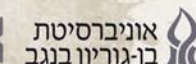
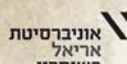
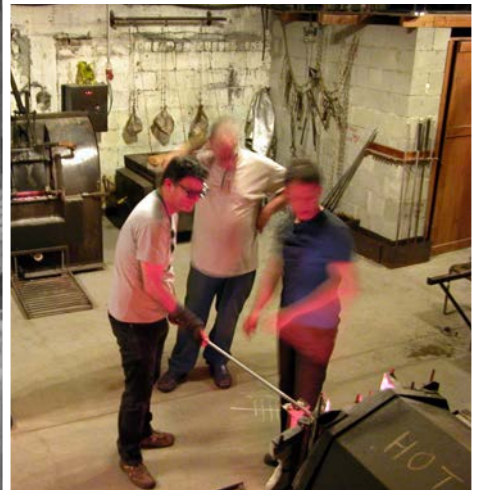


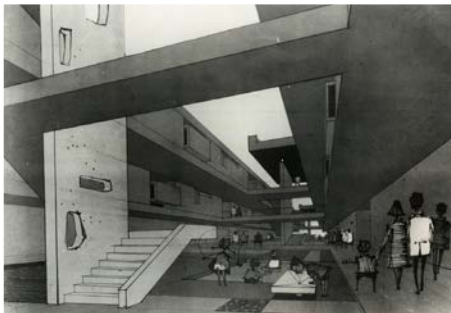
הכינוס הארצי ה-3 לשימור מורשת התרבות בישראל

ההווה של העבר



הכינוס הארצי ה-3 לשימור מורשת התרבות בישראל 2016

קובץ מאמרים



עריכה ועימוד | יעל פורמן נעמן
עורכת משנה | לאה עופר
עורכת לשון | ראומה יצחקי

הכינוס התקיים בטכניון - מכון טכנולוגי לישראל, הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים
בתאריך 22 בנובמבר 2016

קובץ זה רואה אור בתמיכה של רשות העתיקות, מינהל שימור

ניסן תש"פ, מרץ 2020

תוכן עניינים

מלאכת מחשבת: ממסורת עממית למוצר צריכה

- 2 של מי המורשת הזו? שימור מלאכות מסורתיות של עדות וקהילות שונות במרחב מודרני תחרותי יונית קריסטל
- 15 טכניקות עתיקות של ניפוח זכוכית באמנות עכשווית בוריס שפייזמן

לאצור את העבר: ההיכל, הארכיון והסיפור

- 19 כיפותיה הבנויות של ירושלים באוסף הצילומים של מוזיאון ישראל יהודית קפלן
- 27 ראיונות אמנים ככלי בשימור נכסי תרבות עירית לב בייט, נעה מקמנוס, שרון תג'ר
- 33 רוח העבר: בין גשמי לווינטואלי באוצרות הסיפור ההיסטורי ובהצגתו נירית שלו כליפא

בין הסף לרף: על חקיקה, אתיקה ומדיניות

- 40 השאיפה לאתיקה בשימור המורשת רות ליברטי-שלו
- 45 בטיחות הציבור במבנים היסטוריים, התוספת החמישית לחוק התכנון והבנייה שירי לנצנר

דעת המקום, דעת הקהל

- 53 "סובב עין הים", חיבור קהילה למורשת כמיל סארי
- 57 בית ציפורי בכפר גלעדי כסמל גשמי להווי הקהילה, באמצע המאה ה-20: עתידו, נראותו ותשקופת בין-דורית אור לונטל

ברשות הרבים: בין עברו של המרחב הציבורי לעתידו

- 65 החייאת מרכז העיר רחובות, שימור מבני ציבור היסטוריים ושיקום המרחב הציבורי ליבנה שואף רונן
- 71 מורשת פסלי החוצות במרחב הציבורי בישראל וסוגיות בשימורם יוסי גרעיני
- 78 שימור שיקון: שימור פיזי ושימור ערכים הדס שדר

נופים אורבניים היסטוריים

- 86 שימור במרחב ניא-ליברלי, מקרה מבחן הקארדו ברובע היהודי בירושלים חמי שיף
- 92 ערים היסטוריות: על שינוי והתפתחות, על אותנטיות ועל מה שביניהם עדי סלע וינר
- 100 תופעת השימור: מקומיות, גלובליזם וקפיטליזם מאוחר, מתחם שרונה בתל אביב יורם יונגמן

דרך, ארץ: על נופים, מסעות וזכרון מרחבי

- 107 נקודה, קו, נקודה - מסע בין נרטיבים בשביל ישראל אשרת וולפלינג-אסא, רות ליברטי-שלו

זיכרון נייד: ייצוג ופרשנות בעולם גלובלי ודיגיטלי

- 114 מראה מקום, זיכרון עולמי בראי מקומי: זיכרון השואה במוזיאונים הלאומיים בישראל ובארצות הברית אורית אנגלברג-ברעם
- 120 שינויים בהרגלי צריכה של אובייקטים תרבותיים כפועל יוצא מהתמורות ברשת בני זנד

יונית קריסטל

של מי המורשת הזו?

שימור מלאכות מסורתיות של עדות וקהילות שונות במרחב מודרני תחרותי

מילות מפתח | מורשת, מלאכות מסורתיות, קהילה, זהות

הוא עלול לגרום למחיקה תרבותית, שהיא ההיפך משימור. כמי שעוסקת גם באמנות וגם בחינוך לקיימות ברצוני להבהיר כי איני מתנגדת למגמה זו של שילוב מלאכות בתחומי האמנות והחינוך. נהפוך הוא, זוהי מגמה חיובית מאד בעיניי. אולם לא כל עיסוק במלאכת יד קדומה הוא שימור של מלאכה מסורתית, וחשוב להבדיל בין הדברים ולהבין מהי מלאכה מסורתית, ומה המשמעות של שימור מלאכה מסורתית בעולם מודרני. בבואנו לשמר עלינו לדעת מה ברצוננו לשמר, למה, וכיצד לעשות זאת.

בתחומי השימור האדריכלי והארכיאולוגי קיימות תכניות לימוד מקיפות, הכוללות דיונים בגישות ושיטות בשימור, בסוגיות של מתח בין שימור לפיתוח, לימודי היסטוריה ותרבות, אתיקה ותיאור. לעומת זאת תחום שימור המלאכות מוזנח לגמרי בארץ. מאמר זה, מבקש לכלול את תחום שימור המלאכות בשיח השימור בארץ. איני מציעה במאמר זה תשובות, ואיני מתיימרת לקבוע את אמות המידה להגדרת מלאכה מסורתית, אך אני מבקשת להעלות שאלות ולעורר את הדיון בסוגיות שונות הקשורות אליו.

ההקשר התרבותי של המלאכה וחשיבותו

שימור מלאכה מסורתית יכול להיות אותנטי, שלם ונאמן למציאות ההיסטורית רק אם הוא לוקח בחשבון את ההקשר התרבותי שלה. שילוב המילים "מלאכה מסורתית" אינו סתמי. מדובר במלאכות שהתקיימו באופן רציף משך זמן רב ללא שינוי מהותי בחומרים או בשיטות הייצור. לעתים חלו בהן שינויים קלים בהדרגה מתוך התאמה למציאות המשתנה. המלאכות היו חלק ממסורת של אזור מסוים או של קבוצה אתנית מסוימת. הן מגלמות בתוכן קשר למקום ולתרבות. לעתים הייתה למלאכות משמעות חברתית או טקסית. פעמים רבות יש בהן הבנה עמוקה של החומר, מעבר לנתפס בהתבוננות ראשונית.

בעידן האינטרנט וסרטוני ה"how to" ניתן בקלות יחסית ללמוד מלאכות, ששורשיהן במקום אחד, ולתרגלן במקום אחר, אגב עריכת שינויים והתאמות של החומרים ושל הטכניקה למקום החדש. במקרים כאלה בוודאי שיהיו גם שינויים בהתייחסות התרבותית, ואולי הטקסית שהייתה

במאמר זה ברצוני להרחיב את הדיון לגבי הדרכים לשימור המלאכות המסורתיות כחלק משימור מורשת התרבות. זהו המשך למאמר קודם, שנכתב עבור הכינוס השני לשימור מורשת התרבות. במאמר הראשון התרעתי על היעלמותן של המלאכות המסורתיות בארץ. ציינתי בו את חשיבות שימורן באופן מעשי, את התיאור והלימוד מהזקנות והזקנים שעודם בחיים, והנחלת הידע לדורות ההמשך.¹

גישה זו נעשית מוכרת יותר בעולם מאז ועידת אונסקו למורשת תרבות לא מוחשית שנערכה בשנת 2003. הועידה הצהירה: "מלאכות מסורתיות הן אולי הביטוי המוחשי ביותר של מורשת התרבות הבלתי מוחשית. הועידה עסקה אז בעיקר במיומנות ובידע המעורבים במלאכות, ולא דווקא במוצרים עצמם. במקום להתמקד בשימור האובייקטים שיוצרו בעבר, עלינו לנסות ולשמר את הידע – לעודד בעלות ובעלי מלאכה להמשיך ולעסוק במלאכתם, להמשיך לייצר, ולהעביר את המיומנות והידע שלהם הלאה לאחרות ולאחרים, במיוחד בקרב הקהילות שלהם" (אתר אונסקו, ועידת 2003).

לאחרונה מדובר רבות במגמת החזרה למלאכות היד בתחומי העיצוב והאמנות. מפגשים חדשים בין אמנות לטכנולוגיה ולמדע מייצרים צורות כלאיים של האומנות (craft) ומאפשרים חידושים מעניינים הן בתחום החומרים הן בתחום שיטות הייצור. החזרה לעיסוק במלאכות – יד נעשית גם כהתרסה מול הייצור ההמוני, אך גם מסיבות כלכליות. צירוף המילים "עבודת-יד" מציב את המוצר כבעל ערך אמנותי גבוה מזה של המוצר התעשייתי, ומשום כך הוא יקר יותר. מעצבים ומעצבות מודרניים משלבים אלמנטים של עבודת יד במוצרים שלהם, בין היתר, מסיבה זו.

לכאורה, אופנה זו יכולה להיתפס כ"שיבה אל המלאכות המסורתיות". עם זאת, לדעתי דווקא מגמה זו היא שמסכנת אותן ביותר. לטענתי, למלאכות אלה, הנעלמות בגלל השינויים הטכנולוגיים, החברתיים והכלכליים, נשקפת סכנה גדולה דווקא מצד הגורמים העושים בהן שימושים מודרניים, וכאילו משמרים אותן. ברצוני לטעון כי 'שימור' שכזה, הנעשה מתוך מניעים כלכליים, אמנותיים, תיירותיים או פוליטיים / לאומיים לא רק שאינו משמר את המלאכות המסורתיות,

למלאכה.

סרטי קומייהימו לדוגמה היו נקלעים ביפן מחוטי משי החל מהמאה השביעית. בתחילה באופן ידני, ולאחר מכן במכשיר מיוחד. בתקופת הסמוראים לכל מסדר היו צבעים ודוגמאות אופייניים. המלאכה תורגלה על ידי נזירים ולוחמים, ונעשתה תוך ריכוז והתכוונות כחלק מן התרגול היומי. במאה העשרים המלאכה המסורתית הלכה ונזנחה, אך היום דיסקים לקליעת קומייהימו מיוצרים מחדש מחומר פלסטי גמיש. הם נמכרים בהמוניהם ברחבי העולם כערכות יצירה פשוטות לילדים, ונעשה בהם שימוש יצירתי ואמנותי על ידי אמנים ואמני טקסטיל המשתמשים בהם בחומרים שונים.

האם דיסק הקומייהימו הוא שימור של המלאכה המסורתית? שימור חלקי של המלאכה המסורתית? מחיקת המסורת והותרת הקליפה המעשית?

הפקעת הפן המסורתי של המלאכה המסורתית מותירה אותה מנותקת מהקשר, וללא שורשיה התרבותיים, גם אם איכות המלאכה גבוהה. שמירה על ההקשר התרבותי המסורתי אינה תמיד ברורה, ולא לכל המלאכות יש אפיון תרבותי מובהק. החברה המודרנית התרחקה כל כך מהערכים המסורתיים, עד שבחיים המודרניים קשה ואף בלתי אפשרי לעסוק במלאכה מסורתית בהקשר התרבותי המקורי שלה. לרוב הוא נסתר מעינינו או מיכולת ההבנה שלנו. פעמים רבות המלאכה עברה גלגולים ושינויים גם במהלך ההיסטוריה, ובצורתה היום היא אינה מייצגת בהכרח את כל צורות העבר. דווקא משום כך יש בעיניי חשיבות רבה ללימוד מדויק של ההיסטוריה של המלאכה הן בהיבט המעשי הן בחקירה של ההקשרים התרבותיים, כולל הבנת השינויים במלאכה במהלך השנים וסיבותיהם. הניסיון להבין ולתעד תרבות שנעלמה, או שהולכת ונעלמת, אינו פשוט וייתכן מאד שלא יוכל להיות שלם. לרשותנו עומדות היום עדויות רק מדור אחד או שניים, שגדל במציאות שהשתנתה במהירות. לשם שימור המלאכה בצורה המיטבית יש לעשות זאת עד כמה שהדבר אפשרי וכמובן במהירות המרבית. במילים אחרות, אם הכוונה היא לשמר מלאכה מסורתית, הדבר צריך להתבצע כחלק מהבנה של החברה שיצרה אותה.

מדינת ישראל היא מדינת הגירה שקיבצה אליה יהודים ויהודיות מתרבויות שונות. מדיניות כור ההיתוך גזלה את הכבוד מהמורשת התרבותית של מרבית העדות היהודיות. הקמת המדינה היהודית, במלחמה וכיבוש, שמה באחת קץ לתרבות הפלסטינית כפי שהייתה לפני 1948. ההתחקות היום אחר המלאכות המסורתיות של העדות הרבות דורשת ממד מסוים של תיקון והשבת הכבוד האבוד, הן בעדות היהודיות הן באלו הערביות. בקרב האוכלוסייה היהודית

ברוב המקרים הידע אבד. מרבית אלו שהיו בעלי ובעלות מלאכה בארצות מהן הגיעו לא זכו להמשיך ולעסוק בהן בארץ. הלחצים הכלכליים, ההבדלים באוצרות הטבע בין ישראל לבין ארץ המוצא, השינויים החברתיים והתרבותיים והמאמץ המכוון להשכיח את מה שנתפס כתרבות גלותית, הם רק חלק מהסיבות לכך. אמנם מחקרים אתנוגרפיים תיעדו חלק ממורשת התרבות של עדות מסוימות. ככל הידוע לי המחקר כמעט אף פעם לא כלל לימוד מעשי של המלאכות השונות לשם שימורן. היום, גם אם נשמעים קולות המכירים בחשיבות של רב-תרבותיות כבר מאוחר מדי. במרבית המקרים אין ממי ללמוד. יוצאות דופן מבחינה זו הן העליות המאוחרות יחסית מאתיופיה ומחבר העמים. לצערי הרב, אותן טעויות שנעשו בשנות החמישים בקליטת העולים והעולות החדשים נעשות שוב ושוב ואף ביתר שאת לגבי עליות אלו, ובמיוחד לגבי העלייה האתיופית. הידע הרב שעולים ועולות אלה הביאו איתם אינו זוכה להערכה, לשימור וללימוד, אלא מושכח, מבוזז ונזנח.

בקרב האוכלוסייה הערבית המצב מעט טוב יותר. זקנות וזקנים מעטים עדיין חיים במקום הולדתם או בקרבה למקום זה, והידע עדיין שמור עמם. אלו הם האוצרות החיים האחרונים שניתן לשאוב מהם מידע אותנטי, ולעתים אף ללמוד מהם/ את המלאכה בפועל. מספרם הולך וקטן במהירות, ואם לא נזדרז להציל את הידע שלהם, המגלם קשר ישיר לאדמה בארץ ולמה שבא ממנה, נפסיד את ההזדמנות האחרונה. שימור המלאכות המסורתיות הוא כחפירת הצלה דחופה, רגע לפני שאלו נעלמות לבלי שוב. לאחר מות הזקנות והזקנים יהיה מאוחר מדי! השכחתה ומחיקתה של התרבות הפלסטינית על כל רבדיה – הרוחניים והחומריים – אינה משרתת באמת את המדינה היהודית, כפי שהשכחתן ומחיקתן של תרבויות העדות היהודיות השונות לא שרתה את החברה הישראלית. שימור המורשות השונות יבטא סובלנות ויביא ליצירת חברה עשירה ומעניינת יותר מבחינה תרבותית. הדבר קיבל ביטוי במסמך נארה בנושא האותנטיות (ICOMOS, 1994):

”בעולם הנחשף במידה גוברת והולכת לכוחות של גלובליזציה ויצירת הומוגניות, ובעולם שהחיפוש אחר זהות תרבותית נעשה לעתים באמצעות לאומנות תוקפנית ודיכוי תרבותם של מיעוטים, התרומה החיונית של שיקולי אותנטיות בתחום השימור היא בהבהרה והארה של הזיכרון הקיבוצי של האנושות.

מגוון תרבותי ומורשתי בעולמנו הוא מקור שאין לו תחליף לעושר רוחני ואינטלקטואלי לכלל האנושות. יש לקדם באופן פעיל את ההגנה והחיזוק של מגוון התרבויות והמורשות בעולמנו, כהיבט חיוני בהתפתחות האדם.

עבור מורשת לאומית. ישראל אינה מיוצגת כלל ברשימות שימור המורשת הבלתי-מוחשית של אונסקו. פלסטין החברה באונסקו הגישה רק את אמנות סיפור סיפורי העם הפלסטיניים.

הגישה השנייה מציעה שימוש במלאכות המסורתיות למטרות אחרות, בדרך כלל למטרות רווח, באחת מהדרכים הבאות: ייצור לשם מכירה; שימוש במלאכות למטרות תיירות, במוזיאונים חיים, בירידים, בשחזורים היסטוריים ובסדנאות אמן; שילוב של השניים, כמו למשל בהתאגדויות נשים שיש להן מרכז מבקרים; שימוש במלאכות למטרות לאומיות; שימוש במלאכות למטרות עיצוב ואמנות.

א. ייצור לשם מכירה מתקיים בעיקר במדינות בהן שכר העבודה נמוך מאד. ייצור מסורתי עדיין יכול לפרנס את בעלי ובעלות המלאכה, במיוחד כאשר מדובר בייצוא. בארץ, ייצור מסורתי לשם מכירה מתקיים במקומות מעטים בשטחי הרשות הפלסטינית, שם שכר העבודה נמוך מאד, ובמקומות מעטים במדינת ישראל. הוא כולל את המלאכות שתוצריהן יכולים להימכר ברווח, אף אם הוא מזערי. במידה מסוימת, ולהוציא מקרים מעטים, שימור המלאכה במקומות אלה נעשה כתוצאה מעוני או מדיכוי ומושפע מחוסר היכולת של בעל/ת המלאכה לעבוד בעבודה אחרת, רווחית יותר. במידה מסוימת המלאכה נשמרת במקומות אלה כיוון שהתרבות נמצאת בשלבי מעבר מחברה מסורתית למודרנית, הצדדים המסורתיים עדיין חזקים, וקיימת זיקה למורשת. אלו שעוסקות/ים במלאכה היום הם לרוב הדור האחרון, ולמרביתם/ן אין יורשים/ות מבני ובנות הדור הצעיר שלמדו את המלאכה.

העוסקים/ות במלאכה מסורתית למרות שאיננה רווחית עושים/ות זאת מסיבות שונות, בהן: מכיוון שהם/ן בגיל פרישה, אין להם/ן תעסוקה אחרת, הם/ן דבקים/ות במסורת, הם/ן נהנים/ות ממלאכתם/ן, ואפשר לכנותה "תחביב המחזיק את עצמו" או "הרגל תעסוקתי" יותר מאשר מלאכה המפרנסת את בעליה. המוצרים על פי רוב אינם מגיעים לשווקים או לידיעת הציבור. הם נמכרים רק בקרב בני ובנות הקהילה שזו מורשתה, בסביבה הקרובה או בקרב יודעי/ות דבר. לדוגמה, מגשי הקש הגדולים והצבעוניים הנקלעים בידי זקנות דרוזיות בודדות בכפר כסרא, נמכרים בעיקר בכפר עצמו או ניתנים כמתנות חתונה בעדה (איור 1). "מלבן" וה"דיבס" המיוצרים בהר חברון נמכרים בעיקר לתושבי האזור הקרוב, ואינם מגיעים לצפון הארץ. תוצרת החלב המסורתית נמכרת בעיקר באזור המחיה המצומצם של היצרניות.

מרבית המלאכות המסורתיות אינן רווחיות ואינן יכולות להתחרות בשוק המודרני. זו הסיבה שהן זקוקות לשימור

שורשיהן של כל התרבויות ושל כל החברות מתבטאים בדפוסים ואמצעים, מוחשיים ובלתי מוחשיים, אשר מהווים את מורשתם – ואת אלה יש לכבד.

מורשת התרבות של כל אחד היא מורשת התרבות של כולם. האחריות למורשת התרבות ולניהולה שייכת, בראש ובראשונה, לקהילה התרבותית אשר חוללה אותה, ולאחר מכן לתרבות אשר דואגת לה.

לפי טבעה של מורשת התרבות, ההקשר התרבותי שלה והתפתחותה לאורך זמן, ניתן לייחס את שיפוט האותנטיות לערכם של מקורות מידע מגוונים. היבטים של מקורות אלה עשויים לכלול צורה ועיצוב, חומרים ותכנים, שימושים ותפקודים, מסורות וטכניקות, מיקום וסביבה, רוח ורגשות, ועוד גורמים פנימיים וחיצוניים. השימוש במקורות אלה מתיר דיון בממדים האמנותיים, ההיסטוריים, החברתיים והמדעיים של מורשת התרבות הנבחנת.

כיצד נשמר?

קיימות שתי גישות עיקריות לשימור מלאכות מסורתיות מקומיות. האחת, שימור מלאכות מסורתיות לשם שימור הידע, תיעודו והנחלתו. כלומר – שימור לשמו. גישה זו דורשת השקעת כסף ומשאבים במיוחד למטרה זו, והיא הגישה היחידה המבטיחה שימור מלא ואותנטי. זו מיושמת הלכה למעשה ביפן ובדרום קוראה, בהן בעלות ובעלי מלאכה המוגדרים "אוצרות לאומיים חיים" מקבלים תמיכה כספית מהמדינה כדי שימשיכו בעיסוקם המסורתי ויכשירו אומנים ואומניות צעירים. יישום אחר של גישה זו ברחבי העולם נעשה בפרויקטים שאונסקו עוזר לממן, כחלק מתכנית לשימור המורשת הבלתי-מוחשית. מלאכות יד, למרות מוחשיותן, נכללות כאמור בתחום המורשת הלא מוחשית יחד עם אמנויות כמו שירה, תיאטרון, פסטיבלים, מנהגים ומסורות שונות. כאשר שימור המלאכה המסורתית נעשה בגישה זו, תהיה הקפדה על שימוש בחומרי הגלם המסורתיים, ובמידת הצורך על גידולם, איסופם, ושמירה עליהם. שיטות הייצור תהיינה השיטות המסורתיות האותנטיות, גם אם בעולם המודרני נראה כי אינן רלוונטיות עוד. זאת, גם כאשר כמות העבודה הידנית הנדרשת בלתי נתפסת. שימור זה יכול גם את ההיבטים התרבותיים, לפחות מבחינת איסוף המידע אודותיהם. לדוגמה, אם הנשים שאספו צמחים לצביעה נהגו לברך צמחים אלו ולשאת תפילה למענם, דבר זה יוזכר ויירשם, גם אם אלו שאוספות היום את הצמחים לא תרגשנה צורך לשאת תפילה עבורם.

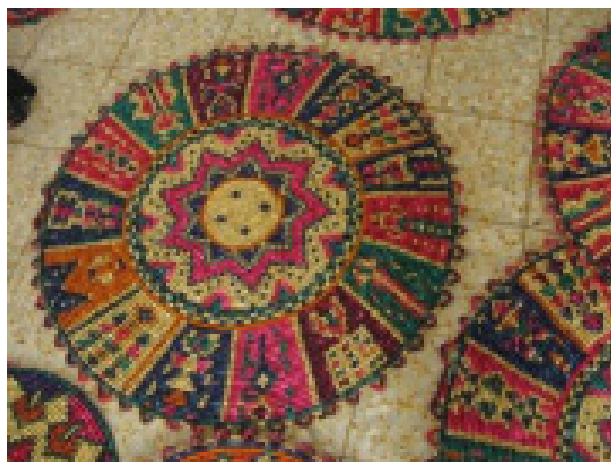
מלאכות לשימור מוצעות לאונסקו על ידי המדינה. כלומר, אלו הן מלאכות שלמדינות יש אינטרס בשימורן, שהן

של המלאכה, וגם לא באיכותה. ייתכן שאלמלא האפשרות לייצר היום באופן מהיר, המלאכה לא הייתה שורדת. במקרה זה אולי דווקא הטכנולוגיה היא שמאפשרת את המשך קיומם של המוצרים. בדרך זו המוצרים נשמרים ואילו מיומנות הגילוף בכלי עבודה ידניים אובדת.



איור 2. מוצרים למכירה לקייה

ב. שימוש בהדגמת המלאכות למטרות תיירות, במוזיאונים חיים, בירידים, בשחזורים היסטוריים ובסדנאות אמן/ית. מוזיאונים פתוחים, ירידים היסטוריים (יריד הרנסאנס. יריד ימי הביניים ועוד) ושחזורים היסטוריים במוזיאונים ובאתרי תיירות הם עניין מקובל ברחבי העולם המושך ציבור רב של תיירי פנים וחוץ. במקרים רבים מתבססים אתרי תיירות אלה על שחזור היסטורי מדויק ככל הניתן מבחינת המבנים, ועל צוות מיומן של בעלות ובעלי מלאכה המדגימים מלאכות קדומות ומסורתיות בנאמנות לשיטות הייצור הקדומות. בעלי ובעלות המלאכה הם גורם משיכה מיוחד בתצוגה. בחלק מהמוזיאונים מתקיימות גם סדנאות המוצעות לציבור הרחב, בדרגות שונות של מקצועיות. בעלות ובעלי המלאכה, שחלקם עובדים/ות במקום באופן קבוע בכל השנה מקבלים/ות שכר עבור הדגמת המלאכה, והם/ן נבחרים/ות בקפדנות על פי מיומנותם/ן. נדרש מהם/ן לעבוד בשיטות המסורתיות המקוריות ללא כלי עבודה מודרניים ובנאמנות לחומרים ששימשו בתקופה אותה מדגים האתר. מכירת המוצרים, אם קיימת, היא רווח משני ולא עיקר פרנסתם/ן. בדרך זו אין תחרות עם מוצרים המיוצרים בשיטות מודרניות, ואופני הייצור המסורתיים הקדומים נשמרים. מכיוון שבאירופה וגם במקומות אחרים בעלות ובעלי המלאכה האמונים על המסורת הם מבוגרים, ולא תמיד הידע הועבר לצעירים, קיימות תכניות הכשרה בחלק מהמקומות, במטרה לשמר את הידע. בדרך זו מושגת מטרה כפולה: השימור נאמן למסורת, ומתבצעת העברה של הידע. דוגמה מרתקת לכך היא טירת גדלון בצרפת (ענבר). זו נבנית



איור 1. מגשי קש בסרא

מכוון. אילו הייתה להן יכולת התקיימות כלכלית עצמאית לא היה צורך לשמרן. המקומות הבודדים בהם המלאכה עדיין מתקיימת הם אלו שחשוב ביותר לתמוך בהם למען המשך קיומה של המלאכה בצורתה המסורתית.

גם בעבר בעלות ובעלי המלאכה שהיו מוכרים את מעשה ידיהם לא זכו בהכרח לשכר גבוה אבל לא היה עליהם להתחרות, כמו היום, בחומרים סינתטיים זולים, במכונות או ביבוא זול מסין. הניסיון לייצר מוצר מסורתי למטרות מסחר, הן לשוק המקומי הן לשוק התיירותי, יביא פעמים רבות לירידה באיכות המוצר או לשינויים משמעותיים באופן הייצור, ובהכרח ישנה את המשמעות התרבותית שלו.

להבדיל מתרחיש זה, אפשרות נוספת היא ייצור נאמן למקור, ברמה גבוהה מאד, ומכירה במחיר גבוה לפלח שוק המעריך את עבודת היד המקורית. אפשרות זו דורשת הערכה גבוהה למוצר, אמונה חזקה ויכולת שיווק מתוחכמת, גורמים החסרים בדרך כלל ליצרניות/ים המסורתיות/ים. זו היא הצעה תיאורטית, שכן דוגמאות של ייצור כזה בארץ הן נדירות. קונים/ות המעוניינים/ות במוצרים אותנטיים יעדיפו בדרך כלל את המוצרים עתיקים או ישנים מאד, שעדיין ניתן להשיג בחנויות לדברי עתיקות, או שיקנו מוצרים שעברו התאמה עיצובית לטעם המודרני. דוגמה טובה לאפשרות השנייה נמצא בעמותת סידרה בלקייה. עמותה זו עוסקת באריגת שטיחים בנול הקרקע הבדואי. אופן הייצור המסורתי נשמר, אך בחירת הצבעים והדוגמאות נעשית על פי עיצוב המכוון לטעם המודרני של הצרכן/נית (איור 2).

אחת השאלות המעניינות נוגעת בייצור מוצר מסורתי באמצעים מודרניים. למשל, עבודות עץ הזית שהיו נעשות באזור בית לחם בגילוף ידני, נעשות היום ברוב בתי המלאכה בחיתוך לייזר ובליטוש של מכונות. המוצר דומה למוצר המקורי, אך דרך ייצורו שונה. מוצרים אלו נעשים כמוצר מסחרי, לשם מכירה לתיירים, והם נעשים למטרה זו מזה דורות. כלומר, השימוש בלייזר אינו פוגע בהקשר התרבותי

הייצור והטכנולוגיות הקדומות. מקורות הידע של מועדון זה הם לרוב מחוץ לארץ. בעזרת עידוד ותמיכה, ושיתוף פעולה עם גופים שיאמצו את הרעיון ל"שימור מלמעה", כלומר באופן ממוסד, ניתן לשלב פעילות כזו גם באתרי תיירות. פרט לשחזור קרב קרני חטיין מתקיימים סופי שבוע בהם משחזרים את אורח החיים בימי הביניים.



איור 3. שחזור ימי הביניים, רוסיה-איטליה



איור 4. שחזור ימי הביניים, ישראל

"סדנאות עם בעלות ובעלי מלאכה". זו היא יוזמה שלי, שמטרתה שימור המלאכות המסורתיות ולימודן מיד ראשונה, ויצירת רווח מהפעילות. אפשר לכלול אותה במסגרת הכללית של יוזמה תיירותית. הרעיון הוא לאתר בעל/ת מלאכה מסורתית/ת מומחית/ת בתחום, ולארגן סדנה הפתוחה לקהל, בהנחייתו/ה, ובדרך כלל בביתה/ו. באופן זה המלאכה נלמדת ממקור ראשון, כולל הכרות מרבית עם המורשת וההקשרים התרבותיים של המלאכה, בסביבתה הטבעית ועם הקהילה נושאת המורשת. המורה, בדרך כלל אישה מבוגרת, תזכה לתשלום גבוה בהרבה מאשר מייצור מוצרים ומכירתם, וכך תזכה להכרה מחדש, לכבוד ולהתעניינות בה ובמלאכתה. מטרה נוספת היא לעורר עניין בקרב צעירות בקהילה תוך ניצול האפקט של

בטכנולוגיות בנייה של ימי הביניים. ההקפדה על נאמנות היסטורית היא גבוהה, ולמרות האנכרוניזם שבדבר, המקום מושך אליו מתנדבים/ות רביות ואלפי תיירים/ות העוזרים במימון הבנייה. בטירות נוספות בצרפת מתקיימות סדנאות לבנייה בשיטות קדומות, ומשלחות מישראל משתתפות בהן מדי שנה כבר כמה שנים.

בישראל, למרות ההיסטוריה העשירה, אין כיום מקומות בהם נעשים ניסיונות להחיות אתרים ארכיאולוגיים או כאלה שהם בעלי ערך היסטורי על ידי שחזור חי. כיפות היוצרים שהיו במוזיאון הארץ בתל אביב חדלו לפעול מזמן, ולא נראה כי יופעלו שוב בקרוב. בכל ירידי המלאכות הקדומות, או בשווקים המתיימרים להיות קדומים, שהתקיימו בארץ בשנים האחרונות רמת הדיוק ההיסטורי שאפה לאפס. בעלות ובעלי המלאכה היו במקרה הטוב תפאורה, "כאילו", והסדנאות לקהל הותאמו לרמה הנמוכה ביותר כדי למשוך הורים המחפשים תעסוקה של רבע שעה לצאצאיהם. הדגמות או סדנאות שיש בהן דיוק היסטורי או ערך אמיתי מבחינת שימור המלאכה הן מיעוט יוצא מן הכלל. אפילו בכפר נצרת, המשחזר את תקופתו של ישו, ואשר מסתמך על בעלות ובעלי מלאכה ערביים, שהיו יכולים לשמר את המסורות המקומיות, יש אי דיוקים רבים. שחזור המלאכות הוא בעיקר תפאורה לסרטים ואטרקציה תיירותית, ולא ניכרת השקעה רבה ברמת המקצועיות של בעלות ובעלי המלאכה המעטים/ות המדגימים/ות במקום, זאת למרות הרצון ליצור שחזור מהימן.

שימור מלמטה. זהו השם בו אני מכנה יוזמות פרטיות, של א/נשים בעלי/ות חזון ועניין בשימור, שאינם/ן נתמכים/ות על ידי גופים ממסדיים. יוזמות כאלה מקדמות שימור באופן פעיל ונצבר בהן ידע רב. אלו הן יוזמות בקנה מידה קטן וללא אמצעים כלכליים. שילובן במסגרת שתיתן להן חסות ותמיכה עשוי להרחיב מאוד את האפקטיביות שלהן בשימור המלאכות המסורתיות או ההיסטוריות.

שחזורים הנעשים באופן פרטי לבילוי ופנאי הם תופעה שהולכת ומתרחבת בעולם, והגיעה גם לארץ. במסגרת פעילותם של מועדוני שחזור מתקיימים אירועים שונים בהם כנסים, משחקים, סדנאות, מסעות ועוד (איור 3, 4). בארץ פועל מועדון ללא מטרת רווח ומתמקד בשחזור של ימי הביניים. גולת הכותרת של פעילות המועדון הזה היא שחזור קרב קרני חטיין, הכולל מסע רגלי בן יומיים. לשחזור הקרב מגיעים משתתפים לא מעטים מחו"ל. אני סבורה שיש לרעיון הזה פוטנציאל גדול, שיכול לשמש גם מנוף לשימור מלאכות. כיוון שהתעניינותם של חברי וחברות המועדון היא בשחזור היסטורי, פעילותם/ן כוללת גם מלאכות אופייניות לתקופה. במעשה השחזור יש שאיפה לדייק מבחינת הבנת אמצעי



איור 5. סדנת אריגה בעוג'א



איור 6. סדנת חביצה



איור 7. סדנה לבניית שומרה

”ביקור הזרים”. כלומר, כאשר מתעניינות זרות מגיעות ללמוד מהסבתא, הנכדות והנכדים, השכנות והקרובות יגיעו מתוך סקרנות, ואני מקווה שחלקן ירצו ללמוד בעצמן את המלאכה. בכל מקרה, סביר להניח כי קרנה של המלאכה הנשכחת תעלה בעיניהן. התפקיד שלי בסדנה הוא להיות המתווכת הדידקטית, שכן לימוד המלאכות בחברות המסורתיות נעשה במקור מהתבוננות בלבד, ואילו בסדנה קצרה וממוקדת חייב להיות תהליך לימוד מובנה. כמו כן, בחלק מהסדנאות נדרש תרגום ותיווך תרבותי.

מאז שנת 2006 קיימתי מספר סדנאות כאלה, בנושאים שונים, עם מספר בעלי ובעלות מלאכה. הסדנאות כללו: בניית מבנה שומרה, אריגה בנול קרקע בדואי, הכנת שמיכות במילוי צמר כבשים, קליעה בקש חיטה, הכנת מוצרי חלב מסורתיים, חביצה, בניית טאבון, קליעה אתיופית של הגברים וקדרות אתיופית (איור 5, 6, 7).

כל הסדנאות היו מוצלחות והשיגו חלק נכבד מן המטרות, אם כי לא באופן מלא. ארגון סדנאות כאלה הוא עניין מורכב ותובעני הדורש אנרגיה רבה, הרבה מעבר לתגמול הכספי. מכיוון שהתשלום תלוי אך ורק במספר המשתתפות/ים בסדנה, קיום הסדנאות תלוי בפרסום ובשיווק. באופן כזה, אין באפשרותי לקיים סדנאות כאלה בקצב גבוה מספיק. למרות שהתשלום אותו מקבלת המורה לסדנה בודדת הוא נאה, מספר הסדנאות שקיימנו לא הפך מקור הכנסה קבוע. כמו כן אין לי אפשרות לסבסד השתתפות מלאה של בנות הקהילה המארחת בסדנה, והרעיון שהעברת הידע תתבצע גם בתוך הקהילה שזו מורשתה התממש במידה מועטה בלבד. באופן עקרוני, צורת שימור זו נכללת בהחלט בקטגוריה של ”שימור לשמו“, היא מצוינת בעיניי וטוב היה לו הייתה מסובסדת על ידי גורמים חיצוניים.

ג. שילוב של ייצור למכירה ושימוש במלאכה למטרות תיירות. שילוב כזה מתבצע בעיקר במרכזי מבקרים של ארגוני נשים (ערביות בדרך כלל). אלו הבינו כי מכירת מוצרי מלאכות היד לבדה אין בה כדי לספק פרנסה. לעומת זאת, לסיפור שמאחורי התאגדות הנשים, יכול להיות מוצר תיירותי נמכר, במיוחד כשהוא משולב עם כיבוד קל. לכאורה, שילוב זה יכול היה להיות שילוב מנצח מבחינת שימור המלאכות המסורתיות. הוא יכול לספק סיבה להמשך העיסוק במלאכה, וגם מקור הכנסה. בפועל, מכיוון שמטרת עמותות הנשים הללו היא ליצור פרנסה ולא דווקא שימור המלאכה המסורתית, הכניעה לכוחות השוק גדולה. המלאכות המתבצעות בהן מותאמות לנוחות ולמהירות הייצור, לטעם הקהל ולכיסו יותר מאשר לשמירה על האותנטיות. המבקרים והמבקרות המגיעים למרכזים אלה לא תמיד מודעים לכך. בכל מקרה, סיפור ההעצמה הנשית הוא שמודגש, ולא

כך הרבו להשתמש בדימויים תנ"כיים, בדימויים שמסמלים את ארץ-ישראל, דוגמת דקלים, ובשפה העברית. סגנון העיצוב שהתפתח בבצלאל היה עירוב של מזרח ומערב, אך הוא שמר על היררכיה ברורה: מעצבים אירופאים, פועלים מזרחיים. מגמות דומות המשיכו לשחק תפקיד בהתפתחות האומנות הממוסדת בארץ, דרך ארגוני נשים, במקביל לפעילות של בצלאל. בשל הדמיון המסוים בין ארגוני הנשים אז לארגוני הנשים היום, ארחיב את הדיון בנושא זה.

גילעת כותבת במאמרה רוקמות אומה, ארגוני נשים כפטרון האומנות העממית הרשמית (2008): "האומנות הרשמית בישראל לא התפתחה ישירות מתוך מסורת עממית, אלא הומצאה לשם יצירת זהות לאומית". המחברת מראה כיצד ארגוני נשים שונים, החל מראשית המאה העשרים ועד לשנות הששים המאוחרות, עשו שימוש במלאכות-יד כדי להדגיש את מיתוס "העם העתיק השב למולדתו". מהמאמר עולה כי לארגוני נשים אלה – שני, ויצ"ו, אשת חיל ומשכית – היו מטרות דומות, ביניהן: מציאת תעסוקה לנשים, כפועלות מייצרות, כמעצבות וכמנהלות, ובה בעת יצירת סגנון, אופנתי בעיקר, שייתפס ישראלי מקורי, ויהיה מקור להזדהות לאומית. הדרישה לשלב מזרח ומערב, או במילים אחרות, לשנות את המלאכות המסורתיות המזרחיות ולהתאימן לטעם המערבי, הייתה נוכחת בכל אחד מהארגונים. המודל חזר על עצמו. שילוב בעלות ובעלי מלאכה שהיו לרוב מעדות המזרח, עם מנהלות ומעצבות בעלות השכלה והכשרה אמנותית מודרנית, ממוצא אירופאי.

המאמר של גילעת אמנם אינו כתוב מהזווית של שימור המלאכות המסורתיות, אולם הוא חושף אותה בעייתיות שברצוני להצביע עליה במאמר זה. השימוש במלאכה שהייתה מסורתית בדרך שמתאימה אותה למציאות המודרנית, אינה משמרת את המלאכה המסורתית, אלא עושה בה שימוש לצרכים אחרים, דוגמת אלו הלאומיים שהיו לעיקר. בתוך כך נשכחת ומודחקת המסורת המקורית, כפי שמדגים הציטוט הבא: "בשל כך ניתק הקשר ביניהן (בנות בית הספר התימניות שחונכו לעבודה) ובין הוריהן, הקשר שעליו התבסס לימוד המוטיבים והטכניקות המסורתיים ובעיקר ההקשר הריטואלי. עשייתן האמנותית של הנערות שיקפה ניתוק זה שכן הן לא שיקלו את כלי ביטוי כנושאות של מסורת אורנמנטלית – סמלית רבת שנים" (גילעת, 2008: 193). "לאחר תהליך ההיזכרות והשיבה אל הדגמים המסורתיים החל ב"שני" תהליך סלקציה, התאמה ושינוי של המוטיבים המקוריים הן ברקמה הן בצורפות, ובתוך כך גיבוש סגנון ישראלי – תימני. בתהליך זה ניכרת התרחקות מן השימור לטובת המצאה של מסורת. הרוקמים והצורפים התימניים קיבלו את הדוגמיות על פי השינויים שהכניסו

שחזור ושימור המלאכה המסורתית הנתפסת רק ככלי שרת להשגת המטרה – שיפור מצבן של הנשים. במקרים רבים היוזמות הללו קמו בהשפעה של מישהי שאינה בת הכפר אלא בת התרבות המערבית, אשר הגתה את הרעיון, עזרה בביצועו, ולעיתים אף הובילה וליוותה את ההקמה. אישה זו לא הייתה בהכרח מודעת לכל ההקשרים התרבותיים של המלאכה ולחשיבותם. ייתכן שאף משתתפות היוזמה עצמן אינן מודעות להם, שכן המלאכה חדלה להתקיים כשהיו צעירות, והן לא הספיקו להיחשף לכל ההיבטים הקשורים בה. כדי לגלות את ההקשרים הללו יש לחפשם אצל הזקנות והזקנים, ובדרך כלל הדבר לא נעשה כחלק מן היוזמה הכלכלית. יתרה מזאת, בחלק מהיוזמות המורות שהובאו כדי להכשיר את הנשים המשתתפות היו יהודיות, שלימדו מלאכות שאינן בדיוק המלאכות הפלסטיניות המסורתיות. מכיוון שהמרכזים מוצגים כמרכזים של מלאכות מסורתיות, או לפחות יש רמיזה או יומרה כלשהי לכך שהמלאכות הן מלאכות מסורתיות, נוצר חוסר דיוק ואף בלבול. בלבול זה עלול לעבור גם למבקרות ולמבקרים במרכזים, שלא יודעים/ות להבחין בין המלאכה המסורתית המקורית, לבין המוצרים המיוצרים היום בידי נשות העמותה. הסכנה הגדולה יותר היא שבלבול זה יעבור גם לבנות ולבני הדור הצעיר, שהיכרותם עם המלאכות המסורתיות האוטנטיות של תרבותן כבר מטושטשת. יש לציין כי ישנם גם סיפורים הפוכים, בהם התחלת העבודה במלאכות השונות היא שהולידה אצל המשתתפות עניין לחפש ולחקור בשורשי משפחותיהן, ולמצוא עדויות לעיסוק במלאכה בדורות הקודמים.

עניין אחר קשור בכך שכאשר קבוצות התיירות המגיעות לביקורים הן קבוצות של יהודים ויהודיות, הנשים הערביות עשויות להרגיש מוגבלות ביכולתן לבטא באופן חופשי את הקשר שבין המלאכה המסורתית ללאומיות הפלסטינית. במידה רבה נוח לכול, יהודים/ות וערבים/ות, פשוט לא להעלות את הנושא, ולא לדבר עליו. כך נותרת המלאכה מנותקת מההיסטוריה שלה. ושוב נשאלת השאלה – האם זהו שימור מלא של מלאכה מסורתית? הרקמה הפלסטינית מציגה את השאלה הזו בצורה טובה (ר' סעיף ה להלן).

ד. שימוש במלאכות למטרות לאומיות, ישראל. במאה ה-19 באירופה עם צמיחת הלאומיות נעשה שימוש נרחב בפולקלור לשם טיפוח זהות לאומית. לא אחת הומצאו מסורות כדי ליצור במכוון תרבות עממית לאומית מובחנת. "בית המדרש למלאכת אמנות בצלאל" נוסד בראשית המאה ה-20 בירושלים, כפרי של אותה מגמה, מתוך כוונה לרתום את האומנויות ליצירת מאפייני לאומיות יהודית-עברית. אנשי בצלאל יצרו חפצים שייתפסו יהודיים, ולשם

למסורת, שלא הייתה קיימת בישראל באותה תקופה ומכפיפות לתפיסות רומנטיות, שביקשו ליצור אמנות מקומית ישראלית המתבססת על חיבור של מזרח ומערב, נאורה ורשבסקי קפצה קפיצה נחשנית על גלי האמנות המודרנית העולמית ושידרה אותה בבדיה בקול ברור ועז ביטוי. הבדים שלה היו בבחינת "פטה מורגנה" במדבר הצחיח" (פארן, 2014). ב-1999 ראינה יעל גילעת את משה בן דוד, מנהל המחלקה לצורפות במשכית. לדבריו: "משכית התחילה ולא נפלה, היא גילתה את האמנויות של העולים וגאלה אותן משכחה... ב"משכית" חפשו את בעלי המלאכה, הוציאו אותם מבתי החרושת והציעו להם לחזור להיות אמנים, אך בסוף פשוטו רגל".

נאורה ורשבסקי, עמה דיברתי לפני כתיבת המאמר, לא הכחישה את קיומה של המסורת הפלסטינית וגם לא את ההשפעה שהייתה לה על עיצוב בדיה. יתרה מזו, היא הסבירה לי שכיוון שהאורגים שארגו את הבדים עבור משכית היו אורגים פלסטיניים מסורתיים, היא הייתה צריכה להתאים את העיצוב שלה ליכולותיהם ולהרגליהם, שכן כאורגים מסורתיים הם היו מוגבלים למה שהכירו.

שימוש במלאכות פלסטיניות למטרות לאומיות קיים במיוחד ברקמה. מרבית המלאכות הפלסטיניות האחרות הן מלאכות אותנטיות, ואני חושבת שלא נעשו בהן מניפולציות או התאמות לצרכים אחרים, בכלל זה צרכים לאומיים. אמנם יש חריגות פה ושם, כמו למשל הניסיון להכניס לספר השיאים של גינס את הטבקה – מגש קלוע מקש חיטה – הגדולה בעולם, שעליה נכתב "פלסטין" ביחד עם שמות היוצרות, או ייצור החלבה הגדולה בעולם (איור 8, 9).

ה. שימוש במלאכות מסורתיות למטרות אמנות ועיצוב. כפי שכתבתי בהקדמה, תחום האומנות נעשה חי ותוסס היום, כאשר הגבולות בינו לבין האמנות והעיצוב הולכים



איור 8. שמלה פלסטינית רקומה

נשות הארגון. אלה סיפקו את חומר הגלם וזה הוחזר אליהן כתבנית מחייבת לפריטי לבוש מערבי. תפקיד האומנים בשלב זה לא היה של מתווך תרבותי כי אם של פועל פשוט בחרושת התרבות העברית" (שם, עמ' 189).

לאחר קום המדינה המשיך אותו רעיון ב"אשת חיל" ולאחר מכן ב"משכית". הרעיון של קיבוץ הגלויות אל תוך כור ההיתוך גם בשדה העשייה האומנותית רק הגביר את חומו של הכור. בעלות ובעלי המלאכה, שחלקם היו מומחים ומיומנים במלאכתם, נדרשו לעבור "חינוך מחדש" וללמוד להתאים את מלאכתם, שהייתה מקור פרנסה ומקור גאווה בארץ מוצאם, לדרישות החדשות של המדריכות הישראליות הוותיקות. דרישות אלה התבססו על יצירת "מלאכת מחשבת ילידית באינסטנט" – כינוי שניתן לפרויקט על ידי עיתונאי אמריקאי והתקבל בשמחה על ידי רות דיין, שהייתה מנהלת הפרויקט. בשיחה שניהלתי עם רות דיין (2005), היא סיפרה לי על הקושי הגדול ועל ההתנגדות שהייתה לאורגות מפורת, לוותר על אריגיהן העדינים, שהיו פאר היצירה, ולהתאימם לשטחים גסים. "הן לא הצליחו להבין מה לא בסדר במה שהן אורגות ולמה הן צריכות לשנות את זה" אמרה לי, וסירבה להבין, גם חמישים שנה לאחר מעשה, מה הייתה הבעיה בדרישה שהוצגה להן, לוותר על תרבותן.

מרבית המיומנויות של בעלות ובעלי המלאכה היהודים, חלקן ייחודיות ובעלות עושר אדיר – הן מבחינה טכנית הן מבחינה אמנותית – נעלמו לבלי שוב. לא נעשה כל מאמץ לשימור. במקום להכות על חטא, בזיכרון הקולקטיבי ההגמוני תישאר "משכית" ספינת הדגל של עיצוב ישראלי מקורי ומצליח, מבלי לחשוב פעמיים על מחיר המחיקה התרבותית שהצלחה זו גבתה.

"מעיל המדבר נוצר בכור ההיתוך העיצובי שהקימה רות דיין וייצג את המורשת התרבותית שלנו; את העיצוב עתיר המעוף של האופנאית מהונגריה, את אריגת היד התימנית הקסומה, את הצמר הבדווי החם, את היוזמה והמעוף הצברי. השיק הייחודי שלו שכה קסם לשחקנית האגדית, נבע מכך שהדיף הן ארומה מקומית-אותנטית והן ניחוח קלסי קוסמופוליטי" (בת יער, 2010).

שמותיהן של המעצבות יישאר בספרים, אך מי היו האורגות, הרוקמות והקולעות, שוויתרו על מורשתן כדי להתאים את מלאכת אמנותיהן לדרישות העיצוביות עתירות המעוף? ומה הייתה מורשת זאת, על דקויותיה, עושרה, ושיטות העבודה הייחודיות שלה? נראה שדברים אלו לא נכתבו. עם זאת, מן הראוי לתת קול בכל זאת גם למי שראו במשכית גוף שפעל לשימור המסורות. באותה רוח, המפארת את עבודתה של משכית, כותבת שרי פראן על נאורה ורשבסקי, שהייתה מעצבת הטקסטיל של משכית: "משוחררת מהתחייבויות

הנדרשת לקליעה בחבל מוכן. לא כל הפעולות הללו נעשו בהכרח בידי אדם אחד.

על הכסאות של רמי טריף כתבה אלזון (2011): המעצב רמי טריף יצר כסאות השואבים השראה משרפרפים אלו: "חשבתי לחבר בין העיצוב העכשווי המתועש לבין הקראפט הפשוט, זה שבא מן הרחוב, שהוא זמין, מוכר ובעל קודים מזהים ומקומיים שמאפיינים את המזרח התיכון". ואכן, כפי שהוא אומר, התוצר משמר את ערכי העשייה של מלאכה מסורתית, וממזג אותה בעיצוב חדשני מתועש להמונים... הקליעה נעשתה בחבל אחד מכל צבע, באורך מקורי של 300–500 מטר, וברצף שמתחיל בנקודה אחת ומסתיים בשנייה. המבנה הזוויתי של שלד הפלדה, השונה מכיסא לכיסא, עוזר לחבל להיתפס טוב יותר על גבי הכיסא ומאפשר את צורת המשחק המגוונת של הקליעה, שיוצרת מראה שונה וייחודי לכל אובייקט.²

"הפרויקט מפגיש בין מלאכת היד המסורתית ההולכת ונעלמת לבין עיצוב עכשווי. הוא מנסה לבדוק את היחסים שבין מלאכה (קראפט) ועיצוב, ואת גבולות ההכלאה ביניהם. הכיסאות מתבססים על ריהוט קלוע ומשמר את המלאכה המסורתית ואת ערכי העשייה שלה יחד עם עיצוב חדשני מתועש."

המלאכה המסורתית הולכת ונעלמת. אין היום בארץ קולעים העושים שימוש בסוף מצוי (*Typha domingensis*) לקליעת השרפרף המסורתי. בעל המלאכה ממנו למד רמי טריף בירושלים משתמש בחבל מוכן המיובא מן המזרח הרחוק, ושזור מצמח שאינו מקומי. זהו כבר שלב ביניים של המלאכה, כלומר, אין בו שימוש בכל הרכיבים של המלאכה המסורתית – שימוש בחומר מקומי שנאסף בסביבה של בעל/ת המלאכה – אלא התאמה לתנאי השוק והסביבה של ימינו. רמי השתמש ליצירתו בחבל סינטטי, ויצר כסאות ייחודיים, על שלד פלדה. האמנם ניתן להגיד כי הכיסאות של רמי טריף משמרים את המלאכה המסורתית ואת ערכי העשייה שלה?

רקמה וקליעת סלים הן שני מקרי מבחן הממחישים את טענותיי.

רקמה. עד לראשית המאה ה-20 היה הלבוש המסורתי של הנשים הפלסטיניות, ובעיקר הרקמה המסורתית, בעלי איכות אמנותית יוצאת דופן. החומרים היו משובחים, וחלקם אף מייצור מקומי. הרקמה הייתה צפופה, עשירה ומורכבת, וכל אזור התאפיין בדוגמאות ייחודיות ובסגנון משלו. רקמה בצוותא הייתה פעילות חברתית מלכדת, והמוטיבים שנרקמו היו פעמים רבות בעלי משמעות סמלית. למרות שהיו נשים אשר רקמו ומכרו את רקמותיהן, המלאכה בעיקרה נעשתה ממניעים חברתיים של מסורת, יוקרה וכבוד, ולא נמדדה



איור 9. בד בעיצוב נאורה ורשבסקי

ומיטשטשים. יותר ויותר אומנים ואומניות מוצאים ביטוי בשדה האמנות והמלאכות, שנעשו בעבר למטרות שימושיות בלבד, מרחיבות את שימושיהן או – חוסר שימושיותן – למחוזות חדשים. מעצבים ומעצבות רבים משלבים בעבודותיהם רכיבים המיוצרים בעבודת יד. פעמים רבות את הייצור עושים/ות בעלי ובעלות מלאכה, ולא המעצב. תופעה זו משמרת את ההפרדה בין המעצב או המעצבת מחד, לבין היצרן או היצרנית מאידך.

ערבוב זה של מלאכה וטכנולוגיה, מלאכה ותעשייה או מלאכה ועיצוב חדש, יוצר בלבול גדול בין המלאכה המסורתית כפי שהיא, לבין הצורה בה היא מיושמת ומוצגת בעבודה האמנותית או העיצובית. המעצבים והמעצבות בדרך כלל אינם מכירים את המלאכה המסורתית על דקויותיה והקשריה התרבותיים, ולרוב נושא זה אינו מעניין אותם/ן כלל. הם/ן מתעניינים/ות במראה ובאפשרות שלהם/ן להתאים את המלאכה או את תוצריה לצרכיהם האמנותיים או העיצוביים. הם/ן מתעניינים/ות בדרך כלל בשינוי של המלאכה ולא בשימור שלה. בדרך כלל העבודה תוצג כ"יונקת השראה ממלאכה מסורתית" וככזאת, מקור ההשראה עשוי להיות כמעט בלתי נראה, כלומר הקשר בין המוצר המסורתי לבין העבודה האמנותית עשוי להיות לחלוטין לא ברור. דוגמאות כאלה קיימות למכביר, אחת מהן היא הכיסאות המעוצבים של רמי טריף. מה שנכתב עליהם משקף היטב את הבלבול הקיים, מנקודת ראותי.

השרפרף הקלוע המסורתי היה נקלע בעבודת יד בצפון הארץ מצמח הסוף המצוי על בסיס שהיה עשוי מעצים מקומיים (הדרים בעיקר). השרפרפים היו זהים זה לזה ושימשו לשימושים עממיים. באזור עזה, השרפרפים נקלעו מחבלים שהוכנו מעלעלי תמר. מיומנות הייצור כללה את הכנת השלד של השרפרף, את איסוף החומר בטבע, את ייבושו, את הכנתו לקליעה, ואת הקליעה עצמה. המיומנות הנדרשת לקליעה בצמח הסוף איננה זהה למיומנות

ערך מוסף. הארגונים הללו עוזרים לנשים שללא מלאכת היד לא היו מתפרנסות כלל. ההקשר של הרקמה, כפי שהיא נעשית בעמותות, שונה לגמרי מן ההקשר המסורתי שלה, והמוצרים גם הם שונים לגמרי. בעמותת 'רקמת המדבר' בלקיה הנשים יוצקות לרקמותיהם גם משמעויות חדשות, המתאימות לסדר היום הפמיניסטי שלהן.

האם ארגוני הנשים משמרים את המלאכה המסורתית? הרקמה בארגוני הנשים היום רחוקה מלבטא את העושר הצורני והעיצובי של המלאכה הקדומה, ומכל הבחינות היא נופלת ממנה. אך להבדיל ממלאכות אחרות, שלא נחקרו כלל, הרקמה הפלסטינית נחקרה, הן במובן הטכני הן במובן התרבותי. דגמי הרקמה תועדו, לפחות בחלקם, מתוך הקשרם המקומי והתרבותי. אוספים מפוארים של שמלות מצויים באופן מרוכז אצל אספנים ברחבי העולם. ברקמת הצלבים הצד המעשי הינו פשוט למדי. אין, ככל הידוע לי, סודות נסתרים במלאכה זו. אני מאמינה שאם יהיה תקציב לשחזור דגמי רקמות עתיקות רוקמת מיומנת תצליח לשחזר היום את הרקמה המסורתית אם תידרש לכך.

השימוש שנעשה היום ברקמה להעברת מסר לאומי משמעותי גם הוא, כפי שכותבת אליזבת פרייס בספר "רוקמות חיים" (Price, 2015): "אחרי 48 הרקמה נעשתה לסמל לאומי המשקף את התרבות הפלסטינית שמלפני הנכבה. כאשר המוני פלסטינים חיים בגלות ובמחנות פליטים, השיבה לאומנות מסורתית נעשית גם מתוך נוסטלגיה ורומנטיקה. הסגנון החדש של הרקמה הוא ערבוב של כל הסמלים הישנים. הצבעים והדוגמאות שבמשך מאות שנים נקשרו לאזור מסוים או אפילו לכפר מסוים עורבבו ביחד בצורה פרגמטית כדי לייצג תרבות פלסטינית אחידה. הרקמה שרדה, אך היא עברה שינוי – ממלאכה כפרית לביטוי של לאומיות" (תרגום י.ק.). ארגוני הנשים במדינת ישראל אמנם אינם מדגישים במוצהר צד זה של הרקמה, אך

בכסף. משום כך מידת ההשקעה בכל שמלה יכולה הייתה להגיע אף לשנים של עבודה, והתוצאות היו ועודן עוצרות נשימה. השתנות אופייה של הרקמה במהלך השנים הייתה תהליך טבעי. כתוצאה מחדירה של השפעות שונות והחלפת אופנות, אך באופן כללי עד 1948 השמלות הרקומות היו תעודת הזהות של הלובשת, והעידו על מקום מגוריה, על מעמדה האישי והכלכלי, ועל מידת כשרונה וחריצותה. הערעור המוחלט של החברה הערבית לאחר 1948 קטע מסורות אלו באחת.

במדינת ישראל שמלות מסורתיות רקומות כמעט ואינן נלבשות בימינו, פרט לאזור הנגב בו עדיין ניתן לראות ולקנות שמלות הנרקמות בעבודת יד. הן עשויות מבדים סינטיטיים זולים, רקומות בחוטים מאיכות ירודה, ובדגמים פרחוניים חדשים יחסית. חלקן נרקמות באזור חברון ונמכרות בנגב. שמלות רקומות נלבשות על ידי נשים מבוגרות בעיקר, לעיתים באירועים חגיגיים. גם בשטחי הרשות הפלסטינית רק נשים מבוגרות לובשות את השמלות המסורתיות, וייתכן שחלקן אף ממשיכות לרקום אותן. אינני חושבת שיש עוד נערות הרקומות לעצמן שמלת חתונה.

בשנים האחרונות שמלות שנרקמו בסין או בירדן ברקמת מכונה יכולות להירכש בשווקים במחירים נמוכים, ואין בהן כמובן כל ביטוי לכשרונה של הרקמת. בחלק מהשמלות הללו דגמי הרקמה מזכירים במקצת את הדגמים המסורתיים. באחרות הקשר למסורת המקומית קלוש מאד. כיוון ששמלות אלו אינן יקרות, הן מאפשרות לנשים רבות ללבוש שמלות מודרניות "עם טעם של פעם". אבל האם ניתן לראות בכך שימור של מסורת? האם ניתן לראות בכך חזרה למסורת?

מלאכת הרקמה נפוצה בלא מעט ארגוני נשים (איור 10). ארגונים כאלה נמצאים בעיקר בשטחי הרשות הפלסטינית, במחנות פליטים בירדן, בלבנון וגם בישראל. בעראבה (عرابة) ובלקיה (اللقية) יש עמותות העוסקות ברקמה. הרקמה היא חלק מפעילות כוללת של העמותה, שנועדה לשיפור מעמד האישה. עיקר הרקמה מתבצעת על ארנקים, תיקים, צעיפים, ומוצרים קטנים אחרים לשם מכירה לתיירים, ומיעוטה על שמלות, שהן כמובן יקרות יותר. דגמי הרקמה, הבדים, הצבעים והמוצרים הנרקמים דומים למדי ברוב הארגונים. הרקמות נעשות על ידי גבינה בעלי רווחים גדולים, ואינן צפופות, לעומת הרקמה המקורית, שהייתה נרקמת על בדי כותנה צפופים בעזרת קנווה. הסיבה לכך היא חיסכון בזמן המאפשר מכירת מוצרים במחירים סבירים. התשלום אותו מקבלות הנשים נמוך מאד ביחס לכמות העבודה המושקעת. עם זאת, לעבודה הנעשית בבית בזמן הפנוי ולפעילות החברתית והחינוכית אותה מקיימת העמותה יש



איור 10. נשים רוקמות בצוותא

הקליעה המסורתית של הארץ.

עמותת "סינדיאנת הגליל" יזמה בשנת 2008 פרויקט תעסוקתי לנשים מהכפר מנדא, המתבסס על קליעת סלים. מנהלות העמותה הן שתי נשים יהודיות. מדריכת הקליעה שהדריכה את הנשים הייתה מתלמידותיו של הרצל אוסטר, שפיתח את שיטת הקליעה בסנסני תמר. הרצל מעריך את שיטות הקליעה ואת המסורות האירופיות. הוא עובד בסנסני התמר בצורה דומה. להבדיל מהקולעים הפלסטיניים, היושבים על הארץ ומשתמשים ברגליהם ובפיהם, וכלי העבודה היחיד שלהם הוא הסכין, הרצל מלמד עבודה בישיבה על כיסא, ותוך שימוש במזמרה ובכלי עזר נוספים. שוני זה אולי נראה שולי, אך בעיניי הוא מסמל את ההבדל בין המזרח התיכון לאירופה. הסבתות של נשות כפר מנדא לא קלעו בסנסני תמר. הן קלעו בקש חיטה, אותו קצרו בשדותיהן. הסבא של אחת מנשות הקבוצה היה קולע בחוטרי זיתים ובאלת המסטיק, וכמוהו גם קולעים וקולעות אחרים מהאזור המשופע בעצי זית ובאלות. הקליעה הפלסטינית המסורתית ביטאה קשר עמוק לאדמה. קולע או קולעת הסלים אספו את החומר באזור הסמוך לביתם, בשדותיהם ובכרמיהם (איור 11).

נשות הפרויקט התעסוקתי למדו לקלוע בנצרי רטאן³ (Rattan) המיובאים מהמזרח הרחוק, ובסנסני תמר אותם קיבלו או קנו מקיבוצים בעמק הירדן, הרחק מביתן. לא עוד הקשר לאדמה הקרובה ולא עוד ישיבה על הארץ, הן התרגלו לקלוע ליד שולחן או בישיבה על כסא, כפי שנהוג באירופה. הן הגיעו לרמת קליעה טובה מאד, וחלקן אף מלמדות היום קליעה. אך את הקליעה המסורתית שרווחה באזורן הן לא למדו. לא נעשה כל מאמץ מצד הארגון ללמדן את אלו אף שהיו הזדמנויות לכך.

לדעתי הוא קיים גם אם באופן מובלע. יותר מזה – דוגמאות קנויות לרקמה, עליהן מצוירות סצנות נוסטלגיות מחיי הכפר הפלסטיני, נמכרות בחנויות גם בארץ. מובן שדוגמאות אלו אינן מסורתיות, אלא עושות שימוש ישיר ברקמה כנושאת סמלים לאומיים.

הביטוי המובהק ביותר של לאומיות ברקמה היה בשמלות עליהן נרקמו דגלי פלסטין. בשנות השמונים למאה הקודמת, בזמן האינתיפאדה הראשונה, הן נפוצו וכוננו שמלות אינתיפאדה. היום, נשים פלסטיניות (וגם לא) הרוצות להצהיר על הזדהות ועל גאווה בלאומיות הפלסטינית, תלבשנה שמלות מסורתיות רקומות לאירועים פומביים. מגמה נוספת היא שימוש ברקמה לעיטור של בגדים מודרניים. נשים עירוניות בעלות מודעות לאומית, לא תלבשנה את לבוש הפלחיות המסורתי, אלא בגדים מעוצבים בני זמננו, כמו חליפת מכנסיים או ג'קט קצר, המעוטרים בדגמים של הרקמה המסורתית. בדרך זו הן אוחדות במקל בשני קצותיו – מפגינות את שייכותן למודרניות ומשתמשות במסורת הפלסטינית של לבוש מעוטר ברקמה עשירה.

קליעת סלים. ניתן לסווג את הסלים הפלסטיניים המסורתיים לארבע קבוצות עיקריות: סלים קשים שהיו נפוצים בכל אזורי ההר והגליל נקלעו מזיתים וענפי אלת המסטיק; סלים קשים מעבקה מצוי (Arundo), נקלעו בעיקר בידי גברים באזורים מסוימים ליד מקורות מים בשומרון, לאורך בקעת הירדן וכן בעזה; סלים רכים שנקלעו מקש חיטה בשיטת הליפוף, נעשו בידי נשים בלבד בכל אזורי הארץ; סלים רכים מעלעלי תמרים שנקלעו בעיקר בסיני. הקליעה נעשתה תמיד מחומרי הגלם המצויים בסביבה הקרובה של בעל המלאכה. איסוף חומר הגלם בעונה היה חלק מעבודת הקליעה ומהמיומנות הקשורה בה. הקולע או הקולעת היו צריכים לדעת באיזו עונה נכון לאסוף את החומר, איך לברור אותו וכיצד להכין אותו לקליעה.

קליעה מסורתית זו כמעט חדלה להתקיים בימינו. קולעים מסורתיים בודדים נותרו בשטחי הרשות הפלסטינית. קולעות מעטות עדיין עובדות בקש בשטחי הרשות הפלסטינית ובכפרים בודדים בישראל.

החל משנות השמונים, התחילה להתפתח בארץ קליעה חדשה עם סנסני התמר כחומר גלם עיקרי. סלי הסנסנים אינם חזקים כמו הסלים של הזית או הקנה, ששימשו סלי עבודה לצרכים חקלאיים. הם מתאימים לתקופתנו כסלי נשיאה קלים, למטרות אחסון ולנוי. איסוף הסנסנים פשוט יותר מאשר איסוף החומרים המסורתיים, הדורש יותר ידע וזמן. בעוד הזיתים ואלות המסטיק זמינים באזור הגליל, איסוף סנסני תמר מצריך נסיעה לכל מי שלא מתגורר/ת באזור הגידול. אדגיש כי השימוש בסנסני תמר אינו בבחינת



איור 11. ג'מעין, נשים קולעות סל מסורתי מענפי עץ זית



איור 12. קליעה בסינדיאנת הגליל

עשרים ושלושים שנה, מי יזכור זאת? זיכרונותיהם של הילדים והילדות בכפר מנדא מהקליעה עשויים להיות הסנסנים שהובאו מעמק הירדן.

פרויקט התעסוקה של סינדיאנת הגליל הוא פרויקט תעסוקתי הנועד להעצמת הנשים (איור 12). הוא אינו פרויקט של שימור הקליעה המסורתית. בפרסומיו נכתב: "סינדיאנת הגליל סחר הגון משלבת פעילות מסחרית עם שימור המסורת הייחודית לאזורנו, ועבודה בקרב הקהילה". בראיון שנערך עם אחת ממשותתפות הקורס היא סיפרה ש"כששואלים אותי מה המטרה, אני עונה: לשמר את המסורת דרך השבת אומנות הקליעה שעסקו בה אבותינו". כאשר רעיונות של שימור מורשת אבות (או אמהות) נתפס רומנטי ועשוי למכור, קל לטשטש את הגבולות. סנסנים, זיתים או קש, מה זה משנה? העיקר ההכנסה. מבחינת שימור המלאכות, השאלה היא מה יישאר בידע המעשי ובתודעה? החלפת מסורת מקומית בשיטת קליעה אחרת הדורשת פחות מיומנויות אינה תורמת לשימור המורשת. אמנם נשות הפרויקט המבוגרות מודעות היטב לעובדה שהקליעה בסנסנים איננה הקליעה המסורתית, אך בעוד

קריאה לשיתופי פעולה ולתמיכה

משנת 1993 אני לומדת מלאכות מסורתיות של תושבות ותושבי הארץ, בעיקר בתחומי העניין האישי שלי – קליעה, אריגה, מלאכות חקלאיות וכאלה הקשורות בעיבוד התוצרת החקלאית. אני עושה זאת על דעת עצמי, לבד, וללא כל תמיכה רשמית או בלתי רשמית. השעה דוחקת, והגיע הזמן לשיתוף פעולה עם גורמים היכולים לעזור לי להרחיב את פעולותיי ולכלול בהן מלאכות נוספות, ותיעוד מתקדם יותר. אני קוראת לגופי השימור בארץ לתת לי יד.

הערות

1. השתדלתי לכתוב הן בלשון זכר הן בלשון נקבה. כאשר כתיבה זו סרבלה את הכתוב במידה שהפריעה להבנה, נקטתי לשון זכר, כמקובל עדיין בעברית. הכתוב מתייחס לשני המינים. התייחסותי ל'ארץ' היא לשטח שבין הירדן לים מכיוון שהגבולות המדיניים אינם בהכרח גבולות תרבותיים. במקרים אחדים בהם קיים שוני תרבותי ציינתי את שטחי הרשות הפלסטינית להבדיל משטחי מדינת ישראל.
2. מתוך דף הפייסבוק של המרכז האקדמי לעיצוב ולחינוך ויצו חיפה.
3. ראטאן (Rattan) הוא סוג של דקל שגדל באסיה, באפריקה ובאוסטרליה.

מקורות

- אלזון, מ' (2011). קולע למטרה – מהעיר העתיקה לסלון המודרני: רמי טריף פורץ עם כיסאות חדשניים שמבוססים על קראפט מסורתי, **ידיעות אחרונות**. <https://xnet.ynet.co.il/design/articles/o,14563,L-3085164,oo.html>
- בן דיין, א' (2014). אני לא ציונית: ראיון עם רות דיין, מגזין **את**, נובמבר 2014.
- בת-יער, נ' (2010). **שכרון עיצובים – אמנות האופנה בישראל 1948 – 2008**. תל-אביב.
- גילעת, י' (2008). "רוקמות אומה: ארגוני נשים כפטרון האומנות העממית הרשמית", בתוך ר' מרקוס (עורכת), **נשים יוצרות בישראל 1920 – 1970**. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 181–224.
- מודיאון העיצוב חולון. <http://www.dmh.org.il/heb/magazine/magazine.aspx?IssuesId=5&id=90>

מסמך נארה בנושא האותנטיות, 1994 (תרגום לעברית: אדריכל גיורא סולר).

ענבר, א' (לא ידוע). טירה חדשה בצרפת. 'מסע אחר' דיגיטלי.

<http://www.masa.co.il/article/528/%D7%98%D7%99%D7%A8%D7%94-%D7%97%D7%93%D7%A9%D7%94-%D7%91%D7%A6%D7%A8%D7%A4%D7%AA>

פארן, ש' (2014). בתוך כנעני, ג., גבאי, י. (אוצרים), **נאורה ורשבסקי: האריג הצלול**. תל-אביב: גלריה פריסקופ.

קריסטל, י' (2019). **קליעה מדור לדור, על מסורות הקליעה בארץ**. חיפה: פרדס הוצאה לאור.

שחזור קרב קרני חיתין. <https://www.horns-hattin.com>

שימור מלאכות מסורתיות. <http://www.old-crafts.co.il>

Price, E. (1996). *Embroidering a Life – Palestinian Women and Embroidery*. Jerusalem.

UNESCO. Traditional craftsmanship. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/traditional-craftsmanship-00057>.

בוריס שפייזמן

טכניקות עתיקות של ניפוח זכוכית באמנות עכשווית

מילות מפתח | ניפוח זכוכית, אמנות, טכניקות עתיקות

בקבוקי זכוכית – "המזגגה". המפעל הוקם בשנת 1891 על ידי הברון רוטשילד באדמות טנטורה, מ-1948 קיבוץ נחשולים, במטרה לייצר בקבוקי זכוכית עבור יינות כרמל מזרחי. המבנה ננטש לאחר שנים ספורות. בשנות החמישים הוקם מפעל לבקבוקי זכוכית באזור בת-ים אך גם הוא כשל. כדי להמשיך את הסקירה ההיסטורית נפליג אל מעבר לים כדי לספר על התנועה האמריקאית של אמני זכוכית (American Studio Glass Movement) שפעלה בסוף שנות השישים – תחילת שנות השבעים. מחוללי התהליך היו שני אמנים: Harvey K. Littleton האמריקאי ו-Erwin Eisch הגרמני. הם היו הראשונים שניסו להוציא את הטכנולוגיה של ניפוח הזכוכית מהמפעלים הגדולים ולהתאים אותה לממדים של סטודיו אמן. למעשה הם יצרו דמות המשלבת בין אומן ואמן זכוכית. הטכנולוגיה יצאה מידיהם של בעלי מלאכה בלבד והפכה למדיום אמנותי, לכלי הבעה רגשית ואינטלקטואלית.

שני סטודנטים בולטים של Littleton הם אמני הזכוכית דייל צ'יהולי ומרווין ליפופסקי ז"ל. ליפופסקי הגיע ארצה כמרצה אורח בבצלאל, בשנת 1971 הוא הקים יחד עם הסטודנטים של בצלאל את הסדנה לניפוח זכוכית בשכונת מוסררה בירושלים (איור 1), סדנה שפעלה זמן קצר בלבד. בסוף שנות השישים, אמן הזכוכית דני ורבנה ז"ל, שרכש

המאמר דן במסורת עתיקת ימים של ניפוח זכוכית, אומנות ואמנות שפותחו בארץ ישראל ונעלמו ממנה במהלך השנים כמעט לחלוטין. ב-20–25 השנים האחרונות הן מתחדשות. החלק הראשון סוקר בקצרה את תולדות הזכוכית בארץ ישראל. בחלק השני מתוארים תהליכים שונים של עיבוד זכוכית חמה. בחלק האחרון, סקירה של הסצנה העכשווית של אמנות זכוכית ישראלית מודרנית ויישומן של טכניקות מסורתיות של ניפוח זכוכית באמנות עכשווית.

