* (2001), ניתן למצוא אמביוולנטיות באשר לבחירתו האישית של האמן לשים את ההורות ואת חיי המשפחה בראש סדרי עדיפויותיו. הסרט מתחיל בסיטואציה מבדחת שעד מהרה הופכת לטרגדיה אישית. בעוד אמיר, בנו התינוק, ישן שנת ישרים, האמן זוחל מתחת לעריסתו כדי לבדוק או לתקן משהו. ברגע זה פוצח אמיר בבכי ואמו ניגשת להרים אותו. לשם כך היא מנמיכה את מעקה המיטה, ובכך כולאת את בן-נר הנבוכך במעין כלוב מתחתיה. השמעת קול או קריאה כלשהי היו פותרים את המצב ומביאים לשחרורו, אך בן-נר, משלים מיד עם המצב, מה גם שהוא הרי משחק בסרט אילם ועל כן אינו יכול כלל לקרוא לעזרה. בעוד הוא כלוא חסר ישע בתאו, חיי הבית



15. בן נר, גיא. האוס הולד (House Hold). 2001.

ממשיכים להתנהל כסדרם. דומה שאף אחד אינו מבחין בהעדרו של האב, אפילו כשהם נמצאים איתו באותו חדר. אבי המשפחה הופך לנוכח-נפקד<sup>56</sup>.

בן-נר רותם את כל כוחות היצירה שלו למשימת הבריחה, כאשר הצעד הראשון שלו הוא הקיצוני ביותר. בפעולה המזכירה את לישת איבר מינו במערוך, בן-נר קוטע אצבע, מעשה הקרבה הכרחי כדי לפלס לעצמו דרך להישרדות ולחירות. קרבן זה יבטיח את הישרדותו, הודות לאצבע "נוספת" זו עתה ביכולתו להגיע למים, לתכנן את בריחתו, לשרטט תרשימים של התכנית ולהכין כלים למימושה. "קרבן" נוסף הוא תלישת שערות בית שחיו לשם הכנת חוט שיאפשר לו להגיע למזון ולמכשירים הדרושים למבצע ההיחלצות. בן-נר הופך כאן לאמן רב תושייה, אובססיבי וכל תפקודי גופו נרתמים למשימת ההישרדות והבריחה: הוא משתין לתוך כוס כדי ליצור את התנועה שתחזיר לו את אצבעו, קורע את ציפורניו כדי ליצור מכשיר דמוי סכין, גונב מזון, לא כדי לאכול, אלא כדי להכין ממנו כלים ומאונן, לא לשם הנאה, אלא כדי להדביק את הפטיש שלו. בסיפור בריחתו של בן-נר, ניתן למצוא קיום משותפים ליצירותיו הקודמות לא רק בכושר ההמצאה המתואר ובשימוש רב התושייה בחפצים יומיומיים. ב – *House Hold* ישנה הגשמה של הרעיון שתואר בן-נר ברישומי החוט המוקדמים שלו. הוא מתכנן מנגנון מורכב שאותו הוא מיישם באופן שיטתי לקראת הסצנה האחרונה, מנגנון שאינו משמיד אותו כלל ועיקר – כי אם דווקא משחרר אותו מכלאו<sup>57</sup>.

ניתן, כאמור, לראות ביצירה זו של בן-נר כמגלמת את האמביוולנטיות של בחירתו האישית. אפשר, אם כן, שהאמן שבחר שלא להקריב את חיי המשפחה על מזבח אמנותו, שבחר להרוג את הפנטזיה או אולי ליצור אותה מחדש במטבח ביתו, שהנציח את זקפתו של עקר הבית המוצא תשוקה בפעולות היומיומיות של אחזקת הבית, חש בה בעת כלוא בביתו. סברה זו מתחזקת לאור סיומו של הסרט, כאשר המנגנון השיטתי והמורכב שיצר האמן מביא לפתיחת הכלוב, אך הצופה לא רואה את האמן יוצא ממנו. הישארותה של סוגיית הבריחה פתוחה מנציחה את המתח הנדון.

לעניות דעתי, יתכן שאמירה אחרת וכללית יותר מהדהדת גם היא ביצירה זו. אמירה זו נוגעת למקומו של הגבר, האב, בחיי המשפחה. כפי שנאמר לעיל, בני המשפחה אינם שמים את דעתם להיעלמותו של

<sup>56</sup> אדלשטיין, שם.

<sup>57</sup> שם, שם.

האב. פעם אחר פעם, הם נראים עסוקים בענייניהם, כאשר האחרון מצוי במרחק זעום מהם והם אינם מחלצים אותו ממצוקתו. האם העלמות דומה מצד האם הייתה זוכה לאותה תגובה, או ליתר דיוק, חוסר תגובה? האם התקיימה גם האפשרות ההפוכה – כליאת האם על-ידי בן-נר מבלי משים, תוך מילוי חובתו האבהית? האם מלכתחילה היה קורא בנו הבוכה את שמו והופך את היוצרות?

בסרט הבא של בן-נר, [אליה – סיפורה של בת יענה \(2003\)](#), הוא מפנה עורף להתמקדות בעצמו, כאמן המבודד ב"סטודיו" שלו, מפסיק לשמש כקרבן או כמקרבן בסיטואציה המשפחתית, ועובר לתצפית על הדינאמיקה של התא המשפחתי מנקודת מבטו של הורה מתוחכם<sup>58</sup>.

אליה הוא סיפורה של משפחת יענים נודדת המחפשת כרי מרעה טובים יותר. בלשוננו של האמן עצמו, אליה הוא "סיפור מלודרמטי, עדין, אודות אפרוחית היען, הילדה הבכורה, קנאתה באחיה הקטן שרק נולד, ומערכת היחסים הרגשית במשפחה, הגואה כתוצאה מכך". התעניינותו של בן-נר ביענים נובעת הן ממימדיהן האנושיים והן מן העובדה שבניגוד למרבית מיני בעלי החיים – לרבות המין האנושי – במשפחת היענים האב ממלא תפקיד חשוב בגידול הצאצאים. למעשה, בספרות המחקר מכונה היען הזכר בשם "האם הזכרית"<sup>59</sup>. ניתן לראות ביצירה זו כמעין תשובה ל – *House Hold*. כאן, בן-נר עובר מהעלאת שאלות לגבי מקומו של הגבר בתא המשפחתי למתן תשובה, גם אם פנטסטית, משלו. האמן כמו מציג את האופן בו היה רוצה שדברים יתנהלו – שתפקידו במשפחה ועבור ילדיו יהיה גדול יותר ובעל משמעות שאינה פחותה מזה של האם, ואף עולה עליה.

בעבודה זו משתמש האמן בתחבולות קולנועיות בעריכה, בעיסוקו בתהליך החינוך ובמיוחד ברעיון של "חינוך באמצעות חיקוי". כל אחד מבני המשפחה מפעיל את בובת היען שלו כאשר פניו מופנות לאחור. כדי ליצור אשליה של בעלי חיים מתנועעים הוא צילם את סצנות ההליכה בהילוך לאחור והפך אותם בעריכה. כך, למרות שהאפרוחים הולכים אחרי אביהם, בפועל, הוא זה שעוקב אחריהם ומחקה אותם, כלומר במקום לראות ילדים מתבגרים אנו רואים מבוגר המתנהג כמו ילד<sup>60</sup>.

---

58 שם.

59 שם.

60 שם.

בסרטו הבא של בן-נר [ילד פרא \(2004\)](#), בשל הנסיבות החדשות בחיי המשפחה, אשר הביאו אותו להישאר בבית עם בנו הצעיר אמיר, חזר האמן לבנות תפאורה בביתו. העץ, סמלו הקבוע של הטבע, שב ומופיע. הפעם שוכן בו ילד פרא – אמיר. המצלמה עוקבת אחריו בעודו מתנהל בטבעיות לכאורה: משחק עם בעלי חיים, מתרחץ, מטפס על העץ, עד שהוא שולח את ידו לממתק ומפעיל מלכודת. באמצעות מנגנון המזכיר את רישומי החוט המוקדמים, נלכד הילד בתיבת-כלוב, המזכירה את השבי של בן-נר ב – *Hose Hold*<sup>61</sup>.

ילד פרא הוא סיפור תהליך החינוך של אמיר הצעיר תחת השגחתו של בן-נר. האב מכניס את בנו לשגרה של חינוך ותרבות – רוחץ, מספר ומלביש אותו ומלמד אותו כיצד לאכול, לדבר, לקרוא ולכתוב. בכל אלה נעשה שימוש במה שכבר נהפך לסגנונו האישי של בן-נר: חזרה על תחבולות הבנייה הישנות שלו (למשל בניית מכונה למדידת התקדמותו של הילד), שימוש אלטרנטיבי במכשירי בית (המקרר הופך לספר) ושימוש במגוון של אמצעים ואזכורים מתולדות האמנות והקולנוע.<sup>62</sup>

תהליך החינוך מוכתר בהצלחה. מטרת האמן-מחנך ברורה למן הרגע הראשון: ליצור גרסה מוקטנת של עצמו. ככלות הכול, החינוך, כפי שהודגש באליה, הוא חיקוי האב ופיתוח יכולתו של הילד לחקות את מעשיו ואת מראהו. בן-נר מזכיר לנו שוב את הופעותיו של [באסטר קיטון](#) עם אביו ויתרה מזאת, מאחר שהילד אמיר לעולם אינו מחייך, האב מחליט לקרוא לו באסטר. עד מהרה, נראה באסטר הצעיר נושא מקל הליכה בנוסח צ'ארלי צ'פלין ומתנועע בתיאום מושלם עם אביו. בדומה ל – אליה, גם בעבודה זו חינוך הבן מתבסס על חיקוי האב, כאשר למעשה בן-נר הוא זה המביים את הילד כדי לחקות אותו וליצור תיאום מושלם לאחר מכן. סצנות הסיום הורסות את האשליה האידיאלית של ביות הפרא, שכן אנו מבחינים שלמעשה צרכיו של הילד לא נכללו מעולם בתסריט, ולמעשה האב מנצל אותו לשם איסוף תרומות ברכבת התחתית.<sup>63</sup>

---

61 שם.  
62 שם.  
63 שם.

לסיכום, כפי ששם  
 זאת לוסקי, גיא בן-  
 נר המציא ז'אנר –  
 פילוסוף שחי את  
 חיי היומיום. בן-נר  
 "מקיא" על הקהל  
 את החיים עצמם  
 דרך המסך ועורך  
 מחקרים פרשניים



16. בן נר, גיא. ילד פרא. 2004

על היומיומיות דרך הגוף והבית, על המרחב המוגן/פרוץ של הקיום דרך המשפחה, על האבולוציה של העדר דרך משפחה שנאלצת להיות כלואה בתוך בית. נראה שבן-נר מסרב להתקבע על זהות מוגמרת, על מקום מאוחד, על ביטוי חד-ערכי של יחסי הורים-ילדים. המרחב המוגן הוא מרחב פרוץ, שדה לפרשנות פילוסופית אינטלקטואלית<sup>64</sup>.

