



דרום דרום

מיפו

עד

פלורנטין

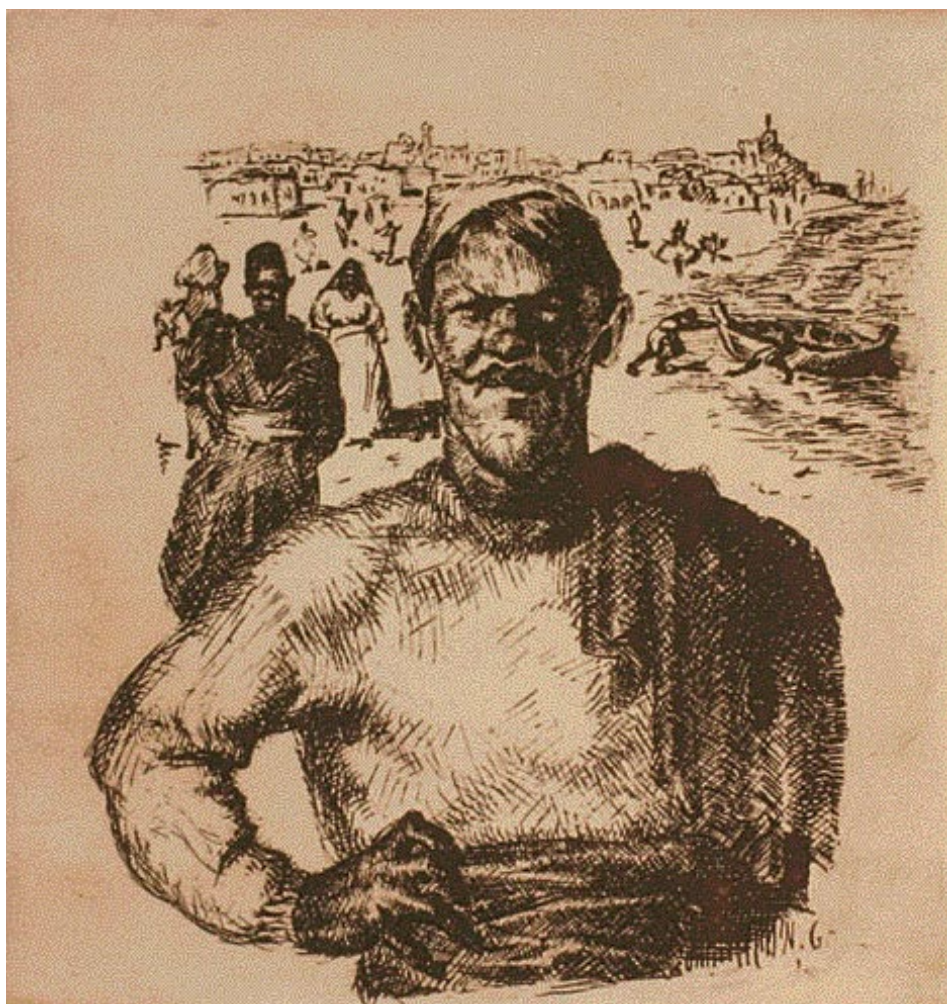
מחזיאון נחום גוטמן לאמנות





נחום גוטמן: יפו, נווה שאנן

Nahum Gutman: Jaffa, Neve Sha'anani



Fishermen In Jaffa Port, 1920s,
litograph on paper, 36.7×47,
collection of Nahum Gutman
Museum of Art

דייגים בנמל יפו, שנות ה־20,
הדפסה ליטוגרפית על נייר, 47×36.7,
אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות



Arab Chicken Vender, 1930s,
drypoint etching on paper,
18.5x20.4, collection of Nahum
Gutman Museum of Art

מוכרת תרנגולות ערבית, שנות
ה'30, תחריט במחט יבשה על נייר,
20.4x18.5, אוסף מוזיאון נחום גוטמן
לאמנות



Arab Porter, 1930s, drypoint
etching on paper, 19.3×25.2,
collection of Nahum Gutman
Museum of Art

סבל ערבי, שנות ה־30, תחריט
במחט יבשה על נייר, 25.2×19.3,
אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות



Shack in Neve Sha'anani, 1930s,
drypoint etching on paper,
21×16.4, collection of Nahum
Gutman Museum of Art

צריף בנווה שאנן, שנות ה־30,
תחריט במחט יבשה על נייר,
16.4×21, אוסף מוזיאון נחום גוטמן
לאמנות



Entrance of a Coffee Shop in Jaffa, 1930s, drypoint etching on paper, 17.5x25, collection of Nahum Gutman Museum of Art

בכניסה לבית קפה ביפו, שנות ה־30, תחריט במחט יבשה, 25x17.5, אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות



Coffee Shop in Jaffa, 1930s,
drypoint etching on paper,
18x22, collection of Nahum
Gutman Museum of Art

בית קפה ביפו, שנות ה־30, תחריט
במחט יבשה על נייר, 22x18, אוסף
מוזיאון נחום גוטמן לאמנות



The Muezzin, 1930s, drypoint
etching on paper, 19.6×25.6,
collection of Nahum Gutman
Museum of Art

מואזין, שנות ה־30, תחריט במחט
יבשה על נייר, 25.6×19.6, אוסף
מוזיאון נחום גוטמן לאמנות

דרום
דרום
מיפו
עד
פלורנטין

מוזיאון נחום גוטמן לאמנות



מוזיאון נחום גוטמן לאמנות

דרום־דרום

מיפו עד פלורנטין

הפתיחה ביום ו', ט"ז באייר תשס"ז,
4 במאי 2007

מנכ"ל המוזיאון: רוני דיסנצ'יק
מנהלת מחלקת הדרכה: טל צור
רשמת: אורית גרוסמן

תערוכה

אוצרת: טלי תמיר

ע. אוצרת ומפיקה: מדי שביד

ביצוע והקמה: איל ראובני

פרוטק פתרונות תצוגה דיגיטליים

תאורה: יהודה לוי

קטלוג

עיצוב והפקה: נדב שלו, קובי לוי

צילום: מתי הראל

קדם־דפוס: ארט־סקן בע"מ, תל אביב

הדפסה: דפוס ע.ר. בע"מ, תל אביב

כריכה: כריכיית סבג בע"מ, תל אביב

© כל הזכויות שמורות, מאי 2007
מוזיאון נחום גוטמן לאמנות

המידות בס"מ, רוחב א גובה א עומק

על השער: נחום גוטמן, מסגד חסן בק
[ר' עמ' 91]; גב העטיפה: אירית חמו,
סלמה [ר' עמ' 54]



הבינלאומי

ידיעות תקשורת

סדר הפרקים

נחום גוטמן: יפו, נווה שאנן [תחריטים] 1

פתח דבר 21

פעמיים דרום ועוד דרום:

נחום גוטמן, יוסף אליהו שלוש וג'השאן 23

ביוגרפיות אמנים 49

דרום־דרום: שמונה־עשר פרויקטים 51

נחום גוטמן: יפו, נווה צדק, חוף הים [ציורים ורישומים] 89

המקף המחבר 105

נחום גוטמן: רחוב הרצל (אחוזת בית), יפו,

חוף הים [ציורים ורישומים] 117

רוני דיסנצ'יק

טלי תמיר

תמר ברגר

פתח דבר

התערוכה "דרום-דרום: מיפו עד פלורנטיין" מהווה שלב נוסף ומשמעותי באסטרטגיה החדשה של מוזיאון נחום גוטמן לאמנות. למדנו להפיק מתוך הערוצים השונים בעבודתו של נחום גוטמן – ציור, איור וכתביה ספרותית לילדים – את המירב ולראות בהם מכלול אחד המשמש לנו נקודת מוצא לדיון חדשני. כך יכולנו, מצד אחד, לפתוח את נושא האיור, בתערוכת האיורים העבריים, שאצרה אילה גורדון, שהתמקדה בשני העשורים הראשונים של המאה העשרים, ולהציג – מן הקצה השני של הסקאלה – תערוכה רטרוספקטיבית של דודו גבע, שכולה אמירה עכשווית ומעודכנת.

מהלכים אלה לימדו אותנו שגוטמן חזק מכל ניסיון-מיתוג ויהייה זה עוול להמשיך ולחשוב עליו כצייר נוסטלגי של תל אביב הקטנה. ניתן וחשוב להראות את הרלבנטיות שלו למתרחש היום ולהבין דרכו את התהליכים שאנו עוברים בעיר העברית הראשונה ואת יחסיה עם העיר הערבית ש"ילדה" אותה.

האופי האוצרתי של התערוכה, המפגיש בחלל אחד עבודות של גוטמן עם עבודות עכשוויות, ומבקש לבחון את השינויים שחלו על האזור שגוטמן היה כל-כך מזוהה איתו, מהווה חידוש נוסף ונועז, מבחינתנו. אני משוכנע שהתערוכה הזו תהווה גילוי גם לאלה שמתקשים לתקשר עם השפה של האמנות העכשווית וגם לאלה ששפה זו היא להם שפת-אם.