רקע היסטורי

על פי פליניוס הזקן הזכוכית התגלתה על גדותיו של נחל נעמן, במקום בו הוא נשפך לים. האגדה מספרת על סוחרים פניקיים שעצרו ללון בחוף וכדי להקים את המדורה הם השתמשו בגושי חול על מנת לבודד את זירת האש. למחרת בבוקר הם גילו בין הגחלים חומר חדש – הזכוכית. כמובן שמדובר באגדה בלבד. אף אחד לא יודע בוודאות איפה לראשונה ייצרו זכוכית. מה שידוע בוודאות הוא, שהחול בארץ ישראל עשיר בקוורץ שמהווה את הרכיב העיקרי בתרכובת להכנת זכוכית. התרכובת להכנת זכוכית כוללת בתוכה גם מינרלים שנמצאים באפר – חומר מתיך שמוריד את טמפרטורות ההתכה של החול.

בחפירות ארכיאולוגיות בישראל התגלו כבשני זכוכית רבים: בציפורי, במגידו, בתל חי, בבית שאן ולאחרונה התגלה כבשן עתיק בין צומת העמקים לצומת יגור.

ארץ ישראל הייתה בעולם העתיק מרכז ייצור זכוכית גולמית. באותה עת היו בעיקר שני סוגי זכוכית: הזכוכית המצרית שהיא שקופה יותר, והזכוכית הארץ-ישראלית שהיא יותר ירקרקת.

לאומני הזכוכית שפעלו כאן אין זכויות יוצרים על תהליכי יצירת חומר הגלם, אך לזכותם נרשם פיתוח מהפכני בטכנולוגיות של עיבוד זכוכית חמה. בעת העתיקה אומנים שפעלו באזורנו גילו ופיתחו את ניפוח הזכוכית. זה משמש עד ימינו ביסוד כל תהליכי עיבוד הזכוכית בתעשייה ובאמנות. תהליך ניפוח הזכוכית לא השתנה מהותית מאז ועד היום. בהיסטוריה המודרנית של ארץ ישראל, אומנות ניפוח הזכוכית נעלמה לחלוטין. בראשית ההתיישבות היהודית החדשה בארץ נעשה ניסיון להקים מפעל ליצור



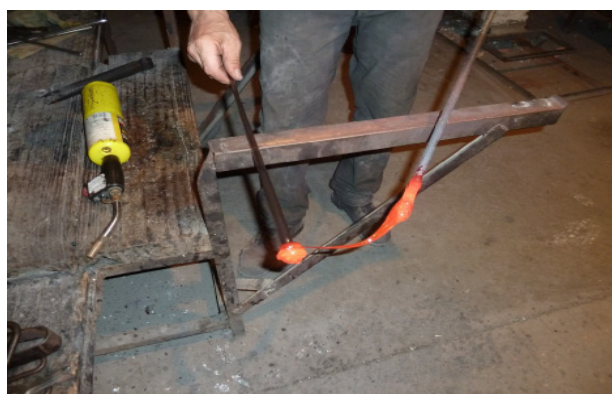
איור 2. ליפופסקי וסטודנטים בסדנה לניפוח זכוכית בירושלים



איור 2. ציפוי ליבה עכשווי בקמח



איור 3. משיכת צינור זכוכית



איור 4. זכוכית חמה בקצה הצינור

את הכשרתו בנושא בהולנד, הקים סטודיו פרטי לניפוח זכוכית במושב מעוז ציון שליד ירושלים. בשנת 1992, ראש המחלקה לעיצוב קרמי, פרופ' דידי לין, הזמין את דני ורבנה להקים סדנה לניפוח זכוכית בבצלאל. עם לואי סקולובסקי הם הקימו את המסלול לזכוכית במחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל.

טכנולוגיות לניפוח זכוכית בעת העתיקה

עד המאה הראשונה לפסה"נ לא ידעו אומני הזכוכית לנפח זכוכית. הם יצרו כלים קטנים וחלולים מזכוכית אטומה. על מנת ליצור כלים חלולים הם השתמשו בטכניקת "ליבה". את הליבה יצרו מחומר אורגני כלשהו, לפעמים קלחי תירס מצופים בתערובת של חומר עם צואת חיות (איור 2). לאחר מכן לפפו חוטי זכוכית חמה בצפיפות ויצרו את מעטפת הזכוכית. בכדי ליצור עיטורים, היו מלפפים מספר פעמים בזכוכית צבעונית. הליבה האורגנית הייתה מתפוררת ומותירה חלל בכלי. טכניקה זו הגבילה את גודלו של האובייקט ואת מגוון הצורות האפשריות. שיפור תערובת חומרי הגלם של הזכוכית ומבנה הכבשנים, סיפקו זכוכית רכה ששומרת על אלסטיות לאורך זמן בטווח טמפרטורות גדול יותר.

במאה הראשונה לפסה"נ פותחה טכנולוגיה מהפכנית של ניפוח זכוכית. בחפירות ארכיאולוגיות ברובע היהודי שבעיר העתיקה בירושלים, נמצאו צינורות זכוכית ובועות קטנות מנופחות לידם. נמצאו גם שברי כלים קטנים מנופחים. עם הזמן, צינורות הניפוח נעשו מחומרים קרמיים ואחר-כך מברזל. נכון להיום מייצרים אותם מנירוסטה. הטכנולוגיה של יצירת זכוכית בעזרת הצינורות הייתה כדלקמן:

1. תחילה היו מושכים צינור זכוכית (איור 3).
2. הוספת הזכוכית החמה על קצהו של הצינור, וניפוח בועה (איור 4, 5).

טכנולוגיית ניפוח הכלים בעזרת צינורות מתכת לא שונה מזו העתיקה. היא כוללת את השלבים הבאים:

1. חימום של קצה הצינור הניפוח.
2. איסוף הזכוכית מהכבשן (איור 6).
3. מרכז הזכוכית, כך שצינור הניפוח הוא ציר סימטרי. ניתן למרכז באמצעות סיבוב הזכוכית על שולחן ממתכת יצוקה (בעת העתיקה השתמשו באבנים מלוטשות), או למרכז בעזרת כפות עץ או עיתון (איור 7).
4. ניפוח לגודל הדרוש ובעזרת כלים מיוחדים, שלא השתנו עד היום, יוצרים את הצורה הרצויה (איור 8).
5. עיצוב הפייה של הכלי לאחר שהופכים את הכלי ומחברים

את תחתיתו למוט עם מעט זכוכית חמה (איור 9).
מאז ועד היום, בכל הכלים שמיוצרים בניפוח חופשי, יש
בתחתית הכלי סוג של צלקת (לפעמים מלוטשת). זהו סימן
ההיכר של טכניקת ניפוח הזכוכית החופשית.



איור 9. עיצוב הפייה



איור 5. ניפוח בועה



איור 6. איסוף זכוכית מהכבשן



איור 7. מרכז הזכוכית

יישומים של הטכנולוגיה העתיקה באמנות העכשווית
מתחילת שנות ה-90, עם פתיחת מסלול הזכוכית בבצלאל,
גדלה בהתמדה קהילת אמני הזכוכית בארץ. נכון להיום
כמחצית מהסטודנטים במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית
בבצלאל, בוחרים בזכוכית כמדיום העיקרי ליצירה. רוב
אמני הזכוכית בארץ הם בוגרי בצלאל. ניתן לומר שנוצרו
אסכולה ופילוסופיה ישראלית ביחס לזכוכית כמדיום
אמנותי. פני אמנות הזכוכית בארץ הם לא לייצור המוני אלא
ליישום המסורת ולעיצוב אמנות עכשווית, לשימוש בזכוכית
להבעה רגשית ואינטלקטואלית ולאו דווקא ליצירת מוצרים
שימושיים.

החל משנת 2005 נערכה במוזיאון ארץ-ישראל תל-אביב
ביאנלה לאמנות זכוכית ישראלית (בשנים 2005, 2011
ו-2015). אוצרת התערוכות, הנריאטה אליעזר-ברונר,
תורמת רבות לעידוד אמנות הזכוכית בישראל.

קהילת אמני הזכוכית בארץ מתרחבת, אך למעשה יש
רק שלוש סדנאות פעילות לניפוח זכוכית. האחת, של
שלומית אייזנשטיין בעין כרמל. השנייה, בבצלאל בירושלים



איור 8. ניפוח הזכוכית ועיצוב הצורה הרצויה



איור 10. לימוד המלאכה בסטודיו

והשלישית, בסטודיו של הכותב – בוריס שפייזמן ושותפתו מעיין פייגין בתל אביב. הסטודיו פעיל במספר תחומים: לימוד של חובבי זכוכית (איור 10), עבודה עם מעצבי פנים ואדריכלים ושחזור כלים ופסלים מזכוכית לפי הזמנות ממוזיאונים או אספנים פרטיים, ומייצרים מוצרי זכוכית לפי הזמנות מיוחדות, אך בעיקר אנו עושים אמנות עצמאית משל עצמנו.

מקורות

- Gorin-Rosen, Y. (1998). *Ancient glass from the Holy Land: exhibition catalogue*, Fine Arts Museums of San Francisco. San Francisco.
- Israeli, Y. (1965). *Ancient glass: Museum Haaretz collection*. Tel-Aviv
- Israeli, Y. (Author) (1998). *The wonders of ancient glass: at the Israel museum, Jerusalem*. Jerusalem.
- Whitehouse, D. (2012). *Glass: a short history*. Washington, DC: Smithsonian Books.
- Marvin Lipofsky. <http://www.marvinlipofsky.com/history.html>

יהודית קפלן

כיפותיה הבנויות של ירושלים באוסף הצילומים של מוזיאון ישראל

מילות מפתח | צילום, כיפה, ירושלים, מוזיאון ישראל



איור 1. בית המקדש מתוך "ספר זכרון בירושלים", 1742-1743, אוסף ביל גרוס

פסח, ונציה 1609, תחת הברכה "יהי רצון מלפניך ה' אלהינו ואלהי אבותינו שיבנה בית המקדש במהרה בימינו ותן חלקנו בתורתך" (צבר, תשס"ז: 82-83) (איור 2). דגם זה הופיע בכתבים, בספרים ובכתובות ברחבי העולם משך מאות



איור 2. בית המקדש, הגדת ונציה 1906

בחינת אסופה של צילומים ורישומים הנמצאים במוזיאון ישראל מאפשרת לעקוב אחר שאיפה ליצור מוקד ממלכתי חדש, שיהיה סמל לאומי המשקף את הלאומיות הישראלית המתחדשת. באסופה זו ניכר הרצון להקים מבנה איקוני חדש שבשיאו כיפה שתעניק לו חשיבות ומונומנטליות. דיגיטציה של אוספי הצילום במוזיאון ישראל אפשרה להתבונן בדימוי בית המקדש בירושלים ברצף כרונולוגי, החל מהמחצית השנייה של המאה ה-19 ועד להקמת המדינה. רצף זה מציג רעיון סכמטי-שמימי ורצון לממש אותו על ידי מבנה כיפה, כביטוי לחזון משיחי שפעם עם התחזקות הישוב היהודי בירושלים. מאמר זה נשען בעיקרו על אוספי הצילום של מוזיאון ישראל. הוא אינו עוסק באתוס אלא בנראות שלו.

דימוי בית המקדש

בית המקדש השני שחרב בשנת 70 לספירה הפך דימוי חזותי מרכזי באמנות היהודית (נרקיס, 1968; Sabar, 1998; רויטמן ולדרמן, 2003). הוא היה במרכז הדימוי של ירושלים שמימית ושימש ביטוי לחזון משיחי של בנייתו בעתיד. כך נוצר ביטוי חזותי של מבנה שאינו ממשי, כפי שנכתב בהסבר לדימוי שמופיע ב"ספר זכרון בירושלים" שנכתב באיסטנבול ב-1742/3 והוקדש לאתרי ארץ ישראל: "...זאת הצורה מתוארת לבית המקדש שעתיד לירד מלמעלה וזה הוא דמיוני לבד ולא צורתו ממש כי לא שזפתו עין... וזה הוא דמיוני לבד" (צבר, תשס"ז: 82-83) (איור 1). תפיסה זו נתנה חופש לדמיון ואפשרה צורות שונות של דימוי בית המקדש. הנפוץ שבהם נקשר עם מבנה כיפת הסלע, שנבנתה במאה השביעית לספירה בהר הבית, והיה לייצוג מקובל של המקום הקדוש. ר' הלוי לנדא נשאל לסוגיה זו: האם ראוי ומותר לבנות בית כנסת הדומה למבנה מזרחי או לחברו דמיונית למבנה בית המקדש בירושלים או לעומד במקומו (לכיפת הסלע). תשובתו הייתה שאין כל צורה מיוחדת וגם כשהרצון הוא להידמות לאחרים, ואין בכך כל חשש איסור (גוטהולד, 1977: 14-15).

דימוי בית המקדש העתידי התקבע בצורת מבנה ולראשו כיפה. הוא מופיע לראשונה בדף החותם את ההגדה של

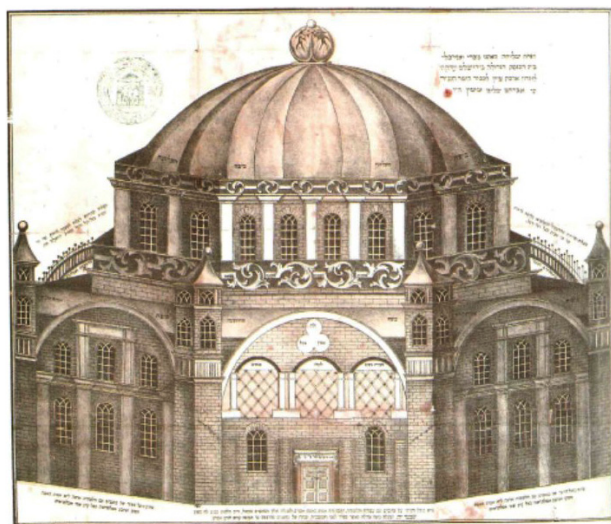


איור 3. צילום פנורמי של ירושלים מהר הצופים, שנות ה-50 למאה ה-19. צלם: John Mendel Diness, אוסף מוזיאון ישראל

שנים. שיאו במאה ה-19 עם הפריחה בחפצי אמנות יהודית מאויירים, כגון: לוחות מזרח, תעודות שד"ר, כתובות, איגרות ברכה, קישוטים לסוכה, קמעות מפות, שקיות לטלית ותפילין, וקופסאות לבשמים. בחלקם ניתן להבחין בידע ובהיכרות עם מבנים יהודיים חשובים בארץ ישראל, אך במרביתם הופיע ביטוי סכמטי של בית המקדש כמבנה מתומן ולו כיפה. בצילומי נוף של ירושלים מהמאה ה-19, כולל אלה של המקומות הקדושים, צולמה העיר מכיוון צפון כשבמרכז התצלום נראית כיפת הסלע. לא היה אז צילום בצבע וכיפת הסלע לא קרנה כמו היום, אך מרכזיותה נבעה מסמליות מיקומה במקום קדוש, מהרחבה סביבה, מהפאר שלה ומהבולטות על רקע נוף ירושלים בחומותיה (איור 3).

בית הכנסת 'החורבה'

הדימוי של בית המקדש העתידי, בשילוב אלמנטים מכיפת הסלע, קיבל ביטוי ממשי לראשונה במבנה בית הכנסת 'החורבה' ברובע היהודי בירושלים שבנייתו הסתיימה בשנת 1864. דימוי בית כנסת 'החורבה' התקבע כבר בשלבי בנייתו. בליתוגרפיה שקדמה לסיום בנייתו נראה מבנה משושה בעל כיפה גדולה, בולט במידותיו ובפאר בנייתו. הליתוגרפיה נועדה לפרסום ובעיקר לגיוס כספים שכן בית הכנסת שמומן כולו מכספי תרומות מהתפוצות נתקל בקשיי מימון (איור 4). הדימוי כלל אלמנטים ארכיטקטוניים צורניים השאולים ממבנה כיפת הסלע. הכיפה והחלונות שבה, הקשתות וחלונות חזית הכניסה מצביעים על היכרות עם תכניות המבנה שהיה אז בתהליך בנייה. הוספו לו אלמנטים קישוטיים כמו צריחים מחודדים בפינותיו שנועדו להוסיף פאר. בית הכנסת, שהיה המפואר במבנים היהודיים בעיר העתיקה, תוכנן על ידי האדריכל הטורקי אסאד אפנדי והושפע מסגנון מבני דת באימפריה העות'מאנית, בעיקר באיסטנבול. כיפת 'החורבה' גבוהה כנראה במעט מכיפת הסלע.



איור 4. מראה החורבה ליתוגרפיה, לפני 1864. הספריה הלאומית

עם זאת, הטופוגרפיה וצפיפות המבנים ברובע הקשו על צילום מעצים של בית הכנסת. הדבר מסביר את העובדה שהיו כאלה שהעדיפו להשתמש דווקא באיור ממוקד של המבנה, כזה שמאפשר ליצור דימוי מעצים ומפאר.



איור 7. הרובע היהודי, ללא תאריך. צלם שמואל יוסף שוויג, אוסף מוזיאון ישראל

מגדל דוד

התנועה הציונית ראתה בירושלים חלק מהיישוב הישן, נציגת הישן. מגדל דוד היה אז לדימוי פופולרי של ירושלים. המגדל, מונומנט בשרשרת הגבעות, אינו גבוה ולא נושא כיפה מפוארת אך הוא בולט לעיני המגיעים לירושלים מדרום וממערב. בחירה זו משקפת הסטה של מרכזיות הר הבית. זו הנובעת מבחירת אלוהים בירושלים לשכן שמו שם, וטבור עולמנו כדברי יחזקאל "יָשְׁבִי עַל-טֶבֶר הָאֶרֶץ" (יחזקאל לח י"ב), ו"ארץ ישראל יושבת באמצעיתו של עולם, וירושלים באמצעיתה של ארץ ישראל, ובית המקדש באמצע ירושלים, וההיכל באמצע בית המקדש, והארון באמצע ההיכל, ואבן שתייה לפני הארון, שממנה נשתת העולם" (מדרש תנחומא, קדושים, י).

מגדל דוד, הספק יהודי, בהתנתקו מחזון יחזקאל, מציין ניתוק מן העבר הדתי ומעבר אל החילוני, ניתוק מהכוחות שהיה לתמצית סבלות היהודים והאבל על החורבן ודימויו ככינויו "המקום אליו היהודים הולכים לבכות", והמרתו בסמל חילוני זקור מעלה, מייצג חידוש ציוני, עוצמתי ומפגין נחישות. לדימוי נישא זה של המגדל תרמו הצלמים הציוניים בהצבתם במרכז הדימוי את הזווית בחומה למרגלות המגדל כממשיכה אל המגדל ולצדה אלכסון הדרך העולה. כך העצימו את המונומנטליות של הדימוי. דימוי צילומי זה היה נפוץ בקרב אמנים בשנות ה-20 למאה העשרים, הבולט בהם מארק שאגאל (Amishai-Maisels 1998, Friedman), באמנות העממית, בכרזות, בסמלים ובבול מנדטורי. המגדל ושער יפו הפכו מוקד לטכסים והוקם מרכז אמנות

הם מיהרו להרוס את הסמל המתנשא מעל גגות העיר, בית הכנסת 'החורבה' ובית הכנסת תפארת ישראל שבנייתו הסתיימה ב-1872. בתחילת שנות ה-2000 שוחזר בית כנסת 'החורבה'.

דימוי 'החורבה', מתומן וכיפה גדולה, המשיך להופיע בחפצי יודאיקה ובאיורים גם לאחר המצאת המצלמה. למרות שבניית בית הכנסת הסתיימה ב-1864 והוא התנשא מעל בתי הרובע היהודי הוא לא הפך מוקד צילום. הצלם הסקוטי ג'ון קרמב היה בין הבודדים שבתצלומיו מהמאה ה-19 נראה בית הכנסת (איור 5, 6). במאה ה-20, עם התגברות הלך הרוח הציוני בקרב צלמי ירושלים, הרובע היהודי היה נושא לצילום. בתצלומים מתקופה זו נישאים בית הכנסת 'החורבה' ובית כנסת תפארת מעל גגות הרובע (איור 7).



איור 5. ירושלים, מבט מצפון מערב, שנות ה-60 למאה ה-19. צלם: ג'ון קרמב, אוסף מוזיאון ישראל



איור 6. החורבה בבנייה, שנות ה-60 למאה ה-19. צלם: ג'ון קרמב, אוסף מוזיאון ישראל

מארס (Frank Mears) בבקשה לתכנן את האוניברסיטה. חזון יוחנן של ירושלים השמיימית יורדת מלמעלה ככלה עמד ביסוד השראתו של גדס שמקורה בחינוכו הדתי הלא יהודי. זאת, יחד עם היכרותו המעטה עם ירושלים והציונות ובשילוב השפעת ביקורו בירושלים רווית כיפות וסלע המתנשאת מעל, הובילו אותו לרעיון של בניית ירושלים שמיימית ובניית הבית השלישי. גדס האמין שקיימת השפעה הדדית בין המזרח למערב. המזרח מביא רעיונות אבסטרקטיים, חיפוש האמת והרוחני, בעוד שהמערב מביא פיתוחים טכנולוגיים כשהאוניברסיטה תאחד את כל שדות המדע. תכניתו כללה אולם מרכזי גדול, שיאחד בין מזרח ומערב ויהיה רווי סימבוליות של אחדות וסימטריה בין הפיזי והרוחני, משושה בעל כיפה עם אלמנטים הלקוחים מכיפת הסלע, פתחו ומדרגותיו מופנים אל הר הבית (Dolev, 2016:25-41) (איור 9).



איור 8. מגדל דוד, שנות העשרים למאה ה-20. צלם: יעקב בן-דוב, אוסף מוזיאון ישראל

שהציג בעיקר את עבודותיהם של אמני בצלאל. התקופה כונתה "ימי מגדל דוד" (צלמונה, 2011: 51). (איור 8)

האוניברסיטה העברית, הר הצופים

בניית האוניברסיטה מבטאת לא רק רצון ליצור מרכז יהודי ציוני, אלא שינוי בתפיסה הציונית את ירושלים. תנועת חיבת ציון באודסה ואוסישקין בראשה הניעו את הרעיון לבניית אוניברסיטה עברית בירושלים כמוקד יהודי חשוב וכמוטיב להגירה לארץ ישראל. בקונגרס הציוני ה-11 ב-1913 טבע וייצמן את האתוס בכותבו לוורה אשתו "אוניברסיטה הציונית על הר ציון – הבית השלישי" (פז, 1997: 287). בית המקדש השלישי בדמות מוסד אוניברסיטאי, הממוקם בהר הצופים (Mount Scopus) הנמצא בצד צפון וצופה אל הר הבית, משלב בין הזיקה הדתית-ההיסטורית לזיקה הציונית לארץ ישראל (Dolev, 2016: 1-24; לבסקי, 2003; רויטמן ולדרמן, 2003; פז, 1997). השאיפה ליצירה של סמל לאומי ציוני באה לידי ביטוי בנאומו של וייצמן במעמד הצבת אבן הפינה של האוניברסיטה העברית. כך גם במגילה הקבורה בתל המורכב מ-12 אבנים שמסמלות את השבטים, ובהצבת אבן מהחומה השלישית של הר הבית לרגלי "בית הנכות לעתיקות היהודים". שאיפה זו עמדה בפני אדריכלי הר הצופים בהתמודדותם מול הר הבית הניצב מנגד.

נציגי הציונים באנגליה פנו אל מתכנן הערים הסקוטי פטריק גדס (Patrick Geddes) ואל עוזרו-חתנו האדריכל פרנק

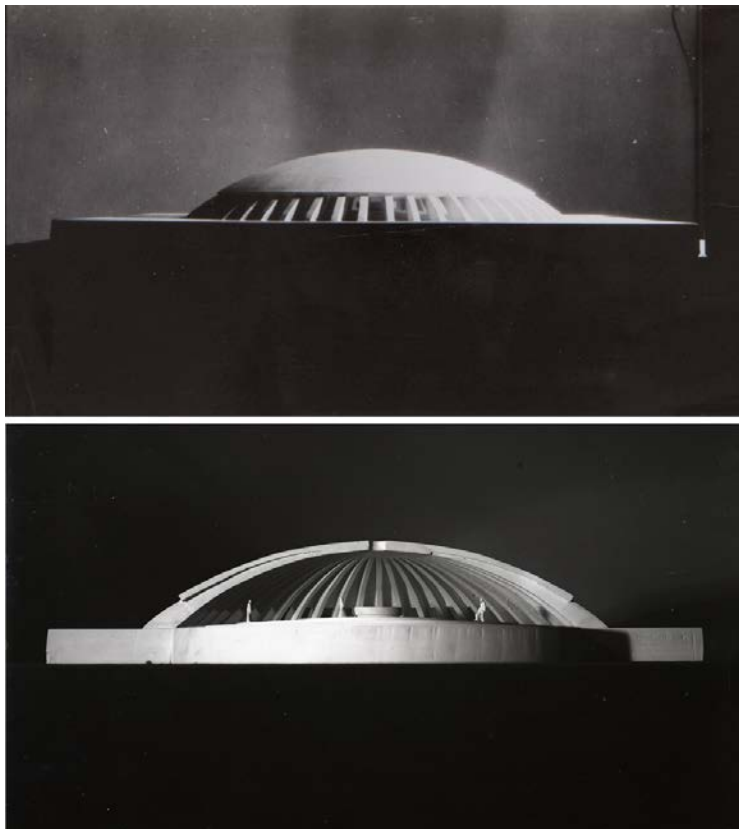


איור 9. תכנית הבית הכללי של האוניברסיטה העברית בירושלים. הספרייה הלאומית, FL16157787

הסקיצה שהכין גדס למבנה האולם הגדול הפכה מוטיב סמלי עצמאי, חזון אחרית הימים. ביום פתיחת האוניברסיטה ב-1925 הופיעה הסקיצה בדף הפותח של עיתון 'דואר היום' ביחד עם חזון העצמות היבשות (יחזקאל לז). יוסף הפטמן כתב שיר לכבוד פתיחת האוניברסיטה והדפיסו עם הסקיצה (הכהן, 2003: 493). נוסף, היא נפוצה גם בניירת למיניה ואף בהזמנה לארוחת ערב חילונית בארה"ב (Dolev, 2016: 36). **בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי על שם דוד וולפסון** חזון בניית הבית השלישי עם פתיחת האוניברסיטה העברית נשאר בגדר כמיהה שמיימית. חלום הכיפה המונומנטלית הסתיים בכיפה צנועה המתנשאת מעל כל מבני האוניברסיטה ונראית מכל מקום בירושלים. בכיפה חלונות בארבעת הכיוונים כשאחד מהם פונה לעיר העתיקה, לכיפת הסלע בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי על שם דוד וולפסון נבנה על ידי גאדס ומאירס, אליהם הצטרף בנימין

האדריכל יוסף קלרווין (Ossip Klarwein) זכה בתחרות. קלרווין הציע לבנות מעל הקבר אוהל בצורת כיפה גדולה הנשענת על 44 עמודים, כמניין שנותיו של הרצל, פתוחה לנוף פנורמי, ולפתח סביבה נוף צמחי. הוועדה הקובעת החליטה על שינויים בתכנית עד ל"סיכול מימושה". עלות הבנייה וסדרי עדיפויות תקציביים, התנגדויות רבות, בתוכן כאלו של הנהלת ההסתדרות הציונית ושל אדריכלים, דחו את ביצועה עד לביטולה הסופי ב-1959. מתכנית זו נותר המסד העגול סביב הקבר. בחירת מקום אסטרטגי גבוה ובניית כיפה במטרה להעצים את הרושם שאובות מהתפיסה של בניית המקדש. כיפה זו ביטאה תחילתה של העדפת אדריכלות מודרנית אירופאית לעומת הכיפה כאלמנט מזרחי. זה היה גם ביטוי לניתוק הממשי מהמזרח עם חלוקת ירושלים. נאור-ורניק ובר מוסיפים לטיעונים לביטול תכנית קלרווין - קשיי המדינה הצעירה וההתנגדויות – גם את מגבלת היכולת וחוסר הניסיון להתמודד עם בנית מאוזוליאום להנצחת דמות חזונית בארץ, שכן האתגר היה "זר ובעייתי לרוח הדתית והישראלית" (נאור-ורניק וובר, 2012).

בפרויקט הדיגיטציה של אוסף אלפרד ברנהיים שבמוזיאון התגלו נגטיבים של צילומי מודל (איור 12). דימוי כיפה זו לא היה נפוץ, הוא מוכר בבול של ההצעה שהפיקה הקרן הקיימת בשנת 1954.



איור 12. מודל הכפה מעל קבר הרצל, ללא תאריך. צלם: אלפרד ברנהיים, אוסף מוזיאון ישראל

צ'יקין (Benjamin Chaikin) בשנת 1930 (איור 10). כיפת מבנה הספרייה היא ביטוי לשילוב של רכיב אוריינטליסטי מקומי במבנה (Dolev, 2016: 72). הכיפה נבנתה לקירוי חדר אליו הובאו רהיטי משרדו של דוד וולפסון, ממשיכו של הרצל. החדר הפך ייצוגי. בשל אופיו הרוחני וסמליותו הוא שימש משרד ליהודה לייב מאגנס, קנצלר האוניברסיטה ונשיאה הראשון.

אלפרד ברנהיים האדיר בצילומיו את ירושלים. התצלום של פסגת הרכס ושורת המבנים הפך איקוני (איור 11). הוא צילם בעקביות את הבנייה בהר הצופים ובכך את מימוש החזון.



איור 10. בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי על שם דוד וולפסון, שנבנה בשנים 1926-1930. צלם: אלפרד ברנהיים, אוסף מוזיאון ישראל



איור 11. הר הצופים מראה מדרום, תחילת שנות ה-40. צלם: אלפרד ברנהיים, אוסף מוזיאון ישראל

קבר הרצל

הבאתו של הרצל לקבורה בירושלים ב-1949 הייתה משימה לאומית לקיום צוואתו. היא הייתה להצהרה ולקביעה משמעותית עתידית לקיומה של ארץ ישראל ולירושלים כבירתה והובילה לבחירה מכוונת של רכס הר שיראה מכל מקום, במיקום אסטרטגי בחלקה המערבי של העיר, המנותק מחלקה המזרחי (נאור-ורניק וובר, 2012). ב-1950 הוכרז על תחרות פומבית לתכנון הקבר.

היכל שלמה

היכל שלמה נבנה יחד עם בית הכנסת בגבעת רם. תכנן אותו האדריכל אלכסנדר פרידמן (Alexander Friedman). בנייתו הסתיימה ב-1958 והוא נועד לניהול הממסד הדתי בארץ- לשכות הרבנים הראשיים לישראל ומשכנם של בית הדין הרבני הגדול ומועצת הרבנות הראשית. אף על פי שלא היה בית כנסת הוא הוקם במקום גבוה וכיפתו נישאת מעל גגות העיר. כמו בית הספרים הלאומי בהר הצופים, זהו המבנה מודרני, צורתו ריבועית ולראשו כיפה לבנה וצנועה (איור 14). ייתכן כי בשל שיוכו לממסד דתי, ואולי בשל מידותיה הקטנות של הכיפה, הוא לא לסמל לאומי ולכן לא הועדף על צלמי ירושלים.

בית הכנסת בקמפוס גבעת רם

הקמת המדינה הייתה חלק מהחלום הציוני והעצימה את החלום המשיחי של בניית בית המקדש השלישי בירושלים כחלק מהתפיסה של דת ומדינה העומדות זו לצד זו. החזון המשיך את חיפושיו אחר תוכן וצורה, כדברי דוד בן גוריון "עלייה זו לא הייתה באה בלי חזון משיחי; החידוש הציוני בסוף המאה התשע-עשרה היה במתן תוכן וצורה 'רציונאליים' לחזון המשיחי העתיק. אבל שום אידיאולוגיה ציונית לא הייתה מתחדשת, אלמלא ינקה ממקור עתיק יומין זה" (רויטמן ולדרמן, 2003: 85).

אדריכל היינץ ראו (Heinz Heinrich Rau), שעמד בראש צוות אגף התכנון במשרד הפנים, ערך ב-1949 תכנית אב לאזור קריית ממשלה. בתכניתו ניכר תהליך ההמרה של החזון המשיחי הדתי לתפיסה חילונית בביטוי תוכני וצורני לכך. תחילתו בהמרת חזון בית מקדש השלישי בבניין הספרייה הלאומית שאמורה הייתה להיות מרוממת ומתנשאת כמרכז רוחני חילוני ודתי, כחזונו של יוסף חזנוביץ "בית עקד ספרים לאומי בירושלים עיר קדשנו ייבנה בית גדול, רם ונישא, ובו יאצר כל פרי רוח ישראל מיום היותו לגוי. ואל הבית הזה ינהרו רבנינו, חכמינו וכל משכילי עמנו" (רויטמן ולדרמן, 2003: 79-90).

במתחם האוניברסיטה בגבעת רם תכנן היינץ ראו בית כנסת שבנייתו הושלמה ב-1956. בשונה מהרעיון האדריכלי של האוניברסיטה בגבעת-רם, השומר על מבנים רבועים, למבנה בית הכנסת כיפה לבנה ובוהקת, גדולה ורחבה, הנישאת ישירות מעל הרצפה. היה זה מבנה ייחודי וחדשני. בית הכנסת ממוקם בדרום-מערב המתחם. עם הזמן הוסתר המבנה על ידי עצי האורן שגדלו סביבו, וכמעט שאינו נראה בקו הרקיע של ירושלים. היות בית הכנסת מוסד דתי חבו, מנעו ממנו להפוך סמל ממלכתי אף על פי שיש בו פוטנציאל לכך, כפי שניכר בצילומי ברנהיים (איור 13).

איור 14. היכל שלמה, 1958 בקירוב. צלמים: אלפרד ברנהיים וריקרה שוורין, אוסף מוזיאון ישראל

היכל הספר

תולדותיו של מבנה היכל הספר נקראות כסיפור אגדה שתחילתו בזיהוי המגילות על ידי ליפא סוקניק. גיוס הכספים לרכישת המגילות התפתח לקשר עם צמד אדריכלים מניו יורק, פרידריך קיסלר (Fridrich Kisler) וארמונד ברטוס (Ermond Bartos). קיסלר היה אדריכל מודרניסט-רוחני ששילב תחומים והקדים את זמנו, ברטוס היה אדריכל מעשי שידע להפוך כל חזון לעשייה של ממש. כבר בתחילת התהליך התגבשה תכניתו של קיסלר לבנות פרבולה כפולה, מכוסה אריחי חרסינה לבנות בוהקות, מעל מערה. הכיפה תוכננה להיות חלק מהספרייה הלאומית באוניברסיטה בגבעת-רם, שמקימיה ראו בה חלופה חילונית בת-זמנה למקדש. בתחילה תוכננה כיפה מוכלת בתוך המבנה הריבועי שהוכתב על ידי הרעיון האדריכלי של מתחם האוניברסיטה. תכנית חדשנית ומורכבת זו הקשתה על שיתוף הפעולה בין נציגי האוניברסיטה והאדריכלים והוא עלה על שרטון. הגבעה מול הכנסת הייתה חלופה מוצלחת למיקום ההיכל



איור 13. בית הכנסת בית בלגיה בגבעת רם, 1958 בקירוב. צלם: אלפרד ברנהיים, אוסף מוזיאון ישראל



איורים 15-17. היכל הספר, 1965. צלם: אלפרד ברנהיים, אוסף מוזיאון ישראל

ולהיותו חלק ממוזיאון ישראל. כך נוצרה תוספת משמעותית ל'גבעת הקפיטול' הממלכתית שהייתה בתהליך התהוות ובנייה (איור 15).

השם 'היכל הספר', באנגלית, 'Shrine of the book' ניתן לו כבר בשלבי התכנון הראשוניים. בהיכל הספר רכיבים אדריכליים סימבוליים אופייניים למקדש, בהם: הפרדת המבנה מסביבתו, יצירת חלל מבואה, מסלול הליכה עד למרכזו שם נמצא המוצג המרכזי. במקור משמעות המילה 'היכל' היא מקום ספרי התורה בבית הכנסת והוא מרמז על תכליתו של המבנה. מבנה ההיכל רווי סמלים. כל פרט בו הוא סימבולי ועיקר סמליו הם סמלי חידוש, לידת המדינה, וירושלים המודרנית.

קיסלר עצמו נהג לכנותו sanctuary of the shrine (Kiesler, 1968: 325). כינוי שנבע מקדושת ייעודו- להציג את המגילות וכתבי תורה. הוא לא התכוון לבניית בית מקדש שלישי. בו בזמן הוקם בניין הכנסת כמקדש ולאחר ויכוח החלט כי ייקרא 'משכן הכנסת'. מקור המילה 'משכן' - מקום בו שכנה השכינה.

היכל הספר הוא מבנה פיסולי ייחודי, בולט בקו הנוף של ירושלים, שהקדים את זמנו. עם סיום בנייתו של היכל הספר התמקדה תשומת הלב בכיפתו שהפכה סמל לאומי. צלמים מקצועיים מהארץ ומחו"ל ראו אתגר צילומי ביחסים שבין צורתו, ניגודיו, צבעוניותו, משחקי האור והצל שבו (איורים 16, 17). ההיכל שימש רקע לדגל ישראל בשקופית קבועה בסיום שידורי הטלוויזיה הישראלית. המעצב הצרפתי פייר קרדן יצר בגד בהשראת ההיכל וערך תצוגת אופנה על רקע הכיפה, מגזין ELLE צילם את ההיכל כאחד המקומות הקדושים בארץ.

סיכום

הצילום במהותו יוצר דימויים ומקבע אותם. אוספים מוזיאליים ופרטיים, כמו גם ארכיונים הופכים נגישים. פיתוחים טכנולוגיים מנגישים את הדימויים הנאספים והנחשפים ומאפשרים בחינה וחקר שלהם. הצילומים באוספים ובארכיונים סייעו לאפיין תהליכים ומגמות בסאגת הכיפות שתוארה במאמר זה ולשקף אותם.

סאגת הכיפות בירושלים שתוארה במאמר זה משקפת בעיקרה רצון להקים מבנים שיהיו סמל ממלכתי. לרוב היו אלו שאיפות ומגמות מוגדרות ויזומות. את חלקו של הדימוי הצילומי בהעצמת הכיפה והפיכתה סמל קשה לאמוד, אולם אין ספק כי הוא משרת את הדבר.

הערות

1. גוטהולד מציין כי בית הכנסת בשונה ממקדש המוקדש כולו להשראת השכינה, אינו מקום בו נמצאת השכינה אלא מבנה הכונס את קהליו להתפלל וללמוד תורה בצוותא ולכן ייעודו הוא תפקודי המשרת את החברה וקדושתו מתפילה ציבורית שמייצגת את כל כלל ישראל. בנוסף לפרשנויות המוזכרות הרב זאב גוטהולד רואה בהלכותיו של הרמב"ם המחייב כל מניין בהקמת בית כנסת יסוד רעיוני חברתי ותרבותי המחייב כל יישוב מתחדש בבניית בית כנסת לשימוש החברה החובר לביטוי בהתחדשות היישוב בארץ.
2. פתיחת המכללה על הר הצופים, דאר היום, 1 אפריל 1925.

מקורות

גוטהולד, ז' (1977). הלכה ומנהגים בבנין ובתיכנון של בתי כנסת בארץ. בתוך דוד קאסוטו (עורך), **ושכנתי בתוכם, קובץ מוקדש לבעיות יסוד בארכיטקטורה של בתי הכנסת**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, המחלקה לתרבות תורנית. עמ' 50-14.

הכהן, מ' (תש"ל). לתולדות בית-הכנסת החורבה, בתוך דוד קאסוטו (עורך), **החורבה בבניינה, הצעות והשגות לשיקום בית הכנסת "חורבת ר' יהודה החסיד"**. קובץ הרצאות מסימפוזיון על שיקום בית כנסת "החורבה" שהתקיים במסגרת הכינוס השנתי השלישי לאמנות יהודית דתית, חנוכה תשכ"ט. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, המחלקה לתרבות תורנית. עמ' 19-17.

הכהן, א' (2003). עשר השנים הראשונות- משירי ירושלים בראשית תקופת המנדט תרע"ח-תרפ"ח. בתוך י' בן-אריה (עורך). **ירושלים בתקופת המנדט העשייה והמורשת**. ירושלים. עמ' 472-498.

הכהן, מ' (1969). **אבנים מספרות**. רמת-גן. עמ' 87-90.

לבסקי, ח' (2003). משמעות הקמתה של האוניברסיטה העברית בירושלים ומקומה בחיי העיר בתקופת המנדט. בתוך י' בן-אריה (עורך), **ירושלים בתקופת המנדט העשייה והמורשת**. ירושלים. עמ' 335-350.

רויטמן, א' ולדרמן, ש' (2003). **סוד ההיכל: בעקבות מגילת המקדש**. ירושלים: מוזיאון ישראל.

מורגנשטרן, א' (2010). בניין 'החורבה' - אתחלתא דגאולה. בתוך ר' גפני, א' מורגנשטרן, ד' קאסוטו (עורכים), **החורבה, שש מאות שנים של התיישבות יהודית בירושלים**. ירושלים. עמ' 57-109.

מילשטיין, פ' (2010). בית הכנסת 'החורבה': שימור שרידיו ושחזורו. בתוך ר' גפני, א' מורגנשטרן, ד' קאסוטו (עורכים), **החורבה, שש מאות שנים של התיישבות יהודית בירושלים**. ירושלים. עמ' 255-264.

נאור-ורניק, מ' ובר, ד' (2012). התחרות לתכנון קבר הרצל ועיצוב הר הרצל 1949 - 1960. **קתדרה 107**. עמ' 136-144.

פז, י' (1997). האוניברסיטה העברית בהר הצופים כמקדש. בתוך ש' כץ ומ' הד (עורכים), **תולדות האוניברסיטה העברית בירושלים: שורשים והתחלות**. ירושלים. עמ' 281-380.

צבר, ש' (2010). מבית המקדש לבית הכנסת 'החורבה'. בתוך ר' גפני, א' מורגנשטרן, ד' קאסוטו (עורכים), **החורבה, שש מאות שנים של התיישבות יהודית בירושלים**. ירושלים. עמ' 111-132.

צבר, ש' (תשס"ד). הכותל המערבי באמנות היהודית במהלך הדורות. **אריאל 180-181**: 78-104.

צלמונה, י' (2011). **100 שנות אמנות ישראלית**. ירושלים.

קרויאנקר, ד' (1993). **אדריכלות בירושלים הבנייה בעיר העתיקה**. ירושלים. עמ' 188-192.

Amishai-Maisels, Z. (1998). Chagall in the Holy Land: The Real and the Ideal, In Bianca Kühnel (Ed.) *The Real and Ideal Jerusalem*. Jerusalem, pp. 513-542.

Dolev, D. (2016). *The Planning and Building of the Hebrew University, 1919-1948: Facing the Temple Mount*. Maryland.

Friedman, M. (1998). Chagall Jerusalem, In Bianca Kühnel (Ed.), *The Real and Ideal Jerusalem*. Jerusalem, pp. 543-564.

Kiesler, F. (1968). *Inside the Endless House*. New York.

עירית לב בייט, נעה מקמנוס, שרון תג'ר

ראיונות אמנים ככלי בשימור נכסי תרבות

מילות מפתח | ריאיון אמן, אמנות פלסטית, כוונת האמן, חומרים, טכניקות

מבוא

חשוב, עדיין נכתבים ונשמרים בתיקי אמן. עם זאת, המגמה של עריכת ראיונות אישיים עם אמנים, בעיקר בנושא השימור, התבססה והתמקצה. כיום ניתן למצוא בחיפוש ראשוני באינטרנט, תחת מילות החיפוש "ראיונות אמן עם משמרים", שלל תוצאות מרשימות מרחבי עולם השימור המערבי. נהוג לתת את הקרדיט לביסוס ראיונות משמרים עם אמנים לאוסף מניל ביוסטון, טקסס, שם החלו לבצע ראיונות מצולמים בשנת 1990. מנהלת המעבדה לשימור קרול מנקוזי-אונגרו, הבינה את פוטנציאל המידע הגלום בראיונות אלו. כמשמרת ציורים מודרניים היא נדרשה למידע ישיר מהאמן לצורך עבודתה המעשית במעבדת השימור, וכך יזמה והחלה לראיין אמנים. פרויקט זה הפך לספריית סרטי תעודה של אמנים מודרניים, שהמידע בה היה נגיש למשמרים בלבד. הודות למעבר של מנקוזי-אונגרו למוזיאון וויטני, ניו יורק, פעילות זו המשיכה להתפתח. עם המרכז ללימודי טכניקות וחומרים של אמנות מודרנית באוניברסיטת הרווארד, הפרויקט גדל, קיבל מימון והכרה נרחבת, וכיום שלושת המוסדות ממשיכים בו. התוכנית "פרויקט תיעוד אמנים" מנגישה את המידע דרך אתר אינטרנט, וכל המתעניין יכול להיעזר בחומרי התיעוד לאחר רישום בסיסי וללא תשלום. השימוש של משמרים במידע שבאתר הפך לחלק אינטגרלי בבניית תכנית טיפול באמנות מודרנית, אם קיים תיעוד של האמן הספציפי.

נוסף להתפתחות נושא ראיונות האמן בידי משמרים ואוצרים, בשני העשורים האחרונים, כחלק אינטגרלי מתכניות לתואר בשימור, מוסדות אקדמיים שונים מקיימים לא רק קורסים בחומר, טכנולוגיה ומדע של אמנות פלסטית מודרנית. הם נותנים חסות לפרויקטים של סטודנטים בראיונות אמנים ואף מעניקים תארים גבוהים לעבודות מחקר של משמרים על אמנים בהן נעשה שימוש בשיטה זו. לדוגמה, אוניברסיטת מלבורן באוסטרליה ואוניברסיטת מאסטרסכט בהולנד.

לאור ההתפתחות וההכרה העצומה בנושא זה בעולם השימור המערבי, יש לקוות כי הפרויקט העצמאי בישראל יקבל הכרה ועידוד ממוזיאונים, אקדמיים ואף אוספים פרטיים, כך שספריית הראיונות תגדל ותשמש את הקהל הרחב.

ראיונות אמנים הנערכים בידי משמרים הפכו למנהג רווח באירופה, אוסטרליה וצפון אמריקה בקרב מוזיאונים, כותבי מונוגרפיות וכתבי עת העוסקים באמנות פלסטית בשלושים השנים האחרונות. עבור המשמר, ריאיון האמן הוא כלי המספק מידע מהאמנים בדבר תהליכי היצירה ומשמעותם, החומרים שהשתמשו בהם, רעיונותיהם ורצונותיהם בדבר שימור ותצוגה של עבודותיהם בעתיד. ראיונות אלה, אשר בדרך כלל מתועדים בווידיאו, משמשים לאיסוף מידע הכרחי זה למטרות שימור, הן לטיפול מיידי הן לטווח הארוך. כך, האמן עצמו הופך לחשוב יותר ויותר כמקור מידע רלוונטי עבור משמרים (Beerens, 2012: 9).

מאמר זה מתמקד בראיונות אמן, הקשורים בשימור פריטים מעולם האמנות הפלסטית - ציור, עבודות על נייר וחפצים אשר נוצרו אחרי המחצית הראשונה של המאה העשרים ושיוצריהם עדיין בחיים. הוא כולל הסבר לחשיבותו של ריאיון האמן למשמר האמנות, כיצד בנוי פורמט הריאיון ומדוע יש לשמור על אחידותו, איפה נערך הריאיון ואיך ונתאר את פרויקט ראיונות האמנים הישראלי.

הפרויקט החל באפריל 2016, וכולל, נכון להיום, ראיונות עם אמנים משה גרשוני, דגנית ברסט וציבי גבע. הבחירה בהם ובאמנים האחרים ברשימתנו העתידית, נעשתה מניסיונו האישי כמשמרות של עבודות על ידי אמנים אלו. הקשר האישי היה קיים ותהליך שימור היצירות העלה שאלות בעניין סוגי החומרים והטכניקות שבהם נעשה שימוש והשפעתם על תהליכי בליה בעבודות עצמן.

מגמות עולמיות

כאמור, פרויקט ראיונות האמן בישראל החל השנה, אולם פרויקטים מסוג זה ביצעו משמרים, במתכונות ראשוניות, כבר מתחילת שנות ה-90. בעבר הרחוק (גם בישראל) ניתנו שאלונים קצרים על ידי מחלקות הרישום לאמנים כאשר עבודתם נרכשה לאוסף. בשאלונים אלה התבקשו האמנים לציין פרטים טכניים בעניין יצירותיהם ומידע פרקטי העוסק בהצגתן, כמו כמות נקודות החשמל ההכרחיות עבור הצגת היצירה. אין ספק כי שאלונים מסוג זה, המכילים מידע

חשיבותו של ראיון האמן

חשיבות ראיונות האמנים עבור משמרים נעוצה במידע המתקבל מהם שיכול להבטיח, כי יתקבלו החלטות מושכלות בנוגע לתהליכי השימור והשחזור של יצירותיהם.

בבסיסה של כל פעולת שימור עומד תהליך קבלת החלטות-האם לשמר או לא לשמר? ולאילו מטרה אנו משמרים? המטרות עשויות להיות שונות: שימור פיזי, שימור ערכים אסתטיים, היסטוריים, מידע מדעי הגלום במושא השימור וכדומה, או שילוב של מספר סיבות. כנגזרת משתי השאלות הללו אפשר להשתמש במידע המתקבל מהראיון של האמן לכיוון החלטה על פעולת השימור. המידע הוא אוצר בלום של פרטים טכניים, רעיוניים ולפעמים אף פילוסופיים, העוסקים בתחושותיו של האמן בדבר המשך חייה של היצירה בנפרד מחייו שלו (Beerkens, 2012: 11).

ראיון האמן הוא חלק ממחקר המתמקד בחומרים ובטכניקות. מחקר המבוסס על חומרים מתחיל בחקירת עבודת האמנות עצמה ומצבה, בשילוב מידע מתצלומים, מסרטים ומבדיקות אנליטיות. מחקר כזה אינו מערער רק זיהוי של החומרים והטכניקות שנעשה בהם שימוש ותיאורם, אלא מתמקד בשאלה כיצד החומרים והטכניקות מתנהגים או משתנים לאורך השנים, והאם תהליכי בליה אלה משפיעים או משנים את כוונתו המקורית של האמן (Beerkens, 2012: 18).

גורם האמן החי

אחד ההבדלים העיקריים בין שימור אמנות פלסטית מודרנית ועכשווית לבין שימור אמנות פלסטית היסטורית הוא כניסת אלמנט חדש למשוואת השיקולים: גורם האמן החי וזכויותיו החוקיות. במקרה של אמנות היסטורית, איננו יכולים להפריד בין האובייקט לאמן מבחינה חוקית, משום שהזמן וההיסטוריה הפכו אותם לאחד. "החמניות" של ואן גוך והאמן עצמו הם ישות אחת בעיני המשמר, ואין לוואן גוך הצייר השפעה נפרדת על חייה של התמונה היום. בניגוד לכך, יצירות אמנות מודרניות ועכשוויות מוגנות מבחינה חוקית בצורה נפרדת מהאמן שיצר אותן. ברוב מדינות המערב המונח "זכויות יוצרים" מעוגן בחוק. נקודת המוצא הבסיסית של חוק "זכויות היוצרים" הוא שהאישיות של האמן מתבטאת בעבודותיו. מכאן נובע, מבחינה חוקית, שהאינטרסים הכלכליים והקניין הרוחני של האמן יהיו מוגנים בחוק. יש לציין, כי הקודים האתיים והמקצועיים השונים, הקיימים היום בעולם השימור עדיין אינם מתייחסים באופן ישיר ליחסים שבין המשמר והאמן החי, אלא רק ליחסים שבין המשמר והיצירה (Dreier, 1994: 107).

זכויות מוסריות (מורליות) על עבודותיו למשך כל תקופת חייו, וליוורשיו החוקיים-בני משפחה, אחראים לעיזבון האמן, קרנות אמנות וכיוצא באלה- למשך שבעים שנה לאחר מותו (עמליה קשת, 2016). לאור עובדה זו, יש להזכיר שני מושגים חשובים, שיכולים לשפוך אור על דילמות אתיות מעניינות בתחום שימור האמנות המודרנית והעכשווית: מושג הזמן ומושג כוונת האמן.

מושג הזמן: ייתכנו תפיסות שונות בין האמן למוזיאון או האוסף שבבעלותו יצירות של האמן. המוזיאון ירצה לשמר את היצירה בכללותה לפרק הזמן הארוך ביותר שניתן. לעומת זאת, ייתכן, שתפיסת הנצחיות של האמן ביחס ליצירה תהיה מעוגנת ביחס לחייו שלו (לדוגמה, "לאחר מותי, אין לי עניין בשימור היצירה"). צריך לזכור גם שהאמן יכול לשנות את דעותיו בדבר אופן הצגת היצירה או שימורה בשנות חייו.

מושג כוונת האמן: כמו במקרה מושג הזמן, גם בנושא זה ייתכנו תפיסות שונות ביו האמן והמוזיאון, לדוגמה, במקרה שבו האמן מרגיש, כי סימני הזמן אינם מאפשרים ייצוג נאות של כוונתו ביצירה, ואילו המוזיאון יטה לכבד את התיישנות המרכיבים המקוריים של היצירה. מצד אחד, לאמן יש זכויות מוסריות על יצירתו, ומצד שני למוזיאון יש מחויבות אתית, חינוכית וכלכלית כלפי הציבור לשמר את היצירה ולהציגה כפי שנרכשה על ידו.

במקרים שמדובר בהם במדיום מבוסס שעתוק, לדוגמה צילום. אזי תפיסות הזמן, המקוריות וכוונת האמן מאתגרות אף יותר. מצד אחד, קיימת התפיסה הפילוסופית, כפי שמתבטאת בכתביו של ולטר בנימין: "יותר ויותר, יצירת האמנות המופקת הופכת ליצירת האמנות אשר נועדה לשעתוק. ניתן להפיק מספר רב של עותקים מנגטיב צילומי אחד. לבקש את העותק 'המקורי' יהיה בלתי הגיוני. מושג המקוריות הופך לריקני, כאשר אנו דנים במדיות שהן בבסיסן בנות שעתוק" (בנימין, 1983: 29). מצד שני, כמשמרים, אנו מודעים כיום למגוון החומרים והטכניקות אשר נעשה בהם שימוש בצילום במאה וחמישים השנים האחרונות. טכניקות רבות כבר אינן קיימות, והפקה מחודשת של צילומים לא תמיד תתאפשר בשימוש באותם החומרים. בכל מקרה, חשוב להבין ולתעד את דעתו של האמן בנושא זה. המידע אשר יתקבל יעשיר לא רק את המשמרים, אלא גם את צוות האוצרים וחוקרי האמנות, אשר כולם אחראים לשלמותה הפיזית והרעיונית של היצירה.

תיאור הפרויקט

בפרויקט ראשוני זה, אשר החל באפריל 2016, אנו מראיינות אמנים ישראלים הפועלים לפחות שלושה עשורים בזירת

אוניברסיטאות ואחרים (Beerkens, 2012: 24).

סוגי ראיונות אמן

1. ראיון על מכלול היצירה של האמן- הראיון יעסוק במכלול של תקופות וקבוצות של עבודות והוא המקיף ביותר. במקרה כזה רצוי, כי מספר אוספים אומנותיים ישלבו פעולה כדי למנוע מצב שבו האמן מרואיין שוב ושוב בידי משמרים ממוסדות שונים. כמו כן, מספר רב של גורמים מקצועיים יכול להפיק תועלת ממידע מראיון כזה. כאמור, בפרויקט שלנו התרכזנו בראיון מסוג זה.

2. ראיון מבוסס נושא- על קבוצה ספציפית מיצירותיו של האמן. הקבוצה תתאפיין בדרך כלל בהתייחסות לתקופה מסוימת ומוגבלת ולחומרים וטכניקות מסוימים. סביר, שמידע מראיון כזה יניב הנחיות ספציפיות בדבר אחסון, תצוגה ושימור למספר רב של אוספים ואנשי מקצוע. כמו כן, יש לשער, כי המידע שיופק יהיה עשיר בפרטים ויאפשר הבנה עמוקה של הנושא.

3. ראיון מבוסס אוסף- על מגוון יצירות השייכות לאוסף מסוים. הרעיון מאחורי ראיון כזה הוא להרחיב ולהעמיק את הידע על יצירותיו של האמן מתוך אוסף אחד.

4. ראיון מבוסס יצירה בודדת- הראיון ינסה להעלות בעיה ספציפית בתצוגה או בשימור של אותה יצירה. המטרה בראיון כזה היא לאסוף מידע רב ככל הניתן על אותה עבודה, לרבות מידע ממנהל האוסף או ממחלקת האוצרות. המיקום האידאלי לביצוע ראיון כזה הוא בחלל שמוצגת בו או מאוחסנת בו היצירה (Koltun, 1990: 132).

שלבי ראיון האמן

מומלץ לשמור על אחדות פורמט הראיון לכל המראיינים. הסיבה לכך היא כי עיבוד המידע המתקבל מאמנים שונים, המשתמשים במגוון של חומרים וטכניקות, יהיה שיטתי ושימושי יותר. נוסף לכך, שימוש בטכניקה מובנית של ראיון – בעלת שלבים מוגדרים ואחידים – מעודדת את האמן לדבר על נושאים העלולים להיות מורכבים, הן מבחינה טכנית (מתי השתמשת באיזה חומר ואיך) הן מבחינה רגשית (תהליכי בליה של היצירה, הידרדרות ונזקים הנראים לעין וכדומה).

לראיון ארבעה שלבים מוגדרים. מובן, שיש לבצעם בצורה שוטפת ואורגנית, עדיף בידי שני משמרים או משמר ואוצר ואדם נוסף האחראי לתיעוד הראיון מבחינה טכנית- בצילום בוידאו, בהקלטת קול, בצילום סטילס של חומרי יצירה וכיוצא בזה. רצוי להתחיל בשאלות פתוחות וכלליות ולהתקדם לשאלות ספציפיות (Beerkens, 2012: 30).

שלב א'- פתיחה: הצגת הראיון ומטרתו. בחלק זה תוסבר

האמנות המקומית, במגוון תחומים- ציור, עבודות על נייר ופיסול. עד כה ראינו בווידיאו האמנים משה גרשוני, דגנית ברסט וציבי גבע.

הראיונות יכללו תמיד שאלות בנושאים הבאים: תהליך היצירה, חומרים וטכניקות, הקשר למשמעות היצירה, ההקשר לזמן ולתקופה שנוצרו בה היצירה או היצירות, נושא ההנגשה לציבור, מחשבות על תהליכי בליה, הידרדרות ונזקים והשפעתם על משמעות היצירה, ולבסוף, דעותיו ומחשבותיו של האמן בנוגע לתהליכי שימור ושחזור בעתיד. נקודות זמן אידאליות לעריכת ראיונות אמן יכולות להיות בעת תכנון של תערוכת רטרוספקטיבה, סיום עבודה על חפץ מסוים או לפני רכישה חדשה לאוסף (Beerkens, 2012: 11). מכיוון שפרויקט ראיונות האמנים שלנו הוא עצמאי ואינו משויך לאוסף מסוים, הראיונות הם כלליים וכוללים שאלות בדבר מכלול יצירתם של האמנים לאורך השנים.

עבודת הרקע לפני הראיון

לפני שהמשמר עורך את הראיון עליו לחפש מקורות מידע נוספים, לבד מהחפץ עצמו, הקשורים ליצירה או לאמן, כגון: מידע ממחלקת הרישום, תכתובות בנוגע לרכישת העבודה, מידע מאסיסטנטים ואוצרים אשר עבדו עם האמן ואף מבני משפחה. כל אלו יהיו בסיס מוצק לתכנון ראיון האמן. ראוי לציין כי מידע מסוג זה יכול לעיתים להיות מושפע מדעות אישיות, מיחסים בתוך עולם האמנות, מדעות משתנות, מטעויות זיכרון ועוד, על כן יש להתייחס למידע בזירות. נוסף למידע מילולי, אם הראיון מבוסס על יצירה אחת, על המשמר לבדוק צילומים של היצירה מתקופות שונות בספרים, בקטלוגים או בתיקי יצירה במחלקות הרישום והאוצרות, לרבות צילומים כלליים שבהם העבודה מצולמת בהקשר של תערוכה מהעבר או בסטודיו של האמן. זאת כדי להעשיר את המידע הוויזואלי על החפץ ועל ההיסטוריה שלו. גם מקורות אודיו-ויזואליים כמו סרטי ארכיון, ראיונות ישנים והאינטרנט, יכולים להעשיר את מידע הרקע על החפץ ועל האמן (Beerkens, 2012: 19).

יצירת הקשר עם האמן היא שלב חשוב בפרוטוקול מוסדר של הראיון. יש לנסח פנייה רשמית המזמינה את האמן לראיון, לפרט את חשיבות ראיון ולבקש רשות לתעד את הראיון באופן מילולי וחזותי, בסטילס או בווידיאו. כאשר האמן מבין, כי הראיון ישמש קבוצה מקצועית של מומחים- משמרים, אוצרים, מדעני שימור - הוא יוכל להתכונן לכך מראש ולהכין את עצמו לדבר על נושאים כגון חומרים, טכניקות ושימור עתידי. אלה נושאים שלא בהכרח כל אמן יהיה מוכן לחשוף. מומלץ לפרט בפנייה הרשמית את כל הגורמים אשר משתפים פעולה בפרויקט, כמו מוזיאונים,



איור 1. משה גרשוני ושרון תג'ר במהלך ריאיון אמן, צילום: נעה מקמנוס, 2016

בקלות רבה בידי משמר, שאינו מודע לכך שהיא מכוונת. במקרה של נזק לשכבת הצבע, על המשמר לדעת כי כוונת האמן היא ששכבת ה"לכלוך" תשוחזר אף היא (איור 2).

• האם היצירה צריכה להיראות "רעננה" כדי לבטא את הרעיון בעבודה או האם היא יכולה להראות את גילה למשל בסדקים, בהתכהות או בהצהבת המדיום, בדהייה של הנייר? בשיחה עם דגנית ברסט, היא ציינה את השתנות הגוונים בעבודות צילום מסוימות משנות השמונים ואת הרגשתה שצילומים מקוריים אלה כבר אינם מייצגים נאמנה את כוונתה המקורית (איור 3).

שלב ג' - הרחבה והתעמקות: בשלב זה ישאלו המראיינים שאלות ספציפיות בנושאי תצוגה, תהליכי בליה ונזקי הזמן. למעשה, זהו השלב שבו הריאיון עובר משאלות על תהליכי העבודה הרעיוניים והטכניים לשאלות על חייה של יצירת האמנות לאחר סיום התהליך היצירתי.

נושאי תצוגה כוללים הנחיות בדבר תלייה, מסגור, צבע תאורה, שימוש בבמה, שימוש בכובע פרספקס ועוד. האמן גם יגדיר מהי החוויה שהיה רוצה להעניק לקהל הצופים, ואיך ניתן לייצר את החוויה בעזרת אביזרי התצוגה הללו. יש

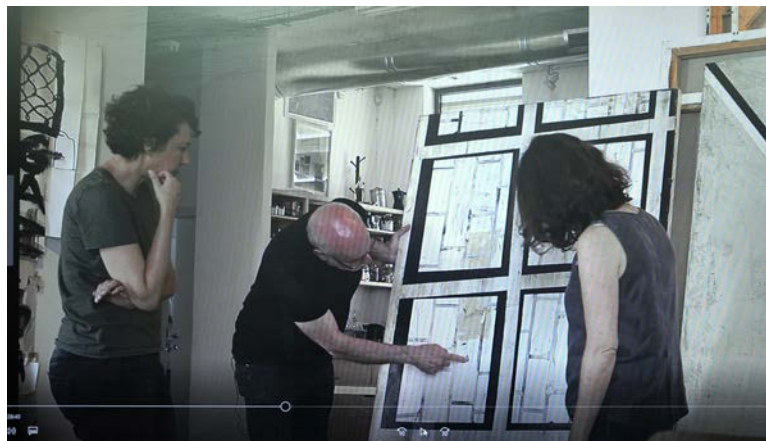
חשיבות המידע שיתקבל מהריאיון לגורמים מקצועיים בעולם האמנות: משמרים, אוצרים, מדעני שימור, ארכיוני אמנים וסטודנטים (Beerkens, 2012: 27).

שלב ב' - החלק העיקרי: חלק זה יכלול מגוון שאלות פתוחות על תהליך היצירה, השימוש בחומרים שונים וטכניקות שונות, כיצד הם מבטאים את משמעות היצירה ואת ההקשר בין עבודה ספציפית או קבוצת עבודות למכלול יצירתו של האמן. בשלב זה של הריאיון האמן ידבר בחופשיות ועל המראיינים לאפשר לאמן לדבר ללא הפרעה, למעט הכוונה עדינה לנושאים הרלוונטיים (Magor, 1990: 10). מומלץ לערוך את הריאיון מול עבודותיו של האמן בסטודיו או בחלל התצוגה או האחסון, ואם הדבר אינו מתאפשר - אפשר בהחלט להשתמש בקטלוג עם דימויים של היצירות. הריאיונות עם דגנית ברסט וציבי גבע נערכו בחללי הסטודיו שלהם. ניתן היה לדבר על עבודות הנמצאות בסטודיו, חלקן בשלבי עבודה שונים וחלקן מתקופות עברו. במקרה של משה גרשוני, הריאיון עצמו נערך בביתו מול קטלוג מיצירותיו והחלק השני של הריאיון נערך עם שותפו בסטודיו, שמאוחסנות בו רבות מיצירותיו, ובו ניתן היה גם לתעד בצילומים את החומרים שהשתמש בהם.

החלק העיקרי בריאיון הוא למעשה השלב שבו האמן מספר על התהליך היצירתי, ובו הוא "חוזר לזמן" שבו העבודה נוצרה. שאלות מבוססות יצירה או נושא מסוים יעודדו זיכרונות ויעשירו את התשובות. האמן ישתף את המראיינים בתהליך היצירה, מתכנון לביצוע, תהליך קבלת ההחלטות בעניין בחירת החומרים והטכניקות, וכיצד ומתי החליט האמן שיצירה הושלמה מבחינתו. אפשר ורצוי לבקש מהאמן להשוות תהליכי יצירה בין מספר עבודות מתקופות שונות. שאלות על השימוש בחומרים ובטכניקות מסוימים אינן מתייחסות רק לחומרים עצמם אלא גם לאופן שבו החומר או הטכניקה אמורים להעביר לצופה את הרעיון ואת המסר ביצירה (Beerkens, 2012: 34), לדוגמה:

• לאילו אפקטים ויזואליים כיוון האמן, איזו תכונה של החומר הכרחית למשמעות היצירה ואיזו חשיבות מייחס האמן לשימורו של החומר המקורי ביצירה ביחס למשמעותה? במקרה של משה גרשוני, הוא הרבה לדבר על השימוש בצבע זכוכית בגוון אדום, המסמל דם ביצירתו. העושר, הגוון הזוהר והנוזליות של החומר הכרחיים מבחינתו לקריאת העבודות (איור 1).

• האם מבחינת האמן ניתן, ולפעמים אף רצוי, להחליף או לשחזר אלמנטים מסוימים מהיצירה על מנת לשמור על משמעותה? בציווי ה"בלטות" של ציבי גבע, האמן משתמש בשכבה סופית של "לכלוך" שאותה הוא יוצר מצבע אקרילי. שכבה זו היא חלק בלתי נפרד מהיצירה, אך ניתנת להסרה



איור 2. ציבי גבע, נעה מקמנוס ושרון תג'ר במהלך ריאיון אמן, צילום: גנריאטה פטיק, 2016

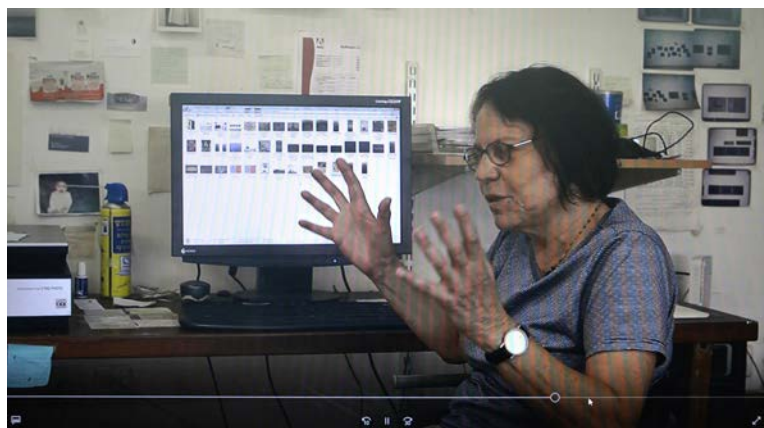
- האם האמן רואה בתהליכי הבליה חלק בלתי נפרד מחיי היצירה, ואינו רואה צורך בהתערבות שעניינה שימור? כיצד האמן מרגיש כלפי השימור והשלכותיו על יצירותיו? גרשוני, ברסט וגבע, כולם הסכימו, כי רצוי וצריך לשמר את עבודותיהם במקרים שבהם תהליכי הבליה משנים ויזואלית את עבודתם. לכל אמן "קווים אדומים" משלו בעניין השלב שבו השינוי מתרחש.

• מתי, לדעת האמן, תהליכי בליה מסוימים מפסיקים להיות סבירים (Beerkens, 2012: 35-36)? מבחינת משה גרשוני, תופעת היווצרות שכבה של אבקה לבנה על צבע הזכוכית האדום בעבודותיו אינה מתקבלת על הדעת, ויש לנסות להסיר שכבה זו מעל פני שטח העבודה.

שלב ד' - סיכום: חלק זה יכלול חידוד של התובנות שעלו במהלך הריאיון, שאלות חוזרות לבדיקת עקביות התשובות ותודות (Beerkens, 2012: 27).

סיכום

אנו מקוות, כי בעקבות פרויקט זה, בעלי העניין המרכזיים בעולם האמנות הישראלי-אמנים, אוצרים ומשמרים- יבינו את חשיבות ריאיון האמן כחלק בלתי נפרד ממכלול הכלים העומדים לרשותם ויטמיעו זאת, כבעלי המקצוע המופקדים על שמירת נכסי התרבות. כפי שהראינו במאמר זה, חשיבותו של סוג המידע המתקבל בריאיון האמן אינו מוגבל רק לקהילת המשמרים המקצועית. באופן אידאלי, על האמן, האוצר והמשמר לעבוד יחדיו כדי לדון במשמעות היצירה ובדרך הפיזית שמבטאת משמעות זו. על ידי ייסוד נוהל מוסדר של ראיונות אמנים, בקרב מוזיאונים ואוספי מדינה, תוכל קהילת משמרי האמנות בישראל לאסוף את המידע המתקבל באופן ישיר מהאמנים לתעד אותו ולשמר בצורה מושכלת ומיטבית את יצירות האמנות.



איור 3. דגנית ברסט במהלך ריאיון אמן, צילום: גנריאטה פטיק, 2016

לשאול את האמן האם מבחינתו קיימים פרמטרים מסוימים, אשר יציגו את עבודתו בצורה הנכונה ביותר. משה גרשוני, לדוגמה, מעדיף שעבודותיו גדולות הממדים על נייר לא ימוסגרו, אך מודע לכך, כי תלייה בתערוכה אין דינה כתלייה בבית אספן, וברור לו כי במקרים של תלייה לטווח ארוך יש למסגר את היצירה כדי לשמרה.

בשלב זה מומלץ לעשות הפסקה בריאיון כדי לתת לאמן לבחון את יצירותיו בחלל שהן מוצגות בו או בקטלוג ולחוות דעתו על שינויים שחלו בהן, ללא התערבות של המראיינים (Beerkens, 2012: 29). שאלות מכוונות שיעסקו בתהליכי בליה ונזקי הזמן ימקדו את האמן בהבעת דעותיו בעניין שינויים פיזיים שחלו בעבודתו וכיצד, אם בכלל, שינויים אלה משפיעים על קריאת עבודותיו על ידי הצופה, לדוגמה:

• האם האמן יכול לחזות שינויים פיזיים עתידיים שיתרחשו? האמנים שראיינו לא יכלו לחזות בוודאות שינויים פיזיים. ציבי גבע ציין כי חלק מעבודותיו המוקדמות ביותר, המתוארכות עד לשנות השמונים המוקדמות של המאה העשרים, נעשו בחומרים כה זולים ("נפט לתנורים וספריי מטמבור"), עד כי הוא מניח שגישתו ה"ברברית", לדבריו, לא תעזור לעבודות אלו להאריך ימים.

מקורות

בנימין, ו' (1983). יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני. בני ברק.

Beerkens, L. (et al.) (2012). *The Artist Interview*. The Netherlands.

Dreier, T. (1994). Restoration and Moral Rights of the Artist under Comparative Law. In *The Restoration of Works of Art- Legal and Ethical Aspects*. The Art-Law Centre, Geneva. Pp 63-104.

Koltun, L. (1990). Politics: Three Tests for their Usefulness. In B.A. Ramsay-Jolicoer, I.N.M. Wainwright (eds.) *Shared Responsibility*. Ottawa. Pp. 130-138.

Magor, L. (1990). An Artist's Thought on Conservation and Curatorial Issues. In B.A. Ramsay-Jolicoer, I.N.M. Wainwright (eds.), *Shared Responsibility*. Ottawa. Pp. 6-12

ראיונות

עמליה קשת, תחום זכויות יוצרים, מוזיאון ישראל, 2016.

משה גרשוני (אפריל ומאי 2016, תל אביב).

דגנית ברסט (יוני 2016, תל אביב).

ציבי גבע (יולי 2016, תל אביב).

נרית שלו כליפא

רוח העבר:

בין גשמי לוורטואלי באוצרות הסיפור ההיסטורי ובהצגתו

מילות מפתח | אוצרות, מורשת

ומשמרו ואת ההחלטה האוצרותית כמשפיעה הרבה מעבר להצגה והנגשת הסיפור ההיסטורי בתערוכה או במוזיאון. יש להתייחס אליה כאל אחת מסוגיות הייסוד של המקצוע ולגבש את עקרונותיה התיאורטיים, המעשיים והאתיים בדומה לתחומי ניהול האוספים, השימור וההצגה המהווים את עמודי התווך של עבודת האוצר.

הדין בסוגיית מקור והעתק הוא רב שנים. בעת החדשה, עם המצאת הצילום במאה ה-19 הוא התרחב. בראשית המאה העשרים הניח ולטר בנימין (Walter Benjamin) נדבך משמעותי בהגותו על נושא השיעתוק ובשלהי אותה המאה ניסח ז'אן בודריאר (Jean Baudrillard) את מושגי הסימולקרה (Simulacra) בעברית דְּמִי, והסימולציה, החפצים והאוספים בעידן הפוסט מודרני.

חומר ורוח נכרכים בחפץ גשמי, מקורי, שנוצר במציאות היסטורית ונטען לאובייקט, שנעשה ליצירה, 'למוצג' מוזיאלי המונגש לקהל הרחב.

כתב ולטר בנימין: "אף השעתוק המושלם ביותר חסר דבר אחד, את הכאן והעכשיו של יצירת האמנות – את נוכחותה החד פעמית במקום אשר בו היא נמצאת, אולם במציאות החד פעמית הזאת, ובה בלבד, התחוללה ההיסטוריה שהיצירה היתה כפופה לה בשנות קיומה, נמנים עם היסטוריה זו הן שינויי המבנה הפיסי שפקדו את היצירה במרוצת הזמן והן יחסי הקניין המתחלפים בהם היתה נתונה. את עקבות הראשונים אפשר לגלות רק בעזרת אנליזות פסיקליות או כימיות, שלא ניתן לבצע אותן בשעתוק, עקבות השניים הן מושאה של מסורת שההתחקות עליה חייבת להתחיל ממקום הצבתו של המקור." (בנימין, 1983: 20).