סיפורי המשובה הנערית של בן-נר, כושר ההמצאה וההצחקה, הרוחניות והשקיפות שממלאים את עבודותיו – כשהלול של בנו הופך לכלוב שכולא את האב (*House Hold*), או כשאיבר המין שלו שלוף על שולחן ונחתך כעוגיות (ללא כותרת [מערוך], 1998) – אינם זקוקים לחוק, אלא לאפשרות להפרה נמשכת והולכת של המסגרת. המשחק בין האמיתי לבדוי עושה את המלאכה האירונית. מי הוא מי, מי מתבונן במי כשהוא קשוב ומי מקשיב למי שקשוב אליו – האב או הילדה? הילדה או הבן? האם האב קשוב לילד, האם הילד קשוב לאב<sup>65</sup>?

בהקשר זה, נראה שבן-נר מציג שאלות נוספות הנוגעות לחינוך הילדים. נדמה כי כל גוף עבודותיו של האמן עוסקים בבדיקת מיקומו כסובייקט בתא המשפחתי. סרטיו משקפים התעניינות כנה בילדות ובמשחק, שם הוא בודק מנקודת ראות בוגרת ומודד בהומור, אך גם בעצב, את הפער שבין מבוגר לילד.

<sup>64</sup> לוסקי, חיים דעואל. מתוך סטודיו 165.

<sup>65</sup> שם, שם.

באמצעות תחבולות העריכה, אשר נדונו לעיל, בהן עושה האמן שימוש בעבודות אליה ו – ילד פרא נראה כי הוא שואל מי מלמד את מי? מי מחנך את מי? מי הוא הילד ומי המבוגר? עוד, כפי שמציג הדיון הנוכחי, עבודותיו של בן-נר כמו מציגות את המתח הקיים אצלו בין הבחירה בבית ובמשפחה לבין העיניים הנשואות למחוזות רחוקים, כאשר פתירתו של מתח זה, והצגתו מיד מחדש, עוברות כחוט השני ביצירותיו.

אם לקשור את כל האמור לעיל לדיון התיאורטי בדבר מוסד המשפחה, הרי שנראה כי בן-נר מבקש למרוד בחלוקת התפקידים המגדרית בתוך המשפחה, כפי שמתאר אותה פורשטנברג ומבקש לשוב ולהיות האב החדש-ישן<sup>66</sup>. במילים אחרות, האבהות אותה מייצג בן-נר, לעניות דעתי, היא זו שמתאר פורשטנברג, כאבהות הקדם-מודרנית, אשר רווחה בטרם הוטל על הגבר תפקיד אינסטרומנטלי בלבד, ללא נגיעה לחינוך ולטיפול בילדים. אינני סבורה שעבודותיו של בן-נר, מעצם קיומן, מציגות ניסיון של האמן להתנער לחלוטין מתפקיד אינסטרומנטלי-מפרנס. נהפכו – הקונפליקט בו מצוי בן-נר נובע משאיפותיו הסותרות לתפקד כהורה מחד ("האב הטוב"<sup>67</sup> של פורשטנברג או "האב החדש"<sup>68</sup> של האקר) ולהוסיף ליצור, מאידך.

נראה, שהקשיים שמציג בן-נר באשר לאימוץ תפקיד זה, קשורים במידה רבה לדימויי הגבריות הסותרים עמם צריכים גברים להתמודד כיום. כלומר, בעוד על הגבר להשקיע יותר זמן בבית ובמשפחה, עליו להתאים גם למודל העובד האידיאלי, המשקיע את מרבית זמנו ומרצו בעבודה. בהתאם לדיונה של האקר (2005) בנושא, נראה כי איש משפחה כבן-נר לכוד בעולם שמצוי במעבר, בו ישנו שיח בנושא "האב החדש", אך שיח זה אינו מגובה בשינוי חברתי-מוסדי של ממש או בשינוי אמיתי של חלוקת התפקידים המגדרית בתוך המשפחה.

דימויי גבריות סותרים אלה, באים לידי ביטוי בתצלומיו המוקדמים של בן-נר באופן מובהק ביותר. אפשר שהתצלומים, בהם נראה האמן עוסק בעבודות הבית כאשר זקפה מבצבצת ממכנסיו, מציגים ביקורת עצמית של האמן באשר לאימוץ תפקידי מגדר "נשיים", אשר מוגבלים לספירה הביתית, המשפחתית.

---

<sup>66</sup> פורשטנברג, שם.

<sup>67</sup> שם, שם.

<sup>68</sup> האקר, שם.



כלומר, גבריותו של הגבר הממלא את תפקידה האקספרסיבי-רגשי הבעתי של האישה, במקום את התפקיד האינסטרומנטאלי-משימתי המיועד לו<sup>69</sup> מוטלת בספק בעיני עצמו וככל הנראה, בעיני החברה. לעומת זאת, ניתן לראות בתצלומים אלה כמעידים על השלמה עם המצב, כפי שמציג זאת אדלשטיין: לא עוד הדחף לסרס את עצמו, לא עוד איום המוות הגלום בגבריותו ואף לא שימוש באיבר מינו כפעלול או כמעשה ליצנות. בתצלומים אלה האמן מפלס בשלווה את דרכו לביצוע עבודות הבית, וזאת מבלי לאבד מכוחו האמנותי והיצירתי<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> פארסונס & ביילס, שם.  
<sup>70</sup> אדלשטיין, שם.

## בועז טל ומשפחתו

"... מחיקת הפן המשפחתי של העשייה מורידה נדבך משמעותי שבו מושקעת נשמתו. שם נמצאים מרב ההשקעה והאנרגיה, כברת דרך ארוכה של עשייה, עם הרבה תשומת לב והתכוונות רגשית. לכן כה מרגשת בעיני הגדרתו של בועז את עבודותיו כ'פורטרט עצמי', לא כל שכן הבחירה שלו להגדיר את עבודותיו גם באמצעותנו, באמצעות המשפחה, ולקרוא להן 'פורטרט עצמי עם המשפחה'."<sup>71</sup>

בועז טל מציג פרספקטיבה שונה ומעניינת על המשפחה. הוא מגייס את משפחתו ובונה סטים מבוזגים בסביבת ביתו. מרבית תצלומי המשפחה קרויים "דיוקן עצמי...", כלומר ניתן לראות כי האמן מנסה להגדיר עצמו באמצעות הצילום המשפחתי. עבודותיו מייצרות דיאלוג בינו לבין מאסטרים מתולדות האמנות הקלאסית והמודרנית ובין ז'אנרים וסגנונות שונים. דרך אידיאל היופי והמעמד הבאים לידי ביטוי ביצירותיו הוא מייצר דיון על הסביבה החברתית-תרבותית בה אנו חיים. דיונו נמנע מלהתעסק בתכונות השעתוק של מדיום הצילום וגבולותיו לטובת פרשנות הסיפור המצולם בתקופתו.

מלבד השימוש בסצנות אמנותיות מפורסמות, שני מוטיבים מרכזיים מצויים בעבודותיו של טל: המשפחה ועירום. כך, ב *מתווה לגבר ואישה* (1986)<sup>72</sup> מעמיד בועז טל את כל המשפחה בפוזות הלקוחות ישירות מהתקשורת של זמננו. האמן עצמו עומד בתחתונים "קיבוצניקיים", בתנוחה ובהבעה של מאצ'ו גברי, שרירי ותקיף, שמזכירות ציור מפורסם של ריצ'ארד האמילטון, אחד מחלוצי הפופ-ארט האנגלי. אשתו בתחתוני "חוטני" שחורים, מבליטה כתף וירך בפזזה אנאכרוניסטית של כוכבנית הוליוודית, והבת "עושה שריר" כמו פופאי. כך, כל הדימויים המוצגים בעבודה זו הם שבלוניים, סינתטיים ומוגזמים, בהתאם לרוח הפופ-ארט<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> טל, זהבה ז"ל. מתוך בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו. ע"מ 30.

<sup>72</sup> ראה נספחים- תמונות 18-23. העבודות בנספחים מוצגים לפי סדר כרונולוגי המצוין בגוף הטקסט.

<sup>73</sup> רפפורט, טליה. מתוך מוזות 56.

משפחת האמן גויסה גם להצגת סצנת הגירוש (1986). ההתייחסות היא לגירוש מגן העדן, על-פי ציור ידוע של [מזאצ'ו מן הרנסאנס](#). אך בגרסה המצולמת לא אלוהים הוא המגרש את אדם וחווה, אלא שתי הבנות הקטנות לבית טל, הן שמגרשות את ההורים העירומים וחפויי הראש – בעזרת חרב צעצוע ואצבע מאשימה. הקטנה, היושבת על הסיר כשמוצץ בפיה, מחזיקה בתפוח – סמל הפיתוי והחטא – וכל הסצנה הטעונה הזו מתנדנדת בין הדרמה הקשה של ההקשר התנ"כי ושל הציור המקורי לבין הסיטואציה התיאטרלית המבוזמת, המבטאת את הנפילה של ההורים ממצב של חופש לחיים שמוכתבים על-ידי צרכי הילדים. זהו שוב עיסוק בנושאים ובבעיות אקטואליות מן החיים, שנוצקים לתוך דפוסי איקונוגרפיה מסורתית מתולדות האמנות.<sup>74</sup>



17. טל, בועז. מתווה גבר לאישה. 1986

כשם שטל משתמש בעבודותיו בחברי המשפחה, בחפצים אותנטיים ובתאורה המחברים את עבודתו לכאן ועכשיו, זאת בזמן שהוא מאזכר ומצטט סצנות מאיקונוגרפיות דתיות, מיתולוגיות והיסטוריות, כך הוא חותר תחת הסדרים המסורתיים שמהווים בסיס לעבודותיו.

ניתן לראות ב"מדונה" – [דמות הבתולה](#), שהצלם מפרש כ"אישה-גברת-אם" הנעה בין האמהות לבין החסד, הדאגה לזולת והטיפוליות – את אותו מרכיב חסר המושך את טל, מאמן ישראלי, לאמנות הרנסאנס האיטלקי. האיש-גבר שטל מביים בהקשר זה, האיש המוצג תחת הכותרת "פורטרט



18. טל, בועז. הגירוש. 1986

עצמי", הוא האיש הנתמך על ידי ה"מדונה" מלאת החסד, האישה-אם שדואגת לו: עליה הוא שוכב, על ברכיה הוא נח, בזרועותיה הוא מתנחם, לידה הוא יושב. כך, מפרש טל מחדש את היחסים בין המסמנים "איש" ו"אישה". כשהוא מראה את הבן/אב על ברכי האישה/אם, הוא מחזק את מרכזיותה של ה"אישה",

<sup>74</sup> שם, שם.