אני מבקש להודות בראש ובראשונה לאמנים המשתתפים בתערוכה שנענו לאתגר שהעמדנו להם ואשר חלק ניכר מעבודותיהם נוצרו במיוחד לתערוכה זו. אני מודה לאוצרת, טלי תמיר, שהתוותה את הקונספט ויצרה דיאלוג פורה בין גוטמן לאמנים הצעירים. עיצוב הקטלוג לתערוכה מעין זו

אינו דבר של מה בכך ועל כן זה המקום להודות למעצבים נדב שלו וקובי לוי, ולצלם מתי הראל, על עבודתם המהנה והמדויקת. מלוא הערכתי למדי שביד, אשר הפיקה את הפרויקט ביעילות וברוח טובה, לרשמת אורית גרוסמן, שהידע שלה והיכרותה עם אוסף המוזיאון תמיד עומדים לרשותנו ולהדס שפירא שתרמה ברוח נמרצת את יחסי הציבור לתערוכה. אני מודה לכל המשאילים – אוהבי גוטמן ומוקיריו – שהשאילו מאוספיהם הפרטיים לתערוכה ומעריך את שיתוף הפעולה של "ידיעות תקשורת" שחברו אלינו למבט אל הדרום. תודה מיוחדת לוועד המנהל ובמיוחד לחמי גוטמן על תמיכתם בדרך החדשה, למרות הקושי הגדול בשינוי כיוון והסטת המבט.

רוני דיסנצ'יק,
מנכ"ל המוזיאון

טלי תמיר

פעמיים דרום ועוד דרום: נחום גוטמן,

יוסף אליהו שלוש וג'השאן

כשהגענו לחוף יפו הים הכה גלים גדולים וקצף הגלים כמעט שהגיע לסיפון האוניה [...] שיירות של ספינים לבושי צבעונים עם תרבושים אדומים לראשיהם צרחו אלינו מכל צד [...] והייתה לי הרגשה שקפצתי לראשונה אל תוך עולם קסום, משונה וזר מאוד מכל אשר ידעתי מעודי. [...] השנה היתה 1905. בחודש אוקטובר.

- נחום גוטמן¹

א. דרום-צפון, דרום-דרום

התערוכה "דרום-דרום: מיפו עד פלורנטיין" עוקבת אחרי המרחב שבתוכו פעל נחום גוטמן כצייר ובו טווה את עלילות סיפוריו: יפו – נווה צדק – רחוב הרצל (פלורנטיין) – נווה שאנן – חוף הים. המרחב הזה ייראה בתערוכה בשתי נקודות שונות בזמן: פעם אחת – אידילי ומואר – בציוריו של גוטמן עצמו, החל משנות העשרים, ופעם שנייה מנקודת המבט של היום, כמאה שנים מאוחר יותר, כפי שהוא משתקף בעבודותיהם של 18 אמנים עכשוויים החיים בתוכו ומגיבים אליו. המפגש מאיר את הניגוד המשווע בין מה שהיה בזמנו של גוטמן לב-ליבה של העיר העברית הראשונה לבין מה שהוא היום: שוליים אורבניים פרומים ומוזנחים, אזור עתיר ניגודים וקונפליקטים בין ערבים ליהודים, בין עשירים לעניים ובין מקומיים לזרים.

"דרום-דרום: מיפו עד פלורנטיין" משחזרת את שרידי המרחב המזרחי-יפואי ומשרטטת מציאות רועשת, דחוסה, אלימה, הטרוגנית, מקוטעת, ססגונית ושופעת מצד אחד ודלה מצד שני, פרובינציאלית – אך גם קוסמופוליטית ושטופה בגלובליזציה. התערוכה, לפיכך, משלבת סגנונות

של אמנות גבוהה ונמוכה, מחברת בין שפות שונות וחומרים מנוגדים ורוצה לשמור על הדופק המשתנה של האזור. מוזיאון נחום גוטמן לאמנות מתמקם מחדש בתוך הרצף האורבני המקיף אותו, ונחום גוטמן, הצייר התל אביבי, מתחבר לשורה של אמנים צעירים שכמוהו מתבוננים במרחב שסביבם ומבקשים לחשוב מחדש על האופציות הגלויות והנשכחות הטמונות בו.

בחוסר תשומת לב הפקירה תל אביב את חבל הטבור שלה, את הנקודה שבה נולדה, לטובת "רובע דרומי", מסחרי וקשוח, המדמה אותה לערי-מטרופולין אחרות בעולם. החידה הגיאוגרפית-סוציולוגית המעניקה תמיד ל"דרום" את תפקידי השוליים, המסחר והעסקים הקטנים ומטפחת – חברתית וכלכלית – את ה"צפון", פעלה גם בתל אביב. הכותרת "דרום-דרום" מציעה פעם "דרום" של שמש ושמיים בהירים ופעם "דרום" של שוליים, קיפוח והזנחה. נאפולי לעומת מילאנו, מרסיי לעומת פאריז, דרום אמריקה לעומת צפונה – המשוואה פועלת גם ברמות אוניברסאליות יותר, וחוזרת ומשקעת את ה"דרום" בהווה אותנטית, פועלית ופשוטה לעומת ה"צפון" המסוגנן והמשכיל יותר.

ההתחלקות הגנטית ל"צפון-דרום" פעלה במרחב התל אביבי מיד עם היווסדה של שכונת "אחוזה בית" מתוך יפו ושכונתיה – נווה צדק ונווה שלום. בעוד שהשכונות החדשות נתפסו, עדיין, כחלק מן הישוב הישן, 'אחוזה-בית' הציעה עצמה מראש כשכונה מודרנית לכל דבר וכבר אז הבינה את מקומה כ'צפונית' ליפו ובנותיה, בכל מובן. הניסיון להפריד בין שתי הערים – בין יפו לתל אביב – היה כרוך בהסטת החזון מעיר ים-תיכונית, השוכנת לחוף-ים ומתארגנת ביחס אליו, לדימוי של עיר אירופאית, שחוט השדרה שלה נבנה לאורך השדרה העירונית, השואבת אליה פעילות חברתית ותרבותית. כך, הפכה תל אביב לעיר מודרנית, מערבית ונאורה ויפו – לצילה האפלולי, הארוטי והפלילי.² ואכן, היחסים בין יפו לתל אביב, דומים ליחסים בין קין והבל. תל אביב – התינוקת החדשה גזלה את הבכורה מאחותה הגדולה והתכחשה לבכורתה. מה שהיה בתחילת הדרך "יפּוּת" אביב הפך ל"תל אביב-יפו", וביחסי אהבה-שנאה המשיכה תל אביב "לברוח מיפו ולרדוף אותה בעת ובעונה אחת".³ "חשוב להתחיל מההתחלה", הזכיר

שרון רוטברד, "תל אביב לא נולדה מהחול, היא נולדה ביפו".⁴ אך הוא שכח להזכיר שאותו גוטמן שפיתח את מיתוס החולות זכר תמיד את יפו כעיר-האם. נראה שגם בעיני גוטמן "אי אפשר להפריד בין שתי הערים שכן שתיהן מכילות זו את זו, מגדירות זו את זו ויוצרות זו את זו".⁵

ב. מרחב החלום של נחום גוטמן

קריאה בזיכרונותיו הביוגרפיים של נחום גוטמן, כפי שסופרו לאהוד בן עזר בספרם המשותף "בין חולות וכחול שמיים", מגלה עובדה שכמעט נשתכחה מלב: המבט הגוטמני הבהיר והאופטימי, שכולו ים כחול וחולות צהובים – מבט שתרם כה רבות לעיצוב הדימוי העצמי התל אביבי והישראלי – הוא, למעשה, מבט שכולו פליאה וחידוש, מבטו של נחום בן ה-7, בן-בסרביה עול-ימים, שעולמו החזותי השתנה באחת, באחד מימי אוקטובר, שנת 1905. בבוקרו של אותו יום הושלך, תרתי-משמע, מזרועותיו החסונות של הספן הערבי, ש"קטף" אותו מסיפונה של הספינה שהגיעה מאודיסה, היישר אל חוף ימה של יפו. כזר מוחלט, פליאתו של הילד נחום הייתה מלאה: "כאן – היה הכל אחרת", סיפר לבן-עזר, "העולם היה גדול ורחב. מלא אור. בעיני כולם הייתה זו שממה, אבל לי נראתה כעולם חי ומרתק הרבה יותר מרחובות אודיסה שבהם הילכו מרכבות וכיכרות".