עשרות שנים לאחר שהעלה בנימין לדיון את סוגיית השיעתוק בעידן המודרני, היו העתקים רכיב בהדמיית מציאות היסטורית ובהצגתה, ואף מקור בפני עצמו. אפשרויות השיעתוק התרחבו ועימן מגוון הייצוגים החדשים של רוח העבר (איור 1).

בישראל היה זה מוזיאון בית התפוצות שהוביל את מהפכת המוזיאולוגיה החדשה (New Museology). זו מדגישה את הסיפור ההיסטורי, בו משובצים דימויים ממגוון חומרים וטכניקות – כולם העתקים שהועדפו על פני הצגת המוצגים

הבחירה עומדת בבסיס עבודת האוצר. בחירת המוצגים והעמדתם בהקשרם: במוזיאון, בתצוגה או באתר ההיסטורי, היא שיוצרת את המשמעות ומבטאת פרשנות בת זמננו כלפי האובייקט המוצג.

הבחירה באובייקט או באתר היא כשלעצמה "הוראה" לשימור, להדגשת היבט אחד על פני משנהו ולהכרעה מה יישמר בזיכרון. ואולם, לימוד ואפיון התכונות הפיזיות המקוריות, 'חקר המוצג': גלגוליו, חומריו והשתנותו הם בעלי משמעות מכרעת, שנראה שטרם נדונו דיים בקצב המהיר של השינויים והעשייה.

העידן הדיגיטלי מעמיד בפני האוצרים גם את הבחירה בממד ההצגה ובאופן השימוש בחומרי העבר במרחב ההיסטורי, אמיתי או מדומה. הצגתם של אובייקטים ודימויים בחלל וירטואלי, מבנים או מומצא מהווה היום חזון נפרץ. בדומה לחללי התצוגה, גם הדימויים משנים ממד: האובייקט הוא לעתים דימוי של אובייקט המופק מקובץ והדימוי החזותי הדו ממדי משתנה בין דו לתלת ממד ומעובד ככלי ביד היוצר. מכאן, שאם עד עתה נדרש האוצר לבחור את האובייקט ולנמק את בחירתו ברצף ההגיוני שהעמיד לביסוס תפיסתו, הרי שעתה מוטלת עליו גם ההחלטה על אופי שימורו ומדיום הצגתו של האובייקט.

אתגרי האוצרות בת זמננו מתרחבים אם כך לא רק למשמעויות ההיסטוריות, התרבותיות והחברתיות אלא גם לחקר הגשמיות ומשמעותה, כלומר המידע הפיזי והחומרי שנושא עמו האובייקט (מוצג) או חלל התצוגה (מבנה, אתר). תחום זה נחשב עד כה לנחלתם של המשמרים העוסקים בשימור החומר. אך ההכרעות בנוגע לשימור הישרדות החפץ אינן נוגעות רק להצגתו או גניזתו (ועל ידי כך, לעתים גזירת כיליונו), אלא מאפשרות נתיב נוסף: שינוי הפורמט שלו, על כל הנובע מכך.

מוצג שעבר השתנות (טרנספורמציה) לצורך הצגתו במרחב התצוגה המודרני הרב ממדי ימשיך את חיי הנצח שלו בלבוש חדש ויקשרו אליו משמעויות חדשות, מול אלה שיימוגו במרחבי השכחה. למעשה הוא יוצר מחדש כ'מקור'.

המעבר מחומר לחומר ומממד לממד היא מכרעת ומדגישה את תפקידו של האוצר כיוצר הנרטיב ההיסטורי

של הקהילה והמרחבים הציבורי והפרטי הנגלים באלבומי תמונות פרטיים הנאספים למאגרים דיגיטליים ומוצגים בתצוגות חוצות בעת ובעונה אחת. ג. אולם הכרזת המדינה בבית העצמאות – מיזם יחידאי, ייצוגי וממלכתי, שבו משתקפות הכרעות ותפיסות עקרוניות לתצוגת מקור מול העתק, בחירת המוצגים ושימוש במדיות בחלל היסטורי.

רוח העבר הרעה – הפרק הנאצי בתולדות המושבה שרונה והצגתו במרכז המבקרים

במתחם שרונה המשמר את המושבה הטמפלרית ואת קריית הממשל הישראלית ומשמש מרכז בילוי וקניות, הוקם מרכז מבקרים המספר את סיפור המקום ודייריו במשך כמאה וחמישים שנים. צוות התכנון האוצרותי שניגש למלאכה ב-2010 קיבל לידייו את בית משפחת בלדנהופר (Baldenhofer) הטמפלרית ברחוב אלברט מנדלר 14. בית זה, בן שתי קומות מגורים ומרתף נבנה בגל הבנייה השני של שרונה הטמפלרית, בשלהי התקופה העות'מאנית, המבנה מייצג את הבנייה הטמפלרית של שלהי התקופה העות'מאנית ומכיל פרטים אדריכליים ועיטוריים אופייניים המלמדים על אורחות החיים בבית המשפחה. לאחר קום המדינה פעלו בבית משרדי ממשלה שונים: המשטרה, גנזך המדינה ומשרדי שב"כ.

הסיפור ההיסטורי ברבדיו השונים והמשתנים עומד בבסיס התפיסה האוצרותית. סיפורו של האתר על ציר הזמן שבו משתנה חליפות אופיו של המתחם כולו ועמו גם הדיירים וסידורם של חדרי הבית: מבית מגורים טמפלרי, לחדרי קסרקטין בבסיס צבאי בריטי בתקופת מלחמת העולם השנייה, ולאחר הקמת מדינת ישראל למבנה משרדים בתוך מתחם קריית השלטון הישראלי. זהו מסע בין מראות וסמלים המשקפים את מסלולה רב התפוכות והניגודים של ההיסטוריה ומתמצתים את תולדות מתחם שרונה כולו.

המבנה עמד בקריטריונים המחמירים לשימור, הכוללים גם מרכיבי בנייה וריהוט מקוריים ושמירה קפדנית על חלוקת החלל הפנימית המקורית מימי המושבה הטמפלרית. סך כול השטח שיועד לתצוגה ותפקודים נלווים הוגדר בכ-180 מ"ר בחלוקה פנימית של בית מגורים. שטח זה נפרש על פני שתי קומות ומרתף. המשמעות הייתה ברורה: הבית שנועד למגורים אינו יכול להכיל בחדריו הקטנים קהל רב או קבוצה המתכנסת סביב מדריך. ואולם, ערכי שימור, שעשויים להיתפס כמגבילים, דווקא טומנים בחובם פוטנציאל רב בכל השימושים. והמגבלה שבהובלת קבוצות מאורגנות הכתיבה למעשה מסלול שממנו נגזרה התפיסה הרעיונית של התצוגה: מהלך בבית באופן חופשי בדומה לביקור



איור 1. שינוי ממדים: תצלום מיצב של העתקי פסלים קלאסיים, בהדפסה תלת ממדית. מילאנו 2015, מתוך התערוכה Fondazione Prada, Serial Classic. צילום: נ' שלו כליפא

האותנטיים (שנהב-קלר, 2005: 13). ישעיהו וינברג, המנהל הראשון של בית התפוצות קבע במלאת עשור לפתיחת המוזיאון כי "מבחינה מסורתית, לא נחשב המוזיאון כמדיום המספר סיפורים: למעשה לא ניתן לבנות סיפור היסטורי רצוף על ידי שימוש באמנות היסטורית או בתצוגה של אובייקטים מקוריים" (וינברג, 1988: 21).

אלי בן גל, היסטוריון בית התפוצות קשר את ההתנתקות מהחפץ האותנטי שמקורו בתרבות המערבית-הנוצרית, כביטוי התואם לא רק בחומר אלא גם ברוח את הצגת הסיפור היהודי ומהותו (בן-גל, 1988: 27). בבית התפוצות נבנו המחשבות כגון דגמים, שחזורים וסביבות מבוטאות והיו בו מוצגים שבטאו את ראשיתה של הטכנולוגיה הדיגיטלית שהחלה להתפתח בקצב מסחרר בעשורים הבאים.

כיום, בשלהי העשור השני של המאה ה-21, אנו כבר עוסקים בהשתנויות מורכבות יותר של תלת ממד הנסרק לפורמט דיגיטלי ומשמש להפקת העתקים ודימויים גשמיים ומופשטים, דיגטלים וחומריים מגוונים. בדיון רחב היריעה נכללים גם הבימוי ויצירת הסימולקרה של המרחב ההיסטורי בחלל התצוגה, ואולם במאמר זה אבקש להתמקד במוצג המוזיאלי ובדוגמאות אחדות של מקרי מבחן מתוך עבודותיי האוצרותיות. ולטר בנימין הדגיש את היסטוריית הקניין, הניכוס של החפץ, חקר מוצאו ותולדותיו. סיפורו של החפץ נוצק בתכונותיו הגשמיות והחומריות ובשינויים החלים בהם. זוהי "הפטינה של הרוח" המשקפת את הפרשנות ואת הניכוס התרבותי שמחילים עליו בני המקומות והזמנים השונים.

הדיון להלן יתמקד בשלושה מקרי מבחן המייצגים רבדים שונים של הדילמה:

א. מרכז המבקרים בשרונה, שבו אתמקד בסוגיית "רוח העבר" בתיאור הפרק המעיק של תמיכת בני המושבה בתנועה הנאצית בגרמניה.

ב. מיזם 'ישראל נגלית לעין' – מפעל תיעוד רחב יריעה ועממי המשמר את השתקפותה של המציאות ההיסטורית: הזהות

נתרם לבית גיד-מוזיאון האצ"ל בתש"ח וניצב בו כהוכחה וכלקח. אנשי האצ"ל הגדילו לעשות וחקקו על הגביע את סמלם שלהם, להביע את ניצחונם על הדמון הנאצי ושותפיו. ואולם, ישנה גם פרשנות אחרת לדברים. הגביע המעיד על השתתפות שחקני הטניס הטמפלרים בתחרות שנערכה במינכן ב-1936, התגלגל אולי למושבה הטמפלרית, וילהלמה, הסמוכה ליהוד, יחד עם הטמפלרים הירושלמים, שגורשו בימי מלחמת העולם השנייה על ידי האנגלים. הגביע נשכח או נגנב מחפצי הטמפלרים בטרם עזבו את הארץ. כך או אחרת, הוא הוצג במשך שנים בתצוגת הקבע בבית גיד למעשה בשימוש פולחני (שלו כליפא, 2006: 76). זהו שינוי המוכר לנו של התגלגלות משמעותם של חפצים ודימויים ותוספת הפאטינה ההיסטוריוגרפית הנצברת עליהם. בתערוכה במוזיאון ארץ ישראל הוצג הגביע בגרסה שלישית כמייצג את הווי הטמפלרים ותרבותם אך יותר מכך במבט מרוחק ואקדמי הבוחן את מורכבותו של הפרק ההיסטורי (איור 3).

בתערוכה 'גלגוליה של אוטופיה' הוצגו גם חפצים מבתי הטמפלרים במושבה הגרמנית בירושלים, שדרכם התמודדה האוצרת עם הצגת הפרק הנאצי של בני המושבה. בין המוצגים היו מדים של התנועה הנאצית מבית משפחת

בבית מגורים פרטי, בשיטוט בין החדרים המייצגים תקופות שונות שבהן שינה הבית את אופיו ואת דייריו. עקרון מרכזי שנקבע כדי לאפשר שיטוט חופשי בבית הוא שלא יעשה שימוש במוצגי מקור הדורשים הגנה או תנאי שימור. ואולם, המקורות החזותיים והטקסטואליים יהיו הבסיס ליצירת המוצגים החדשים. הסוגיה המרכזית היתה בייצוג שנות השלושים והתבססות האידיאולוגיה הנאצית, בעיקר בקרב בני הדור הצעיר (איור 2).



איור 2. העתקים, שחזורים ומוצגים "חדשים" בחדר המייצג את המושבה הטמפלרית בשרונה. צילום: בריז קריאטיב



איור 3. הגביע הטמפלרי: ניכוס החפץ ומשמעותו בהצטרפות פאטינה היסטוריוגרפית. צילום: ליאונד פדרול, מוזיאון ארץ ישראל. באדיבות יחידת המוזיאונים, משרד הביטחון

ההיסטוריוגרפיה הישראלית על תולדות הטמפלרים, מייסדי המושבה שרונה, מתמודדת עם המתח הדו-קוטבי שבין המבט הציוני המערך אותם כחלוצי הקדמה לבין הנסיבות ההיסטוריות שהביאו לקיצה של העדה בארץ. העשור הרביעי של המאה ה-20 מציין את דמדומי האפוס הטמפלרי, ראשיתו של פרק הסיום במהלכים דרמטיים בפרוץ מלחמת העולם השנייה וקצו עם גירושם הסופי של אחרוני הטמפלרים ב-1948. הגזרה הייתה תוצאה של התחזקות ההזדהות הלאומנית של רבים מבני העדה על חשבון אמונתם הדתית והצטרפות רבים מהם לשורות השלוחה של המפלגה הנאצית בפלשתינה המנדטורית (שלו כליפא, 2014: 3-18).

כיצד מייצגים את "רוח העבר" שהיא במקרה זה "רוח רעה" המבטאת את הטרגדיה רבת הפנים? לשם כך אבקש לבחון מקרה נוסף של הצגת סיפורם של הטמפלרים בתערוכה רחבת ההיקף 'גלגוליה של אוטופיה', הטמפלרים בארץ ישראל 1868-1948, שאצרה שרה טוראל ב-2006 במוזיאון ארץ ישראל, תל אביב. אתמקד במוצג אחד המדגים את השינוי החומרי ההיסטורי של החפץ. זהו גביע ועליו כתובת בגרמנית, המציינת שניתן כפרס לנבחרת הטניס של המושבה הגרמנית בירושלים. את הגביע מצאו לוחמי האצ"ל בכפר הערבי יהוד, לאחר כיבושו. הם הסיקו שחשפו שיתוף פעולה בין גרמנים נאצים לכוחות הערבים, והגביע

של דימויים חזותיים ותעודות המרכיבים את גרסת הפרט למציאות ההיסטורית שהוא היה חלק ממנה ואת נקודת מבטו ביחס למאורעות. האלבומים נשמרים בידי בעליהם ואולם הם נסרקים והמידע ההיסטורי נשאב למאגר דיגיטלי הנגיש באתר האינטרנט לציבור הרחב, לחוקרים ולאוצרים. התמונות עצמן נתפסו בעת המצאת הצילום כמשקפות אמת שאינה ניתנת לערעור, שהרי הן תוצאה בחומר של אור המוחזר מן האובייקט ולכן מנציחות מציאות היסטורית שהיא מצב מופשט בממשות חומרית. ולטר בנימין ערער על קביעה זו. לדבריו "טכניקת הצילום, למשל, מאפשרת להבליט צדדים ומראות של המקור אשר אליהם רק עדשה מתכווננת ולא מוגבלת בבחירת עמדת התצפית שלה יכולה להגיע, אך לא העין האנושית" (בנימין, 1983: 21).

סוזן סונטאג הרחיבה בספרה "הצילום כראי התקופה" בנושא הפרשנות של המציאות ההיסטורית בצילום ודנה במעמדו של התצלום המשפחתי.

ענייננו במחקר האלבום המשפחתי כמכלול הוא הצירוף של דימויים המקפאים ומשמרים מציאות היסטורית באמצעות קביעת נקודת השימור וההנחה בחומר: צריבתו בתשליל והדפסתו על גבי נייר הצילום. זוהי הפרשנות הראשונית המתקיימת בעת יצירת התצלום. פרשנות שנייה היא זו הנעשית בעצם בבחירת התצלומים וסידורם או הכללתם באלבום (שיכול להיות גם מאגר ללא סדר). האלבום הקלאסי הוא יצירה גשמית מובהקת, הסידור או אי הסידור הם בעלי משמעות, לכל אלבום זהות אישית יחידאית משלו הניתנת בבחירה, בעיטור, בכתוביות ועוד. לעומת זאת התצלומים נאספים במאגר דיגיטלי ללא שיפוט. נקודת המוצא היא ארכיונאית מובהקת, לשמר את ששרד במאגר שיעמוד בפני המתבונן והמפרש במרחק הזמן כמאגר אותנטי עד כמה שניתן.

ואולם למיזם רבדים רבים. התייעוד נעשה בקהילה ועל-ידי בני הקהילה. כחלק מהפעילות הקהילתית של התייעוד מופקות מיידית תערוכות חוצות מהתצלומים שנסרקו. בשלב זה נבחר נושא חתך מייצג, נעשית בחירה והתצלומים חוזרים למרחב הציבורי בתערוכות חוצות. וכך מושלם עוד שלב בטרנספורמציה של הסיפור ההיסטורי: התצלומים שנשאבו כמידע דיגיטלי למאגר 'ישראל נגלית לעין', שבים לחומר. הם מודפסים על באגרים ומוצגים במרחב הציבורי. לא אחת זהו אותו מרחב היסטורי שבו הונצח והוקפא הרגע בחומר. התצלום המוצג בתערוכת החוצות הוא כבר חלק ממצאות עכשווית. בחירתו ונוכחותו במרחב העירוני היא בעלת משמעות חברתית ופוליטית מובהקת. בתערוכות אחדות נעשית גם פרשנות בצביעת תמונות הארכיון בעיבוד דיגיטלי בכוונה להבליט פרטים ודגשים בניתוח ופרשנות של

אימברגר הטמפלרית שהתגלו בבית הנטוש עשרות שנים קודם לכן בעת שהתישבה בו משפחת פופר היהודית. אם המשפחה היא ניצולת שואה והמשפחה טמנה את הקופסה בארון כמטען מבעית שאין לגעת בו. הצגתו בתערוכה והמבט המלומד ממרחק השנים שחררו לראשונה את השד מכלאו היישר לתוך ההקשר המרפא קמעא של הויטרינה המוזיאלית.

אותה סוגיה שעמדה בפנינו במרכז המבקרים בשרונה הביאה להיצמדות למושג "רוח רעה" ופרשנותו בהתממשות לדימוי ולחפץ בתצוגה. הצגת ההמחשה הורכבה מחומרי תיעוד מקוריים: תצלומים, כרזות, קריקטורות אך נקבע שהיא לא תתממש בחומר אלא בהקרנה שתופיע ותימוג בבחינת "רוח רעה" השורה בחלל החדר. נבחרו תצלומים היסטוריים ובגרסת אנימציה דוקומנטרית קשרנו אותם לרצף היסטורי (אנימציה: בריז קריאטיב). כל סצנה מתחילה בתיאור סצנה שנעשה ברישום בצבעי אדום, שחור ולבן על פי תצלום. האיור מתמוסס ומתרכס לרסיסים ומייצר חומריות וירטואלית הממחישה את השבר הנורא וההתרסקות של הקהילה ושל הסדר הישן. סרטון הדוק-אנימציה מציג את הרצף ההיסטורי ובסופו מוחשך המסך והסרט מתחיל מחדש על גבי הקיר השחור (איור 4).



איור 4. הרוח הרעה: דוקו-אנימציה על פי תצלומי ארכיון, מרכז מבקרים שרונה. אנימציה: בריז קריאטיב. צילום: נירית שלו כליפא

ישראל נגלית לעין – הצגת העבר בהווה

מיזם 'ישראל נגלית לעין' הפועל ביד בן-צבי כחלק מתכנית מורשת הוא מפעל לתייעוד אלבומי תצלומים פרטיים כמקור היסטורי חזותי לא רשמי. פעולות שגרתיות של איסוף, מיון וסידור אלבום המשפחה הן מעשה אוצרות שמקימים הפרט או המשפחה לעצמם. הם בוחרים את התמונות המתאימות למשמרת בזיכרון. רגעים שנועדו להישמר ולהימסר לדורות הבאים נאספים ונשמרים ב"מקדש המעט" שמקימה המשפחה לעצמה. האלבום הוא מכלול, מעשה מרכבה

אביב ששכן באותם הימים בשדרות רוטשילד (לשעבר בית דיזנגוף). מראה דמותו של דוד בן גוריון הקורא את הכרזת העצמאות בתצלומי סטילס וקולו הבוקע מהקלטת אודיו של הטקס או מקטעי סרט, שהנציחו את האירוע צרובים ומהדהדים בזיכרונם של ישראלים רבים. סיפורי צילום הטקס והקלטתו נסקרו רבות. הטוענים לכתרי המתעדים של האירוע רב החשיבות תבעו במשך שנים את זכותם לראשונות ולבלעדיות, בויכוחים שגלשו גם לדור שני ושלישי. הטקס, שאורגן בחופזה ושהתקיים בצוק העתים של המלחמה זכה ברבות הימים לשחזורים אחדים. המשמעותיים שבהם היו במלאת עשור למדינה, בשנת תשי"ח (1958), ביוזמתו ותחת עינו הבוחנת של דוד בן גוריון נערך טקס שבו ביים למעשה בן גוריון את האירוע כפי שביקש להנציחו בזיכרון הלאומי. בשנת השלושים למדינה, ב-1978, שנה לאחר עליית הליכוד לשלטון, ערך ראש הממשלה מנחם בגין שחזור של טקס שבו ניצב הוא בראש שולחן הנשיאות, במקום שבו עמד בתש"ח יריבו המושבע, בן גוריון. השחזור שבו בגין מקריא את ההכרזה היה מעשה רב משמעות בכתיבת נרטיב היסטורי אלטרנטיבי על ידי מי שחשו מודרים ממנו כל השנים.

בשנת תשס"ט 2010 נחקק חוק בית העצמאות הקובע שהבית ישוקם, ישומר, ישוחזר ויפתח מחדש כ'מוזיאון המדינה'. בית העצמאות והתצוגה החדשה האמורה להיבנות בו, הוא מפעל דגל לאומי המעמיד אתגרים חדשים לבחינת שימורם, שחזורם, הצבתם בקונטקסט והצגתם של "השרידים הקדושים": הרילקיות של מה שנתפס כ'מעמד הר סיני' של העת החדשה.

מדובר באתר שכבר שנים, למרות מצבו הפיזי שהתדרדר ודלות התצוגה, הינו אתר עלייה לרגל של צליינות לאומית-ישראלית מהארץ ומהתפוצות. בבית, שעתידי להיפתח ב-2019, תוצג מגילת העצמאות ולצדה יוצגו חומרי מקור. אולם ההכרזה – 'המשכן', המקום בו התרחש המעמד, ישוחזר לפרטי פרטים. כל החלטה על הצגה, העתקה או שחזור היא מכרעת בעיצוב הזיכרון הלאומי, מאחר ותיתפס בעתיד בעיני המתבונן כביטוי אותנטי ונשגב ביותר לגודל המעמד. החפצים ישוחזרו או ישומרו בדרגות שונות בהתאמה למצבם ולזמינותם. עם זאת, חקר המוצג ופרשנותו האוצרותית ישפיעו לא רק על בחירת המוצגים ואופני הצגתם אלא יכריעו במשמעויות הרוח והחומר, שימוריות וליטורגיות כאחד (איור 6).

האירוע התרחש באמצע המאה העשרים. בין העדויות בנות התקופה נמנים: תצלומים, סרטים, עיתונים, תעודות. התצלומים רבים יחסית, העיתונים והתעודות יוצגו ותעשה בהם המרה באמצעות עיבוד דיגיטלי ואנימציה שתשיב להם את הניעה. המציאות ההיסטורית המופשטת שנכלאה

התעודה ההיסטורית. החלטות אוצרותיות אלה הן לגיטימיות כחלק מהאוצרות, שהיא פרשנית מעיקרה. ההנחיות למתעדים הן ברורות, ובעת הסריקה והתיעוד אין לעשות כל שינוי בדימוי מעבר כמובן להמרה ממימד גשמי למימד הדיגיטלי.

ב-2015 נפתחה בראש העין תערוכת חוצות שבה שבות התמונות אל אותו המרחב הציבורי שהשתנה לחלוטין. אוצרי התערוכה יסכה רווה ולביא שי כתבו בפתחה על המציאות שהיתה ועל השתקפותה באמצעות תצלומי הארכיון הנוכחים באותם האתרים ממש:

'כיכר השוק' – אלבומי התמונות של מחנה א': מרכז מסחר ותרבות שוקק חיים. שיוכן ד', שנקרא לימים שכונת רמב"ם, עדיין מכונה בפי ותיקי העיר אזור מחנה א'. בעשורים הראשונים להקמת ראש העין התפתח כאן מרכז של מסחר, של תרבות ומנהל. מרבית החנויות, בתי המלאכה, מוסדות הציבור והתרבות פעלו במבנים בריטיים, מבנים ארעיים מעץ או מפח.

במרוצת השנים, עם הקמת מרכז מסחרי ומוסדות ציבור ומבני תרבות חדשים, ירדה חשיבותו של המרכז המסחרי במחנה א'. במהלך שנות השמונים ושנות התשעים פונו ונהרסו רוב המבנים, ועל שטחם הוקמה השכונה 'משכנות המוסיקה'.

התערוכה 'כיכר השוק' מציגה את החיים השוקקים שהיו כאן (איור 5). "על ציר רחוב העצמאות של ימינו והרחובות היוצאים ממנו, מצאו התושבים שוק תוסס של בשר, עופות, ירקות ופירות, חנויות הלבשה והנעלה, מספרות, מתקני נעליים ונרגילות ועוד – מכל טוב. לכאן גם הגיעו בני נוער ומבוגרים כדי לבלות בבית הנוער, בסניפי תנועות הנוער השונות, בבית הקולנוע ובבית הפועל" (מתוך פתיח לתערוכה, 2015 בעריכת רווה י' ושי ל').

"נתכנסנו כאן" – קפיאה וניעה בשחזור מעמד טקס הכרזת העצמאות. ביום שישי, ה' באייר תש"ח, 14 במאי 1948, התכנסו חברי מינהלת העם ומועצת העם במוזיאון תל-



איור 5. העבר במציאות ההווה, תערוכת חוצות 'כיכר השוק', ראש העין 2015-2016. צילום: נ' שלו כליפא

סיכום: רוח החומר – שאלות חדשות וניסוח מחודש של מוצא המוצג וזהותו

המציאות ההיסטורית מתכנסת לחומריות הן בתצלומים והן בחפצים שמייצגים אותה. השינוי יכול להיות בתוספות: בפאטינה המצטברת על ידי בעלי החפץ המנכסים אותו לתפיסותיהם ומטרותיהם ומותירים בו, כל אחד לפי דרכו ואמצעיו, את חותמם. החפץ או הדימוי מומרים לקובץ על ידי סריקה או צילום דיגיטלי כחלק משגרת עבודתו של האוצר. הן כאמצעי לשימור המידע הצבור בהם והן לשימוש ככלי עבודה על שולחן האוצר, לבחינתם, לעיבודם ולהמרמתם לפורמט חדש: הפקה בחומר או הקרנה.

החומר מבטא את הרוח המתגלמת בדימוי החזותי ובחפץ. המוצגים הנבחרים על ידי האוצר ומייצגים את המסרים והפרשנויות עוברים שינוי בממדי הצגתם ולמעשה נוצרים מחדש. תהליך זה משנה את אופני העבודה האוצרותית ומצריך חשיבה מחודשת, מחקר ודיון רחבי יריעה אודות המוצג ומשמעותו. בפן המעשי של 'חקר המוצג' עולה הצורך לניסוח חדש של כרטיס המוצג: כלי העבודה הבסיסי של האוצר והשאלות הנשאלות בו לגבי החפץ, זהותו ושייכו.

בקפסולת הזמן של החומר חוזרת למופשט במדיום הדיגיטלי. קרסטן שוברט כתב שהמעבר מתצוגה סטטית לדינמית, היא החידוש המהפכני והבולט של המוזיאונים בשלהי המאה עשרים. לתפיסתו, המוזיאון נפתח ממחסן של מאפייני תרבות הערוכים בסדר ובהירארכיה לזירה דינמית המייצגת את הרב גונית והפרשנויות הרבות המאפיינות את החברה העכשווית (Schubert, 2002: 135).



איור 6. צלמים מתעדים את טקס הכרזת המדינה, ה' באייר תש"ח. צילום: פאול גולדמן, באדיבות מוזיאון ארץ ישראל

הערות

1. אוצרת: נירית שלו כליפא, אוצר משנה: יוסי גולדברג, ניהול תוכן: צחי בקר. עיצוב והפקה: בריז קריאטיב.
2. בית גידי – מוזיאון האצ"ל בתש"ח, מנוהל על ידי מחלקת המוזיאונים של משרד הביטחון. לאחר שהוחזר מהשאלה במוזיאון ארץ ישראל, לא הוחזר הגביע לתצוגת הקבע של בית גידי.
3. בטקס נכחו צלמים אחדים המונצחים בתצלומים. במשך שנים טען רודי ויסנשטיין 'הצלמניה', שהיתה לו בלעדיות לנוכחות ולצילום באולם עצמו; הסרט צולם על ידי נתן אקסלרוד אך רק חלקים קצרים ממנו שרדו. ההקלטה נעשתה על ידי לוסיאן זלצמן מחברת 'צליל', שנשבר על ידי התזמורת הפילהרמונית. בנו ברוך זלצמן ניהל מאבק משפטי להוכחת זכויות היוצרים של אביו מול טוען אחר ד"ר רדיו'.
4. מאז עבר מוזיאון תל אביב לאמנות למשכנו החדש ברחוב שאול המלך, שימש הבית מוזיאון 'בית התנ"ך' ומצבו הפיזי הלך והתדרדר. בשנת 2012 נערך בו שיפוץ חירום במסגרת תכנית 'ציוני דרך'. השיפוץ אפשר את הפעלתו עד יערכו בו עבודות שדרוג ושימור מקיפות שעתידות להסתיים ב-2019.
5. המושג מגילת העצמאות מתייחס לחפץ יחידאי: מגילת הקלף ועליה נוסח ההכרזה השמורה בארכיון המדינה בירושלים ואינה מוצגת לציבור.

מקורות

- בן גל, א' (1988). מוזיאולוגיה ויהדות, הרהורים על בעיות תכנון בית התפוצות. בתוך אבנר י' וויגודר ג' (עורכים), **בית התפוצות – העשור הראשון** (עמ' 27). תל אביב.
- בנימין, ו' (1983). **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**. תרגם ברמן ש'. תל אביב.
- וינברג, י' (1988). היבטים של ייחוד. בתוך י' אבנר וג' וויגודר (עורכים), **בית התפוצות – העשור הראשון** (עמ' 21). תל אביב.
- שלו כליפא, נ' (2014). זמנים משתנים בשרונה, הצגת היסטוריה רבת תפוכות במרכז המבקרים. בתוך י' אמיר (עורך), **שרונה: המדריך** (עמ' 3-18). תל אביב.
- שלו כליפא, נ' (2006). **מטמוני הארץ**. תל אביב.
- שנהב-קלר, ש' (2005). כל השקר הזה, כולו אמת: חפצים, מוצגים ועבר בבית התפוצות. **מותר 13**, 13-22.
- Baudrillard, J. (2006). *Simulacra and Simulation*. Michigan.
- Schubert, K. (2002). *The curator's egg : the evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London: One-Off Press.

רות ליברטי-שלו

השאיפה לאתיקה בשימור המורשת

מילות מפתח | אתיקה, אמנה, שימור

נראים כיום פשוטים וכמעט מובנים מאליהם, לפיהם: יש לשימור ככל האפשר על חומר מקורי, להמעיט בקישוטים חדשים (כך התוספת תהיה רקע למקור), להבחין סגנונית וחומרית בין ישן לחדש ולתעד את ההתערבות. תפיסתו ההיסטוריוציסטית של בויטו, הרואה בנכס המורשת מסמך היסטורי אותו יש 'לקרוא' ולהבין, ואת ההתערבות בו מעשה מלומד בו מתקיים דיאלוג עם המקור כחלק בלתי נפרד מההיסטוריה של המבנה, הוטמעה בפרקטיקת השימור באיטליה. בהמשך היא עיצבה במידה רבה את תפיסת המורשת כפי שבאה לידי ביטוי באמנות השימור של המאה ה־20.

העקרונות שהתווה בויטו קיבלו תוקף של מסמך מנחה והוטמעו בהנחיות הממסד האיטלקי לשימור נכון, אך לא גובו בתחיקה. למרות זאת, ללא מערכת אכיפה, וכשהציות להן מותיר מרחב לפרשנות, השפעתן של הנחיות אלה על האופן בו בוצעו עבודות שימור באיטליה במהלך המאה ה־20, ובהמשך על חקיקה שנוסחה באיטליה ומחוצה לה, היתה עצומה.

אמנות השימור כמסגרת ערכית

מתחילת המאה ה־20 ועד היום נכתבות אמנות בין־לאומיות ומקומיות. חלקן מוכרות ומקובלות כקוד אתי של התחום. ללא קשר לחקיקה המתפתחת בתחום, הכתיבה של אמנות צומחת 'מהשטח' – ממומחי השימור מזהים צורך לייצר לעצמם 'גב' שעליו יוכלו להשען בפועלם בשטח, גם אם הוא חסר תוקף סטטוטורי. יותר ממאה שנה לאחר אמנת השימור של בויטו, מה יכולה אמנה, שהיא במהותה חסרת שיניים סטטוטוריות, להציע מעבר למערכות חוקיות? אמנם, חקיקה להגנת המורשת הופיעה כבר בצווים אפיפיוריים במחצית הראשונה של המאה החמש עשרה ברומא (Jokilehto, 1999: 29) אך בשונה מזו, בחקיקה המודרנית הבין־לאומית שהתגבשה בעיקר לאחר מלחמת העולם השנייה, מוקדשת תשומת לב רבה לסוגיות המשקפות מודעות לערכים תרבותיים וכלכליים המגולמים בנכסי המורשת – חפצים ואתרים היסטוריים – ולשבריריותם. כמו כן משקפות האמנות המודרניות מודעות גוברת לזכויותיהם של עמים

בעשורים האחרונים של המאה ה־20 התגבש העיסוק בשימור המורשת לתחום ידע מוכר וממוסד. קהילת השימור הבין־לאומית מרבה לדון בעקרונות היסוד של תחום הידע, וכתוצאה מכך לגבש מסמכי 'אמנות' (או 'מסמכים' או 'הצהרות'). במסמכים אלו מנוסחים עקרונות פעולה המוסכמים על המשתתפים בדיון, במטרה למצבם כמוסכמות שיהיו מקובלות על קהילת השימור בכללותה (Matero, 2000: 6). פרקטיקה זו אפיינה את התהוותו של התחום במאה ה־20, והיא נמשכת כיום. מבט חטוף על אסופת אמנות השימור של מאה ה־20 מעיד על עיסוק אינטנסיבי בהגדרת סטנדרטים מקצועיים ונורמות בתחום. הנגיעה היומיומית באובייקטים היסטוריים, שבעת ובעונה אחת מגלמים את מורשתן של קהילות ומעצבים אותן, מציבה את העוסקים בתחום בתוך שבין חוק לאתיקה.

המאמר יעסוק בשאיפה רבת שנים, של סוכני השימור בארץ ובעולם, להגיע להסכמות באשר להתנהלות ראויה בשימור המורשת. הוא יציב על הבדלים מהותיים בין אמנות שימור לבין חקיקה המחייבת את מעשה השימור, דהיינו החוקים, התקנות וההוראות, שהינם ברי אכיפה. מאמר זה יתמקד באותן מוסכמות שאינן ניתנות לאכיפה, ובהן האמנה לשימור מורשת התרבות בישראל (2016). מוסכמות אלה, שבדרך כלל זוכות לשם 'אמנות', ניתנות לפירוש כביטוייה של מערכת ערכית המגדירה ומשרטטת את הסף – את הנכון, הטוב והראוי במעשה השימור.

GOOD PRACTICE או ניצניו של קוד אתי

קמילו בויטו (Camillo Boito, 1914–1836), היה פרופסור לארכיטקטורה במילאנו, והחזיק בשלהי המאה ה־19 משרה ברשות האחראית למבנים היסטוריים באיטליה. במסגרת עיסוקיו הרצה בויטו על שחזור מונומנטים עתיקים בשניים מכנסי המהנדסים והאדריכלים ברומא בשנים 1879 ו־1883. הרצאותיו הפכו לבסוף לשבעה עקרונות להתערבות במונומנטים, מעין קווים מנחים שאומצו על ידי משרד החינוך והופצו בקרב פקידי השימור ברחבי איטליה. לימים הוכרו כסעיפיה המרכזיים של האמנה האיטלקית המודרנית הראשונה (Jokilehto, 1999: 200–203). עקרונות אלה

מבצעי פשעים נגד המורשת.

אמנת האג ולאחריה אמנת אונסקו על סחר בלתי חוקי בנכסי מורשת משנת 1970 (UNESCO Convention 1970 on illicit trafficking of cultural property), הן בגדר חוק בין־לאומי. עברה עליו ניתנת לשפיטה במוסדות הבין־לאומיים, בהנחה שהמדינה חתומה על האמנה, ובהנחה שהחקיקה הבין־לאומית עוגנה בחקיקה מקומית (O'keefe, 2006: 360–361). איך והאם הן מעוגנות ו/או מחייבות בחוק מקומי זו שאלה אחרת. לענייננו החשוב הוא שמדובר במסמכים שנהגו כחוק, כזה המגדיר סף התנהגותי ופעילות ברת ענישה.

בשנת 1972 הצטרפה אל שתי אמנות אלה האמנה לשימור המורשת העולמית. אם על אמנת האג ניתן לומר שהיא בגדר 'חוק רך' שיישומו תלוי בכינון של מנגנונים תומכים, אמנת המורשת העולמית היא 'חוק רך' עוד יותר. אין בה אפשרות לסנקציות של ממש מלבד הסרת אתר שהוכרז מרשימת המורשת העולמית, כפי שקרה לאתר עמק האלבא בדרזדן בשנת 2009. עם זאת, מדובר במסמך שכוונתו לשמש בסיס לחקיקה, במסגרות הסטטוטוריות הפנימיות של כל מדינה שחתמה עליו.

כוחם של מסמכים בין־לאומיים

כך מגדיר אונסקו את הכלים החוקיים (legal instruments) העומדים לרשותו:

מנגנוני החוק הבין־לאומי מאפשרים למדינות להגן ביתר יעילות על נכסי תרבות. ארגון אונסקו מנסח כלים משפטיים בצורת הצהרות, המלצות ומוסכמות, אשר מאומצות על ידי המדינות החברות באונסקו. עקרונות הפעולה של מסמכים אלה:

הצהרה (DECLARATION): התחייבות מוסרית או פוליטית, המחייבת מדינות על בסיס רצון טוב

המלצה (RECOMMENDATION): מכוונת למדינה אחת או יותר ומטרתה לעודד את המדינה או המדינות אליהן היא מכוונת לאמץ גישה מסוימת, או לפעול באופן מסוים או בהתאם לתפיסה תרבותית מסוימת. במהותה המלצה אינה התחייבות חוקית המחייבת את המדינה או המדינות החברות.

מוסכמה (CONVENTION): מילה נרדפת להסכם, מונח המתייחס לכל הסכם בין שתיים או יותר מדינות. ההסכם מובסס על רצון משותף של הצדדים שעליהם מטיל ההסכם מחויבויות משפטיות.⁴

כלומר, ישנו מדרג של 'כלים חוקיים', חלקם בגדר הצהרות עקרוניות או המלצות שנשענות על רצונם הטוב של הצדדים המעורבים, וחלקם מסמכים מורכבים המעוגנים בהתחייבות

כבושים, חברות ילידיות, וקהילות מוחלשות על מורשתם, ואת ההכרח לתת לזהותם הקבוצתית מקום ראוי לצד בעל האמצעים לשימור (O'keefe, 2006: 94–95).

אמנת האג להגנה על נכסי תרבות בעת עימות מזוין משנת 1954 היא אולי מסמך החוק הבין־לאומי הידוע ביותר בתחום השימור. מטרתה להגן על מכלול של נכסי מורשת ובהם: מבנים, אתרים ארכיאולוגיים, כתבי יד, עבודות אמנות, וגם אוספים, ארכיונים, מוזיאונים וספריות. האמנה המקורית נחתמה בשנת 1954 והיא חודשה בשנת 1999. נכון לשנת 2016, חתומות על האמנה 127 מדינות. בסעיף הראשון מבקשת אמנת האג לבסס את חובתה של כל מדינה שחתמה עליה לכבד ולהגן על נכסי מורשת שבשליטתה, בשטחה הריבוני או בשטח כבוש, במצבים של עימות:¹

סעיף 1: הגדרת נכסי תרבות

לענייני אמנה זו, הביטוי "נכסי תרבות" יקיף, בלי הבדל מקור או בעלות: (א) נכסי מטלטלים או מקרקעים בעלי חשיבות מרובה למורשת התרבות של כל עם ועם, כגון מצבות זיכרון אדריכליות, אומנותיות, או היסטוריות, אחד דתיות ואחד חילוניות; אחרי עתיקות, קבוצות בניינים שהם, בכללם, בעלי ערך היסטורי או אומנותי; יצירות אמנות; כתבי יד, ספרים ושאר דברים בעלי ערך אומנותי, היסטורי או ארכיאולוגי, וכן אוספים מדעיים ואוספים חשובים של ספרים או ארכיונים או העתקים של הנכסים המוגדרים לעיל; (ב) בניינים שתכליתם העיקרית והממשית היא לשמר בהם או להציג בהם את נכסי התרבות המטלטלים שהוגדרו בפסקת משנה (א), כגון בתי נכאת, ספריות גדולות וגנזכי ארכיונים, ומבטחיהם שנועדו ליתן, בשעת סכסוך מזוין, מחסה לנכסי התרבות המטלטלים שהוגדרו בפסקת משנה א. (ג) מרכזים המרכזים בהם מספר רב של נכסי תרבות המוגדרים בפסקאות משנה (א) ו־ (ב), ואשר ייקרא להם "מרכזי מצבות זיכרון".²

בגוף האמנה מתחייבת המדינה החתומה להימנע מהסבת נזק לנכסי התרבות המתוארים לעיל: לא לשדוד ולבזוז, לא לבצע פעולות נקם וונדליזם בנכסי מורשת ולמנוע סחר עתיקות בלתי חוקי. זאת ועוד, לזהות ולסמן את נכסי המורשת, ובאופן אקטיבי לשמור עליהם מיוזמות הרסניות כאלה ואחרות. התיקון לאמנת האג משנת 1999 (עליו ישראל לא חתמה) מוסיף ומטיל על המדינות החתומות את חובת הזיהוי וההגדרה של 'נכסי מורשת תחת הגנה מוגברת'.³ בפרוטוקול המורחב נכללו גם סעיפים העוסקים באכיפה ובעונשים להם צפויים העוברים על הכללים שנוסחו באמנה, ובחובת המדינות החתומות לגבש מערכת סטטוטורית לאכיפת האמנה בגבולותיהן, או להסגרתם של

של המשמר גם אינה נמדדת בהכרח בערכה האמנותי, כמניפסטציה של ביטוי אישי, מעוף או דמיון, גם כאשר היא מתמקדת ביצירת אמנות. על פי רוב שימור המורשת גם אינו הנתיב המיטבי לסיפוקם של צרכים פרקטיים. בהיעדר תועלת כלכלית, שימושית או אמנותית כמנועים לפרקטיקה של השימור, נותר לשאול מהי תכליתו של השימור?

בפתח ספרו 'אתיקה' מתאר אריסטו את התכליות כך:

בצדק הגדירו, אפוא, את הטוב כאותו עניין שאליו שואף הכל... ובכל תחום שבו מצויות תכליות הנבדלות מעצם העשייה, יקרות ערך הן התוצאות יותר מהפעילויות עצמן... הרפואה תכליתה בריאות, בנין הספינות תכליתו כלי השיט, האיסטרטגיה תכליתה הנצחון, והכלכלה תכליתה עושר (אריסטו, תשמ"ג: 15).

מה, אם כן, תכליתו של השימור? מה הם המניעים שמובילים אותנו? ויותר מכך, מה המניעים שצריכים להוביל אותנו בבואנו לשמר את שרידי העבר? האם התכלית היא המורשת? הזכרון הקולקטיבי? זהותם של דורות העתיד? בהקשר זה חשוב לציין את ההיגד הנודע של ג'ון רסקין מתוך 'מנורת הזכרון', בו הוא מטיל על כולנו את האחריות על שימור מורשת העבר, חובת ה'אוצרות' או ה'נאמנות', בין אם אנו רוצים ובין אם לאו:

...it is again no question of expediency or feeling whether we shall preserve the buildings of past times or not. We have no right whatever to touch them. They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us (Ruskin, 1989: 197)

רעיון זה התגלגל בהמשך לטקסטים רבים בתחום השימור והסביבה, התרחב והפך ל'אני מאמין' של תנועת השימור העולמית, המגדירה את המורשת כאחריות המשותפת של האנושות. כך למשל בפסקה הפותחת של אמנת ונציה 1964:

...בני האדם מודעים יותר ויותר לאחדות הערכים האנושיים ורואים במונומנטים מן העבר מורשת משותפת. קיימת הכרה באחריות המשותפת לשימורים למען הדורות הבאים. מחובתנו להורישם במלא עושרם ובמרב האותנטיות שלהם.⁷

או בקוד האתי של ארגון המשמרים האמריקאי (AIC):

Cultural property consists of individual objects, structures, or aggregate collections. It is material which has significance that may be artistic, historical, scientific, religious, or social, and it is an invaluable and irreplaceable legacy

חוקית של ממש.

במקביל להתבססותה של חקיקה הבין-לאומית ולצידה חקיקה לאומית ומקומית, התחולל בעולם השימור, בעיקר במחצית השנייה של המאה ה־20, תהליך מקביל, נפרד ושונה. שורה של מפגשים וכנסים מקצועיים הניבו בזה אחר זה מסמכי מדיניות וניירות עמדה הנוגעים לשימור המורשת. הנודעת מבין אלה היא אמנת ונציה משנת 1964, שנכתבה במהלך הקונגרס השני של אדריכלים וטכנאים של מונומנטים היסטוריים.⁵ אחריה, במרווחי זמן הולכים ומתקצרים, הופיעו אמנות כגון: אמנת בורה של איקומוס אוסטרליה לשימור מקומות בעלי חשיבות תרבותית (1981), אמנת ושינגטון לערים הסטוריות (1987), אמנת לוזאן להגנת המורשת הארכיאולוגית (1990), מסמך נארה על אותנטיות (1994), ועד אמנת איקומוס לפרשנות ותצוגה של אתרי מורשת תרבותית (2008) והאמנה להגנת המורשת התעשייתית (2011), ועוד העט נטוי.⁶ מסמכים אלה אינם מתיימרים להפוך לחוק. הם משקפים דיונים והסכמות אליהם הגיעו קבוצת אנשי מקצוע בכל הנוגע לסוגיות הנוגעות למשמעויות של המורשת ולביטוייהן במציאות. אלו הן סוגיות ערכיות המעסיקות את ציבור המשמרים (Curcio, 199: 2014). אמנות השימור אינן מגדירות מנגנונים של גידור ואכיפה, כי אם מנסחות עקרונות כלליים להתמודדות עם הסוגיות המקצועיות בהן נדרש המשמר להפעיל שיקול דעת, ושהחקיקה אינה נותנת להן מענה. כך, כמו בתחומים רבים אחרים (Ellickson, 1994: 123–136), נראה כי למעשה נשען שיקול הדעת של המשמר במידה רבה על הקונוונציות התרבותיות שבמסגרתן הוא פועל.

האמנות משקפות במידה רבה את הבעיות המעשיות איתן הן מבקשות להתמודד. הן מצביעות על אשכולות של 'סוגיות על' עקרוניות, שאלות הנוגעות לבחירה ולהעדפה באתר המורשת כגון: איך לבחור בין חלקים שונים של מבנה? בין תקופות שונות של אתר ארכיאולוגי? בין שכבות שונות של פרסקו? אלו מאגדות כשאלה עקרונית הנוגעת למורשת מרובדת ולקושי המובנה בהצגתו של נרטיב מורכב. שאלות הנוגעות להשלמות של חלקים חסרים, כמו של כתב יד או של מבנה, מנוסחות כשאלות הנוגעות ללגיטימיות של שיחזורם או לחשיבותו החד פעמית של חומר מקורי.

מקצוע מבוסס ערכים

ההצדקה לקיומו של מקצוע השימור אינה נשענת על פונקציונליות כמו בארכיטקטורה, או על ביטוי אישי כמו באמנות. המשמר הוא איש מקצוע שעובד מדי יום ביומו על שיקומם של אובייקטים שכדאיות ההשקעה בהם בדרך כלל לא נמדדת באופן ישיר בתועלת כלכלית. עבודתו

האמנה עוסקת בנושאים איתם מתמודדים האמונים על שימור המורשת ובהם מקבלי החלטות, משמרים, מתכנני שימור ועוד, עצמאיים או שכירים. בין הנושאים אליהם נדרשת האמנה: ההכרה בחשיבותו של נכס המורשת לחברה ובנחיצות להעבירו לדורות הבאים (סעיף 1); הלימוד והמחקר כבסיס להחלטות על התערבות בנכס תרבות, במהותו ובתכליתו (סעיף 4); שילוב ידע ושיתוף פעולה בין נסיון מצטבר בפרקטיקה לבין ידע מחקרי שנרכש במוסדות אקדמיים (סעיף 5); והכנה של מדיניות ותכניות ארוכות טווח (סעיף 17).

סיכום

לחוק יש שיניים, יש לו מקלות בהם ניתן להעניש את מי שאינו מציית לו. עם זאת, כפי שראינו מההשוואה בין יעדי אמנות השימור לבין החקיקה הבין-לאומית שעניינה נכסי מורשת, הציות לאלה וגם לאלה תלוי במידה רבה ברצון הטוב של פרטים וקהילות ובבחירתם היום יומית לחיות על פי כללי התנהגות ראויים. רובנו נמנעים מעבירות הקבועות בחוק לאו דווקא מפני האיסור בחוק אלא משום שאנו בוחרים לחיות באופן אותו אנו מגדירים 'ראוי'. במובן זה ניתן לומר שהמוסכמה האתית מיתרת את החוק. קוד אתי המוטמע בתרבות, בין אם כתוב או אם לאו, חזק מהחוק; הוא מניח את המעשה הראוי, ועימו את העונש ואת הגמול, לאחריות הפרט.

מקצוע שההצדקה לקיומו היא בראש ובראשונה ערכית זקוק למסגרת פעולה ערכית בה נשענת הפעולה של הפרט יותר מכל על מוסכמות תרבותיות ומידות טובות, ועל השאיפה לעשות את העבודה באופן הראוי ביותר. תחום השימור הגדיר את עצמו באמצעות אמנות שימור. אלו קיבלו גיבוי בחקיקה לאומית בחלק ממדינות העולם. בישראל, בהיעדר חוק שימור, האמנה לאתיקה בשימור המורשת בישראל מגדירה את הקווים המנחים לפעולה ראוייה בשימור.

that must be preserved for future generations.⁸ בשלושת המובאות האלו עוברת כחוש השני שאלת ה"למה" ועימה רעיון 'האחריות' הציבורית לשמירה על המורשת. אחריות זו מציבה את ציבור העוסקים בשימור של המורשת, בין אם מקבלי החלטות או בעלי מקצוע, במקום של מחויבות מוסרית, כזו שאינה צומחת מתוך ציווי חוקי או משיקולים הישרדותיים. גם אם כל הנוגעים בדבר מבינים שהטיפול במורשת אינו שאלה של חיים ומוות, הם מזדהים עם החובה המוסרית לדאוג למורשת זו.

אמנה לאתיקה בשימור המורשת בישראל

כתיבתה של אמנה ישראלית החלה בשנת 2010 עם יוזמת הוועד הישראלי לאונסקו ומינהל שימור ברשות העתיקות לקדם קורסי הכשרה, סטנדרטים ומנגנונים לשימור המורשת בארץ. כל המהלכים יחדיו נועדו לעזור בביסוסה ומיסודה של קהילה מקצועית של עוסקים בשימור, קהילה החולקת שפה מקצועית ו'תפיסת טוב' משותפת. בין המהלכים שהניעה יוזמה ראשונית זו היתה סדנת אתיקה שהתקיימה במרכז לאתיקה במשכנות שאננים בירושלים, בפברואר 2014. השתתפו בה נציגים ממרבית הגופים הממשלתיים, הציבוריים, האקדמיים והמקצועיים העוסקים בשימור בארץ. ביום הסדנה התקבלה בקרב משתתפיה ההחלטה להמשיך את הדיון באתיקה באמצעות הקמת צוות כתיבה, שתפקידו יהיה לנסח מסמך יסוד שיבטא את ההכרה בחשיבותה של האתיקה בהתוויית הדרך לשימור המורשת בישראל. ההצטרפות לצוות הכתיבה היתה וולנטרית. כעשרים איש ואישה מקהילת העוסקים בשימור התנדבו בהתלהבות למשימה. צוות זה קיים במהלך שנתיים סדרת מפגשים בהם נדון אופיו של המסמך, והסוגיות אליהן יתייחס. התוצר הוא מסמך קצר בו הוגדרו הנחות יסוד, יעדים, ו-17 סעיפים שהם קווים מנחים לאתיקה בשימור המורשת בישראל. כל סעיף וסעיף נדון בהרחבה בישיבות צוות הכתיבה, גובש ונוסח בקפידה, ונכלל במסמך בהסכמה מלאה של הצוות.

הערות

1. The Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention 1954, Article 1: For the purposes of the present Convention, the term "cultural property" shall cover, irrespective of origin or ownership: (a) movable or immovable property of great importance to the cultural heritage of every people, such as monuments of architecture, art or history, whether religious or secular; archaeological sites; groups of buildings which, as a whole, are of historical or artistic interest; works of art; manuscripts, books and other objects of artistic, historical or archaeological interest; as well as scientific collections and important collections of books or archives or of reproductions of the property defined above; (b) buildings whose main and effective purpose is to preserve or exhibit the movable cultural property defined in sub-paragraph (a) such as museums, large libraries and depositories of archives, and refuges intended to shelter, in the event of armed conflict, the

movable cultural property defined in subparagraph (a); (c) centres containing a large amount of cultural property as defined in sub-paragraphs (a) and (b), to be known as "centres containing monuments".

2. תרגום לעברית בגרסת הוועד הבין-לאומי של הצלב האדום, ראו: <https://blogs.icrc.org/ilot/he/2018/07/17/hague-convention-cultural-property-heb>

3. ראו פרק 3 סעיפים 10-13, 'הפרוטוקול השני לאמנת האג 1954 להגנה על נכסי תרבות במקרה של עימות מזוין 1999': http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

4. תורגם על ידי מחברת המאמר.

5. הקונגרס הבין-לאומי הראשון של אדריכלים וטכנאים של מונומנטים היסטוריים התקיים ב-1931 והניב את אמנת אתונה. מטרת הכינוס השני בונציה בשנת 1964 הייתה לעדכן את האמנה בעקבות מלחמת העולם השנייה.

6. לרשימה מלאה של האמנות המקובלות על ידי קהילת השימור הבין-לאומית ראו אתר איקומוס: <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts>

7. התרגום העברי לאמנה הבין-לאומית לשימור ושיחזור מונומנטים ואתרים (אמנת ונציה 1964), ראו: http://www.iaa-conservation.org.il/images/files/pdf_docs/01_Venice%20Charter1964.pdf

המקור הלועזי: https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf

...People are becoming more and more conscious of the unity of human values and regard ancient monuments as a common heritage. The common responsibility to safeguard them for future generations is recognized. It is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity.

8. <https://www.culturalheritage.org/about-conservation/code-of-ethics>

מקורות

אריסטו. **אתיקה, מהדורת ניקומאכוס**. תרגם מיוונית יוסף ג. ליבס (תשל"ג). ירושלים: שוקן.

האמנה לאתיקה בשימור המורשת בישראל (2016). אוחד מאתר

https://www.iaa-conservation.org.il/article_Item_heb.asp?subject_id=54&id=247

AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION (AIC). Our Code of Ethics. Retrieved from <https://www.culturalheritage.org/about-conservation/code-of-ethics>

Curno, M. (2014). Safeguarding Heritage: from Legal Rights over Objects to Legal Rights for Individuals and Communities? in Sandis, C. (Ed.), *Cultural Heritage Ethics Between Theory and Practice*. Open Book Publishers.

Ellickson, R. C. (1994). *Order without Law: How Neighbors Settle Disputes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Jokilehto, Jukka (1999). *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Matero, F. (2000). Ethics and Policy in Conservation. in *The Getty Conservation Institute Newsletter* Vol. 15, No. 1. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. Pp. 5-9.

O'keefe, R. (2006). *The Protection of Cultural Property in Armed Conflict*. Cambridge University Press

Ruskin, J. (1989, originally 1849 & 1880). *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Dover Publications.

UNESCO (1999). Second Protocol to the Hague Convention of 1954 for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict, The Hague, 26 March 1999. Retrieved from UNESCO Digital Library website. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000130696>

UNESCO (n.d.). On international legal instruments relating to cultural property. Retrieved from <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/frequently-asked-questions/international-legal-instruments/>

שירי לנצנר

בטיחות הציבור במבנים היסטוריים התוספת החמישית לתקנות התכנון והבנייה

מילות מפתח | תכנון ובנייה, תקנות הבנייה, התוספת החמישית, בטיחות, שימור

הבטיחות של מבני מורשת היו פתוחות לשיקול דעת הרשויות ולעיתים שרירותיות ולא אחידות. מאמר זה מבקש לבחון את יעילותה של התוספת החמישית שמונה שנים לאחר כניסתה לתוקף.

רקע חוקי

חוק התכנון והבנייה נחקק בשנת 1965 והחליף את פקודת בניין הערים המנדטורית משנת 1936. מכוחו של החוק הותקנו במהלך השנים עשרות תקנות שנועדו להבטיח את ביצוע המדיניות שנקבעה בחוק. חוק התכנון והבנייה הוא חוק פרוצדורלי, העוסק בהליכים הקשורים בהסדרת הפיתוח הפיזי והתכנון בישראל, אך הוא אינו קובע את הדרך שבה יושגו. תפקיד החוק הוא לתת את המסגרת הפיזית הממלכתית ואת התוקף המשפטי למימוש היעדים, בזמן שתקנות, אמנות וכדומה אמורות להתוות את הדרך לממש אותם (בר-כהן, תשס"ח: 44).

מאז נחקק לראשונה בוצעו בחוק למעלה מ־100 תיקונים, מהם מהותיים, כגון: תיקון מס' 43 לחוק משנת 1995, תיקון מס' 96 לחוק משנת 2011, תיקון מס' 101 לחוק משנת 2014. נוסף לתיקונים נוספו לחוק שש תוספות המרחיבות את הוראות החוק בנושאים מסוימים. דוגמה לכך היא התוספת הרביעית לחוק, שהתקבלה כתיקון מס' 31 בשנת 1991 והסדירה את נושא שימור האתרים (שביד וחובריו, 1995). יש לציין, כי התוספת הרביעית מספקת הגנה סטטוטורית על האתרים לשימור, והיא מסגרת תכנון פרוצדורלית. התוספת אינה קובעת הנחיות ביחס לאופן הביצוע של פעולות השימור. בהוראות התוספת לא קיימת התייחסות לנושא התאמת מבנים היסטוריים לשימושים חדשים וגם יחס מיוחד לשמירת ערכים בכלל ובנושא הבטיחות בפרט.

תקנות הבנייה

"תקנות התכנון והבנייה (בקשה להיתר, תנאים ואגרות) 1970" הן הנחיות שנועדו "להבטיח ביצוע יעיל של החוק, לרבות לעניין ביצוע הבנייה והעבודות לפי היתר" (סעיף משנה 1 לסעיף 265). זהו כלי סטטוטורי שנועד להבטיח, כי המדיניות שנקבעה בחוק מתבצעת על פי סטנדרטים

התוספת השנייה לתקנות התכנון והבנייה, שהותקנה בשנת 1970, היא מערכת של הוראות שנועדו להבטיח את איכות התכנון בכל הקשור לבטיחות ולבריאות הציבור. עד שנת 2008 הוראות אלו חלו באופן אחיד על כל הבקשות להיתרי בנייה ללא התייחסות למאפיינים המיוחדים אתרים ארכיאולוגיים או מבנים היסטוריים.

בשנת 2008, שבע־עשרה שנים לאחר שנחקק תיקון 31 לחוק התכנון והבנייה שעניינו שימור אתרי מורשת, הותקנה התוספת החמישית לתקנות התכנון והבנייה. התוספת קובעת הוראות המותאמות לאתרים היסטוריים בתהליכי שימור ופיתוח, שיבטיחו הגנה על האותנטיות ועל השלמות של האתרים ושל הערכים שהם נושאים.

התוספת החמישית לתקנות היא כלי ייחודי בתחיקת השימור בארץ ובעולם, ודוגמה מייצגת לתמורות שחלות בעשורים האחרונים בנוגע לאתרי מורשת בישראל. הנסיבות שהובילו לחקיקתה, תהליך הכנתה ובחינת השלכותיה לא זכו עד כה למחקר מקיף.

במאמר זה מוצגים הממצאים של מחקר שדן בנושאים אלה, ובו עמידה על יתרונותיה ועל חסרונותיה של התוספת בראי השנים שחלפו מאז הותקנה. המחקר נערך כחלק מלימודים לתואר שני בשימור מבנים ואתרים, בטכניון.

מבוא

תהליך ההתחדשות של מבנים היסטוריים בעלי משמעות תרבותית במאה ה־21 דורש ממתכננים להתמודד עם אתגרים ארכיטקטוניים ועם שיקולים ערכיים, וגם להביאם לעמוד בתקנים, דוגמת תקני בטיחות ורישוי עסקים. אלו מנסים ליישב את הסתירה המובנית בין שמירה על בטיחות הציבור ובריאותו לצורכי המבנים ההיסטוריים. הם עוסקים בצורך להתאים את המבנים הללו, שנבנו באמצעים דלים ובמידות קטנות, לקלוט לתוכם מערכות מודרניות זוללות שטח ונפח כמו מיזוג אוויר ומעליות.

התוספת החמישית לחוק התכנון והבנייה באה לתת מענה לצרכים אלה, בניסיון ליישב את הסתירה בין דרישות השימור המחמירות לבין דרישות, מחמירות לא פחות, של גופים כמו כיבוי אש. טרם החלתה של התוספת החמישית, הנחיות

השנייה אינה מבחינה בין מבנים חדשים לבין מבנים היסטוריים או אתרים לשימור.

התוספת החמישית

התוספת החמישית לתקנות התכנון והבנייה נולדה מתוך הכרה בצורך להתקין תקנות ייחודיות עבור מבנים היסטוריים ואתרי מורשת, על ידי שמירה על מראה האתרים ואופיים, ללא פגיעה מהותית בערכיהם, בד בבד עם יצירת תנאים מתאימים ובטוחים למבקרים בהם. התוספת החמישית, או בשמה תקנה 17 א', נכנסה לתוקף בשנת 2008, בתום תהליך היגוי ארוך ובהיוועצות עם צוות מומחים מתחומים שונים². התוספת נועדה לתת מענה ייחודי לתכנון באתרים ארכיאולוגיים ובמבנים היסטוריים, שלא זכו להתייחסות מיוחדת במסגרת התוספת השנייה.

מבנה התוספת, בדומה לזה של חוק התכנון והבנייה ותקנות התכנון והבנייה, מסודר באופן שיטתי הכולל הפניות. מרבית הסעיפים מקבילים לסעיפי התוספת השנייה לתקנות התכנון והבנייה, אך לא בהכרח מחליפים אותם. לדוגמה, אפשר למצוא סעיפים כמו: בטיחות אש, יציבות הבניין, סידורים מיוחדים לנכים ומתקני תברואה, אולם יש לבחון את ההפניה המפורשת בכל סעיף ביחס לתוספת השנייה.

לדוגמה, בסעיף ח' מתקני תברואה מצוין: "מתקני תברואה יותקנו בהתאם להוראות התוספת השנייה וההל"ת" (הל"ת – הוראות למתקני תברואה). כמו כן, יש סעיפים שהוספו ביחס לתוספת השנייה כדי לתת בהם מענה פרטני לבעיות באתרים פתוחים, כדוגמת: דרכי גישה, הכוונה וחניות, תנאים לביקורי לילה ותכנית בטיחות. ניתן למצוא אזכורים לקיומם בתוספת השנייה (חלק ג' לתוספת השנייה לתכנון ובניה).

מרכיבי התוספת

1. תחולה: הוראות התוספת החמישית חלות על אתרים ארכיאולוגיים ועל מבנים היסטוריים (לרבות מבנה משוחזר) ואינן חלות על מבנים חדשים, לרבות בניין חדש שמוקם באתר היסטורי. התאמה להוראות התוספת תיבדק במסגרת בקשה להיתר בנייה באתרים שעליהם חלה התוספת.
2. אחראים ליישום:

- א. הוועדה המקומית לתכנון ובנייה – אחראית לבדיקת הבקשה להיתר מתוקף סעיפים 61 ו־69 לחוק התכנון והבנייה וכן מכוח התוספת הרביעית לחוק.
- ב. הגורם האחראי – אחד מארבעה גופים שנקבעו בתוספת: רשות העתיקות, רשות הטבע והגנים, רשות מקומית או בעל הנכס, אחראי להגשת הבקשה ולעמידה בדרישות.

השומרים על הרווחה ועל הבטיחות של המשתמשים במבנה. בשעה שהחוק מגדיר את המסגרת המשפטית ומתווה דפוסים משפטיים, התקנות מאפשרות להוציא את הכוונה אל הפועל (איור 1).

במדינות רבות בעולם החלו לפעול ליישומם של קוד בנייה משולב, שמטרתו להסדיר את החקיקה, התקינה וההוראות המשלימות לחוק. קוד זה מכונה "קוד הבנייה" (Building Code), והוא מחליף את תקנות הבנייה (Building Regulations). גם החקיקה הישראלית מתקדמת לכיוון זה. "מטרת קוד הבנייה היא ארגון והשלמה של המערכת המבוצרת של תקנות היזומות על ידי גורמים שונים באמצעות קוד בנייה אחיד ובהיר, זיהוי נורמות בנייה החשובות למחוקק, ניפוי נורמות מיותרות והשלמת הנורמות החסרות, התאמתן להתפתחות הידע ולניסיון הנצבר, עריכתן בדרך נגישה, הגיונית וידידותית למשתמש" (קוד הבנייה, משרד הפנים, יולי 2012).



איור 1. היררכיית החקיקה הישראלית בתכנון ובניה. תרשים: שירי לין לנצנר מודגשים הסעיפים עליהם מתקיים הדיון במאמר זה.

התוספת השנייה

התוספת השנייה לתקנות התכנון והבנייה, המכונה תקנה 17, נכנסה לתוקף עם גיבוש תקנות התכנון והבנייה 1970 (בקשה להיתר, תנאיו ואגרות) ועברה מספר עדכונים לאורך השנים. התוספת מגדירה את ההוראות המפורטות לביצוע עבודת התכנון והבנייה כתנאי להוצאת היתר בנייה. היא מפרטת את ההוראות ומחלקת אותן ל־22 סעיפים. התוספת

לבחון נוכח הצורך בהתאמה ובהתחדשות. אמנת בורה דנה באופן שבו נעשית ההתאמה במבנים היסטוריים, וגורסת, כי זו צריכה להיעשות בשינוי מינימלי של החומר ופגיעה מזערית במשמעות התרבותית, וזאת לאחר שנבדקו כל האפשרויות האחרות.⁶ לצורך הבנה של ההתאמה הראויה יש לבחון אם כן את המונח משמעות תרבותית תוך בחינת המושגים: ערכים, אותנטיות ושלמות.

אותנטיות (Authenticity) היא מונח שגור בפי המשמרים, אך ההגדרה שלה חמקמקה. ברוב המילונים מפרשים אותה כאמת או נכונות.⁷ במילון מונחים שהוציאה רשות העתיקות (אלף, 2009) מובאת הגדרה מורחבת, המפרטת את ההיבטים השונים שיש לבחון מבחינת האותנטיות, דוגמת: צורה ועיצוב, חומרים ותכנים, שימושים ותפקודים, מסורות וטכניקות, מיקום וסביבה, רוח ורגשות.⁸ הטקסט החשוב ביותר היום לבחינת האותנטיות הוא אמנת נארה⁹ הקושרת בין אותנטיות לערכים (Values). שימור מורשת תרבות מעוגן בערכים המיוחסים למורשת. הבחירה למנף אתרי מורשת מסוימים על אחרים אינה מקרית, היא נובעת משיקולים פוליטיים, חברתיים ומדיניים.¹⁰

מושג נוסף השייך לתחום הוא **שלמות או יושרה (Integrity)**. למונח זה יש לרוב שני היבטים; האחד, מתייחס ליושרה אתית מקצועית, והשני, למידת השלמות הפיזית של הבניין או האתר לשימור. הגדרה ממצה ניתן למצוא באתר אונסקו, המונה את כל ההיבטים של השלמות הפיזית של האתר ושל הערכים שלו; האלמנטים המבטאים את ייחודיות האתר; כמות מספקת של רכיבים שיציגו את המשמעות של האתר ומידת הפיתוח או ההזנחה של האתר.¹¹

חלקי התוספת המשפיעים על השמירה על האותנטיות והשלמות של אתרי מורשת

התוספת החמישית לתקנות מציעה כלי להתמודדות עם הקונפליקט המובנה בין השמירה על בטיחות ובריאות הציבור לבין השמירה על ערכי המורשת של אתר היסטורי. על מנת ליישב את הקונפליקט התוספת מתירה מידת גמישות בדרישות ביחס לאתרים ההיסטוריים לעומת הדרישות ביחס למבנים חדשים. בבסיס הדיון צריכה להיות חשיבה משולבת על אודות "משמעות האתר" והבנה של מצבו הפיזי, של האופן שבו הוא נבנה ושל תפקודו.

רכיבי התוספת המסייעים לשמירת האותנטיות והשלמות של מבנים היסטוריים

1. גמישות ביחס להוראות התוספת השנייה
חלקים שונים של התוספת החמישית מדגימים גמישות ביחס לבקשה להיתר במבנה היסטורי, שמתבטאת בכלים

3. התנאים למתן היתר: באתרים היסטוריים רשאית הוועדה המקומית לתת היתר בנייה כפוף להוראות התוספת החמישית לתקנות. כמו כן, היא רשאית לתת היתר במבנים אלה גם אם אינם עומדים בהוראות התוספת, כפוף לקבלת חוות דעת מקצועיות, שאי אפשר לקיים את הוראות התוספת החמישית, וכן כי אין פגיעה בבטיחות (ראה 2).

4. עקרונות ההיררכיה ושיקול הדעת: אלה מביאים לידי ביטוי את העקרונות שנקבעו בהגדרות התקנות.³ הם מבטאים את הגמישות של הרשות המקומית והוועדה המקומית מול מצבים שבהם לא ניתן ליישם את הוראות התוספת, ובכך מאפשרים דו שיח עם המתכנן ומציאת פתרון מיטבי עבור כל פרויקט לגופו. להלן דוגמה המבטאת את עקרון זה:

חלק ב', סעיף 2.05 (ד): "אם אין זה מעשי להכשיר פתחי יציאה חדשים בתנאים המינימליים הקבועים בפרטי משנה (א) עד (ג), או שלפי חוות דעת הגורם האחראי לא ניתן לעשות כן משיקולי שימור, יותר השימוש בפתחי היציאה הקיימים, כפתחי יציאה...".⁴

ניתן ללמוד מכך על אופי הדיון שרצוי שיתקיים בין הרשות המקומית, המתכנן ובעל המקצוע ועל הגישה השונה הנדרשת בבואם לטפל בכל אתר ואתר.

5. עקרון ההתייעצות עם גופים ורשויות אחריות: בכל תחום המופיע במסמך (דוגמת: כיבוי אש, חשמל, יציבות) יש לבדוק מיהם הגופים שאליהם מפנה המסמך להתייעצות ומתן תקנות המשנה הנוספות שאותן יש לקחת בחשבון ("רשות הכבאות", "תקנות בטיחות אש", "חוק החשמל").

6. עקרון האיזון בין הוראות הבטיחות לערכי השימור: עיקרון זה בא לידי ביטוי בניסוח סעיפים, המציגים את הניסיון למצוא שיווי משקל בין שיקולי הבטיחות מול אי פגיעה בערך ההיסטורי של האתר. לדוגמה, נושא בטיחות האש מול ערכי האתר:

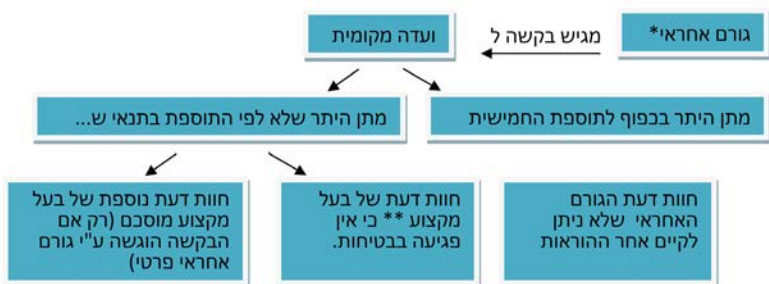
חלק ה', סעיף 5.05 (6): "מעקים קיימים ייענו על דרישות פרט 3.04; יותר שימור ושחזור אלמנטי עץ במעקה תוך טיפול בהם בחומרים מעכבי התפשטות אש – הכול כפי שתורה הוועדה המקומית לאחר התייעצות עם רשות הכבאות, תוך שקילת ההגנה על האתר במקרה אש ואי פגיעה בערך ההיסטורי של האתר".⁵

מדוגמה זו ניתן ללמוד הן על מורכבות הנושאים הן על הקושי של הכותבים להתמודד עם התנגשות הערכים בין שימור האתר להתאמתו לתקנים, שכן עקרון שיקול הדעת יוצר מצבים שבהם אין לרשות דרך ברורה לקבל החלטות, ולכן הן לעיתים שרירותיות ומשתנות מפרויקט לפרויקט.

שלמות ואותנטיות

את נושא האותנטיות והשלמות של מבנים היסטוריים יש

הוגשה חוות דעת של הגורם האחראי, כי לא ניתן למלא אחר ההוראות, השני- הוגשה חוות דעת של בעל מקצוע, כי יינקטו אמצעי בטיחות אחרים.¹² משמע, ניתן להוציא היתר לאתר היסטורי לא רק שלא בהתאם להוראות התוספת השנייה, אלא אף שלא בהתאם לתוספת החמישית. יש כאן החרגה להחרגה המבטאת את הרגישות והגמישות הנדרשות בטיפול באתרים ייחודיים אלה (איור 2).



איור 2. הגשת בקשה להיתר מבח התוספת החמישית. תרשים: שירי לין לנצנר

* "גורם אחראי" – אחד מאלה: 1. רשות העתיקות – באתר ארכאולוגי; 2. הרשות לשמירת הטבע והגנים הלאומיים – באתר שחוק הגנים הלאומיים חל עליו; 3. באתר אחר – הרשות שבפיקוחה נמצא האתר ובאין רשות כזאת – בעל הנכס; ** "חוות דעת של בעל מקצוע" – חוות דעת לעניין התוספת החמישית, שערך מהנדס או אדריכל הרשוי לפי תקנות המהנדסים;

3. יצירת דיאלוג מקצועי

מחברי התוספת החמישית שאפו לייצר דיאלוג בין הרשות המקומית לבין הגופים המתכננים, תוך הפעלת שיקול דעת מקצועי. שיקול הדעת בא לידי ביטוי בהיררכיה שמייצרת התוספת בין הנורמות שיש לעמוד בהן, לבין היכולת של הבניין להכיל אותן והיכולת של אנשי המקצוע לתכנן בהתאם להן בצורה סבירה בשטח. התוספת החמישית אף מכירה בכך שמבני מורשת מצריכים התייחסות ייחודית, ולכן רף התקנות שנקבע עבורם מראש "נמוך" יותר. כמו כן, היא מאפשרת להתייחס לכל מקרה לגופו, על ידי מתן דרכי מוצא אחרות לפתרון סוגיות. דוגמה אחת מיני רבות ניתן למצוא בחלק ב' סעיף 2.05: "...כאשר משיקולי שימור, אין זה מעשי לקיים את הוראות פרט משנה זה, רשאית הוועדה המקומית להתנות את מתן ההיתר בנקיטת אמצעי זהירות מתאימים והתקנת שלטי אזהרה". ולבסוף, היא מאפשרת כמה דרגים של התייעצות עם אנשי מקצוע שיכולים לתת חוות דעת נוגדת לזו שבתקנות ובכך, מייצרת שכבת הגנה נוספת על המבנים ההיסטוריים.