מחליש את מרכזיותו של ה"איש" ויוצר, למעשה, איזון חדש. טל אינו מחליף את ההיררכיה הפטריארכאלית האנכית בהיררכיה מטריארכאלית. הוא אינו מחליף את הרעיון של הכוח הסמלי, הדמיוני, התרבותי, ההיסטורי, הפוליטי של ה"גבר" ברעיון הכוח של ה"אישה". הוא פשוט יוצר לוגיקה אחרת – הלוגיקה של הקרבה, ההצמדות, הערך השווה, הדו-כיווניות, ההדדיות והסימטריה. לוגיקה חלופית זו מאפשרת לו למחוק את הפירמידה, המייצגת את ההיררכיה הפטריארכאלית, ולהציג במקומה את המעגל<sup>75</sup>.

את השינוי הלוגי-צורני הזה מראה טל בעזרת המשפחה והעירום. המשפחה מופיעה בסדרת התצלומים בשחור לבן: טל מביים את משפחתו בביתו ומקפיד להציג את ילדי המשפחה, את נשות המשפחה ואת גברי המשפחה, כאשר כולם נוכחים במקום אחד באותו הזמן, עסוקים ומעסיקים את עצמם – יושבים ומדברים, עומדים, קופצים, ומשחקים – מול המצלמה. אחדים מפנים אליה מבט ישיר ואחרים מסתכלים הצידה; כולם נראים ורואים<sup>76</sup>.

עבור טל אם כן, המשפחה היא קבוצה הומוגנית. זוהי קהילה, מעין קומונה, שכל אחד ממרכיביה הוא שותף בעל ערך חיובי שווה; אין גבוה ואין נמוך, אין נדחה ואין נעלם. יש ילדים, נשים וגברים, הפועלים במשותף במרחב משותף, לעיתים ביחד ולעיתים לחוד. גם אם תפקידיהם שונים, לכולם אותו ערך ועל כן כולם שותפים וכולם מופיעים בתצלום<sup>77</sup>.

המעגל המשפחתי ההרמוני מתבטא גם באופן ההעמדה מול המצלמה: האב עומד מאחורי שולחן, במישור השני או השלישי; האם יושבת ליד הילדים, באותו קו; הסבתא מוצגת על כורסא במישור הראשון; האישה עומדת על יד האיש והאיש על יד האישה, באותו מישור<sup>78</sup>.

בדומה לעבודותיו של בן-נר, ניתן לראות בעבודותיו של טל ביוגרפיה מ"תוצרת עצמית" שבה הבית הוא המרחב היחיד כמעט שבו מתקיימים החיים. הוא מהווה מעין מרחב מקודש לאמן ולמשפחתו, לפרט, ובו הוא – והוא בלבד – קובע את הכללים. כאן מתמססים הגבולות בין הנשי לגברי, בין הילד למבוגר, בן

<sup>75</sup> פופובסקי, מיכל. מתוך בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו.

<sup>76</sup> שם, שם.

<sup>77</sup> שם.

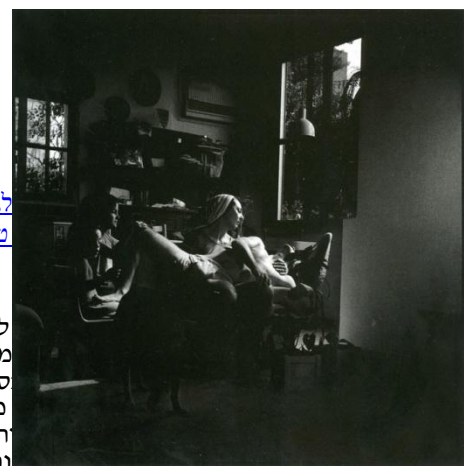
<sup>78</sup> שם.

יהודי לנוצרי, בין שליטה לכניעה, בין שמחה לסבל, וכאן לגוף תפקיד מרכזי כאתר של הנאה וכאב, מרד ושליטה, חירות ואיום.<sup>79</sup>

טל יוצר, למעשה, מיצב המחקה ומגחיק בנועם תרחישים מוכרים, טעונים מבחינה תרבותית, ובד-בבד מציריר נוף משפחתי, פרטי המכונן כמעין שדה מוקשים. אישה, בעל, ילדים, אימא, אבא, אח, אחות – אלה יוצרים את אותו תחום מסוכן שכה רבים מאיתנו מתנהלים בו כיום כדבר שבשגרה. מדובר במרחב נפשי, חברתי ועם זאת אישי, אשר מאז מקורותיו הקמאיים ועד להווה היה נפיץ מבחינה רגשית ועתיר סכנות בעליל; הספירה הפרטית, שהיא לא פחות מסוכנת מהספירה הציבורית. מן העדויות הציוריות עולה כי טל מתייחס לסיכונים ולויתורים הכרוכים במשימה העדינה של קרבה אינטימית בהומור יבש, בסבלנות, בחיבה, בקבלה וגם במידת-מה של השלמה.<sup>80</sup>

בצילום של טל על אודות ה"משפחה", העירום הוא מרכיב חשוב: אנשי המשפחה, למעט הסבא והסבתא, מופיעים עירומים ויחפים. בנרטיב הצילום של טל העירום הוא "naked" ולא "nude".<sup>81</sup> לא יצר אקסהיביציוניסטי או נטיות פרובוקטיביות הם שגרמו לבעז טל להתפשט, אלא דווקא מסורת תולדות האמנות, ובעיקר יצירות קלאסיות מן הרנסאנס. אף על פי כן, כנזכר לעיל, אין אלה צילומים שמסתפקים במראה עיניים ובהנאה חזותית פשוטה. הם ספוגים גם במטענים תרבותיים אוניברסאליים וגם בהקשרים מקומיים אקטואליים ויום-יומיים, שנוגעים לחיינו כאן ועכשיו. לטענת האמן, אין בהתפשטות המשפחתית תכנים אישיים, ומטרתם אינה חשיפה כי אם נגיעה בתכנים תרבותיים כלליים.<sup>82 83</sup>

העירום בעבודותיו של טל מושתת על הנרטיב של אדם וחווה בעודם חיים בגן, בין הצמחים לבין הפרחים, לפני הנגיסה



לגרו נון טרופו.  
טרופו.

לזה המופיע בעבודותיה של סאלי מאן הינה מתבקשת. כפי שזכר לעיל, מיות וביתיות, מתארת את הצילום כתהליך יצירתי המשותף לה ולילדים סיפורים אישיים העוסקים בנושאים אוניברסאליים, מציגים תמונה מאן נשאר אישי, פרטי וחושף, לא רק את הגוף העירום של ילדיה, כי אם תיה של מאן, נוגעות בגבול שבין תצלום אמנותי לאלבום משפחתי. אצל ום נובע מתוך השימוש בסצנות מוכרות מתולדות האמנות ו: נוגע לפרטי (מעצם חשיפת המשפחה) הינו בעל מסרים חברתיים של מאן לתצלומים שנלקחו מאלבום משפחתי, הם אינם מאפשרים ! מצד הצופה.

19. טל, בועז. פורטרט עצמי עם משפחה, פייטה, מחווה ליוג'ין סמית. 1988

בתפוח, בתקופה הבראשיתית בעלת החן, התמימות, החירות והחופש, כאשר הטוב היה מותר והמותר היה טוב, לפני הופעתם של הרע והאסור. עירום טרום היסטורי וטרום תרבותי זה, בא להציג גוף ומיניות הקודמים לסדר הסמלי. בתצלומים של טל, העירום והצביון המיני המלווה אותו הם נטולי חטא. לכן, בעבודותיו ה"גוף" אינו מסמן נרדף ל"סקס" ולמעשה, הלקסיקון הצילומי של טל פועל כנגד השיח הפרוידיאני המודרני וכנגד מפרשיו<sup>84</sup>.

עבודותיו של בועז טל מגיבות לבחירות אמנותיות קודמות, לאידיאלים קודמים של יופי ושל מעמד, אבל לא למציאות החברתית-תרבותית שמתוכה צמחו אידיאלים אלו, אלא לסביבה התרבותית שלנו, המשמשת רקע להופעתן של קונוונציות חדשות. כשהאמן/ישו שרוע בזרועות אשת האמן/מריה ב – פורטרט עצמי עם המשפחה, פייטה, מחווה ליוג'ין סמית (1988) הוא לבוש בתחתוני גבר מהסוג שמספקים בקיבוץ, ולא ביריעת בד, כמו זו הכרוכה ברפיון רב-קפלים סביב חלציו של ישו, או בתחתוני בוקסר של דולצ'ה וגבאנה, כמסמנים של אופנה עכשווית מעודכנת. הלבוש האותנטי הם 'תחתוני האמן'. כך גם החיתול/טיטול בו מולבשת התינוקת, בתו הצעירה, ב- פורטרט עצמי עם המשפחה, הרמוניה מוזרה של ניגודים (1991). היא אינה מתוארת בעירום התמים כמו המלאכים המצוירים על תקרה של כנסייה (פוט), וגם לא כחגיגה להמצאת הפלסטיק מתוך פרסומת ל'טיטולים'. התפאורה והחפצים הם אותנטיים; הם שייכים לנוף היומיומי של הבית המצולם, ואם קיימים בהם אלמנטים של התחפשות, הם מודבקים בפשטות מוגזמת<sup>85</sup>.

המשפחה מתגייסת ומתביימת לפעולה (אמנותית) הממקמת את האמן ואת יצירתו (ובהתאם – את משפחתו) כחולייה בשרשרת ארוכה של מסורות בתולדות האמנות. במקביל, המשפחה והאמן גם יחד מתמקמים כמודלים שאינם מייצגים אידיאלים של יופי, דפוס חברתי או דגם משפחתי-ישראלי-תל אביבי טיפוסי לסוף המאה העשרים. הם מייצגים משפחה של אמן שתגובתו להיסטוריה (של האמנות והתרבות), שמתוכה נגזר מקומו בהווה, נמסרת באמצעות הצבה משפחתית ובדיקה עכשווית של יחסים,

<sup>84</sup> פופובסקי, שם.

<sup>85</sup> גורן, נילי. מתוך בועז טל: אלגוריה. אלגורו נון טרופו.

זהויות ומשחקי תפקידים, הכוללת תמיד גם אותו. לכן זהו דיוקן משפחתי, ובה בעת גם דיוקן עצמי של האמן, דיוקן עצמי של אשת האמן, דיוקן עצמי של בתו הבכורה של האמן, דיוקן עצמי של בתו האמצעית של האמן ודיוקן עצמי של בתו הצעירה של האמן<sup>86</sup>.

אם נתייחס למיצב זה כאל כרוניקה ביתית – כאלבום משפחתי על דרך ההגזמה, שכל המתועדים בו הם קרובי משפחתו המידיים של האמן – הרי משתמע מכך שכל הסיפורים המפוארים מן הכתבים המקודשים ומן האגדות הקדומות שלנו מוצאים עצמם נכתבים שוב ושוב בחיי היומיום שאנו מנהלים עם הזולת. ותוך כדי כך, ברמה אחרת, משתמע מכך גם שאותם חיים מדהימים ונשגבים של הקדושים ושל המרטירים, אותן סאגות אקסטרווגנטיות של גיבורים ונבלים אגדיים, אינם מכוננים אלא את מלאכת חיי



20. טל, בועז. פורטרט עצמי עם משפחה, הרמוניה של ניגודים. 1991

היומיום האינסופית שלנו, חקוקה באותיות של קידוש לבנה<sup>87</sup>.