המעבר היה חריף, במיוחד לילד בעל רגישות חזותית גבוהה כל-כך כמו נחום הצעיר, תלמיד הכיתה השנייה. הוא היה בן שבע בלבד, אך עמוס בזיכרונות ברורים של עיר אירופאית אלגנטית ועתירת-תרבות וזיכרונות עמומים יותר מן העיירה היהודית טלנשט, בה נולד. העיר החדשה שאליה נקלע, העיר שקיבלה אותו בעירסולי-סירה וברחש הגלים, נראתה לו – ביחס למקום ממנו בא – כהזיה מושלמת: "יפו לא עשתה עלי רושם של עיר", הוא נזכר, "אלא התנשאה כמבצר אגדתי בספר, כפי שראיתי באילוסטרציות של דורה. חסר-ממשות ואין בו תועלת לבני-אדם". יפו, אם-כך, לא הייתה בעיני גוטמן הצעיר יותר מתמונת-אגדה עריטלאית, הראוייה למכחולם של ציירים. הדמויות שחיו בסמטאותיה היו, בעיניו, אנטיטזה גמורה ל"טיפוסים

השלום-עלייכם" והיא יצגה עולם מזרחי קסום שקם ועלה מנבכי הדמיון, מרגש ומעורר השראה:

"הווי המזרח בשכונות הערביות של יפו הילך עלי קסם רב, לא רק במראה העין אלא גם בקצב החיים", סיפר עוד בזיכרונותיו, "אהבתי את מנהגיהם היפים של הערבים, שהיו יושבים על כסאות קטנים ליד בתי הקפה, את נימוסי הישיבה והשיחה הנוחה, תוך שאיבת עשן הטבק מתוך הנרגילות, מנהגים שעברו בירושה במשך דורות ולא ניטששו. ערבי שרצה להתיישב על כסאו היה מרים את יותרת המכנסיים הרחבה שבין רגליו, מסדר אותה יפה תחתיו, אחר כך משכל רגל על רגל. בכל תנועותיו היה יופי פטריארכלי. ראיתי את ההרמוניה בין תנועותיהם ודיבוריהם". גם כשטייל בלב הרוחש של השוק ביפו, נשמעו קולות הסוחרים באוזניו של גוטמן כצלילים מעידן קדום ולא כעדות חיה לקיומה של קהילה מקומית: "בפאתוס שבו היה מכריז מוכר ביצים ערבי על מרכולתו: "עשר ביצים ב'ישליק'! – ראיתי כמין דחף ראשוני, שתיאר לי את התנ"ך", ציין באוזניו של בן-עזר. אותו דוק תנ"כי, רומנטי ואוריינטלי צבע את מבטו של גוטמן בכל פעם שצייר – באהבה רבה – דמויות של ערבים, או-גם, ללא הבדל רב – את דמויותיהם של התימנים היהודים. אלה, גם אלה, לא יצגו בעיניו זהות תרבותית או מעמדית, אלא גילמו דמויות תנ"כיות מובהקות, הסופחות אליהן איכויות ספרותיות מתוך הקלאסיקה של הספרות הציונית המוקדמת: "הוקסמתי מן הדחף הנפשי שלהם, שמצא את ביטוי בתנועות מוגזמות, ובעיניי הזדהו לא רק עם הדמויות התנ"כיות אלא גם עם דמויותיו של מאפו. בהיותי נער קראתי את "אהבת ציון" ו"אשמת שומרון" והושפעתי מאוד".

אם יפו הייתה עיר-אגדה חסרת-ממשות, נווה-צדק הייתה התגלות של גן-עדן מופז: "...התיישבתי במקום פנוי על ספסל, ליד אחת הבנות", סיפר גוטמן על יומו הראשון בבית הספר החדש (בית הספר לבנות בנווה צדק, שם קיבל אביו משרת הוראה). "הבטתי מבעד לחלון, ומשם נגלו לי בבת אחת, כמו על-פני מסך, פלאי עולם חדש וזר, עולם שלא קראתי ולא ידעתי עליו דבר, ואשר מעתה כבש את ליבי לתמיד: גבעות חול צהוב, גבעות רכות, שמסתלסלות אחת בשכנתה ומשטתחות מפתח בית הספר לבנות מרחק עצום עד לאופק, ולשמאלן הן מתחברות אל גלים רכים של ים שקט. [...] כך

נתוודעתי לראשונה אל גבעות החול, והן היו בעיני פרק חדש לגמרי, מפני שידעתי שאין להן כל קשר עם אבא וסיפוריו, עם ביאליק, ובכלל עם העבר, אשר אותו לא אהבתי."

פלאי העולם החדש והזר, תיאור הלב הנכבש, מימד ההתגלות וההתחדשות וביטול העבר – מעידים על המימד האידילי והרומנטי בתפישתו של גוטמן. נראה, איפה, שגם הוא, החילוני מכולם, התל אביבי הראשון ומי שהיה שם במו-גופו וחווה הכל על בשרו, ייצג במובהק את המבט המצועף של הציונות המוקדמת, מבט שהתעצב תחת חווית המרחק והיה עיוור לקרוב. מבט שעובד בערפילי הזייה עתיקה, ונתפס בעיני עצמו כתם וחף מכל עוון.

ג. המרחב המקומי, המרחב המזרחי

אותו ים – ימה הכחול של יפו, היה לגבי ג'השאן – ילד ערבי שגדל בשכונת מנשיה – מקום מפלט מבית הספר.⁶ ג'השאן לא מתייחס אל הים כאל אופק בהיר וכחלחל המייצג עתיד מזהיר, אלא כאתר-בריחה רווי-מתח, מושא-עוונותיו של ילד שנפשו יוצאת אל החופש שבחוץ. בתוך החול החמים היה חופר גומה קטנה, שבה הסתיר את ילקוטו, והיה משאיר אבן כסימן, על-מנת שיקל עליו למצוא את הילקוט כשייצא מהמים. אלא שמי הים נשאו עמם צופן סמוי, העלול להסגיר את חטאו: טעם המלח היה נספג בעור ובשיער, והיה עליו לשטוף עצמו במי ברז קרירים בדרכו הביתה, לעת צהריים. אביו – אב קפדן וחשדן, היודע נפש-בנו – היה נוהג, בשובו מעבודתו, ללקק את גופו של בנו על-מנת לנחש אם ביקר יוצא-חלציו בבית הספר באותו בוקר או שוב ברח אל הים... מתיקות הייתה משחררת את הילד לענייניו אך תוצאות מלוחות של הליקוק הביאו למכות והצלפות: "שתלמד להיות בן-אדם ולא לשקר..."

יפו של ג'השאן לא מרחפת במרחב על-זמני כעיר-אגדה, אלא היא ארצית, ממשית, חיה ותוססת. סמטאותיה מלאות באנשים ובחבורות נערים טעוני אנרגיות, המתחככות ומתחרות זו בזו. חיי היומיום טבולים בתחושת

המובן־מאליו, בחוויית התמצאות במרחב ובידיעה שגם אם יברח אל הים – הים יחזיר אותו הביתה.

ואילו יוסף אליהו שלוש, בנו של אהרון שלוש ממקימי נווה צדק, יליד יפו העתיקה בשנת 1870, אינו מזכיר ולו גם במילה אחת את הים לחופיו גדל. בספר זיכרונותיו "פרשת חיי",⁷ שפרסם ב־1931, הוא מתאר את יפו לא בלשון תנ"כית־פואטית כאוסף של ארמונות ומבצרים הזויים, אלא כעיר של סמטאות, בתים ומשרדים, בהם נוהלו חיי משפחתו הענפה דוברת הערבית המשובחת ולתוכה למדו להשתלב באופן מושלם. החולות חודרים לתודעתו אך ורק כיסודות בהם היה עליו לחפור כאיש צעיר המתמחה בבניה, על־מנת להציב בהם את בנייניו. האם יוסף אליהו הצעיר מעודו לא התבונן בים הכחול? האם תנועת הגלים לא ריתקה אותו? האם לא אהב להשתרע על החולות החמימים? בספרו מספר יוסף אליהו רק על הבית שבו נולד, על חדריו וחלליו השונים ועל תלמוד התורה שהצטיין בו. מנקודת מבטו של ילד במשפחה יהודית־מזרחית, שומרת מסורת – לא היה, כפי הנראה, מקום לים ולגלים, גם לא לרשמים חזותיים ולהזיות חסרות־ממשות. חינוכו של יוסף אליהו הצעיר היה על טהרת המעשה והפעילות התכליתית והוא נשאב לעסקי הבנייה, הצורפות והיזמות של משפחתו.

יוסף אליהו שלוש מתבונן בארץ מבפנים ולא ממרחק חיצוני. כיליד המקום, המזרח לא מפעים אותו – המזרח הוא לו ארץ־מולדת. שפת המזרח – ערבית, היא שפת אמו, והמרחב המזרחי הוא מרחב־גידולו והוא נע בתוכו בחופשיות: את השכלתו התיכונית רכש בביירות ואת עסקיו פיתח, בין השאר, בקהיר. "יוסף אליהו שלוש... היה סוחר, יזם, קבלן בניין ואיש ציבור" נכתב עליו בד"ש הפנימי של ההוצאה המחודשת של ספרו, "שילב בזהותו ובחיו את כל המרכיבים האפשריים של המקום הזה: הוא היה יהודי, עברי וערבי, ציוני ופלסטיני, תל אביבי ויפואי". גם יוסף אליהו שלוש פועל מתוך רוח התנ"ך והחייאת העבר, אך הציונות שלו צמחה מתוך יפו, ליד תושביו הערביים של המקום ובתוך שדה הראייה שלו יש לקיום הערבי נוכחות שרירה וקיימת. מתוך התבוננות הללו הוא אף משמיע את קולו ומעביר ביקורת על התעמולה הציונית אשר תיארה את "הארץ אשר בה אנו הולכים

לבנות את יישובינו הלאומי כארץ מדבר שממה ועזובה רבה בה ואין יושב בה, ואחרי תיאור כזה את הארץ בכתב ובעל־פה אך ורק בתור קרקע בתולה, אז, על סמך ויסוד ודאות זו, הועמדו כל השיטות הציוניות בבניין הארץ, שהכל יש בהן חוץ מדבר אחד ששכחו והוא, תשומת הלב לאותם התושבים אשר יושבים כבר בארץ זו".⁸

יוסף אליהו שלוש מצביע על המרחב של יפו־נווה־צדק כעל אופציה שהבהבה לתקופה ונקברה תחת חזון הקדמה המערבית: מרחב מזרחי־אותנטי, המדבר את שפת המזרח ומכבד את מנהגיו ואורחותיו. מרחב שאמנם היה חלק מחזון הבניה הציוני, אך לרגע לא נתפס כריק וכממתין לגאולה. על־פי השקפת העולם של משפחת שלוש, המרחב המקומי נתפס כמרחב דיאלוגי, שעניינו הראשי הוא בניהול משא ומתן – תפישה המניחה קולות קיימים, בעלי זכויות.