מרכיבי התוספת שאינם מסייעים לשמירת האותנטיות והשלמות של מבנים היסטוריים

1. שאלת "האחריות על בטיחות הציבור"

התוספת החמישית מאפשרת סטייה מהוראותיה באמצעות הגשת חוות דעת מטעם גורם אחראי. אלא שאיש המקצוע

השונים שמציעה התוספת החמישית לשמירה על צורכי השימור, והם:

א. דרישות ומקדמים פחותים ביחס להוראות התוספת השנייה – אפשר למצוא ביטוי לכך בשינוי מהותי במקדמי הבטיחות, על מנת לשמור על השלמות החזותית של המבנה ולהימנע מהפרעות. כך למשל, בתוספת השנייה (סעיף 2.103) בכל מקום מחוץ לבניין שיש בו הפרשי גובה של 60 ס"מ ומעלה יש להתקין מעקה, ואילו בתוספת החמישית (סעיף 3.03) נדרש מעקה בחלקי בניין נגישים לקהל. בהפרשי גובה של 75 ס"מ ובשאר המקומות רק מגובה 2 מ'. ב. השארת רכיבים היסטוריים וחומרים מקוריים כפי שהם – בסעיפים מסוימים ניתן למצוא גמישות רבה המאפשרת להשאיר רכיבים בבניין כמו, מעקות מקוריים, ספי חלונות וחדרי מדרגות כפי שהם, כדי לא לפגוע בשלמות ובאותנטיות של הבניין. לדוגמה, בזמן שהתוספת השנייה דורשת כי ספי החלונות יהיו בגובה 105 ס"מ, בתוספת החמישית (סעיף 3.05) ניתן להשאיר ספי חלונות בגובה 75 ס"מ באישור הוועדה המקומית. בנוגע לשימור החומר המקורי אפשר למצוא לכך התייחסות הן בחלק ד' (סעיף 4.05) המתייחס ל"הבטחת המשכיות ורציפות של האלמנטים והחומר המרכיב את שלד הבניין", והן בחלק ה' (סעיף 5.01, 5.04) שבו הגמישות מתבטאת בשמירה על החומר המקורי ויישום חומרים מעכבי בערה במקום החלפה ושימוש בחומר חדש כמתבקש בתוספת השנייה.

ג. פטור מעמידה בהוראות התוספת – ניתן לאתר מספר סעיפים המפוצלים לשניים שבהם הסעיף הראשון מחייב עמידה בהוראות התוספת והשני מאפשר פטור ממנה בתנאים מסוימים. כך למשל, פרק 9 סעיף 9.01 מחייב התקנת סידורים לנכים בבנייני ציבור ובאתרים פתוחים בהתאם לתוספת השנייה, ואילו סעיף 9.02 מתיר פטור מהתקנת סידורים אלה תוך התניית תנאים כגון הצבת שילוט, התקנת מתקנים טכניים, או סידורים חלקיים לנכים.

2. גמישות ביחס להוראות התוספת החמישית

התוספת החמישית מאפשרת גמישות גם ביחס להוראות הקבועות בה, על ידי צירוף חוות דעת של האחראי והמתכנן לבקשה להיתר, שבה הוא מצהיר שעמידה בהוראות התוספת עלולה לגרום לפגיעה בצורכי השימור. מתקין התקנות הבין שישנם מצבים שבהם אי אפשר לקיים את הוראות התוספת החמישית בלי לפגוע בערכי האתר. הדבר מצביע על הבנת הייחוד שבמבנים ההיסטוריים ועל הרצון לשמור עליהם. הדבר בא לידי ביטוי בתקנה 17א, המקדימה לטקסט של התוספת החמישית בסעיפים ד' ו' שבהם נאמר, כי ניתן להוציא היתר גם שלא מתוקף התוספת החמישית, בתנאי שיתקיימו שני תנאים יחד: הראשון –

סעיפים מסוג זה מייצרים מצב שבו האחריות מתגלגלת חזרה אל האדריכל או אל היזם החוששים לקחת את נושא הבטיחות על כתפיהם.

דוגמה שלישית: בנוסח הסופי של טיוטת התקנות, כפי שהוגש על ידי ועדת ההיגוי, נכתב: "לפי בקשת הגורם האחראי, הנתמכת בחוות דעת גורם מוסמך, לא תחול חובת התקנת מעקים במקום בו יש בהתקנת המעקה משום פגיעה מהותית בערך ההיסטורי של האתר. מקומות אלו ישולטו שילוט אזהרה כנדרש. ככל שהדבר מעשי יותקנו במקומות אלו אמצעי התראה אלטרנטיביים לפי הרשות המאשרת".¹⁶ קריאה מדוקדקת של סעיף זה מבהירה לנו, כי הכוונה הייתה לנסח את הפטור מהתקנת מעקים בצורה ברורה. בקצרה, ניתן היה לומר שבמקום שאין מעקה יוצב שלט אזהרה. ויתרה מכך, היה רצון כי הרשות המקומית תהיה אחראית לבחור חלופות התראה נוספות. שני אלמנטים אלו נעדרים מהנוסח הסופי שהוא כללי ומתחמק לעיתים.

3. חוסר הבחנה בין סוגי המבנים השונים

תהליך גיבוש התוספת החל בפנייה של גופים המטפלים באתרים פתוחים למשרד הפנים. רק לאחר מספר גלגולים ופיילוט הובהר הצורך לטפל גם במבנים היסטוריים בתוספת. כפי הנראה, מערכת החוק לא עיכלה את המשמעויות השונות שבטיפול בין מבנים לבין אתרי טבע או אתרים פתוחים במלואן, ולא השכילה להטמיע במלואן את הדרישות השונות שהם דורשים. כמו כן, לא קיימת הבחנה ברורה בתוספת בין מבני ציבור למבנים פרטיים.¹⁷

4. חלקיות המסמך

העומס הרב ברכיבי בניין ושיקול הדעת בעניין שימורם שונים בין מבנה למבנה, וזה הוביל את חברי ועדת ההיגוי להבנה, כי לא ניתן לגבש נוסחה מדויקת שלפיה יש לפעול אלא לאפשר הפעלת שיקול דעת בעת קבלת החלטות. ניתן לומר כי יש בכך גמישות בתכנון, וכי אין בכך פתרון חד משמעי לבעיות מהותיות. למרות זאת, בלחץ משרד הפנים פורסם המסמך. המתכנן נתקל בבעייתיות של המסמך בעבודה היומיומית, משום שהוא אינו נותן מענה לבעיות בשטח. עם סוגיית "אי לקיחת האחריות על בטיחות הציבור" מצד המדינה, נוצר מצב מגוחך שמותיר את האחריות בידי המתכננים והיועצים ובכך מחליש את התוספת החמישית.

5. תקנות חופפות

התוספת החמישית בנוסח הנוכחי אינה מעודכנת מבחינת הפניות לתקנות אחרות (דוגמת תקנות בטיחות אש) ולכן, בפועל היא אינה נוחה לשימוש. משיחות עם המעורבים בגיבושה עולה כי בזמן העבודה על התוספת נעשתה עבודה אינטנסיבית על עדכון תקנות בטיחות אש.¹⁸ מפאת הרצון לא לעכב את הפרסום של כל אחת מהתקנות, לא נערכה

שאמור לספק חוות דעת זו לוועדה מקומית הוא "מהנדס או אדריכל הרישוי לפי תקנות המהנדסים"¹³ ולא יועץ בטיחות. נושא זה נידון בוועדת ההיגוי שבמסגרתה הומלץ להעביר אחריות זו לגורמים האמונים על תכנון הבטיחות במבנים או על ידי 'מורשי נגישות מבנים תשתיות וסביבה' (מתו"ס), אולם נפסל בגרסה הסופית משיקולים משפטיים. בסעיף זה ניכר גלגול האחריות אל המתכנן, במקום לאיש מקצוע או לרשות עצמה.

2. רף בלתי סביר

בחלקים השונים של התוספת מוצגות דרישות למידות ולמקדמים מופחתים באתרים היסטוריים ביחס לאלה הנדרשים בתוספת השנייה. אולם, במקרים רבים מידות אלו אינן עונות על המידות הקיימות באתרים היסטוריים, מידות שהיו נהוגות בעשורים שהוקמו בהם המבנים.

מצב זה מחייב נקיטת פעולה באחד משני המצבים:

- עמידה בהוראות התוספת החמישית שמשמעה שינוי בחלקי הבניין ההיסטורי, ומכאן גם אפשרות לפגיעה באותנטיות ובשלמות שלו.
 - הגשת חוות דעת מטעם 'הגורם האחראי' שלפיה לא ניתן לעמוד בהוראות. במקרה זה האחריות על אי עמידה בהוראות חלה על הגורם האחראי.
- לדוגמה: חלק ב, סעיף 2.04 (א): "רוחב יציאה מחלקי בניין הנעשית –

(1) במישור ובכבשים ששיפועם עד 1:10 יחושב לפי 5 מ"מ לאדם;

(2) באמצעות מדרגות וכבשים ששיפועם עולה על 1:10 – יחושב לפי 8 מ"מ לאדם".¹⁴

בניסיון לכמת את המספרים המוצגים בסעיף זה: עבור חלל המכיל 2 יציאות ומשרת 500 איש, החישוב הוא של 4 מ' רוחב יציאות. קרי, 2 מ' רוחב לכל יציאה. מובן שמידה זו אינה תואמת גדלים של פתחים בבניינים היסטוריים, ורצוי היה לשמור על ממד של 5 מ"מ לאדם כפי שמופיע בחלק 1 של הסעיף. מצב כזה יחייב תוספת פתחים או הרחבת פתחים קיימים ויפגע באופן גס בחזות הבניין.

דוגמה נוספת: חלק ג, סעיף 3.03 (ב) המתייחס לגובה מאחזי יד ומעקים: "במקומות שבהם אין זה מעשי להתקין מעקה או מסעד יד או שלא ניתן לעשות כן משיקולי שימור, רשאית הוועדה המקומית, לפי בקשת הגורם האחראי, הנתמכת בחוות דעת של בעל מקצוע, לאשר נקיטת אמצעים חלופיים להתראה ולשמירה על הבטיחות".¹⁵

הסעיף הזה מדגים תופעה שניתן לזהות בסעיפים רבים, הוא מתיר גמישות ושיקול דעת בנקיטת אמצעים חלופיים להגבהת מעקות. בפועל הוא מייצר חוסר ודאות רב, כיוון שלא ברור מהם האמצעים המותרים ומי נושא באחריות.

יתרמו לפיתוח שלה:

(1) התאמת התוספת החמישית לתיקון לתקנות התכנון והבנייה בדבר בטיחות אש בבניינים (פרק ג'). בתיקון זה נדרש תיאום מלא של ההגדרות, הכולל שימוש בהגדרות מילוט חדשות, שיטות מדידה חדשות ובדיקה מחודשת של הקביעות ההנדסיות בדבר רמות סיכון בבנייה. (2) קידום החקיקה בנושא "קוד הבנייה הישראלי". זה מספר שנים מכינים במשרד הפנים את "קוד הבנייה הישראלי". עוד בדוח שהוציאה ועדת זיילר בשנת 2003, שנתיים לאחר "אסון ורסאי", ניתן לראות את המודעות לצורך במסמך כזה.¹⁹ מטרתו לאגד תחתיו את כל תקנות הבנייה, ובכך להקל את מלאכת החיפוש וההשוואה בין התקנות השונות שלעיתים חופפות ולעיתים סותרות זו את זו. מאז כניסתה לתוקף של התוספת החמישית חלו שינויים בעולם, הן באשר לתקנות בטיחות במבנים היסטוריים הן בפיתוח קודי בנייה דוגמת "קוד הבנייה הקליפורני".²⁰ העדכון יאפשר להטמיע את השינויים בתקנות השונות וישפר את קריאות התוספת ונגישותה למתכננים, ובכך יתרום להגנה על מבני המורשת.

בדיקה, התאמה ועדכון של השתיים, וכך נוצר מצב שכבר ביום פרסומה היו בתוספת החמישית הפניות לתקנות שאינן בתוקף. מצב זה מסרב את עבודת יועצי הבטיחות ואת היכולת של המתכננים להבין בצורה מדויקת את הדרישות השונות בתכנון מבנים היסטוריים. נוסף לכך, נוצר מצב בעייתי, שבו המתכנן תלוי ביכולותיו של יועץ הבטיחות שנבחר לפרויקט. עתידם של חלקי הבניין השונים והתוצר הסופי תלויים אם כן ביכולתו של היועץ להעניק לבניין עוד 'מרווח נשימה שימורי'.

סיכום

אפשר לסכם ולומר, כי התוספת החמישית היא חלק ממהפכה מחשבתית בכל הנוגע לחקיקת השימור בישראל וסדרי העדיפות הלאומית. מהפכה זו מתרחשת בעשרים השנים האחרונות ומטרתה לקדם את החקיקה בנושא השימור כדי לחזק את מעמדם של המבנים והאתרים ההיסטוריים. יש להניח, כי גם התוספת החמישית לתקנות תעבור בעתיד עדכונים ונושאים שונים בה יחודדו. שני נושאים חשובים

הערות

1. ועדת ההיגוי לתוספת החמישית (דצמבר 2001). "הנחיות בטיחות לאתרים ארכיאולוגיים ולמבנים היסטוריים", דוח סופי, ירושלים. עמ' 3. ארכיון משרד ניצה סמוק.
2. עוד על תהליך גיבוש התוספת ניתן ללמוד מתוך עבודת המחקר שערכה המחברת "בטיחות הציבור במבנים היסטוריים; התוספת החמישית לחוק התכנון והבנייה" (עמ' 31-36).
3. "א" בתקנה זו - "אתר" ו"גורם אחראי" - כהגדרתם בתוספת החמישית; "בניין" - לרבות חלק מבניין.
- (ב) התוספת השנייה תחול לגבי אתר, כפוף לקבוע בתוספת החמישית.
- (ג) בבניין חדש המוקם בתחום אתר, יתקיימו הוראות התוספת השנייה, למעט בניין משוחרר שלגביו יחולו הוראות התוספת החמישית, תקנות התכנון והבנייה, תקנה 17.
4. תקנות התכנון והבנייה, התוספת החמישית, חלק ב': אמצעי יציאה מהבניין, פרט 2.05 (ד).
5. התוספת החמישית, חלק ה': הגנה מפני אש, פרט 5.05 (6).
6. The Burra Charter (2013) Article 21. Adaptation:
"21.1 Adaptation is acceptable only where the adaptation has minimal impact on the cultural significance of the place.
21.2 Adaptation should involve minimal change to significant fabric, achieved only after considering alternatives".
7. LeBlanc, F.(Ed.), Getty Conservation Institute Glossary for Iraq Course 2004: "The quality of being genuine or original, being actually what is claimed rather than imitative".
8. אותנטיות - "אמיתות, נכונות הנובעת מהמקור. אותנטיות מתייחסת לדרגת האמינות והאמיתות של מקורות המידע שעליהם מבוססים ערכי המורשת (...) חשיבותו של מושג האותנטיות בתפיסה שמבחינה רגשית, אינטלקטואלית ואסתטית, ערכו של האתר לחברה עולה לאין שיעור כאשר הוא משקף מסרים רגשיים, אינטלקטואלים וחושיים אותנטיים. מסרים אלה, גם אם חלו בהם שינויים במהלך הזמן, משמעותיים הרבה יותר מאשר אילו "יוצרו" באופן מלאכותי" (אלף, 2009).
9. מסמך נארה (1994), סעיף 4. "מסמך נארה בנושא האותנטיות נכתב ברוח אמנת ונציה (1964), מסתמך עליה ומעמיק אותה, וזאת לאור הרחבת תחום ההתייחסות והעניין במורשת תרבות בעולם בן זמננו".
In a world that is increasingly subject to the forces of globalization and homogenization, and

in a world in which the search for cultural identity is sometimes pursued through aggressive nationalism and the suppression of the cultures of minorities, the essential contribution made by the consideration of authenticity in conservation practice is to clarify and illuminate the collective "memory of humanity".

10. LeBlanc, F. (Ed.), Getty Conservation Institute Glossary for Iraq Course (2004): "The positive characteristics attributed to heritage places and objects by legislation, governing authorities, and/or other stakeholders. These characteristics are what make a site significant, and they are often the reason why society and authorities are interested in a specific cultural site or object. In general, groups within society expect benefits from the value they attribute to the resource".
11. "Integrity is a measure of the wholeness and intactness of the natural and or cultural heritage and its attributes. Examining the conditions of integrity, therefore requires assessing the extent to which the property: a) includes all elements necessary to express its outstanding universal value; b) is of adequate size to ensure the complete representation of the features and processes which convey the property's significance; c) suffers from adverse effects of development and/or neglect. (UNESCO Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention, January 2008).
12. "(ד) ... רשאית הוועדה המקומית לתת את ההיתר, אף שלא בהתאם להוראות התוספת החמישית, ובלבד שיתקיימו בבקשה להיתר שני תנאים אלה: (1) הוגשה חוות דעת של הגורם האחראי הקובעת כי לא ניתן או שאין זה מעשי למלא אחר ההוראות הקיימות או חלקן בלי לפגוע בערך השימורי של האתר. (2) הוגשה חוות דעת של בעל מקצוע הקובעת כי אין בסטייה המבוקשת מן ההוראות הקיימות, כדי לפגוע בבטיחות המבקרים והמשתמשים באתר, או כי נקיטת אמצעים אחרים, כגון הצבת שלטי אזהרה, יש בה כדי להבטיח את הבטיחות כאמור".
13. התוספת החמישית, חלק א': הגדרות
14. התוספת החמישית, חלק ב': אמצעי יציאה מהבניין: פרט 2.04 (א)
15. התוספת החמישית, חלק ג': הגנה מפני נפילה: פרט 3.03 (ב)
16. ועדת ההיגוי לתוספת החמישית (דצמבר 2001). עמ' 4.
17. אדר' סמוק הדגישה בריאיון עימה שלאורך הדרך, ציינה שחשוב להפריד בין מבני מגורים למבני ציבור. כך לדוגמא מנסוחות בתוספת הוראות לגבי התאמתם של חדרי מדרגות מקוריים לחדרי מדרגות מוגנים אש (חלק ה' סעיף 5.04) ללא הבחנה בין ייעודים שונים של מבנים, או התייחסות לנפח המבנה המטופל. (רק בתת סעיף 2 יש הבחנה בין מספר הקומות, נתון שרלוונטי מבחינת בטיחות אש אך לא מבחינת ערכי האתר).
18. תקנות בטיחות אש בבניינים מהוות את חלק ג' לתוספת השנייה לתקנות התכנון והבנייה. הן עודכנו לאחרונה בשנת 2008 ופורסמו במקביל לפרסום התוספת החמישית ועדכון נוסף שלהן פורסם בשנת 2013. מהתכתבויות שנמצאו אצל אדר' ניצה סמוק עם האדר' חגי דביר, שהיה מעורב בהכנת תקנות בטיחות אש, נמצא כי מיד עם פרסום התוספת החמישית פנה דביר לסמוק בבקשה לסייע בעדכון התוספת החמישית והתאמתה לתקנות בטיחות אש. הוא מתריע על שימוש במונחים לא מדויקים והפניות שגויות במסמך.
19. מתוך דוח ועדת זיילר (2003). ועדת החקירה הממלכתית לעניין בטיחות מבנים ומקומות המשמשים ציבור: "החקיקה בתחום הבניה לוקה בפזיזות רב, בהיעדר סדר, בעמימות ואי-בהירות, בסתירות ובהיעדר מדיניות ברורה. ליקויי החקיקה מהווים חוליה דומיננטית "המעגל השוטה". הם אינם מאפשרים פעמים רבות לנצרכים להוראות הדין (מתכננים, מפקחים, רשויות, מבצעים ואחרים) להבהיר לעצמם מה הן מלוא הנורמות החלות על הבנייה שבה הם מעורבים (...) כדי להיחלץ ממצב זה, המלצנו ליצור, בדומה למקובל במקומות מתוקנים בעולם, קוד בנייה מקיף, ממין ומסוגל לפי נושאים, כך שכל "מידע חקיקתי" על כל נושא טכני או אחר, יוכל להימצא בנקל".
20. California Historical Building Code (2013), California Code of Regulations, Title 24, Part 8, Published by International Code Council, Washington, D.C. Retrieved from <http://www.bsc.ca.gov/codes.aspx>

מקורות

בר-כהן, ע' (תשס"ח). הליך החקיקה של חוק התכנון והבנייה תשכ"ה 1965 בהקשרם של "מוסדות התכנון" (פרק ב' לחוק) ו"תכניות" (פרק ג' לחוק). עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן. רמת גן.

כהן, א' (2012). שימוש עירוני חוזר במבנים ובמרחבים עירוניים ושילובו בתהליכי תכנון כחלק מפיתוח בר-קיימא. עבודה לתואר מוסמך, אוניברסיטת תל אביב.

קורן, ג' (2012). חקיקת השימור והרפורמה בחוק התכנון והבנייה – לאן פנינו? **אתרים המגזין**, 02: 51-56.

שביד, י', טרנר, מ', נובנשטרן, ח' (1995). **שימור מבנים ואתרי התיישבות: היבטים ערכיים ומשפטיים**. ירושלים.

English Heritage 2012. Energy Efficiency & Historic Building: application of part L of the building regulations to historic & traditionally constructed building”, revision note. London.

Kaplan M. E. 1987. The Impact of Building Regulations and Standards on Preservation and Conservation: A Global Perspective. In ICOMOS 8th General Assembly and International Symposium "Old Cultures in New Worlds", Washington, D.C. Symposium Papers, Vol.1.

Novenshtern H. & Koren G.2001. Legal Methods of Furthering Urban Preservation. Conference of the International Legal Committee of ICOMOS, Papers Submitted to the Israel Conference.

חקיקה

חוק התכנון והבנייה, 1965.

http://www.moin.gov.il/SubjectDocuments/shimur/shimuro1-1991.תוספת הרביעית לחוק התכנון והבנייה, 1991. [tosefet%204.pdf](http://www.moin.gov.il/SubjectDocuments/shimur/shimuro1-tosefet%204.pdf)

תקנות התכנון והבנייה (בקשה להיתר, תנאיו ואגרות) התש"ל-1970.

התוספת החמישית לתקנות התכנון והבנייה, 2008.

ועדת ההיגוי לתוספת החמישית (דצמבר 2001). "הנחיות בטיחות לאתרים ארכיאולוגיים ולמבנים היסטוריים", דוח סופי, ירושלים.

דברי הסבר לתקנות התכנון והבנייה, תיקון תשס"ח-2008 בדבר הנחיות בטיחות לאתרים ארכיאולוגיים ולמבנים היסטוריים.
אתר משרד הפנים - <http://www.moin.gov.il/ChozreiMancal/200802-18.pdf>

אמנות

ICOMOS Australia (1999, 2013). The Burra Charter for Places of Cultural Significance.

ICOMOS (1994). The Nara Document on Authenticity.

מילונים

אלף, י' (עורכת) (2009). מילון מונחים בשימור המורשת הבנויה, רשות העתיקות.

LeBlanc, F.(Ed.) Heritage Conservation Terminology And Definitions Of Terms Gathered From Various Sources.

מקורות מקוונים

צור, א' (2015). "החופש לבחור - הגישה הפונקציונאלית-תפקודית ברגולציית תכן הבנייה", מתוך אתר משרד הפנים. (אוחר נובמבר 2015) <http://bonim.pnim.gov.il/ToolsAndResources/information/NewsLetterSite/Pages/cornero315New.aspx>

קוד הבנייה, משרד הפנים, יולי 2012. (אוחזר נובמבר 2015) <http://bonim.pnim.gov.il/Documents/%D7%9E%D7%A1%D7%9E%D7%9B%D7%99%D7%A7%D7%A8%D7%99%D7%9D%D7%A4%D7%99%D7%99%D7%9C%D7%95%D7%98/Kod.pdf>

California Historical Building Code (2013), California Code of Regulations, Title 24, Part 8, Published by International Code Council, Washington, D.C. Retrieved from <http://www.bsc.ca.gov/codes.aspx>

UNESCO Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention - WHC. January 2008. Retrieved from <http://whc.unesco.org/archive/opgvideo8-en.pdf>

ראיונות

פרופ' ניצה סמוק.

אדר' סעדיה מנדל. מנהל הפרויקט מטעם אמ"ן (חברת הייעוץ לוועדת ההיגוי)

רענן בסלו, רשות העתיקות – מינהל שימור.

ד"ר עו"ד ניר מועלם (טכניון), עו"ד גידי קורן.

עו"ד דיוויד פילזר, משרד הפנים.

אורי יוסף, אלון אפשטיין, גיא בדיחי – יועצי בטיחות.

כמיל סארי

”סובב עין הים”, חיבור קהילה למורשת

מילות מפתח | מורשת, קהילה, עין הים, חיפה

עבודה עם מתנ”ס ליאו בק בליווי מקצועי של מומחה לתיירות קהילתית.² המטרה העיקרית של הפרויקט כפי שגובשה בידי היוזמים והמתנ”ס היא לעורר מודעות ל”פנינה” עירונית חיפאית ולחבר את תושבי השכונה לערכי המורשת ולהיסטוריה שלה. לפרויקט מטרות נוספות:

1. חיזוק הקהילה והקשרים בין התושבים והעצמת הגאווה השכונתית.

2. מיתוג השכונה ושיווקה כלפי חוץ כיעד תיירותי.
3. מינוף השכונה מבחינה חברתית וכלכלית.
4. שיקום תשתיות ציבוריות בשכונה ופיתוחן.

בעלי העניין בפרויקט

בעלת העניין העיקרית היא, כמובן, הקהילה המקומית. היזמים קיוו כי ’סובב עין הים’ יביא לתנופה כלכלית בשכונה - פיתוח מיזמים קטנים ועסקים מקומיים לרווחת התושבים. זאת נוסף על המודעות להיסטוריה ולערכים של השכונה. מספר שותפים חברו לקידום מטרות הפרויקט:

1. אוניברסיטת חיפה הובילה את הרכיב המדעי-מקצועי (הנחיה מקצועית של פרופ’ מנספלד, שילוב סטודנטים ומחקר).
2. עיריית חיפה סייעה בניקוי ובתחזוקה של שביל הסובב ותרמה בכך לשיפור חזות השכונה
3. מתנ”ס ליאו בק ראה בפרויקט חלק מפעילותו ומסדר היום שלו לקידום פעילות חברתית בקהילה. המתנ”ס ניסה למתג את הפרויקט ולהביא לפרסומו הן בקרב מתנ”סים אחרים הן בעולם האקדמי.

”סובב עין הים”

כדי לקדם מטרות אלו יזמו תושבי השכונה את מסלול ’סובב עין הים’ שעיקרו, ביקור באתרים שבשכונה ובסביבתה. משך הסיור במסלול הוא שעה וחצי (איור 1). שיאו של הסיור הוא בביקור באחד הבתים של תושבי השכונה, שבמהלכו מתנהל שיח על מגוון הזהויות והקהילות בשכונה ועל החיים המשותפים בה. במהלך הסיור עד למפגש על כוס קפה, מספרים תושבי

”סובב עין הים” הוא פרויקט המנסה לחבר קהילה למורשת העבר באמצעות פיתוח תיירות קהילתית, ועלידי כך מבקש למנף את השכונה שבה היא חיה. הוא עוסק בשימור התפתחותה של קהילה וסיפור החיים המשותפים בה. המאמר מתאר את ההיסטוריה של אחת השכונות הקסומות בחיפה, את שלבי התהוות הפרויקט, ההישגים, הקשיים והיעדים שיש עדיין לפעול למימושם.

שכונת עין הים

השכונה ממוקמת צמוד לכביש החוף, בנקודת החיבור שבין ההר לים. היא נוסדה בשנות השלושים של המאה הקודמת. בשנת 1933 החליט הוועד לשינוי קרקעות לטובת זוגות צעירים המתכוונים להקים משפחה חדשה באזור ואדי אל-ג’מאל (עין הים). הקרקעות נמכרו במחיר נמוך כדי לעודד צעירים לרכוש אותן. לאחר קום המדינה החלה שכונת ואדי אל ג’מאל להיות מעורבת מכל החברות והקהילות של האוכלוסייה: ערבים ויהודים, דתיים וחילוניים, עולים חדשים וותיקים. כך, למשל, בתחילת שנות החמישים, בעקבות העלייה הגדולה בין 1952 - 1954, קלטה השכונה קבוצות עולים מארצות המזרח התיכון, ומיד לאחר מכן נבנו השיכונים של שנות השישים. החל משנת 1954 ניתן לראות במפות את השם ’עין הים’ ליד ’ואדי אל-ג’מאל’.

השכונה נמצאת במקום גיאוגרפי מעניין, ויש בה אוצרות טבע ומשאבים מרתקים וחשובים: הר הכרמל ובו מגוון צמחייה ובעלי חיים, חוף הים ושמות שקמונה, אתרים ארכאולוגיים (תל שקמונה, חורבת תנאני ועוד) ובעיקר, חיי קהילה המקבלים ביטוי במפגש בגינה הקהילתית.

הפרויקט

הפרויקט יצא לדרך בשנת 2011 ביוזמת הקהילה המקומית. חמישה תושבים יזמו קידום של הרעיון ואליהם הצטרפו מספר תושבים. היום מקדמים את התוכנית 12 פעילים תושבי השכונה. בשלב הראשון בוצע מיפוי של הצרכים וסדר העדיפות, כפי שהציגו התושבים ונדונו המיזמים שהיו רוצים לפתח.¹ בשלב השני נבנתה תכנית



איור 1. מוקדי ביקור בשכונה ובסביבותיה



איור 2-5. סיור מודרך בשכונה

2. נערכו סיורים רבים בשכונה. ביקרו בה אלפי מטיילים במסגרות שונות:
 - מתנ"סים מהארץ ומהעולם.
 - אנשי אקדמיה מאוניברסיטת חיפה, אוניברסיטת וינה (פרופ' רגינה פולק) ועוד.
 - 'הים שלנו' והליכות ג'יין.⁴ שני מיזמים שהגיעו לביקור בשכונה, למפגשי היכרות עם הפרויקט ועם התושבים. נציגים מהשכונה השתתפו בפרויקט 'הים שלנו'.
 - תורמים וגופים מרכזיים. בכירים משגרירות ארה"ב הגיעו בט"ו בשבט למפגש היכרות, לטובת התרמה לפרויקט ונטעו עץ בגינה הקהילתית.
3. עיריית חיפה החלה בשיקום שביל הסיור, הוצבו פחי אשפה ואפילו הוכנו שלטים לאתרים השונים במסלול.
4. גופים נוספים תרמו ידע ומקצועיות, דוגמת רשות העתיקות בשיקום רצפת הפסיפס בשקמונה.
5. הפרויקט זכה להוקרה ולפרסים מנשיא המדינה, במגן רוטרי לסובלנות וכן במקום הראשון בתחרות פרויקט מצטיין של אוניברסיטת חיפה.

בעיות ומכשולים

פרויקט המחבר קהילה עם מורשת המקום ומתבסס בעיקר על עבודה עם הקהילה, נתקל במספר קשיים. יש לזכור כי הקהילה שיזמה את הפרויקט, כוללת בתוכה אנשים ממקצועות ומתחומי השכלה ועיסוק שונים. קבוצת אנשים שאין לה הרקע המקצועי הנדרש לקידום מיזם של תיירות קהילתית, כלומר, פרויקטים של תיירות המשלבים קהילה כדי שהתוצרים שלהם יניבו פירות גם לקהילה עצמה. מכאן חשיבות הליווי המקצועי והאקדמי. בקבוצה מגוונת כזו תחומי העניין הם מגוונים ויש קושי לחבר את כולם למטרה המשותפת של קידום הפרויקט. לבד ממכשול המקצועיות של היוזמים, נתקל הפרויקט בקשיים נוספים, לדוגמה: בעוד פיתוח המסלול מסביב לשכונה התקדם בצורה טובה, המסלול בתוך השכונה עדיין

השכונה שמדריכים אותו, את סיפורה של השכונה מראשיתה ועד היום (איור 2-5).

הסיור כולל מספר תחנות מרכזיות:

הגינה הקהילתית: חלקת אדמה שתרמה עיריית חיפה. תושבי השכונה נוטעים, כל אחד בחלקה שלו, את מה שהוא רוצה ובסוף, חולקים את היבול ביניהם באירועים משותפים. עיקר הפעילות הוא במפגש בין תושבי השכונה בגינה. חלקם הגדול גרים זה ליד זה במשך שנים, אבל ההיכרות האמתית נעשתה באמצעות העבודה בגינה.

תצפית: מצויה סמוך לגינה מעל ההר ומשקיפה אל הים וראש הכרמל. שם מוצגת ההיסטוריה של השכונה, הקשר לכביש הראשי שהיה דרך מסחר בעבר. המקום הוא תצפית לרוב האתרים הסובבים את השכונה.

ביקור באתרים הארכיאולוגיים הסובבים את השכונה:

חורבת תנאני, תל שקמונה, מערכת הקברים ורצפת פסיפס מהתקופה הביזנטית בכניסה הדרומית ועוד (איור 6).

רחובות השכונה: במהלך הסיור בשכונה מוצגים מגוון נושאים בהתאם להתקדמות בסיור ברגל:

- המבנים והתפתחות הבנייה: הבנייה באבן בשנות השלושים, הבנייה ומבני השיכונים עם סיפור העלייה בשנות החמישים.
- שני בתי הכנסת בשכונה והכנסייה על החוף וסיפור רב-התרבויות בשכונה.
- אומנים ואמנים: סטודיו אומן קרמיקה, ציורים של אמנית תושבת השכונה, אומנים ואמנים נוספים.
- סיפורים מעניינים דוגמת: דייג השכונה וסיפורי הדייג, מכולת השכונה השייכת לערבי "שומר שבת" והחנות סגורה בימי שבת ובחגים ועוד.
- הסיור מסתיים בשיחה על כוס קפה בבית של אחד התושבים. התושבים מספרים במהלך הביקור על החיים המשותפים לאורך השנים.

הישיגי הפרויקט

הקהילה הייתה מעורבת בפרויקט משלב היוזמה ועד הביצוע. הדבר כלל: גיבוש הרעיון, שותפות בהגדרת הצרכים של השכונה ושל תושביה, השתתפות פעילה בהדרכות, מיתוג הפרויקט ושיווקו ועוד. לקהילה יש תפקיד מרכזי, אך התושבים חסרים את המיומנויות המקצועיות הנדרשות למיזם זה. מכאן חשיבות הקשר עם האקדמיה, עם המתנ"ס ועם העירייה. גופים אלו תרמו בהיבטים המקצועיים והכספיים.

בין ההישגים של הפרויקט ניתן לציין כמה נקודות מרכזיות המבטאות את השפעת הפרויקט על השכונה ועל הקהילה:

1. הוגדרו מסלולים, ארוך וקצר לבחירתו של המבקר.



איור 6. פסיפס מהתקופה הביזנטית

אתגרים לעתיד

כדי להמשיך לקיים את הפרויקט ולמנף את השכונה, חשוב לפעול לקידום המטרות והיעדים אשר טרם הושגו:

1. פיתוח התיירות בלב השכונה.
2. מינוף עסקים ומיזמים קטנים לטובת התושבים.
3. הקצאת משאבים ותקציבים נדרשים.
4. המשך התמיכה המחקרית.
5. הובלת הפרויקט על ידי דור צעיר וחדש.

לבסוף, נראה כי פרויקט תיירות קהילתית מחייב שיתוף פעולה בין מספר גורמים: הקהילה תחילה, מוסד אקדמי וגוף ציבורי מלווה. קהילה יכולה להגדיר צרכים ומה חסר לה, אך הליווי המקצועי הוא הכרחי כדי לממש את היוזמות הללו ולחבר אותן למציאות באופן מקצועי ומושכל.

לא פותח. מסלול זה עדיין נמצא בשלבי קידום - מיפוי תחנות מעניינות, בניית תכנית לקידום מיזמים ועוד. הדבר גרם לכך שלא מומשו כל המטרות, היות שעדיין לא פותחו מיזמים בתוך השכונה אשר יסייעו לתושבים למנף את המצב הכלכלי ולשפר אותו.

אתגרים נוספים שהיו מכשול, מקורם בוויכוח הפנימי בין הפעילים והיזמים. כך, למשל, במהלך עיצוב הלוגו של הפרויקט התעורר מחדש ויכוח על שם השכונה. לפני יותר מעשר שנים פנתה קבוצת תושבים לעירייה, לאחר שזו מחקה את השם המקורי של השכונה בערבית והציבה שילוט ובו רק השם העברי. כאן נדרשה מעורבות של גורם מקצועי מחוץ לשכונה כדי לכוון את הדיון בצורה מקצועית ולהבהיר מחדש כי בפרויקט מסוג זה, המציג מורשת ותרבות, חייב להינתן ביטוי לכל השמות של השכונה ולמגוון התרבויות שבה.

הערות

1. את הסקר ביצע פרופ' יואל מנספלד, ראש המרכז לחקר התיירות באוניברסיטת חיפה.
 2. את הפרויקט ריכז וניהל גיא מלל, מומחה בעל תואר שני בתיירות קהילתית.
 3. הים שלנו (Mare Nostrum) הוא פרויקט בין-לאומי במימון האיחוד האירופי. הפרויקט מתמקד בפיתוח כלים חדשניים לניהול הממשק בין העיר, החוף והים, ולחידוק מעורבות הציבור ומודעותו לנושאים אלה.
- הליכות ג'יין (Jane's Walk) הוא מיזם בין-לאומי הקרוי על שם העיתונאית ג'יין ג'ייקובס. במיזם נערכים סיורים רגליים מודרכים בערים שונות ברחבי העולם.

אור לונטל

בית ציפורי בכפר גלעדי כסמל גשמי להווי הקהילה באמצע המאה ה־20: עתידו, נראותו ותשקופת בין־דורית

מילות מפתח | קיבוץ, כפר גלעדי, ספורט

במקרה הזה, לא ניתן לכוון לפרשנות אחת באופן מוחלט וכל אדם מפרש את הנוף בדרכו שלו. ההיבט החווייתי של מקומות מתייחס לקשרים האנושיים המבוססים על תלות והקרבה. המקום הוא השריד והתוצאה של הפעולות הללו, ומשמש מטבעו סמל ונקודה מאחדת. הגורם הרוחני מגדיר את המקום כחוליה המקשרת בין האנשים הפוקדים אותו ובין ישות מטאפיזית עליונה. למעשה, כל מקום ציבורי עשוי לעבור תהליך סקרליזציה ולהפוך ממקום מפגש רגיל למקום קדוש עבור קהילות וחברות הפוקדות אותו. הדבר מתרחש על ידי צבירה של זיכרונות פרטיים וחוויות משותפות לאורך זמן (Carr, 1992).

פרויקטים רחבי ההיקף הנבנים בכל יום בערי העולם כדוגמת מוזיאונים, תיאטראות, אצטדיונים ועוד, משמשים להתחדשות עירונית ולפיתוח כלכלי. באותה מידה הם משמשים גם ליצירת מעורבות תרבותית, לעיצוב דימוי הסמלי של היישוב ואף לזהות ברמה הלאומית (Smith & Strand, 2010). סמית' וסטרנד מצינים כי פרויקטים תרבותיים כגון אלה, יכולים להיתפס לעיתים כגרסה מודרנית למונומנטים וציוני דרך. ההבדל המרכזי ביניהם נעוץ ביחס ההדוק שבין האחרונים לבין סביבתם הקרובה. לפרויקטים כאלה עשויה להיות משמעות רבה גם כשהם בהיקפים קטנים ובאולמות ספורט אזוריים (לונטל, 2014). למרחב הציבורי יש אם כך רמות שונות של חשיבות. ברמת הפרט יש להתייחס לאינטראקציה חברתית כמו לפנאי ולמסחר, וברמה הציבורית פועלים רכיבי עיצוב המרחב לשם יצירת זהות, שותפות וקידום אמירות פוליטיות. התהוות של תנאים אידאליים ליצירה ולעיצוב של זהות קולקטיבית מחייבת מקום מסוים במרחב וחוויות משותפות, רגשיות לרוב, בעבר ובהווה. כל אלה מצויים במידה רבה באתרי ספורט אשר מזמנים במהותם פעילות תדירה וקבועה, מבוססת רגש, הכוללת חיבור בין אנשים על בסיס שיוך חברתי או גאוגרפי. ספורט, בכל הרמות, מספק הקשר תרבותי חשוב לצורות שונות של זהות קולקטיבית ובהן זהות של מעמד חברתי, גזעי, אתני, מקומי, אזורי ולאומי (Carrington, 1985). הספורט הוא לעיתים רכיב חשוב בבניית זהות של מקום. תיאורים אינפורמטיביים

אולם הספורט בית ציפורי בכפר גלעדי עבר מאז הקמתו בשנות ה־40 תמורות רבות מבחינת התפקידים שמילא והדרך שבה תופסים אותו בני המקום. תמורות אלו מנותחות במאמר על רקע מושגים כמו "תחושת מקום" והקשר שבין גאוגרפיה אנושית ופעילות תרבותית ועל רקע השינויים שהתחוללו בחברה הקיבוצית.¹

המקום הציבורי ומקום הספורט

המונח "תחושת מקום" (Sense of place) כולל מגוון קשרים רגשיים, חיוביים ושליליים, שמפתחים או חווים אנשים במקום מסוים. החיבור למקום או תחושת מקום הם סדרה מורכבת של יחסי גומלין ומשמעות חברתית ואישית, המראה כיצד אנשים תופסים את הסביבה שבה הם נמצאים (Amsden et al. 2011). בהקשר זה מייסי (Massey, 1994) מתייחסת ליחסיות של תחושת המקום והצורך בבחינה גלובלית של מקרים נקודתיים. תחושות אמורפיות של קהילה ופרטים, נובעת על פי שו (Xu, 1995) מתוך ארבעה רכיבים:

- א. שם המקום
- ב. ההיבט הסיפורי (נרטיב קולקטיבי ומיתוסים)
- ג. ההיבט החווייתי (תלות והישרדות)
- ד. ההיבט הרוחני (קשר דתי/מטאפיזי)

רכיבים אלו לעיתים חופפים ולעיתים משלימים, והם נגזרים מתחושת שותפות גורל. חשיבותו של שם המקום (טופונימיה), נעוצה בעיסוק בפוליטיקה כיוצרת את המרחב הטקסטואלי, ואותו מרחב יוצר ומקדם את הנרטיב המתבקש על ידי היוצרים של המקום. ניתוח של הסמלים והשמות יכול ללמד על הפוליטיקה ועל הזהות של המקומות הספציפיים ולהפך (Rose-Redgood et al. 2010). הנצחת אישים בנוף הישראלי אינה נדירה ומצויה לרוב בשמות כיכרות, רחובות, שכונות ועוד. לעומת זאת, כשמדובר באתרי ספורט נדיר למצוא שמשתמשים בהם להנצחה בישראל כיום, במיוחד כאשר ההנצחה היא של אישים שלא מתחום הספורט (למשל, אצטדיון ה"א באשדוד או אצטדיון וסרמיל בבאר שבע). בהיבט הסיפורי, מדמה קרסוול (2006) את יצירת הנוף לכתיבת ספר. הכותבים מכוונים למשמעות מסוימת והקוראים עוסקים בפרשנות תמידית של הטקסט (הנוף).

את עקרונותיו הערכיים ואת אורחות החיים בו. מבנים אלה נושאים את המטען הערכי ההיסטורי, התרבותי, החברתי והעיצובי של הקיבוץ (עמית כהן, 2011). חיי השיתוף בקיבוץ משפיעים באופן ישיר על מבנהו הפיסי. עמנואל (1994) טוען שדפוסים אלה הובילו להיווצרותם של מבנים ארכיטקטוניים המאפיינים צורת התיישבות זו, כמו למשל, בתי המגורים, מוסדות החינוך והתרבות וחדרי האוכל. כהנא (2011) מרחיב טענה זו גם לאולמות, חדרי קריאה, בתי עם, מקומות הנצחה, מרפאות ועוד. גם עמית כהן (2006) מדגישה כי ייחודו של הקיבוץ מצוי במתאר הפיסי שלו: הגנים, השדרות, שימושי הקרקע והמבנים הציבוריים משקפים את עקרונותיו החברתיים של הקיבוץ. מבנים ציבוריים אלה, שאותם מכנה עמית כהן נכסי מורשה, נושאים את הערכים ההיסטוריים, התרבותיים, החברתיים והעיצוביים של הקיבוצים. לפיכך, תמורות עדכניות בערכים הקיבוציים ובאורח החיים, מובילות גם לשינוי במשמעותם החברתית והסמלית של מבני הציבור, ולעזיבתם או לשינוי התפקוד שלהם.

מתוך מגוון המבנים הציבוריים חדר האוכל הוא לרוב בעל החשיבות הרבה ביותר. הוא ממוקם בליבו המרחבי והסמלי של הקיבוץ בשל היותו מרכז החיים וסמל לאידאולוגיה הסוציאליסטית הקולקטיבית (Avieli 2012). חדר האוכל הקיבוצי אינו משמש רק מסעדה עבור החברים אלא יש לו שימושים ציבוריים נוספים כגון דיוני האסיפה הכללית, מרכז מידע ודואר, אירועי תרבות שונים, ולעיתים משולבות בו חנויות, משרדים ומחסנים (עמנואל 1994). חשיבותו של חדר האוכל וטעינתו במשמעות סמלית עבור הקיבוץ וחבריו, אינן בלעדיות רק לו. יש מבני ציבור נוספים שהם חלק מהנוף התרבותי הבנוי והטעונים במשמעות חברתית-קהלית. על פי כהנא (2011) אולמות קיבוציים ששימשו למופעים ולהקרנות סרטים החלו כבר בשנות ה־30 עם הקמתו של 'אולם הרשל פינסקי' בגבת, 'בית יוסף טרומפלדור' בבית יוסף, ו'בית הרצל' בחולדה.

בצל השינויים הכלכליים והחברתיים המואצים שעוברים הקיבוצים משנות ה־90, השתנה בהתאם גם המרחב הפיזי ותפקודם של מבני הציבור בהם (Russel, Hanneman, 2011). בעקבות שינויים אלה, מתרחשות נטישה והריסה של נופי מורשה, הסבה תפקודית ויצירת תוכן חדש, אשר לא תמיד מתייחס לערך ההיסטורי והעיצובי של המקום (עמית כהן, 2011). התרבות הישראלית העכשווית ואיכות החיים נתפסות כחשובות במיוחד בקרב חברי הקיבוץ, יותר מערכים כמו שורשיות והמשכיות או שוויוניות. ההיבט התרבותי בולט יותר בקרב קיבוצי המרכז, ואילו בקיבוצי הפריפריה יש דגש על איכות החיים (עמית כהן, 2006).

וסימבוליים העוברים באמצעי התקשורת השונים: בעיתונות, ברדיו, בטלוויזיה ובאינטרנט, ותמונות וסמלים המקודמים בזמן אירועי הספורט, משחקים תפקיד מרכזי בבנייתם של הזהות המקומית (McGuirk & Rowe, 2001). חשוב להדגיש, כי אותם מקומות אינם יכולים להיות מוסברים על ידי הסתכלות נקודתית, אלא חייבים להבחן מנקודת המבט הרחבה של קשרים חברתיים דינמיים, הנתונים אף הם להשפעות מגוונות בהקשר של זמן (Vertinsky & Bale, 2004). זאת מפני שהקהילה משפיעה על המשמעות המוענקת לאתר מחד גיסא, ומתחם הספורט מרכז, מגדיר ומעצב תופעות סביבתיות חברתיות מאידך גיסא. המשמעות התרבותית והחברתית היצוקה במקומות הספורט, נובעת באופן ישיר מהמעורבות של האנשים בהם. מעורבות זו, על פי ספרינגווד (Springwood, 1996:116) היא "משמעותית באופן מיוחד, לעיתים בצורה שלא תתואר, וכמעט תמיד רגשית". על פי בייל וורטינסקי (Vertinsky & Bale, 2004) תהליכי חברות כגון אלה המתקיימים ביישובים, הם מהותיים לשם יצירה ובנייה מחדש של זיכרונות וזהות. אתרי ספורט, המשמשים מאגרים של זיכרונות, ממלאים תפקיד חשוב בתהליך היצירה של הזהות והאחידות. השלבים הראשונים במחזור חייו של מתקן הספורט הם השיקולים הנוגעים להקמתו, מיקומו וניסיון ראשוני להקנות לו זהות באמצעות עיצוב או שם. אך הקניית המשמעות נוצרת בעיקרה במהלך קיום הפעילויות במתחם ומעוצבת על ידי משתתפים חברתיים וספורטיביים דינמיים.

נוף תרבותי בקיבוצים

על פי סמית' (Smith, 1997) הגאוגרפיה האנושית מאפשרת להבין את הקשר החשוב מאוד שבין פעילות תרבותית, יצירתה ושימושה לבין מקום מסוים. היא מספקת תובנות חדשות על הקשר שבין תרבות, פוליטיקה, כלכלה ומקום. מרלא חפץ (2015) עושה שימוש בהגדרת 'מקום' כמאפיין סובייקטיבי של חוויות אנושיות – מרחב גאוגרפי מחד גיסא וזירה ספציפית של יחסים חברתיים מאידך גיסא. המקום הוא תוצר של מערכת גומלין מחזורית בין האוכלוסייה לבין המקום. משמע, את המקום יוצרים האנשים ומעצבים אותו לטובת יצירת משמעות, ואילו המשמעות מעצבת את תחושת המקום ואת החיבור של האנשים למקום. מזה עולה, כי חקר תהליך עיצוב המרחב ותפקוד המבנים הציבוריים הוא כלי מוביל בניתוח תפיסות ערכיות וחברתיות של קהילות מגובשות קטנות, בהן צורת ההתיישבות – קיבוץ.

הנוף הקיבוצי ונכסי המורשה שבו, הם ביטוי מוחשי לרכיבי תרבות וחברה מקומיים. המתאר הפיסי של הקיבוץ והשימוש במבני ציבור רבים יוצרים את ייחודו של הקיבוץ ומשקפים

האולם על שמו של חיים ציפורי. דמותו טופחה בזיכרון של המקום. זיכרון זה התבסס על יחסי הגומלין שהיו בין ציפורי לחברים ולילדים (ש' מלמוד, ריאיון אישי, 12 באוקטובר 2015). בשל זיכרון זה וגם לאחר חשיבה תפקודית, הוחלט על הקמת האולם ליד בית הספר ומקום הימצאם של הילדים. זאת, לטענת רבינוביץ', גם על בסיס הדאגה המיוחדת לילדים שהייתה בכפר גלעדי (ש' רבינוביץ', ריאיון אישי, 13 באוקטובר 2015). קשר משולש זה בין הספורט, הילדים והמקום, החל כבר בתהליך הבנייה עת היו מתקבצים הילדים והנוער וצופים בחברים הבונים (ע' כרמי, ריאיון אישי, 13 באוקטובר 2015) ונמשך בעשורים לאחר מכן בפעילות השוטפת של האולם.

בניית אולם הספורט, מספר מלמוד, הייתה בבחינת העזה גדולה, שכן בקיבוצים לא היו אולמות ספורט ולמיטב ידיעתו, לא היו גם אולמות ספורט בערים באמצע שנות הארבעים. (ש' מלמוד, ריאיון אישי, 12 באוקטובר 2015). אולם הספורט תוכנן לתת מענה רב תכליתי. בפועל, התפתחו בו שני ענפי ספורט עיקריים: התעמלות וכדורסל. ההתעמלות, בשל יוזמתו ודחיפתו של יעקב זייל, שבנה מכשירי התעמלות ואימן באמצעותם ספורטאים מקומיים. והכדורסל, בשל הפופולריות הרבה של ענף ספורט זה, שהחלה בקיבוצים בסביבה והפכה לבסוף את כפר גלעדי למוקד הכדורסל של



איור 1. גיוס שבת ליציקת הרצפה, 1943. באדיבות ארכיון כפר גלעדי



איור 2. יציקת בטון, אברשה שמוקלר וחברים, 1943. באדיבות ארכיון כפר גלעדי

בהקשר של התמורות שעברו על אולם הספורט בית ציפורי בכפר גלעדי בולט הרכיב של איכות חיים. מבנה זה, יותר ממבני תרבות אחרים, משמש לפעילות ספורטיבית שהיא מהביטויים השכיחים ביותר לתרבות פופולרית בישראל. היבט זה מתחבר להעדפתם של קיבוצי הפריפריה להדגיש נופי הנצחה וזיכרון, שבית ציפורי, העומד במרכז מאמר זה, נכלל אף הוא בהם.

תרבות ספורט והקמת האולם

הקמת אולם הספורט בכפר גלעדי ראשיתה ברעיונותיו של חיים ציפורי עצמו כעשור וחצי בטרם חניכתו של האולם בכפר גלעדי. ציפורי, שהיה ידוע בכינוי קווצ'קה, נולד בקרנצ'וק ברוסיה בשנת 1903 ועלה לארץ בשנת 1922. בתחילה הצטרף ל'גדוד העבודה' וכך הגיע בשנת 1923 לתל חי. עם איחוד תל חי וכפר גלעדי בשנת 1926, עבר ציפורי עם משפחתו לכפר גלעדי. הוא הצטרף לארגון הספורט 'הפועל' בשנת 1927 ויסד את הסניף בכפר גלעדי. במהלך עבודתו ב'הפועל' הדריך ואימן אתלטיקה והתעמלות בכל סניפי הסביבה (ללא שם, הצופה 1938). נוסף לכך, היה חבר ב'הגנה' ואימן בסתר לוחמים. כחלק מתפקידו זה, נשלח לארגן את העזרה הראשונה במשמר הירדן, ושם נפל במתקפה של פורעים ערבים, ב־1 ביולי, 1938. מותו של ציפורי היה אירוע טראומטי בקיבוץ, בעיקר בשל היותו ההרוג הראשון לאחר מאורעות תל חי. לפיכך, כבר במהלך ימי האבל החליטה המזכירות של מרכז 'הפועל' לעשות מגבית פנימית להקמת 'בית הפועל על שם חיים ציפורי' בכפר גלעדי.

בתחילת שנות הארבעים, מספר חבר הקיבוץ שי מלמוד (ש' מלמוד, ריאיון אישי, 12 באוקטובר 2015), כי היה קשה לבנות את האולם, בעיקר מחמת המלחמה, מחסור בחומרים והחשש לפלישת צבא וישי מצפון למטולה. רק משנת 4-1943 החלו את בנייתו המהירה של האולם. בתקופת מלחמת השחרור הוא עמד כשלד עם רצפת בטון, בצדו הצפוני היו קורות ברזל לטובת בנייה עתידית של במה להצגות. עוד מוסיף מלמוד, כי בתקופת המלחמה היה גם קושי בגיוס כספים, דבר שמנע את המשך הבנייה. את העבודה עצמה עשו חברי הקיבוץ בגיוסי שבתות (גלעדי, 2011), כאשר כל חבר היה צריך לתת 6 ימי גיוסים עבור בית ציפורי (ללא שם, על הגבעה, 1988) (איור 1, 2). הבנייה נמשכה שנתיים, בידי חברי הקיבוץ ובהתנדבות. בסופו של התהליך, נבנה האולם הגדול ביותר באותו הזמן בארץ, 14x24 מ' ועוד 10 מ', כאשר הגודל הסטנדרטי לאולמות בארץ היה 12x8 מ' בלבד (ללא שם, על הגבעה 1988). מלמוד טוען שלאורך כל תקופת הבנייה חשבו לקרוא את

הגליל העליון.

גאווה אזרית ומשמעות מקומית

תהליך ההקמה הנציח את חזונו הספורטיבי של חיים ציפורי באמצעות התגייסות הקהילה ויוזמתם של אברשה שמוקלר ושל יעקב זייל, שתרגמו את הכוונות לפעילות ספורטיבית יומיומית. נראותו של המקום, התאמתו לאורחות חיי הקהילה, מרכזיותו בחיי הילדים והנוער, ותפקודו כאולם הכדורסל המוביל באזור במשך עשרות שנים, הפכו אותו במהרה למרכז תרבות, (מ' נחמן, ריאיון אישי 2015) בעיקר עבור חברי הקיבוץ. על פי מלמוד (ריאיון אישי 2015), מיד לאחר שיעקב זייל התקין סולמות וטבעות, הפכו האולם וסביבתו להיות מרכז חייהם של ילדי בית הספר. מלמוד מציין, כי עצם העובדה שישנו מבנה ענק שעומד לא רחוק מבית הספר, הוא בעל "כוח משיכה". נוסף לכך, גם תפקודו האישי והציבורי של המקום ששיחקו בו ילדי בית הספר, ובו בזמן נערכו בו הופעות וטקסים (איור 3). כרמי מספר, כי לספורט בכפר גלעדי היה מקום מרכזי בחיי הילדים והמבוגרים. בני הנוער, מוסיף כרמי, אהבו ללכת לאולם לשחק בווריאציות שונות, ואפילו אם היו רק שניים או ארבעה שחקנים. גם על פי רבינוביץ' (ריאיון אישי 2015), האולם היה מקום מרכזי בחיי היישוב, ותחושות אלו היו משותפות למבוגרים וילדים כאחד. כבר בשנים הראשונות התקיימו באולם תחרויות רבות, הותקנו ספסלים לאורך קיר האולם, והנוער היה מבלה את כל זמנו מחוץ ללימודים במשחקים שונים באולם, במידה רבה בשל קרבתו לבית הספר בקיבוץ (ע' כרמי, ריאיון אישי 2015).

גם חברי קיבוץ שנולדו בשנות ה־50, משמיעים דברים דומים בעניין החוויות והפעילויות בבית ציפורי. כך מספרת אורנה פרנקל, בת כפר גלעדי, כי בית ציפורי זכור לה כמקום מרכזי בילדותה, מקום של תחרויות ושל כדורסל ושל שהייה מרובה

כילדים, בצפייה במשחקים, עידוד ותחושת חיבור לקבוצת הכדורסל המקומית (ריאיון אישי 2015). אפרת בלייברג, בת כפר גלעדי, מספרת כי בית ציפורי היה מקור גאווה מקומית גדול, כשבין השאר, אירח את אימוניה של נבחרת ישראל בכדורסל לקראת אליפות אירופה בתחילת שנות ה־50 (ריאיון אישי 2015). העניין הגדול שיצר הכדורסל בקרב חברי הקיבוץ והפיכתו של בית ציפורי למרכז ספורט מקומי, אשר אירח גם אירועי ספורט ונבחרות ספורט מהעולם, באו במקביל להיותו של האולם מרכז תרבות קיבוצי. בהיותו מבנה ציבורי גדול, התקיימו באולם אירועים אשר עד אז התנהלו בחדר האוכל הקיבוצי. האולם, מספר כרמי, נעשה כעין "מרכז קהילתי" של היום (ריאיון אישי 2015). פרנקל מספרת כי כל "חיי החברה התוססים והפעילים" התקיימו סביב בית ציפורי. כך למשל חתונתה בשנת 1974, אשר כללה את קבלת הפנים והחופה באולם הקולנוע (בית ציפורי המוקדם) ואילו מסיבת החתונה נערכה באולם הספורט (בית ציפורי החדש). נוסף לכך, מציינת פרנקל את סדרי הפסח בקיבוץ, אשר היו נערכים באולם, עד שנת 1985, כאשר נבנה חדר האוכל החדש בקיבוץ (ריאיון אישי 2015) (איור 4).



איור 4. ליל הסדר בכפר גלעדי, 1974. באדיבות ארכיון כפר גלעדי

גם בלייברג מציינת כי כבר בעשורים הראשונים לאחר הקמתו, אולם בית ציפורי היה המקום המרכזי הן לאירועי תרבות הן לספורט. למשל, בשנת 1950, אירח בית ציפורי 1,500 אנשים לכבוד טקס 'אלופת הבקר בארץ' שבה הועלתה הפרה 'סתות' על במה במרכז המגרש (ללא שם, על המשמר, 1950). באמצע שנות ה־50 נערכו באולם חגיגות שנות ה־40 לקיבוץ כפר גלעדי, והועלו בו הצגות. בו בזמן הוא שימש מקום להדרכת נוער מיישובי הסביבה כגון מרגליות וכפר יובל, אשר היו מגיעים לאולם בית ציפורי פעם בשבוע למשחקי כדור וריקודי עם. בריאיון אישי עמה (2015), מעלה בלייברג מספר נקודות חשובות בדבר חשיבותו של בית ציפורי במרקם החברתי והתרבותי בכפר



איור 3. טקס סיום שנת הלימודים, 1960. באדיבות ארכיון כפר גלעדי

תפקודו הספורטיבי-התרבותי של קודמו, וילדי הקיבוץ למדו להתייחס אליו כאל 'בית ציפורי' היחיד בעוד האולם הישן היה ידוע כ'אולם ההצגות'. ועדיין, עבור בלייברג למשל, "בית ציפורי היה ונשאר רק האולם המקורי והראשון, ולא זה שקיבל אף הוא את שמו ומזהה היום עם השם בקרב חברי הקיבוץ הצעירים יותר". ואילו פרנקל מציינת, כי תרבות וספורט הולכים יד ביד ולכן שני אולמות בית ציפורי, היו מרכזים ספורטיביים ומרכזים תרבותיים בעת ובעונה אחת (ריאיון אישי 2015).

חלק מרכזי מהפעילות התרבותית התקיים גם בבית ציפורי הישן, והחלק השני הועבר לחדר האוכל החדש בקיבוץ שנבנה בשנת 1985. האולם החדש שימש בעיקר את הפן הספורטיבי המקצועני, וצבר פופולריות רבה, זאת בד בבד עם הצלחתה הספורטיבית של קבוצת הפועל גליל עליון, אשר צמחה מקבוצת הכדורסל של כפר גלעדי. החלפה זאת בין מרכז תרבות מקומי למרכז תרבות אזורי, שינתה במידה רבה גם את התפיסה של חברי הקיבוץ את המקום ואת משמעותו.

קבוצת הפועל גליל עליון בכדורסל הייתה במשך תקופה בשנות ה־80 וה־90 למאה ה־20 קבוצה מובילה ברמה הלאומית. הזרקור התקשורתי, התיירותי והספורטיבי נתון היה במקום שבו התקיימו תחרויות הספורט – בית ציפורי בכפר גלעדי. ניתן לראות זאת לדוגמה במספר הצופים הרב (חברי כפר גלעדי, הקיבוצים והיישובים בסביבה וקהלי חוץ) שהיו מתכנסים מידי שבועיים לצפות במשחקי הקבוצה (ללא שם, דבר ספורט, 1983; ללא שם, מעריב, 1985). תקופה זו של הצלחה אזורית ולאומית, התאפיינה בעלייה בתחושת הגאווה המקומית כפי שבאה לידי ביטוי גם בפרסומים בעלון הקיבוץ (ראה למשל: ללא שם, על הגבעה, 1979). לאחר עשור של הצלחות בכפר גלעדי, נפתח במאי 1988 אולם חדש וגדול יותר בכפר בלום, שנבנה על ידי המועצה ומפעל הפיס. קבוצת הכדורסל הפועל גליל עליון עברה לארח את משחקיה שם, ולמעשה הוציאה את התוכן הספורטיבי האזורי מכפר גלעדי (פרינץ, 2012). לדעתו של מלמוד, (שאליו מצטרפים גם כרמי, פרנקל ובלייברג) מאותו רגע האולם החל "לגווע" כהדרתו. (ריאיון אישי 2015). זוהר מונסנגו, חברת קיבוץ כפר גלעדי, מספרת כי כילדים היא וחבריה אהבו את הקבוצה ורצו שתנצח, "היינו אוהדים שרופים כאשר היינו אף באים לחזות באימוני הקבוצה. אחרי שקבוצת הכדורסל "הפועל גליל עליון עברה לכפר בלום 7-1986 כבר לא הלכתי למשחקים, לגביי הקבוצה השתנתה". הקשר לקבוצה היה אם כן, במידה רבה ביטוי לגאווה מקומית ולא דווקא לגאווה אזורית. הרצון בהצלחת הקבוצה לא היה נטוע בהישגיות או בתחרותיות ספורטיבית

גלעדי. ראשית, עקב מגוון התפקודים שלו והיעדר חלופות, הוא שימש מקום מרכזי עבור הילדים, אשר ראו בו לא רק מקום מפגש, אלא אימצו כאורח חיים את תוכנו הספורטיבי של האולם. שנית, מדגישה בלייברג (ריאיון אישי 2015), מרכזיותו של המקום באה לידי ביטוי בתוכן ולא במרחב הגאוגרפי. אף שהאולם מוקם בצדו הדרומי של הקיבוץ, הוא היה מרכז החיים מבחינתה, בדומה לבית כנסת וכאוצר של כל זיכרונות הילדות.

בשנת 1967 נבנה בכפר גלעדי אולם ספורט חדש (ללא שם, על הגבעה, 1988) (איור 5). האולם החדש נבנה לצד האולם הוותיק, אך היה גדול יותר ומותאם לסטנדרט מודרני. הבנייה של האולם החדש סימלה למעשה את הצלחתו של האולם הישן ואת מרכזיותו של הספורט בחיי הקהילה. בנייתו של האולם החדש שימשה בעיקר לצורך תפקודי – הרחבת הפעילות הספורטיבית-התרבותית בכפר גלעדי. אולם זה בא להמשיך את מהות המקום בית ציפורי ומשום כך, לדבריו של רבינוביץ, הייתה הסכמה בקרב כל חברי הקיבוץ, כי גם האולם החדש יקבל את השם 'בית ציפורי'. לתפיסתו הייתה לכך חשיבות ומשמעות רבה (ריאיון אישי 2015). האולם הישן לא נזנח או נהרס, כפי שקורה לרוב בעת החלפת מתקני ספורט, אלא שודרג לאולם הצגות קבוע עם רצפה משופעת (איור 6).

מרגע זה ואילך, נטל על עצמו בית ציפורי החדש את



איור 5. בית ציפורי הישן במהלך שיפוץ, 1969. באדיבות ארכיון כפר גלעדי



איור 6. הסבתו של בית ציפורי לאולם הצגות וסרטים, 1969. באדיבות ארכיון כפר גלעדי

כרכיב קהילתי-חברתי חזק, התרחשה במקום הספורט, ולכן מקום הספורט הפך למזוהה עם פעילות הפנאי התרבותית של ילדי הקיבוץ.

הספורט הקבוצתי ברמה הקהילתית מתקיים כיום בבית ציפורי בעיקר בדמות קבוצת הכדורשת המקומית, שבה שותפות נשים מהקיבוץ אשר שיחקו ופעלו בבית ציפורי בילדותן ובבגרותן. כך למשל אפרת בלייברג, שהחלה בבית ציפורי את הקריירה הספורטיבית שלה שכללה משחק כדורסל מקצועני בהפועל ירושלים ובנבחרת ישראל, וזוהר מונסנגו שמספרת על זיכרונותיה מסדר הפסח הקיבוצי ואת חזרות הדגלנים ליום העצמאות. היא גם זוכרת כיצד כילדה הייתה מעודדת את הפועל גליל עליון, ומשחקת בעצמה בקבוצות הקטסל (ריאיון אישי, 2015). הפעילות הנוכחית של קבוצת הכדורשת חשובה, מכיוון שהיא מכילה את שני התפקודים המקוריים של בית ציפורי: פעילות ספורטיבית שמתאימה לאולם ומתאפשרת מעצם קיומו, ובעיקר תפקיד חברתי אשר בא לידי ביטוי במפגש פנאי תדיר של חברות הקיבוץ, על רקע פעילות ספורטיבית שתואמת את ערכי הספורט ותרבות הגוף בכפר גלעדי.

סיכום

בעיתון קיבוץ כפר גלעדי – 'על הגבעה', מס' 322, מ־8 בפברואר 1946, פורסמה ידיעה על אודות מגילת יסוד להקמתו של אולם בית ציפורי. (ארכיון כפר גלעדי, תיק על הגבעה, מס' 322) במסמך זה מוגדרות הנחות היסוד והמטרות של הקמת בית ציפורי. ראשית, צוין כי הקמת האולם מסמלת את ההישרדות והנחישות של היישוב היהודי להמשיך בדרכו, ושמקום זה מנציח את פועלו של חיים ציפורי, אשר תרם לפיתוח כפר גלעדי והגליל כולו. והמטרה השנייה שמצוינת היא שבניין זה ישמש לפעילות ספורטיבית ולכינוס יונע וחברים, הן עבור הקיבוץ והן עבור הסביבה. שתי המטרות חולקות קו רעיוני יחיד – הנצחה של אידאולוגיה, אישית או קולקטיבית, באמצעות המשכיות. כאשר בית ציפורי, כדוגמת מקומות ספורט ותרבות נוספים, ממלא את שני הרכיבים הדרושים ליצירתה של הזהות הקולקטיבית. הוא מהווה עדות גשמית דומיננטית בנוף שמסמלת את ההיסטוריה והערכים המשותפים של הקהילה (עמית כהן 2011; עזריהו 2003). הוא גם משרת את הפונקציה של פעילות ספורטיבית אשר כוללת לרוב היבטים רגשיים, בין דוריים ומיועדת לקהלים רחבים (לונטל, 2013א).

גודלו של המבנה וגמישותו התפקודית בשל החלל הגדול, הקנו לו את התפקוד והמשמעות שהיו שמורים לרוב לחדר האוכל הקיבוצי (עמנואל, 1994). לבית ציפורי שני מאפיינים ייחודיים: גאוגרפי ותוכני. מבחינה גאוגרפית הוא ממוקם

אלא סימל את הערכים, אורחות החיים ותרבות הספורט המקומית ואף עיצב את תדמיתו של הקיבוץ. מעברה של הקבוצה 10 ק"מ דרומה, הוציא את התוכן הספורטיבי-הסמלי מהקיבוץ, והחליש את הקשר הרגשי בין הקבוצה לבין חברי הקיבוץ, קשר שהיה מבוסס על תחושת המקום והשיוך לאולם בית ציפורי.

עד אמצע שנות ה־80 מילא בית ציפורי שני תפקידים טעונים במשמעות חברתית. הראשון, היותו המבנה הציבורי המוביל לפעילות תרבותית בקיבוץ. השני, מרכז הפעילות הספורטיבית ברמה האזורית ומקום האירוח של פעילות ספורטיבית ברמה הלאומית. תפקודו התרבותי הפנים קיבוצי עבר לחדר האוכל החדש שנבנה במרכז הקיבוץ בשנת 1985, ותפקודו הספורטיבי, החוץ קיבוצי הוחלף באולם הספורט החדש בכפר בלום שנבנה בשנת 1988.

בראיונות עם אנשי הקיבוץ יש התייחסות ברורה לכך שכיום המקום אינו מרכז תרבות, ורובם ככולם אינם רואים זאת בחיוב. כך למשל מספרת פרנקל (ריאיון אישי, 2015), כי כאשר היא נכנסת עם נכדיה לאולם, הוא נראה לה שומם ועזוב, ועצוב לה מאוד לראות אותו במצב זה. לתפיסתה, האולם כיום אינו מהווה מרכז כמו שהיה לפני כמה עשורים. קל וחומר כאשר מתייחסים לאולם הקולנוע אשר כמעט אינו בשימוש. באופן דומה, בהתייחסות לבית ציפורי כיום, מציינת בלייברג, כי היא מצטערת על חוסר ההמשכיות ועל העובדה, כי כפר גלעדי אינו יודע לשמור על המבנים ולצקת לתוכם את התוכן הרלוונטי על מנת לשמור על הסיפור ההיסטורי וסיפור החיים של קהילה שנבנתה (ריאיון אישי, 2015). ההסתכלות הביקורתית פנימה מצויה גם אצל גלעדי שטוען, כי השינוי התפקודי הוא תוצאה פנימית: "על האולם הזה עברו שנים טובות ומלאות פעילות תרבותית וציבורית, עד שהשתנינו. והוא הפך ל"פיל לבן" הממתין לגואל" (גלעדי, 2011). הביקורת שנשמעת אינה מכוונת כלפי פעילות תרבותית בכלל אלא על היעדר השימוש במבנה עצמו, ובכך משייכים את התוכן הספורטיבי והתרבותי למקום עצמו. הקשר החזק בין האולם לבין ילדי הקיבוץ עולה אף הוא בדברי המרואיינים. מחד גיסא, לדעת מלמוד, כיום אין מספיק ילדים בקיבוץ כדי למלא את המקום בפעילויות רבות, ועדיין יש לאולם מקום חשוב בחיי הספורט והחברה בקיבוץ (ריאיון אישי, 2015). ומאידך גיסא, בלייברג מעלה נקודה נוספת בעניין השימוש של האולם כיום. לדבריה, השימוש העכשווי הוא לטובת ילדי בית הספר בהיותו אזורי, ומשום כך יש תחושות של פלישה לפרטיות הקיבוץ (ריאיון אישי, 2015). עולה מכך שלהיבט של הגיבוש המקומי כתוצאה מהשימוש באולם הייתה חשיבות עליונה ביצירת המשמעות הסמלית שלו. הילדות המשותפת, שנתפסת במידה רבה

מייצר הקשרים תרבותיים קולקטיביים חדשים, המנותקים מהספורט ומתרבות הפעילות הגופנית של הקיבוץ. יתר על כן, ההקמה של אולם הספורט החלופי בעל אותו השם, המקיים פעילות ספורטיבית תדירה גם כיום, מטעינה את תודעתם של צעירי הקיבוץ בדיסוננס מרחבי. במסגרתו, אין הלימה בין המשמעות הסמלית של הנוף ומיקומו של המבנה ההיסטורי במרחב.

כהנא (2011) טוען, כי אולמות ספורט בקיבוצים שימשו גם לחגים, לכנסים ולאירועים שונים, זאת בשל הגודל התקני של מגרש הכדורסל. רב־תכליתיות זו פגמה במלוא התפקוד של שני התחומים, ספורט ופעילות קהילתית־קיבוצית. לפיכך, משנות ה־80 החלו להתפתח בו בזמן חדרי אוכל ששימשו את הפן התרבותי ואולמות ספורט ייעודיים ששימשו את יישובי האזור כולו לאירועי ספורט והופעות. בית ציפורי בכפר גלעדי שירת באופן יעיל את שני התחומים משנת 1949 ועד אמצע שנות ה־80, עת הוחלף בחדר אוכל חדש בכפר גלעדי ובאולם ספורט אזורי בכפר בלום. בכך, היה בית ציפורי בכפר גלעדי סמל לאולם הספורט הרב־תכליתי הקיבוצי, הן בשל נחשנותו בקיבוץ הצפון ובארץ בכלל, הן בשל הצלחתו המקומית והאזורית שנמשכה שלושה עשורים וחצי.

בקצה הקיבוץ ולא במרכזו, ולכן ריכוז הפעילות בו נובע בעיקר מקרבתו לבית הספר ומהתכנים הייחודיים שהציע מול מבני ציבור אחרים. מבחינת התוכן, המבנה הציע תוכן ספורטיבי, ובכך הפך את הפעילות התרבותית בכפר גלעדי למבוססת על ספורט ותרבות גוף. זאת נוסף לשימושים הכלליים לחגים, לאירועים ולהתכנסויות שונות שבשגרת הקיבוץ. אפשר לייחס את החשיבות המקומית שניתנה לבית ציפורי על ידי חברי הקיבוץ במהלך שלושה עשורים וחצי ל: (א) יכולתו להחליף את התפקוד התרבותי־החברתי של חדר האוכל הקיבוצי; (ב) קרבתו לבית הספר ונגישותו הגבוהה לפעילויות הילדים; ו(ג) התוכן הספורטיבי, המקומי־החובבני והאזורי־המקצועני. הוצאת התוכן הספורטיבי לאחר מעבר קבוצת הפועל גליל עליון בשנת 1988 ובניית חדר האוכל החדש בשנת 1985, רוקנו אותו משניים מתוך שלושת הרכיבים המצוינים לעיל. כתוצאה מכך איבד המבנה את מעמדו הסמלי בקרב חברי הקיבוץ.