כך לדוגמא, טל היה מעדיף אולי שנקרא את פורטרט עצמי עם המשפחה, משחק שח עם אבי (1991) כהתייחסות לסרטו של [אינגמר ברגמן "החותם השביעי"](#) – דו-קרב סימבולי עם המוות בכבודו ובעצמו; אולם העבודה עשויה להתגלות כבעלת הדים רבים יותר דווקא מבחינת אמירתה הנוקבת כי יחסי אב ובן יכולים לגלם את המורכבות, את התחרותיות ואת חוסר הרחמים של משחק שחמט. באלגוריות הללו, אם כן, ניתן להתבונן מכאן ומכאן<sup>88</sup>.

ניתן לראות בעבודותיו של בועז טל מיניפסט אינדיבידואליסטי, ודווקא משום כך הן מהוות טקסט סוציולוגי המעיד על חוויותינו כיהודים-ישראלים כאן ועכשיו. יצירות



21. טל, בועז. פורטרט עצמי עם משפחה, משחק שח עם אבי. 1991

אלה הן שיר הלל לפרט, לבית ולמשפחה ומעין תעודת פטירה לאתוס הקולקטיבי-ציוני<sup>89</sup>.

כך, לדוגמה, בעבודה בשם המעיין (1985), ניצבת אישה שופעת חזה ובטן בתחתוני "חוטיני" שחורים,

על מעין במה קטנה או כן של פסל, כשמסיכה שחורה לעיניה

וידיה מחזיקות דלי פלאסטי לשטיפת רצפות המצוי בכל בית.

זרקור צילום גדול, הניצב על עמוד גבוה, מכונן אליה,

ולמרגלותיה סלסלת תפוזים ומכוש. האזכור ברור: ציורו של

[אנגר מהמאה התשע-עשרה שנקרא "המעין"](#). אלא שלנערה

בציור המקורי יופי קלאסי אידיאלי, וכד המים המורם מעל

ראשה מתפקד כסמל חיים במובן הפילוסופי העמוק ביותר,

ולא כאביזר שימושי זול כמו הדלי הפלאסטי. על עבודה זו

מעיד טל עצמו, כי היא עוסקת בתפיסות התרבותיות

השלטות, כגון – תפיסת הנשיות והמיניות הנשית, והמיתוס הארץ-ישראלי (אותו מסמלים סלסלת



22. טל, בועז. המעיין. 1985

התפוזים והמכוש), ואף מלגלת עליהן<sup>90</sup>.

לפי טל, במרחב המקודש החדש-ישן של הבית, אם כן, אין לחברה דריסת רגל. ביצירתו של טל אין אזכור

לסולידריות יהודית ועוד פחות לסולידריות אנושית, והיא אינה אלא תמונת מצב נאמנה של חברה שבה

אדם לאדם זאב, כל פרט אנוכי, מחושב ואכזרי; תמונת מצב מדויקת של חברה שבה כל אחד לעצמו

ולקרובים אליו בלבד<sup>91</sup>.

"זיקתו של האמן לתרבות המערבית מצביעה על עוד תופעה המאפיינת אותנו כיום, ולפחות חלק גדול

מאיתנו, כיהודים-ישראלים: ראשנו במערב, גופנו במזרח ונפשנו באמצע – ואין חיבור ביניהם, כפי שאין

כמעט מוטיבים מזרחיים ביצירותיו של טל. בכל הקשור לנושא התרבותי, כך נראה, ה"מזרח התיכון

החדש" נמצא בתרדמה עמוקה, וברור שמצעדי המלחמה רק ישמרו אותו בקיפאון מפחיד, מנוכר ומייאש.

ובכל זאת, למרות התסכול והכאב, למרות תופי המלחמה והשנאה, נשאר אותו אור המלווה את טל

<sup>89</sup> פוגל ביז'אוי, שם.

<sup>90</sup> רפפורט, שם.

<sup>91</sup> פוגל ביז'אוי, שם.



לאורך כל תמונותיו כמעט, והאור הזה הם הילדים. מרכזיות הילד בחיי הפרט הכל-כך אינדיבידואליסטי היא המצאה יהודית ישראלית מובהקת, מעין סימן היכר של הישראליות היהודית העכשווית. הפרט המעמיד את הילד במרכז חייו מצהיר על נס החיים ועל אמונתו באדם, ולפיכך חברה המעמידה ילדים במרכזה היא חברה שרוצה לחיות ומאמינה בעתיד. ייתכן שהחיבור הזה בין הפוסט-מודרניזם לבין מרכזיות הילדים הוא אשר ילמד אותנו לפשוט את המדים ולהתחבר לאחרים בתוכנו וסביבנו<sup>92</sup>.

לסיכום, ומתוך שימת הדגש על מושג המשפחה, נראה כי בועז טל, באמצעות השימוש במשפחה, בעירום ובסצנות מוכרות מתולדות האמנות, מבקש לעמת את הצופה עם דימוי משפחה לא רגיל. דרך האופן בו מביים את משפחתו שלו, מציג טל אמירה כללית ופרטית כאחד באשר למבנה המשפחה. טל חותר תחת מבנה המשפחה הפטריארכאלי המסורתי ומציג מבנה אלטרנטיבי משלו, מעגלי, בו לכל אחד מבני המשפחה מקום של כבוד שאינו פחות או נעלה מזה של האחר. את אותה תפיסה מעגלית ניתן למצוא ברובד אחר של עבודותיו של טל, הלא הוא עצם השיתוף של כל בני המשפחה בעבודות האמנות של האב, לא מתוך תיעוד סביל של ההוויה המשפחתית, כי אם מתוך שיתוף פעולה הדדי.

יתרה מזאת ובאופן שאינו נבדל מעבודותיו של בן-נר, ניתן למצוא ביצירתו של טל צער סמוי בשל היותו על החופש האינדיבידואליסטי והכפפת צרכיהם האישיים של ההורים לאלה של הילדים. באופן ספציפי, וכפי שהוצג למעלה, צער זה מתבטא בצורה הברורה ביותר בעבודתו *הגירוש* בה מגורשים ההורים העירומים על-ידי ילדיהם מגן-העדן המטפורי. ניתן לראות בכך סתירה מסוימת עם תפיסת המשפחתיות שהוצגה למעלה, אך לעניות דעתי, אין זה מן ההכרח. אפשר שבדומה לבן-נר, כך גם טל מתמודד עם המורכבות המשפחתית, הקשיים והנפיצות הרגשית שמכילה מערכת זו, מבלי להתכחש לה או להתנכר אליה, אלא דווקא תוך אימוצה לחיקו באופן מוחלט. אימוץ מוחלט זה של המשפחתיות בא לידי ביטוי בעיקר בבחירתו של טל, בדומה לזו של בן-נר, ליצור בתוך ביתו ובשיתוף עם משפחתו.

חשוב לציין, כי לצד הביקורת החברתית-תרבותית הנדונה שמציג טל בעבודותיו, ואף מתוכה, ניכרת תחושת געגוע בעבודותיו. געגוע לתום ולילדותיות, לחברה קולקטיביסטית יותר. דווקא הניגוד בין האמירות החברתיות הקשות, כגון פשיטת הרגל של הרעיון הציוני, המוצגות בשילוב עם המשפחה על

---

<sup>92</sup> פוגל ביז'אוי. ע"מ 16.

דורותיה ועם התמימות שמייצגים ילדיו של האמן, מבטא את אותו געגוע מדובר. סבורה אני שעבודותיו של האמן מעלות שאיפה לחברה טובה יותר, על הגרעין הקטן ביותר שלה – המשפחה.

לבסוף, אפשר שבדומה לבן-נר, גם טל מבקש למקם את עצמו כסובייקט במערכת המשפחתית, גם אם לא מתוך חלוקת התפקידים המסורתית בתוך המשפחה, זו המושתתת בעיקר על הבדלי מגדר. טל לובש ופושט רעיונות, תלבושות ותפאורות; שם עצמו פעם בעמדה יציבה, פעם אחרת חסר אוניס מטופל על ידי דמות האישה ולעיתים מייצג סבל רב ואף השפלה. נראה שבאמצעות תצלומי המשפחה שלו, מייצר טל דיאלוג עם משפחתו ובודק את זהותו מול האנשים הקרובים אליו ומכוננים אותו. אף על פי כן, נהירה לטל העובדה שמשפחתו היא שיוצרת את זהותו מעל לכל והוא אינו שוכח להציג את התמונות המשפחתיות כ"פורטרט עצמי".

## שמחה שירמן ומשפחתו

"בהתייחסות אל המשפחה במציאות שממנה אני שואב חומרים  
לאמנותי אני פועל, בין השאר מתוך העניין שיש לי במיקומי במרכז –  
כבן לזוג הורים מצד אחד וכבן-זוג לנירה ואב למרב ולעומר מצד  
שני"<sup>93</sup>.

המשפחה כפי שמציג אותה שמחה שירמן שונה לחלוטין מזאת של גיא בן-נר ושל בועז טל. בראש ובראשונה, עבודותיו של שירמן אינן מבוטאות כמו אלה של בן-נר ושל טל. שירמן פחות מביים ויותר מתעד, כאשר צילומיו נוגעים בגבול הדק שבין האמנות לבין האלבום המשפחתי המצוי בכל בית. על הקשר שבין עבודותיו לאלבום המשפחתי מעיד שירמן עצמו: "אופיו וייחודו של אלבום המשפחה הוא בהיותו תוצר של צלם חובב או מקצועי הפועלים מתוך תום לב המקנה לעיתים לתצלום את יופיו. כאמן הפועל מתוך תודעה אני צריך להתמודד עם הקושי והרצון לשמר את תום הלב ועם זאת להעמיד יצירת אמנות מובהקת, שאלבום המשפחה הוא רק אפשרות התייחסות עבודה"<sup>94</sup>.

שמחה שירמן אינו מתעד בתצלומיו רגעים גדולים של אירועים משפחתיים אלא רגעים מחיי היומיום השגרתיים, או במילים אחרות מציאות משפחתית אינטימית. בתצלומיו יש לצלם תפקיד כפול – הוא עצמו חלק מהמציאות המשפחתית המתועדת והוא זה המתעד אותה מבעד לעדשת מצלמתו. הצילום הוא לכאורה מדיום אובייקטיבי, אלא שהבחירה של



23. שרמן, שמחה. ארוחת בוקר. 2000

שירמן במשפחתו בנושא צילומיו הופכת את התיעוד לסובייקטיבי ולאלבומו האישי של האמן. בגישתו של שירמן, המצלמה מתעדת לא רק את המציאות החיצונית אלא גם את המציאות הפנימית של מחשבותיו ורגשותיו. ההתמקדות בנושא המצומצם של המשפחה מאפשרת דיון רחב, שלכאורה הוא פרטי אך למעשה הוא מטפל בשאלות מהותיות של זהות תרבותית, יהודית וישראלית<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> שמחה שירמן מתוך חייקן, נעמה. ריק ואפור. תצלומי משפחה. ע"מ 29.