לעומת שלוש היפואי, מבוני נווה צדק, גוטמן זיהה עצמו, יותר מכל, עם מייסדיה של "אחוזת בית", לפיכך ניסח את הזהות התל אביבית. עם כל אהבתו להווי הערבי, כפי שהכירו בסמטאות יפו, לא ראה גוטמן בערבים מועמדים מתאימים ליתרונותיה העצומים של הקדמה התל אביבית. באכזבה מסוימת ציין באוזני בן־עזר, שרצונם של הערבים להיות "בני תרבות", גרם להם לאבד את שיווי משקלם הפנימי וערער את ההרמוניה הטבעית שלהם, ממנה שאב כל השנים השראה אמנותית. גוטמן העדיף לשמור את המימד הציורי־מזרחי ולא לפגוע בקסם המראות. לפיכך העדיף לצייר את קסמה התנ"כי של יפו ולא את בתי הצפופים של מנשייה. יפו הייתה אבן־בניין בחלום התנ"כי ואילו מנשייה הייתה אבן־נגף בנוף החלומי. בתייה של מנשייה, אכן, לא נכנסו לשדה הראייה של גוטמן כשצייר את קו החוף מאחורי גימנסיה הרצליה (כפי שציין שרון רוטברד), אך יפו הייתה בעיניו תמיד עיר האם של תל אביב, והוא לא שכח את מעמדה הבכיר.

העובדה שנשתכחה היא היפוך מבטו של ג'השאן, בן־מנשייה: במקום להיפתח ולהתרחב מבטו הולך ומצטמצם. כמי שחווה את המרחב כולו ברצף מתמשך, מגלה ג'השאן שמרחב ילדותו נמחק והתפצל והשפע שהיה מנת חלקו בעבר התדלדל והתפורר. גם סיפורו של ג'השאן הוא חלק מן המרחב רב־המראות של דרום העיר.

"יפו ד" – ארם גרשוני

למעלה משישה חודשים, בהפסקות, עובד ארם גרשוני על ציור אחד המתאר את הנוף העירוני הנשקף מגג הסטודיו שלו ברחוב אבולעפיה לכיוון דרום, לעבר בנייני השיכונים של יפו ד'. בתהליך התבוננות ממושך וסבלני ובמלאכת ציור קפדנית התפתח הציור לאיטו וצבר עוצמה ויזואלית, ללא הכרזת-סיום, וייתכן שגם אחרי פרק הזמן בו יוצג בתערוכה, העבודה עליו תימשך. ראשיתו ביציאה אל גג הסטודיו: מרחב גדול של אור מסנוור, הנשבר אל חלקיקי פיח ועכירות. ואז – הבחירה במבט, בכיוון: מבט לכיוון צפון פוגש בסבך הרחובות של פלורנטיין. מבט דרומה נפתח אל נוף המשתנה בהדרגה. רחוב קיבוץ גלויות חוצה את המרחב ומיד אחריו מגרש חניה מוקף משני צדדיו בבניינים גבוהים. מימין – בניין מצופה אבן בהירה, מעוטר בכתובת גדולה: "מרכז עמיאל", ומשמאל – בניין אנונימי כהה, מצופה בזכוכית. את הציור שלו בחר ארם גרשוני להתחיל מסבך המבנים הלא-מוגדר, התחום בין שני הבניינים הגבוהים. מבנים נמוכים, שצורתם אינה אחידה, אחד מהם מקורה בגג רעפים חום-אדמדם. משמאל, מבין המבנים הנמוכים, פורצות צמרות עבותות, ירוקות-כהות של עצי פיקוס עתיקי-יומין, מן הסתם. מעבר להם, ברווחים מדודים, ניצבים בנייני-שיכון לבנים, בנייני יפו ד'. מרובעים, לבנים, נושאים על גגותיהם דודי שמש ואנטנות טלוויזיה. השמאלי ביניהם – ארוך ומאסיבי יותר הוא בניין בית החולים הדרומי של העיר, בית חולים וולפסון. מרחוק, נראים השיכונים כסמל מלבין של קדמה, כניגוד המושלם לגיבוב העכור וחסר הסדר הנדחס סביב דרך שלמה. רק השם – יפו ד' – מזכיר למתבונן בציור – לפחות למתבונן המקומי – את ההקשר החברתי ואת מושגי ההזנחה והקיפוח הקשורים אליו.

הציור של ארם גרשוני אינו מכיר בבעיות חברתיות. כולו עין, אדיש לזהות הבניינים, למשמעותם במרחב, לשאלות של מוצא ומעמד. הציור עסוק במגע בין אור וצל המזדחלים על הקירות ומפצלים אותם; מבחין בין מפגש מינורי לדרמטי, נע בין רבעי-טונים של אפורים ולבנים וגולש ביניהם; עוקב

אחר כתמי השמש בתוך צמרות העצים, שוקל נגיעות נוספות, הבהרות, החייאות; מתלבט בין שברי המראות המשתקפים במשטח הזכוכית, אחרי הגוון הבהיר-אדמדם של קירות הבניין שממול; לומד את הצפיפות המשתנה של הריבועים והמלבנים – איך היא דבוקה לסבך הירוק, אך נפתחת, לבסוף, אל מרחב-שמיים שקט, כחול-אפור. הציור מזדחל, עקב-בצד-אגודל, אחרי פינות וזוויות, נגיעות והיפרדויות של קווים וחללים, בונה מערך שלם שמתאזן באופן מסתורי בין מציאות להפשטה.

הפיגמנטים בציור הזה כולם חומים-אפורים, עם הבהרות של לבן. אין אדומים, צהובים, אפילו לא ירוקים. הפאלטה של הצייר, המגלמת את הידע המקצועי הקשור לערבוב גוונים ויצירת צבעים, מסגירה, בניגוד לתכליתה המוגדרת, אמת מסוימת. המנעד הצבעוני הצר והמצומצם הוא דל ביסודו, מגלה מציאות אפרורית, על-סף המונוכרומיות, שאינה מכילה את הצבעוניות הבוהקת של התרבות העירונית בעידן השפע הקפיטליסטי. נראה שיש, בכל זאת קשר סמוי בין מדיניות אכלוס אורבאנית לבין פיגמנטים.

"סלמה" – אירית חמו

שלושה רישומים על ניירות גדולים (עשויים באמצעות לחיצות-עיפרון על צילום מוגדל, שעוברות אל הנייר דרך שכבה של נייר-פחם (קופי) מציגים את "סלמה" (רחוב "דרך שלמה") ברגע נדיר: צהרי יום כיפור, ילדים נוסעים באופניים בלב הרחוב שביומיום הרגיל הוא עמוס וצפוף, ספוג בפיח של מכוניות ומשאיות. בתהליך העברת הצילום אל הנייר והמרתו מצילום לרישום, העלימה חמו (אז-תושבת השכונה) את שורת המכוניות החונות בצדדים וכך נפתחה סלמה (שלמה) במלוא-רוחבה, כדרך-המלך ההיסטורית המובילה לעיר יפו. חמו המתינה לרגע הזה שבו הציר המרכזי של דרום העיר יתרוקן מעומסיו ויאפשר לילדים לנוע בתוכו. תנועתם החופשית נראית כחגיגה של שחרור, כמעט הפגנת מחאה נגד האורבאניות הדחוסה שאינה מרפה כל ימות השנה. בקו בהיר, לעיתים כמעט נעלם, משרטטת חמו את קווי הבניינים של דרך שלמה – צפופים, עקמומיים-משהו, מגובבים במיני תוספות, חיבורים, שלטים וצירופים. בניין תעשייתי גבוה, המשולש של חברת הדלק פז – נקודות ציון ידועות ברחוב הסואן.

הילדים – שילוב דרומי של יהודים חילוניים ודתיים, רוסים, אתיופיים, סינים, קולומביאניים, פיליפינים, ניגרים, גנאים ועוד ועוד, חלקם הגדול זרים לחגים היהודיים מכל וכל. לבושים בבגדי-חג שהם יותר חיקויי-מותגים מאשר חגיגיים במובן המקובל, הם מצטרפים למחנה שנראה בעיניהם כ"חג האופניים"... השוליים מזוהים באמצעות קו המתאר, פריטי-אופנה, ג'סטות מינימאליות של מבוכה והיסוס, מבטים מצטלבים ומסלולים נחצים – נוצרת קומוניקציה שכוונתית ליום אחד.