חשוב להדגיש, כי רגשות נוסטלגיה וחוויות אישיות יוצרים קשר הדוק למקום. לפיכך, ילדי הקיבוץ שנולדו משנות ה־80, נושאים את ההקשר ההיסטורי הסמלי, ואת המיתוס והתרבות המקומיים, אך ללא מטען רגשי פרטי. תפקודו של בית ציפורי המקורי כיום, בין השאר כבית ספר למוסיקה,

הערות

1. מאמר זה מתבסס על מאמר רחב יותר בנושא תפקידו התרבותי־היסטורי של בית ציפורי בכפר גלעדי, ושעתיד לראות אור בהוצאה מיוחדת של ספר מאמרים לכבוד שנת ה־100 של קיבוץ כפר גלעדי.
2. שילוש זה הושג גם באצטדיון המכתש ברמת גן (ראה לונטל, 2014) שבו המגרש היה המקום המרכזי לטקסים ואירועים של שכונת בורוכוב בגבעתיים, היה צמוד לבית הספר הגימנסיה, ופעל בשגרה כמקום אימון ומשחק הן לקבוצות הילדים המ־קומיות הן לכדורגל מקצועני ברמה הארצית. בדומה לבית ציפורי, המכתש זכה למשמעות סמלית בקרב הקהילה המקומית. דבר שהוביל למאבק ציבורי לשימורו.

מקורות

- ארכיון כפר גלעדי, תיק חיים ציפורי.
- כהנא, פ' (2011). **לא עיר לא כפר: האדריכלות של הקיבוץ 1990–1910**. יד טבנקין, רמת אפעל.
- לונטל, א' (2013). מתחמי ספורט תחרותי בישראל, פוליטיקה חברה ותרבות. תזה לתואר שלישי באוניברסיטת חיפה, חיפה.
- לונטל, א' (2014). שימור והנצחה של מקומות ספורט בישראל. **זמנים** 121: 100 – 110.
- מחבר לא ידוע, 13.10.1950. סתווית – הוכתרה אלופת הבקר. **על המשמר**.
- מחבר לא ידוע, 15.2.1983. על חודה של נקודה. **דבר ספורט**.
- מחבר לא ידוע, 22.7.1988. נפש בריאה בגוף בריא. **על הגבעה** 332.
- מחבר לא ידוע, 24.12.1985. גליל עליון 107 – אליצור נתניה 93. **מעריב**.
- מחבר לא ידוע, 24.8.1938. התקפה על משמר הירדן. **הצופה**, עמ' 1.
- מחבר לא ידוע, 27.4.1979. בבית. **על הגבעה** 161.

מרלא חפץ, ע' (2015). ונדכור את עצמנו: מקום ומקומיות בטקסי יום הזיכרון בקיבוץ נירים. **זהויות – כתב עת לתרבות ולזהויות יהודית** 6: 79 – 90.

עזריהו, מ' (2003). 'שלד הברזל שותק כמו רעי' – סיפורם של שרידי המשוריינים בשער הגיא. **קתדרה** 106: 119 – 138.
 עמית כהן, ע' (2006). נופי מורשה תרבותית בקיבוץ: ערכים, נבטים, שימור ופיתוח כלכלי. **אופקים בגיאוגרפיה** 66: 154 – 175.

עמית כהן, ע' (2011). 'חצר הקיבוץ' – ערכים ונבטים ותרומתם לחוסנה של חברה משתנה. **אתרים המגזין** 01: 43 – 56.
 עמנואל, ט' (1994). פרקים בהתהוותו ועיצובו של חדר האוכל הקיבוצי. **קתדרה** 70: 134 – 160.
 פרינץ, ג' 12.7.2012. תולדות הקמת הפועל גליל עליון החדשה 1966–1980. גליל עולה. נדלה ב־1.10.2015 מ־מזיכרונותיו־של־גרשון־פרינץ <http://www.galilole.org.il>

Amsden, B. L., Stedman R. C. & Kruger, L. E. (2011): The Creation and Maintenance of Sense of Place in a Tourism-Dependent Community. *Leisure Sciences* 33(1) : 32–51.

Avieli, N. (2012). The collective and the individual in contemporary kibbutz dining rooms. *HAGAR: Studies in Culture, Polity & Identities* 10(2).

Carr, S. (1992). *Public space*. Cambridge.

Carrington, B. (1986). Social Mobility, Ethnicity and Sport. *British Journal of Sociology of Education* 7(1): 3–18

Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis.

McGuirk, P.M. & Rowe, D. (2001). Defining moments' and refining myths in the making of place identity: The Newcastle Knights and the Australian Rugby League Grand Final. *Australian Geographical Studies* 39 (1) : 52–67.

Rose-Redwood, R., Alderman, D., & Azaryahu, M. (2010). Geographies of toponymic inscription: new directions in critical place-name studies. *Progress in Human Geography*, 34(4), 453–470.

Smith, A. & Strand, I. 2010. Oslo's new Opera House: Cultural flagship, regeneration tool or destination icon? *European Urban and Regional Studies* 18(1): 93–110.

Smith, S. J. (1997). Beyond geography's invisible worlds: a cultural politics of music. *Progress in Human Geography* 21(4): 502–529.

Springwood, C. F. (1996). *Cooperstown to Dyersville: A Geography of Baseball Nostalgia*. Boulder, Colorado.

Vertinsky, P. & Bale, J. (2004). Introduction. In Vertinsky P. & Bale J. (eds.), *Sites of Sport: Space, place, experience*. London & New York. pp.1–7.

Xu, y. (1995). Sense of Place and Identity. *East St. Louis Research Project*. Retrieved on 10.1.2011 from – <http://www.eslarp.uiuc.edu/la/LA437-F95/reports/yards/main.html>.

ראיונות

ש' רבינוביץ', ריאיון אישי, 13 באוקטובר 2015

ע' כרמי, ריאיון אישי, 13 באוקטובר 2015

מ' נחמן, ריאיון אישי, 12 בנובמבר 2015

א' פרנקל, ריאיון אישי, 21 באוקטובר 2015

ש' מלמוד, ריאיון אישי, 12 באוקטובר 2015

א' בלייברג, ריאיון אישי, 21 באוקטובר 2015

ד' מונסנגו, ריאיון אישי, 22 באוקטובר 2015

ליבנה שואף רונן

החייאת מרכז העיר רחובות שימור מבני ציבור היסטוריים ושיקום המרחב הציבורי

מילות מפתח | בתי מושבה, עלייה ראשונה, מרחב ציבורי

המושבה לא תהיה תלויה בעזרתם של המוסדות ותתנהל בצורה עצמאית (גבתי, 1981: 50).

תכנון המושבה ומאפייני הבנייה שלה

רחובות הייתה יישוב מתוכנן כבר משנותיה הראשונות. בשנת תרנ"ז (1897), לאחר חלוקת החלקות בהגרלה לחברי "מנוחה ונחלה", הוכנה למושבה תכנית "שנערכה ונסדרה על ידי פקיד המושבה אליהו זאב הלוי-אפשתי" (איור 1). התוכנית כללה חלוקה של חלקות המיועדות למגורים, למבני ציבור, לחקלאות ולדרכים. במקרא של תכנית המושבה רשומים סוגי קרקעות, סוגי גידולים (גפנים ושקדים), בתים ודרכים. שמות בעלי החלקות החקלאיות רשומים בחלקות שבבעלותם סמוך למספר החלקה. מתכנני המושבה הקצו במרכז המושבה שטח של 880 דונם להקמת בתי מגורים ומבני ציבור. השטח שיועד למטרה זו השתרע ממזרח לדרך הראשית (רחוב הרצל של ימינו) ובמרכזו נישאה הגבעה של חרבת דוראן. בתי המגורים הראשונים נבנו לאורך שני רחובות מקבילים שכיוונם מזרח-מערב, לימים הרחובות

המרכז ההיסטורי של העיר רחובות זוכה בימים אלה להתחדשות. יוזמה זו של עיריית רחובות לוותה בתהליך של שיתוף הציבור, והיא כוללת שיקום של המרחב הציבורי ושימור מבני ציבור היסטוריים שנבנו בעשורים הראשונים לייסוד המושבה ובהם: בית הכנסת הגדול אוהל שרה, בית העם, גן הילדים הראשון, בית הספר הראשון ובית הבאר. גם שני הרחובות הראשונים של המושבה, הרחובות יעקב ובנימין במרכז העיר זוכים לשימור, לשיקום, לפיתוח ולשיפור התשתיות העירוניות. נוסף על כך, רכשה העירייה מבנים היסטוריים אחדים שהיו בבעלות פרטית, כדי לשמרם ולהפכם למבני ציבור, לדוגמה בית האסמים ובית יוספזון. מדיניות השימור של עיריית רחובות משקפת את יחסה לאתרי המורשת המצויים בתחומה ואת הקהילות המגוונות החיות בה. גישה זו מבטאת את התפיסה שקהילות ואתרים אלו הם חלק בלתי נפרד ממורשת העיר.

במאמר מוצגים תהליכי השימור והשיקום בהתמקדות בפרויקטים של בית הכנסת אוהל שרה, בית העם ובית הבאר. אלה מדגימים את מורשת העבר, את הפרשנות שלה ואת השימוש וההתאמה שנעשו לצורכי הקהילה בהווה. "ויעתק משם ויחפור באר אחרת ולא רבו עליה ויקרא שמה רחובות ויאמר כי עתה הרחיב יהוה לנו ופרינו בארץ" (בראשית כ"ו פסוק כ"ב).

את המושבה רחובות ייסדו אנשי העלייה הראשונה. לאחר תהליך ממושך של משא ומתן על רכישת האדמות, נערך בשנת תר"ן (1890) טקס העלייה על הקרקע. למושבה ניתן השם רחובות, המופיע בספר בראשית, על פי הצעתו של ישראל בלקינד מאנשי הביל"ויים.

המושבה הוקמה בשיתוף פעולה בין יוזמותיהם של יהודים מפולין שהתאגדו לחברת "מנוחה ונחלה" ותושבים מארץ ישראל, שביקשו לקנות אדמה ולהקים מושבה עברית, אלה כונו "היחידים".

חברי "מנוחה ונחלה" ניסחו את העקרונות שהנחו את מייסדי המושבה: לייסד בארץ מושבה של אנשים אמידים, שאמצעיהם הכספיים מספיקים כדי לקנות אדמה ולבנות משק חקלאי מבוסס על מטעים; פועלים שכירים יעבדו את המטעים וכאשר אלה יישאו פרי, יעלו בעלי המטעים לארץ;



איור 1. תכנית רחובות. ארכיון לתולדות רחובות, הספרייה הלאומית, 1897.



איור 2. רחוב יעקב, מראה כללי.
Australian War Memorial (B00001), 1918



איור 3. תצלום אוויר של המושבה.
ארכיון לתולדות רחובות, 1917



איור 4. בית יוספזון – הבית הראשון.
צילום: ליבנה שואף רונן, 2016

יעקב ובנימין. בשתי רצועות הקרקע הניצבות לרחובות אלה, אחת ממערב ואחת ממזרח, נבנו מבני הציבור. בית הכנסת הגדול "אוהל שרה" נבנה ברצועה המזרחית במקום הגבוה ביותר במושבה. גם בית העם, בית הספר הראשון וגן הילדים הראשון של המושבה נבנו בחלקה זו. כל מבני הציבור ברצועה זו נבנו בעשור הראשון והשני של המאה העשרים והם בעלי מאפיינים משותפים. מבני הציבור הממוקמים ברצועה המערבית נבנו מאוחר יותר, בעיקר בעשור השלישי של המאה העשרים.

תחילה נבנו הבתים לאורך רחוב יעקב הקרוי על שם יעקב ברוידא, יו"ר אגודת "מנוחה ונחלה". רחוב זה היה הרחוב הראשון של המושבה (איור 2). ברחוב השני, שלימים ייקרא רחוב בנימין, על שם בנימין רוטשילד, נבנו ארבעה בתים. חלקות המגורים תוכננו כרצועות צרות וארוכות, ובתי המגורים מוקמו בחזית הצרה של החלקה כלפי הרחוב, זה ליד זה. חלקת אדמה ברוחב של כחמישה מטר הפרידה בין הבית לרחוב. המגרשים הוקפו בחומה רחבה שנבנתה מאבני דבש וחופתה בטיח. החומה יצרה חצר קדמית ואחורית לכל מגרש. בחזית בית המגורים ובעורף שלו ניטעו עצי נוי ועצי פרי. מאחורי בית המגורים, לאורך החומה המקיפה את החלקה, נבנו מבני משק סביב החצר (איור 3). תיאור זה של תבנית הבנייה של רחובות יכול להתאים לתיאור של מושבות נוספות שהקימו אנשי העלייה הראשונה ואשר להן מאפיינים דומים. בתי המגורים הראשונים ברחובות היו "בתי מושבה" טיפוסיים. הם דמו גם לבתים שנבנו במושבות שנתמכו על ידי הברון רוטשילד כגון ראשון לציון, אך ממדיהם והחלוקות הפנימיות היו מגוונים, מאחר שנבנו בהתאם ליכולת הכלכלית של הבעלים ולא לפי תבנית בנייה מוכתבת. מניתוח אדריכלי של בתי מושבה שנותרו במרכז העיר התברר, כי למבנים תבנית בנייה בסיסית של בית בן שלושה חדרים – המרכזי שימש ככניסה וממנו הייתה גישה אל שני החדרים הנוספים שהיו ממוקמים משני צדדיו. לאורך החזית האחורית, שבמקרים רבים הייתה החזית שדרכה נכנסו לבית (איור 4), הייתה מרפסת מקורה ובה מוקם המטבח. בתי המושבה, מבני המגורים ומבני הציבור כאחד נבנו מאבני כורכר, הקירות היו קירות דו־פניים עם מילוי דבש ומסד רחב שירד לעומק האדמה. קירות המבנים היו מחופים טיח. מבנים פשוטים יותר כגון מחסנים ומבני משק נותרו ללא חיפוי טיח. הגגות היו גגות רעפים בני שניים או ארבעה שיפועים, גגות מבני הציבור הגדולים היו לרוב מורכבים יותר.

והמבנים ההיסטוריים יהיו חלק בלתי נפרד מתהליך החייאת מרכז העיר ואף יתפסו מקום מרכזי בו. לבד מהמבנים והרחובות שהוחלט לשמר ולשקם ואשר נדרשים להם תהליכי תכנון וביצוע ממושכים, השקיעה העיר גם בהחייאת המרחב העירוני על ידי פעילויות תרבות וספורט כגון פסטיבל בין־לאומי של פסלים חיים.

המרכז ההיסטורי של העיר רחובות נמצא בימים אלה בעיצומו של תהליך התחדשות. חלק מהעבודות הושלמו, חלק עדיין בעיצומן וחלקן עתידות להתבצע בשנים הקרובות. יוזמה זו של עיריית רחובות כוללת שיקום של המרחב הציבורי ושימור מבני ציבור היסטוריים שנבנו בעשורים הראשונים לייסוד המושבה, ובהם: בית הכנסת הגדול 'אוהל שרה', בית העם, גן הילדים הראשון, בית הספר הראשון, בית האסמים ובית הבאר. שני הרחובות הראשונים של המושבה, הרחובות יעקב ובנימין במרכז העיר, זכו לשימור, לשיקום, לפיתוח ולשיפור התשתיות העירוניות. נוסף לכך הועברו לרשות העירייה מספר מבנים היסטוריים שהיו בבעלות פרטית או בבעלות עמותה, כשהמטרה היא לשמרם ולהפכם למבני ציבור, לדוגמה, בית העם, בית האסמים ובית יוספזון – הבית הראשון.

שני הפרויקטים הראשונים שהסתיימו היו בית העם (איור 5) ופיתוח המרחב הציבורי ברחובות יעקב ובנימין. בית העם נבנה בחלקת מבני הציבור של המושבה, ולאחר שעמד נטוש מספר שנים הוא עבר שימור וחזר לתפקד כמרכז תרבות. המבנה פתוח זה כשנתיים ומשמש היכל התרבות של העיר. במבנה מתקיימת גם פעילות של בימת הנוער העירונית, מוסד חשוב בפני עצמו. שני הרחובות הראשונים של העיר שוקמו, מומשו הפקעות שחיכו שנים, הוטמנו והוספו תשתיות, נסללו מדרכות חדשות, הוסדרו כניסות למבנים, נעשה טיפול בצמחייה ובעצים בוגרים, הוספו תאורה ואלמנטים של שפת רחוב כשמרכז תשומת הלב מוקדשת להולכי הרגל. תכנון הפיתוח כלל ניתוח של מבנה הרחוב ורכיביו ההיסטוריים. מתוך אלה פותחו פתרונות

התפתחות העיר

כיום, למעלה מ־125 שנים לאחר היווסדה, העיר רחובות מונה כ־140 אלף תושבים וממשיכה בפיתוח מואץ הניכר בכל חלקי העיר.

עם התפתחות המושבה, הן מבחינת שטח מוניציפלי הן מבחינה דמוגרפית, ועם הפיכתה לעיר, הלכו והשתנו פני היישוב. בתי המושבה החד־משפחתיים, שהיו בני קומה אחת או שתיים, הוחלפו בבתים משותפים בני שתיים ושלוש קומות. מבני המשק והחצרות נהרסו ובוטלו, וכך הלכו ופחתו גם השטחים הפתוחים שבהם היו גידולים חקלאיים הן במרכז היישוב הן במרחב של החלקות שהוגדרו במקור כחקלאיות. בחלק מהשטחים החקלאיים הוקמו שכונות חדשות לחלוטין, המרוחקות מרחק ניכר ממרכז היישוב המקורי. באופן טבעי התמקדו מרבית מאמצי הפיתוח בשכונות החדשות שהוקמו בהן גם מרכזים מסחריים, אזורי תעסוקה ומרכזי תחבורה. עם הזמן הלכה ופחתה הפעילות במרכז העיר ההיסטורי. עוגני תרבות, חינוך, מסחר ואף מגורים, שהיו הבסיס לפעילות, יצאו מהמרכז ונדדו לאזורים שונים ברחבי העיר. המרכז הלך ודעך ומבנים היסטוריים רבים ננטשו ועמדו אטומים ומוזנחים. גם המרחב הציבורי הוזנח, ללא מדרכות ראויות להולכי רגל, בלי אזורי ישיבה, בלי מקומות התכנסות ושטחים ציבוריים פתוחים לשימוש חופשי של הציבור.

החייאת מרכז העיר ושימור מבני הציבור

"אנשים אוהבים באמת את עירם לא רק משום שהם גרים בה ומכירים אותה כפי שהיא היום – כי אם מתוך שהם יודעים אותה ורואים אותה איך היא הייתה בראשיתה." (גוטמן, 1989:128).

לפני מספר שנים, עם ההכרה בחשיבות המרכז ההיסטורי של העיר וזיהוי הפוטנציאל הטמון בשיקום המבנים ההיסטוריים הקיימים בו ובשימורם, קיבלו קברניטי העיר החלטה אסטרטגית – לשוב ולהחזיר למרכז העיר את תפקודו האורבני כמרכז הפעילות העירונית. לאחר בחינה מעמיקה של המרכז העירוני ההיסטורי הסיקו שלוש מסקנות עיקריות: האחת, שמאפייני התכנון המקוריים מראשיתה של המושבה, כפי שבאו לידי ביטוי בתכנית מ־1897, הם חלק נוכח במצב הקיים. השנייה, שקיימים מבנים היסטוריים בעלי חשיבות הנמצאים בחלקות המיועדות למבני ציבור ואשר שימורם ופיתוחם עשוי להיות מנוף להשבת הפעילות הציבורית למרכז העיר. השלישית, שקיים מחסור של שטחים לבנייה ובכללם שטחים למבני ציבור, מצב המקשה על היוזמה לפיתוח מרכז העיר. לאחר בחינה ממושכת של צרכי התושבים ואפשרויות הפיתוח, שלוה גם בהליך שיתוף של הציבור, הוחלט כי מתווה הרחובות, התבנית העירונית



איור 5. בית העם לאחר השימור, מראה כללי.
צילום: ליבנה שואף רונן, 2015

לגוונים המקוריים, שחזור מערכת השאיבה, פתיחת פתחים שנאטמו ואיטום פתחים מאוחרים שנפרצו, שחזור תריסים וחלונות (איורים 6, 7, 8). חנוכת הבית בגמר עבודות השימור התקיימה בחול המועד סוכות תשע"ז.



איור 6. בית הבאר לפני עבודות השימור, מראה כללי, 2011



איור 7. בית הבאר לאחר עבודות השימור, מראה כללי, 2016



איור 8. בית הבאר, פנים המבנה לאחר השימור, 2016
צילומים: ליבנה שואף רונן

חדשים המאפשרים מצד אחד לשמור על התבנית המקורית ומצד שני לתת מקום להתפתחות חדשה ונדרשת לפעילות עירונית כגון בתי קפה, מסעדות ומסחר. בעקבות פעולות השימור והפיתוח שביצעה העירייה התפתחו גם יוזמות פרטיות במרכז העיר.

בית הבאר. בית הבאר "שומר" על הבאר הראשונה שחפרו ביישוב המייסדים. הבאר נחפרה בעשור השני של המאה העשרים ושימשה את כל אנשי המושבה כולל את שכונת שעריים שנוסדה כעשרים שנה לאחר הקמת המושבה. הבאר הייתה מקור המים העיקרי של המושבה והתנאי ההכרחי לקיומה. המים שנשאבו מהבאר הועלו ל"גבעת בית הכנסת" ומשם הוזרמו לבתי התושבים בצינורות. סביב הבאר נבנה "בית הבאר", זאת כדי להגן על המים ולשמור עליהם. הבאר הייתה קניין ציבורי, כל הוצאה הקשורה בה מימנו כל בני המושבה, כך שלכל בעלי הבתים ברחובות היה חלק מסוים בה (סמילנסקי, 1950: 199). בית הבאר הוא מבנה מלבני פשוט בן קומה אחת וגג רעפים דו שיפועי שגמלונים בנויים סוגרים את שתי פאותיו הצרות. המבנה, ששטחו כ־180 מ"ר, בנוי אבני כורכר, ברובן אבני דבש עם חומר מליטה ביניהן ובמרכזו חפורה הבאר. פינות המבנה בנויות אבני כורכר מסותתות. למבנה ארבע דלתות ואחד עשר חלונות מקוריים וכן פתח שנפרץ בקיר המבנה בזמן שפעלה בו מחלקת המים של העיר. הבאר עצמה בנויה מאבני כורכר איכותיות ומסותתות. קוטר הבאר הוא שישה מטר ועומקה כעשרים ושישה מטר. בית הבאר אמנם היה בשימוש לאורך מרבית שנות קיומו, אך היה מוזנח שנים רבות שבמהלכן אף כוסתה הבאר ביציקה דקה של בטון. שרד ממנה רק פתח ריבועי קטן בגודל של כ־30X30 ס"מ. מהבאר עצמה שאבו מים עד לפני מספר עשורים, וגם כיום יש מים מתחת לצפה היצוקה בתחתיתה.

מטרות השימור של בית הבאר ועקרונותיו:

1. להציג את השימוש המקורי של המבנה ואת הרקע להקמתו.
2. להשיב את המבנה, עד כמה שניתן, למראה המקורי בהתאם לממצאים באתר ולתיק התיעוד.
3. לחשוף את הבאר ההיסטורית לכל גובהה.
4. לקשר את המבנה למערך מבני הציבור של העיר ולמסלול התיירות.

עבודות שימור המבנה כללו: ייצוב המבנה והבאר מבחינה הנדסית, השלמת אבנים חסרות בקירות, גראוטינג ומילויי מישקים, הסרת תשתיות מאוחרות, שיקום גג הרעפים, הסרת טיח מאוחר ויישום טיח על בסיס סיד וצבע בהתאם

גרמי המדרגות המאחרים שפגעו באותנטיות של המבנה ויצרו בעיות קונסטרוקטיביות ובניית גרמי מדרגות חדשים לעזרת הנשים מחומרים מודרניים, שאינם מתיימרים להיטמע במבנה ההיסטורי, שחזור המרפסת שהייתה לכל רוחב החזית הראשית, כולל גרם מדרגות ומעקות. העבודות בפנים המבנה כללו שימור של ציורי הקיר המקוריים ושחזורם. במבנה התגלו מספר שכבות של ציורי קיר והוחלט לשמר ולשחזר את השכבה הראשונה שהיא ייחודית למבנה בית הכנסת ברחובות (איורים 9-12).



איור 9. בית הכנסת הגדול, 1912. צילום: יעקב בן דב



איור 10. בית הכנסת הגדול לפני עבודות השימור, 2014, מראה כללי. צילום: ליבנה שואף רונן



איור 11. בית הכנסת הגדול לאחר עבודות השימור, 2016, מראה כללי. צילום: ליבנה שואף רונן

בית הכנסת הגדול. מבנה בית הכנסת הוא אחד ממבני הציבור הראשונים שהוקמו במושבה בחלקה שיועדה למבני ציבור. מאז הקמתו בשנת 1903 הוא משמש בית הכנסת המרכזי של היישוב. בית הכנסת הוא מבנה ציבור גדול שנבנה על גבעה נישאה, במקום הגבוה ביותר במושבה. לבית הכנסת היה מקום מרכזי בחיי החברה והקהילה של המושבה. כאן התקיימו מרבית המפגשים החברתיים של אנשי המושבה בראשית דרכה. מיקומו של המבנה בקצה המזרחי של רחוב בנימין יוצר מצב ייחודי מבחינה עירונית, שבו למבנה יש למעשה ארבע חזיתות ראשיות. עם מבנה בית העם שהוקם כעשר שנים אחריו וממוקם מדרום לו, הם יוצרים רצף של מבני ציבור היסטוריים גדולים במרכז העיר. המבנה טיפוסי למבני בתי כנסת שניבנו במושבות העלייה הראשונה, והוא בעל מאפיינים דומים לבתי הכנסת של פתח תקווה ושל ראשון לציון. המבנה המקורי בנוי באופן סימטרי בציר מזרח-מערב וכולל חלל תפילה מרכזי שמגיעים אליו דרך מבואת כניסה שמימינה מדרגות לעזרת נשים ומשמאלה חדר נוסף. בחלל המרכזי יש שנים עשר חלונות אנכיים גדולים, ארבעה בכל חזית. עזרת הנשים ממוקמת לרוחב החזית המערבית על כשליש משטח החלל. מרכז התקרה בנוי כקמרן חבית והאגפים משני צדדיו מונמכים. החזית הראשית, שממנה נכנסים לבית הכנסת, פונה למערב. המבנה בנוי אבני כורכר מסותתות, קירותיו הם קירות דו־פניים עם מילוי דבש. אלמנטים אדריכליים־קונסטרוקטיביים כגון מסד, פינות, חלוקת הקומות ומשקופי חלונות מודגשים ובולטים ממישור הקיר. במהלך השנים עבר המבנה שינויים ניכרים: מדרגות העץ הפנימיות שהובילו לעזרת נשים בוטלו, במקומן נוספו למבנה שני גרמי מדרגות חיפוניים גדולים, חללי מבואת הכניסה אוחדו, המבנה חופה כולו בטיח שפריץ, ולא ניתן היה להבדיל בין המבנה המקורי לתוספות. תשתיות רבות הוספו על חזיתות המבנה, התקרה והרצפה הוחלפו ועוד.

יעדים בשימור של המבנה:

1. פעילות התפילה במבנה תימשך גם בזמן עבודות השימור.
 2. שמירה על הסימטריה האופיינית למבנה.
 3. שחזור מראה המבנה על פי הממצאים בשטח ובהתאם לתיק התיעוד.
 4. השבת מראה הכורכר.
 5. התאמת המבנה לצורכי קהילה משתנים.
 6. הדגשת המבנה המקורי לעומת תוספת בנייה חדשה.
 7. פירוק תוספות בנייה מאחרות הפוגעות במבנה.
- עבודות השימור כללו בשלב ראשון, בעיקר, את מעטפת המבנה: הסרת טיח שפריץ ויישום טיח על בסיס סיד וצבע, שחזור פתחי המבנה והחזרת הדלתות וחלונות העץ, פירוק

שימור המבנים ההיסטוריים והחזרתם לתפקוד כמבני ציבור פעילים הפתוחים לקהל רחב יוצרת מוקד משיכה לאוכלוסייה מגוונת. בית הכנסת משמש מוקד דתי וחברתי, ובית העם, הפועל סמוך לו, משמש מוקד תרבותי וחינוכי. עם שיקום המרחב הציבורי, המרכז ההיסטורי שב ומתפקד כמרכז עיר שוקק חיים ופעילות.



איור 12. בית הכנסת הגדול, פנים המבנה ובו ציורי קיר בכותל המזרח. צילום: ליבנה שואף רונן, 2016

הערה

1. את היכל התרבות החדש תכננו אדר' נירה רייכמן ואדר' דני קצור. את פיתוח המרחב הציבורי ושיקומו ברחובות יעקב ובנימין תכנן אדר' אריה קוץ.

מקורות

- גבתי, ח' (1981). **מאה שנות התיישבות**. תל אביב.
- גוטמן, נ' (1989). **החופש הגדול או תעלומת הארגזים**. תל אביב.
- סמילנסקי, מ' (1950). **רחובות תר"ן-תש"י**. תל אביב.
- מקורות נוספים:
- בן ארצי, י' (1988). **המושבה העברית בנוף ארץ-ישראל 1882-1914**. ירושלים.
- ברזנר, ע' (2012). **ההתפתחות הפיזית של רחובות 1890-1914: תכנון מגרשי הבנייה וחלוקתם, תכנון הבתים ובנייתם**. רחובות.
- דניאלי, ע' (2006). **מלכה ללא כתר**. ירושלים.
- כץ, י' (1989). **היזמה הפרטית בניין ארץ-ישראל בתקופת העלייה השנייה**. רמת גן.
- ליברטי-שלו, ר' (2010). **תיק תיעוד בית הבאר, רחובות**.
- מייבלום, מ' (1983). **כך זה היה... פרקים בתולדות רחובות**. רחובות.
- סמילנסקי, מ' (1978). **פרקים בתולדות הישוב**. תל אביב.
- קומפטון, י' (1989). **רחובות עיר ההדר והמדע**. רחובות.
- קומפטון, י' (1990). **רחובות אתרים ומסלולים**. רחובות.
- רביד, ב' (2015). **מאה בתים ברחובות, אדריכלות בימי המושבה 1890-1950**. רחובות.
- שואף-רונן, ל' (2013). **תיק תיעוד בית הכנסת הגדול "אהל שרה", רחובות**.

יוסי גרעיני

מורשת פסלי החוצות במרחב הציבורי בישראל וסוגיות בשימור

מילות מפתח | פסלי חוצות, פלדה, קורטן, שימור

נעלם מהפסל ומרכז המשק החליט כי יש לשקם אותו. לשם כך פנו אל האמן, יחיאל שמי, חתן פרס ישראל, שהגיע למקום, הסתכל ארוכות בפסל וביקש, או יותר נכון הורה, שלא לשקם אותו. אלה היו דבריו: "יש להשאיר את הפסל כמות שהוא, ללא ראש הילד. הרי גם פסלי יוון ורומי העתיקים מוכרים כחסרי ראש או יד. אף אחד לא דורש להשלים את איבריה החסרים של 'ונוס ממילו'".

על אף עמדתו של היוצר, אמן מקומי הכין ראש חדש לילד והרכיב אותו על הפסל.



איור 1. אנדרטת ההתגברות, אמן: יחיאל שמי. צילום: מיכאל יעקובסון, 2014. ויקיפדיה

אנדרטת השואה והתקומה. פסל זה של האמן יגאל תומרקין, משנת 1974, מוצב בכיכר רבין (לשעבר כיכר מלכי ישראל). הוא עשוי פלדת קורטן, זכוכית, בזלת, מים ותאורה. תומרקין הוא האמן הישראלי היחיד שדאג לכך שפסליו יישמרו וישומרו. לא אחת הוא הגיע לבתי משפט בעניין שימור פסליו וזכה. עם זאת, גם תומרקין לא תמיד הצליח

שימור הוא כיבוד הסובייקטיביות של היצירה. זו הנובעת מהמפגש בין עולמו האישי של האמן לבין החומר והתנאים הסביבתיים בהם אלה פועלים ומתקיימים. שימור הוא פעולה בתוך ההיסטוריה למען ההיסטוריה, וההיסטוריה היא שרשרת של אירועים חד פעמיים. אירועים שבכל אחד מהם תנאים ייחודיים של מפגש בין סובייקטים לחומרים. על כן יש להבין את השתנות החומרים בתנאי סביבה מסוימים כחלק מהסובייקט האומנותי. תהליכים אלו הם חלק מהיצירה שממשיכה להתקיים גם לאחר שהאמן הלך מאתנו.

כדי לתת ליצירה את הכבוד שלה כסובייקט, לשמור עליה ולאפשר לה להתקיים עלינו לחקור ולהבין את התנהגות החומר. משמעות הדבר היא שהחומר ממנו היא נוצרה מגיב לסביבה. הוא חי ומתנהג לפי התנאים הכימיים שלו ותנאי הסביבה בה מוצבת היצירה.

האמן בוחר בחומר מסויים משיקולים אסתטיים ורעיוניים שונים, אבל החומר בסביבה נתונה מתנהג כמו שהוא "ודע". לפעמים השינוי המתרחש בחומר תואם את כוונת האומן ולפעמים לא.

כך או כך, היצירה כמו כל גוף פיזי ביקום מתמודדת עם הנטייה לאנטרופיה. כלומר, נטייה להקטנת הפרשים בטבע שמוצאת את הביטוי שלה בחוק השני של התרמודינמיקה של ניוטון. המשמר מתערב בגוף היצירה, ברמה החומרית ואו המבנית, כדי לעכב את התהליך האנטרופי, התהליך המוביל לכליה, לחורבן, לאי סדר שהוא סדר אחר. הוא פועל בתוך ההיסטוריה למען ההיסטוריה. זו הטבעית של החומר פועלת תמיד לכילוי היצירה, והשימור פועל להקטנת האנטרופיה. השימור הוא חלק מהמאמץ האנושי, שראשיתו באמן היוצר, להתגברות הרוח על החומר.

אי־שימור

שתי דוגמאות המובאות להלן מציגות התערבות בפסלי חוצות שמדגימה אי־שימור. האחת, פסל ההתגברות, של האמן יחיאל שמי, 1952 (איור 1). השניה, אנדרטת השואה והתקומה, של האמן יגאל תומרקין, 1974 (איור 2).

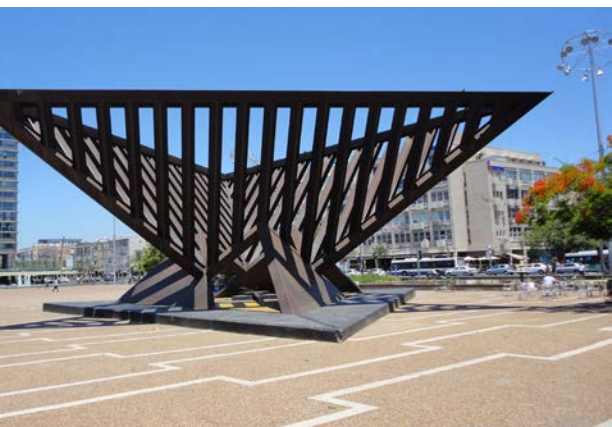
פסל ההתגברות. הפסל "אנדרטת ההתגברות" (1952), המוצב בכניסה לקיבוץ חוקק עשוי באבן בזלת. הוא נוצר לזכרו של חבר הקיבוץ שטבע בנחל עיון. ראשו של הילד



איור 5. חלל הפסל, פרט. צילום: יאיר תלמור, 2008, ויקיפדיה. לאן נעלמו כל הרכיבים שהיו במקור?



איור 6. שנות ה־90 למאה העשרים. החלק הפנימי של האנדרטה ניצב בדד בכניסה ליישוב בורגתא

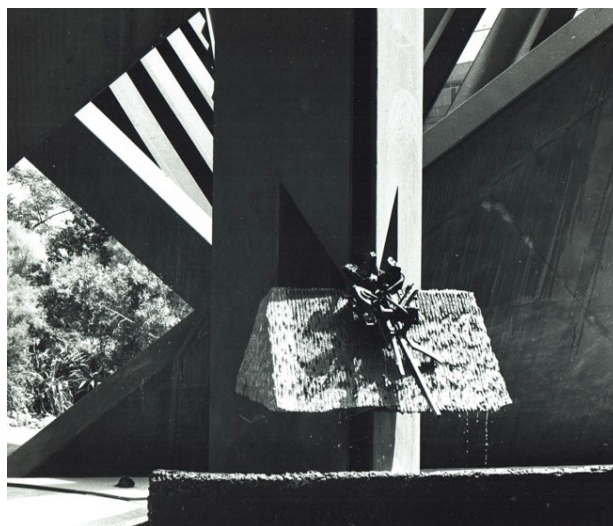


איור 7. מראה כללי, 2013. צילום: לישי שבטר, מתוך אתר פיקיויקי. לאן נעלם המעטה הלא כל כך שקוף?

להתמודד עם חוסר אתיקה בשימור. רצף התמונות הבא מתאר את התמורות שעברה האנדרטה מהקמתה במחצית הראשונה של שנות ה־70 ועד שנות האלפיים (איורים 2-7).



איור 2. אנדרטת השואה והתקומה, מראה כללי, שנות ה־70 למאה העשרים. הפסל עם הזכוכיות המקוריות



איור 3. שנות ה־70 למאה העשרים. פרטים בחלל הפסל- עמוד פנימי, אבן בזלת מסותתת ובריכת מים

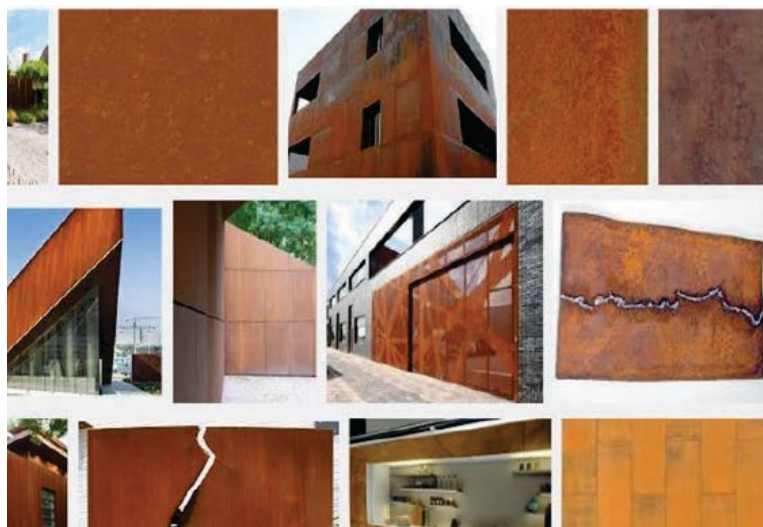


איור 4. מראה כללי, 2010. צילום: ד"ר אבישי טייבר, מתוך אתר פיקיויקי. הזכוכית הוחלפה בלוחות פולי-קרבונט

לצבוע אותו. כמעט כל המכולות המצויות כיום בשימוש עשויות קורטן והן צבועות.

שיתוך בארכיטקטורה ובפיסול. כתוצאה מנגר של מים רוויים באבקת חלודה נוצרו כתמים רבים וקשים בסביבת המבנה העשוי פלדה זו. חדירת נוזלים אלה ליסודות בטון גורמת להרס איטי של היסודות.

הפלדה מחלידה בדרך כלל בצורה אחידה, אולם אם יש צורך בניקוי מקומי (כמו במקרה של הסרת גרפיטי), נוצרים שינויי גוון. ההחלדה מהירה, הצבע הצהוב־אדום האופייני כל כך למתכת זו הופך במהירות רבה לשחור (איור 8).



איור 8. מגוון מתקנים ומבנים עשויים קורטן ברחבי העולם

למה משתמשים בקורטן באמנות? סגסוגת הקורטן בשיא ההחלדה מייצרת אפקט חזותי מרשים (איור 9). ריצ'ארד סרה הינו כנראה האמן המזוהה ביותר בעולם האמנות עם פסלי הקורטן. עם זאת, הגילוי של תופעה זו והשימוש בה לצרכי אמנות החל במקרה, אי שם בשנות ה־60 של המאה הקודמת. האמנית בברלי פיפר הוזמנה לעבוד באחת החצרות של אחד מבתי היציקה של חברת יו אס סטיל. שם, באזור של מחסן הגרוטאות, היא גילתה את הקורטן, בשיא פריחתו.



איור 9. קורטן בהחלדה מלאה

אלו הן דוגמאות מהשטח. מדובר ביצירות של בכירי האמנים, אלו הן דוגמאות מהשטח. מדובר ביצירות של בכירי האמנים, חתני פרס ישראל.

הדברים קורים בשל גחמות של מחזיקי הפסלים, בשל אגו נפוח של אמנים עלומי שם המתחפשים למשמרים, בהעדר חקיקת שימור ובשל אי ציות לצווים שהוצאו על ידי בתי משפט.

מכיוון שאין לנו מורשת של שימור באמנות, שאין לנו תורה ואתיקה מקצועית המוסכמת על כלל המשמרים, הפסלים משנים את פרצופם, תרתי משמע.

פלדת קורטן, יתרונותיה וחסרונותיה

קורטן הוא סגסוגת פלדה השייכת לקבוצת פלדות הבליה (weathering steel) – פריזה, כלומר פלדות שיש להן יכולת עמידות גבוהה מאוד.

הסגסוגת פותחה כדי למנוע צורך בצביעת מתקנים המיוצרים מפלדה זו ולהגנה מפני שיתוך. בהיותה חשופה להשפעות האטמוספירה ולאלמנטים השונים, גורמים יסודות הסגסוגת ליצירת שכבת הגנה על פני הפלדה. למעשה הפלדה מחלידה בשכבתה החיצונית בלבד ויוצרת שכבת מגן זו מונעת המשך השיתוך של הפלדה. צבעה של שכבה זו בחלק מן הזמן הוא צהוב־אדמדם דמוי חלודה. מקור השם קורטן הוא חיבור של תחילת המילה האנגלית 'קורוזיה' (Corrosion) ושל תחילת המונח 'מאמץ מתיחה' (Tensile strength).

רכיבי הסגסוגת הם: 0.2%-0.5% נחושת, 0.5%-1.5% כרום ו-0.1%-0.2% זרחן. במשך השנים השתנו חלק מהמרכיבים, לדוגמה: הוספת 0.4% ניקל, הקטנת תכולת הזרחן עד כדי 0.04% ותוספות של יסודות אחרים. השינויים הביאו לחיזוק עמידתה במאמצי מתיחה עד כדי מאמץ כניעה בשיעור 580 מגה פסקל, כך שהיא מתאימה לשמש כפלדת מבנים.

יתרונות הפלדה. יתרונה של הפלדה הוא, כאמור, בשכבת המגן הנוצרת, זו המונעת את הצורך להגן עליה בצביעה חוזרת ונשנית ולכן היא שימשה לבנייה של גשרים, אוניות ומכולות להובלה ימית וזאת כדי לחסוך בעלויות אחזקה. נוסף לכך משך צבעה החלוד את עיני אדריכלים ופסלים כאמצעי דקורטיבי לבנייה ולפיסול חוצות.

חסרונות הפלדה. הצטברות של מים ולחות בכיסים ובחיבורים גורמת לתהליך שיתוך גלווני (בי מטלי) לעומק הפלדה ולגרירת כשלים כמו בשיתוך רגיל (חמצון-חיזור) ואף מהר יותר. הפלדה אינה עמידה בפני נתזי מלח ולחות רוויה במזהמים. נתזים אלה יכולים להגיע בקרבה לים או במלח המפוזר בעת שלגים למניעת קפיאת הכבישים. בכל הקשור למכולות, בעיקר אלו המשמשות להובלה ימית, נעשה שינוי חד בגישה ובשימוש בפלדה. בגלל הנזקים הוחל

דפוסי הבליה

הגורם העיקרי להחלדה בברזל הנו כאמור החמצן. מתגברי ההחלדה הנמצאים באוויר הם המזהמים: תחמוצות (MO), פחמות (3MCO) וסולפידים (MS). החלודה הנפוצה ביותר על כדור הארץ נוצרת בעת תהליך חמצון חיזור.

הגורם השני, חלודה הנוצרת משיתוך גלווני. זו נגרמת על ידי מגע חשמלי וקשר אלקטרוליטי (כמו תמיסת מי מלח).

מה בעצם קורה לקורטן? בגלל ההרכב אותו יצרו המתכננים נשארה הפלדה רגישה ביותר לשיתוך גלווני. יחסי הגומלין בין המרכיבים הכימיים של הקורטן יצרו מצב של תחרות מי יפרק מהר יותר את הברזל. מעניין הוא שכאשר הפלדה טבולה במים הנזקים לה פחותים מאשר כשהיא רק לחה, זאת משום שכאשר הפלדה טבולה במים אין אליה, כמעט לחלוטין, גישה של חמצן. כאשר אנו עוסקים בפלדה לחה, או אז החמצן מצטרף למשחק ומוסיף תבלין רציני למערכת השיתוך.

השתנות הצבע של הקורטן. חלודה היא חומר מורכב שמשתנה כל הזמן. השינויים נגרמים כתוצאה מההרכבים הכימיים והיחסים ביניהם, כמו גם מרכיבים כימיים הנוספים לאורך ציר הזמן.

בתחילה גון החלודה הינו צהוב־אדום. ככל שכמות החמצן בין החלודה לברזל פוחתת, הגוון משתנה והופך ונוטה לשחור (איור 10).



איור 10. השתנות הגוון של הקורטן

איך משמרים קורטן?

כמעט בלתי אפשרי לשמור לאורך זמן את המראה החלוד הצהוב־אדום. כאשר בודקים אפשרויות של הארכת זמן המופע של הגוון הצהוב־אדום יש להתייחס לשלושה מרכיבים עיקריים:

א. מרכיב הפלדה

ב. מרכיבים כימיים

ג. תנאים אקלימיים בזירה נתונה

במרבית המקרים לא נדע מהם המרכיבים הכימיים בזירה נתונה אלא אם נבצע בדיקות מתאימות. אותו דבר חל לגבי התנאים האקלימיים. לדוגמה, השפעת קרינת השמש על התהליכים יכולה להיות מכרעת.

ייתכנו שני מצבים עיקריים: תנאי חשיפה מבוקרים או תנאי חשיפה בלתי מבוקרים. קיימים 3 גורמים עיקריים שאנו נדרשים להכניס למשוואה לפני ההחלטה על סוג הטיפול. האחד, סוג החומר; השני, המצב הכימי של האזור החלוד; השלישי, תנאי הסביבה הקיימים או אלו שניצור.

תנאי סביבה מבוקרי אקלים. ניתן להגיע לשמירה על משטחים חלודים בגוני צהוב־אדום לזמנים ארוכים, אפילו שנים, על ידי בידוד הזירה מחומרים כימיים יוצרי תגובה. כך נוכל לפקח ולשמור על התהליך על מנת שיתחולל באיטיות רבה.

חשוב לציין כי די שלחלל המבוקר ייכנס גורם כימי מסוים כדי שיתקבלו שינויים מיידיים בהתנהגות ההחלדה. בדרך כלל תהיה זו השפעה של מרכיבים כימיים הנמצאים בחומרי ניקוי אשר מופצים על ידי מערכות מיזוג האוויר.

סיבה נוספת היא שינוי או שינויים בחשיפה לאור השמש, קרינה ישירה או לא ישירה, שטיפות במים של המשטח יכולות ליצור מספר מצבים שקשה לחזותם. התוצאות שיתקבלו קשורות במספר גורמים: סוג הקורטן, מצב החלודה, תנאי האזור המבוקר, החומרים ש'התיישבו' על המשטח.

במקרה של שטיפה במים, יש צורך לבצע ניסיונות על קטעים נסתרים ולצפות בתוצאות. אסור לשכוח כי מדובר פה בתהליכים כימיים אשר יש להם תמיד 'רצון משלהם'.

תנאים סביבה בלתי מבוקרים. בארצות בהן קיים משטר גשמים רציף לאורך כל השנה ושבהן הגשם אינו מכיל כמויות גדולות של מזהמים, ניתן לראות כי המראה החלוד נשמר למספר שנים, לדוגמה מגדל המאה באי הוקאידו ביפן.

באזורים בהם הגשמים מועטים או שמופיעים רק בחורף וכאשר מזג האוויר בחודשים האחרים הנו חם עד חם מאד (כמו אצלנו), אורך חייו של המראה החלוד מתקצר ביותר.

אם מקפידים על שטיפות תקופתיות סדורות, או אז אנו חווים התארכות משמעותית במשך הזמן. כאמור, בכל מקרה צריך לתת את הדעת על איכות המים בהם משתמשים.

במקומות שונים יש במים ריכוזים שונים של ניטרטים וחומרים נוספים כגון: כלור, פלואור, סידן ועוד. אלה עלולים לייצור מצב הפוך מהרצוי וזאת כתוצאה מהאצת התהליך הכימי על ידי תוספים אלה. לאור השמש ולחום אשר המתכת מגיעה עליו בעת הקרינה הישירה יש השפעה מכרעת על איכות התוצאה.

שימור פסלי חוצות מקורטן בישראל

האמנים קדישמן ותומרקין גילו את המתכת בתחילת שנות ה־70 למאה העשרים, כאשר שהו בארה"ב. הם האמנים העיקריים שעבדו עם פלדה זו בישראל.

אנדרטת השואה והגבורה. בשנת 1990, מיד לאחר



איור 11. הפסל התרוממות בכיכר הבימה.
צילום: ד"ר אבישי טייכר, מתוך אתר פיקיוקי

האזור בין הפחים החיצוניים ואדמת הגינה התמלא בחלודה. באזורים כאלה נוצרים לחצים עצומים בשל התנפחות החלודה ואז אנו מקבלים חתך חלודה שנראה כמו חתך של ספר, ומכאן שמו.

לאחר בדיקה מעמיקה הסתבר לי שהאזור שסבל מהחלדה מואצת לא היה הקורה הראשית.

הפסל מורכב מקורה עיקרית המחוברת לבסיס "רגל ברווז" עם משקולת נגדית לכיוון הנטייה. על קורה זו הורכבו שלושת העיגולים עשויי הקורטן. בהמשך ולבקשתם ביצעתי מספר בדיקות ומצאתי כי הפסל מחזיק מים.

באישור הפסל קרעתי פתחים בכל אחד משלושת העיגולים. בחלק התחתון לריקון המים ובחלק העליון לצורך פתיחת פתח אוורור. במדידה שבצענו לפני ריקון הפסל הסתבר כי הפסל החזיק כ־6 קוב מים. זהו משקל של 6 טון שהכביד על הקורה העיקרית ועל בסיס הפסל. העדר פתחי ניקוז ואוורור הובילו לתהליך בליה מואץ.

המופע שהתגלה לי כאשר נכנסתי לתוך הפסל הזה היה מדהים. הרס, ההתפוררות והיעלמות של המתכת, בייחוד של המבנים הפנימיים, צלעות, חיזוקים, אלכסונים זו הייתה בעצם הפעם הראשונה שנכנסתי לפסל גדול, גדול מאד וראיתי מה המשמעות האמיתית של שיתוך. פה היה זה שיתוך גלוני ב־מטאלי.

שימור פסלי קופסה

ברוב פסלי הקופסה נוצר מצב שבו החלקים הפנימיים של הפסלים אינם יבשים, אם כתוצאה מחדירת מי גשמים שאינם יכולים לצאת ואם כתוצאה מעיבוי הלחות שמתאספת על הקירות האנכיים בחללים פנימיים. לחות זו רוויית מלחים, חומצות, כלור ועוד. במצב זה מתרחשת החלדה מהירה

שהתחלתי לעבוד עם תומרקין, נקראתי לטפל באנדרטת השואה והגבורה שלו בכיכר מלכי ישראל. כך התוודעתי לראשונה לקורטן. בפסל הזה היו בעיות רבות, לא כולן קשורות לקורטן.

הבעיות שהיה עלינו לפתור כללו: נבילת החלודה, הסרת גרפיטי מפני הקורטן והחזרת הפלדה להומוגניות, מציאת פתרונות לניקוז המים וליבוש הלחות בחללים הקופסתיים אשר היוו את חלקו התחתון המתכתי של הפסל.

באותה תקופה החלה הקפדה יתרה בכל הקשור בניקוי בלחץ בעזרת חול וברור היה שיש למצוא פתרונות אחרים. לצורך הסרת הגרפיטי פעלנו בשתי דרכים: האחת, ניקוי בלחץ אוויר בתוספת אבקת סודה לשתייה (נתרן מימן פחמתי) דבר שהיה מותר. באותו זמן השימוש באבקת סודה לא היה מוכר. השנייה, ניקוי בלחץ מים גבוה ביותר והזרקה מזערית של קוורץ לתוך המים.

את החזרת ההומוגניות השגנו בשתי דרכים. במידת האפשר ביצענו הסרה של כלל מעטה החלודה ממקטעים גיאומטריים, כך אפשרנו לתהליך להתחיל מחדש באזור שנוקה. הדרך השנייה הייתה בכיוון ההפוך, טיפול ממוקד באזורים מהם הוסר הגרפיטי ואיתו שכבת החלודה, בעזרת חומרים שגרמו להחלדה מהירה. צריך היה לכוון את ההחלדה שתגיע לצבע הנכון. וזה כלל לא פשוט.

בעיה נוספת שהתעוררה, דרכה התוודעתי לכשלים העקרוניים של הקורטן, היא שהחלק העליון של הפסל החזיק מים. על מנת לפתור בעיה זו התחלתי לבצע פילוסים וניקוזים.

בפועל מדובר בחיתוך המתכת ובקדיחת חורים בפסל. הדבר לא עבר בשלום מבחינת האמן. במהלך העבודה הסתבר כי הקורה העליונה נבנתה משלוש שכבות של קורטן, המונחות זו על גבי זו. כנראה שלא היה בנמצא קורטן בעובי המתאים. לחרדתי גילית כי חלקים שלמים של הפלטה המרכזית נמצאו במצב של התפוררות. המים והלחות רוויי המזהמים חדרו לתווך בין הפלטות והחלו בתהליך ההרס. פתיחת פילוסים וניקוזים אלה הובילה לייבוש התווך ולהפסקת תהליך ההתפוררות.

הפסל התרוממות. בשנת 1992 הוזעקתי בדחיפות על ידי מיכה ליון, מנהל מוזיאון תל־אביב, והמהנדס שמעון ירון, שתכנן ופיקח על ייצור הפסל של קדישמן 'התרוממות', לבוא מיידית למקום. שמעון החזיק בידיו גוש חלודה גדול ביותר ואמר לי שהוא חושש מהתמוטטות הפסל (איור 11).

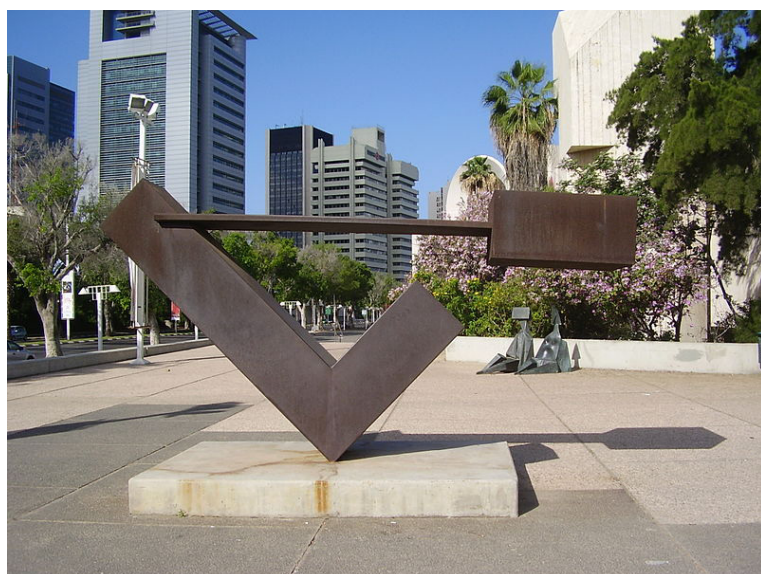
באזור בסיס המתכת של הפסל נמצאו שרידים של החלדה מואצת, מה שנקרא בשפה שלנו החלדת ספר, שנבעה מלחות כרונית שהייתה בתוך הפסל ומחוצה לו, בנקודות המגע של מעטפת הפסל עם אדמת הגינה שהקיפה אותו.



איור 12. חלון לשדרה. אמן: בוקי שוורץ. צילום: ד"ר אבישי טייכר, מתוך אתר פיקיוויקי



איור 13. ללא שם, פסלו של איצ'ה גולומבק, ברזל צבוע. צילום: ד"ר אבישי טייכר, מתוך אתר פיקיוויקי



איור 14. הרחיפה הגדולה, רחבת מוזיאון תל־אביב. אמן: מנשה קדישמן. צילום: ד"ר אבישי טייכר, מתוך אתר פיקיוויקי

ופראית שמכלה את דפנות הפסלים.

פסלו של בוקי שוורץ, 'חלון לשדרה', שעומד בשדרות רוטשילד בתל־אביב, אינו עשוי קורטן אך נבנה בשיטת הקופסה (איור 12). ככזה הוא סובל מאותן בעיות של פסלי הקופסה העשויים קורטן.

לבקשתו של הפסל הגענו יום אחד לפסל והדגמתי לו איך אני מכניס אצבע לתוך הפסל. הדופן באזור זה בפסל פשוט נעלמה, רק הצבע החזיק את החלודה. באישור ובתכנונו, פתחנו חורי אוורור לכל הכיוונים ובכל חלקי הפסל. תהליך ההחלדה נעצר. במקומות שניתן היה יישמתי ממיר חלוד וכך ניצל הפסל.

במקרה אחר הגעתי לפסל **ללא שם** של יצחק (איצ'ה) גולומבק שעבד אז בעיקר בעץ. הוא נתן למסגר להסב למתכת פסל שנעשה במקור מעץ (איור 13). שימוש לא מושלם בפחים דקים מדי ואטימת כל חלקי הפסל לחדירת מים גרמו לכך שהפסל התחיל להתפורר.

נאלצתי לפרק את הפסל לכל מרכיביו ולבצע לאחר מכן עבודת פחחות, כמו בתיקוני רכב. קרעתי פתחים בכל חלקי הפסל, במקומות שלא ייראו למסתכל. ניקוי חול פנים וחץ, צביעת יסוד של רכיבי הפנים והחץ, הרכבת הפסל וצביעה סופית.

כתוצאה מחוסר אוורור בפסלי קופסה נוצרת בעיה נוספת והיא עלייה חדה בטמפרטורה. הפסל נמצא במערכת תמידית של שינויי חום־קור וכתוצאה מכך נתון לעיוותים, לחצים, ושינויים מטלורגיים ומבניים.

בפסל 'הרחיפה הגדולה' של מנשה קדישמן, ברחבת מוזיאון תל־אביב (איור 14) ביצעתי טיפול דומה. הפסל שימש במשך שנים מעין נדנדה לילדי האזור. בשלב מסוים הוא גם נחבט אנושות על ידי משאית. החיבור של ה־V לחלק האופקי קרס. נאלצתי לפרק את הפסל לשניים. במהלך הפירוק הסתבר כי חלקו התחתון מחזיק מים. החלפתי את כל השלדה הפנימית שהייתה במצב התפוררות והתקנתי חיזוקים לחלק האופקי. הטיפול כלל: הסרת חלודה עיקרית ורופפת (צ'יפינג) מכל חלקי הפסל הפנימיים, יישום של ממיר חלודה, צבע יסוד דו רכיבי ושכבת זפת אפוקסית, חריצת חריצים בפסל במקומות נסתרים לצרכי ניקוז, החלפת פנלים של קורטן.

בפסל הברונזה 'משה' של סוראל אתרוג (איור 15), שנמצא בחלקו האחורי של מוזיאון תל־אביב, "התגלתה" יום אחד מחלת פרקינסון. הפסל החל להתנדנד בצורה לא מבוקרת. במבצע מהיר הסרתי את הפסל ממקומו (4.5 מטר גובה, ברונזה במשקל של כ־2 טון) והשכבתי אותו לנוח. לאחר ש"פתחת" את הפסל בתחתיתו ובחלקו העליון הסתבר כי כל תשתית הפלדה אשר שימשה בסיס לפסל, כמו גם הקורה המרכזית שחדרה את הפסל מתחתיתו ועד קודקודו נעלמו.

בדיקות בלתי הרסניות / בלתי חודרניות (NDT)

בעיה מרכזית בתכנון אחזקה מונעת שימור, שיקום וקביעת דרכי פעולה, הנה העובדה שבמרבית המקרים ובמיוחד בפסלי קופסה אנו לא ממש יודעים על איזה סוג היקף ועומק של נזקים אנחנו מסתכלים.

בדיקות ה־NDT מיועדות לספק לנו מידע מדויק על מצבו הפיזי של הגוף הנבדק. תחום זה התפתח מאד עם תחילת הקמת הכורים האטומיים הראשונים. ביצוע מערך בדיקות סדור מאפשר לבצע מיפוי נזקים מדויק, מיפוי צרכים מדויק, יכולת תכנון פעולה ואומדן עלויות.

לפני מספר שנים נתבקשתי על ידי חברת 'אחוזות החוף' לבצע בדיקה מקיפה לפסל 'התרוממות' של קדישמן, ליד הבימה (ראה איור 11), זאת עקב הצורך להסירו ממקומו למספר שנים בעת שבמקום בוצעו עבודות שיפוץ מבנה תיאטרון הבימה והקמת רחבה עירונית. דרשתי וקיבלתי סדרת בדיקות מהסוג האמור.

הבדיקה נעשתה ללא חדירה לחללי הפסל השונים. הצלחנו לבצע מיפוי הנדסי ומטלורגי, וזאת מבלי להסתכל כלל על התוכניות והשרטוטים של הפסל שהיו בידי. קיבלנו מפה מטלורגית של הפסל ברמה של עובי החומר בכל המעטפת שלו ובעיקר מיקום של אזורי בליה מואצת במספר מקומות.

ולסיכום

שימור פסלי חוצות וגם שימור אמנות מתקיים בישראל ללא הכוונה. זו דעתי. זה הזמן לשאול את השאלות:

- מי מנהל את השימור? מי אחראי לטיפול הולם בנכסי מורשת התרבות?
- איך משמרים? מה משמרים? מי משמר?
- האם יש אתיקה? האם יש הכשרה מקצועית? מי מכשיר?
- האם קיימת התעדה? מי נותן תעודות? מי מפקח?
- מי שומר על זכויות היוצרים ומי שומר על הקניין הרוחני?
- מי שומר על..... המשמרים???



איור 15. משה, הוצג לצד הביתן האמריקני בתערוכת אקספו 1967, מונטריאול. אמן: סוראל אתרוג.

בתוך הפסל מצאתי ערמת חלודה גדולה וחתיכות קרשים שהוכנסו כדי לתמוך את הפסל, במספר נקודות בגבהים שונים. זוהי דוגמה קלאסית לשיתוך בי־מטאלי.

ביתי מחדש את מערך הבסיס והקורה הראשית מפרופילי נירוסטה שכופפו במיוחד (עובי דופן של 10 מ"מ), עם קורות צדיות שתמכו את הפסל בגבהים השונים. לצורך כך קרעתי פתחים במעטפת הפסל במספר מקומות. כאשר התחלתי לחבר את הפסל מחדש נתקלתי בתופעה – לא הצלחתי לרתך את הברונזה. שלחתי דוגמה של הברונזה לבית היציקה בקנדה בו יצקו את הפסל. התברר כי הם השתמשו ברכיבים שונים, שאינם מופיעים בספרות. זכיתי להתנצלות ולחבילת אלקטרודות איתן ניתן היה לבצע את העבודה.

מקורות

אתר פיקיוויקי: <https://www.pikiwiki.org.il>

ויקיפדיה, ערך: אנדרטה לשואה ולתקומה

ערך: אנדרשת ההתגברות

הדס שדר

שימור שיכון: שימור פיזי ושימור ערכים

מילות מפתח | שיכון ציבורי, ברוטליזם, ערכים לשימור

יחסית לשנים ההן וצורתו החיצונית אינה מעידה עליו כי בו מדובר. משנות השמונים שולבו קבלנים חיצונים בבניית מבני המגורים, שנמכרו גם בשוק החופשי. בעוד שתכנית המתאר העירונית של שכונות השיכון הציבורי מתוכננת בהנחיית משרד הבינוי והשיכון ועל פי עקרונותיו, הרי שאת מבני המגורים עצמם מתכננים אדריכלים פרטיים, המועסקים על ידי הקבלנים שזכו במכרזי הקרקע (שדר, 2014). כלומר, מבני השיכון הציבורי אינם שונים מבחינה אדריכלית ממבנים אחרים ברחבי הארץ (איור 2). באופן טבעי, חלקם של המבנים המתייחדים באדריכלות איכותית וחד פעמית, אינה נופלת מזו של מבנים שבהם משרד השיכון אינו עומד מאחורי היוזמה להקמת השכונה שבה הם ממוקמים.

הקורפוס האדריכלי של השיכון הציבורי מכיל אפוא הרבה יותר מהתפיסה העממית הרואה בבתיים הטוריים את מייצגו הנאמן והבלעדי. הוא משתרע על פני שנים ארוכות והוא כולל

השיכון הציבורי במדינת ישראל, ששלט בשלושים השנים הראשונות להקמתה, מכיל ערכים פיזיים וערכים חברתיים־אידאיים. בעוד שערכיו הפיזיים גלומים בצורתו – בדפוס הרווח של השיכון הציבורי ובפרויקטים יוצאי דופן וניסיוניים – הרי שהערכים החברתיים היו לחם חוקו. מאמר זה עומד על ערכים אלה, שהם הבסיס לשימור השיכון הציבורי בארץ.

דימוי ומציאות

המילה שיכונים מעוררת אסוציאציות שאינן מגוונות במיוחד. עבור הדיוטות, המושג שיכונים הוא שווה ערך למבנים טוריים בני שלוש־ארבע קומות, בעלי שלוש עד שש כניסות; מבנים ניצבים בשורות, מתוך סדר פנימי המתייחס לעצמו בלבד; מבנים שעזובה פשטה בהם ובסביבתם; מבנים שדייריהם מעוטי היכולת היו נוטשים אותם, אילו היו להם האמצעים הכלכליים (איור 1).

זו טעות כמובן. השיכון הציבורי בארץ רחב לאין ערוך מטיפוס מסוים של בתיים, שנבנו בשנים מובחנות: בין אמצע שנות החמישים לשלהי שנות השישים. ראשיתו של השיכון הציבורי הייתה טרם קום המדינה, ואפילו טרם הקמת הסתדרות העובדים – הגוף הציבורי הגדול ביותר שקידם את השיכון הציבורי מטעמו (גור, 1992). השיכון הציבורי נמשך עד היום. עם זאת, פעילותו הועצמה מאוד לאחר קום המדינה, כאשר הקרקעות היו קרקעות מדינה וכאשר אוכלוסיית המדינה הוכפלה בתוך שלוש שנים ושולשה בתוך עשור (למ"ס, 1973). השיכון הציבורי סיפק קורת גג לעולים ולוותיקים, והקים שכונות וערים חדשות.

כיום היקף פעילותו של השיכון הציבורי בבנייה החדשה מועט



איור 2. שיכון ציבורי בשנות האלפיים, בית שמש. האדריכלות אינה מעידה, כי מדובר בבנייה ביוזמה ציבורית. צילום: הדס שדר, 2012



איור 1. שיכון ציבורי בהצבה טורית, באר שבע. צילום: הדס שדר, 2012

הם ביקשו להגן על התושבים מפני המדבר. הם ביקשו למנוע מרוחות המדבר לסחוף את החול לתוך המגורים באמצעות פיתוח של בנייה פנימית, צפופה ונמוכה, בעלת תכנית גבוהה שכיסתה את השטח. – התפרסותה של הבנייה הפנימית העניקה לה את שמה: רקמת שטיח.

הבית הארוך ביותר שנבנה: "בית רבע הקילומטר" שתוכנן על ידי יסקי-אלכסנדרוני, הוא פרשנות מקומית לאוניטה ד'אביטסיון (Unite'd' Habitation) של להקורבוזיה במרסיי (Le Corbusier, 1953) (1952). עמודיו מעוצבים וגבוהים בדומה למקור, ובתכנונו השתעשעו האדריכלים באלמנטים פיסוליים על הגג, שהיו תחליף זוטא לבריכה המפורסמת באוניטה ד'אביטסיון. אולם במקום רחוב באוויר – יש במבנה הבאר-שבעי מעברים צמודי דופן, ובמקום דירות דופלקס כפולות חלל – יש בו שלושה טיפוסים של דירות שאחד מהם אכן דו־קומתי אך ללא חלל כפול (איור 3).

רקמת השטיח בתכנון זולוטוב וחקבין מכילה יחידות דיור טוריות, חד־קומתיות ודו־קומתיות צמודות זו לזו. לכל יחידת דיור הוצמדה גינה קטנה מלפנים וגינה גדולה יותר מאחור. קירות גבוהים תחמו את הגינות, כך שהשוהים בהן נהנו מפרטיות ויכלו לראות בהן המשך ישיר של דירת המגורים. החצרות הקדמיות גבלו בסמטאות שחלקן הוצלל על ידי חדרי יחידות המגורים הדו־קומתיות. ביחידות אלו שתכנן חבקין, הופיע גם החלל הכפול הקורבוזיאני שקישר, כמו באוניטה ד'אביטסיון שבמרסיי, את חדר המגורים לחדר השינה של ההורים (הנדסה ואדריכלות 1959, הירש ושרשבסקי, 1968).

השכונה השכילה ליצור קסבה מקומית. אמנם סמטאותיה היו מסוגרות, בתי המגורים שבה יועדו למשפחות גרעיניות (ולא לחמולות) וחומרי הבנייה וטכנולוגיית הבנייה היו עכשוויים, אולם התכנית הגבוהה, החצרות שדופנותיהן

את כל המבנים, את הרקמות האורבניות ואת הפיתוח הנופי בשכונות שהיוזמה לבנייתן יצאה ממשדד הבינוי והשיכון או מאגף השיכון שקדם לו.

ערכים פיזיים

משום שהשיכון הציבורי משתרע על פני מרחביה של המדינה כולה ולאורך שנותיה (ואף קודם לכן), בריכי בין שלל המבנים והרקמות האורבניות המשועתקים קיימים גם פרויקטים מבניים, שהאדריכלות שלהם ייחודית וראויה לשימור. ואכן, העשור השני למדינה התייחד בפרויקטים ייחודיים וניסיוניים בעל ייחוד פיזי. בשנים אלו, שלאחר גל העלייה הגדול, לא היה צורך לבנות מגורים המוניים כדי לאכלס את מאות אלפי העולים, ולכן הבנייה למגורים הייתה מבוקרת יותר. עם זאת, נוכחותה של המדינה בשוק הבנייה הייתה ניכרת וגורפת. כתוצאה מכך, הייתה זו המדינה שקידמה תכניות אדריכלות יוצאות דופן כדי לאתגר את המושגים "מגורים" ו"סביבות מגורים".

בדרך הטבע, המדינה פעלה יותר במקומות שבהם לא התפתחה היוזמה חופשית, קרי בפריפריה. שם הקימה המדינה עשרות ערים חדשות, ובחלקן שכונות בעלות מרקמים ייחודיים ומבני מגורים יוצאי דופן. מבנים מדורגים בנצרת עילית הפרוסים על המדרונות (Shadar, 2010); בתי פטיו בגובה של ארבע קומות בערד, היוצרים מעברים מקורים ציבוריים בחלל המדרגות הפרטי (Shadar 2013); ובתים גדלים בכל חלקי הארץ (Shadar, 2005; Shadar, 2006; שדר, 2006א) – המעידים על חיפושי הדרך המתמידים כדי לייצר סביבות מגורים מתאימות הן לדיירים הן למקום, והמעודדות חיי קהילה.

מבין מבני המגורים הייחודיים, בולטת במיוחד "שכונת ה' לדוגמה" בבאר שבע. השכונה תוכננה בשנת 1958, בהשראת תערוכת המגורים "אינטרבאו" שהוצגה שנה קודם לכן בגרמניה. שם, בגרמניה, תכננו אדריכלים מובילים מהעולם מבנים ייחודיים בשכונה אחת. בארץ, לעומת זאת, כאן נקראו למלאכה אדריכלים ישראליים צעירים: אברהם יסקי, אמנון אלכסנדרוני, דני חבקין, רם כרמי, נחום זולוטוב וחברת תכנון בע"מ (תיאודור קיסילוב ואהרן ברעלי). בשלב מאוחר יותר הצטרפו אליהם ביטוש קומפורטי ומאיר צ'צ'יק מאגף השיכון. אדריכלי הנוף היו צבי מילר ודוד זסלבסקי.

המתכנים, בראשותו של יסקי, לא אימצו את תקדים אינטרבאו, שלפיו כל אדריכל מתכנן מבנה אחר, אלא תכננו כולם יחד את התכנית הכללית. מטרתם הייתה לתכנן שכונה שתתאים לאקלים המדברי ותהא קלה לתחזוקה על ידי עולים חדשים ומעוטי אמצעים (יסקי, 1968). באמצעות בתים ארוכים (מאוד!) שתחמו את השכונה מכל עבריה,



איור 3. בלוק רבע הקילומטר, חזית אחורית. תכנון: אברהם יסקי ואמנון אלכסנדרוני. צילום: הדס שדר, 2012



איור 5. מרכז הנגב בבאר שבע בתכנון רם כרמי ושותפים, פנים וחוף. צילום: הדס שדר, 2012

ההשראה לתכנון, שכתב רם כרמי שחור על גבי לבן, הייתה מבנה הבזאר המזרח־תיכוני. ואולם הבזאר הזה לא נבנה אבן וחללו לא היה מקושת. ברוח העיתים מרכז הנגב נבנה מבטון גלוי ומוחצן לא רק כחומר, אלא גם כמהות. העמודים הקצביים עוצבו רחבים במכוון, כדי להביע את איתנותו של הבטון ואת כובדו, כמו גם הקורות החשופות שביניהן חדר אור טבעי (כרמי וברוש, 1966) (איור 5).

בשנת 1962, היו אלה האדריכלים משה לופנפלד וג'ורא גמרמן שזכו ב"תחרות לתכנון שטח" בבאר שבע. הצעתם הכילה עקרונות מבניים שניתן למצוא הן בשכונה לדוגמה הן במרכז הנגב, ולמרות זאת הם מהווים דוגמה לתכנון מבנים ייחודיים בדידים ולא לתכנון מרקם או מבנה מגה־סרוקטורלי בשל האופן שבו יושם הפרויקט בעיר.

בהצעתם הראשונית תכננו לופנפלד וגמרמן מערך רחובות מקורים מקבילים, המסתיימים בנקודות ציון אורבניות. הרחובות המקבילים קורו על ידי מבני מגורים המשכיים, שהכילו חלל דמוי אוהל בטבורם, בדומה למרכז הנגב. באותו חלל היו אמורים לעבור כלל תושבי באר שבע, ומאותו חלל היו אמורים הדיירים להיכנס לדירותיהם באמצעות מערכי מדרגות וגשרים. נקודות הציון האורבניות היו מגדלים בני 14 קומות בעלי מעטפות משוננות (הנדסה ואדריכלות, 1962) (איור 6).

ייחודיות המעטפת של המגדלים נבעה מהבלטת חדר נטול תקרה בכל דירה. החדר מוקם בהמשך חדר המגורים, ודרכו אפשר להיכנס לחדר השינה של ההורים ולאחד מחדרי הילדים. כלומר החדר היה בעל שימוש מרכזי במערך התנועה הדירתי. היותו של החדר בעל קירות ונטול תקרה ותפקידו המרכזי במערך התנועה הדירתי – דימה אותו

גבוהות והסמטאות – לא היו אלא תרגום מודרני של האיכויות האקלימיות והמבניות של הקסבה (שדר, 2006; Shadar, 2004) (איור 4).