<sup>94</sup> חייקן, שם.

<sup>95</sup> אופק, רותי. מתוך ריק ואפור. תצלומי משפחה.

מעניין במיוחד הוא ניתוחו של צוקרמן, לפיו שמחה שירמן פיצל את שדה "המשפחה" לשלושה, שאותם הוא רואה כדבר מה שהתחבר במרוצת השנים והתגבש לכדי מקשה אחת, העשויה מתשלובת של הוויות שונות ונבדלות מעיקרן. שלוש השדות המשפחתיים הם שירמן והוריו; שירמן, אשתו וילדיו; ויהדות אשכנז שנספתה בשואה<sup>96</sup>.

את המשפחה האחת של שירמן, זו המורכבת מאמו, אביו וממנו – שירמן מקפיד לשמר במלאכת הצילום שלו כשילוש המזוקק של הורים וילד, ללא משפחה מורחבת. הקפדה זו נסמכת על יסודות אנתרופולוגיים ודתיים ארכאיים המופיעים בכל תרבויות העולם, יסודות שלבשו באמנות הנוצרית מעמד של עיקר דתי עילאי באיקונוגרפיה של "המשפחה



24. שירמן, שמחה. אמה ואבא. 2004

הקדושה" ו"השילוש הקדוש". כמו כן, בעיקרה מאפשרת הקפדה זו את התמקדותו של שירמן בבחינת היחסים הקונקרטיים שלו עם הוריו ויחסי ההורים בינם לבין עצמם. היבט כפול זה הוא שמקנה למעמד הטריטוריאלי לכאורה, הגלום באקט האשכנזי (על-פי הקלישאה) של אכילת-מרק-העוף-של-אימא<sup>97</sup>, את התוקף החורג מעבר למנהג המשפחתי השגור והמצייד את המעשה האלמנטארי של אכילת המרק בהילה אוניברסאלית. וכך, מרק העוף, מלבד היותו מרק עוף, מקבל מעמד בעל ניחוח דתי, שאינו נופל ממוטיב הלחם באיקונוגרפיה הנוצרית. כלי האוכל הפרושים על השולחן הופכים בהתאם, עדות למעשה פולחני-טקסי שהתרחש.

אימא שירמן המגישה את המרק היא האישה הקונקרטיית, אמו של שמחה, וגם "האימא היהודייה" הארכיטיפית, ובד-בד גם האיקונה האוניברסאלית של האם המזינה את בני משפחתה – זו הנשאר ישובה ליד השולחן אחרי שסיימה



25. שירמן, שמחה. דיוקן עצמי. 2000

<sup>96</sup> צוקרמן, משה. מתוך ריק ואפור. תצלומי משפחה.

<sup>97</sup> ראה נספחים- תמונות 24-31. העבודות בנספחים מוצגים לפי סדר כרונולוגי המצוין בגוף הטקסט.

את האוכל וממשיכה להיות נוכחת שעה שאבא שירמן ממשיך לסעוד, שקוע כולו במעשה האכילה. ושמחה שירמן הוא גם הבן-של-אמו האוכל מרק, וגם אוכל-המרק, אשר בעצם אקט הסעודה, מאשר את נוכחות אמו, המגולמת בצלחת מרק העוף שבנה שקוע בה<sup>98</sup>.

המשפחה האחרת של שמחה שירמן היא המשפחה שהוא עצמו הקים, זו המורכבת מאשתו וממנו, מבתו ומבנו. אין עדות צילומית-קונקרטיית מוצקה לקשר כלשהו בין שני המעגלים הללו, לחדירה של הוויית משפחת ההורים למשפחתו של שמחה שירמן עצמו. אמנם כן, גם הבן של שמחה שירמן מופיע באחד התצלומים, חשוף בפלג גופו



26. שירמן, שמחה. מרק עוף. 1988

העליון כסובייקט של אוכל ושל מטבח. אבל עמידתו איתנה בפוזת צילום בלתי ספונטנית ומבטו נעוץ במצלמה. המטבח עצמו, מצויד במכשור מודרני ומעוצב על-פי מיטב כללי האופנה, רחוק מאוד מהמטבח הצנוע במראהו ובאווירתו, של סבתא שירמן. סימן המותג של "נייקי" על מכנסי הבן מסמן בבירור לא רק את המרחק המנטאלי בין עכו, עיר ילדותו של שירמן, לתל אביב, עיר מגוריו העכשווית, אלא גם את הפער ההווייתי שנפער בין דור הסבא והסבתא לדור הנכדים.

המשכיות, אם היא קיימת בכלל, מוצגת דווקא כהתרחשות בתוך המשפחה: האם, עברה ניתוח להרחקת שעורה מעינה, מתועדת כחבושה בפניה אחרי הניתוח; הבת – בין אם במקרה ובן אם כתולדה של נטייה תורשתית – עברה אותו סוג ניתוח וגם היא מתועדת כשפניה חבושות. והנה, יתכן שדווקא עניין "פנימי" זה של הפנים החבושות, במעמדן



27. שירמן, שמחה. עומר. 2000

כסימון של בריאות פיזית מעורערת, של איום ארכאי, מתווך ואסוציאטיבי ככל שיהיה, על ה"נורמאליות" השופעת של הבן-הניצב-במטבח, דווקא בו יש כדי להפנות במרומז את תשומת הלב לעובדה ההקשרית,

<sup>98</sup> צוקרמן, שם.

החשובה מאין כמוה להבנת אובססיית "המשפחה" של שירמן: עובדת היותו של שירמן בן דור שני לניצולי שואה אשכנזים<sup>99</sup>.

הקישור, כאמור, קונטקסטואלי וניזון ממידע שאינו נוגע ישירות לתצלומים שהוזכרו עד כה, ואף על פי כן הוא חיוני – ולא רק משום שהוא קשור לממשות חיוו של שמחה שירמן, אלא גם משום שהוא עומד ביסוד שדה המשפחה השלישי. המשפחה הנוספת של שירמן, אותה הוא מתעקש לכנות כך, על אף שהיא כל כולה פרי דמיונו, תולדה של מעשה זכירה המתכחש למושא הזכירה המסוים ומקיים, בתוך כך, אקט מובהק של [זכירה אוניברסאלית](#)<sup>100</sup>.



28. שירמן, שמחה. נירה. 1982



29. שירמן, שמחה. מרב. 2000

זה שנים מלקט שמחה שירמן תמונות של דמויות אנונימיות מעבר אירופי עלום: תצלומים ישנים של יחידים, זוגות וקבוצות משפחתיות, דיוקנאות של חתן וכלה, של אם ותינוקה, של סבתא זקנה כלשהי – מכלול שלם של דמויות

מצולמות אשר כולן חלק מאיזו גניאולוגיה משפחתית שכמעט אין כל אפשרות אחרת לייצר אותה. [הדור של שמחה שירמן](#) נולד להורים שחוו את זוועת ההשמדה הגדולה, זו שהשמידה לא רק את בני האדם אלא גם את תיעוד חייהם, וכתוצאה מאופייה הנרחב, הפתאומי, הלא צפוי, אך בד-בבד גם המאורגן והתעשייתי – את קונבנציות הזיכרון הנורמאלי<sup>101</sup>.

הדור של שמחה שירמן הגיע לעולם, בין השאר, כמעין נר זיכרון. הדיאלקטיקה של נר זיכרון סבוכה: מחד גיסא, דור זה הגיע לעולם כהתגשמות התקווה הכרוכה ב"פתיחת דף חדש"; הוא מסמל עבור דור ההורים את הוודאות של המשכם הראוי של החיים לאחר זוועת ההשמדה הגדולה. מאידך גיסא, מגלם דור זה, בעצם הווייתו, את מה שזכרו הוא נושא לאשמה כבדה: אשמת ההישרדות. אין זה עניין של מה בכך, שכן

<sup>99</sup> שם, שם.

<sup>100</sup> שם.

<sup>101</sup> שם.

לצד האחריות שבנטל התקווה, הוטלה על הדור השני גם מעמסת אשמה זרה, זו שנעשתה שלו לנוכח ההזדהות הסימביוטית עם יגונם של דור ההורים אשר מעולם לא סלחו לעצמם על כך שנתרו בחיים. שמחה שירמן היפך את הנטל הכפול של [גילום מושא הזכירה וחובת ההיזכרות](#): מכיוון שהקונקרטי נעשה אנונימי, הוא הפך את האנונימי לקונקרטי<sup>102</sup>.

עולם שקהל נציגיו היהודים נותרו בחיים הולך ומתדלדל – עולמה של אימו של שמחה שירמן. תרבותו של עולם זה הושמדה, וככל ששרדה, נתפשה אידיאולוגית כבזויה: היידיש, שפת הנספים והניצולים, הייתה בשנותיה המוקדמות של ישראל לשון מוקצית מחמת מיאוס. זכר הנספים במעמד כ"שישה מיליון", נשתמר בזיכרון הלאומי כארגומנט מופשט. זכר הוויות החיים הממשיות, ככל שלא סולק אף הוא באמצעות אידיאולוגיית "שלילת הגלות", הועתק אל מחוזות הספירה הפרטית, אם בכלל. שם השתמרו אורחות החיים והמנהגים, קונבנציות הלשון והרגלי האכילה של אותו עולם שהפך כאן, בישראל, למילת הצופן "שם". מרק העוף הוא מ"שם". וכאשר שמחה שירמן הולך לאכול מרק עוף אצל אימו, מתגלם באקט ריטואלי זה מעשה זכירה, בין שהוא מודע לעצמו ובין שלא. ציוויליזציה שלמה ושברה מתקדדים במרק העוף של אימא שירמן. הקוד ישתמר כל עוד המרק שלה ייאכל. וכשגם זה לא יהיה אפשרי, יישארו התצלומים<sup>103</sup>.

כפי שהוזכר מספר פעמים לעיל, עבודותיו של שירמן נושאות ניחוח של אלבום משפחתי, כאשר על אף השימוש בבני המשפחה גם בעבודותיהם של בן-נר וטל, לא ניתן לומר לגביהן את אותו הדבר. בעוד בתצלומי משפחה, תשומת הלב מופנית אל המצולמים והתצלום הוא עדות לשייכותם המשפחתית, הצגת תצלומי המשפחה כיצירת אמנות ממקדת



30. שירמן, שמחה. ביקור שבת אצל סבא וסבתא. 2003

את המבט לא רק במצולמים אלא גם, ואולי בעיקר, באמן עצמו. כך, בעוד הצלם החובבן המתעד את משפחתו, מבטא את חשיבות המצולמים עבורו ועבור התא המשפחתי, העמדת האמנות במרכז הצילום המשפחתי מערערת עקרונות אלו ומעוררת שאלות לגביהם. התצלום נעשה לא רק אישור של מציאות

<sup>102</sup> שם.  
<sup>103</sup> צוקרמן, שם.

מסוימת אלא גם אלמנט המעורר שאלות אודותיה ומצביע על הנעדר ממנה לא פחות מאשר על הקיים בה<sup>104</sup>.