"יפו" – רות שלוש

בשנות ה-60 רכשה רות שלוש, בדמי מפתח, בניין ערבי נטוש שהיה שייך לחברת עמידר. מתוך מחשבה שבעלותה על הבית תהייה זמנית, ותאריך רק עד שיחזרו בעליו המקוריים, אם וכאשר יגיעו הסכמי השלום, התמקמה רות שלוש בחדריו הרחבים ופתחה בו סטודיו לציור. בחלל אחד ישבה וציירה ובחדר השני בנתה לעצמה קהילה של מודליסטים מתושבי המקום: רות פתחה חדר משחקים ותפקדה כעין גננת לילדי הרחוב שנהגו לבוא אליה, מידי אחר הצהריים. שם מצאו משחקים, ממתקים, ולא פעם גם אוזן קשבת ועזרה בשיעורי הבית. רות שלוש ציירה את יפו בשנות ה-60 – סימטאות אפלות ומוזנחות, לפני שהפכה לאתר נדל"ני לעשירים ובטרם נודעה כאתר בילוי לתל אביביים. יפו של שלוש היא שחורה ועניה, חציה, עדיין, עיר-רפאים של בתי-פליטים שאוכלסו בעולים מצפון אפריקה שהועברו לאשדוד עם פתיחת הנמל. ילדי יפו הם ילדי עוני טיפוסיים הנראים בעוניים. כדרכה, הייתה שלוש היחידה בקהילת האמנים הישראלים שציירה בשנים אלה סצנות של עוני ודלות חברתית.

"דרום" – דוראר בכרי

חלל פנימי של אוטובוס עמוס, בני-אדם דחוסים במעבר, אוזנים בלולאות ובמוטות על-מנת לא ליפול עם הסיבוב, לבושים בגדים צבעוניים. רובם הגדול מלוכסני עיניים, שנוסעים בקו אוטובוס יפואי. המרחב המזרחי המובהק ביותר מתמלא בקבוצות של מהגרי-עבודה מכל קצות הגלובוס, משבש כל זהות מרחבית-גיאוגרפית. דוראר בכרי, יליד עכו, מתבונן בזרים

הממלאים את מרחב יפו והדרום ולצדם הוא רושם את הסירות המתפרקות בנמל הישן, פועלים המתגוררים ברחוב וקירות מתפוררים של בניינים. המבט על המרחב הדרומי הוא מבט זמני. מה שמתפרק היום, ייעלם מחר, ויבנה מחדש. מי שנמצא היום ייעלם מחר ויוחלף באחר. תחושת הארעיות והזמניות היא הפוכה למבט המיוצר בצפון העיר: שם – בתוך מרחב הנבנה ממיתולוגיה עצמית – מטופחת אשליית היציבות והביטחון כבסיס לתפיסת עולם בורגנית ומהוגנת, הרואה לטווח ארוך. בכרי מתבונן בתהליך ההתפוררות של הדרום ושומר על הפער בין ההיסטוריה הלוקאלית לבין הזרות של המהגרים הזמניים.

"שקיעות עג'מי" – חנה בן-חיים יולזרי

חנה בן-חיים יולזרי הציבה מצלמה ניידת בנקודות שונות על חוף עג'מי ביפו, בשעת הדמדומים של בין הערביים ואפשרה לתנועה הרכה של ההתרחשויות להיכנס אל תוך הפריים ולצאת ממנו, בלי כל התערבות מצדה. היא מתבוננת מרחוק – צופה נסתרת, אך לא-פולשנית, נמנעת מקלוז-אפ ואינה מביימת או יוזמת דבר. המראות והקולות שנקלטו בעדשת המצלמה משרטטים רקמת חיים אינטימית בין פיסת החוף היפואית, גלי הים והמתרחצים. לאור קרני היום האחרונות טובלות שלוש נשים ערביות במים, שקועות בתוך עצמן, פניהן למרחב האין-סופי של הים. הן אינן שוחות, רק עומדות או יושבות בקצה המים, עטופות בשמלות כבדות וכהות, כאפיות לראשיהן, וסביבן ילדיהן, מקפצים בבגדי ים, מתמכרים למגע הגלים. החוף ריק ושומם, לא-מטופל: אין סוכת מציל ולא נראות בו שמשיות או סוככי-צל. הים ממלא כמעט את כל הפריים. פה ושם חוצה את החלל דמות גבר ונזרקים לאוויר קולות-צווחה של ילדים דוברי ערבית. בסרט האחר נראה גבר ערבי בג'אלביה לבנה מתפלל על במת הדשא שמעל לחוף. שוב ושוב הוא משתחוה ומתפלל, והכתם הלבן של הג'אלביה בוחק באור המתמעט של השקיעה. אפלולית הערב מטשטשת את הארכיטקטורה ה"כמו-איסלאמית" המעצבת את החוף. ובמרכז – שקיעה מוזהבת במלוא הדרה.

המיצב "שקיעות עג'מי" ממסגר בועה ערבית-יפואית נינוחה ובלתי-מופרת, החיה את חייה לאורה של שיגרת חיים יס-יתיכונית, מזרחית,

מוסלמית, המשמרת קשר טבעי אל המקום ואל הים, זורמת לאיטה בין זריחות ושקיעות. חוף עגמי בסרטת של בן־חיים יולזרי נראה כמין חזרה במכונת הזמן לעידן אחר – למבט הגוטמני המערסל והאוהד – קודם להמולת הסכסוך הגועשת ובטרם הצטברה רעלת האלימות והשנאה. ואכן, באופן מוזר למדי, נראה הציור של נחום גוטמן "נשים על החוף" משנות ה־30 כאילו היה פרט מתוך הסרט: נשים ערביות, עטויות בשמלות שחורות, מצטופפות למעגל כזה מול החוף הפתוח והים המשתרע. מראות החוף, כאילו־קפאו ושימרו את־עצמם, אך התודעה הלכה והסתבכה: בעוד שהמבט של גוטמן הוא מבט תמים, ואינו מודע לעוצמת הקונפליקט, המבט של בן־חיים יולזרי הוא מבט מודע המזהה את שבירותה ומוגבלותה של הבועה הזו בתוך המרחב הישראלי הפרובלמטי.

"ראשית הצירים" – יואב מאירי

נחום גוטמן חזר ושרטט באיוריו וביצוריו את ה־T הגדול: הקו האופקי העליון הוא בניין גימנסיה הרצלית וממרכזו, זורם כנהר, רחוב הרצל, היורד עד רחוב יהודה הלוי. ה־T הגדול הוא מתחם אחוזת־בית, השכונה הראשונה של תל אביב החדשה. נקודת המפגש הממורכזת בה מצטלבים הרחוב האנכי והבניין האופקי היא, למעשה, "נקודת ראשית הצירים": הנקודה הוירטואלית שממנה הכל מתחיל. הגיאומטריה מגדירה את "נקודת ראשית הצירים" כנקודה שממנה יוצאות הקואורדינטות של מערכת מרחבית כלשהי ואליה מתייחס כל מיקום אחר בתוך המערכת. כזו הייתה הנקודה בה התחיל רחוב הרצל ובה ניצב בניין גימנסיה הרצלית – הייתה זו נקודת הזינוק, ממנה הכל התחיל ואליה הכל התייחס.

"ראשית הצירים" איננה נקודה "טבעית", המסומנת על־ידי המקום עצמו. היא נקבעת באופן שרירותי על־ידי קבוצת כוח לפי הצרכים והאינטרסים של הזמן והמקום. כך בדיוק נקבעה נקודת "ראשית הצירים" של תל אביב – על־ידי קבוצת כוח של הנהגת הקהילה היפואית דאז, מתוך צרכים ואינטרסים של הזמן והמקום. יואב מאירי חוזר וניצב בנקודת "ראשית הצירים" הזו ומצלם את "החור של מגדל שלום", שם עמד בעבר המגדל המרכזי של הגימנסיה. מאירי צילם מקומת הגג של "מגדל שלום" את עמוד האוויר

הוירטואלי המרחף מעל לרחוב, בחלל החור השחור שנוצר בין שתי הכניסות למגדל. הוא מבקש להטעין מחדש את הנקודה ההיסטורית הזו שהפכה, בעקבות התכנון האורבאני החדש, לציר־מעבר למכוניות. מאירי מבקש ללכוד במצלמתו את הסתמיות המרוקנת שמסמנת היום את הנקודה שבה – באופן הקונקרטי ביותר – התחילה העיר תל אביב. כעיר חילונית, הדוחה מעליה כל גוון מיסטי או מיתולוגי מחקה תל אביב מתודעתה את נקודת "ראשית הצירים" ובאותו הינף מחקה גם את צירי הלידה שלה־עצמה ואת הרחם ממנה נבעה: בניין הגימנסיה ושכונת אחוזת־בית.