השכונה לדוגמה לא נבנתה במדויק כפי שתוכננה. כיוון שבית המגורים הארוך שתכנן רם כרמי, בשיתוף אביו דב כרמי ושותפו צבי מלצר לא נבנה, הציע להם אגף השיכון בשנת 1959 לתכנן כפיצוי שני מרכזים שכונתיים בשכונות ב' וד' בעיר. כרמי, שניתוקן של השכונות זו מזו נראה לו טעות אורבנית, החליט לתכנן מרכז אחד משותף לשתיהן ולמקמו באזור החיץ ביניהן (כרמי, 1999, ריאיון). המרכז המשותף שכונה "מרכז הנגב" מדגים את חשיבתם פורצת הדרך של המתכננים, אך גם את הפתיחות של אגף השיכון של אותם ימים. הפעם מדובר ב"עירוב שימושים" שהקדים את זמנו, שכן המרכז המוצע הכיל שילוב של מסחר, תעסוקה ומגורים במבנה אחד, היוצר בטבורו מעבר ציבורי מקורה ומוצל.

המבנה של "מרכז הנגב" הוא המבנה המרשים ביותר שנבנה במדינת ישראל מבחינת האדריכלות המגה־סרוקטורלית שלו ועירוב השימושים שבו. המבנה קיבץ את כל השימושים הללו תחת מעטפת דרמטית של בטון חשוף שמתארה פירמידלי, בדומה לאוהל. אורכו של המבנה חולל חוויה של רחוב אפלולי, שאקלימו ממוזג יחסית למדבר האופף אותו.



איור 4. סמטה מקורה בשכונה לדוגמה. את הבתים הדו קומתיים תכנן דני חבקין. צילום: הדס שדר, 2012



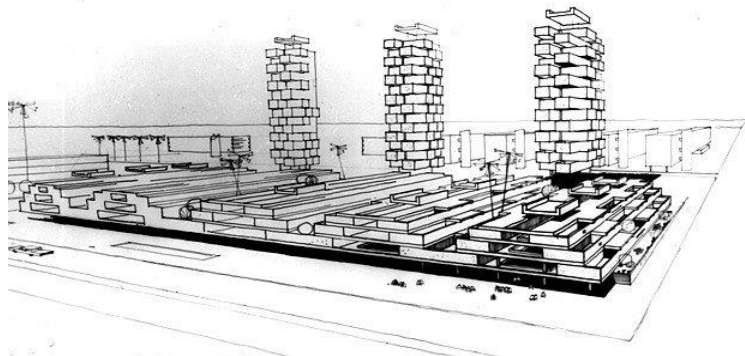
איור 8. מגדל המגרות. צילום: הדס שדר, 2012

ומבנית בשיכון הציבורי, על החדשנות שהתאפשרה למתכנני ועל ערך נוסף שביטאה האדריכלות: הניסיון להתאים למקום. במקרה דנן – המיקום המדברי של באר שבע. ההתאמה למקום בוטאה בפרשנות בת ימיה של האדריכלות הערבית: קסבה – בשכונה ה' לדוגמה, בזאר ואוהל – במרכז הנגב ובית חצר ומגדל המגרות.

זאת ועוד, הבטון חשוף ובלוקי בטון חשופים בשכונה ה' לדוגמה ובמרכז הנגב, מרמזים גם על המקור התאורטי הבין־לאומי של האדריכלות הייחודית – האתיקה הברוטליסטית שהתפתחה בשנות החמישים והשישים בעולם המערבי. על פי הגדרתו של ריינר בנהאם (Banham, 1955), התאורטיקן הבריטי שטבע את המושג "אדריכלות (ניאו) ברוטליסטית", ועל פי השיח שהתפתח בה בעת (Smithson, 1968) – האדריכלות הברוטליסטית אינה אלא אדריכלות חד־פעמית, המחצינה את המבניות שלה ואת חומריותה, והעונה גם על השאלות הספציפיות: מהו המקום ולמי מתכננים (שדר, 2016). המבנים החד־פעמיים של השיכון הציבורי לעיל – ודאי וודאי עונים על הגדרות אלו.

ערכים קהילתיים

מתוך הנאמר עד כה, ברי כי במסגרת השיכון הציבורי נבנו יצירות אדריכליות ראויות לשימור בשל ערכיהן האדריכליים הייחודיים הבין־לאומיים. אולם, האם יש בכך כדי לומר

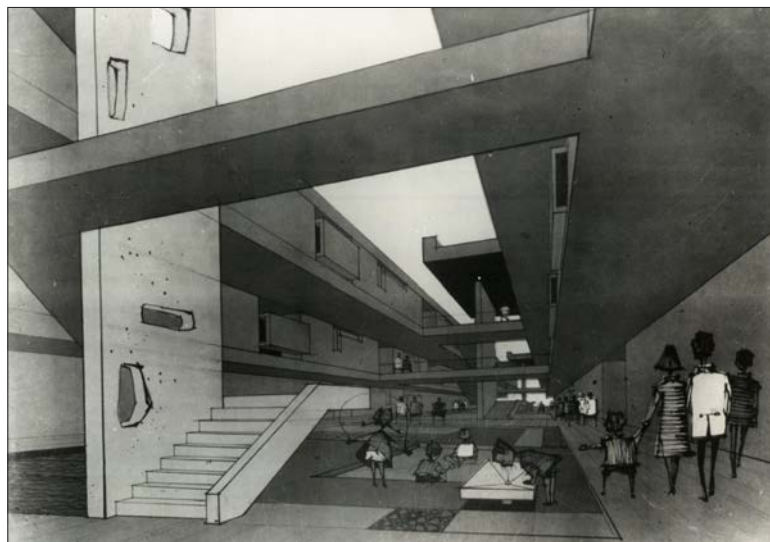


איור 6. תכנית פיתוח שטח, משה לופנפלד – גיורא גמרמן. באדיבות לאה לופנפלד וארכיון אדריכלות ישראלית (א.א.י.)

לחצר פנימית מסורתית. גם אליה פנו כל החדרים בבית הים־תיכוני והמזרח־תיכוני, וגם היא שימשה חדר מרכזי נטול גג. למעשה, בכך דמה המגדל גם ליחידות המגורים שמעל לרחוב המקורה. תכניתן מגלה שגם בהן, לאורך כל דירה ודירה, תוכננה מעין חצר פנימית באותו אופן: כחדר המשכי בעל קירות גבוהים ונטול תקרה.

המערך האורבני לא נבנה, ותחתיו נבנו בית המשכי אחד בשכונה ד' ומגדל אחר בשכונה ב' – בשתי השכונות שאותן ביקש כרמי לחבר באמצעות מרכז הנגב. הבית המשכי זכה לכינוי "בית הפירמידה", על שום חללו הפנימי הפירמידלי (איור 7). המגדל זכה לכינוי "מגדל המגרות" על שום הדמיון בין החדרים נטולי התקרה למגרות, היוצאות מגרעין המגדל (איור 8). שני המבנים הללו ייחודיים מבחינה פלסטית, על אף שלא נבנו כמתוכנן כחלק ממארג עירוני. מגדל המגרות הוא אחד המגדלים הייחודיים ביותר בארץ, והוא תועד באנציקלופדיה בריטניקה תחת הערך "באר שבע" (שדר, 2000).

שלוש הדוגמאות לעיל – למרקם אורבני, למערך מנה סטרוקטורלי ולמבנים בדידים – מעידות על נועזות אורבנית



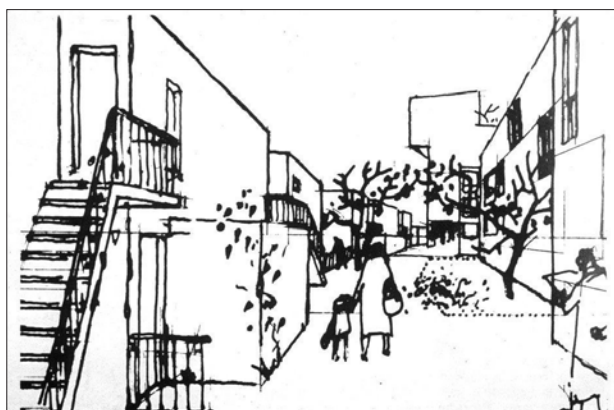
איור 7. איור בית הפירמידה על ידי לופנפלד-גמרמן. באדיבות לאה לופנפלד וארכיון אדריכלות ישראלית (א.א.י.)

שציפו שהמשתכנים יגדילו אותם בבוא העת בכוחות עצמם (שרון, 1951).

אולם לא רק אידאולוגיה חקלאית טמונה הייתה בשכונות בנות הדור הראשון, אלא גם אידאולוגיה חברתית. מבט מעמיק יותר בתכניות מגלה, כי בטבורה של כל שכונה, על פי רוב בתוך גן מרכזי, מוקמו מוסדות הציבור והמסחר השכונתי. השכונה תוכננה על כל מערך השירותים שאדם זקוק לו סמוך למגוריו כדי להבטיח את חיוניותה, אולם חיוניות זו יועדה לתושבי השכונה בלבד. בתי המגורים שהקיפו את הגן המרכזי הסתירו אותו מעוברי האורח, כך שרק תושבי השכונה שעשו שימוש במוסדות הציבור ובשירותי המסחר שסמוך לו – יכלו לדעת על קיומו ולנפוש בו. בלשון אחרת, הגן שימש מקום מפגש לתושבי השכונה, כדי שתתאפשר להם היכרות אישית. מכיוון שבאותן שנים מיזוג גלויות נחשב לאידאל שיש ליישמו, ניתן לומר שהתכנון השכונתי תרם את תרומתו הלאומית, לפחות לדעת המתכננים.

ערך הקהילתיות שבא לידי ביטוי בשטחים החוץ-שכונתיים בשנות החמישים המוקדמות וגם בשנות השישים (בבתים טוריים שנבנו אז), חזר וקיבל ביטוי בשנות השבעים. בשנים אלו נקטו המתכננים שני אמצעים כדי לאושש את הקהילתיות. האמצעי הראשון היה הפרדת תנועה מוחלטת: תנועה ברגל בלבד בתוך השכונה ומפריצי חנייה לכלי הרכב בהיקפה (גרסטל, 1977; חרל"פ, 1973; חרל"פ, 1977). באמצעות התנועה ברגל ביקשו המתכנים ליצור מפגש אנושי בין תושבי אותה שכונה בדרכם למוסדות הציבור ולגנים הציבוריים שמוקמו בתוככי השכונה, במקום שרק הולך רגל יכול להגיע אליו (כרמי, 1977) (איור 10).

האמצעי השני ליצירת הקהילתיות היה הגדרת החלל. המתכננים תחמו חצרות פנימיות בשכונות המגורים, הפנו אליהן את החדרים החשובים (בעוד חדרי השירות הופנו לעבר מפריצי החנייה) ותכננו את המבנים כך שהכניסה לבתים תיעשה דרך החצרות הפנימיות. אם החצר הפנימית

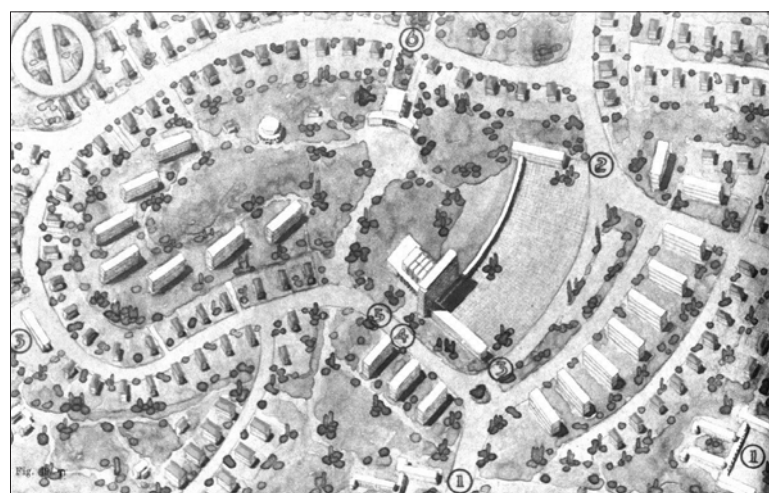


איור 10. חלל שכונתי בעפולה שהתנועה בו ברגל בלבד. תכנון: ליאופולד גרסטל (גרסטל, 1977: 70)

במשתמע, שמבנים אחרים אינם ראויים לשימור? האם יש בכך כדי לומר שלבד מערכים אדריכליים, אין עוד ערכים נוספים שיש להתחשב בהם במלאכת השימור? – התשובה לכך שלילית.

כיוון שהשימור מתבסס בראש ובראשונה על ערכים, מחייב הלימוד של השיכון הציבורי טרם מלאכת השימור להכיר את הערכים העומדים ברקע התכנון. אין מדובר בערכים הפלסטיים דווקא הניכרים לעין לכל אדריכל, אלא לערכים האידאולוגיים שעמדו מאחורי תכנון של שכונות שלמות, ששיקפו את תפיסת העולם של המתכננים, ושל השכבה החברתית והתרבותית שאליה השתייכו. על פי רוב מדובר היה באליטה ההגמונית (Shadar et al. 2011; שדר ואור, 2013).

עיון בתכניות השכונתיות של ראשית שנות החמישים, מראה, כי השכונות החדשות בערים החדשות תוכננו כקיבוצים בכל הנוגע לפיזור המגורים ולפיתוח הנופי. בתים בעלי גגות אדומים תוכננו כמשייטים על כרי דשא נרחבים בהעמדה חופשית. התוואים עוצבו כפתלתלים. הצבע הירוק – צבע המים שהשתמשו בו המתכננים של "תכנית שרון", תכנית האב הראשונה למדינת ישראל משנת 1951 – היה דומיננטי מאוד, כמו הדמיון לדפוס ההתיישבותי המוכר והמוערך (איור 9). ניסיונו של שרון בתכנון קיבוצים טרם קום המדינה ניכר בתכנון Sharon 1976, אולם לא היה זה רק ניסיונו האישי, אלא גם תפיסת אנשי ההתיישבות העובדת, שראו בהתיישבות חקלאית – ובקיבוץ על אחת כמה וכמה – את הגשמת האידאל של כיבוש הארץ על ידי היהודי החדש והפרודוקטיבי. האידאולוגיה החקלאית אם כן, נבטה דרך הפואטיקה של התכניות. בכל הנוגע לשימור, ברי כי השטחים הירוקים בין הבתים היו בעלי ערך רב יותר מאשר הבתים עצמם. הבתים היו קטנים מדי גם לדעת המתכננים,



איור 9. שכונה א' בבאר שבע ב"תכנית שרון", מתווה דומה לזה של קיבוץ (שרון, 1951: 59)

בהם ייחוד מבני, להכיר את הערכים מאחורי התכנון, שהביעו רחשי לב ושאיופות יותר מאשר את המצב בפועל. נוסף לכך, ככל מעשה שימור שאינו עוסק במונומנטים אלא ברקמה אורבנית חיה, יש צורך לבחון את התאמתו לעת הנוכחית: לבחון אילו ערכים ואילו מרכיבים פיזיים עדיין רלוונטיים, וכיצד ניתן לשמור עליהם.

כיוון שערך הקהילתיות היה ערך אידאי בתכנון השכונות הציבוריות בשנות החמישים, השישים והשבעים, חזקה על המשמרים כי יש לשמור, לטפח ולעבות שטחים ציבוריים שכונתיים מתפקדים, שהאידאל הקהילתי מאחורי תכנונם הפך מחזון למציאות. שדרות שכונתיות שעוברי אורח פוקדים אותן ונהנים לשבת בצל עצייהן הן נכס שיש לשמרו ולקיימו (איור 12). כך גם גנים ציבוריים שילדים פוקדים בשעות אחר הצהריים וקשישים יושבים בהם בשעות הבוקר. מרכזים מסחריים קטנים שעדיין משמשים מקום מפגש שכונתי הם יקרים מפז, וגם מוסדות קהילתיים בנויים כבתי כנסת או מרכזים חינוכיים. הם אלה שבאמצעותם התכנון השכונתי הצליח לייסד תחושה של קהילתיות, או לפחות להעניק לה מקום טוב להתקיים. באתרים אחרים, שבהם יש תחושת קהילתיות וקשרים חברתיים ללא "בית" לקיימם, ניתן לשמר את הקהילתיות באמצעות פעולות שאינן פיזיות ולהעניק לה מקום פיזי על ידי פיתוח שטחי חוץ או מרכזים בנויים שישרתו כ"ביתה של הקהילה".

בשכונות שלא התפתחה בהן קהילה, למרות האידאולוגיה הסמויה מאחורי תכנון, וששטחי החוץ שלהן מעלים קוצים ודירדרים במקום קולות שחוק ומשחק של ילדים, אפשר לפתח בשטחים הפתוחים או במרכזים הנוטשים "בית" לפעילויות בעלות נופך עירוני. שימושים נוספים לאותם שטחים, בין אם ציבוריים ובין אם מסחריים, תוך קישורם למרכזים עירוניים קרובים ולצירי תנועה עירוניים חשובים, יוכלו להפיח חיים בשכונה אפרורית, ולשמר את הערכים האידאולוגיים שעמדו ברקע התכנון השכונתי: ערכים שראו בשכונה בית חי.



איור 12. חלל ציבורי פעיל בשכונת קריית אליעזר בחיפה. תכנון: אל מנספלד ומוניו ויינרוב. צילום: הדס שדר, 2013



איור 11. חצרות פנימיות בשכונת נווה יעקב, ירושלים. תכנון: הרץ ושות' (חרל"פ, 1977: 193)

השכונתית שימשה "חדר המגורים" השכונתי (מרטנס וגולני, 1977) (איור 11), הרי שדופנות הבתים הסובבים אותה – שגובהם היתמר בדרך כלל לארבע קומות – היו קירות חדר המגורים. הגדרת החלל והפרדת התנועה היו אפוא האמצעים להשגת הקהילתיות. הקהילתיות הייתה הערך.

הערך החוזר והנשנה של הקהילתיות, מלמד יותר על שאיופות המתכננים מאשר על המציאות. המציאות הייתה מורכבת יותר, ודאי בשיכונים שבנתה המדינה והכילו יוצאי ארצות שונות ותרבויות שונות. בשנות החמישים, העדיפו התושבים לבסס את יחסי הקרבה ביניהם על ארץ מוצא משותפת ועל שפה ותרבות משותפות ולא על קירבה פיזית שכונתית. קל וחומר שקירבה כזו לא התגבשה בגנים הציבוריים, שהצריכו משאבים כספיים שלא היו כדי להשקותם ולטפחם.

גם בשנות השבעים ביטא ערך הקהילתיות את משאת הנפש יותר מאשר את המציאות. לאחר הניצחון הגדול של מלחמת ששת הימים, הוחצנה ההטרונגיות החברתית בישראל. דומה היה כי עתה, כאשר המדינה גדולה וחזקה, היא יכולה להכיל גם את תת-התרבויות שבה, ובכלל זה מתחים כלכליים ועדתיים (רהט, 1983). אין זה מקרי שמחאת ה"פנתרים השחורים" התפרצה בשנת 1971 ונמשכה עד מלחמת יום הכיפורים (איזנשטדט, תשמ"ט), בעוד שמחאת ואדי סאליב בחיפה משנת 1959 דוכאה ביד ברזל. אותה קהילתיות שביטאו התכניות השכונתיות, ובמשתמע המתכננים והאליטה התרבותית והחברתית שאליה השתייכו – הייתה ניסיון לתקן את החברה ולא לשקף את מצבה (Shadar, 2013).

שימור ערכים

מהו אם כן תפקידו של מעשה השימור בהקשר זה שאינו פיזי-מבני? ברי כי על משמר, הדן בשיכונים ציבוריים שאין

שימור זיכרון

לסטודנטים לתארים מתקדמים בטכניון, שתכננו ב־2005 גבי שורץ וגדי בר אוריין. זיכרון בתי השיכון הטוריים נשמר באופן פלסטי במבני המעונות החדשים. זאת אגב הוספת משמעויות לחללי החוץ שבין המבנים, לגשר המחבר בין המבנים למפלס הקרקע ובינם לבין עצמם, ולמתאר התיבה של המבנה כולו. המרווחים בין המבנים יועדו לגנים; הגשר תוכנן כמקום קהילתי ולא כאמצעי מעבר טכני בלבד והתיבתיות המבנית פורקה למעטפת ולפנים הניכר דרך הפתחים ומעורר מחשבה (שדר, 2012) (איור 13).

האיכות האדריכלית של מעונות הסטודנטים בטכניון אינה יצירה העומדת בפני עצמה. היא נתמכת בזיכרונות ובערכים שהמחאה החברתית בקיץ 2011 זעקה אותם בשדרות ובכיכרות. לעוסקים בשימור ובתכנון היא יכולה להעניק מבט נוסף על האיכויות האפשריות בהתערבות תכנונית גם במבני השיכון הטוריים המשועתקים, נטולי ההוד וההדר.



איור 13. מעונות סטודנטים בטכניון. תכנון: גבי שורץ וגדי בר אוריין. הומאז' למבנים הטוריים של השיכון הציבורי משנות החמישים והשישים. צילום: עמית גירון, 2012. באדיבות גבי שורץ

מאמר זה פתח בבתיים הטוריים, יצא מתוך הפיזיות והמשיך בערכים מופשטים. השאלה היא האם הבתים הטוריים והמשועתקים שהכינוי "שיכונים" דבק בהם לחומרה ודבק רק בהם – נטולי משמעות כשלעצמם? מן הראוי לחזור אליהם ולסיים איתם את המאמר. מסתבר שגם במבניות ובאסתטיקה של הבתים הטוריים טמון ערך, שדומה שאבד עליו כלח בחברה המקדשת את הראווה: ערך הצניעות. בשל צוק העיתים, הכילו דירות השיכון את המינימום ההכרחי. תכניותיהן נלמדו והוערכו מחקרית וכמותית, כדי לעשותן יעילות יותר: לא לבזבז מקום למעברים תוך־דירתיים, או לדאוג ליעילות בשימוש בחדרי השירותים על ידי הוצאת כיור רחצה לחדר האמבטיה (בן סירה, 1960). יעילות זו באה לידי ביטוי גם במבנה כולו: קירות חיצוניים מועטים הועדפו על פני מבנה עתיר מעטפת, חדרי המדרגות תוכננו כמינימליים ולעיתים כחיצוניים, מבנה בן ארבע קומות זכה לפופולריות כיוון שלא הצריך מעלית. החסכנות שרתה בכל ולא הייתה מטרה לביקורת. היא הייתה הכרח המציאות (גליקסון, 1952; Glikson, 1962).

צניעותם של הבתים והידיעה, כי בשנים ההן הייתה מדינה שהייתה אחראית לאספקת הדיור לתושבים – מעוררות געגועים לעולם ערכים אחר שאבד בלהט ההפרטה. אין בכך כדי לקדש את המבנים הללו, אולם יש בכך כדי לעורר מחשבה, האם אין בהם גם איכויות הראויות לשימור פיזי הולם?

מעניין שדווקא פרויקט חדש, שאינו משמר בנייה קיימת, השכיל לשמר את זיכרון המבנים. מדובר במעונות

מקורות

- איזנשטדט, ש' נ' (תשמ"ט). **החברה הישראלית בתמורותיה**. (תרגום מאנגלית: ש' הרן). ירושלים.
- באר שבע שיכון לדוגמא, בתוך א' קולר ואחרים (עורכים) 1959, **הנדסה ואדריכלות – עיתון אגודת האינג'ינרים והארכיטקטים בישראל** יז (ז-ח), 187–190.
- בן-סירה, י' (1960). סקר ערכי דיור (נבדק על ידי ועדת המחקר של המכון לחקר הבנייה והטכניקה). תל אביב.
- גור, י' (1992). תפיסות בשיכון הציבורי בארץ (שנות התהוות 1920–1948). עבודת דוקטור, הטכניון, חיפה.
- גליקסון, א' (1952). שיקום אזורי. חיפה. עמ' 1–16, 28–40, 50–55.
- גרסטל, ל' (1977). תכנון לאדם בתנועה כגורם מפעיל במערך אורבני. בתוך חרל"פ, ע. (עורך). **ישראל בונה** 1977. ירושלים. עמ' 70–72.
- הירש, א' ושרשבסקי, ר' (1968). תגובות הדיירים על תכנון הדירה והשכונה ב"שיכון לדוגמה" באר שבע. ירושלים.
- הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה (למ"ס). **שנתון סטטיסטי לישראל** 1973. ירושלים. עמ' 125.
- התחרות פומבית לתכנון שטח בבאר שבע, בתוך א' קולר ואחרים (עורכים) (1962), **הנדסה ואדריכלות – עיתון אגודת האינג'ינרים והארכיטקטים בישראל** כ (ד-ה), 172–174.
- חרל"פ, ע' (עורך) (1973). **ישראל בונה** 1973. ירושלים.

- חרל"פ, ע' (עורך) (1977). **ישראל בונה** 1977. ירושלים.
- יסקי, א' (1968). הקדמה. בתוך א' הירש ור' שרשבסקי. תגובות הדיירים על תכנון הדירה והשכונה ב"שיכון לדוגמא" באר שבע. ירושלים. עמ' 1-5.
- כרמי, ר' (1977). ערכים אנושיים בארכיטקטורה עירונית. בתוך ע' חרל"פ עורך. **ישראל בונה** 1977. ירושלים. עמ' 315-328.
- כרמי, ר' (2001). **אדריכלות לירית**. תל אביב. עמ' 59-74.
- כרמי, ר' וברוש פ' (1966). מרכז עירוני באר שבע. **ארכיטקטורה** 3: 30-41.
- מרטנס, ח' וגולני י' (1973). השפעת המבנה הפיסי של שכונת המגורים על איכותה הסביבתית. בתוך ע' חרל"פ עורך. **ישראל בונה** (1973). ירושלים. עמ' 63-68.
- רהט, ר' (1983). עלייה וקליטה, בתוך: ש"נ אייזנשטדט אחראי אקדמי. דפוסי חברה בישראל: מגמות ליכוד ופרוד. ירושלים. עמ' 38-48.
- שדר, ה' (2000). השפעת משרד הבינוי והשיכון על התפתחותה האורבאנית של באר שבע 1948-1999. עבודת דוקטור, הטכניון, חיפה.
- שדר, ה' (2006). א. שאלות תרבותיות בשיכון הציבורי. אופקים בגיאוגרפיה 67: 18-30.
- שדר, ה' (2006). ב. מקום של מהגרים. אלפיים, 30: 171-188.
- שדר, ה' (2012). "הומאז' לשיכון: כפר המשתלמים בטכניון", דומוס ישראל, 18, 2012, עמ' 92-99.
- שדר, ה' ואור צ' (2013). פרופסיונאליים בישראל: בין שימור כוחה של הפרופסיה להגנת ההגמוניה. סוציולוגיה ישראלית, 15 (1): 149-122.
- שדר, ה' (2014). אבני הבניין של השיכון הציבורי: שישה עשורים של בנייה עירונית ביוזמה ציבורית בישראל. תל אביב.
- שדר, ה' (עורכת) 2016. מכת שמש: בנייה ברוטליסטית בבאר שבע. עיון מחודש באדריכלות הממלכתית. ירושלים.
- שרון, א' (1951). תכנון פיסי בישראל. ירושלים.
- Banham, R. (1955). The New Brutalism. *Architectural Review* 118: 354-361.
- Glikson, A. (1962). Urban Design in New Towns and Neighborhoods. *Landscape Architecture* 52(3):154-175.
- Le Corbusier, (1953). *Le Corbusier: Oeuvre complete 1946-1952*. Zurich.
- Shadar, H. (2004). Between East and West: Immigrants, Critical Regionalism and Public Housing. *The Journal of Architecture (JAR)* 9 (01):23-48.
- Shadar, H. (2006). The Extendable Patio House as Public Support. *Open House International* 31(2): 62-71.
- Shadar, H. (2005). Vernacular Values in Public Housing. *Architectural Research Quarterly (ARQ)* 8(2):171-181.
- Shadar, H. (2010). Evolution and Critical Regionalism. *Journal of Urban Design* 15(2): 227 - 242.
- Shadar, H. (2013). The Evolution of the Inner Courtyard in Israel: A Reflection of the Relationship between the Western Modernist Hegemony and the Mediterranean Environment. *The Journal of Israeli History* 32 (1):51-74.
- Shadar, H., Orr Z., Maizel Y. (2011). Contested Homes: Professionalism, Hegemony and Architecture in Times of Change. *Space and Culture* 14(3): 269-290.
- Sharon, A. (1976). *Kibbutz + Bauhaus: An Architect's Way in a New Land*. Stuttgart. pp. 12-84, 92-93.
- Smithson, A. (ed.) (1968). *Team 10 primer*. Cambridge, Massachusetts.

ריאיון

- כרמי רם, 1999, אדריכל. ממתכני השכונה לדוגמה בבאר שבע, מתכנן מרכז הנגב ואדריכל ראשי במשרד השיכון בשנים 1979-1979. ריאיון בנושא פרויקטים בתכנונו בבאר שבע ותקופתו כאדריכל ראשי (31.11.1999).

חמי שיף

שימור במרחב ניאו-ליברלי,
מקרה מבחן הקארדו ברובע היהודי בירושלים

/ מילות מפתח | קארדו, ארכיאולוגיה, ניאו-ליברליזם, זיכרון

מבוא

מאמר זה בוחן מהות תפקידו של השימור בהבניה האידאולוגית הניאו-ליברלית של המרחב העירוני באמצעות ניתוח מקרה המבחן של שימור הקארדו הביזנטי ברובע היהודי בעיר העתיקה בירושלים. מקרה מבחן זה יאפשר לבדוק את סוג השיח שנוצר בעקבות השילוב של אתרים לשימור בתהליכי התחדשות עירונית, המושפעים מהשיח הניאו-ליברלי, בדבר המשמעות הסמלית של אתרים אלה בעיני קבוצות שונות בחברה.

פעולת השימור של אתרים ארכיאולוגיים ושל מבנים היסטוריים לעולם אינה מאפשרת שחזור מדויק של אופיו של המבנה, אלא משמשת ייצוג של תפיסות של החברה בהווה על העבר (Wells, 2010). על כן, בחינה ביקורתית של פעולת השימור יכולה ללמד לא רק על אודות פרקים שונים בתולדות המרחב הבנוי באזורים שונים, אלא גם על האופן שבו השימוש בעבר משמש להבניה של נרטיבים ואידאולוגיה משותפת בהווה. ההדגשה של היבטים אלה של השימור באה לידי ביטוי מתוך התמקדות בשאלות הבוחנות את ההקשרים האידאולוגיים והפוליטיים שבתוכם התבצע השימור (Buscher, 2010; Winter, 2013). בין השאר, כוללות שאלות אלו את הניסיון להבין אלו שכבות ביקשו לשמר, ואלו שכבות נמחקו כתוצאה מפעולת השימור; בתוך איזה הקשר תרבותי-היסטורי הוצגו האתרים לשימור לקהל הרחב; ומהם התנאים הפוליטיים והכלכליים שבתוכם הוחלט על ביצוע עבודות השימור.

אחת התופעות החשובות ביותר שעיצבו את השיח הכלכלי והפוליטי של העולם המערבי מאז שנות ה-70 של המאה ה-20 היא החדירה של שיח ניאו-ליברלי לרבדים שונים של החברה. שיח זה, הדוגל בהפרטה של השירותים הציבוריים ובקידום יזמות פרטית כמנוע לקידום חברתי, שינה רבים מהמבנים הפוליטיים והכלכליים בכך שהפך את האזרח לצרכן שמעמדו החברתי נקבע על פי יכולתו להשתתף בשוק תחרותי שבו כל דבר – חפצים, ערכים ומסורות – הופך למוצר שניתן לסחור בו (הארווי, 2015; Oksala, 2012).

כמו נדבכים רבים אחרים בחברה, לשינוי זה הייתה השפעה גם על מקומו של השימור ככלי לביטוי אידאולוגי

בחברה הניאו-ליברלית. בהשפעת השיח הניאו-ליברלי שולבו בשנים האחרונות פרקטיקות שונות של שימור בתהליכי התחדשות עירונית שמטרתן המרכזית היא מיתוג מחדש של מרכזים עירוניים מוזנחים כאזורים יוקרתיים, שיכולים למשוך תיירים ואוכלוסייה חדשה ממעמד סוציו-אקונומי גבוה (מונטרסקו ופביאן, 2003; שנל ואגוז, 2008; Boyer, 1992).

במחקר זה אבחן כיצד השילוב של השימור של אתרים ארכיאולוגיים והיסטוריים כחלק מפרויקטים של התחדשות עירונית משפיע על האופן שבו השימור נותן ביטוי לייצוגים של העבר במרחב הציבורי. באמצעות הניתוח של מושג ה"הרס היצירתי", אטען כי בניגוד לניסיון להציג תהליכים ניאו-ליברליים כתהליכים המאפשרים יצירה של שיח הפתוח בפני כל חלקי החברה באשר למשמעות הסמלית והאידאולוגית שלהם במרחב שבאנונימיות, תהליכים אלה משמשים רק לשכפול של תפיסות אידאולוגיות קודמות היוצרות הפרדה דיכוטומית בין זהויות בחברה, ומחזקות תהליכי הדרה מהמרחב הציבורי של קבוצות מוחלשות.

הרס יצירתי

הרס יצירתי הוא מושג שמקורו בשיח התאורטי המרקסיסטי שנועד לאפשר פירוק ביקורתי של תהליכי צבירת כוח בעולם הקפיטליסטי. בהתאם לתפיסה זו, קבוצות כוח הגמוניות בחברה הקפיטליסטית שימרו את כוחן באמצעות השעבוד של מעמד הפרולטרין למערכות ייצור (Modes of Production), אשר מפרקות סדרים חברתיים קיימים ומונעות את היווצרותם של מנגנוני התנגדות להליכי שעבוד אלה (Schumpeter, 1950). דיוויד הארווי (2015) השתמש במושג "הרס יצירתי" כדי לבחון כיצד תהליכים אלה השתנו בעידן הניאו-ליברלי.

לפי הארווי (2015), המערכת הניאו-ליברלית מבוססת על תפיסה דומה לזו שמבטא מושג "ההרס היצירתי". לפי התפיסה הניאו-ליברלית, ניתן לפרק מערכות חברתיות ופוליטיות היוצרות אי-שוויון בין קבוצות שונות בחברה, ולבנות מודל חדש המבוסס על הפרטה ודה-רגולציה של מוסדות המדינה, זאת על ידי הפרטת השירותים הממלכתיים

אולם, בהמשך לטענתו של הארווי (Harvey, 2007), אבקש להראות, כי דווקא הכפפת השימור למערכת התפיסות והערכים הניאוליברלית מנטרלת את יכולתם של אתרי השימור לשמש זירה לדיאלוג בין קבוצות וזהויות שונות בחברה. במקום זאת, הופכים אתרי השימור למרחבים מנוכרים המונעים כל דיון בדבר ההשפעות הפוליטיות והאידיאולוגיות שגם כיום ממשיכות לעמוד בבסיס תהליך השימור. כפועל יוצא, דווקא אתרי השימור המשולבים בפרויקטים של התחדשות עירונית הם המסכלים את ההבניה של חברה רב־תרבותית המכבדת תפיסות מתחרות של העבר. אבקש להדגים טענה זו באמצעות ניתוח של תהליכי השימור המתבצעים בשנים האחרונות ברחוב הקארדו שברובע היהודי.

החפירות ברובע היהודי

לאחר האיחוד של ירושלים, בסופה של מלחמת ששת הימים בשנת 1967, התגלה ההרס הנרחב שנגרם לבתי הרובע במלחמת העצמאות ובמלחמת ששת הימים. עם סיומה של המלחמה הכריזה ממשלת ישראל על סדרה של פעולות, אשר נועדו לאפשר את החייאתו של הרובע היהודי ואת השבת האופי היהודי ששרר בו לפני 1948. לשם כך הוכנו תכניות לבנייתו מחדש של הרובע. תכניות אלו כללו בין השאר את ההקמה מחדש של ישיבות, בתי כנסת ומוסדות דת יהודיים אחרים שהתקיימו ברובע היהודי לפני 1948, ובנייה מחדש של מבני מגורים שיאפשרו חזרה של אוכלוסייה יהודית (Gardi, 2009).

נוסף לכך, הוחלט לנצל את היקפי הפינוי הגדולים של מבנים מסוכנים שנדרשו לטובת החייאת הרובע על מנת לקיים חפירות ארכיאולוגיות לפני הבנייה מחדש. על ידי כך, עלה בידי ממשלת ישראל לקיים חפירות מקיפות באזור שטרם נחפר בירושלים בשל הבנייה הצפופה של העיר העתיקה. החפירות ברובע היהודי נמשכו חמש עשרה שנים ונערכו בראשותו של פרופסור נחמן אביגד מטעם המכון לארכיאולוגיה באוניברסיטה העברית, החברה לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה ומחלקת העתיקות (כיום רשות העתיקות). במהלך החפירות התגלו שרידים המתוארכים מתקופת הברזל (1000-586 לפסה"נ) ועד ימינו (Gutfeld, 2012).

השרידים שנחשפו כחשובים ביותר מהשרידים שנחשפו במהלך חפירות אלו היו אלה אשר נקשרו לתקופת ממלכת יהודה (בתקופת הברזל) ובימי בית שני בתקופה ההלניסטית והרומית הקדומה. עם חשיפתם, הוחלט לשמר רבים משרידים אלה ולשלב אותם במארג

ועידוד יזמות אישית. תהליך זה מאפשר את הכפפת המערכות הפוליטיות והחברתיות לתכתיבים כלכליים המבוססים על עקרונות השוק התחרותי (O'Donovan, 2014). לכאורה, תהליך זה יכול לשמש להעצמה של קבוצות חוץ־הגמוניות. בעוד שבעבר, המערכת הקפיטליסטית שיעבדה קבוצות אלה לטובת הספקת צרכיו של המעמד ההגמוני, בעידן הניאוליברלי יכולות קבוצות אלו לשווק מאפיינים פרטיקולריים בזהות שלהן כמוצרי צריכה, אשר מאפשרים להן לחדור לשוק הזהויות בחברה ולהתחרות על עיצובו באופן שווה. אולם, לטענתו של הארווי (2015), בחינה ביקורתית של תפיסות אלו של הניאוליברליזם כתהליך של "הרס יצירתי" מצביעה על כך שהכפפת המרחב הציבורי המשותף לתכתיבים כלכליים מעקרת את האפשרות לעשות בו שימוש ככלי ליצירת מפגש ודיאלוג בין זהויות ואידאולוגיות שונות. במקום זאת, קבוצות כוח הגמוניות עושות שימוש במנגנון הניאוליברלי ככלי להעצמת שליטתן בחברה ולהמשך שעבודן של הקבוצות המוחלשות בה (לו־יון, 2014; Peck and Tickell, 2002).

שימור

בראשית המאה ה־20 התפתח השימור כחלק ממערכת ערכים מודרניסטית, שהאמינה כי קיימת אמת אוניברסלית המאפשרת הבחנה בין טוב לרע (Jokilehto, 2002). על פי תפיסה זו, השגתה של אמת אוניברסלית זו היא מפתח לפיתוח החברה. התכנון המודרניסטי, ובתוכו השימור, נתפס כאמצעי המאפשר את ההנכחה של מערכת ערכים אוניברסלית זו במרחב הציבורי. בהקשר זה, השימוש בשימור אפשר את הנצחתם של נרטיבים פרטיקולריים של העבר כנרטיבים אוניברסליים החופפים למערכת האמונות ההגמונית בחברה (Winter, 2013).

בשנים האחרונות החלה להתעורר ביקורת כנגד הנחת היסוד העומדת בבסיס המודרניזם בדבר קיומה של אמת אוניברסלית, שהשגתה תאפשר את פיתוח החברה. ביקורת מרכזית כנגד תפיסה זו טענה, כי המודרניזם מביא לדחיקתן של תפיסות חוץ־הגמוניות, ולמעשה מונע מהן להשתתף בעיצובה של החברה. מבחינה זו החלה להתגבש ההבנה, כי ההחלטות הנוגעות לשימור של אתרים ארכיאולוגיים מובילות במקרים רבים להדרה של קבוצות מיעוט מוחלשות (יעקובי, 2007).

לכאורה, הכפפת השימור למערכת הערכים הניאוליברלית מאפשרת את פירוק המרכיבים האידיאולוגיים והפוליטיים שהובילו להדרה של קבוצות חוץ־הגמוניות, ומאפשרת להן להשתתף בשיח הנוגע לאופן שבו יש לעשות שימוש בשימור.

הקארדו, והרחוב שצירו נע ממזרח למערב כונה הדקומנוס. בתקופה הביזנטית הפך הקארדו לנתיב המרכזי המחבר בין כנסיית הניאה לכנסיית הקבר, שני מבני הדת החשובים בעיר בתקופה זו (Gutfeld, 2012:6-9; Zissu and Eshel, 2016).

הקארדו נחשף בחפירות שנערכו ברובע היהודי לאחר כיבוש ירושלים במלחמת ששת הימים. הוא נחשף בעומק של 2.5 מטר מתחת לפני השטח בחפירות שנערכו לאורך רחוב היהודים בין רחוב השלשלת ועד בית כנסת החורבה. החפירות של הקארדו לימדו על התפתחותו של אזור זה מן תקופת הברזל ועד ימינו. הן איששו את הסברה, כי הקארדו נבנה לראשונה לאחר חורבן בית שני והחרבתה של העיר. כך לדוגמה, מתחת לחלקו הצפוני של תוואי הקארדו נמצאו שרידיהן של חומות העיר בימי בית שני (תקופה רומית קדומה) – סימן ליציאתה של מערכת הביצורים משימוש. הקארדו הגיע לשיאו במהלך התקופה הביזנטית, כשרחובו היה כ־25 מטר ומשני צידיו חנויות. הרחוב חולק לשני נתיבים מקורים באמצעות פורטיקו. בין שני הנתיבים נותר שטח לא מקורה. לאחר התקופה הביזנטית שטחו של הקארדו החל להצטמצם בעקבות הקמה של מבנים על התוואי שלו. הוא הפך בהדרגה לרחוב צר, ושוב לא מילא תפקיד כנתיב המסחר המרכזי בירושלים. עד התקופה הצלבנית חלקים מהקארדו אף נחסמו לחלוטין (Gutfeld 2012). עם זאת, חלקים מאזור זה המשיכו לשמש רחוב. גם כיום עובר רחוב היהודים מעל חלק מתוואי הקארדו.

שימור הקארדו

בשל חשיבותו של הקארדו, הוחלט לאחר חשיפתו לבצע שינויים בתכנית הבנייה של הרובע היהודי. בבסיס התכנית החדשה עמדה המטרה לשמר את הקארדו באופן שיאפשר להולכים בו לחוש כיצד נראה הרחוב בתקופה הביזנטית, ולאפשר את הפיכתו לציר מסחרי מרכזי בעיר העתיקה. מטרה נוספת נגעה לרצון להציג שרידים מתקופות הקודמות לקיום הקארדו ברחוב המודרני (Ritmeyer, 2012: 11).

ניתן לחלק את שטח הקארדו למספר מקטעים שבכל אחד ננקטו פרקטיקות שימור שונות. במקטע הראשון, הממוקם בחלק הצפוני של חפירות הקארדו, הוחלט להסיר את מרצפות הקארדו עצמן. במקום זאת, נבנה רחוב מודרני שעל גביו סומן התוואי של חומות העיר מימי בית ראשון ושני כפי שנמצאו בחפירות הארכיאולוגיות שהתקיימו באזור זה. במקטע שני נחשפו השרידים של בזאר שנבנה בקארדו בתקופה הביזנטית ובו רחוב שמשני צידיו נבנו חנויות. חללים אלה נוקו ושופצו ונפתחו כאטרקציה תיירותית. כדי להימנע מפגיעה בתכנית הבינוי של הרובע

העירוני המתחדש של הרובע היהודי. בין השאר אפשר לציין את: חשיפתה של "החומה הרחבה" אשר פורשה כחומת העיר בתקופת ממלכת יהודה; חשיפתו של "בית קתרוס או הבית השרוף", שתואר כבית המגורים של אחד מכוהני בית המקדש, אשר נחרב בעקבות כישלון המרד הגדול כנגד הרומאים בשנת 67 לסה"נ ועוד מבנים אחרים (Gardi, 2009: 273).

ההחלטה לשמר שרידים אשר לימדו על עברה היהודי של ירושלים תואמת את האופן שבו ביקשה התנועה הציונית לעשות שימוש בשרידים ארכיאולוגיים כאמצעי להוכחת הקשר ההיסטורי והתרבותי הקיים בין העם היהודי לבין ארצו (פייגה, תשנ"ח). השרידים הארכיאולוגיים אשר העידו על קיומה של ריבונות יהודית שהתקיימה בארץ ישראל בעבר, חיזקו את ניסיונה של התנועה הציונית להציג את העם היהודי כעם ילידי בארץ ישראל ולהתעלם מהשנים שבהן עוצב העם היהודי בגלות בקהילות שונות בעולם. באותו זמן, השימוש שנעשה בשרידים הארכיאולוגיים הללו אפשר להתייחס אל העדויות לקיומן של התרבויות הרבות הנוספות שהתקיימו בארץ ישראל, ככאלו של עמים לא ילידיים. בראש ובראשונה התייחסות זו נועדה לצייר את האוכלוסייה הפלסטינית שחיה בארץ ישראל בכללותה, ובייחוד בעיר העתיקה, כאוכלוסייה פולשת שהביאה להריסתה של ירושלים. השימוש בארכיאולוגיה כאמצעי ליצירה של הפרדה מושגית מסוג זה בין היהודים לפלסטינים אפשרה גם את ההתעלמות מהעדויות שהצביעו על כך שלפני 1948 חיו יהודים ופלסטינים זה לצד זה בכל רחבי העיר העתיקה ובכלל זה ברובע היהודי (Ricca, 2007).

בכך, הפכו השרידים הארכיאולוגיים לכלים אידאולוגיים במאבקה של מדינת ישראל לבסס את הריבונות שלה בירושלים לאחר כיבושה ואיחודה. כפי שאבקש להציג באמצעות מקרה המבחן של שימור הקארדו בירושלים, שימוש זה בארכיאולוגיה לא הוגבל רק לשרידים היהודיים שנמצאו בחפירות הארכיאולוגיות ברובע היהודי, אלא גם לשרידים לא יהודיים שנתפסו כמלמדים על חורבנה של הריבונות היהודית העתיקה בירושלים.

הקארדו

לאחר כישלון מרד בר כוכבא בשנת 135 לסה"נ, נהרסה העיר ירושלים עד היסוד. בעקבות הוראתו של הקיסר הרומאי הַדְרִיאָנוֹס, נבנתה עיר חדשה על חורבותיה של ירושלים בשם איליה קפיטולינה. עיר זו נבנתה בהתאם לתכניות של ערים רומיות, אשר כללו שני רחובות מרכזיים הניצבים האחד לאחר בהתאם לארבע רוחות השמיים וחילקו את כל העיר לארבעה רבעים. הרחוב שצירו נע מצפון לדרום כונה

התחדשות עירונית

בשנים האחרונות הוחלט לקדם תכנית חדשה להתחדשות עירונית של הרובע היהודי. במרכז של תכנית זו עמד הניסיון למתג את הרובע היהודי מחדש כמוקד תיירותי, שימשוך תיירים להישאר בו גם עם סיום ביקוריהם באתרים הארכיאולוגיים הפזורים בו. לשם כך הוחלט לאפשר את פתיחתן של מסעדות באזור שסבב את הכיכר המרכזית של הרובע היהודי ואת אזור המקטע הצפוני של רחוב הקארדו. כחלק מניסיון זה נפתחו מסעדות רבות, שבחלקן הן סניפים של רשתות מוכרות ברחבי הארץ. חלק מהמסעדות שילבו את המילה "קארדו" בשם המסעדה. שימוש זה מדגיש את תהליך הפיכתו של הקארדו לסמל מסחרי כחלק מתהליך תחייתו של הרובע היהודי בשלטון ישראל (קליין, 2000; אגם-דאלי, 2010).

תהליך המיתוג מחדש של הרובע היהודי תואם תהליכים ניאול-ליברליים שבהם נעשה ניסיון להכפיף את המרחב העירוני למערכת כלכלית תחרותית, המבוססת על חישובים של רווח והפסד (Mudge, 2008). לכאורה, תהליך המיתוג מחדש של המרחב הסובב את הקארדו מבטא תהליך של הפרטת המרחב, שבו הסממנים הלאומיים ששימשו לעיצוב המרחב בעבר הופכים למוצרי צריכה המתחרים על מקומם במרחב הציבורי עם מוצרי צריכה אחרים (Harvey, 2007). לכאורה, תהליך זה מעודד יצירת תחרות בין נרטיבים של קבוצות הגמוניות וקבוצות חוץ-הגמוניות ומאפשר את הפירוק של מערכת הסמלים האידאולוגית אשר נקשרה אל הקארדו בעבר. נוצרה בכך אפשרות לכל קבוצה להשפיע על עיצוב המרחב הציבורי. בהקשר זה, נראה, כי ההחלטה שהתקבלה לפני מספר שנים להעביר את דגם המנורה מהמקטע המקורה בקארדו לנקודה המשקיפה על הכותל המערבי והר הבית משקפת את השינוי שחל בהפיכתו של הקארדו לכלי לקידום מטרות כלכליות במקום השימוש הקודם שנעשה בו ככלי לקידום מטרות אידאולוגיות-לאומיות.

אולם, ניתוח ביקורתי, באמצעות ההנחות הגלומות במושג ההרס היצירתי, של האופן שבו שולב הקארדו במערכת הניאול-ליברלית, מלמד על האופן שבו השימוש בקארדו כחלק מפרויקט ההתחדשות העירונית הניאול-ליברלית ברובע היהודי משמש דווקא להעמקת ההפרדה בין קבוצות בחברה ובין יכולתן של קבוצות חוץ-הגמוניות להפוך את הנרטיבים ואת הזהות הייחודית שלהן לחלק אינטגרלי מהשיח הציבורי. בקארדו, דווקא ההוצאה של הסממנים הפוליטיים והאידאולוגיים אשר עיצבו את הזהות של הקארדו בעבר הפכה אותו למרחב אפוליטי שאינו

היהודי הוחלט לבנות מעל מקטע זה מבני מגורים ולהפוך את מקטע הבזאר למקורה. במקטע השלישי שעבר שימור נבנה שחזור של הקירוי של רחוב הקארדו. כמו כן, הוצבו מספר עמודים לאורכו של המקטע. בדומה לבזאר הביזנטי, גם מעל מקטע זה נבנה מתחם מגורים. לעומת זאת, המקטע הדרומי ביותר היה פתוח. לצורך הקמתו של מקטע זה הוחלט על ביטול של מבנה מגורים שתוכנן להיבנות במקום (Ritmeyer, 2012). אבקש להתמקד בהחלטות שהתקבלו בנוגע לשימור של המקטע השלישי, שבו הוצג שחזור של הקארדו ולאופן הצגתו לקהל הרחב.

שחזור הקארדו

כאמור, מקטע זה היה מקורה על מנת לאפשר את הבנייה של מבנה מגורים מעליו. בעיצוב המקטע עצמו נעשה שימוש בשתי פרקטיקות. פרקטיקה ראשונה כללה את השימור ואת השחזור של השרידים הארכיאולוגיים עצמם. כך לדוגמה, בפינה הדרום מערבית של המקטע נבנה שחזור של תקרת הקארדו. שחזור זה התבצע באמצעות הצבה מחדש של שלושה עמודים שנמצאו במהלך החפירות והצבה של גג משוחזר הבנוי מעץ מעליהם. כמו כן, במרכז מקטע זה הוצבו מספר חלקי עמודים שנמצאו במהלך החפירות בקארדו (Ritmeyer, 2012: 112-116). פרקטיקה שנייה כללה שימוש במוצגים, אשר סיפקו פרשנות לאופן ההתנהלות היומיומית בקארדו בעת פעילותו. מוצג ראשון היה שני ציורי קיר אשר סיפקו שחזור צבעוני לאופיו המשוער של הקארדו בתקופה הביזנטית. בציורים אלה הקארדו נראה כבזאר מלא חנויות מלאות כל טוב ובבני אדם רבים העושים בו את קניותיהם.

מוצג שני שנעשה בו שימוש היה דגם משוחזר של המנורה, אשר לכאורה הוצבה בבית המקדש בתקופתו של הורדוס. מנורה זו נוצרה במימון מכון המקדש – מכון שמטרתו להקים את בית המקדש השלישי ולקדם את חידוש טקסי הקורבן. המכון ממוקם ברובע היהודי, בקרבת מקום למקטע זה של הקארדו.

הצבתו של דגם המנורה בתוך המקטע המשוחזר של הקארדו סימלה את הפיכתו של הקארדו מסמל לחורבנה של ירושלים בימי בית שני לסמל לתחיית הריבונות היהודית בארץ ישראל בכלל ובירושלים בפרט במאה ה־20. בכך, הקארדו הפך לגשר בין ימי בית שני לעת המודרנית. גשר סימבולי זה אפשר את ההתעלמות הן מהאוקלוסיות ומהתרבויות שחיו בירושלים במהלך שנות הגלות של העם היהודי ובראשן האוכלוסייה הפלסטינית, הן מעצם קיומה של הגלות כתקופה בעלת ערך בזכות עצמה (פייגה, תשנ"ח).

של הנוכחות והריבונות היהודית בירושלים, אלא גם לדחיקה והסתרה של תרומתן של דתות ותרבויות נוספות, ובראשן האוכלוסייה הפלסטינית המוסלמית.

מסקנות

ניתוח של מקרה המבחן של שימור הקארדו כחלק מתהליך התחדשות עירונית ניאול-ליברלית מצביע על האופן שבו השימוש בשימור הפך לאמצעי לעקירה של כל מרכיב אשר עלול לייצר קונפליקט בין זהויות שונות וכפועל יוצא לפגוע ביכולתו של המרחב להיות רווחי. ברם, הפיכתו של הקארדו למרחב א־פוליטי, שבו אין מקום לכל דיון בנוגע למניעים הסמליים והאידאולוגיים אשר השפיעו על החלטות השימור שלו, משמש אמצעי להמשך עיצובו של המרחב בהתאם לאותן תפיסות אידאולוגיות. באופן הדומה לצורה שבה הארזי משתמש במושג ההרס היצירתי על מנת לתאר את האופן שבו המערכת הניאול-ליברלית פועלת לשכפול מנגנונים שאינם מאפשרים לקבוצות מוחלשות בחברה להרוויח מיצירתו של שוק תחרותי לכאורה פתוח (הארזי, 2015), כך השילוב של השימור בתהליכי התחדשות ניאול-ליברליים מונע את יכולתן של קבוצות חוץ-הגמוניות להשתתף בתהליך עיצובם מחדש של הנרטיבים, המשמשים להבניה הסמלית והאידאולוגית של המרחב. במובן זה, אחריותם של כל העוסקים בתחום השימור – ארכיאולוגיים, משמרים, אוצרים ואחרים – אינה יכולה להתמצות במידת הנאמנות של עבודתם למאפיינים ה"אותנטיים" של המרחב. במקום זאת, על העוסקים בתחום זה למצוא דרכים שבהן ניתן לאפשר את הפיכתו של השימור למרחב פוליטי המאפשר דו־שיח בין קבוצות שונות הלוקחות חלק במרחב ובחברה שאנו חיים בה.

מאפשר כל דיון באידאולוגיות, אשר השפיעו על הבחירות שהתקבלו בתהליך השימור שלו בעבר ולגבי האופן שבקבוצות שונות עשויות לבקש לשנות את הנרטיבים, שנוצרו באמצעות תהליך שימור זה בהווה (Mualam, 2010).

דוגמה לכך היא האופן שבו הקארדו ממשיך לשמש אמצעי להצגתו של הרובע היהודי כמרחב יהודי הומוגני בעבר ולא כמרחב שבו יהודים ומוסלמים חיו זה לצד זה וקיימו יחסי גומלין משתנים. למרות ההחלטה להעביר את דגם המנורה מהקארדו, בסביבתו של הקארדו הקימו עמותות וארגונים רבים, המקדמים נרטיבים המצביעים על הקשר הבלעדי של העם היהודי למרחב זה, מרכזי לימוד, מרכזי מבקרים ומוזיאונים. פעילותם של ארגונים ועמותות אלה מסתירה ואף מביאה למחיקה של העדויות המלמדות על האופן שבו קבוצות לא יהודיות השתמשו במרחב זה בעבר תוך שמירה על דו־קיום עם האוכלוסייה היהודית שאכלסה אותו. כך לדוגמה, צמוד לקארדו עומד בית כנסת החורבה, אשר עבר שיפוץ נרחב בשנים האחרונות כדי לשמר את התפקיד החשוב שלו כאחד ממרכזי הדת היהודיים החשובים ברובע היהודי. השימור של בית כנסת החורבה הביא להפיכתו לאחד המבנים הבולטים ביותר ברובע היהודי כיום. לעומת זאת, לצדו של בית הכנסת החורבה עומד מבנה של מסגד אל-עומרי, אשר נבנה באותה תקופה שבה נבנה בית כנסת החורבה, אך לא עבר כל שיפוץ וכיום עומד כמבנה ריק. בעוד שקיומם המשוחזר של בית הכנסת והמסגד זה לצד זה היה יכול לפתוח פתח להצגת היחסים המורכבים, שהתקיימו בין המוסלמים והיהודים במשך תקופות ארוכות, נראה כי השימור של בית הכנסת החורבה הביא להתעלמות מרובד זה בהיסטוריה המרחבית של הרובע היהודי. בכך, בדומה לקארדו, בית הכנסת החורבה משמש כלי לא רק להאדרה

מקורות

- אגם-דאלי, א' (2010). **מחוזות חפץ נופי פרסומת בישראל**. תל אביב.
- הארזי, ד' (2015). **קיצור תולדות הניאול-ליברליזם**. (תרגום ג' הרלינג). תל אביב.
- יעקובי, ח' (2007). "המקום השלישי": ארכיטקטורה, לאומיות והמבט הפוסטקולוניאלי. **תיאוריה וביקורת** 30: 60 – 88.
- לו-יון, י' (2014). ערי המחר אל מול תכנון המחר. בתוך ט' פנסטר וא' שלמה (עורכים). **ערי המחר: תכנון, צדק וקיימות היום**. תל אביב. עמ' 131 – 145.
- מונטרסקו, ד' ופביאן, ע' (2003). "כלוב הזהב": ג'נטריפיקציה וגלובליזציה בפרויקט גבעת אנדרומדה, יפו. **תיאוריה וביקורת** 23: 141 – 178.
- פייגה, מ' (תשנ"ח). ארכיאולוגיה, אנתרופולוגיה ועיירות הפיתוח: עיצובו של המקום הישראלי. **ציון** סג: 441 – 459.
- קליין, נ' (2000). **No Logo**. (תרגום ע' פז). תל אביב.
- שנל, י' ואגוז, מ' (2008). תהליכי שימור ופיתוח בערים היסטוריות רבות תרבויות: מקרי מבחן – סטון טאון ויפו. **תכנון** 5(1), 90 – 58.

- Boyer, C. (1992). Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport, In M. Sorkin (ed.), *Variations on a Theme Park: The new American City and the End of Public Space*. New York. Pp. 181–204.
- Buscher, B. (2010). Anti-Politics as Political Strategy: Neoliberalism and Transfrontier Conservation in Southern Africa. *Development and Change* 41(1): 29–51.
- Gardi, S. (2009). The Restoration of the Jewish Quarter. In E. Meiron, ,D. Bareds. *Planning and Conserving Jerusalem 1973–2003: The Challenge of an Ancient City*. Jerusalem. Pp. 266–273.
- Gutfeld, O. (2012). The Cardo (Area X) – Stratigraphy and Architecture In O. Gutfeld (ed.), *Jewish Quarter excavations in the Old City of Jerusalem*, 5: 13–100.
- Harvey, D. (2007). Neoliberalism as Creative Destruction. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 610(1): 21–44.
- Jokilehto, J. (2002). *A History of Architectural Conservation*. Oxford.
- Mualam, N. (2014). New Trajectories in Historic Preservation: The Rise of Built-Heritage Protection in Israel. *Journal of Urban Affairs* 37(5): 620 – 642.
- Mudge, S.L. (2008). The State of the Art: What is Neo-Liberalism? *Socio-Economic Review* 6: 703–731.
- O'Donovan, M. (2014). A Tale of One City: Creative Destruction, Spatial Fixes, and Ideology in Binghamton, New York. *International Journal of Historical Archaeology* 18: 284–298.
- Oksala, J. (2012). *Foucault, Politics and Violence*. Evanston, Illinois.
- Peck, J., Tickell, A. (2002). Neoliberalising Space. *Antipode* 34(3): 380–404.
- Ricca, S. (2007). *Reinventing Jerusalem: Israel's Reconstruction of the Jewish Quarter after 1967*. London, New York.
- Ritmeyer, L. (2012). The Restoration of the Cardo. In O. Gutfeld (ed.) *Jewish Quarter excavations in the Old City of Jerusalem* 5: 111–120.
- Schumpeter, J.A. (1950). *Capitalism, Socialism, and Democracy*. New York.
- Wells, J.C. (2010). Our History is not False: Perspectives from the Revitalization Culture. *International Journal of Heritage Studies* 16(6): 464–485.
- Winter, T. (2013). Beyond Eurocentrism? Heritage Conservation and the Politics of Difference. *International Journal of Heritage Studies* 20(2): 123–137.
- Zissu, B., Eshel, H. (2016). Religious Aspects of the Bar Kochba Revolt: The Founding of Aelia Capitolina on the Ruins of Jerusalem. In K. Ulanowskied. *The Religious Aspects of War in the Ancient Near East, Greece and Rome, Ancient Warfare Series 1*: 387–405. Leiden, Boston.

עדי סלע וינר

ערים היסטוריות: על שינוי והתפתחות, על אותנטיות ועל מה שביניהם

מילות מפתח | ערים היסטוריות, מורשת אורבנית, נופים אורבניים-היסטוריים

הקדמה

בהקדמה לספרם 'נופים אורבניים-היסטוריים וניהול מורשת אורבנית' (2012) טוענים בנדרין וואן-אורס:

"Cities are dynamic organisms. There is not a single 'historic' city in the world that has retained its 'original' character [...] As a consequence, important conservation objectives such as the safeguarding of the authenticity or integrity of the physical and social fabric of an urban complex are doomed to remain a myth or, at best, an approximation." (Bandarin & Van Oers, 2012: ix)

מטענה זו ניתן לזקק מספר אמירות. הראשונה, עניינה שינוי – ערים הן ישויות דינמיות. השנייה, עניינה אותנטיות – אין ערים ששימרו את אופיין המקורי. השלישית, מאתגרת נורמות מקצועיות מקובלות בטענה כי מטרות שימור, אותן אנו מגדירים חשובות, בהן הבטחת האותנטיות והבטחת השלמות של הרקמה הפיסית והרקמה החברתית של מרחב אורבני, הן למעשה שאיפות שאינן בהכרח בנות השגה. לאמירה השלישית, עשויות להיות השלכות מרחיקות לכת על הפרקטיקה המקצועית המקובלת.

אמירה ראשונה: ערים הן ישויות דינמיות

תרומתן של הערים להתפתחות האנושית רבה, והיא מתוארת בהקדמה של גלייזר בספרו 'ניצחון העיר' בו הוא מהלל ומשבח את יתרונותיהן:

"ערים, הגושים הצפופים המנקדים את כדור הארץ, היו מנועי צמיחה מאז שאפלטון וסוקרטס התנצחו בכיכר השוק האתונאית. שיטוט בערים אלה – אם לאורך סמטאות עתיקות מפותלות מרוצפות אבן או ברשת רחובות מצטלבים, סביב כיכרות או מתחת לכבישים מהירים – כמוהו כסיוור לימודי העוקב אחרי הקדמה האנושית" (גלייזר, 2012: 11).

נתונים דמוגרפיים מצביעים על גידול מתמיד באוכלוסיית

רבים מהאתרים ברשימת מורשת עולם הם אזורים אורבניים בהם ערים היסטוריות ומרכזי ערים. כיום, אחוז האוכלוסייה מכלל אוכלוסיית העולם החיה בערים ובאזורים אורבניים הוא הגדול ביותר בהיסטוריה האנושית. מגמת העיור העולמית והגידול של אזורים אורבניים וערים קיימות נמצאים בעלייה מתמדת. אלה משפיעים בהכרח על אזורים אורבניים-היסטוריים ועל ערים היסטוריות.

המושגים שינוי והתפתחות מתארים מציאות דינמית. הם מהמאפיינים הבסיסיים הטבועים באופי של ישויות דינמיות בהן ערים היסטוריות, אך בה בעת הם נתפסים כאלה העלולים לפגוע בסביבה האורבנית ולהביא להידרדרות. לעומתם, אותנטיות, שהיא מהמושגים השגורים ביותר בשיח על מורשת ואחד התנאים המחייבים בהערכת אתרי מורשת תרבות, מבקשת את המקורי ואת הנאמן למקור. היא נתפסת על-פירב כדבר שיש בו קביעות, דבר סטטי שאינו נתון לשינוי, ואם ישתנה אז תפגע האותנטיות או תאבד. מכאן הפרדוקס, הסתירה הפנימית שקיימת לכאורה, מהם עולה הטענה כי לא ניתן להבטיח את השמירה על אותנטיות של דבר הנתון לשינוי ולהתפתחות מתמדת, ועולה הצורך לבחון את המשמעות של האותנטיות בהינתן סביבה משתנה ומתפתחת.

מאמר זה מציג את המושגים שינוי והתפתחות, את טיבם, ייחודם ומשמעותם, בהקשר של ערים היסטוריות. הוא מצביע על תמורות בתפיסה של מושגים אלה בשיח על שימור המורשת האורבנית ומציע בה שלושה שלבים עיקריים. הוא מתחקה אחר מושג האותנטיות, הגדרותיו ומאפייניו בהקשר של מורשת תרבות, ובוחן באופן ביקורתי את תקפות המושג. הניתוח המוצע מתבסס על לימוד של מסמכים מקצועיים בין-לאומיים בתחום המורשת והשימור, החל מהמחצית השנייה של המאה ה-20, וקושר בין הנושאים כפי שהם באים לידי ביטוי בקטגוריה של ערים היסטוריות מיושבות. לסיכום מוצעות לדיון סוגיות בשיח התיאורטי ובפרקטיקה המקצועית, המאתגרות את העוסקים בשימור ערים היסטוריות ובמורשת אורבנית.

אמירה שניה: אין ערים ששימורו את אופיין המקורי

על תפיסת השינוי וההתפתחות

התפתחות הערים והשפעות השינוי הכרוך בהתפתחות זו על סביבה אורבנית־היסטורית ובכללה על ערים היסטוריות ועל מרכזים היסטוריים העסיקו ומעסיקות מומחים בשימור ובמורשת עולם. עיסוק זה גבר ככל שהדגש עבר מעיסוק במונומנטים ובאתרים יחידניים ובקבוצות של מבנים, לעיסוק בתאי שטח גדולים ובישויות מורכבות, בהם רקמות עירוניות מיושבות, וככל שתהליכי העיור התגברו והביאו לפיתוח של הערים ושל מרכזיהן (המלצה בנושא נופים אורבניים־היסטוריים. אונסקו, 2011: מבוא). ערים היסטוריות ומרכזי ערים היסטוריות, הם אחוז ניכר מאתרי מורשת התרבות המוכרים לרשימת מורשת עולם. נכון לאפריל 2017, מבין 1052 אתרים 814 הם אתרי מורשת תרבות ומעל 300 מהם רשומים כערים וכמרכזי ערים. עובדה זו, וכן היותם בין האתרים הראשונים שהוכרו, הציבו אתגרים בפני המומחים האמונים על הערכת האתרים, כאשר החלו לגבש את הרשימה. הם חייבו התמודדות עם המשמעות של השפעת השינוי על המאפיינים המקוריים של הערים ושל המרכזים ההיסטוריים, מאפיינים שבגינם זוכים אתרים אלה להכרה ולהכרזה. השפעות השינוי העמידו בסימן שאלה את היכולת של אתרים אלה לעמוד בקריטריונים של ערך אוניברסלי יוצא מן הכלל (outstanding universal value), בתנאי האותנטיות ובתנאי השלמות (World Heritage Committee 1983: 6).

בחינת מסמכים מקצועיים בין־לאומיים (standard setting documents) בהם אמנות, צ'רטרים והמלצות, החל מהמחצית השנייה של המאה ה־20, מאפשרת לעמוד על תמורות שחלו בתפיסת מושגי השינוי וההתפתחות בתחום המורשת האורבנית והשימור האורבני, ומבקשת להציע בה שלושה שלבים עיקריים: 1. השינוי כאיום, 2. קבלת השינוי, 3. ניהול השינוי.

שלב 1. השינוי כאיום, המחצית השנייה של המאה ה־20

התפתחות הערים והשינוי המהיר נתפסו גורמים המאיימים על מאפייני הרקמה האורבנית ועל שלמותה. מרכיבי השינוי כוללים שינויים פיסיים, שינויים כלכליים ושינויים חברתיים. **המלצת אונסקו משנת 1962 בנושא שמירה על יופיים ואופיים של נופים ואתרים**³ עוסקת בנפיים ובאתרים טבעיים ובנופים אורבניים (Urban Landscape) הנתפסים מאוימים ביותר. ההמלצה מתייחסת לאיומים הנשקפים להם בשל

העולם המתגורר באזורים אורבניים החל מאמצע המאה העשרים, והתחזיות מצביעות על המשך קצב הגידול בקנה מידה עולמי. ישנה עליה מתמדת במספרן של הערים והמרכזים האורבניים הגדולים בעולם, וכן בשטחם של מרכזים אורבניים קיימים ובמספר האנשים המתגוררים בהם. המגמות בישראל תואמות את אלה העולמיות. לפיכך, לפנינו אתגרים של פיתוח בר־קיימא בערים ובמרכזים האורבניים ונדרשת מדיניות משולבת כדי לשפר את חיי התושבים בהם⁴ (United Nations, 2014: 1, 13-16).

בהתייחס להשפעות של מגמות העיור על הערים ועל החיים בהן, ערים היסטוריות ומרכזים היסטוריים (Historic Towns and Historic Centres) הם מקרה מיוחד. למגמות אלה השפעות ניכרות על המאפיינים של הערים ההיסטוריות שעוצבו לאורך זמן, והן עלולות לגרום להידרדרות באיכות המרחב האורבני־ההיסטורי ולקטוע המורשת האורבנית. כפועל יוצא, מגמות העיור מציבות אתגרים בנושאים של מדיניות שימור המורשת האורבנית בהם שילוב המורשת בראיה מערכתית, וביעדים רחבים של פיתוח כולל ובר־קיימא, כמו גם ביישום המדיניות הלכה למעשה (אונסקו, 2011: הקדמה ומבוא).

על־פי דוח מחקר של האיחוד האירופי העוסק בפיתוח בר־קיימא של אזורים היסטוריים עירוניים באמצעות שילובם בתוך ערים, כוללת מורשת אורבנית שלוש קטגוריות עיקריות: מורשת מונומנטלית בעלת ערך תרבותי מיוחד במינו; מרכיבים של מורשת שאינם יוצאי דופן אך שכיחים; ומרכיבים אורבניים חדשים שיש להביאם בחשבון (לדוגמה): תבנית הבנייה האורבנית, המרחב הפתוח: רחובות, שטחים ציבוריים פתוחים, ותשתיות אורבניות.²

בגישות העוסקות במורשת האורבנית שהתפתחו בעשור האחרון, דוגמת גישת ה'נופים אורבניים־היסטוריים' (Historic Urban Landscape), המושג 'מורשת אורבנית' משמש באופן רחב וכולל. מודגשים בו ממד הזמן ביצירת סביבה אורבנית, הריבוד ההיסטורי של ערכים תרבותיים וערכים טבעיים שנוצרו וממשיכים להיווצר על ידי רצף תרבותי, וכן מגוון המסורות המוחשיות והבלתי מוחשיות המייצגות את ההתיישבות האנושית בכללותה. התייחסות רחבה זו מאפשרת לזהות במורשת האורבנית קטגוריות שונות שיש בהן בכדי לסייע למדיניות ולבעלי עניין להבין טוב יותר את סוגי המורשת האורבנית שבתחומן ולנהל אותם (Turner & O'Donnell, 2015: 1-10).

השני ביחס לתפיסת השינוי. הגדרת הקטגוריה מציגה את המאפיינים של אתרים אלה ומדגישה את מרכיבי ההתפתחות ואת השפעות השינוי הקשורים למהות של נופי התרבות:

”נופי תרבות הם אתרי תרבות המייצגים שילוב של עבודת טבע ובני אדם על־פי סעיף 1 של האמנה. הם מאפיינים את ההתפתחות של התיישבות האנושית על פני זמן, תחת השפעה של אילוצים פיזיים ו/או הזדמנויות המייצגים כוחות חברתיים, כלכליים, תרבותיים, פנימיים וחיצוניים של הסביבה הטבעית שלהן.” (ההנחיות האופרטיביות 2005: סעיף 47. הדגשה ע.ס.ו.).

היותם של השינוי וההתפתחות מרכיבים מרכזיים במהות של נופי תרבות ולוונטית במיוחד בקטגוריית **’נוף שהתפתח באופן אורגני’** (organically evolved landscape): ”מקורו של נוף כזה בצורך ראשוני חברתי, כלכלי, מנהלי ו/או דתי, שיחד עם הסביבה הטבעית שלו, או בתגובה לה, התפתח לצורתו הנוכחית. נופים כאלה, בצורתם ובמרכיביהם, משקפים את תהליך ההתפתחות.” וכן באחת מתת־הקטגוריות שלו **’נוף מתמשך’** (continuing landscape): ”נוף ששומר על תפקיד חברתי פעיל בחברה בת־זמננו וקשור קשר הדוק באורח חיים מסורתי, והתהליך האבולוציוני בו עדיין נמשך. בד בבד, הוא מציג עדויות חומריות מהותיות להתפתחותו לאורך זמן.” (ההנחיות האופרטיביות 2005: נספח 3, סעיף 10. הדגשות ע.ס.ו.).

מרכיבי ההתפתחות והשינוי הם מרכיבים מרכזיים ב’סוגים שונים של אתרים’ (specific types of properties) הכוללים: נופי תרבות, ערים היסטוריות ומרכזי ערים, תעלות מורשת ודרכי מורשת (הנחיות אופרטיביות, נספח 3). התייחסות למרכיבים דינמיים אלה בהערכת האתרים כמו גם ההקפדה על המשך קיומם, עולה בהנחיה לבחינת עמידתם בתנאי השלמות: ”[...] צריך לשמר ולאחזק גם את היחסים והפונקציות הדינמיות שבנופי תרבות, ערים היסטוריות או אתרי מגורים אחרים החיוניים לאופיים הייחודי.” (ההנחיות האופרטיביות 2005: סעיף 89. הדגשה ע.ס.ו.).

ההכרה בכך ששינוי והתפתחות הם מרכיבים הטבועים בישויות דינמיות ובאופיין של ערים היסטוריות, ושהם אינם מרכיבים פוגעים ומנוגדים להן, באה לידי ביטוי מובהק בצ’רטר לשימור ערים היסטוריות ויישובים ביפן משנת 2000. מסמך זה מסמן שינוי תפיסה, לפיה לא נדרש להגן על האתרים מפני שינוי אלא יש לקבל את מרכיבי השינוי וההתפתחות ולהתאים אליהם את תפיסת השימור, כולל

פיתוח יתר ופיתוח שאינו מבוקר, ומפרטת מגוון שינויים בהם פיתוח כבישים, הנחת תשתיות, עבודות פיתוח ובינוי במרכזי ערים, עיצוב מבנים ושלטי פרסום, התרת שימושים בלתי מתאימים, המתרחשים באינטנסיביות ולעיתים מונעים על־ידי כוחות שאינם ברי שליטה. היא מעודדת לנקוט צעדי מנע ולהשתמש במגוון אמצעי הגנה חוקיים, תכנוניים, אדמיניסטרטיביים ועוד, כדי להקטין את ההשפעות השליליות של השינוי; וקוראת לקיום פעולות חינוכיות להגברת המודעות הציבורית והכבוד לנופים ולאתרים, כמו גם למעורבות התקשורת ולתמיכה ממשלתית. כמו כן, שימוש נרחב במילים איומים (threats) וסכנות (dangers) והקריאה לדחיפות שבנקיטת פעולות המנע, כאשר עדיין ניתן לעשות זאת, יוצרים תחושה של חוסר שליטה ופחד משינוי הנתפס בלתי נמנע, שלילי ומאיים (שם, פרק 1. הגדרות, סעיף 1 ופרק 11 עקרונות כלליים, סעיף 5 ו־7, פרק 3: אמצעי הגנה Protective measures) ובהקדמה בהתאמה).