לפי חייקין, לריק מקום נכבד ביצירתו של שירמן. כבן להורים ניצולי שואה, לריק הייתה משמעות רבה בעיצוב חייו, כנגזרת של מציאות שנכפתה עליו<sup>105</sup>. תצלומיו של שירמן, אם כן, אינם רק בגדר תיעוד משפחתו (ולצורך דיון זה, בעיקר הוריו), או מעשה תיעוד אמנותי. תצלומיו של שירמן הם תיעוד של מה שחסר, מה שאינו. את האלמנט החסר ניתן לתאר במונחיו של צוקרמן, כנקודת הממשק בין משפחתו הראשונה של שירמן למשפחתו השלישית, או במילים אחרות – בין "השילוש הקדוש" שלו ושל הוריו לבין יהדות אירופה האנונימית שהוכחדה בשואה. על כך מעיד שירמן כי בדפי האלבום הריקים ישנה אמירה שחשיבותה אינה פחותה, ואולי רבה יותר, מזו של דפי האלבום המלאים בתמונות. תמונות משפחתו של שירמן הנעדרות – תמונותיהם החסרות של סבו וסבתו, של דודיו ושל הוריו בצעירותם – מהוות תיעוד בפני עצמן<sup>106</sup>.

בתצלומי משפחה ובתיעוד בכלל יש אקט של זכירה, כאשר הזכירה, מטבעה, נושקת למוות. הדיון במוות בהקשר זה, אינו נוגע רק לתיעוד המתים או לריק שהם משאירים אחריהם, כי אם למוות הגלום באקט התיעודי של הצילום – מוות עתידי. במסתו "[מחשבות על הצילום](#)" עוסק רולאן בארת' בהיבט זה של הצילום, המערב זיכרון ומוות. לפיו, הסובייקט בצילום נהרס ונבנה מחדש בתוך תהליך הצפייה. הצילום, למעשה, נמצא רק באמצעיתו של מהלך זה, בו נבנה הסובייקט מחדש דרך סוג של צפייה הדומה יותר להקשבה. הקשבה שאינה מבקשת ביטוי אמנותי, אלא זו הנשאבת לתוך ריק – החלל הצילומי של הזיכרון<sup>107</sup>.

באופן דומה מתאר זאת ויגודר, אשר לפיו הצילום והמוות מייצגים מערכת יחסים סבוכה, שכן ההתבוננות בבני האדם שבתצלום יכולה להעירם לחיים בדמיונו של הצופה. עם זאת, מציין הכותב, צלמים שגמרו

---

<sup>104</sup> חייקין, שם.

<sup>105</sup> שם, שם.

<sup>106</sup> צוקרמן, שם.

<sup>107</sup> רולאן בארת בן-דוב, אייל. מתוך [קונטקסט 74](#). ע"מ 22



אומר ללכוד את הממשיות מתוארים גם כ"סוכניו של המוות", חרף העובדה שהם עשויים לביים תמונות שיינתנו רושם של חיים כדי לבלום את המוות<sup>108</sup>.

לפי בן-דוב, צילום המשפחה הוא החור השחור של הצילום – מקום שבו נבלעים אל נבכי השכחה, אל תהומות הזמן האבוד. צילומי המשפחה מחביאים את החרדות הגדולות ביותר שלנו – מפגש חזיתי עם המוות בדרך אל הנצח. צילום המשפחה מבקש את הנצח, הוא איננו מחייה את העבר, אלא מעלה אותו באוב, כאשר המבטים המסתכלים עלינו עולים מתהומות הזמן, אך ממשיכים לנוע דרכנו אל עבר הנצח. דרך צילום המשפחה אנו נפגשים עם הריק בחרדה גדולה – חרדת הנטישה, חרדת אלבום המשפחה, זיכרון המתים, חוסר המשמעות של החיים<sup>109</sup>.

אין ספק שתפיסה זו של הצילום המשפחתי מקבלת משנה תוקף בהקשר של יצירותיו של שירמן, בהן המוות מקבל מימד נוסף וממשי יותר. לפיכך, אפשר לראות באקט הזיכרון המשפחתי של שירמן אקט המתמודד עם מוות וממית בפני עצמו.

לסיכום, נראה כי עבודותיו של שירמן עוסקות במשפחה מכיוון יותר אישי, אינטימי ומזוכך, החף ממעטפת תמטית של סיפור עלילתי (בן-נר) או התכתבות עם איקונוגראפיות היסטוריות (טל). אף על פי כן, מבין השורות ודרך החֶסֶר, משמע, מה שלא מוצג בעבודותיו, עולה משפחה רחבה יותר – משפחת הנספים בשואה, הרי היא שורשיו של הקיום הישראלי. עיסוקו של שירמן במשפחה נוגע במידה רבה בזיכרון ובמוות, במהות משפחתית שכמו מנותקת מקיומה היום-יומי ונבחנת לעיתים בבידוד ממנו.

---

<sup>108</sup> ויגודר, מאיר. תיאוריה וביקורת 21.

<sup>109</sup> בן-דוב, אייל. מתוך קונטקט 74.

## המשפחה הישראלית של ימינו – מה השתנה?

הפרק הקודם דן בעבודותיהם של גיא בן-נר, בועז טל ושמחה שירמן. שלושת האמנים הנדונים עוסקים בעבודותיהם במשפחה, כל אחד מנקודת הראות הייחודית לו. בן-נר עוסק במשפחה מתוך קונפליקט בין מחויבות לעשייה המשפחתית לבין מחויבות לעשייה האמנותית; קונפליקט באשר למקומו במשפחה, תפקודו כאב ובאופן מרומז – דימויי הגבריות העולים מהרעיונות הללו. טל, לעומת זאת, משתמש במשפחתו להמחזת תמונות מפורסמות מתולדות האמנות ומהאיקונוגרפיה הנוצרית, ובאמצעותן מציג אמירות חברתיות ותרבותיות נוקבות. אל מולם ניצב שירמן, המציג תמונה משפחתית צנועה וקודרת מעט, בתצלומי השחור-לבן המתעדים רגעים קטנים ואינטימיים של שניים ממעגליו המשפחתיים – שירמן והוריו ושירמן ומשפחתו שלו. לצד תיעודים אלה, אוסף שירמן, דור שני לניצולי שואה, תמונות של דמויות אנונימיות מאירופה של מלחמת העולם השנייה, ובכך חושף את הצופה למעגל משפחתי נוסף – משפחת הנספים בשואה שלא נותר להם זכר. עבודתו של שירמן נוגעת בזיכרון ובמוות, בין אם באופן ישיר או בין אם עקיף.

בפרק זה, אבקש להגיע למסקנה דרך עבודותיהם של יוצרים אלה באשר לתפיסת המשפחה הישראלית בימינו. עבודתם האמנותית של שלוש האמנים היא חלק מהאמנות הפוסט-מודרניסטית, כאשר, כפי שהוצג לעיל, המשפחה בעידן זה יורדת מקרנה וכן, חלים בה שינויים רבים. לפיכך, ברצוני לבחון את האופן בו באים לידי ביטוי שינויים אלה בחברה הישראלית, אשר בה המשפחה קיבלה חשיבות ראשונה במעלה מקדמת דנא. הנני סבורה כי אמירותיהם של אמנים בנושא, יהוו שיקוף של תפיסות רווחות בחברה הישראלית.

ניתן לראות בהתייחסות לשלושת האמנים הנדונים כמייצרת פסיפס מעניין של תפיסת מושג ה"משפחה". באופן ספציפי, השלושה מייצגים מעין התפתחות אבולוציונית של מושג ה"משפחה", זאת בהתאם להשתלשלותו בחברה הישראלית, עד לעידן הפוסט-מודרני, מלא התמורות. כך, המשפחה שמציג שירמן, יליד 1947, מצויה במידה רבה באירופה של מלחמת העולם השנייה. כפי שהוצג לעיל, המשפחה הגלותית של שירמן גלומה במטבח הקטן של הוריו, באכילה הטקסית של מרק העוף, בקדרותם של התצלומים ובחסרונם של תצלומי המשפחה שאיננה עוד. אם כן, עבודותיו של שירמן מחברות את הדיון הנוכחי לעברה הלא רחוק של המשפחה הישראלית, הרי הוא המשפחה היהודית-גלותית-קולקטיבית.

מקומו של שירמן בתמונה המשפחתית הזו, [כדור שני לניצולי שואה](#), על כל המשתמע מכך, הוא של מתעד וזוכר. כפי שהוצג למעלה, זהו הנטל של דור הבנים, אשר מעצם קיומם מהווים מעין נר זיכרון. נראה כי שירמן לקח על עצמו את המשימה ברצינות רבה, עד שנדמה כי עבודתו האמנותית מוקדשת לה – לתיעוד אינטנסיבי של הוריו, לצד זכירת הזוועות שאירעו באירופה ההיא, כפי שמתבטא באופן מובהק יותר בתצלומיהם של נספים אנונימיים המייצגים עבורו משפחה שנכחדה.

עבודתו של שירמן, אם כן, מכילה בתוכה את הגנאולוגיה של הצופה כישראלי ושולחת אותו למשפחתו הקולקטיבית. לא רק בני הדור השני לניצולי שואה הם נר הזיכרון. היום, כאשר נותרו מעט מאוד ניצולים, הפכנו כולנו לנר זיכרון. זיכרון השואה והנספים זורם בעורקי כולנו ולעניות דעתי, הינו כוח עצום המשפיע על האופן בו התעצבה ומוסיפה להתעצב החברה הישראלית. ניתן לראות השפעה זו גם על התפתחות מוסד המשפחה, או ליתר דיוק, על הישמרות חשיבותו הרבה בחברה הישראלית, זאת בהשוואה למדינות אחרות בעולם המערבי.

כפי שהוצג בפרק התיאורטי הרלוונטי, חשיבותו ומרכזיותו של מוסד המשפחה בישראל נובעות במידה רבה מפרקטיקות ממסדיות המונעות ממה שקרוי המרוץ הדמוגרפי, משמע – הצורך להתרבות במידה שאינה פחותה ואף עולה על שיעורי ההתרבות בחברה הפלסטינית, זאת כדי לשמור על רוב דמוגרפי ועל צביונה היהודי של מדינת ישראל. כתוצאה, ישראל היא למעשה מדינה פרו-נטליסטית (מעודדת ילודה), בעלת מדיניות פריון פוליטית ומובנית באופייה<sup>110</sup>.