מאירי צילם את ארבעת הצירים – ארבע הקואורדינטות הנשלחות אל המרחב מתוך נקודת "ראשית הצירים". המבט צפונה – המבט החדש, שנפתח אל סיבוב הכבישים היורד אל השוק ואל הים וממשיך צפונה. המבט דרומה – המבט אל ציר־רחוב הרצל ההיסטורי, ושני המבטים האופקיים – מזרחה ומערבה הנתקלים בקירות המגדל והם חסומים למבט ולתנועה. נקודת "ראשית הצירים" של תל אביב כלואה היום מתחת למגדל, מחוקה מן התודעה.

"הצד האחורי" – בילו בליך

כארכיטקט שלא בנה מעולם והסב את תחום הביטוי שלו לפיסול בחלל, בילו בליך מקבל השראה מסביבות ארכיטקטוניות ומתנסח ביחס למרחבים עירוניים ולצפיפויות אורבאניות. החומרים המרכיבים את הסביבות הפיסוליות שלו, כמו גם הריתמוס, הדחיסות, קווי האורך והרוחב והאופק אליו הוא מתבונן, כל אלה נבנים תמיד ביחס לאוטופיה אורבאנית וקריסתה לתוך מציאות קונקרטית.

המיצב "הצד האחורי" ניזון מהסביבה המיידית בתוכה ממוקם הסטודיו של בליך כבר למעלה מעשרים שנה: מקבץ הרחובות שבין רחוב הרצל לרחוב דרך שלמה (סלמה) ולרחוב העליה, אותו אזור אורבאני־דרומי הנקרא "פלורנטיין". בליך ארגן את המיצב סביב שלושה עמודים ניצבים מרצפה לתקרה, הבנויים מהשחלה של קערות פלסטיק, בגדים וחפצים שונים והם יוצרים ספק־מגדלים, ספק־פיגורות אנושיות, מעין דחלילים, טוטמים, או רובוטים שאינם יכולים לעבוד. על ה"דחלילים־מגדלים" מוצמדים בנייר דבק פשוט צילומי אוויר, שרטוטים, ואפילו מפה של סין, המביאה את בשורת

הגלובליזציה. סרט וידיאו שצולם תוך-כדי הליכה מרחוב העליה, לדרך שלמה ומשם לרחוב אברבאנל וסמטאותיו, מוטל באלכסון על המגדלים, חלקו מרצד על הפריטים המרכיבים אותם וחלקו מטפס על התקרה, מטיל את מראות השכונה עליה. המיצב של בליך מנסה, כביכול, להעמיד שלושה צירים, כתרנים של ספינה, אך הספינה שלו "תקועה" במצב צבירה ארעי ולא מוגדר. בליך מבקש להאיר את אזור פלורנטין כמרחב איחסון ענק של סחורות מכל סוג ומכל מקור. הכותרת "הצד האחורי" מתמקמת בשולי העיר, אך מרמזת גם לתודעה מודחקת, זו שאיש אינו שם לב אם שוליה מוטלאים היטב או פרומים וגולשים החוצה. בליך מציע מבט אורבאני שבו הצפון הוא החזית הפונה לקהל והדרום הוא מקבץ של מטענים הנערמים זה על-גבי-זה, ומתוכן מציצים זנבות ושאריות של מטענים קודמים. המרחב הזה בנוי כמו פיתולי-תודעה: חלל בתוך-חלל, כוך בתוך-כוך. כל חנות מציגה את חלון הראווה שלה, אך מאחוריה מוסתר המחסן המכיל את הסחורות עצמן. דברים יוצאים ודברים נכנסים, וחלקם נלכדים בין-לבין. למקור – איש אינו זקוק. הדרום חי מחיקויים וחיקויי-חיקויים. "דור שלישי" לחיקויים. כסף מאלומיניום, קריסטל מפלסטיק. דחליל המולבש בבגדים לא-לו. המצב הגבולי והעמום הזה מהדהד בצבעים חזקים ופשוטים וכולו תחום בתוך קירות שנצבעו בצבעי האפרסק.

"ההורים של לב אפור" – עדי קפלן ושחר כרמל

סדרת הציורים "ההורים של לב אפור" פורסמה בספר בהוצאה עצמית על-ידי עדי קפלן ושחר כרמל, בשנת 2006. על-גבי ניירות פשוטים, בעזרת עפרונות צבעוניים וצבעי פנדה, מספרים עדי ושחר את סיפורו של זוג צעיר, נטול-ילדים, המגדל חתולה בשם "לב אפור". ההורים והחתולה גרים ב"עיר-חוף גדולה", ללא ציון השם המדויק. אך נופי הטיילת של תל אביב, וציורים מדויקים של רחובות וכיכרות ספציפיים בדרום העיר, כמו-גם פרטים אופייניים של דגמי רצפות וסגנונות בנייה, אינם מטילים ספק לגבי מיקום העלילה. המימד האוטוביוגרפי החלקי של הסיפור מאשר את הזיהוי, שכן שחר ועדי – זוג בחיים וזוג באמנות – אכן חיים בדרום העיר, בלב האזור התעשייתי, והם חווים את המקום מבפנים.

העלילה נפרשת לפני הקורא בטקסטים לאקוניים, המודפסים בתחתית הציורים, והיא מספרת סיפור של הידרדרות כלכלית וחברתית: פיטורין ממקום עבודה בשל קיצוצים, אבטלה, סירוב לשתף פעולה עם מערכות ביטחוניות או שיווקיות, חיים ללא כל הכנסה, חיפוש מזון ברחובות, איסוף בקבוקים מתוך פחים ברחוב, היזרקות מהדירה בשל אי-תשלום ולבסוף – עבריינות קלה של סחיבות וכייסות וחיים בחוץ, בחוף ובטיילת, כהומלסים. נקודת החום היחידה בסיפור היא המשפחה – האהבה היציבה בין בני הזוג וגידול החתולה האפורה, המשמשת גם כתחליף-ילד. בני הזוג אינם מזוהים בשמותיהם, אלא כ"אמא" ו"אבא", וה"בתחולה" מסמלת באופן אירוני את כישלונם הכלכלי – או את סירובם העקרוני – להקים משפחה ולהביא ילדים לעולם.

שחר ועדי מספרים סיפור תל-אביבי-אוניברסאלי של צעירים חסרי תמיכה כלכלית, הנאבקים בממסד ומנסים, ללא הצלחה, לשרוד בתוך הג'ונגל העירוני. זווית המבט שלהם (הפעם) איננה ממוקדת במיעוטים ובמושאי קיפוח חברתי (ערבים, עובדים זרים) אלא בהלך רוח שמעורבבים בו חמלה, ייאוש ואנרכיזם. אולי לכן, הסיפור מסתיים בנימה של אופטימיות תל אביבית: הציור האחרון בספר מתאר שקיעה סגולה-וורודה בחוף הים; בין כמה דמויות של מטיילי-חוף אובססיביים נראים, מרחוק, גם זוג ההורים וחתולתם. הטקסט בתחתית העמוד אומר: "נעים על שפת הים, היה קיץ".

"איפה/אנחנו/מחר" – ציפה קמפינסקי

ציפה קמפינסקי בונה קולאג'ים מארגזי קרטון ששימשו לאריזת סחורות ברחובות שסביב ביתה, ברחוב בן-עטר בשכונת פלורנטין. הארגזים, המתנקזים אל דרום תל אביב מערוצי המסחר הגלובלי, משמשים לה כלי לבניית שפה משלה, שפת המקום. זוהי שפה המתכווננת אל איכויות כמו: ארעיות; זמניות; מהירות; אי-הבנה; יחידה גרעינית; דימוי; פירוק; שיבושי-תקשורת; חילופי-מבטים; סימני-ידיים.

מאחר שבמגדל בבל הגלובלי אין שפה אחידה המאפשרת דיאלוג אמיתי עם שכנים, פיתחה קמפינסקי אוסף של אייקונים המבוססים על שפת חרשים אוניברסאלית, הלוקחה מתוך האינטרנט ומעוצבת באסתיטיקה

אלקטרונית של פיקסלים. את האייקונים הלשוניים הללו היא חותכת בסכין חיתוך (יפנית, כמובן). שלושת הסימנים המוצגים בתערוכה, מנסחים את השאלה: "איפה אנחנו מחר?" תחביר קטוע המכיר במצבי הארעיות/נוודות/ אי־ביטחון של חיי מהגרים. אייקון נוסף שקמפינסקי מציגה מתאר ראש ושתי כפות ידיים מגינות על האזניים. משמעות הסימן: רועש! (NOISY), רעש עירוני, המולת הדרום.

לצד שפת הסימנים פיתחה קמפינסקי שפה רישומית מיוחדת משלה, המקבלת את השראתה מן העומס, הרעש וההתרחשות הבלתי־פוסקת. זוהי שפה גראפית בשחור־לבן של קווים רצים ומתפתלים היוצרים קשרים, גושים וסבכים פנימיים, במיני ספיראלות המסתבכות בתוך עצמן. הקו העצבני והמתפתל מלווה את האייקונים הגראפיים ומשמש להם "סאונד ויזואלי", סאונד של חרשים. החרשות כמטאפורה לא רק להיעדר לשון משותפת אלא גם להיעדר חמלה וסולידריות אנושית.