תפיסה של שינוי כאיום יוצרת מתח, דריכות ותכונה של הגנה ומאבק. היא למעשה מעצבת את הנחת היסוד המבוטאת באופן ברור בהמלצת אונסקו משנת 1976 לעניין שמירה על אזורים היסטוריים ותפקידם המודרני.⁴ לפיה מובן שעל אזורים היסטוריים ואדריכליים (כולל ורנקולריים) יש לשמור בקפידה, ללא שינוי (פרק 1. הגדרות, סעיף 1). הנחה שכזו מחייבת פעולות אקטיביות למזעור נזק ולמניעתו (אונסקו 1976: סעיף 4. תרגום והדגשה ע.ס.ו.):

יש להגן על אזורים היסטוריים וסביבתם, באופן פעיל, מפני נזק מכל סוג שהוא, במיוחד כזה הנגרם משימוש בלתי הולם, תוספות שאינן הכרחיות ושינויים מוטעים או חסרי רגישות, כאלה הפוגעים באותנטיות [...].⁵

במסמך זה, המתייחס לראשונה באופן מפורש למורשת אורבנית, נעשה קישור בין מרכיב השינוי ובין מושג האותנטיות (כמודגש לעיל). קישור זה אף הודגש בדיונים שנסובו על הבעיות אותן מציבות ערים היסטוריות בעת בחינתן לאתרי מורשת עולם (World Heritage Committee 1983), ובקביעת קטגוריות לאזורים אורבניים ולערים היסטוריות בהנחיות האופרטיביות ליישום האמנה למורשת עולמית (להלן ההנחיות האופרטיביות).⁶

שלב 2. קבלת השינוי – שנות התשעים של המאה ה־20
העיסוק הנרחב בנופי תרבות ובמאפייניהם, בראשית שנות התשעים של המאה ה־20, ובהתאם הוספת קטגוריה למסמך ההנחיות האופרטיביות ביולי 1994 (Operational Guidelines 1994: par. 35-42), מסמנים את השלב

במדיניות, בממשל ובניהול, המערבים מגוון של בעלי עניין בתהליך הפיתוח האורבני, בהם בעלי עניין מקומיים, לאומיים, בין־לאומיים, ציבוריים ופרטיים (שם, סעי' 10 ו־6 בהתאמה. הדגשה ע.ס.ו.).

ההמלצה היא מעין תכנית ניהול לאזורים אורבניים־היסטוריים. היא [...] מספקת כלים לניהול שינויים פיזיים וחברתיים, כדי להבטיח שהתערבויות עכשוויות יהיו משולבות בהרמוניה עם המורשת בסביבה היסטורית ויובאו בחשבון הקשרים אזוריים. מוצעת בה הבנייה של ארגז כלים בארבעה תחומים: (א) כלים למעורבות אזרחית; (ב) כלי ידע ותכנון; (ג) מערכות רגולציה ו־ (ד) כלים פיננסיים. (שם, סעי' 12 ו־24. הדגשה ע.ס.ו.).

ההיבט של ניהול השינוי מקבל ביטוי מרכזי בפירוט כלי הידע והתכנון. כאן נעשה הקישור למגמות הקודמות שבתחום שימור המורשת ולמגמות עכשוויות שבראיה בת קיימא של השימור. כלומר, ניהול השינוי מוצג כזה שיש ביכולתו לסייע לשמירה על האותנטיות ועל השלמות של הרקמה ההיסטורית, שנתפסה מאוימת וזקוקה להגנה אקטיבית מפני השינוי, וההכרח שבניהול השינוי שיש בו כדי לתרום לאיכות החיים באזורים אלה (שם, סעי' 24.ב.):

”כלי ידע ותכנון. כלים אלו צריכים לסייע בהגנה על השלמות ועל האותנטיות של התכונות והמאפיינים של המורשת האורבנית. עליהם לאפשר זיהוי של משמעות תרבותית ומגוון, ולדאוג לניטור ולניהול השינוי כדי לשפר את איכות החיים במרחב האורבני־היסטורי. כלים אלו יכללו תיעוד ומיפוי של מאפיינים תרבותיים וטבעיים. תסקירי השפעה על מורשת, על חברה ועל סביבה, ישמשו כדי לתמוך בקבלת החלטות ולאפשר אותן בתהליכים של פיתוח בר־קיימא.”

בכך מציעה המלצת אונסקו לנפים אורבניים־היסטוריים לנהל את השינוי, שנתפס עד כה בתחום השימור דבר שכמעט אינו בר ניהול,⁸ כלומר, Managing the [un]manageable change.

על אותנטיות

הטענה כי אין כיום ערים ששימורן את אופיין המקורי מאתגרת את מושג האותנטיות. מושג זה היה ועודו אחד המושגים המרכזיים בשימור ובמורשת תרבות, והוא תופס מקום נכבד בכל שיח מקצועי. אותנטיות היא תנאי מחייב בהערכת אתרי מורשת תרבות ובבחינת הכרזתם לרשימת אתרי מורשת עולם, ותנאי משלים לדרישה למלא אחר הקריטריונים של ערך אוניברסלי יוצא מן הכלל. גם בהערכת חשיבותם התרבותית של אתרים ברמה הארצית וברמה המקומית יש

אשרור ערכים היסטוריים באופן מתמיד. התאמה זו בתפיסה ובאופן החשיבה יש בה בכדי להשפיע על מדיניות השימור ועל פעולות השימור הנגזרות ממנה.

“As long as life and vocational occupations continue, changes are impossible to avoid. Accepting changes while respecting the authenticity of historic towns is a challenge that the local district should address collectively. These changes come in such forms as inevitable exchange of material, addition of new functions, reuse of design or space from the past, and influence of overwhelming foreign culture. For such changes not to have a destructive impact on traditions it is necessary to be prepared to constantly rediscover and confirm historic values.” (The ‘Machinami Charter’ 2000: pra. 8. Emphasis added).

שלב 3. ניהול השינוי, ראשית המאה ה־21

גיבוש גישת נופים אורבניים־היסטוריים ואימוץ המלצת אונסקו בנושא נופים אורבניים־היסטוריים⁸ בנובמבר 2011 מציינים את השלב השלישי – ניהול השינוי. בהמלצה אומנם מאוזכרים האיום ששינוי, ההשפעה שלו על מאפייני הסביבה האורבנית־היסטורית והפגיעה האפשרית בשלמות הרקמה האורבנית, אך בה בעת מודגשת הכרה באופיו הדינמי של המרחב האורבני ובטיבו. יש הכרה בתרומה של השינוי לצמיחתן של ערים, לחיזוק עירוניות ולשיפור איכות החיים של תושביהן (אונסקו 2011: הקדמה, מבוא וסעי' 17). ההכרה במרכיב השינוי ובהתפתחות על פני זמן, כמעצבים את הנוף האורבני־היסטורי וככאלה שהם חלק מתכונותיו הטבעיות מוטמעת בהגדרת המושג:

”הנוף האורבני־היסטורי הוא אזור אורבני שנוצר מריבוד תכונות, ערכי תרבות וערכי טבע במהלך ההיסטוריה. הנוף האורבני־היסטורי מרחיב את המושג ”מרכז היסטורי” או ”מכלול”, והוא כולל הקשרים אורבניים רחבים ואת סביבתם הגאוגרפית.” (שם, סעי' 8. הדגשה ע.ס.ו.).

מכאן מודגשת הפעולה הלוקחת אחריות על המרחב האורבני, על מרכיביו השונים, הקוראת למעורבות בתהליכים כוללים ולהתערבות בהם, אך גם להובלה ולניהול שלהם: ”הגדרה זו היא הבסיס לגישה כוללת ומשולבת לזיהוי, להערכה, לשימור ולניהול נופים אורבניים־היסטוריים, במערכת כוללת של פיתוח בר־קיימא”; והיא [...] עוסקת

הכרזת ערים היסטוריות שנכס סביב הקשיים שבהערכתן ושאלת האותנטיות שלהן. דיונים אלה הביאו, בין היתר, להגדרה של שלוש קטגוריות מרכזיות ותת־קטגוריות אשר ייצגו את האתרים האורבניים על־פי מאפייניהם (ההנחיות האופרטיביות 2005: נספח 3, סעי' 15)¹¹; (א) ערים לא מיושבות (Townships no longer inhabited); (ב) ערים היסטוריות מיושבות¹² (Inhabited historic towns); (ג) ערים חדשות של המאה העשרים (New towns of the twentieth century).

בעוד הקטגוריה הראשונה וזו השלישית לא יצרובעיה מיוחדת בהערכת האותנטיות שלהן, העלתה הקטגוריה השנייה – ערים היסטוריות מיושבות – שאלות רבות בתהליך ההערכה (ההנחיות האופרטיביות 2005, נספח 3 הגדרות וקטגוריות, סעי' 14 א. ו־ג). היא אתגרה את המומחים בתחום, כעולה מנאומו של מישל פארנט בוועדה למורשת עולמית בשנת 1983 (שם, פרק 3, סעי' 5. תרגום והדגשה ע.ס.ו.):

לא ניתן לשפוט את האותנטיות של עיר לדוגמה רק במונחים של סך האותנטיות של הבניינים המרכיבים אותה. בעיר חיה, הפרשנות של החיים המודרניים עם המורשת האדריכלית היא כזו שהחיים המודרניים יכולים להרוס את האותנטיות של העיר או לשפר אותה באותה מידה.¹³

לבטים אלה באו לכלל ביטוי בהתייחסות אל קטגוריית הערים ההיסטוריות המיושבות והם מוטמעים בהגדרתה ובהתייחסות להיבטים של מדיניות: "[...] ערים היסטוריות מיושבות אשר מעצם טבען התפתחו ויוסיפו להתפתח תחת השפעות של שינויים חברתיים, כלכליים ותרבותיים. מצב זה הופך את בחינת האותנטיות שלהן לקשה יותר ואת מדיניות השימור לבעייתית יותר [...]". (ההנחיות האופרטיביות 2005: נספח 3, סעי' 14. הדגשה ע.ס.ו.).

בהגדרה זו, כמו גם בדבריו של פארנט שהובאו לעיל, בולטת תחושת המתח הפנימי והפרדוקס של האותנטיות במצבים של שינוי והתפתחות בערים היסטוריות מיושבות. מרכיבים אלה מעצבים את אופיין המיוחד של ערים אלה, שביסודן קיים מרכז היסטורי עתיק ומקורי שהוא נשוא השימור, ובה בעת הם עלולים לפגוע בו. למעשה הם מערערים את הביטחון בכך שהערכים שבגינם מוכרות ומוכרזות הערים ההיסטוריות ימשיכו להתקיים.

לסתירה פנימית זו השפעות רבות. היא משפיעה על מטרות השימור ועל היעדים אותם אנו מציבים בעת גיבוש מדיניות שימור בערים היסטוריות מיושבות ועל יישומה בפועל. היא מחייבת לתהות על המשמעות של בחינת האותנטיות, כאשר אנו עוסקים בישויות דינמיות בכלל וערים היסטוריות בפרט,

צורך לבחון את מידת האותנטיות. עם זאת, ככל שהמושג שגור בפי כל, נדוש ולעיתים נעשה בו שימוש רב מידי, המושג אינו פשוט. חוקרים בתחום מורשת התרבות מגדירים אותו כאחד המושגים החמקמקים ביותר בתחום. (Labadi 2010: 66).

בהקשר של מורשת עולם נבחנה האותנטיות של נכס תרבות בארבע מידות בסיסיות: עיצוב, חומר, טיב העבודה (workmanship) והקשר (Operational) (setting) (Guidelines Oct. 1977: par. 9). במהלך השנים, גדל המגוון של אתרי מורשת תרבות המועמדים לרשימת מורשת עולם, הן בסוג הן במקור. כמו כן חלה התפתחות בתפיסת האותנטיות ובהגדרת המושג, בייחוד לאחר האימוץ של מסמך נארה על אותנטיות¹⁰, משנת 1994. מידות שהתווספו לארבע המידות הבסיסיות, המפורטות ברשימת התכונות לבחינה במסמך ההנחיות האופרטיביות מעידות, בין היתר, על התפתחות המושג (Sela Wiener, 2016).

מחקרים מהעשור האחרון מחזקים את האמירה לגבי חמקמקות המושג וטוענים שהערכת האותנטיות היא אחת המשימות הקשות ביותר בהערכה של נכס תרבות. הם מצביעים על פער משמעותי הקיים בין התפיסה התיאורטית של המושג לבין הבהירות שלו בפרקטיקה הלכה למעשה. תעיד על כך העובדה שבעת הערכת נכס תרבות ההבחנה בין האותנטיות של הנכס ובין השלמות שלו אינה ברורה, וקיימת נטייה לערבב ביניהם. המחקרים קוראים להכרה בעובדה כי קיים מצב של חוסר בהירות ועניינים שאינם פתורים בהגדרה של מושג האותנטיות, כאלה הדורשים המשך עבודת לימוד וניסוח (Stovel, 2007).

אל אלה מצטרפים מחקרים המקצינים את הביקורת לגבי הגדרת המושג אותנטיות והשימוש בו עד כדי טענה לריקנות שלו, והתרסה נגד הקהילה המקצועית המקפידה לשמור על עמימות המושג בכדי להזין שיח מקצועי מתבדל. הם קוראים להחליף את השימוש במושג האותנטיות במושגים אחרים שהם בהירים יותר ופחות שנויים במחלוקת (Jannasch, 2016). אחרים מטילים ספק לגבי טיב הקשר בין שימור מורשת ואותנטיות בימינו. הם מאתגרים בשאלה האם מושגי המורשת והאותנטיות, שהיו קשורים זה לזה מראשית התפתחות תחום שימור המורשת, נמצאים בתהליך של התרחקות זה מזה עד כדי ניתוק והיפרדות (Milner-Huberman, 2016).

אמירה שלישית: מטרות השימור המקובלות אינן בהכרח בנות השגה

בשנות השמונים של המאה ה־20 התקיים שיח ער בנושא

של סלע האם; גורם התנועה בעיר והדינמיות שלה שקולים להסעה של חלקי הסלע; גורם הריבוד והשכוב (סטרייגרפיה) בעיר שקולים להשקעה של החומר המוסע, וגורם התלכדות השכבות בעיר שקול למילוט מרכיבי התוצר החדש הוא התלכיד. העיר, כמו התלכיד, נתונה לשינויים ולהתפתחות המשפיעים עליה באופן תמידי גם לאחר שהוקמה. מאפייניה וזהותה משתנים ומעוצבים ללא הרף.

ראשיתו של המאמר בטענה כי ערים הן ישויות דינמיות. המשכו באמירה כי כיום אין אפילו עיר היסטורית אחת בעולם אשר שמרה על אופייה המקורי, ובטענה כי כתוצאה מכך מטרות שימור חשובות, כמו הבטחת האותנטיות והבטחת השלמות של הרקמה הפיסית והחברתית של מרחב אורבני, נידונות להישאר כוונה או לכל היותר שאיפה. סיומו בהשלכות שיש לטענות אלה על גיבוש מדיניות שימור בערים היסטוריות ועל יישומן בפועל.

על רקע ההכרה בכך ששינוי והתפתחות הם מאפיינים בסיסיים הטבועים באופיין של ערים היסטוריות ושל ישויות דינמיות אחרות, הוצגו במאמר שלושה שלבים המסמנים שינוי תפיסה כלפי מרכיבים אלה בתחום שימור המורשת האורבנית והם: מתפיסת השינוי כאיום, לקבלת השינוי ועד לתפיסה המציעה את ניהול השינוי. בהכרה של מרכזיות המושג אותנטיות בשיח על שימור ועל מורשת, ובהיותו אחד התנאים המחייבים בהערכת אתרי מורשת תרבות והכרזתם אתרי מורשת עולם, נדונה במאמר סוגיית הערכת האותנטיות בערים היסטוריות, המשמעות שלה ונכונות הדרישה לחייב אותה בתהליך ההערכה של ישויות דינמיות. מתוך הבנה כי קיים מתח תמידי בין גורמי השינוי וההתפתחות ובין ההבטחה להגן על האותנטיות בערים היסטוריות, הוצפו במאמר סוגיות לדיון שיש בהן בכדי לאתגר את השיח התיאורטי בנושא מורשת אורבנית ולהציע בחינה ביקורתית בפרקטיקה המקצועית בנושאים של מדיניות שימור בערים היסטוריות, ניהול השימור ויישומו הלכה למעשה. נותר לנו איפה לפתח את היכולת להתבונן בעיר כמצע, מרובד, המספר על עברה ועל ההווה שלה, מצע שיש בו סימנים לעתיד לבוא. להתבונן, לחקור, ללמוד ממנה ולהשתמש במידע זה במערכת הכלים העומדים לרשותנו בעת גיבוש מדיניות לפיתוח ולשימור של ערים היסטוריות.

את הנכונות התיאורטית ואת הדרישה המעשית לבצע אותה. היא מציפה סוגיות לדיון בשיח המקצועי התיאורטי ובזה המעשי, בהן:

מרכיבי השינוי וההתפתחות. אם אנו מכירים בכך שהם מרכיבים הטבועים באופי של ישויות דינמיות, בהן ערים היסטוריות, אזי האם יש ביכולתנו להבטיח את ההגנה על דבר שהוא בהגדרתו משתנה; אם כן, כיצד ומהי אותה הגנה. **מושג האותנטיות ומשמעותו.**¹⁴ מהי אותנטיות בישויות דינמיות ובערים היסטוריות? האם זו האותנטיות שהוכרה בנכס בזמן הערכתו? האם נדרשת הערכה עתית חוזרת שלה?; האם נדרש עדכון של מושג האותנטיות כך שיוכל להכיל מרכיבים של שינוי, התפתחות והמשכיות?

הערכת ישויות דינמיות והכרזתן. האם יש לוותר על הדרישה למלא את תנאי האותנטיות בתהליך ההערכה של ערים היסטוריות וישויות דינמיות אחרות? האם יש להחליף אותה בדרישה למלא אחר תנאים המתאימים למאפיינים ולתכונות של ישויות מסוג זה?

מורשת אורבנית. בעידן בו הדיון על עיר ועל עירוניות משגשג ותופס מקום מרכזי בשיח העולמי, ובו מוגדרת מחדש האג'נדה האורבנית למאה ה־21, מהי מורשת אורבנית? מהם מרכיביה? מהי האותנטיות של עיר היסטורית? **מדיניות שימור ויישומה.** מה המשמעות של שימור עיר היסטורית מיושבת ומתפתחת? על מה נדרש לשמור ולהגן? ובהתאם לכך – מהן ההשלכות על קביעת מדיניות שימור בערים היסטוריות, על ניהול המורשת שלהן ועל יישום השימור בהן?

סיכום

העיר והחיים בה זכו לדימויים רבים ויפים. אחד מהם מדמה את העיר לתלכיד (קונגלומרט), סוג של סלע משקע המורכב משברי סלע קודמים מעוגלים בגדלים שונים שחוברו יחד. זהו סלע שעבר את כל ארבעת השלבים העיקריים ביצירת סלע משקע: בליה, הסעה, השקעה ומילוט (מזור, 1994: 33, 49, 122, 470). מתכונותיו של התלכיד ניתן להקיש על אחדים ממאפייניה של עיר היסטורית מיושבת. העיר בנויה ממרכיבים רבים, שונים באופיים, שהורכבו יחד והתלכדו לכדי ישות אחת. בהיווצרותה, גורם הזמן שקול לגורם הבליה

הערות

1. בשנת 1950 רק 30% מאוכלוסיית העולם התגוררה באזורים אורבניים. בשנת 2014 עמד הנתון על 54% והתחזיות מצביעות על כך שבשנת 2050 כ־66% מאוכלוסיית העולם צפויה להתגורר באזורים אורבניים.
2. ההגדרה למורשת אורבנית לקוחה מנספח מילון המונחים וההגדרות בהמלצה בנושא נופים אורבניים-היסטוריים ומקורה: European Union research report N° 16 (2004). Sustainable development of Urban historical areas through and active Integration within Towns – SUIT

3. UNESCO (1962). Recommendation Concerning the Safeguarding of the Beauty and Character of Landscapes and Sites.
4. UNESCO (1976). Recommendation concerning the Safeguarding and Contemporary Role of Historic Areas.
5. "Historic areas and their surroundings should be actively protected, against damage of all kinds, particularly that resulting from unsuitable use, unnecessary additions and misguided or insensitive changes such as will impair their authenticity [...]"(UNESCO 1976: par. 4. Emphasis added).
6. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention.
7. ICOMOS Japan (2000): Charter for the Conservation of Historic Towns and Settlements of Japan (The 'Machinami Charter').
8. UNESCO (2011): Recommendation on the Historic Urban Landscape, including a glossary of definitions.
9. שימוש בצירוף 'שינויים שאינם מנוהלים' (unmanaged changes) מופיע בהמלצה בפרק II. אתגרים והזדמנויות לנוף האורבני-היסטורי, סע' 7: עיור וגלובליזציה.
10. ICOMOS (1994): The Nara Document on Authenticity. Nara Conference on Authenticity, 1-6 Nov 1994.
11. קטגוריות אלה, שאומצו בשמונים של המאה ה־20, תקפות גם כיום. שלוש קטגוריות חדשות בתחום המורשת האורבנית המוצעות כבאלה שיחליפו אותן (Turner & O'Donnell 2015: 1-10) טרם אומצו.
- i) Urban archaeology a site that provides exceptional evidence of the past, within living cities or towns or no longer active ;
- ii) Urban area a site that has developed and will continue to evolve under the influences of cultural, social, economic and environmental changes;
- iii) Urban form a site that demonstrates the planning or design concepts that have shaped and organized the city and remain evident;
12. בקטגוריית הערים ההיסטוריות המיושבות (Inhabited historic towns) ארבע תת-קטגוריות: (1). ערים טיפוסיות לתקופה או תרבות ספציפית. (2). ערים שהתפתחו לפי מאפיינים מיוחדים. (3). מרכזים היסטוריים. (4). מתחמים, אזורים או יחידות מבודדות.
13. "The authenticity of a town, for example, cannot be judged solely in terms of the sum of the authenticity of the buildings that make it up. In a living town, the interpretation of modern life with the architectural heritage is such that this modern life can just as easily destroy the town's authenticity as enhance it" (World Heritage Committee 1983:Ch. III par. 5. Emphasis added).
14. כאן ראוי לציין את הדיון שהתקיים סביב מושג 'האותנטיות המתפתחת' (progressive authenticity) המוזכר בדוח המסכם של המושב הראשון של הוועדה הבין-ממשלתית להגנה על מורשת התרבות והמורשת הטבעית העולמית בפרץ בשנת 1977. המושג מתייחס לסוגיה של שימור התפקיד המקורי של הנכס. האם שינוי של פונקציה מקורית יכול לסכן ואף לבטל את האותנטיות של נכס תרבות, או האם ניתן לפתח רעיון של אותנטיות מתמשכת ולקבל אותו כאשר הנכס שמר על האותנטיות שלו לאורך שנים, למרות שהפונקציה המקורית השתנתה.

מקורות

- אונסקו (2005). **ההנחיות האופרטיביות ליישום האמנה למורשת עולמית** (מהדורה 2/2005). (תרגום מאנגלית, הוועד הישראלי לאונסקו, יולי 2006). ירושלים.
- אונסקו (2011). **המלצה בנושא נופים אורבניים-היסטוריים, כולל מילון מונחים והגדרות**. (עדכון תרגום מאנגלית, הוועד הישראלי לאונסקו, יוני 2017). ירושלים.
- גלייזר, א' (2012). **ניצחון העיר – כיצד היטיבה העיר את חיי האנושות**. מושב בן שמן.
- מזור, ע' (1994). **גיאולוגיה בפטיש ישראלי**. תל אביב.
- Bandarin, F. & Van Oers, R. (2012). *The Historic Urban Landscape: Managing Heritage in an Urban Century*. Oxford, UK.

ICOMOS Japan (2000). Charter for the Conservation of Historic Towns and Settlements of Japan (the Machinami Charter). Adopted by the Japanese Association for Machi-nami Conservation and Registration, October 2000. CD-ROM. Jerusalem.

Jannasch, E. (2016). The emptiness of authenticity. In R. Amoeda, S. Lira, & C. Pinheiro Eds. *Heritage 2016: Proceedings of the 5th International Conference on Heritage and Sustainable Development*. Portugal, Lisbon. Vol. 2, pp. 1805–1814.

Labadi, S. (2010). World heritage, authenticity, and post-authenticity: international and national perspectives. In S. Labadi & C. Long Eds. *Heritage and Globalization*. New York. Pp. 66–84.

Milner-Huberman, T. (2016). Are 'Heritage and Authenticity' divorcing? In R. Amoeda, S. Lira, & C. Pinheiro Eds. *Heritage 2016: Proceedings of the 5th International Conference on Heritage and Sustainable Development*. Portugal, Lisbon. Vol. 2, pp. 1815–1820.

Sela Wiener, A. (2016). The evolution of the condition of authenticity within the Operational Guidelines. In R. Amoeda, S. Lira, & C. Pinheiro Eds. *Heritage 2016: Proceedings of the 5th International Conference on Heritage and Sustainable Development*. Portugal, Lisbon. Vol. 2, pp. 1841–1851.

Stovel, H. (2007). Effective Use of Authenticity and Integrity as World Heritage Qualifying Conditions. Retrieved from. <http://www.cec-br.org/novo/revista/docs2007/CT-2007-71.pdf>

Turner, M. & O'Donnell, P. (2015). Urban Heritage Study. World Heritage Centre. Unpublished Report.

UNESCO 1962. Recommendation Concerning the Safeguarding of the Beauty and Character of Landscapes and Sites. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13067&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO 1976. Recommendation concerning the Safeguarding and Contemporary Role of Historic Areas. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13133&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO 1977. Final Report. Intergovernmental Committee for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, First Session. Paris, 17 Oct. 1977 (CC-77/CONF.001/09). Retrieved from <http://whc.unesco.org/archive/1977/cc-77-conf001-9-en.pdf>

UNESCO 1977. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention (CC-77/CONF.001/8Rev.), Paris, 20 October 1977. Retrieved from <http://whc.unesco.org/archive/opguide77b.pdf>

UNESCO 2019. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention (WHC.19/01), Paris, 10 July 2019. Retrieved from <http://whc.unesco.org/document/163852>

United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2014). World Urbanization Prospects: The 2014 Revision, Highlights (ST/ESA/SER.A/352). Retrieved from <https://esa.un.org/unpd/wup/Publications/Files/WUP2014-Highlights.pdf>

World Heritage Committee, Seventh Ordinary Session, Paris, 27–30 June 1983. Speech by Mr. Michel Parent, Chairman of ICOMOS, during the Seventh Session of the Bureau of the World Heritage Committee (SC/83/CONF.009/INF.2). Retrieved from <http://whc.unesco.org/archive/1983/sc-83-conf009-inf2e.pdf>

יורם יונגמן

תופעת השימור:

מקומיות, גלובליזם וקפיטליזם מאוחר, מתחם שרונה בתל אביב

מילות מפתח | מרקם שימור, מאבק, ציפוף עירוני, שעת האפס, עירוניות נזילה

ההיסטורית ובהיותם חוליה מרכזית בתולדות ההתיישבות בארץ. "המורשת הטמפלרית" נעשתה אקזוטית, הבתים נחשקים ויקרים ומילת הקסם 'מושבה' מזכירה אגדה רחוקה. המתחם חוזר לשעת האפס, לרגע בו גורשו תושביו המקוריים, למתכונתו המקורית, לסגנון הבנייה והאבנים הטמפלריות, ובה בעת הוא נושם את ההווה הניאו קפיטליסטי של חברת ראוה צרכנית. זהו מרחב הנישא על כנפיו של הישן ובזמן משקף בהבלטה ובהפרזה את הצורך המסחרי. למעשה, המתחם נמצא בטווח שבין זהות של מוזיאון חצות לקניון פתוח. ההתערבות במקום יצרה מתחם של שימור יתר. השימור הפך מ'חיבור' אדריכלי ליצור של מורשת ומכלי היסטורי ותרבותי לכלי יזמי כלכלי, המנותק ממקורו האוטופי.

אני טוען שמתחם שרונה הפך לאתר של זרות ואחרות. "מחוזות הזיכרון הם קודם כל שאריות. צורת הקיום האחרונה של תודעה זוכרת בקרב היסטוריה" (נורה, 1993: 8). זהו מרחב הממחיש ומעצים את תחושת הניכור. הוא בעל מעמד מיוחד של מבנה הקשור הן לעבר הן לעתיד, שהפך לסימולקרה (Simulacrum) תרבותית של עבר־עתיד, למקדש צרכני של חברת הראווה, כל זאת לצורך מימוש הדחף הקפיטליסטי לתבניות תרבותיות, בידוריות וצרכניות חדשות, שעיצובן הוא גם הכוח המתנה את יצורן.

מתודולוגיה ושאלות המחקר

השימור הוא אומנות החיזוי של העבר, דובר־העבר וסוכן העתיד. הדיון כאן יעסוק בתוצרי השימור, כמרחב המייצר דימויים וגבולות ללא הרף, מסתיר את רצף הזמן ועקבות שדורות ותרבויות קודמות השאירו בו; כסמל אלגורי, המעמיד מרחב בעיר טרם הקמתה, העידן הטרומ תעשייתי אל מול מרחב של מטרופולין בן זמננו, העידן הבתר־תעשייתי.

סקירת הספרות כוללת עיון בכתבי הוגים פוסט־מרקסיסטים כגון ג'יימסון ולפבר, הוגים פוסט־סטרוקטורליים כבודריאר, הפילוסוף גי דבור, העיתונאית ג'ין ג'ייקובס והכלכלן דיוויד הארווי, בהקשר למושג הניו־ליברליזם והזכות לעיר. בעזרתם אנסה לקרוא את המרחב הפיזי והתרבותי שבין נראות מרחב השימור בעבר לפי חזונו שלו ובין הטרנספורמציה התרבותית

כאשר משוטטים בסמטאותיה של המושבה שרונה, בין בנייניה המחופים באבן ורעפים אדומים, גינותיה ושביליה המוליכים לפארק גדול ושוקק, אי אפשר שלא להתפעל ממלאכת השימור והשחזור במתחם. זהו מתחם שהיה בזמנים רחוקים רחובותיה של מושבה חקלאית־בורגנית גרמנית, שהתנהלו בה חיי קהילה עשירים, שסחרה בהצלחה עם סביבתה, קיימה במרבית הזמן קשרי ידידות הדוקים עם החלוצים היהודים ותרמה בנדיבות מניסיונה. לאורך השנים ועד סוף דרכה בשלהי שנות השלושים של המאה ה־20, שרונה הייתה מוקפת בבתייה של העיר תל־אביב, שחשקה באדמותיה. כיום, לאחר תהליך שימור שארך כשני עשורים, שרונה היא סמל לתאוצת תל־אביב כמטרופולין, עיר עולם מתחדשת ושוקקת חיים.

מרקם עירוני שעבר שימור הוא במהותו מרחב המתווך בין הסביבה הבנויה ובין המשוטטים בה. הוא מכיל שכבות מהעבר, בצד ביטוי פיזי לזהות המקומית, ומאפשר חיבור בין הרקמה החברתית העכשווית למורשת שקדמה לה. יצירת מרחב השימור מתחוללת במתח שבין עבר, הווה ועתיד. מרחב זה מייצג יחסים בין המשכיות לשינוי, בין הגלוי והחבוי, בתפר שבין הישן לבין החדש המשוחזר והמוכל בתוכו. זוהי 'הבניה' של יחסי זמן־מרחב כפי שהם נטועים במציאות: של הרצוי, של האוטופי ושל מה שאליו ניתן לשאוף.

פרדריק ג'יימסון במאמרו משנת 1991, (ג'יימסון, 2008) מתייחס למרחב העירוני כמרחב סכיזופרני ומנותק. הוא טוען שאנו חיים בתוככי תרבות חדשה – "הקפיטליזם המאוחר" – הניזונה מדימויים מתחלפים, שאין להם זיקה לתוכן שממנו נוצרו. התפיסה הפוסט־מודרנית מבטאת שינוי בחשיבות של שתי קטגוריות – התפיסה וייצוג הזמן והמרחב. ג'יימסון מדגיש את המפנה התרבותי כתוצאה של הקפיטליזם הצרכני העולמי, שבו הרווח הכספי הוא הסיבה והמסובב של כל תופעה תרבותית, או בלשון מרקסיסטית הטוטליות התרבותית של התקופה.

שימור נכסי מורשת ההתיישבות הטמפלרית הפזורים בישראל זכו להיות במוקד מאבקים ציבוריים העוסקים בדבר, במושבות בירושלים, בחיפה ובשרונה שבלב תל־אביב. נכסים אלה נבחרים לשימור בשל ההכרה בחשיבותם

ציבור (תכנית דרום הקריה, תיק תיעוד, יולי 2003). בשנת 1925 הכריז הנציב העליון הבריטי על המושבה למועצה מקומית. בשנת 1929 איחד הנציב את מושבות הטמפלרים שרונה והמושבות ביפו למועצה אחת. ועדה משותפת לבניין עיר לתל-אביב ולשרונה תפקדה עד אמצע שנת 1942. בשנת 1943 ביטל הנציב את מעמדה העצמאי של המועצה שרונה והיא 'נבלעה' בעיר תל-אביב.

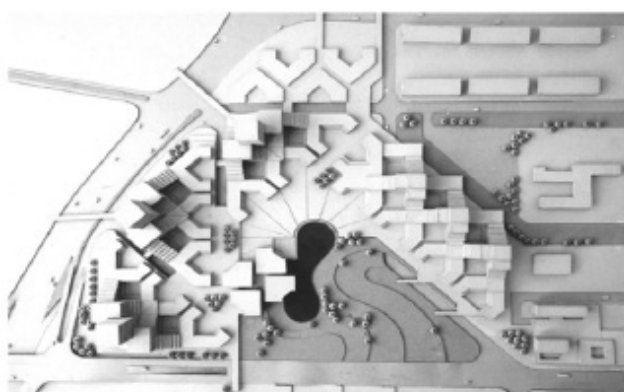
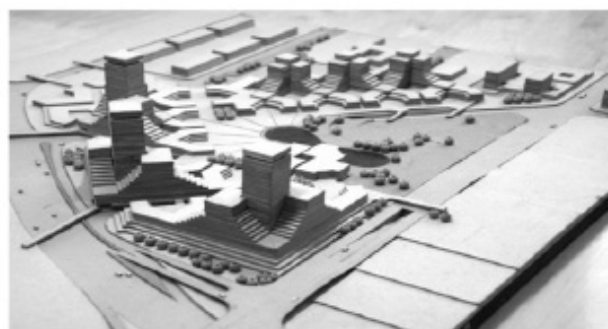
הטמפלרים חיו בארץ כ־80 שנים. תרומתם להתפתחות הישוב הייתה משמעותית. הם הנהיגו שיטות חדישות בתעשייה, בחקלאות, במסחר ובבנייה. הטמפלרים שמרו על בדלנותם הלאומית והדתית. מנעו נישואי תערובת וכמעט שלא התירו לזרים להתיישב במושבה. הם שמרו על טריטוריה סגורה. אדמות המושבה היו לעתודות המקרקעין להתפתחות העירונית של גוש דן.

המתחם עבר גלגולים רבים, ביניהם מחנה צבאי בריטי, מחנה 'ההגנה', מחנה 'יהושע', מקום מושבה הארעי של ממשלת ישראל (הקריה), מרכז שלטון ממלכתי, בסיס המטכ"ל, ועד להפיכתו למרכז העירוני הראשי (מע"ר) כיום. בראשית שנות ה־70 למאה העשרים החל תהליך התפרסות המע"ר לכיוון מזרח, לעבר שדרות שאול המלך וציר איילון. הבעלות הציבורית על הקרקע והעובדה ששטחים אלה היו פנויים וזמינים אפשרו לפתח את האזור. בכך נכללו, בין היתר, הקמתם של בנייני ציבור, הסוכנות היהודית, בית העיתונאים, בית הסופר ועוד. בניינים אלו יצרו רצף עם מבני השלטון שאכלסו את הקריה. מיזם 'דרום הקריה' החל בסוף שנות ה־70 למאה העשרים (איור 1), בעקבות החלטת ממשלת ישראל על העברת משרדי הממשלה לירושלים,

שעובר בתהליך השימור בעולם טכנולוגי ומשתנה. מתחם שרונה הוא דוגמה לכך שכל הגלום בעבר ובהיסטוריה של המרחב משמש כקרב קפיצה בזמן לאסכולת שימור המבקשת לשמר את הרומנטיקה, את החומר והיסודות, לטובת עידן טכנולוגי צרכני וראוותני. זהו עולם שבו תהליכים של שימוש, עיקור ואינסטרומנטליזציה מלווים את תופעת השימור.

שרונה

הטמפלרים היו ברובם כפריים מדרום גרמניה, חברים בארגון דתי פרוטסטנטי, בני כת ההיכל (Tempelgesellschaft), שנוסד באמצע המאה ה־19 בוורטמברג. בשנת 1868 הגיעה לכאן קבוצת הטמפלרים הראשונה, מטעמים דתיים משיחיים, על מנת לסייע בגאולת הארץ ובכך לזרז את ביאת המשיח. בשנת 1871 הם הקימו את מושבתם השלישית, המושבה החקלאית שרונה (SARONA). ראשי התנועה קנו שטח של 200 דונם למען ההתיישבות החלוצית החקלאית הראשונה מחוץ לחומות יפו, כחמישה קילומטר ממנה בכיוון צפון־מזרח (כיום דרך פתח תקוה). תכנית המתאר של הישוב נערכה על ידי המהנדס־אדריכל הטמפלרי תיאודור זנדל (Sandel). מרכז מתחם המושבה, נחצה על־ידי שני רחובות ראשיים בצורת צלב. הציר הראשי, רחוב קריסטוף הופמן (כיום רח' דוד אלעזר), עובר מצפון לדרום והציר הניצב לו רחוב דרך הים (כיום רח' קפלן). מרכז המושבה חולק ל־18 מגרשים, ארבעה מתוכם הוקדשו למבני ציבור. יתר המגרשים הוקצו למגורים וחקלאות. היא התאפיינה בהפרדת שימושי קרקע, במערך רחובות מוגדר, בשטחי



איור 1. תכנית דרום הקריה-הצעה זוכה בתחרות סגורה 1978. באדיבות ארכיון קלמן וירון כץ

וההגה זיגמונט באומן מגדיר את המושג "מודרניות נזילה":
 ה"מודרניזציה הכפייתית והאובססיבית שלה... שכתוצאה ממנה אף אחד מאופני החיים החברתיים שנוצרים בזה אחר זה אינו שומר על צורתו לאורך זמן, בדומה לנוזל" (באומן, 2013: 16). הקלילות התל־אביבית, העיר ללא הפסקה והדינמיקה שלה, יצרו עירוניות נזילה. זוהי עירוניות שאינה חותרת למימוש זכויות תושביה ולמעורבות בעתידה של העיר. כפי שהמודרניזם חדל לממש את מטרתו ליצירת חברה שוויונית (שם), כך העירוניות הנזילה, במהלך בירוקרטי מדומיין, יצרה פארק שבמרכזו מרקם ששומר. עירוניות נזילה ההופכת את המטרופולין לבולעת הכול. עירוניות המייצגת מרחב מסוכסך, מקום שבו היחסים בין טריטוריה, שפה ואנלוגיה מראים שאינו שייך לאיש אלא לעצמו. כך לדוגמה בריבוי השמות שלו. העיר התפיסה בקלילות עם המרחב המסוכסך ובלעה את המתחם, שהיה חור שחור לא נגיש ומוקף גדרות.

המאבק הציבורי יצא נגד תוכניות העירייה וממ"י להרוס את שרידי המושבה. המאבק יצר תנועות מחאה חברתיות, שבכוון להציב אלטרנטיבה בחיים העירוניים למען הזכות לעיר ומהוות בכך ראייה חדשה של המרחב העירוני. זו ראייה הנושאת על דגלה קריאה לניהול דמוקרטי של משאבים משותפים במרחב העירוני והצגת סדר יום אלטרנטיבי. המאבק יצר שיח ציבורי, שבמרכזו חשיבות השימור לחיי התושבים. במבט פרספקטיבי, לאורך השנים התפתח המאבק הציבורי נגד מיזם שרונה לא רק בשל הצורך המדומה להרוס את שרידי המושבה, אלא גם בשל הירותו התכנונית.

מתחם שרונה – מתחם ראוה

קידוש השימור, ויותר מזה, קידוש שעת האפס הטמפלרית (תכנית מפורטת מס' 3000, דרום הקריה), גזל מהמתחם לא רק חלק מההיסטוריה הטמונה בחובו, אלא גם את מימוש הרב־גוניות התרבותית ואת הדינמיקה של המרחב והפך את רקמת השימור לשימור סדרתי, שטוח, המבקש להשיב לחיים איכות היולית משותפת למושבה ולעיר. אלו הם תהליכי הכלאה וטיהור ב־זמניים המגשרים לכאורה בין ישן לחדש, אך למעשה מאשרים את המודרני והגלובלי באמצעות הישן והמסורתי. מושג שעת האפס חושף את האפשרויות התרבותיות והצירופים שהיו אפשריים בנקודת האפס, אפילו כאפשרות מדומינת, ליצירת זהות היברידיית של המרחב, בין יצירת מרחב סתמי לבין מקום עתיר משמעויות.

בספרו, "המפנה התרבותי", טוען ג'יימסון (2009) שאנו חיים בתוככי תרבות חדשה, הניזונה מדימויים מתחלפים, שלהם אין זיקה לתוכן שממנו נוצרו. זוהי תפיסה פוסט מודרנית,

ובהמשך – ההחלטה לצמצם את שטח מחנות הצבא בערים. בשנת 1993, עם בחירתו של רוני מילוא לראשות העיר והעניין בהתחדשות עירונית, הוא התווה מדיניות שעיקרה מתן אחוזי בנייה גבוהים יותר ליזמים. בסוף שנות ה־90 למאה העשרים חזרו נציגי העירייה ומנהל מקרקעי ישראל (ממ"י) והגישו את התב"ע של המיזם לדיון, במטרה להגדיל את ערך הקרקע לשיווק יחד עם הגדלת זכויות הבנייה. אלא שכאן התערבו נציגי 'המועצה לשימור אתרים' והגישו הצעה חלופית לתב"ע, שעיקרה שימור.

שרידיה של שרונה עומדים כיום במרכזו של פארק עירוני, שסביבו התפתח מיזם של שיקום, התחדשות וציפוף עירוני. שימור ההיסטוריה המרחבית של המושבה הוא חלק ממהלך החיים של העיר, מרחבים שבהם עבר והווה מתקיימים ונסמכים זה בצד זה ביחסים עדינים של תלות הדדית.

עירוניות נזילה

מפרספקטיבה תרבותית פרשנית, מתחם שרונה עוסק בשני מטא־נרטיבים גדולים, המודרני והחלוצי, שניהם פרוגרסיביים ומתארים מעבר ממצב נחות אל מצב משופר המתאפיין בקדמה, בטכנולוגיה ובמעבר מחזון להגשמה. המושבה נבנתה על ידי מהגרי אמונה, שהביאו למרחב את החלוציות. הפרחת השממה הראתה כי הזמן אינו ניטרלי אלא זורם בכיוון הקדמה. הקידמה איננה רק ערך חיובי, אלא תהליך דיאלקטי המשלב בנייה והרס. המודרניזציה אינה רק בנייה ויצירה, אלא גם הרס וחורבן. הסדר החדש הורס את הישן ונבנה מחורבנו.

שיח השימור הוא נושא המורכב מרבדים רבים, החל בערכים האסתטיים של החלל העירוני, דרך שאלות זהות ואידיאולוגיה פוליטית, עד למניעים כלכליים. תרבות השימור הנה פרקטיקה נטולת תמימות ומלאה במאווים ואינטרסים. מאחוריה עומדים בעלי עניין רבים ובהם יזמים, קבלנים ובעלי הון. מצב זה הופך אותה לאמצעי למימוש מטרות כלכליות (חתוכה וקלוש, 2005: 21–33).

השימור התל־אביבי מאמץ אל חיקו חלקים של העיר המזוהים עם מערב אירופה, מדלג בקלילות מעל שאלות היסטוריות. הרצון הוא להגדיר את תל־אביב כעיר מערבית, וכך מתחם שרונה נהפך למרכז היסטורי של העיר. טיפוח הנרטיב בדבר מוצא העיר והמודרניות שלה העשיר את שורשיה ההיסטוריים, הדלים באופן יחסי, של תל־אביב. "כדי שתתקיים תחושת העבר, צריך היה שיווצר איזה בקע בין ההווה לעבר, שיופיע "לפני" ו"אחרי". {...} ככל שהראשית הייתה מפוארת, כך אנו נשכרים מגדולתה". שכן, את עצמנו מעריצים אנו באמצעות הערצת העבר. {...} שוב אין מדברים על ה"מקורות", אלא על "הולדת" (נורה, 1993: 15).

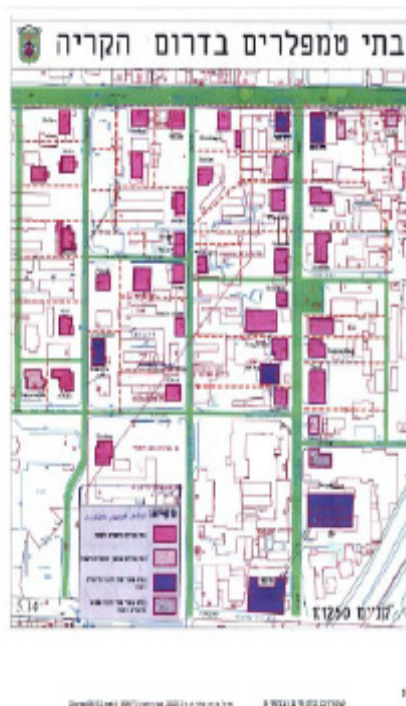
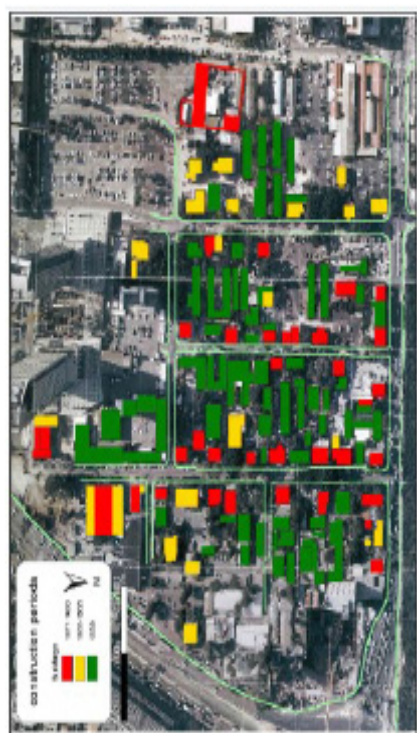
את יופייה של המושבה.

“הזזת המבנים” ואחריות העירייה, לאן נעלמו מבני הציבור לשימור?

הנהלת העיר, הגורם היוזם והמוביל, האמורה לייצג את אינטרס הציבור, מעלה בחובותיה ובשליחותה הציבורית בשני נושאים עקרוניים. הראשון, כחלק ממטלות התוכנית, התחייבה העירייה להפוך 12 בניינים למבנים בעלי שימוש תרבותי לרווחת הציבור (תב”ע 3000). העירייה ויתרה על תפקידה בקביעת אופי המתחם בפרויקט בכך שהעבירה את שיווק המבנים לממ”י, שהתנער אף הוא מאחריותו לאופי ההיסטורי והתרבותי של המתחם. בכך הותרו שימושים מסחריים לאותם המבנים שהיו אמורים להיות ציבוריים. השני, ויתור על הרב-שכבתיות שבסיפור ההיסטורי והתרבותי של המתחם. כך הפכה ההחלטה להזזת חמשת הבניינים לטובת הרחבת דרך קפלן מתעלול הנדסי מורכב לאקט ליצירת בניינים נוספים לשימור. הזזת המבנים, וביניהם שני בתי העם שהיו הלב הפועם של חיי הקהילה, פגעה במעשה השימור במעמדם של המבנים כולם במרחב כמבנים היסטוריים שהשלימו זה את זה וסיפרו יחדיו את הסיפור של חיי הקהילה לאורך הדורות. יתר על כן, הזזת שני בתי העם גזלה את הקשר המשלים והמרחבי ביניהם ואת מעמדם כמרכז המושבה. היא הפכה אותם לחלק משימור סדרתי תוך השתקה של הוד עברם. זאת ועוד, עצם הזזת הבתים הוא החמצה של הזדמנות לספר את מורכבות המתחם

המבטאת שינוי בדירוג החשיבות של שתי קטגוריות, התפיסה וייצוג הזמן והמרחב. לטענתו, המפנה התרבותי הוא תוצאה של הקפיטליזם הצרכני העולמי, שבו הרווח הכספי הוא הסיבה והמסובב של כל תופעה תרבותית. הוא מתייחס באופן נרחב לארכיטקטורה ומביט על המרחב העירוני כמרחב סכיזופרני ומנותק. המרחב לפי תפיסתו הוא אלגוריה למציאות, מרחב על המקיף אותנו מכל עבר.

דווקא מורשת הבנייה הטמפלרית שנשכחה והוסתרה על ידי מבני הצבא, נהפכה לאוסף בתים נמוכי קומה, שנראים כמו סדרה של העתקים. שלטי מותגים מתנוססים על בתי הטמפלרים המשוחרזים כשהמתחם “פונה” למסחריות – רשתות מותגי האופנה ומסעדות יוקרתיות. אלו מחיים את המקום וחושפים לציבור גם את שאבד, הצריפים שנעלמו במהלך שיחזור המושבה (איור 2), ושבהם הוקמה המדינה, מבני המוסד, המנהרה שהייתה מבנה יסוד חיל האוויר, האנטנה של המוסד. למעשה, זהו מאבק בין היסטוריה וחידוש, בין העבר הרחוק לעבר הקרוב או תביעות סימבוליות והיסטוריות מובחנות באשר ליחסים בין העיר למושבה. האלימות המיוחסת לעברם הקרוב של הטמפלרים והרומנטיקה ההיסטורית המיוחסת לעבר הרחוק מכוננות דפוס פרשני סלחני המשתקף בכפילות פניו של המתחם. מנגנון השימור עשה צדק עם הטמפלרים, אך הרחיק לכת בויתור על רב-השכבתיות של המרחב. כך הפכה שרונה ממקום של ניסיון למקום של חוויה. כך מצליח הקפיטליזם המאוחר להפוך אותה למרחב צרכני ולנכס לעצמו ולצרכיו



איור 2. תכניות המתחם: יהל מהנדסים פרויקט דרום הקריה. תיק תיעוד אדר' גיורא סולר, יולי 2003

השמש התל־אביבית.

רוח המקום, השימור והקיימות במתחם – שחזור מול חדשנות

רגע המפנה במאבק להצלת שרידי המושבה היה כאשר המועצה לשימור אתרים הציגה – בשיתוף עם אקטיביסטים – תכנית חלופית לתב"ע (איור 4). העיקרון שהנחה את התכנית הוא אחוזי בנייה נוספים ושימור הקיים (בר אור, 2013: 199-202). זוהי תכנית הדואגת לשמר את האתרים ההיסטוריים, לצד המגדלים. התכנית אותה קידמה העירייה הציגה ציר תנועה אלכסוני החוצה את המתחם, מעין משפך להולכי הרגל הבאים ממערב למזרח. מימושה דרש הרס רבים מבנייני המושבה. התכנית החלופית הכילה שני מאפיינים עירוניים שהביאו להצלחתה. הראשון, חזרה לגריד הריבועי, האופייני לעירוניות התל־אביבית, והחזרת הבלוק העירוני כיחידת התכנון. השני, במרכז הבלוק העירוני מוצב פארק שימור, המוקף בבניינים בגבהים שונים. בבלוק שהוצע מהדהד זה העירוני שיצר האדריכל פטריק ג'ס בתכנית האב לעיר משנת 1926. זהו בלוק שהגדיר את רוח המקום של תל־אביב, את קני המידה שלה כמעט עד סוף שנות ה־50 של המאה הקודמת.

השימור הנופי במתחם הצליח ויצר אקולוגיה חדשה ופיתוח בר קיימא. לשמירת מורשת תרבותית יש תנועות מקבילות, הדואגות לטבע ולסביבה. ערכי הגנה ושימור מדגישים ערכים גלובליים של גיוון תרבותי והכרה בערכים בלתי מוחשיים, המיוחסים למסורת ולמנהגים אנושיים. תנועת השימור היא בעלת חשיבה אינסטרומנטלית ותועלתנית, המבטאת את

לאחר גירוש הטמפלרים. 'בית העם הישן' הפך למשרד רשות הדואר, לסניף דואר שנמחק. 'בית העם החדש', שימש חדר אוכל לקצינים ואולם קולנוע. כך, במקום לשלב את עברם הקרוב של המבנים ולהציגם כאנלוגיה מטרופולין־מושבה העומד במרכז השיח המרחבי־עירוני (איור 3), הרסה הזנת הבניינים את עברם. היא רמסה את המרקם ההיסטורי־תרבותי, יצרה צפיפות מדומה בכניסה למושבה, מעין גבול חדש, ומחקה את הפטינה מהמבנים.

מחובת העירייה שהגדילה את הצפיפות, השקיעה בתשתיות, בשיפור הנגישות, בהזנת המבנים ובבניית הפארק, לעמוד בהתחייבותיה כלפי הציבור ולפתח את מבני התרבות. בפועל, כפי שטוען הארווי:

"רווחת האזרחים הוחלפה ברווחת התאגידים. מוסדות העיר גויסו כדי לשווק את דימויה של העיר כמרכז תרבותי וכיעד תיירותי... למען פתיחתו של השדה התרבותי בפני זרמים קוסמופוליטיים מגוונים. תהליכים נרקסיסטיים של חיפוש עצמי... הביאו למעשה לניאוליברליזציה של התרבות. הזיית ניו יורק מחקה מהזיכרון הקולקטיבי את ניו יורק הדמוקרטית" (הארווי, 2015: 69).

השימור משמש, אם כן, מנגנון כלכלי ותרבותי שנועד להוציא לפועל התחדשות וצפיפות עירונית בעת ובעונה אחת, תוך שהוא משמש כסות דיסקורסיבית ואידאולוגית. לא זו בלבד שלא ניתן להפריד בין שימור לצפיפות עירונית, אלא שההקשר הוא מעגלי. הצלחת המאבק מנוכסת על ידי הרשויות, המייצרות עוד ועוד נכסים לשימור ומגדלי היוקרה שמסביב נהנים מהזוהר שבשימור; כולם רוצים להיות תחת



איור 3. קולאז' – בית העם הראשון 'שתול' במתחם שרונה כ'סניף דואר – מוזיאון לתקשורת'

מנסה למתן את האופי המנוכר של הקפיטליזם המאוחר. המותג 'שרונה' משווק כמקום ייחודי ויוקרתי המקרין על סביבתו.

סיכום ומבט אל העתיד

האוניברסליות של פרויקט ההגירה הטמפלרי אינו מאפשר לספר רק את סיפורם של הרחובות, המבנים והשבילים, מבלי לספר את סיפור יושביהם והשיגיהם. המושבה, בעצם קיומה, יצרה תרבות נגד העירוניות המואצת של העיר, שהתפתחה מסביבה וסגרה עליה. עד היום משתמר בידודה העירוני על ידי חומת מגדלי הזכוכית והכבישים ההומים שמסביבה.

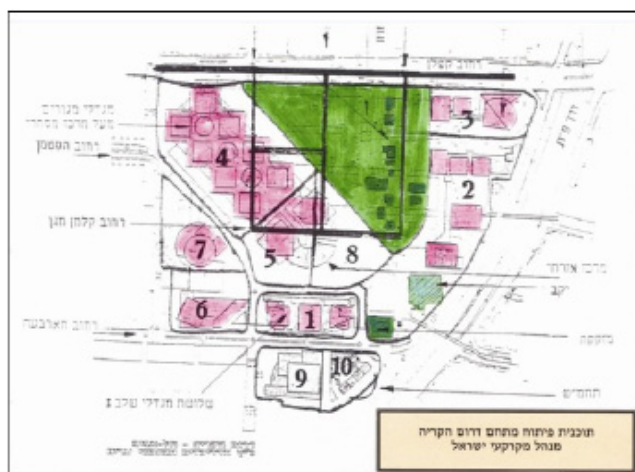
מתחם שרונה הוא שדה פעילות היברידי המפגיש את התפתחותה המואצת של העיר עם רובדי המורשת הבנויה שלה. זה מתחם המנסה בו זמנית לספר את סיפורם של הטמפלרים וליצור לעיר גרעין היסטורי. המתחם יצר ריכוז גבוה של מבנים לשימור, במקום אטרקטיבי ובצירים מרכזיים. תפיסת השימור, שזיהתה בשדרוג ערכי הנדל"ן מטרה בפיתוח עירוני, הניחה שהכוח הכלכלי המניע הוא צריכה ומוקד משיכה לאוכלוסיות משכבות כלכליות גבוהות, התומכות בו. זהו גלגול של העירוניות הנזילה והעיר המופרטת המביא ליצירת מרחב מדומיין.

המועצה לשימור אתרים, כגוף המוביל מאבקים ומנסה לעצמו בצדק את הצלחתם, ממשיך להיאבק על מימוש השימור בפרויקט ההמשך של מתחם שרונה, מצפון לרחוב קפלן, מיזם הקרוי "צפון הקריה". מטרת פרויקט זה היא לקשר בין כיכר התרבות מרכז גולדה (כולל המוזיאון, הספרייה, התיאטרון והאופרה) ומתחם שרונה. זהו מאבק

יכולת מנגנוני השימור להתחבר לכוחות מחאה חברתיים אחרים ולהכילים. אלו הן מגמות, הבאות לביטוי בהרחבת עקרונות האמנות הבינלאומיות ומפרטות את יעדי שימור המורשת התרבותית (Burra Charter, 1999).

המתחם נמצא במוקד עירוני מרובה שימושים, המפגיש מנעד רחב של משתמשים בשעות פעילות מגוונות, השותפים לפעילות במרחב הציבורי זה. אמנם שונות זו עלולה להיות מקור לקונפליקטים במרחב, אך קנה המידה האנושי של המתחם, השבילים ומרחבי הפארק שבה מאפשרים היכרות מוזמנת של אנשים, מפגשים תרבותיים ולא רק מסע של קניות. אפשר שזו ההצלחה המרכזית של שרונה כמקום מפגש, כמקום מחבר ומאחד, בלב ההומה של המטרופולין. המושבה שרונה מגלמת היסטוריה גדושה. אפשר לראות בשרונה מודל דיאלקטי שבו הניגודים של תקופה אחת מביאים לכילויים שלהם ומבשרים את התקופה הבאה. בכל תקופה נוצרת מערכת חברתית בעלת יחסי כוח, ניצול והיגיון מערכתי משלה, שאינם נובעים מהיגיון המערכת שקדמה לה. קשרים בין תקופות, אם הם קיימים, הרי הם אקראיים. בין שלוש השכבות של המרחב-מקום, יש קרעים גדולים, השבר המפריד בין התקופות מעיד על פעולה דרסטית של גירוש והריסה, תוצר של ההיסטוריה הגדולה. המרחב ה"מפויס" עם סביבתו, הדיאלוג בין עיר למושבה ובין טריטוריה לשפה, הוביל לשכחת עברו המדמם של המקום ולהשכחת הרב-תרבותיות.

במפגש בין עברה של תל-אביב לתרבות הטמפלרית נפגם הממד ההיסטורי והתרבותי של שרונה, וזה הובס מול בתי העסק. שרונה היא מעטפת חדשנית ופתיינית, שאינה



שרונה אפשר גם אחרת
חזון מול מציאות



איור 4. תכנית חלופית שהגישה המועצה לשימור אתרים בשיתוף פעילים מתנדבים, מתוך חוברת המאבק: "אפשר גם אחרת חזון מול מציאות", 1999

הערה

1. המאמר מבוסס על תזה לתואר שני, בהנחיית פרופ' אבי שגיא וד"ר דרור ינון, בתרבות ופרשנות במסלול רב תחומי, מהפקולטה למדעי הרוח, אוניברסיטת בר-אילן.

מקורות

- באומן, ז' (2013). **תרבות בעולם מודרני נזיל**. (תרגום מאנגלית מ' ספיר). תל אביב.
בר-אור, א' (2013). **זמן שימור**. תל אביב.
בודריאר, ז' (2008). **אמריקה**. (תרגום מ' קדישזון). תל אביב.
בודריאר, ז' (2007). **סימולקרום וסימולציה**. (תרגום מצרפתית א' אזולאי). תל אביב.
ג'יימסון, פ' (2009). **המפנה התרבותי – מבחר כתבים על הפוסט מודרני 1983–1998**. (תרגום ד' טסלר וד' לוי). תל אביב.
ג'יימסון, פ' (2008). **פוסטמודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר**. (תרגום ע' גינצבורג הירש). תל אביב.
דה סרטו, מ' (2012). **המצאת היוםיום**. (תרגום מצרפתית א' להב). תל אביב.
דה סרטו, מ' (2005). **צדודות בעיר**. בתוך ט' חתוכה ור' קלוש עורכות. **תרבות אדריכלית: מקום, ייצוג, נוף**. תל אביב.
הארווי, ד' (2015). **קיצור תולדות הניאו-ליברליזם**. (תרגום מאנגלית ג' הרלינג). תל אביב.
חתוכה, ט' וקלוש, ר' (עורכות) (2005). **תרבות אדריכלית: מקום, ייצוג, גוף**. תל אביב.
מן, נ' (2009). **שרונה בשנות המאבק 1939–1948**. ירושלים.
עמית, ע' ועמרם, ג' (2002). שימור ופיתוח הקשר בין תמורות במרכז הישן של תל אביב לבין שימור. **מחקרים בגיאוגרפיה של ישראל** ט"ז: 289–316. ירושלים.
נורה, פ' (1993). בין זיכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום. (תרגום מצרפתית רבקה ספיבק). **זמנים** 45: 4–19.
פנסטר, ט' ושלמה, א' (עורכים) (2014). **ערי המחר תכנון, צדק וקיימות היום**. תל אביב.
שביד, י' (1991). **שימור מבנים ואתרי התיישבות היבטים ערכיים ומשפטיים**. ירושלים: החברה להגנת הטבע.
תכניות המתחם יהל מהנדסים פרויקט דרום הקריה. מנהל מקרקעי ישראל
תיק תיעוד, אדר' גיורא סולר, יולי 2003.
Harvey, D. (2012). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London.
Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. London.
Mann, E. B. (2006). *A Place in History: Modernism, Tel Aviv, and the Creation of Jewish Urban Space*. Stanford: Stanford University Press.

אשרת וולפלינג-אסא, רות ליברטי-שלו

נקודה, קו, נקודה – מסע בין נרטיבים בשביל ישראל

מילות מפתח | נרטיב, זיכרון קולקטיבי, ידיעת הארץ, שביל ישראל, אובייקטיביות

אידיאולוגית, הפועלת לחיזוק הזיקה של הציונות לטריטוריה ההיסטורית – ארץ ישראל – שיועדה להיות ביתה. בבסיסם של הטיולים מונחים, אם כן, מניעים חברתיים-לאומיים לא פחות מאשר מניעים של הכרת הטבע ותרבות הפנאי. הצורך הלאומי לבסס את הזיקה הציונית לארץ ישראל הפך את הטיולים למסע אקזיסטנציאלי, בו הניווט אינו רק בשטח הפיזי אלא גם בנוף הסימבולי והבתולי, זה המשקף את סיפורה של הקבוצה.² ביציאה לשטח הפתוח "חיפשו הצברים את השלם שמעבר לנקודה ספציפית – את 'הארץ'" (גורביץ', 2007: 53).

פרויקט 'סימון השבילים', שממנו נולד שביל ישראל, מזהה כאחד מענפיה הבולטים של תרבות 'ידיעת הארץ'.³ זו באה לידי ביטוי באקדמיה בדמות לימודי ארץ ישראל, העוסקים בהיסטוריה, בגיאוגרפיה, בגיאולוגיה ובביולוגיה של ארץ ישראל. פניה ה'עממית' של ידיעת הארץ כוללים גם ריטואלים וטקסים במחזוריות קלנדרית, דוגמת טיולי חנוכה לקברות המכבים וטיולי פסח למצדה. לפולחנים מודרניים אלו, שביקשו לבסס את המקומיות היהודית-עברית באמצעות הקשר אל אדמת הארץ ונופיה, הוצמדו שמות דוגמת 'אהבת הארץ', 'ידיעת הארץ' ו'כיבוש הארץ'.⁴ היהדות הגלותית, זו של הכתבים והמדרשים, פינתה בארץ את מקומה ליהדות חדשה השואבת מסיפורי המקרא וממקומיות עתיקה ששרידיה פזורים בארץ. תאר זאת משה דיין כשכתב "לי שנולדתי בארץ ישראל, לא הייתה אהבת המולדת אהבה מופשטת. חבצלת השרון והר הכרמל היו ממש שבממש, פרח נותן ריח והר שרגלי דרכו בשביליו" (גורביץ', 2007: 48). הזיקה בין ידיעת הארץ לחיזוק הלאומיות והקשר לטריטוריה, הפכו את ההליכה למשימה של 'דת אזרחית' (Rabineau, 2013: 14) ואת הטיול לחגיגה של מקום ומקומיות, בהם כובש הצבר את ארצו ומולדתו באמצעות ההליכה לאורכה ולרוחבה.

נרטיבים לאורך נתיב

הדין בסוף המאה ה־20 אודות הזיכרון הקולקטיבי ככלי חברתי ופוליטי, מצביע על מורכבות הזיקה בין המאורע ההיסטורי לבין הזיכרון שלו.⁵ בזיכרון הקולקטיבי העברת המידע מתרחשת בדרך שאיננה היסטורית או אוטוביוגרפית

מאמר זה עוסק בזיקה בין השקפת העולם של המתכנן לערכים ונרטיבים אותם הוא בוחר להדגיש בסיפורו של אתר. מתוך כך מתפתח שיח שעניינו דרישת היסוד לאובייקטיביות בשימור ולהצגה נטולת פניות של כל שכבות האתר. סיפורו של שביל ישראל משמש מקרה בוחן לדיון זה.

השביל הארצי, החוצה את מדינת ישראל מצפונה ועד דרומה מדרום ועד אילת ייקרא 'שביל ישראל' או ש"י בראשי תיבות – ובאנגלית 'ISRAEL TRAIL' ו־I.T. בראשי תיבות (דביר, 1990: 12).

שביל ישראל מתפתל לאורך כ־1000 ק"מ מתל דן בצפון הארץ ועד לחוף ים סוף בדרומה. השביל נחנך בשנת 1995, וניתן ללכת לאורכו ברצף או במקטעים. מרבית המטיילים נעזרים בספרי ההדרכה המחלקים את תוואי השביל לכ־45 מקטעי הליכה יומית (גילת, 2011; סער והנקין, 2013). המאמר מתמקד במקטע השני בצפון השביל. תחילתו בפסל הארי השואג בכפר גלעדי וסיומו במצודת כ"ח המצויה ברמות נפתלי, ממערב לאגמון החולה. המאמר יבחן את סיפורו של שביל ישראל בין שתי נקודות קצה אלה, את המטען התרבותי המקושר לתוואי ההליכה של מקטע זה, ואת ערכי המורשת או הטבע של האתרים סביב השביל במרחב רמות נפתלי.

ידיעת הארץ וסימון השבילים

הרעיון לתכנון שביל החוצה את הארץ מצפון לדרום – בהשראת שביל האפלצ'ים האמריקאי – נהגה באמצע שנות ה־80 למאה העשרים, בד בבד עם סיום המיפוי והדפסת מפות סימון השבילים הארציות. מפות אלו אפשרו לאנשים לטייל בבטחה, אך לא הצליחו להשיב את רוח ה'חלוציות' שאפיינה את ראשית ימי הטיול והסימון של בני דור תש"ח (Rabineau, 2013: 226). הרעיון הוצג בשנת 1984 בפני אורי דביר, יו"ר הוועדה לסימון שבילים של החברה להגנת הטבע, ונתפס אז כפתרון אפשרי לשינויים שחלו בתרבות הפנאי, וכאמצעי להפחת רוח חיים חדשה בפרויקט 'סימון השבילים' (דביר, 1990: 10).¹

מקובל להתייחס כיום להכשרה של שבילי טיול בארץ ככלי לביטוי מאוויים לאומיים (Zrubavel, 1995; Rabineau, 2013). לפעולת המיפוי, הסימון וההליכה בשטח חשיבות

חדשה. כך, נכרכים האתרים על הנרטיבים וערכים הקשורים בהם לכדי רצף סיפורי משותף.

אורי דביר מתאר: "חיפשו תוואי שיהיה אופייני לישראל על נופיה המגוונים ויושביה, בני הדתות והכיתות השונות. קביעת האתרים ההיסטוריים, הארכיאולוגיים ואתרי מורשת הייתה משימה לא קלה" (דביר, 2010). "ייצוג של המגוון הקיים היה לאחת ממטרות השביל. למרות זאת נראה כי האתרים ביניהם נשזר השביל מציגים מגוון, אך כזה שאינו מייצר תמונה הטרוגנית של מארג סיפורים וערכים, אלא נוטה לחזק נרטיבים המוכרים לציבור הישראלי-ציוני.

שני האתרים שנבחרו לנקודות מגוז של המקטע במרחב רמות נפתלי, הם אתרים קנוניים המייצגים באופן ממלכתי את סיפורה של ההגמוניה השלטת. קרב תל חי וסיפורו של יוסף טרומפלדור היה למיתוס לאומי של גבורה והונצח בפסל הארי השואג ובשירים כבר בשנות ה־20 למאה העשרים. קרב נבי יושע וסיפורו של דודו צ'רקסקי, ממפקדי הקרב,⁸ היה מהנודעים בין קרבות מלחמת העצמאות. קישורם לשביל נעשה בהנחה שדי במאורעות היסטוריים אלה כדי להפוך את האתר לנקודת ציון משמעותית בתוואי ההליכה. לעומת זאת, שרידי נבי יושע – קבר הנביא ושרידי הכפר השיעי – הממוקם בצמידות למצודת כ"ח, מוגדר במדריכי הטיולים כנקודת ההתחלה של יום הטיול הבא (איור 8, 9). כך, באמצעות הפיצול הטכני לכאורה בין ימי הליכה, ניתנו לנבי יושע שם אחר ומסגרת סיפורית אחרת. השימוש בשמות שונים ובערכים שונים לשני חלקיו של אותו אתר יוצרים הפרדה בין הסיפור הלאומי וההרואי של קרב מצודת כ"ח לבין הסיפור המקומי והפלסטיני של הכפר נבי יושע. לפיצול התודעתי נוכחות גם בשטח, שכן בכל אחד מהאתרים אין התייחסות או הפנייה אל השני.

מתכנני השביל תחילה וסוכני המידע אחריהם, אינם מערערים על מעמדם ומקומם של הערכים המיוצגים בנקודות השביל. להיפך, הם נשענים עליהם בהבנה שהזיכרון הקולקטיבי שטיפח אותם הוא ערובה להצלחת המסלול. איננו טוענות שבחירות אלו משקפות כוונה להעלים או לטשטש סיפורים וערכים נוספים. עם זאת, ניתן לראות באתרים אלו ובאחרים על התוואי, התאמה בין הנרטיבים שמציע השביל לבין ערכי הציבור הרחב הפוקד אותו. אין ספק שבחירה של נקודות חלופיות הייתה מציעה נרטיבים אחרים, ומשפיעה על מרכזיותו של הנרטיב הלאומי הקנוני. תוואים חלופיים היו יכולים להציג נרטיבים אחרים דוגמת נרטיב של קיימות במעבר דרך אגמון החולה; נרטיב ערבי-פלסטיני בדמות שרידי הכפרים למרגלות רמות נפתלי; או היסטוריה שאיננה קשורה לסכסוך הפוליטי המודרני באמצעות אתרים ארכיאולוגיים.

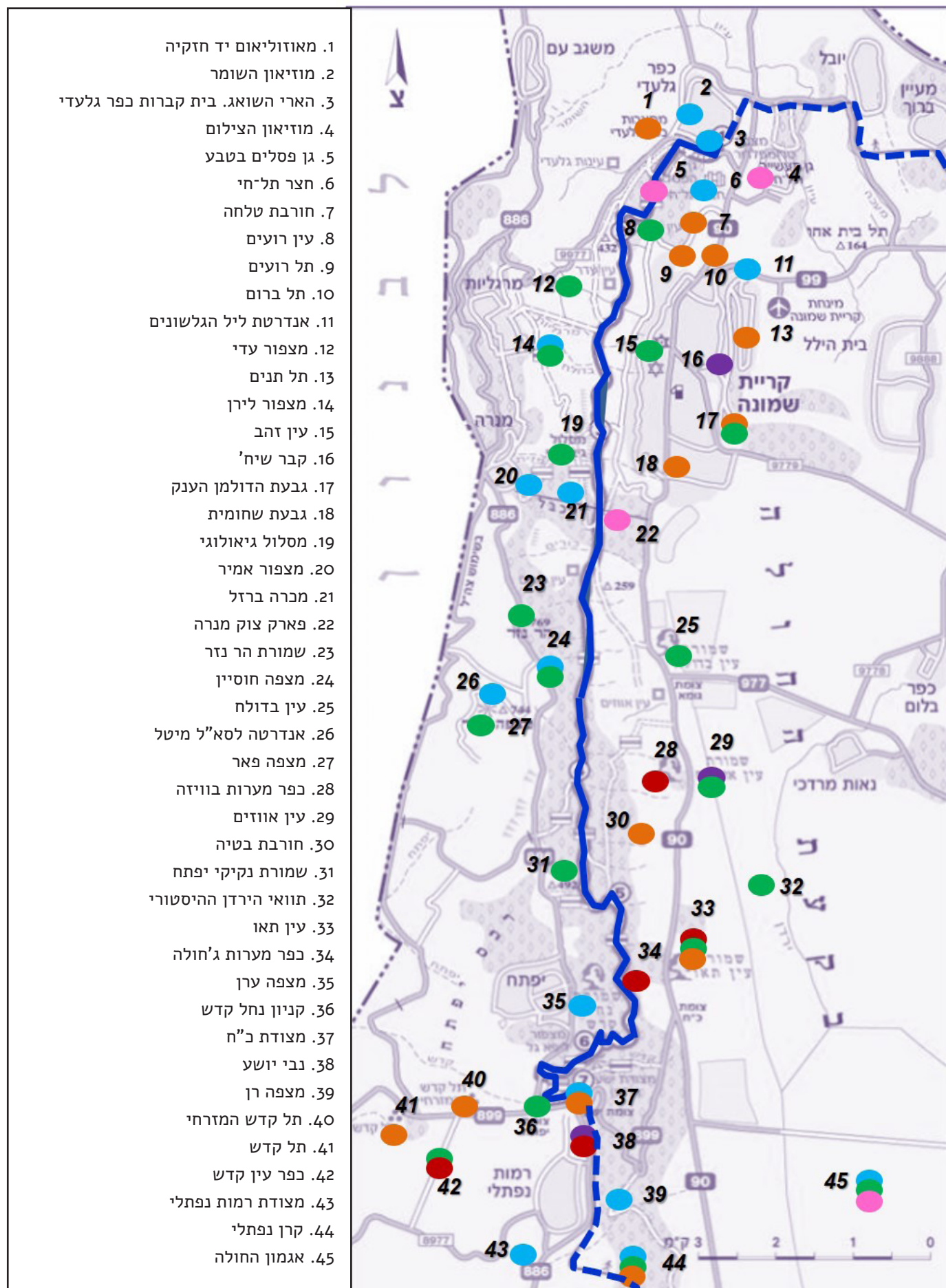
גרידא (Halbwachs, 1992: 171–176). זיכרון זה מתייחס לאירועים בהם לא נכח הפרט באופן אישי, ולכן זכרונם "נמצא בשינוי מתמיד, פתוח לדיאלקטיקה של זיכרון ושכחה, לא מודע לשינויים שחלו בו, חשוף למניפולציות ולשימוש יעודי, יכול להיות רדום ולחילופין לקום לתחייה בהתאם לתקופה" (Nora, 1989: 8). במפגש בין ההיסטוריה לבין המציאות הפוליטית היומיומית, מתפרשים אירועי העבר דרך הדגשה סלקטיבית, הסתרה או הצגה מגויסת של העובדה ההיסטורית. בתהליך זה, מאורעות נבחרים מהעבר מציגים כנקודות מפנה והופכים לנרטיב המשרת את מטרות החברה.