אם לנסות ולאמץ נקודת מבט אובייקטיבית, כזו המאפשרת התבוננות מעמיקה ברעיון האיום הדמוגרפי, הרי שרעיון זה אינו מובן מאליו. איני מנסה לכפור במציאות הישראלית הסבוכה, אך הנני סבורה כי המקור לתפיסת הנושא הדמוגרפי כאיום חורגת ממנה ושורשיה נעוצים גם בהיסטוריה של העם היהודי הנרדף. כלומר, אפשר שאותו זיכרון שירשנו כולנו, אשר הפך אותנו לנר זיכרון, הוא העומד בבסיס הלא מודע של הצורך להתרבות אל מול האויב המאיים. משמעות ההתרבות היא הלא הישמרות והישרדות, אשר ימנעו ממעשה השמדה להתרחש בשנית. ניתן לראות, אם כן, באירועי השואה כגורם מרכזי לחשיבותו המכרעת של מוסד המשפחה בישראל, כאשר השיח בדבר איום דמוגרפי או מרוץ דמוגרפי הם

---

<sup>110</sup> מלמד, שהם. מתוך [תיאוריה וביקורת 25](#).

גלגולו החדש. לפי נקודת מבט זו, הרי שמשפחתו של שירמן מייצגת, ללא ספק, חוליה ראשונה בהתפתחות מוסד המשפחה במדינת ישראל של ימינו.

המעבר לחוליה ההתפתחותית הבאה של מושג המשפחה בישראל, אותה מייצג בועז טל, הינו מעבר מעט חד. בעוד שירמן מייצג את מימד המשפחה קולקטיבית, טל שואב מחומרים אחרים. כפי שתואר לעיל, עבודותיו של טל הן מעין שיר הלל לאינדיבידואליסטיות ומהוות טקסט סוציולוגי המעיד על חוויותינו כיהודים-ישראלים כאן ועכשיו<sup>111</sup>. טל, היוצר עולם ומלואו בחלל ביתו ובשיתוף עם משפחתו, מעמיד על נס את הפרט, את ההתכנסות למסגרת המשפחתית המצומצמת, תוך קריצה ברורה ומזלזלת לכיוון האתוס הקולקטיבי-ציוני. שינוי תפיסתי זה בין שני האמנים מקביל לתמורות שעברה החברה הישראלית.

אמנם טל מתכתב עם עבודות ידועות מתולדות האמנות, אך בכל זאת נראה שבעוד רוחו של שירמן מצויה בעבר, בשורשים הגלותיים של המשפחה, מבטו של טל נישא קדימה, אל העתיד. ההתייחסות אל העבר נעשית באופן קונטקסטואלי – האמן מבקש למקם את עצמו בשדה האמנות. עם זאת, המסרים של טל מייצגים תפיסות שונות התואמות יותר לרוח התקופה.

מעבודתו של טל, המשפחה הישראלית אינה עוד העם היהודי ואף ציוני אינו מרחף מעל ראשה – לא ציוני לזכור את היהודיות הגלותית ולא ציוני למות על אדמת המולדת. המשפחה הישראלית, לפי טל, הינה יחידה בפני עצמה, הומוגנית ושוויונית כפי שבא לידי ביטוי בהבאת העולם כולו אל הבית ושיתוף של בני המשפחה בעבודתו האמנותית.

בן-נר מציג גישה אינדיבידואליסטית עוד יותר. אמנם בדומה לטל, גם בן-נר ממקם את עצמו בשדה האמנותי ומתכתב עם תולדות הקולנוע, אך מוקד עבודותיו הוא ללא ספק חיי המשפחה הפרטיים שלו, על המתחים והקונפליקטים העולים מהם. כפי שנאמר, התייחסות לעבודותיו של האמן בהקשר לנושא המשפחה מראה רלוונטיות רבה לתמורות שמתחוללות במוסד זה ובמבנהו. משמע, העיסוק של בן-נר בתפקידו במשפחה, בגבריותו כנגזרת של מיקומו בתא המשפחתי, בהיותו "אב חדש"<sup>112</sup> או לאו, מטפל ומחנך או מפרנס, נעשה במסגרת המצומצמת של משפחת בן-נר, אך הקשר המשפחתי התיאורטי מעניק

---

<sup>111</sup> פוגל-ביז'אוי, שם.

<sup>112</sup> האקר, שם.

לעבודות הללו רלוונטיות אוניברסאליות. זאת ועוד, העבודות בפני עצמן, קל וחומר בהשוואה לשירמן וטל, חפות מאמירות ישראליות-קולקטיביות, בין אם כאלה התואמות את הקונצנזוס (שירמן) ובין אם כאלה המבקשות לבקר אותו (טל).

על אף התמורות שהוצגו לעיל בתפיסת המשפחה בחברה הישראלית פוסט-מודרניסטית, כפי שזו מתבטאת בעבודותיהם של האמנים הנדונים, נראה שדבר אחד נשאר יציב ומשותף לכל השלושה. באופן ספציפי, נראה כי שלושת האמנים תופסים את המשפחה כישות מרכזית. טענה זו מעוגנת בראש ובראשונה בבחירתם של האמנים ליצור מתוך המשפחה ובשיתוף עמה לדון בסוגיות פרטיות וציבוריות כאחד. שירמן מבקש להנציח את המשפחה הגרעינית הקיימת ואת זו שהושמדה בשואה. המשפחה הישראלית, ששורשיה נעוצים בהיסטוריה של העם היהודי הנרדף הינה זו המורכבת משילוש מקודש-שירמן והוריו, שירמן וילדיו. טל, חותר תחת מבנה המשפחה המסורתית ומציע דגם אלטרנטיבי משלו. בעוד הוא מייצג את רוח התקופה ואת השינויים המבניים במוסד המשפחה הפוסט מודרניסטית, הוא מציג מודל של משפחה גרעינית אוטונומית וחזקה – זו שמורכבת מזוג הורים וילדים. בן-נר מגלם בעבודותיו שינויים חברתיים שחלים בשיח המשפחתי המצומצם ובעיקר מקומו של הגבר במוסד המשפחה. על אף הקונפליקטים שעולים מעבודותיו, נראה שבן נר לא מוותר על הבית ובוחר במשפחה הגרעינית. משפחתו הופכת למרכז עבודתו האמנותית, למרכז חייו.

משפחתם הגרעינית, כמו גם ביתם של שלושת האמנים הנדונים, הופכים למקום מקודש, כפי שעולה מהפולחן הדתי של אכילת המרק אצל שירמן והכנסת העולם כולו לבית בעבודותיהם של טל ובן-נר, אשר מקפידים לתת את התפקידים כולם לבני המשפחה. אצל כולם המשפחה תופסת מקום מרכזי, דרכה הם מגדירים את עצמם, דרכה הם מבטאים את אמנותם ואת המסר שזו מעבירה.

נראה עם כן, שעל אף התמורות שחלות במשפחה בחברה הפוסט מודרניסטית, ועל אף "התמוססותו" של האידיאל המשפחתי הן בעולם והן בחברה הישראלית, כפי שהוצג מבוא, בסופו של דבר, המשפחתיות בישראל נותרה איתנה, משמעותית ומרכזית<sup>113</sup>. יתכן שתפיסה זו נובעת מהטעמים שהוצגו לעיל בפרק המבוא: המרוץ הדמוגרפי, [הרחם הלאומי](#), המשפחה המעוגנת בדיני הדת ושאר הפרקטיקות

---

<sup>113</sup> מלמד, שם.

החברתיות, שמקורן במדיניות החברתית והמדינית הננקטת ומשעתקת את המוסד המשפחתי הנורמטיבי<sup>114</sup>.

חשוב לציין, שהאמנים בהם דנה העבודה הנוכחית מייצגים פלח מסוים מאוד מהחברה הישראלית. שמחה שירמן, בועז טל וגיא בן נר הם שלושתם חילונים ולהם משפחה גרעינית "נורמטיבית" על פי המודל המסורתי של אב, אם וילדים. עם זאת, כפי שצוין בפרק המבוא, כ – 42% מן המשפחות בחברה הישראלית אינן מוגדרות כמשפחות נורמטיביות. בנוסף, 58% הנותרים, כוללים בתוכם משפחות דתיות ומסורתיות<sup>115</sup>. על כן, אבקש לסייג את מסקנות העבודה הנוכחית, שכן נראה שישנו פלח של האוכלוסייה אשר אינו מקבל בה ייצוג, זאת בשל הצורך במיקוד העבודה. סבורה אני שהשוואה של אמנים אלו לאמנים נוספים שעוסקים במשפחה ומייצגים פרספקטיבה אחרת – דתית, נשית, הומוסקסואלית וכיו"ב, עשויה להיות מעניינת ואף לעלות שאלות ומסקנות אחרות. אפשר שעבודה עתידית מסוג זה תוכל לחדד עוד יותר את המבט על המשפחה הפוסט מודרניסטית בישראל.

---

<sup>114</sup> שם, שם.  
<sup>115</sup> רוזנבלום, שם.

## **קישורים נוספים:**

משפחה לא מושלמת- המשפחה באמנות עכשווית.

אולף קולמן עץ, משפחה.

מאגר יצירות בנושא משפחה.

ארט גלרי- פורטרטים משפחתיים.

מאמר- גישת האמנות כלפי נושא העקידה.

שאלות על זהות ביצירות של רונית צ'רניקה מתוך סדרת "משפחה".

משפחה- תערוכה של אמנים ישראלים 27\05\04

ההיסטוריה כזיכרון, הזיכרון כהיסטוריה\ מאיר אהרונוסון

שלוש תערוכות צילום העוסקות בתיעוד משפחה.

## ביבליוגרפיה:

- אופק, רותי. "פתח דבר: אמת אינטימית". זיכרון אפור, תצלומי משפחה. תל חי: המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר בגן התעשייה תל חי. מאי 2004: ע"מ 27.
- בן-דוב, אייל. "על משפחה וזיכרון – הגנים הכמוסים של המאה ה – התשע-עשרה". קונטקט 74. 2005: ע"מ 18-30.
- בן-נר, גיא וסרג'ו אדלשטיין. גיא בן-נר: דיוקן עצמי כאיש משפחה. הקיבוץ המאוחד. 2005.
- גורן, נילי. "מקלט זה לא מקום". בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו. עבודות 1978-2001. עורכת: נילי גורן. תל אביב: מוזיאון ת"א לאמנות. 2001: ע"מ 9-11.
- גרבוז, יאיר. "אל תגעי לי באי! זה האי שלי!" – בעקבות אי של ברקלי ומובי דיק – סרטי הוידאו של גיא בן-נר. רשימה כמעט נטולת פסיכולוגיה, מתעלמת מפרויד ודלת הבנה למניעים נסתרים. סטודיו 126. 2001: ע"מ 28-41.
- ויגודר, מאיר. "ההיסטוריה ראשיתה בבית: צילום וזיכרון בכתבי זיגפריד קרקאוור ורולאן בארת". תיאוריה וביקורת 21. 2002: ע"מ 77-106.
- ויגודר, מאיר. "כמה הערות על תצלומי משפחה". קמרה: עיתון בית הספר לאמנות קמרה אובסקורה. 1999: ע"מ 6-10.
- חייקין, נעמה. "ריק ואפור כחומרי האמנות – בעקבות שיחה עם שמחה שירמן". זיכרון אפור, תצלומי משפחה. תל חי: המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר בגן התעשייה תל חי. מאי 2004: ע"מ 29-39.
- טל, בועז. בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו. עבודות 1978-2001. עורכת: נילי גורן. תל אביב: מוזיאון ת"א לאמנות. 2001.
- טל, זהבה ז"ל. "הערת שוליים – אנחנו=אני ואתה". טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו. עבודות 1978-2001. עורכת: נילי גורן. תל אביב: מוזיאון ת"א לאמנות. 2001: ע"מ 30.
- לוסקי, חיים דעואל. "האמנות שמחה ועצובה". סטודיו 165. יוני-יולי 2006: ע"מ 10-11.
- מלמד, שהם. "כעבור עשרות שנים מועטות נהיה כולנו בני עדות המזרח..אמהות, פריין והבנייתו של "האיום הדמוגרפי" בחוק גיל הנישואין", תיאוריה וביקורת 25, 2004: ע"מ 69-96.
- מנור, דליה. "מי מסתכל במשפחה?". סטודיו 57. 1994: ע"מ 55-56.
- מנור פרידמן, תמר. "תמונות מחיי משפחה". הירחון הישראלי לאספנות ואמנות 64. 2009: ע"מ 8-13.