"ללא כותרת" – נטלי קרטס וזאב מאור

מחלון הסטודיו שלהם ברחוב זרח ברנט – הרחוב הדרומי ביותר של שכונת נווה שלום, הסמוכה לנווה צדק, משקיפים זאב ונטלי על קו הים והחוף שממנו מזרחה משתרע האזור המפורז המחבר בין יפו לתל אביב. אזור פרום ומוזנח, מעין קרום־חיבור רך ופריך בין שתי הערים שהיו לאחת. הקצה הצפוני של מסגרת החלון חסום על־ידי גוש הבניינים הגבוהים של מרכז המסחר המסתיר את הים, קוטע את קו החוף, מעורר השתאות כיצד יכולה הייתה עיר ים־תיכונית שכזו לשכוח את מיקומה ביחס לים, ולהציב אנדרטה כלכלית אטומה ומאסיבית מול אסתטיקה של רוח וחוף. משם דרומה נפרש הים לכל־אורכו, אל תוך אופק כחול ומבטיח, בואכה מפרץ יפו וצריחיה. בין החלון לבין כביש הטיילת הסלול מפוזרים בתיה של שכונת נווה שלום הישנה, חלקם הרוסים, חלקם סתם מוזנחים ומתפוררים. בתוך המרקם הצפוף נפתחים מגרשים, חונות מכוניות, מוטלאים פחים, מתרומם מיכל חלוד הניצב על רגליים דקות, רעפים מתפוררים וגגות נשברים. עצים דלילים פזורים פה ושם ולאורך קו החוף מזדקרות צמרות דקלים. עדיין אפשר להבחין בקווים

ארכיטקטוניים שובי־עין של פאר מסוגנן שהיה והתפורר עם הזמן. נוף השוליים הנשקף מחלונם של זאב ונטלי עומד לפני שינוי. תכניות בנייה וסלילת כבישים כבר הועלו ותוכננו בעיריית תל אביב במטרה להעלים את קוו התפר הפרום בין שתי הערים ולייצר רצף אחיד ביניהן. בינתיים, כל־עוד המציאות משמרת את שלבי הפירוק וההתפוררות, החדירו זאב ונטלי לתוך הפריים הנייח המצולם מחלונם נגיעה טעונה: קו הים הולך ופוחת, הולך ומנמיך עד שלרגע קצר הוא נעלם, ושם וחוזר. רגע ההיעלמות של הים – תוצאת התערבות ממוחשבת – מבקש לערער את שלווה הנוף ולהחדיר לתוכה נימה דקה של אסון הממשמש ובא. כביכול תעתוע של העין, פטאמורגאנה אפוקליפטית, שבה הים נמוג ומתאדה מן הנוף, התרעה או אזהרה על שיבוש קריטי.

"ישראל מעצמטקה" – אמנון ניסים

אמנון ניסים, יליד שכונת נווה צדק (1944), מתגורר עד היום בבית שבו נולד ושכונת ילדותו היא גם מרחב המחיה היחיד שחווה. הוא הקדיש את חייו ואת הבית כולו לתחביב שהפך מרכז־קיומו, במשך למעלה מחמישים שנה: משחק המטקות. הבית הפך למיצב ענק שכולו "מוזיאון המטקות" ואמנון עצמו הוא השחקן, האוצר והמוצג העיקרי גם יחד. אמנון לא רק שכלל את רמת המשחק, קבע שיאים חדשים בעוצמת ההטחות ובמהירות המסירות וקבע לעצמו אתר משחקים קבוע (הרמפה המרוצפת בחוף גורדון), אלא בנה סביבו חוג מעריצים ושחקנים המטפחים את תרבות משחק המטקות לחוף ימה של תל אביב, מידי יום ביומו. אמנון שנולד עדיין לחולות, לפני שסללו את הכבישים בשכונה, הוא ילד תל אביבי מובהק, כזה ש"נולד מן הים", וגדל על החוף. יחף, שזוף, שרירי וספורטיבי, תקתוק הכדורים והמטקות הוא קצב חייו והכוריאוגרפיה של המשחק משרטטת בגמישות את מרחב התנועה שלו. ההבדל בין אמנון לבין שחקן מטקות רגיל טמון בכך שאמנון תרגם את המשחק לאסתטיקה והפך את המטקה לדימוי אופטימאלי המייצג תפיסת עולם ואורח חיים. המטקה הפכה תחת יחדיו ליחידת־יסוד צורנית הבונה פירמידות, מקשטת חולצות, מעצבת שולחנות, מלווה אך ורק בכדור הקפיצי הצמוד אליה. אסתטיקת־חופים ים־תיכונית.

בהמשך לסיפורי תל אביב של נחום גוטמן, ולאיורי החוף שלו, בהם הוא מתאר את המולת החוף התל אביבי, ובתוכה הילדים המקפצים באוויר עם המטקות ביד, אמנן יכול להיות אחד מאותם ילדים שהשכונה והים היו להם מרחב מחיה נפלא ומרווח, שבו האדם – יפואי או תל אביבי – נמדד על-פי קריטריון אחד בלבד: עוצמת המכה במטקה.

"נווה צדק" – דוד טרטקובר

בשנת 1980, כשעיריית תל אביב החלה לחשוב על תכניות שיפוץ ושימור של שכונת נווה צדק רכש דוד טרטקובר – אז מעצב צעיר – בית עתיק בשכונה, בפינת הרחובות שלוש ואמזלג. כירושלמי לשעבר, נמשך טרטקובר לאופי המיושן והמוטלא-משהו של השכונה, שנראית יותר ירושלמית מכל רובע אחר בתל אביב, והיה אחד מחלוצי המתיישבים החדשים שזיהו את הייחוד של המקום.

טרם-באוהאוס, פרה-העיר הלבנה, נתפסה אז שכונת נווה צדק כמייצגת ימים שחלפו, סגנון שעבר זמנו, בטרם ניסחו בוני העיר את האמנה המודרניסטית שלה. ראשית שנות ה-80 הן קוו התפר בין פסילת הישן לבין פולחן השימור וטיפוח הנוסטלגיה הארכיטקטונית של תל אביב. בניגוד לחזיתות המסוגגנות של הבנייה החדשה בנווה צדק, רדופת הנדל"ן והסטייל של השנים האחרונות, הבית של טרטקובר שמר על חזיתו המקורית, כשבעליו נמנע מכל שינוי חיצוני. כסימון-דרך ביוגרפי, כנקודת-ציון גיאוגרפית, כהצבעה ובחירה, שהפכו לנבואה שהתגשמה, כתב טרטקובר על נייר של בלוק-ציור פשוט: "נווה-צדק", באותיות צבעוניות. הרישום הקווי של ה"פיאצה בסוון דלל" מתייחס כבר לתקופה שבה נווה צדק הפכה למרכז תרבות ודויר מבוקש. בקו המהיר וההחלטי האופייני לו, מתמצת טרטקובר את מתאר המבנים, התנועה בחלל וכלב תועה שטייל במקום.

"פסטוס" – קובי לוי

סרטו של קובי לוי מתמקד בדמותו של פסטוס – כומר של קהילה אפריקאית-ניגרית פעילה בדרום תל אביב, המתפרנס מעבודות ניקיון בבתי פרטיים. לוי בחר להצטמצם במבט אחד, שבו פסטוס יושב ומנגן באורגן, מתאמן

לקראת טקס המיסה. מעליו – זר פרחים בצבעי סגול-וורוד, ולצידו – ערימה של ספרי-קודש. מאחורי ראשו מתרומם קיר לבן וריק המדגיש את שלמותו הפנימית של הראש הכהה המרכין מבט ומתרכז בצלילים. הצבעוניות הרכה, התאורה הדרמטית והאווירה המדיטטיבית, כמו-גם אופיו הסטאטי, מעניקה לדימוי המצולם איכות של ציור קלאסי, בנוסח האינטימיות המהורהרת של ורמיר, כשהדמות המרכזית הוסבה לגבר כהה-עור.

כבן להורים מארצות המזרח שנשאו איתם חוויה של הגירה וזרות תרבותית וגידלו את ילדיהם בשכונת מצוקה, מבקש קובי לוי לבחון, באמצעות סרטו על המהגרים הניגריים, איך הוא-עצמו מתמודד עם האתגר האנושי, המוסרי והרגשי בהתייבצו מול "האחר" הממוקם בשוליים. אותו הלך-רוח הוביל את לוי לבחור ביפו כמקום-מגורים, מקום שחשף אותו לניגודים חברתיים ותרבותיים וחידד את מודעותו ליכולת האנושית להתנייד לא-רק גיאוגרפית, אלא גם תרבותית.

כשהוא נענה להזמנתה של המנקה הניגרית שלו – מרסי, הגיע קובי לכנסיה בדרום העיר, באזור התחנה המרכזית, ונפתח אל המפגש ההדדי בינו לבין הקהילה. ניסיונות מיסיונריים לא עלו יפה, אך מערכת היחסים בינו לבין חברי הקהילה, ובעיקר בינו לבין הכומר פסטוס – גבר כבן 40, נשוי ואב לשני ילדים – פרחה והתפתחה והובילה לשיחות אישיות על החיים ועל האמונה. מערכת היחסים הזו הניבה גם חילופי-תפקידים: לוי הפך להיות המעצב הגראפי של פרסומי הקהילה ואילו פסטוס וחבריו מהגרי העבודה הניגריים הפכו להיות מעסיקיו.