נרטיבים הם אבני הבניין של הזיכרון הקולקטיבי. הם הסיפור המשותף שסביבו מתלכדת קהילה. חגים, ימי זיכרון, טקסים וספרי לימוד הם מקצת הדרכים בהם הקהילה מנציחה ומגבשת את הנרטיבים שלה. מספרם הרב של 'סוכני זיכרון' אלה מוביל לדינמיקה בלתי נמנעת של שינוי תמידי, כתוצאה מהאופנים השונים בהם כל סוכן מציג את הנרטיב המשותף (Zrubavel, 1995: 5–9).

בתכנון שביל ישראל הוקדשה תשומת לה רבה לבחירת האתרים בהם יעבור תוואי השביל.⁶ בחינה עכשווית של האתרים הנמצאים במרחב רמות נפתלי וסיווגם לקבוצות תמטיות, מציגה מגוון של אתרים וערכים (איור 1). למרות עושר האתרים הפוטנציאליים, הותווה השביל הנוכחי בין מספר נקודות מצומצם, כשהבולטות שבהן, תל חי ומצודת כ"ח, משמשות כאתרי הקצה של המקטע (איורים 2–7). מיפוי האתרים במרחב מעורר תהייה אודות ההבניה של שביל ישראל והמרחב סביבו. גם אם איננו יודעים בדיוק מה כללה רשימת האתרים הרחבה שהוצגה בפני צוות מתכנני השביל ומה היו השיקולים בבחירת התוואי הנוכחי, ברור כי לתהליך הבחירה היתה השפעה על התהוות מאגר המורשת הקנוני והאתרים הכלולים בו.

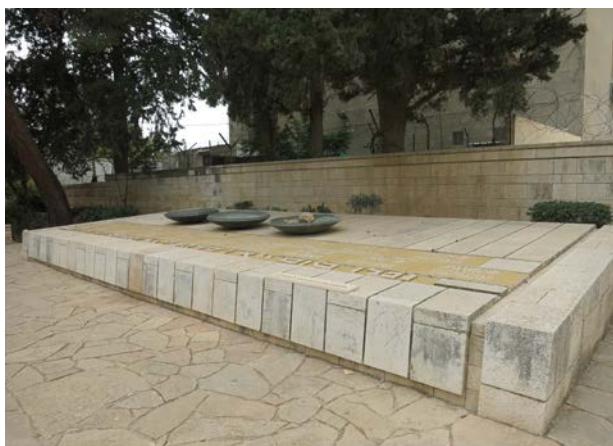
סקירת המידע אודות האתרים השונים לאורכו של השביל וקריאת רשמי טיול שנכתבו בידי מטיילי מקטע רמות נפתלי,⁷ מציגים תמונה לפיה לנקודות הציון ובפרט לשתי נקודות הקצה, משקל ערכי רב בעיני המטיילים. נראה כי בזיכרונם של המטייל נחרת הנרטיב הנקשר לאתרים אלו יותר מאשר החוויה הנופית של ההליכה בשביל הנפרש ביניהם.

"זה היה מסלול יפהפה, ואני אוהבת בעיקר את מורשת הקרב המרתקת שסגרה את המסלול" (בלוג אילת מטיילת), אינו תיאור מפתיע בהתחשב בתהליך התכנון של השביל, בו המעשה החשוב היה זיהוי המקומות והאתרים בעלי הערך דרכם יעבור השביל. במהלך יום הליכה בשביל ישראל עובר התוואי בין אתרים שונים. עצם החיבור בין האתרים שבדרך כלל נחווים באופן עצמאי מטעין את הטיול במסגרת רעיונית



מקרא
 לאומי-ציוני נופי/גיאולוגי ערבי-פלסטיני ארכיאולוגי-היסטורי מקום מקודש תרבות ופנאי

איור 1. מגוון אתרים במרחב רמות נפתלי (מפת רקע על בסיס גילת, 2011: 16).
 זיהוי האתרים על פי מדריכי שביל ישראל ואתר האינטרנט עמוד ענן - המדריך השיתופי לידיעת הארץ



איורים 5, 6, 7. **מצודת כ"ח**. למעלה, מצודת הטיגארט הבריטית שנבנתה ב־1937. במרכז, קבר אחים של חללי הפלמ"ח שנפלו בקרב. למטה, מוזיאון הרעות שנחנך ב־2014 ועוסק בקרבות תש"ח.

איורים 2, 3, 4. **תל-חי**. למעלה, פסל הארי השואג בבית הקברות של כפר גלעדי. במרכז, חלקת חברי ארגון 'השומר'. למטה, חצר תל-חי המשוחזרת, משמשת מוזיאון להנצחת אירועי 1919-1920.

ציולומים: אשרת וולפלינג-אסא, 2015

העובדה שתפיסת המציאות של הפועלים בשדה היא סובייקטיבית. מורכבותו של מפגש העולמות הערכיים מציב את העוסק בשימור במקום בו הוא נדרש לעתים לייצג השקפת עולם או נרטיב שאינם שלו. אמנות שימור שונות, בפרט המאוחרות ובהן: ונציה (1964), לוזאן (1990), נארה (1994), בורה (1999) וקוויבק (2008), מצביעות על ההכרח בהצגה מאוזנת של כל שכבות האתר. אך פעמים רבות פעולת השימור, באמצעות בחירותיה הסלקטיביות, אינה מצליחה להנכיח נרטיבים נשכחים או מושתקים, ולעיתים אף מעצימה את הדחקתם וכפועל יוצא את הקונפליקט הקיים במקום. השאיפה לייצוג אובייקטיבי יוצרת מפגש בין עולם הערכים האישי של העוסקים בשימור לבין הערכים של קהלים שלייצוגם הם מחויבים בפרקטיקה ראויה. ההתבוננות על האתרים המוצגים במקטע רמות נפתלי של שביל ישראל, מראה כי זו שאיפה שקשה מאוד להוציאה מן הכוח אל הפועל. בעולם פוסט־מודרני אנו מקבלים את קיומן של ריבוי נקודות מבט, אך כבני אנוש אנו עדיין מתקשים לתת לנקודות מבט אחרות מקום שווה לערכינו אנו.

סיכום

בחירת הנקודות לאורך שביל ישראל מעולם לא הייתה מעשה טכני בלבד. הנקודות נבחרו בשל הנרטיב שנקשר בהן, שהועצם עם הגדרתן כנקודות קצה הזכות לתשומת ליבם של המטיילים. הסיפור ההיסטורי בנקודות הציון יצר מסגרת ערכית ורעיונית ליום ההליכה והשפיע על האופן בו התוואי נחוה.

מתוך האמור לעיל עולה שאלת משמעותו של שביל ישראל ביתר שאת. האם הנוף והטבע הם אכן הנושאים המרכזיים בשביל ישראל, בדומה לשביל האפלצ'ים ששימש לו השראה? או שהנוף מקבל חשיבות משנית ומפנה את מרכז הבמה לעולם הערכי המגולם באתרי המורשת ובנקודות הציון? רבים צועדים מדי שנה בשביל ישראל. יש הנהנים מיום טיול במקטע אחד, ויש המשלימים את כולו במבצעי הליכה רצופים של חודש או חודשיים. נראה שעבור אלה וגם אלה, השביל אינו רק טיול בטבע, אלא גם חוויה תרבותית שמשמעותה נגזרת מערכי החברה. בשנים האחרונות אף מתרבות הפניות אל הוועדה לסימון שבילים, להצעת שבילים נושאים חדשים. הטיול בנוף והנרטיב הקולקטיבי שלובים זה בזה בתודעה הישראלית בקשר שאינו ניתן להתרה. יקשה עלינו למצוא מסלול טיול או שביל בארץ שבו הנוף הוא רק נוף בו משוטט המטייל ללא משא הזיכרון הקולקטיבי.



איורים 8, 9. **אִנְבִּי יוֹשֶׁעַ**. שרידי הכפר השיעי שנבנה סביב מקאם (ציון קבר) קדוש ונעזב ב־1948. העלייה לרגל לקבר ממשיכה להתקיים גם כיום.
צילומים: אשרת וולפלינג-אסא, 2015

המשמר כסוכן זיכרון

מתכננים, אוצרים, משמרים ומדריכי טיולים פועלים כסוכני זיכרון המתווכים את סיפור המורשת למבקר, וככאלה הינם בעלי תפקיד מרכזי בעיצוב הזיכרון הקולקטיבי (Zrubavel, 1995; Halbwachs, 1992). הם עצמם אינם סוכני זיכרון אובייקטיביים. בדומה לזיכרון המשותף אותו הם בונים, הם מושפעים מעולם הערכים של החברה בה הם חיים. עבודתם בתווך שבין התיעוד ההיסטורי לבין ההווה הפוליטי, כוללת גם את פרשנותם על אירועי העבר. מכאן שהם משפיעים על סיפורו של התוואי, ולהם חלק מרכזי ביצירת הנרטיב. ניתן לומר שהמבקר באתר המורשת חווה תמיד את המרחב התרבותי שעוצב בתיווכו של סוכן כלשהו. השאיפה למצג אובייקטיבי בשימור, אינה מתיישבת עם

הערות

1. אורי דביר מתאר את רעיון השביל כפי שהוצג בפניו על ידי העיתונאי אברהם תמיר בשנת 1984. תמיר פרסם בדבר לילדים במרץ 1973 כתבה בשם "סבתא בת שמונים צעדה שלושת אלפי קילומטרים בנתיב האפלצ'ים", ובה הוא מסכם: "העליתי בזיכרוני טיולים וצעדות בארץ ובשבילים בגליל, בכרמל ובמדבר יהודה שיכלו להשתוות לאלה מהם גלשתי אותו יום. שמא יקום אדם או ארגון ויזום גם אצלנו שביל טיול ארוך, בן מאות קילומטרים, מדן ועד באר שבע או ממטולה עד אילת?" (דביר, 1990: 10).
2. על חשיבות השמירה על בתוליות סמלית של תוואי ההליכה ראו רבינאו המתאר את מאמרו של שמריהו גוטמן על גילוי שביל הנחש למצדה ב־1933. גוטמן מתייחס לגילוי ומיפוי הנתיב ב־1867 על ידי משלחת מחקר זרה, אך מצטט אותה באופן שישתמע כאילו התגלית לא הייתה שלמה. בדרך זו הוא מציג את השביל כשריד אבוד לסיפורה של מצדה, שהתגלה מחדש רק בעקבות סיורי הציונים למקום (Rabineau, 2013: 231).
3. המונח 'ידיעת הארץ' הוא מונח מודרני והוטבע לראשונה בשנת 1843 על ידי יהוסף שווארץ, מחבר ספר הגאוגרפיה הראשון על ארץ ישראל "תבואות הארץ - גאוגרפיה של ארץ ישראל". שווארץ מסתמך על ספר במדבר בו מופיע הביטוי 'לדעת את הארץ' במשמעות להכיר את המקום, להיות בן המקום, ומוצא בידיעת הארץ סגולה חשובה למתגוררים בה.
4. גורביץ' מציין דוגמאות למרכיבים שונים של "ידיעת הארץ", דוגמת איתור מיקומם של אתרים היסטוריים, התפתחות הארכיאולוגיה הארצישראלית ומתן שמות עבריים למקומות בדרך כלל תוך השענות על סיפורי התנ"ך כדרך לזיהוי האתר (גורביץ' 2007: 55-56).
5. עוד על הזכרון הקולקטיבי ומקומו במיסוד הנרטיב החברתי ראו זרובבל, י' (1995), פרקים 1, 2,
6. דני גספר, שהחליף את אורי דביר בתפקיד רכז עבודת הוועדה לשבילי ישראל, מתאר בראיון עמו פנייה יזומה של הוועדה לסימון שבילים לבעלי עניין וידע בתחום ידיעת הארץ - מדריכים ותיקים, אנשי ידיעת הארץ, פקחים ברשות הטבע והגנים, אנשי קק"ל ואנשי רשות העתיקות - במטרה לגבש רשימה של מקומות ואתרים מומלצים לשביל.
7. המחקר עליו מתבסס מאמר זה כלל ראיונות עם חברי הוועדה לסימון שבילים; מדריכי טיולים שנכתבו על השביל; האתר המקוון השיתופי עמוד ענן; קריאה בבלוגים ובאתרים מקוונים של מטיילים עצמאיים; סיורים בתוואי שביל ישראל בין תל חי למצודת כ"ח, במוזיאון חצר תל-חי, בית הקברות כפר גלעדי, מוזיאון הרעות, שרידי א־נבי יושע; השתתפות בתדריך הכנה אודות שביל ישראל בהדרכת מר איציק בן-דב במשרדי החברה להגנת הטבע ובעדכון תוואי שביל ישראל, במקטע העובר באזור התעשייה שוהם, על ידי מר איציק בן-דב וצוות המסמנים: עומר, ליטל, לי (אוקטובר 2015).
8. עליו כתב חיים חפר את שירו 'דודו'.
9. "לחוש ולהרגיש באופן בלתי אמצעי את הנופים הטבעיים ואת המגוון התרבותי שהשביל מציע, על ידי ההליכה לאורכו, ועל ידי כך להתאהב בהם ולקחת חלק פעיל בשמירתם" מתוך דבריו של מנכ"ל החברה להגנת הטבע באתר החברה להגנת הטבע. <http://www.teva.org.il/shvilisrael>

מקורות

- איילת מטיילת (2014, 27 באוקטובר). **שביל ישראל: סיכום מסלול מס' 3** [בלוג]. אוצר מ- <http://www.tapuz.co.il/blog/net/ViewEntry.aspx?EntryId=4696119>
- בקר, א' (2012, 11 במאי). **מתל דן לתל חי** [בלוג]. אוצר מ- <http://cafe.themarker.com/post/2619948>
- גורביץ', ז' (2007). **על המקום**. תל אביב: עם עובד.
- גילת, צ' (2011). **מדריך מפה לשביל ישראל** (מהדורה רביעית). תל-אביב: מפה - מיפוי והוצאה לאור
- דביר, א' (2010). **השביל הארוך מכולם. פנים - חברה, תרבות וחינוך**, גיליון 51. אוצר מ- <http://www.itu.org.il/?CategoryId=1680&ArticleId=16176>
- דביר, א' (1990). מדן ועד אילת. **מורשת דרך - בטאון אגודת מורי הדרך בתיירות בישראל**, גיליון מאי-יוני 1990. עמ' 9-12.
- הועדה לשבילי ישראל בחברה להגנת הטבע (2015, נובמבר), אוצר מ- <http://www.teva.org.il/?CategoryId=279&ArticleId=420>
- לב, ש' (אין תאריך). **שביל ישראל: קיבוץ דן - נבי יושע (מסלול 1)** [בלוג]. אוצר מ- <http://www.masa.co.il/article/1552>
- סער, י' והנקין, י' (2013). **שביל ישראל: שבילים ארוכים בישראל, חלוקה לקטעים קצרים ולמשפחות** (מהדורה שנייה). עומר: אשכול
- עמוד ענן - המדריך השיתופי לידיעת הארץ (2015, נובמבר), אוצר מ- <http://amudanan.co.il>

שווארץ, י' (תר"ס). "תבואות הארץ" – ספר הלימוד הראשון אודות ארץ ישראל. הוצאת משה לונץ בשנת תר"ס, עמ' ב.
 עותק דיגיטלי מתוך אתר "דעת- אתר לימודי יהדות ורוח" www.daat.ac.il

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. translated from the French and edited by Lewis A. Coser, Chicago: The University of Chicago Press.

Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Memoire. *Representations*, No.26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, (Spring 1989), pp. 7-24.

Rabineau, S. (2013). *Marking and Mapping the Nation: The History of Israel's Hiking Trail Network*. (Doctoral dissertation). Brandeis University, Waltham Massachusetts.

Zrubavel, Y. (1995). *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.

ראיונות

ריאיון עם מוטי בן-שטרית, יושב ראש הוועדה לסימון שבילים, החברה להגנת הטבע (אוקטובר 2015)

ריאיון עם איציק בן-דב, רכז עבודת הוועדה לשבילי ישראל והאחראי על עדכון התוואי (אוקטובר 2015)

ריאיון עם דני גספר, רכז עבודת הוועדה לשבילי ישראל לשעבר ומנחה במכון אבשלום (ראיון טלפוני, נובמבר 2015)

אורית אנגלברג-ברעם

מראה מקום, זיכרון עולמי בראי מקומי: זיכרון השואה במוזיאונים הלאומיים בישראל ובארצות הברית

מילות מפתח | מוזיאון, זיכרון, שואה

ושהמוזיאון מציג לקהל את סדר הדברים "האמיתי" השורר בעולם. לכן הוצגו החפצים ב"קובייה לבנה", בוויטרינות אחידות, ללא אמצעי תיווך, מתוך אמונה שהמבקר במוזיאון יבין לבד את משמעותם האינהרנטית והסמכותית של החפצים.

בראשית המאה העשרים, עם ההתפתחות הטכנולוגית של אמצעי השכפול וההפצה, צילום וקולנוע, הוטרד הפילוסוף ולטר בנימין ממעמדו החדש של החפץ, והמסה הקנונית שלו מ־1938 "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", הייתה אז קול פורץ דרך למה שהיום הוא המובן מאליו עבורנו. במסתו הוא דן, בין היתר, באופן בו אנו חווים את המציאות, בהרס המעמד הפריבילגי של 'מקור' מול 'העתק', בערעור מושגים כ'מסורת' ו'אותנטיות', וטוען: "משעה שאי־אפשר להשתמש עוד באמת המידה של האמנות משתנה מעיקרו. חלף ביסוסה על הפולחן בא [...] ביסוסה על הפוליטיקה" (בנימין, 1983).

כפי שכתב חוקר המורשת דייוויד לוונטל (Lowenthal, 1985), ברור כיום כי מדובר במעשה פוליטי ביסודו שהרי "שרידים הם אילמים", וכי הצגת חפץ אותנטי מהעבר אינה בבחינת הצגת ההיסטוריה עצמה. לחפצים אין קול או משמעות משלהם הטמונה בהם. הם זקוקים לפרשנות, לדברור ולתיווך. אלו נעשים בתצוגות באמצעות אוצרות, עיצוב והדרכה ומביאים לידי ביטוי את תפישת העולם של מקימי המוזיאון.

במאה העשרים ואחת אנו משכפלים ומפיצים דימויים במהירות ובקלות בלתי־נפשות בזכות הטלפונים החכמים שהם "מצלמה בכל כיס" וגם כלי להפצת הדימויים באמצעות הרשתות החברתיות. ברור לכול שכל דימוי או חפץ עלול להיות "מוצא מהקשרו" או להיות נתון לפרשנויות רבות. כמעט מאה שנה חלפו מאז כתב ולטר בנימין את מאמרו המכונן, ואנו נמצאים בעידן של היפר־אינפלציה של שעתוקים. באמצעות טכנולוגיות חדשות יכול כל אחד לראות בכף ידו ממש, ותוך שניות בודדות, דימוי של כל

פרט 'טריוויה' מעניין ומפתיע בנושא הנצחת השואה בישראל הוא שעוד בתקופה בה הרכבות באירופה הובילו יהודים אל עבר המחנות והכבשנים, בישראל החלו לדון ולחשוב על מפעל הנצחה ליהדות אירופה ההולכת ונחרבת. עם הגעת הידיעות הראשונות בדבר ההשמדה, טרם הקמת המדינה, הועלו רעיונות לייסוד מפעל הנצחה לאומי. תוכנית מפורטת שכזו הוגשה ב־1942 להנהלת הקרן הקיימת לישראל (ברוג, תשס"ב).¹ ב־1949, כשפצעי השואה עדיין טריים, החלו ראשוני קיבוץ לוחמי הגטאות להקים את הבית שמטרתו להנציח את אתוס הלחימה בגטאות והגבורה האקטיבית. בית זה היה למוזיאון השואה הראשון בעולם, בו הודגשו לקחי השואה. אלו ליוו את החברה הישראלית במשך עשרות שנים. בקטלוג שיצא לאור יובל לאחר הקמתו של הבית, כתבו דונר וקדם תובנה המשקפת תפישות בנות־זמננו על לקחי השואה המשתנים עם הזמן. לדבריהם:

"כפי שההיסטוריה של הנצחת השואה מעידה היטב, זיכרון השואה רחוק מלהיות 'זיכרון סופי'. [...] הקביעה שהשואה היא עובדה היסטורית אין פירושה כי משמעותה מוסכמת על הכול. [...] הניסיון להפיק את הלקח "הנכון" הוא חסר תועלת ותוחלת. העובדות אינן מדברות בעד עצמן, ועל כך יעידו הלקחים השונים שהופקו מהשואה. [...] הלקח תלוי בנקודת המבט. לעתים קרובות אין הוא סופו של הדיון אלא נקודת המוצא לו" (דונר וקדם, 2000).

נדמה כי כיום אין צורך להסביר כי ניתן לפרש כל אירוע היסטורי בדרכים שונות, על־פי מניעים חברתיים ופוליטיים, בהתאם לצרכים בניהול הזמן והמקום. על אחת כמה וכמה נכון הדבר כאשר מדובר באירוע מורכב וקיצוני כמו השואה. כפי שאת העובדות ניתן לפרש בדרכים שונות, כך גם את החפצים והמסמכים המוצגים בחלל המוזיאלי.

במאה התשע־עשרה, כאשר החלו להיפתח מוזיאונים לקהל הרחב, עמדה בבסיס העשייה המוזיאלית תפישה אחרת לחלוטין. האמונה אז הייתה כי לחפצים יש "אאורה" (הילה), שהם "נושאי עדות" המחברים בין מקומות וזמנים שונים,

בשני המוזיאונים, המציגים תצלום זהה בהקשר שונה – נוכחים כי מתקבל סיפור אחר. כך למשל, תצלום האוויר של אושוויץ משנת 1944 מוצג בשני המוזיאונים לצד השאלה "מדוע לא הופצצה אושוויץ?". ביד ושם הוא מוצג לצד ציטוט מדבריו של אברהם לויטה, אסיר אושוויץ: "כולנו, ההולכים כאן למוות, לנוכח אדישותם הקרה ככפור הקוטב של העמים, אנו שכוחי העולם והחיים" ובסמוך לסרט ובו עדויותיהם של רודולף ורבה ושל יאן קרסקי כי העולם ידע ולא פעל להפסקת ההשמדה. ב"מקבץ" מופיעה גם תמונתו של האפיפיור וכתוב המתאר את "שתיקתו", סיפורה של האוניה סטרומה וציטוט משירו של נתן אלתרמן: "בבכות ילדינו בצל גרדומים את חמת העולם לא שמענו". ממרחב תצוגה זה עולה כי התשובה של יד ושם לשאלה "מדוע לא הופצצה אושוויץ?" היא חד־משמעית וברורה: אושוויץ לא הופצצה בשל אדישותו של העולם כולו לגורלו של העם היהודי. ה"קול" של התצוגה מסמן בצורה מובהקת: "אנחנו" (הקורבנות היהודיים) "מולם" (העולם כולו).

ב־USHMM מסופר באמצעות אותו צילום בדיוק סיפור מורכב יותר. שם הוא מוצג לצדו של מכתב דחייה ממשלתי לבקשת הקונגרס היהודי להפציץ את המחנות, ובו מצוין כי לא ניתן להפנות יחידות של חיל אוויר בשלב זה של המלחמה לאזור אושוויץ, כיוון שהן עסוקות באזורים אחרים. בכיתוב בתערוכה מצוין כי שבוע לאחר מכן הפציצו מטוסי חיל האוויר האמריקני את אזור "אושוויץ 3", פחות משמונה קילומטר ממחנה ההשמדה. זו דוגמה מרתקת לקול האנונימי של התצוגה, שמעביר לקהל המבקרים מסר רב־ממדי יותר מזה של יד ושם: היו מי שהיה אכפת להם (יהודי ארצות הברית שכתבו את המכתב), ממשלת ארצות הברית שיקרה לאזרחיה (יהודי ארצות הברית) ואי ההתערבות נבעה מאדישות הממשל. מדובר במסר ביקורתי ואף חתרני, בהתחשב בכך שמדובר במוזיאון לאומי.

ברם, אין זה המקום היחיד בו התצוגה האמריקנית נוקטת בביקורת עצמית. כך למשל, באזור שבו מתואר "מבצע אותנזיה" – "המתת החסד" של בעלי מוגבלויות פיזיות ורגשיות – מוזכר כי בעבר גם ארצות הברית הנהיגה מדיניות של עיקור כפוי על אנשים שנחשבו "לא נורמליים", אם כי לא עד כדי הריגתם. בעוד בשיח הציבורי הישראלי נהדפת מיד כל השוואה בין מדיניות ממשלתית ישראלית לזו של השלטון הנאצי, כאן נחשפים המבקרים להשוואה יזומה בין מדיניות הממשלה האמריקנית בעבר לבין הנאצים, וזאת בתוך מוזיאון לאומי. באופן מרומז גם הצגת מכונת ההולרית – גרסה מוקדמת של המחשב המודרני – מתוצרת התאגיד האמריקני IBM, היא ביקורת עצמית. מעל המוצג מופיע

יצירת אמנות או חפץ יקר ונדיר אשר תאווה נפשו, ואף בתלת־ממד. דווקא על רקע זה נדמה שמעמדו וקרנו של החפץ והאתר האותנטי עולים שוב, ומוזיאונים כיום מנהלים "מצוד" אחר חפצים מקוריים.

מוזיאונים לאומיים להנצחת השואה

המוזיאונים הלאומיים להנצחת השואה בישראל ובארצות הברית – רשות הזיכרון לשואה ולגבורה יד ושם (להלן "יד ושם") ומוזיאון השואה האמריקני (להלן "USHMM") – השקיעו משאבים רבים באיסוף חפצים אותנטיים, ונתנו לכך דגש ניכר ביחסי הציבור עם פתיחתם. כך למשל, שייקה ויינברג, שהיה ממקימי ומנהלי USHMM כתב בספר על המוזיאון: "חפצים תלת־ממדיים מקוריים מספקים את ההוכחה ההיסטורית החזקה ביותר, חזקה יותר אף מתמונות דוקומנטריות. הם יוצרים קשר ישיר לאירועים, שמקובעים בהם, כמו שהם" (Weinberg & Elieli, 1993: 67). ברוח זו הופיעו גם פרסומי יד ושם עם פתיחת תצוגת הקבע המחודשת בשנת 2005, ושמו דגש רב על המוצגים האותנטיים. בראיון רדיופוני לקראת פתיחת המוזיאון אמר אבנר שלו, האוצר הראשי ויו"ר יד ושם: "אנחנו בראש ובראשונה נראה חומרים אותנטיים. המוזיאון הזה עוסק באותנטי, ובעוצמה רבה. הרבה מאוד חפצים, הרבה מאוד עדויות מעשרות רבות של מסמכים [...] הכול אותנטי. כן. כן.

אני חושב שהקוד העיקרי, הקוד העיקרי זה האותנטיות".² הרושם שנוצר בעקבות דברים אלה כמעט לקוח מהתפישות של המאה התשע־עשרה, על פיהן הצגת המוצג האותנטי כמוה כהצגת "האמת" בהא הידיעה, נקייה מדחפים פוליטיים. אלא שבניגוד לרטוריקה של שני המוזיאונים ברור כי החפצים, הסרטים והתצלומים האותנטיים המוצגים נבחרו בקפידה ומתוך כוונה רבה. הם סודרו בסדר מסוים ולא אחר, מתוך אג'נדות מסוימות. בשניהם יש שימוש ברפליקות המשרתות את המסר, היכן שה"מקור" אינו בנמצא, כך לדוגמה: העתק השלט המפורסם על השער של אושוויץ "arbeit macht frei". שני המוזיאונים אינם נמצאים במקומות בהם התחוללה השואה. העוגן האמיתי לקיומם אינו שימור, אלא הנרטיב והלקח אותם הם מבקשים ללמד, הרצון להנציח את אירועי העבר בכדי לחנך לעתיד אחר ולייצר לכידות קבוצתית עבור קהל היעד המרכזי שלהם, ולפיכך ניתן לכנותם "אתרי מצפון" (Rosenber, 2011).

ההבנה כי שימוש בדימוי כלשהו יכול למעשה לשמש כדי לספר סיפורים שונים, מתבהרת במיוחד באמצעות מחקר השוואתי כמו זה שערכתי. כאשר מתבוננים באזורי תצוגה

יותר מזה שבמוזיאון הישראלי שמתכננו נדרשו ל"זהירות פוליטית". עצם הקמתו של מוזיאון שואה לאומי בארצות הברית דרשה הצדקות והסברים שלא נדרשו בהקמת יד ושם. מרגע הכרזתו של הנשיא ג'ימי קרטר ב־1978 על ההחלטה להקים ועדה נשיאותית בנושא הנצחת השואה בארצות הברית החלה סחרחרת של דיונים ותכנונים, מאבקים וויכוחים, התלבטויות ושאלות, שנמשכה חמש־עשרה שנים, עד לפתיחתו של ה־USHMM ב־1993. מרבית הדיונים נסבו על נושאים הקשורים בהגדרת גבולות הזיכרון הלאומי האמריקני – מדוע ואיך להנציח את השואה בארצות הברית (Linethal, 1997).

אחת השאלות המרכזיות שליוותה את ועדות ההיגוי, התכנון וההקמה של המוזיאון לאורך השנים הייתה בדבר "הייחודיות של החוויה היהודית" אל מול האוניברסליות של השואה. המתכננים האמינו כי לארצות הברית יש אחריות מיוחדת לזכור את השואה. זאת, משום שלאחר המלחמה ניצולי שואה רבים הפכו את אמריקה לביתם וכיוון שהמחנות שוחררו על ידי יחידות צבא אמריקניות. אבל לא רק, גם משום שמדיניות הבדלנות האמריקנית בתחילת המלחמה הובילה לכך שמה שנעשה היה מעט מדי ומאוחר מדי (Report to the President, 1979). למרות תפישת האחריות של ארצות הברית בדבר הצורך לזכור ולהנציח את השואה, ברור היה כי קהל היעד של המוזיאון אינו חולק את תחושותיהם שהשואה קשורה לאמריקה. היה עליהם להצדיק את הקמתו של מוזיאון להנצחת השואה בלב ה־Mall בווינגטון, "הגרעין המונומנטלי" של הזיכרון האמריקני.

ההחלטה הממשלתית על הקצאת השטח הזה דווקא לבניית המוזיאון שימחה רבים, בשל מרכזיותו וחיבתו של המקום, אך היא עוררה גם דאגות. איך לשלב את מבנה המוזיאון – הן מבחינה אדריכלית והן מבחינה תוכנית – בתוך המרחב העירוני שבו זכה להיכלל? לאחר שב־1983 הוכרז ה־Mall כמיקום הפיזי־גיאוגרפי של המוזיאון היה צריך למקם אותו שם גם מבחינה רטורית. היו מי שאמרו שהמוזיאון לא שייך למקום הזה, כפי שהשואה "לא שייכת" לאמריקה. תחושה זו באה לידי ביטוי במאות כתבות, תגובות מעל דפי העיתונות ובמכתבים זועמים שהגיעו אל הנשיא רייגן ושמורות בארכיון במוזיאון. למשל: "הנשיא רייגן היקר [...] אסור למוזיאון השואה המוצע להיבנות. אין זה נכון משום נקודת מבט. תן לעם ישראל לבנות אותו בישראל ותן להם לשלם עבורו"; "אדוני הנשיא היקר. אני נחרדת למחשבה על אתר הנצחה לקורבנות השואה בווינגטון. השואה היא פשע נוראי, אך אנשים אלה לא היו אזרחי ארצות הברית. מה שזעזע אותי במיוחד הייתה העובדה כי נכחת בטקסים [לשואה] אך לא

הכיתוב "טכנולוגיה ורדיפות" ובטקסט מתואר תפקידן של המכונות באיסוף מידע על אזרחים, מה שסייע מאוחר יותר לנאצים להוציא לפועל את הגירוש וההשמדה. לדעתי, כבר עם פתיחת המוזיאון, בשנות התשעים של המאה העשרים, ביטא מרחב תצוגה זה ובו המכונה ולצדה הכיתוב המדגיש את תפקידן של הטכנולוגיה, התעשייה והמודרנה בהשמדה ההמונית ביקורת עצמית. לא כל שכן כיום, בעידן שלאחר פרשת סנודן, בעקבותיה נודע כי הממשל האמריקני עצמו אוסף מידע על אנשים פרטיים ובהם גם אזרחיו, הצגת מכשיר שהקל על המעקב אחר היהודים ובכך אפשר את ההשמדה ההמונית היא אמיצה ואף חתרנית בעיניי.

בנושא זה אני חולקת על דעתו של עומר ברטוב, שגרס כי למרות השימוש באלפי מוצגים מקוריים, המציאותיות במוזיאון היא שקרית, משום שהתצוגה משדרת את התחושה שהמאורעות הנוראיים של השואה קרו בארץ רחוקה ואחרת, ושאינם קשורים בשום צורה לארצות הברית. לטענתו, אחד הלקחים החשובים ביותר מן השואה, בשונה ממקרי רצח עם אחרים בהיסטוריה האנושית, הוא כי דווקא מדינות מערביות טומנות בחובן את הפוטנציאל ליצירת שואה שנייה. השואה התרחשה במדינה מודרנית, מתועשת, מסודרת, בירוקרטית, יעילה כלכלית ושומרת חוק. "מדינה כמו שלנו" ולא מדינה "לא־תרבותית". אליבא דברטוב, זהו בדיוק הלקח שאותו מבקש המוזיאון שלא ללמד, כיוון שהוא יהיה מסר חתרני מדי, בהתחשב בכך שהמוזיאון הוא אתר לאומי ונמצא במרכז הכוח של ארצות הברית – ה־Mall בווינגטון. לדבריו, מתכנני המוזיאון לא רצו להציג מסר המערער על המהות של המדינה המתקדמת ואף לא יכלו לבחור בנרטיב לאומי המציג את הציונות כתשובה לרדיפות והשמדת היהודים (כמו ביד ושם). לפיכך הם בחרו במסר "זהיר פוליטי": הלקח מן השואה הוא סובלנות כלפי מיעוטים וכלפי תרבויות שונות (Bartov, 1995).

כאמור, לדעתי המוזיאון כלל אינו מתעלם מתפקידה של המדינה המודרנית והמתועשת בהשמדה. מקובל להניח כי קיימים שלושה גורמים עיקריים לשואה: האנטישמיות, הטוטליטריות והמודרנה. המוזיאון יכול היה לבחור עד כמה להדגיש כל אחד מהם. בתצוגה יש התייחסות לכולם, אם כי המסר של הסובלנות והדמוקרטיה אכן מודגש יותר מאחרים. ברטוב גורס ל"זהירות פוליטית" מצד מתכנני המוזיאון, ואכן זו לא הייתה זרה להם. אין ספק שחלק דומיננטי מהנרטיב נקבע כתוצאה ממנה, אך התצוגה במוזיאון הלאומי מכילה גם ביקורת עצמית כלפי ארצות הברית, דבר שאינו שכיח ושממנו ברטוב מתעלם.

אין זה פלא שהנרטיב במוזיאון האמריקני מורכב הרבה

אל השואה (Linenthal, 1997). בתהליך התכנון הוא נע על הרצף שבין המחויבות לזיכרון לבין היצירתיות, ובין תביעת חשיבותו של זיכרון השואה לבין הצורך לבנות "שכן טוב" לשאר בנייני ה־Mall.

לא רק המבנה, אלא גם תוכנו זימן דילמות דומות: התלבטות בין "הנאמנות ההיסטורית" לבין החשש מפני הרתעת המבקרים על־ידי הצגת תמונות מזעזעות מדי, בין המחויבות לזיכרון הקורבנות לבין הרצון לספר סיפור שיותאם למבקרים שאינם יהודים, והשאלות החוזרות בדבר "גבולות הזיכרון", קרי, מי יכלל בנרטיב המיוצג במוזיאון ובאיזה אופן? ב־1988 הציג מייקל ברנבאום, מנהל הפרויקט בעת תכנון המוזיאון ובהמשך ראש מכון המחקר שלו, את האג'נדה שלו לגבי אופיו, מטרותיו ומסריו של המוזיאון. במסמך מנוסח היטב שטח את תפישותיו והתייחס לנושאים רבים שעלו שוב ושוב בדינוי המתכננים. לברנבאום היה ברור כי "על המוזיאון להיות אמריקני במובן הרחב של המלה. כלומר, על חוויית השואה להיות מוצגת באופן כזה שיתקשר לסיפורים הלאומיים של העם האמריקני, לקטגוריות הפרשנות שלנו, לדרכי ההבנה, לתפישות ולחוויות הרגשיות שלנו. המשימה דורשת תרגום, גישור בין עולמות, הצגת מידע חדש במושגים מוכרים, הסברת מאורעות השואה בשפה שכלית / רגשית / סמלית שאמריקנים יכולים להבין" (Berenbaum, 1988).

ברנבאום היה זה שהוביל את צוות המוזיאון בדרך ברורה ובאופן מודע לעבר מה שנהוג לכנות ה"אמריקניזציה של השואה". בנושא זה חשוב לעמוד על המשמעויות האפשריות של המונח. פעמים רבות משתמשים בו על מנת לתאר תהליך של "מסחור השואה", או ליתר דיוק, הפיכת זיכרון השואה וייצוגיו ל"מוצר צריכה" – דמוי דיסנילנד או מקדונלד'ס – או לשימוש בשואה בצורה קלישאתית, וולגארית או קיטשית. אולם ה"אמריקניזציה של השואה" משמעה גם הפיכת זיכרון השואה לציווי מוסרי אוניברסלי הרלוונטי לכולם, להתפתחות זיכרון קוסמופוליטי, המעורר הזדהות עם סבלם של אחרים באשר הם בני אנוש (Levi & Sznajder, 2006). אין ספק כי מתכנני המוזיאון, רבים מהם ניצולי שואה, שאפו לעשות לשואה "אמריקניזציה" במובן השני, כלומר להפוך אותה ללקח מוסרי נגיש לכולם. אך בהיותו של מוזיאון אמצעי ביטוי מוחשי, היה צורך במציאת דרכים חזותיות לתיאור האירועים הבלתי־נתפשים והעברת המסרים הערכיים הללו, והדבר העלה הרבה סוגיות מעשיות מאתגרות לא רק בשאלת ה"מה ומי להציג?" אלא גם בשאלות של "איך?", כמו, למשל, מבלי להיות וולגארי או מזעזע מדי.

התצוגה ב־USHMM עמוסה ומביאה לידי ביטוי נרטיב "מעורבב" לעתים, בו הסיבה לשואה היא הטוטליטריות, ולכן

הופעת לטקסים באתר הזיכרון לחללי מלחמת ויטנאם. מה עם [...] כל השחורים שנחטפו, נאנסו ונרצחו? מכל האמריקנים הם הזכאים ביותר לאתר שינציח את סבלם. אז שאלתי היא, אדוני הנשיא, למה אזרחים לא־אמריקנים, ולא אחרים" (USHMM Institutional Archives, 1997.014). אחד מחברי ועדת התוכן כתב לעמיתיו לאחר ישיבה בספטמבר 1987:

בילינו זמן רב בלומר: אסור לזה לקרות שוב... המוזיאון נבנה על מנת להבטיח כי זה לא יישנה. מה זה "זה"? האם "זה" הוא הרצח של מיליוני יהודים? האם "זה" ג'נוסייד? רצח המוני? האם "זה" [...] 'מרכזי הריגה'? המכניזם של המוות? מה זה "זה"? כדאי שנדון בכך כיוון שעל־פי הגדרות מסוימות "זה" כבר קרה פעמים רבות מאז 1945 – בקמבודיה, בניגריה, באוגנדה וכו'. באופן דומה, אנחנו כולנו אומרים "זה יכול היה לקרות לי". [...] זוהי לא הנקודה. מדויק יותר לומר "זה יכול היה לקרות לי ולהורי ולילדי, לבני דודי, לאנשים שאני לא מכיר, לאנשים שמעולם לא שמעתי עליהם, לאנשים בארצות זרות, לכל אחד". המסר שלנו אינו "אל תתנו לזה לקרות שוב כי זה יכול לקרות לי. המסר שלנו הוא: "אל תתנו לזה לקרות שוב כי יכול לקרות לכל בן אנוש" (USHMM Institutional Archives, 1997.016).

השאלה "להשתלב או להתייחד" – האם ליצור מוזיאון שמדגיש את הייחוד היהודי או כזה שמביא לידי ביטוי רכיבים אמריקנים ואוניברסליים – באה לידי ביטוי הן בתצוגת הקבע הן בתכנון הבניין. האדריכל ג'יימס אינגו פריד (Freed), שתכנן את המבנה, רצה להימנע ממאפיינים צורניים המזכירים את האדריכלות הנאצית או הפאשיסטית, והשתמש באלמנטים המזכירים את מחנות ההשמדה, כגון מגדלים ולבנים אדומות. אלו מתכתבים עם המבנים הסובבים (Kaplan, 2003). במאמר שנכתב מטעם משרד האדריכלים שלו צוין: "המוזיאון, הממוקם כארבע מאות רגל ממצבת וושינגטון, שונה מן המצבות ההרואיות שבשדרה הלאומית, אך משתלב עמן בתור אחד הגורמים הפיגורטיביים שבאמצעותם חוזרת החברה ומאשרת את ערכיה. זהו אתר זיכרון שבו מוצג העבר כחלק מההווה כדי להגן על העתיד" (Freed, 1994). כך, בשני משפטים מסוכמות דילמות רבות שזימן המיקום המיוחד למועצה ולאדריכל. פריד שאף לענות על שני צרכים מנוגדים. מחד, להשתלב בסביבה ומאידך, להתבדל ממנה ולייצר אצל המבקרים תחושה של דיס־אוריינטציה, של ריחוק מן הנוף הווינגטוני שבחוץ. פריד עשה מניפולציות ארכיטקטוניות בחללים הפנימיים כדי להכין את המבקרים ל"מסע" שלהם

פנים, שמות ומשפחות. זאת, באמצעות ארונות תצוגה קטנים ושחורים בהם מופיעים תמונותיהם וביוגרפיה קצרה שלהם. בקבוצת הקורבנות מוזכרים לא רק היהודים, אלא גם צוענים ואסירים פוליטיים. כמות המוצגים והמידע עשויה לגרום לכך שהמבקר בתצוגה ימצא בה את "לקחי השואה" שאותם הוא מבקש למצוא, אך למעשה הנרטיב שנטווה ביד ושם, הן באמצעות האוצרות הן באמצעות האדריכלות, הוא יותר חד משמעי ומובהק מזה שב־USHMM: מאפילה לאור גדול, משואה לתקומה. ההשוואה בין תצוגות הקבע בשני המוזיאונים הלאומיים הנמצאים בקהילות היהודיות הגדולות בעולם חושפת הבדלים ביניהם בדרכי התצוגה ובכך היא מחדדת את השונות התפישתית־אידיאולוגית שבבסיס המוזיאונים.

הלקח ממנה הוא דמוקרטי; וגם האנטישמיות ולכן הלקח ממנה הוא סובלנות כלפי מיעוטים; וגם, התיעוש שאפשר השמדה המונית, ולכן מוצגת מכונת ה"הולרית". נוסף לכל אלה, מוצגת בו מגילת העצמאות של מדינת ישראל, המסמלת לקח ציוני משואה. מתכנני המוזיאון נאלצו לתמרן בין רצונות ודחפים רבים, מה שהוביל בסופו של דבר לנרטיב מורכב זה. למרות המורכבות, הדגש המרכזי הוא על ערכי הדמוקרטיה וסובלנות.

הן ב־USHMM הן ביד ושם התצוגה עמוסה מוצגים, עדויות ומסמכים. הנרטיב בתצוגת הקבע החדשה של יד ושם, שנפתחה לקהל ב־2005, מפורט ומורכב יותר מזה שהיה בעבר. כך למשל, מסופר הסיפור דרך קולו ועיניו של הקורבן, אך הנאצים מוצגים לא כ"מפלצות" אלא כבני אדם בעלי

הערות

1. תכנית מקורית של שנהבי שמורה בארכיון יד ושם, חטיבה 1-AM, תיק 288.
2. יעקב אחימאיר מראיין את אבנר שלו, 10.3.2005. מתוך משדר מיוחד בגלי צה"ל. המרכזייה הפדגוגית של יד ושם.

מקורות

- בנימין, ו' (1983). **יצירת האמנות בעידן השיעמוק הטכני** (תרגום: שמעון ברמן). תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- ברוג, מ' (תשס"ב). זכר חלום לברכה: מרדכי שנהבי ורעיונות ההנצחה הראשונים של השואה בארץ ישראל 1942–1945. **ידיעות יד ושם** ירושלים, עמ' 7.
- דונר, ב' וקדם, מ' (עורכות) (2000). בית לוחמי הגטאות 1949–1999. **בית לוחמי הגטאות**, עמ' 1.
- מחבר לא ידוע (1993). מוזיאון זיכרון השואה של ארה"ב, וושינגטון די. סי. **במוזיאון**, 5, עמ' 8.
- Bartov, O. (1995). *Murder in Our Midst – the Holocaust, Industrial Killing, and Representation*. New York. pp.179–183.
- Berenbaum, M. (1988). Remarks by Dr. Michael Berenbaum, The United States Holocaust Memorial Museum Presentation to a Joint Meeting of the Museum Development Committee and the Content Committee, 20.1.1988, USHMM Institutional Archives, Accession no. 1997.014, box 27.
- Freed, J. I. (1994). The United States Holocaust Memorial Museum. In J. E. Young ed. *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*. New York. pp. 89–101.
- Kaplan, B. A. (2003). Aesthetic Pollution: the Paradox of Remembering and Forgetting in Three Holocaust Commemorative Sites. *Journal of Modern Jewish Studies*, 2:1: 1–18.
- Levi, D. and Sznajder, N. (2006). *The Holocaust and Memory in Global Age*. Philadelphia. pp. 132–140.
- Linenthal, E. T. (1997). *Preserving Memory: the Struggle to Create America's Holocaust Museum*. New York.

Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge.

Rosenber, T. J. (2011). History Museums and Social Cohesion: Building Identity, Bridging Communities, and Addressing Difficult Issues. *Peabody Journal of Education* 86: 115–128.

Weinberg, J. and Elieli, R. (1993). The Holocaust Museum in Washington. New York. p. 67.

USHMM Institutional Archives, Report to the President 1979. President's Commission on the Holocaust, Elie Wiesel, Chairman, 27/9/1979.

USHMM Institutional Archives, Accession Number 1997.014 Box 27

USHMM Institutional Archives, Accession Number 1997.016.1 Box 1.

בני זנד

שינויים בהרגלי צריכה של אובייקטים תרבותיים כפועל יוצא מהתמורות ברשת

מילות מפתח | רשתות חברתיות, אובייקט אסתטי, אובייקט תרבותי, שיתוף, WEB 2.0

מבוא

האם תרבות האינטרנט מחדדת את אובדן המקור, ההילה והמסורת של האובייקט התרבותי באופן אנלוגי? זו טענה שמשמיע ולטר בנימין במסתו "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" בכל הקשור לאובייקט התרבותי. אין ספק, חל שיפור במצבו של האובייקט התרבותי בכל הקשור למונחי ידע בעידן האינטרנט ככלל, ובממד החברתי שלו בפרט. הרשת אינה מאבדת עובדות יבשות בשוגג, היא מגובה ומתוכנתת לשמר ידע באופן אוטומטי באמצעות גיבויים, העתקים ורפליקות באמצעים ישירים ובאמצעים עקיפים. השאלה הנשאלת היא מה קרה למטען התרבותי? האם הרשת כאוצרת ושומרת גרמה למידע לאבד את לחלוחיותו, את הרגשות הגלומים בו? האם הרשת היא תיווך שקוף או משפיע ומשנה? מה ההשפעה על מוסדות רלוונטיים בשדות התרבות והמורשת כגון מוזיאונים חברתיים וארכיונים רשתיים?

יכולת התגובה המיידית של גולשים ברשת ככלל, ולאובייקטים תרבותיים ולתכנים הנלווים אליהם בפרט, הפחיתה את חלל הזמן שיועד להפנמה, לפרשנות, לביקורת, להערכה ולתגובה מושכלת. סמכותה של פונקציית הביקורת והפרשנות כיצרנית ידע ויוקרתה, בין אם כיכולת עצמאית ובין אם כחלק מתמהיל אוצרות, ננגסת באופן עקבי בשל מיקור ההמונים, ובהחלט אפשר לראות במקרים מסוימים בתוצריה, זליגה למישור הכמות, עובדה שפוגעת באיכות התכנים.

הייצוג ברשת ככלל ובאובייקט אמנות בפרט מובנה ברמה הטכנולוגית, אך גבולותיו מטושטשים בכל הקשור ליחסי הגומלין, וקול האובייקט התרבותי ברשת נמצא על מצע רך שאינו מתקשח ונתון לאינטראקציות חברתיות חדשות לבקרים. פעולת הגלישה, הצפייה היחידנית מחד גיסא אך המשותפת באובייקט מאידך גיסא, גורמת להקהיית הידע, בשל החותם האישי, שכל אחד מהמבקרים והצופים באובייקט עשוי להשאיר בו. הבמה שהרשת נותנת לפן האישי בהבניה ובייצור ידע נעלמת בשל המסה האינסופית והבלתי נגמרת של אותם קולות אישיים, שבסופו של תהליך עשויים לעקר את הקול האישי.

מטרת המאמר היא להאיר את המגמות השולטות באינטרנט ככלל וברשתות החברתיות בפרט, אינטגרציה כנגד אינטראקציה, מציאות אמיתית מול מציאות וירטואלית, בהתייחסות פרטנית לעולמות השימור והתרבות. במאמר יסקרו מקרי בוחן הקשורים לחווית צריכה של אובייקטים ברשת וההשפעה של השינויים הטכנולוגיים-החברתיים.

החדש, הידע והרשת

בשנות ה־90 של המאה העשרים המלה "חדש" או "חדשה" מופיעה במחקרים בכל הקשור לתופעות תרבותיות, בהקשר למדיות חדשות המסתמכות על פלטפורמות דיגיטליות לשם הפצתן, החל מ־CD-ROM, דרך אתרי אינטרנט וכלה ברשתות חברתיות, אתרי שיתוף ועוד (מאנביץ', 2002: 174-175). ההקשר המיידית של ה"חדש" כפונקציית הפצה עם מאמרו של ולטר בנימין הוא בלתי נמנע, כאשר הוא מזהה את הטכנולוגיה כסוכן תיווך מיידית להופעת החדש בסדר הקפיטליסטי, אך הטכנולוגיה אינה מתפרשת רק כמנגנון מכני אוטומטי, מכניזם של הפצת ידע, אלא גם כחומר הסופג משקעי חלומות, ידע, רגשות ותכנים (קמחי, 2010: 14). גם טכנולוגיית הידע המוטמעת באינטרנט אינה נבדלת מהכללה זו. נהפוך הוא, עצם העובדה שהיא מנהלת, משמרת, מייצרת ומפיצה ידע, גורמת לערבוב תחומים ורשויות בין הפונקציה לתוכן. הידע הסמוי ההולך ומתגבר כתוצאה מהרשתות החברתיות רק מעצים את הטשטוש הקיים בין התוכן לפונקציה, בין האמן לצופה ובין האובייקט לסובייקט. זה מצב שעשוי לייתר את הפורמט הישן של העברת הידע בשדה האמנותי המובנה, הדידקטי והאליטיסטי ולהביא לקדמת הבמה ידע באוריינטציה אסוציאטיבית, מגמגם קלות, מתיישן תוך כדי חדשנותו ומתעדכן באופן תכוף.

ידע הוא מידע אשר מצוי ברשותה של ישות בעלת תודעה. הוא משאב דינמי, הטרוגני, משתנה באופן תדיר באיכות ובכמות. יצירת ידע היא חלק מתהליך היררכי שמתחיל מנתון שהוא סימן נטול משמעות ובעל יכולת קיום בכל פורמט. על מנת שנתון ייהפך למידע עליו לעבור תהליך רפרנציאלי בין דרך הקשר או חיבור והרכבה כדי שיקבל משמעות. הפיכת

על חידושים בצורת הופעתו. מופע חדש עשוי ללבוש פנים שונות בנסיבות היסטוריות קיימות לעומת אחרות. התדירות של הופעת ה"חדש" הולכת וגוברת בניסיון החיים המודרני וניתן לחשוב עליו כעל תנאי מכונן של תקופה זו. אין זה מקרי שאדורנו החשיב את ה"חדש" כקטגוריה העומדת ביסודה של האמנות המודרנית והלאה. יתר על כן, ה"חדש" נקבע על הסובייקט – האדם באופן חיצוני מצד אובייקטים שאיבדו מעצמאותם (קמחי, 2010: 10-12).

האובייקט האסתטי לפי רומן אינגרדן

הרעיון המרכזי שעליו מושתתת תפיסתו הפנומולוגית של רומן אינגרדן בדבר האמנות ולשיטתו – התרבות – הוא ההבחנה בין יצירת האמנות לבין האובייקט האסתטי. יצירת האמנות היא אחת ויחידה, היא קיימת באופן אובייקטיבי בעולם. האובייקט האסתטי הוא תולדה של יצירת אמנות שמומשה על ידי האדם הקולט, דהיינו היא תוצר משותף של האמן ושל המממש. החידוש המרכזי לשיטתו של אינגרדן הוא שפעולת האדם הקולט אינה סבילה ולא מסתכמת בהתבוננות בלבד, מתווספת אליה יצירה והשלמה – מימוש דרך פרשנות, תרגום וביקורת על היצירה עד כדי יצירת אובייקט אסתטי שהוא עשיר ומלא יותר, הקולט וממיר ערכים אמנותיים לאסתטיים, כאשר התייחסותו אמורה להיות אסתטית לחלוטין, נטולת כל פניות אחרות כגון פוליטיות, דתיות ואחרות. יש בכך פתח לביקורת כלפי התיאוריה של אינגרדן (2000: 264-276), שמניחה שיש יכולת לייצר מול יצירה "יחס הולם".

האם אפשר לומר כי חלק ניכר בייצוג של יצירות אמנות ברשת הוא אובייקטים אסתטיים שעברו מימוש דרך פרשנות והתבוננות, ואם כן, האם מדובר בתהליך המקנה ידע נוסף ואף מעשיר? אין ספק שהמצע הרך שעליו שוכנת הרשת, המאפשר שינויים אינסופיים ברמה הטכנולוגית כלפי כל אובייקט ואולי גם דורש זאת, בשילוב האינטראקציה והשיח החברתי המגולמים בה, שינו באופן מהותי את יצירת האובייקט האסתטי לעומת התקופה הפרה-אינטרנטית. הסתכלות רטרופקטיבית קצרת זמן תרענן את זיכרוננו במספר עובדות שימחישו את ההבדל: החל בכך שמועדון המממשים היה מועדון סגור ואליטיסטי דרך הפצת האובייקט, שנעשתה במדיה שאינה ניתנת לשינוי ולא יוצרת רב־שיח וכלה בפלטפורמת הפצה מוגבלת דוגמת אמצעי תקשורת מסורתיים כרדיו, עיתונות וטלוויזיה. לכאורה, נראה שהתנאים הסוציולוגיים – טכניים ברשת מפרים יצירת אובייקטים אסתטיים וכפועל יוצא מייצרים ידע נוסף. אך אליה וקוץ בה, ייתכן, שריבוי האינטרסים והדעות עלול

מידע לידע מתבצעת בשני שלבים כאשר הידע האלמנטרי הוא אוסף של מידע הולם שנועד לשמש את בעליו בעת הצורך בעוד שהידע המתקדם הוא פונקציה של תהליכים קוגניטיביים המאפשרים ליצור ידע חדש באמצעות הידע האלמנטרי.

הידע ברשת עובר מניפולציות בלתי מוגבלות ברובד הטכנולוגי והחברתי. חלק מהותי בתהליך ניהול הידע הנוגע לאינטרנט ורלוונטי לו הוא "שימור ידע", במילים אחרות, שימור עובדות היסטוריות, מלאכה לא פשוטה כלל ועיקר. האתגר המרכזי הניצב מול ההיסטוריונים הוא שהערכותיהם ודעותיהם מתבססות על עובדות גלויות שנמסרו לידיהם ולא על פרטים סמויים שנעלמים מהם, בין אם בכוונת מכוון או בשוגג, מה שעלול לגרום לעיוות דרמטי בבניית תמונת מצב נכונה ואמיתית (בלוך, 2002: 95). יכולת אחסון, קטלוג וארכוב מידע ברשת, בתיבול השיתוף החברתי, משדרגים באופן מהותי את הידע בכל הקשור לייצוגים תרבותיים ברשת בממדים של איכות וכמות, מאחר שהרשת כותבת את הזיכרון של עצמה – תיתכנה הטיות מכוונות – אך החשיפה לכלל המגמות בראייה היסטורית תגדל באופן ניכר.

הרשת ממירה מסורת של בעלות על דברים במסורת של נגישות אליהם (הילס, 2002: 143). הסביבה הווירטואלית מטשטשת את הגבולות בין הסובייקט לעולם ואיתם גבולות שמוגדרים מחדש, משפיעים באופן ישיר על קו התחום העובר בין הסובייקט לאובייקט (ואן אסן, 2002: 51). אם נשליך את המשמעות הגלומה במשפט זה לכל הקשור לייצוגים תרבותיים ברשת, הרי שניתן לומר כך: חווית הצריכה של אובייקטים אלה הייתה בעבר מטריאליסטית במהותה. היא התבטאה בפונקציות חושיות כגון ראייה, שמיעה, מישוש בתוספת פרשנות וביקורת, בין אם נעשתה ישירות במוזיאון, באתר מורשת או בספר. הדרך שהובילה למפגש בין הסובייקט לאובייקט הייתה סדורה ומובנית. לעומת זאת, ברשת מתנהלת צריכת האובייקט התרבותי אמנם באמצעות מערכת כלים מאורגנים, החל ממנועי חיפוש, דרך פורטלים ייעודיים וכלה באתרי תוכן, אולם היא דינמית, משתנה באופן תכוף, בהתאם לשינויים ולילוצים טכנולוגיים ותפעוליים, וניתנת לפרסונליזציה בהתאם לדפוסי מחשבה של כל צופה.

רשת האינטרנט ניחנה ביכולת חידוש אינסופית ובלתי מוגבלת כלפי האובייקטים הקיימים בה, הן בשל טכנולוגיות מתפתחות ועלות שינויים שולית והן בשל אינטראקציה חברתית, שקונה לה מקום מרכזי על במת הרשת. כל הוספה של רכיב חדש לאובייקט משנה את הידע בגינו. השתנות תכני ה"חדש" בין מופע למשנהו בהסתכלות היסטורית משפיעה

– בחלק מהמקרים לעסיסיותו של הידע – והידע מאבד מהאפיות שלעיתים קיימת בו והופך למקבץ עובדות יבש (Bannier & Veluger, 2010).

מקרה בוֹחַ ה־British Museum

המוזיאון הבריטי (British Museum) מגדיר את עצמו "A museum of the world for the world". כדי לממש את מטרתו הוא נוקט באופן קבוע פעילויות רשתיות חברתיות המיועדות להנגיש אותו לכלל אזרחי העולם באשר הם. בל נטעה, המוטיבציה העומדת מאחורי האג'נדה של המוזיאון היא עסקית לחלוטין ומונעת מרצון להגדיל את מספר המבקרים במוזיאון ובתערוכות שאליו הוא מייצא פריטים מאוספים.

המוזיאון היה אחד הראשונים מסוגו בעולם שמימש את טכנולוגיית ה־QR (Quick Response Code), טכנולוגיית ברקודים המאפשרת להגיע לאתר באמצעות סורק המותקן בטלפונים חכמים או במכשירי שמע בעלי סורק כגון ה־iPod, iPad ודומים להם, המשמשים מדריכים דיגיטליים במוזיאונים. ראוי וחשוב לציין, שטכנולוגיה זו מומשה באופן מוגבל – בין היתר בשל בעיות רסטורציה – ונראה, כי לא צלחה את השימוש ההמוני, וייתכן שהייתה בלון ניסוי לבחינת השימוש במדיה הסלולרית.

ה־FACEBOOK הוא, כמובן, כלי מרכזי באסטרטגיה הרשתית החברתית של המוזיאון, ורק כדי לסבר את האוזן, כמות הלייקים בדף הפייסבוק של המוזיאון נכון לספטמבר 2011 מנתה כמאה וחמישים אלף, בעוד שנכון לאוקטובר 2016 הכמות נוסקת ל־1.25 מיליון משתמשים, שיעור גידול ניכר בהשוואה לשיעור הגידול בשימוש בפייסבוק באותה תקופה. לשם ההשוואה, מספר הלייקים בדף הפייסבוק של מוזיאון ישראל הוא כ־41,000 כאשר ישראל נחשבת למדינה עתירת פייסבוק, כ־4.4 מיליון משתמשים, עובדה המורה על החשיבות המוקנה לפעילות זו על ידי ה־British Museum. דף ה־FACEBOOK של המוזיאון הינו בפועל הפורטל למוזיאון. הוא כולל את רוב תחומי פעילותו, מעדכן על אירועים חדשים, מספק ידע על אובייקטים ספציפיים, מקדם קמפיינים שיווקיים ומנסה לייצר רבי־שיח.

ה־British Museum פעיל בטוויטר ולו כ־800 אלף עוקבים, כ־50% פחות ממשתמשי פייסבוק, אך זהו שיעור עלייה עצום נכון לשנים האחרונות. הדבר נובע מחוזקה והתאמתה של האחרונה למאפיין הוויזואלי בחוויה המוזיאולית. משקלה של כל הודעה בטוויטר מוגבל, וכפועל יוצא מכך כל המסרים הם טקסטואליים ונטולי דימויים חזותיים וקוליים. המוזיאון מציץ בין פעם לפעמיים ביום, בעיקר להודעות אינפורמטיביות, חד־כיווניות, בכל הקשור לקמפיינים, תערוכות ומידע

לגרוע באופן מהותי מיצירת "יחס הולם" שהוא תנאי הכרחי לאובייקט זה.

האובייקט האינטרנטי – טקסטואלי, אמנותי או שילובם – אינו נקודת התחלה או סיום. הוא חייב את מקומו למערכת כוחות חיצוניים, המפנים את הגולש אליו, והוא מפנה את הגולש אל אובייקטים אחרים שמערכת זו חלה עליהם. כלומר, מדובר בלולאה אינסופית של הפניות פנימיות וחיצוניות שיוצרות עודפות אינסופית ברשת. ניתן להמחיש מערכת זו במהלך גלישה שמתחיל מגוגל – לדוגמה, חיפוש יצירת אמנות מסוימת – שמוביל אותנו לרשימה של תוצאות, שדירוגן נובע בחלק גדול מהמקרים מניסיון למניפולציה על מנוע החיפוש – לחיצה על הכותרת הרצויה מפעילה מערכת Hyperlink שמובילה אותנו לאובייקט, מאפשרת בחלק גדול מהמקרים לחוות עליו דעה בין באמצעות TalkBack או FACEBOOK, לחלוק אותו, לבצע Like, להגיע דרכו לאובייקטים נוספים. זהו מסע עם אינסוף אובייקטים ואינסוף שבילי מידע ללא התחלה וסוף ב־Grid ביקום בלתי מוגבל.

טכנולוגיה חברתית

הבסיס הטכנולוגי, וכפועל יוצא – התהליכי והיישומי – של הפן החברתי ברשת נוצר ב־2000. בעוד הדור הראשון של אתרי האינטרנט התמקד בתכנים שיצרו מנהלי האתרים ואפשרו תקשורת והשתתפות מוגבלת של הגולשים, הדור השני כולל אתרים ויישומי רשת המספקים פלטפורמה טכנולוגית לתוכן גולשים, יצירה ושיתוף של תכנים שהגולשים עצמם מעלים לרשת. החידוש של WEB 2.0 הוא בהטמעת תכונות שיתוף ותקשורת ברשת. ניתן לאפיין את עולם ה־WEB2.0 כבעל רמה גבוהה של אקטיביות ושיתופיות בין בני האדם ליצירת קשרים חברתיים, לשיתוף בחוויות אנושיות, ליצירת מידע חדש והפיכתו לידע והפצתו המהירה ולשיתוף פעולה. השינוי בכיוון של רשת האינטרנט בא לידי ביטוי בהופעתם, במהלך העשור הראשון של המאה ה־21, של אמצעים טכנולוגיים ותהליכיים המאפשרים רבי־שיח אלו כגון: רשתות חברתיות מקוונות, בלוגים, אתרי שיתוף קבצים, משחקי רשת, אתרים מבוססי טכנולוגיית ויקי, שירותים מבוססי מיקום (GPS), קהילות ואתרי תוכן.

אפשר לאפיין את המעבר מ־WEB 1.0 ל־WEB 2.0 ול־WEB 3.0 ברמת המשתמש כמעבר מצופה ליוצר במישור הידע. התפתחות היקום האינטרנטי מאפשרת לרשת לא רק לחפש, לשמור ולנהל את הידע, אלא גם לייצר ידע באמצעות מערכות מומחה שמרכיבות ידע מפיסות קיימות בהתאם לאילוצים ותנאים מוכתבים. היתרון בפרסונליזציה של ידע נובע מהתאמתו למשתמש, אולם הוא מעורר חשש בשל אובדן הפרטיות, ובעיקר בשל הקטנת הגורם האנושי

למבקרים.

הגוף האחראי והמתקצב את הפעילות הרשתית חברתית של המוזיאון הוא מחלקת השיווק. אמנם קיים שיתוף פעולה עם שאר המחלקות, אך האג'נדה היא שיווקית במהותה, עובדה שמתבטאת ברצון לממש תוצרים ולעמוד ביעדים עסקיים ותפעוליים. אחת ממטרותיו של כל מוזיאון ככלל, ומוזיאון בסדר גודל כמו ה־British Museum, היא חינוך הציבור באמצעות הקניית ידע. נראה כי המוזיאון אינו מנסה למנף את הרשת כמצע לשינוי וטיוב הידע המוזיאוני כדי לממש יעד זה.

מקרה הבוחן של ה־British Museum מייצג את מערכת היחסים של מוזיאונים וגופי תרבות מול FACEBOOK. השאיפה של כל מוזיאון אמורה להיות שקהל המבקרים בדף ה־FACEBOOK שלו יהיו Pronsumers, כלומר, שילוב של צרכנים ומפיקים שקולטים ויוצרים ידע, אך בפועל רמת האינטראקציה נמוכה ביותר וכפי שצוין הרשת החברתית היא אמנם ערוץ ידע מהותי, אך היא משמשת את המוזיאונים בעיקר למטרות שיווקיות. על מנת לנסות ולשנות תפיסה זו – ונשאלת השאלה האם המוזיאונים מעוניינים לשנות את תפיסתם זו – יש צורך לנקוט מספר פעולות. ראשית, המוזיאון מחויב לבנות קשרים עם הקהילה האמיתית ולא להתייחס לקשרים עמה כעול. המוזיאון כמוסד חייב לגלות פתיחות רבה לציבור, לחשוף יותר ולהסתיר פחות, ולהשתמש ברשתות ככלי לבניית וליצירת דיאלוג אינטראקטיבי עם החברה (Damejaker & Schick, 2010: 30-36).

סיכום, מסקנות ומה הלאה....

בנימין טוען "בעידן השעתוק הטכני של יצירת האמנות", כי השעתוק הטכני משנה את נקודת שיווי המשקל של האמנות, ולשיטתנו התרבות, ומעביר אותה מערך הפולחן אל ערך התצוגה. כלומר, ערך התרבות נובע מהצגתה לראווה להמונים, תוך שעתוקה הבלתי נלאה. השיפורים הטכנולוגיים ברשת האינטרנט ששיפרו את יכולת השעתוק של אובייקטים תרבותיים לכמויות בלתי מוגבלות ובעלויות זניחות, גורמים להעצמת המגמה שתיאר בנימין ומקצינים את יחסי הגומלין בין ערך התצוגה לערך הפולחן לטובתו או לרעתו – תלוי בעיני המתבונן – של הראשון. הטמעתה של קונספציית ה־web 2.0 ברשת החריפה את הקוטביות בשל מיקור ההמונים והאינטראקציה בין יצירה לבין קהל הגולשים והצופים. הפתיחות הבלתי מוגבלת, חיווי דעה של כל מאן דהו והדמוקרטיה המשתוללת ברשת יצרו ידע מסוג חדש – אסוציאטיבי ואינטראקטיבי, שמקדש את ערך התצוגה, משטיח מעמדות ומממש את חזונו של בנימין. הגלישה ברשת משלבת אקטיביות ופסיביות. האקטיביות

שקולה לקריאה בספר שבה לקורא יש יכולת שליטה על סדר התכנים וקצב הקריאה, בעוד שהסבילות אופיינית לצפייה בסרט קולנוע, שבה את הסדר ואת הקצב קובע היוצר, והמרחב הנותר לדמיון על ידי הסובייקט הוא מועט או בכלל לא. הגלישה והצפייה ברשת אנלוגית לקריאה בספר, בכך שהגולש שולט בקצב הגלישה ובכיוונה. עם זאת, קיימת פסיביות בכך שהתכנים הנחשפים אינם קבועים ונגזרים מתבנית הדפדוף (קמחי, 2010: 85-86). אם נחזור לטענתנו של אינגרדן, שטווח הפרשנות נגזר מעומק החלל הנותר לדמיון בצפייה באובייקט, אזי נגלה שהגולש מייצר סינתזה בין תפקידי הקורא, העורך והמחבר.

יכולת התגובה המיידית של גולשים ברשת ככלל ולאובייקטים תרבותיים ולתכנים הנלווים אליהם בפרט, הפחיתה את חלל הזמן שיועד להפנמה, לפרשנות, לביקורת, להערכה ולתגובה מושכלת. סמכותה של פונקציית הביקורת כיצרנית ידע ויוקרתה, בין אם כיכולת עצמאית ובין אם כחלק מתמהיל אוצרות, ננגסת באופן עקבי בשל מיקור ההמונים, ובהחלט ניתן לראות במקרים מסוימים בתוצריה, זליגה למישור הכמות, עובדה שפוגעת באיכות התכנים.

אם כך, האם ניתן לומר שהאובייקטים שאנו צופים בהם וחווים ברשת הם בפועל אובייקטים אסתטיים בשל האינטראקציה המתמידה בינם לבין הצופים, כאשר שלל הפרשנויות וההתייחסויות מממשים אותם למעמד החדש? ייתכן, שהרשת בהגדרה אינה יכולה, ואולי אינה רוצה להציג אובייקטים אמנותיים אלא רק אובייקטים אסתטיים, בשל התאמתם לאותה קרקע רכה שמשתנה באופן תדיר ומשתמשת בידע כמקור אנרגיה למימוש מטרה זו ברמת האובייקט היחיד וברמת הכלל.

הייצוג ברשת ככלל ובאובייקט אמנות בפרט מובנה ברמה הטכנולוגית, אך גבולותיו מטושטשים בכל הקשור ליחסי הגומלין בינו לבין הסובייקט, ובינו לבין רכיבים מלווים כמו טקסט וקול, זאת בהיותו אובייקט על מצע רך שאינו מתקשח ונתון לאינטראקציות חברתיות חדשות לבקרים. פעולת הגלישה, הצפייה היחידנית מחד גיסא אך המשותפת באובייקט מאידך גיסא, גורמת להקהיית הידע, בשל החותם האישי שכל אחד מהמבקרים והצופים באובייקט עשוי להשאיר בו. הבמה שהרשת נותנת לפן האישי בהבניית ידע וייצורו נעלמת בשל המסה האינוסופית והבלתי נגמרת של אותם קולות אישיים, שבסופו של תהליך עלולים לעקר את הקול האישי.

אין חולקים על כך שהרגלי הצריכה של הפרט והכלל השתנו באופן מוחלט כתוצאה מכניסת הרשת לחיינו, קל וחומר מהשתלטות הרשתות החברתיות שלא פסחה על הרגלי צריכת התרבות של האנושות. מגמה זו אף מתעצמת

התרבות הפיקה רווח ממגמה זו, שבאה לידי ביטוי בחשיפה לדיאלוגים אינטראקטיביים, בחשיפה של אובייקטים לקהל הרחב? בהסתכלות כמותית התשובה לכאורה חיובית, אך מאחר שהפתרון מורכב ממשנתה כמותי ואיכותי, לא ניתן לדעת בשלב זה את השפעת התועלת או הנזק. ימים יגידו! תם ולא נשלם. החומרים החדשניים של המאמר גרמו לכך שייתכן שחלק מהאקטואליות שבו, כפי שהדגמתי במקרה הבוחן, פסה והפכה ללא עדכנית. יתרה מזו, יש לעגן תשתית תיאורטית באינטראקציה שבין האינטרנט, הרשתות החברתיות, ידע ותרבות, לפתח ולאשש מודלים ולמצוא את קו פרשת המים שיביא לאופטימום את השילוב בין כמות לאיכות.

בעקבות קילוף מתמיד של המעטפת הסטרילית שבודדה מוסדות תרבות מהבלי עולם, שמתבטאת בירידה בתקציבים, בצורך לעמוד ביעדים תפעוליים-כמותיים ובירידה באיכות.

ניתוח מקרה הבוחן שצוין במאמר מעלה מספר נקודות למחשבה. נראה, כי האינטראקציה החברתית מונעת מאג'נדה עסקית ולא אג'נדה תרבותית ככלל, וכזו שמטרתה לשמר ידע תרבותי בפרט. קביעה זו נשענת על הכוחות שמניעים את הרישות החברתית של מוסדות תרבות ואובייקטים תרבותיים: כוחות שוק, רצון לגודל, השתלטות האג'נדה השיווקית על זו של האוצרות. ההנחה החבויה בקביעה זו היא שכמות עדיפה על איכות. אך בכל זאת, האם

מקורות

- בלוק, מ' (2002). **אפולוגיה על היסטוריה או על מקצועו של ההיסטוריון**. תרגמה צביה זמירי. תל אביב.
- בנימין, ו' (1996). יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני. בתוך **מבחר כתבים – כרך ב': הרהורים**. תרגם דוד זינגר. תל אביב.
- אינגרדן, ר' (2000). ערכים אמנותיים ואסתטיים (נספח), בתוך מנחם ברינקר, **סובב ספרות: מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות והאמנות**. ירושלים: מאגנס.
- הילס, ק' ג' (2002). מצב של וירטואליות. בתוך י' א' ואן אסן עורכת. **תרבות דיגיטלית**. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- ואן אסן, י' א' (2002). תרבות דיגיטלית מבוא. בתוך י' א' ואן אסן עורכת. **תרבות דיגיטלית**. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- מאנביץ', ל' (2002). האוונגארד כתוכנה. בתוך י' א' ואן אסן עורכת. **תרבות דיגיטלית**. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- קמחי, ע' (2010). **האינטרנט, מה חדש בהופעת החדש?** רסלינג, תל אביב.
- Bishop, C. (2012). Digital Divide. *Art Forum*: September 2012.
- Damejaker, K. & Schick, L. (2010). Can you be friends with an art museum? Rethinking the art museum through Facebook. In A. Aljas, R. Kelomees, M. Laak, P. Pruulmann-Vengerfeldt, T. Randviir, P. Runnel, M. Savan, J. Tomberg, P. Viires (eds.), *Transforming culture in the digital age, International conference in Tartu*. Pp 30–36.
- Bannier S. & Veluger Ch. (2010). How Web 3.0 combines User-Generated and Machine-Generated Content. In A. Aljas, R. Kelomees, M. Laak, P. Pruulmann-Vengerfeldt, T. Randviir, P. Runnel, M. Savan, J. Tomberg, P. Viires (eds.), *Transforming culture in the digital age, International conference in Tartu*. Pp. 69–88.

**הכינוס הארצי ה-3
לשימור מורשת התרבות בישראל
2016**

ניסן תש"פ, פ, מרץ 2020