- סונטאג', סוזאן. הצילום כראי התקופה. תרגום: יורם ברונו בסקי. תל אביב: הוצאת ספרים עם עובד. 1995.
- עומר, ר' מרדכי. תשעים שנה של אמנות ישראלית. תל-אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות. 1998: ע"מ 535.
- עפרת, גדעון. עקידת יצחק באמנות הישראלית. רמת גן: מוזיאון לאמנות ישראלית רמת גן. 1990?.
- פוגל-ביז'אוי, סילביה. "אוטופיה רומנטית", משפחתיות ושינוי חברתי. בית ברל: מכללת בית ברל, היחידה למחקר והערכה בהכשרת מורים להוראה ובחינוך. 2003.
- פוגל-ביז'אוי, סילביה. "אלגוריה: אלגרו נון טרופו או המניפסט הפוסט-ציוני". בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו. עבודות 1978-2001. עורכת: נילי גורן. תל אביב: מוזיאון ת"א לאמנות. 2001: ע"מ 15-16.
- פופובסקי, מיכל. "בועז טל: אלגוריה\ אלגרו נון טרופו או המניפסט הפרו ציוני". סטודיו 130. ינואר 2002: ע"מ 62-64.
- צוקרמן, משה. "שמחה שירמן הולך לאכול מרק עוף אצל אמו". זיכרון אפור, תצלומי משפחה. תל חי: המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר בגן התעשייה תל חי. מאי 2004: ע"מ 33-35.
- קולמן, א.ד.. "בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו". בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו. עבודות 1978-2001. עורכת: נילי גורן. תל אביב: מוזיאון ת"א לאמנות. 2001: ע"מ 12-14.
- רוזן, רועי. "התשוקה של עקרי הבית – על צילום של פרנצ'סקו פיניציו וצילום של גיא בן-נר". סטודיו 161. יולי-אוגוסט 2005: ע"מ 54-55.
- רוזנבלום, אירית. "משפחה תחת אזהרה". פנים: כתב-עת לתרבות, חברה וחינוך 19. 2002: ע"מ 36-42.
- רפורט, טליה. "מתווה לגבר ואישה- שיחה עם בועז טל" מוזות 516. פברואר 1989: ע"מ 45-48.
- שירמן, שמחה. זיכרון אפור, תצלומי משפחה. תל חי: המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר בגן התעשייה תל חי. מאי 2004.

Bernardes, Jon. Family Studies. London, Routledge. 1997: p. 1-4.

Furstenberg, F., F.. "Good Dads – Bad Dads: Two Faces of Fatherhood.". The Changing American Family and Public Policy. Cherlin A.J.(ed). Washington: The Urban Institute Press. 1998: 193-218.

Hacker, Daphna. "Motherhood, Fatherhood and Law: Child Custody and Visitation in Israel". Social and Legal Studies 143. 2005: P. 409-431.

Hoffman, Katherine. Concept of Identity: Historical and contemporary images and portraits of self and family. Icon Edition. 1996.

Parsons, T. and Bales. F. Robert. "Principle Functions and "Sex Role and the Family". Parsons and Bales (eds.) Family, Socialization and Interaction Process. Glencoe: The Free Press. 1955: p. 16-26.

Thorne, B.. "Feminism and the family: Low decades of thought". Rethinking the family. Thorne, B. and Yalom, M. (eds.). Boston: northwestern university press. 1992: p. 3-30.

West, Shearer. Portraiture\ Shearer West. Oxford: Oxford university press. 2004: p.107-118.

"תמונות מחיי משפחה" 1995-2009. מוזיאון ישראל, ירושלים.  
<[www.imj.org.il/exhibitions/.../family\\_traces.html](http://www.imj.org.il/exhibitions/.../family_traces.html)>

### **תמונות:**

בן נר, גיא. ללא כותרת. 1996. גיא בן- נר וסרג'יו אדלשטיין. גיא בן נר:דיוקן עצמי כאיש משפחה. הקיבוץ המאוחד. 2005.

בן נר, גיא. קריוקי. 1997. גיא בן- נר וסרג'יו אדלשטיין. גיא בן נר:דיוקן עצמי כאיש משפחה. הקיבוץ המאוחד. 2005.

בן נר, גיא. ללא כותרת. 1998. גיא בן- נר וסרג'יו אדלשטיין. גיא בן נר:דיוקן עצמי כאיש משפחה. הקיבוץ המאוחד. 2005.

בן נר, גיא. ללא כותרת (מערוך). 1998. גיא בן- נר וסרג'יו אדלשטיין. גיא בן נר:דיוקן עצמי כאיש משפחה. הקיבוץ המאוחד. 2005.

בן נר, גיא. האי של ברקלי. 1999. גיא בן- נר וסרג'יו אדלשטיין. גיא בן נר:דיוקן עצמי כאיש משפחה. הקיבוץ המאוחד. 2005.

בן נר, גיא. מובי דיק. 2000. גיא בן- נר וסרג'יו אדלשטיין. גיא בן נר:דיוקן עצמי כאיש משפחה. הקיבוץ המאוחד. 2005.

בן נר, גיא. משק בית (House Hold). 2001. גיא בן- נר וסרג'יו אדלשטיין. גיא בן נר:דיוקן עצמי כאיש משפחה. הקיבוץ המאוחד. 2005.

בן נר, גיא. ילד פרא. 2004. גיא בן- נר וסרג'יו אדלשטיין. גיא בן נר:דיוקן עצמי כאיש משפחה. הקיבוץ המאוחד. 2005.

גלר, קרן. נשיקות. אוסף האמנית. "תמונות מחיי משפחה" 1995-2009. אתר מוזיאון ישראל, ירושלים. "תמונות מחיי משפחה" 1995-2009. אתר מוזיאון ישראל, ירושלים. 2009.

- היימן, מיכל. שתיים מתוך שמונה (מזוודה מס' 1) מתוך אלבום משפחת נפתלי ז"ל. 1994. אוסף פרטי ת"א. "תמונות מחיי משפחה" 1995-2009. אתר מוזיאון ישראל, ירושלים. 2009.
- טל, בועז. מתווה לגבר ואישה. 1986. קטלוג תמונות אלקטרוני. המדרשה לאמנות בית ברל.
- טל, בועז. הגירוש. 1986. קטלוג תמונות אלקטרוני. המדרשה לאמנות בית ברל.
- טל, בועז. פורטרט עצמי עם משפחה, פייטה, מחווה ליוג'ין סמית. 1988. טל, בועז. בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו. עבודות 1978-2001. עורכת: נילי גורן. תל אביב: מוזיאון ת"א לאמנות. 2001.
- טל, בועז. פורטרט עצמי עם משפחה, הרמוניה של ניגודים. 1991. טל, בועז. בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו. עבודות 1978-2001. עורכת: נילי גורן. תל אביב: מוזיאון ת"א לאמנות. 2001.
- טל, בועז. פורטרט עצמי עם משפחה, משחק שח עם אבי. 1991. טל, בועז. בועז טל: אלגוריה, אלגרו נון טרופו. עבודות 1978-2001. עורכת: נילי גורן. תל אביב: מוזיאון ת"א לאמנות. 2001.
- טל, בועז. המעין. 1985. קטלוג תמונות אלקטרוני. המדרשה לאמנות בית ברל.
- קדישמן יצחק. קדישמן. הוצאת גוסטמן בשיתוף עם מוזיאון תל אביב לאמנות. 1996.
- רובין, ראובן. משפחת. 1926-1927. מוזיאון תל אביב לאמנויות. "תמונות מחיי משפחה" 1995-2009. אתר מוזיאון ישראל, ירושלים. 2009.
- שירמן, שמחה. מרק עוף. 1988. שמחה שירמן. זיכרון אפור, תצלומי משפחה. תל חי: המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר בגן התעשייה תל חי. מאי 2004.
- שירמן, שמחה. דיוקן עצמי. 2000. שמחה שירמן ויוסף שרון. שבת בבוקר. גלריה גורדון. 2001.
- שירמן, שמחה. ארוחת בוקר, עכו. 2000. שמחה שירמן ויוסף שרון. שבת בבוקר. גלריה גורדון. 2001.
- שירמן, שמחה. ביקור שבת אצל סבא וסבתא. 2003. קטלוג תמונות אלקטרוני. המדרשה לאמנות בית ברל.
- שירמן, שמחה. אמא ואבא. 2004. שמחה שירמן ויוסף שרון. שבת בבוקר. גלריה גורדון. 2001.
- שירמן, שמחה. עומר. 2000. שמחה שירמן ויוסף שרון. שבת בבוקר. גלריה גורדון. 2001.
- שירמן, שמחה. נרה. 1982. שמחה שירמן. זיכרון אפור, תצלומי משפחה. תל חי: המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר בגן התעשייה תל חי. מאי 2004.
- שירמן, שמחה. מרב. 2000. שמחה שירמן. זיכרון אפור, תצלומי משפחה. תל חי: המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר בגן התעשייה תל חי. מאי 2004.

Barny, Tina. Thanksgiving. 1992. Museum of fine arts. Boston. Art museum Image gallery.Tel-Aviv art museum.

Degas, Edgar. La famille BELLELLI. 19<sup>th</sup> Century. Musee d'Orsay Paris. Art museum Image gallery.Tel-Aviv art museum.

Jordean, Jacob. Self portrait with family in garden 1623 by Jacob Jordaens with wife. 1623. Museo del Prado Madrid. Art museum Image gallery.Tel-Aviv art museum.

Lopez, Martina. Heirs come to pass, 3. 1991. Smithsonian American art museum. interenet

Mann, Sally. The new mother. 1989. Houk Friedman Gallery. New York. Sally Mann. Immediate Family.

Michelangelo, Buonarroti. The Holy Family. c. 1503-5. Galleria degli uffizi Florence. Art museum Image gallery.Tel-Aviv art museum.

Novak, Lorie. Fragments. 1987. Peter, Galassi. Pleasure and Terrors of Domestic Comfort. 1991. Museum of modern art. New York.