"אין כמו יפו בלילות" – נעה בן-שלום

נעה בן שלום, הגרה בשכונת עג'מי ביפו, מצלמת מראות ליליים בסביבתה הקרובה. אין אלה חיי-לילה סוערים, ולא פנטזיות אירוטיות בנוסח הדמיון המזרחי של שנות העשרים והשלשים, שבאו לידי ביטוי, למשל, כשרשם נחום גוטמן את בתי הבושת היפואיים ההומים. נעה בן-שלום מצלמת יפו חשוכה ועזובה, שרק בתי העשירים המבוצרים מוארים בתוכה כארמונות זוהרים, מוקפים חומות ושאר המרחב חשוך ואפל. בן שלום בחרה לצלם את יפו בלילה כדי להימנע ממראות מוכרים וקלישאתיים וכדי לגעת

בדממה, בריקנות, בנימת האימה והחשש, ובחשכה המעובה המאפיינת את הרחובות הריקים. קבוצת ילדים משחקת מחוץ ל'ארמון' המואר בזרקורים, בתוך שלולית האפלה. הבתים המשופצים מתהדרים בקשתות ובעיטורים מזרחיים, אך מסתגרים בפני המרחב המזרחי הסובב אותם. מציאות של חנויות מבליחות, ברחובות נטולי פרסומות, רמזורים, חלונות ראוות וכל מה שמאפיין אורבניות מפותחת. אין כמו יפו בלילות.

"עג'מי" – רמי סעדי

רמי סעדי, יליד הכפר מוקייבלה ותושב זמני ברחוב צ'לנוב בדרום העיר, מצייר נופים אורבאניים בסביבת מגוריו ודיוקנאות של העובדים הזרים המתקבצים מידי בוקר במורד הרחוב, בהמתנה לקבלן העבודה. סעדי מתבונן בערביי יפו ובעובדים הזרים מנקודת מבט אנושית-אזרחית ומתוך זהותו האישית כערביי-ישראלי, שבחר לחיות בלב המרחב הדרומי של תל אביב, הרחק ממשפחתו וממקורותיו. המפגש עם העוני, ההזנחה והעזובה העירונית ביפו ובשכונות הדרומיות של העיר מעסיק אותו רבות ומאפשר לו לשאול על הקשר שבין זהות לאומית, מעמד חברתי ואסתטיקה סביבתית. הערביה היפואית הזקנה, המרימה את ידה כסימן-סירוב לצלם, אינה דמות רומנטית-אוריינטאליסטית, כמו מוכרת התרנגולות שרשם נחום גוטמן באותו מרחב לפני כ-70 שנה, אלא עדות ישירה לקונפליקט חברתי ופוליטי.

"44" – מאיר טאטי

המיצב "44" קרוי על שם מסלול הנסיעה של קו האוטובוס 44 היוצא משכונת עמידר בבת-ים, עובר בדרך את שכונותיה הנידחות ביותר של יפו, (יפו א', ב', ג', ד'), עולה במעלה שדרות ירושלים, חולף על-פני שכונת נגה מימין (שכונת מנשייה ההיסטורית משמאלו), עולה במקביל לשכונת נווה צדק וממשיך לשכונת פלורנטין ורחוב העלייה. משם הוא חולף ליד התחנה המרכזית הישנה ושכונת נווה שאנן ועוצר סופית בתחנה המרכזית החדשה. את המסלול הזה חווה מאיר טאטי פעמים רבות כשנסע, כילד תושב שכונת עמידר בבת-ים, הנמצאת על-גבול יפו, בדרכו לתל אביב – לבילוי, עבודה או לימודים.

"44" עוסק בחציית המרחב העירוני מדרום לצפון ובחזרה כמטאפורה לסיפור הביוגרפי של האמן. במסגרת עבודת ההכנה למיצב נסע טאטי 44 פעמים בקו האמור ובכל נסיעה ביצע פעולה מסוימת: פעולת צילום, איסוף, כיתוב, רישום וכו'. התחנות הרבות לאורך המסלול הפכו לתחנות בחייו וככל שהאוטובוס מתקדם בנסיעתו, כך נחלצים "חיייו" של האמן מן הדרום הפריפרי לקראת מה שנראה משם – כצפון הנכסף. התחנה הסופית של קו 44, למרות שהוא נוסע צפונה, היא התחנה המרכזית החדשה – בועה וירטואלית המורכבת ממהגרי עבודה זרים, עולים חדשים ואנשי שוליים למיניהם. מכאן, שהתחנה המרכזית היא רק נהר הסמבטיון שהחוצה אותו מגיע למחוז חפצו.

טאטי מציג מבחר תעודות מגן הילדים ומבתי הספר שלמד בהם בבת-ים. התעודות מעידות על הישגיו בלימודים, (בין השאר על כישלונו במקצועות הציור ותולדות האמנות...) התעודות משמשות אותו כמשטח לציור וכהתרסה נגד המערכת שכשלה מלהבינו ולקדמו. תוך כדי נסיעותיו בעונה זו של השנה, בראשית האביב, גילה טאטי את גינות החרציות הצהובות הפורחות בחופש פראי, ללא כל גינן ומשטור, בשטחי אדמת הכור שמתחת לבנייני השיכון לכל אורך מסלול הנסיעה. נרעש מן היופי המתפרץ לתוך ההזנחה של שיכוני הדרום, צילם טאטי את גינות החרציות האלה שעוקפות את חוקי הגינן העירוניים. מסלול האוטובוס מארגן את המיצב בחלל ומסמן את השאיפה לנוע צפונה.

"זינאדין זידאן" – רועי מרדכי

השם "זינאדין זידאן" כתוב על אחד הטילים הנורים מבניין שיכון לבן, מצויד בצלחת-קליטה עגולה, מאלה שמופיעים פעמים רבות ברישומי האקוורל של רועי מרדכי. בהשראת נוהג צה"לי בחיל התותחנים, שמצדו אימץ מנהג של החיזבאללה, לכתוב על הטילים שמות שונים שיסייעו להם בדרכם אל המטרה, בחר רועי לכתוב על הטיל שהוא משגר בציור את שמו של שחקן הכדורגל הצרפתי, יליד מרסיי, בן למשפחה אלג'יראית שהגרה לצרפת, המסמל את יכולת הקפיצה הנחשופה של בן-מיעוטים מן השוליים אל מרכז הזירה ואל צמרת החברה.

רועי מרדכי, שגדל בשכונה דרומית, בן לאב נגר ולאמא העוסקת בהוראה, מצייר סצנות עירוניות המערבבות מציאות עם דמיון. היסוד המציאותי כולל בנייני שיכונים לבנים, מגרשי משחקים ומגרשי כדורגל ותמיד – קבוצת ילדים המתרוצצים בחוץ. היסוד הסוריאליסטי מעיף את הבניינים באוויר, ומצייד אותם בצלחות-אנטנות הנראות כפרופלורים או, לפחות כמפרשי אניות. הילדים, לבושים במכנסי ספורט ונעולים נעלי כדורגל, נמצאים תמיד בתנועה. הם משחקים כדורגל, רצים או קופצים על טרמפולינות. הגוף שלהם מפוצץ מאנדרנלין, הראש שלהם מפוצץ מכתמי צבע זועמים. הרגליים שלהם נכונות לבעיטה והידיים נשלחות לכל עבר. הבניינים העפים באוויר קשורים לאדמה בשורשים או עורקים, ומקבץ של טילים עפים לאוויר מן הגגות. לפעמים הילדים עם הראש המפוצץ נלחמים במפלצות – תנין משונן או צפרדע ענקית – והם מזנקים מולם באוויר, כמו לוחמי דרקונים.

בשפה ציורית מעודנת וברישום אקוורלי קל, ללא סממנים אקספרסיביים, הנוגדים את המסרים התוכניים, מבטא רועי מרדכי את המציאות הפנימית של נערי שוליים הגדלים בפריפריה זנוחה ודלה והם שקועים עדי-צוואר בזעם נעורים וברצון למרוד ולהיחלץ מהמציאות שבה גדלו. הטיילים הנורים לכל עבר הם כלי-ביטוי נוסף לרצון לפוצץ את הבית, אך השורשים המדממים מעידים על סבך רגשי עמוק יותר ביחס למקום. הדרום, ככל פריפריה דלה, משמר נוסחאות-ילדות מסורתיות, כמו שוטטות בחוץ, ספורט ושעות רבות במגרש הכדורגל. למרות צלחות האנטנות, הנערים שמצייר מרדכי אינם בוהים במסך הטלוויזיה או המחשב, אלא עסוקים בשחרור אנרגיה פיזית הכלואה בתוכם. זינאדין זידאן הוא הטיל שלהם, זידאן הוא האלוהים שלהם.

"עמק הברכה" – קרן שפילשר

בעיני קרן שפילשר, שגרה ברחוב הקישון בשכונת פלורנטין, מהווה מפת הרחובות הללו, על שפעת חנויותיה וסחורותיה, עולם מבורך המעניק לה מ טובו. כמי שגדלה בשכונה צפונית למהדרין, הנוהגת להצניע את עושרה בתוך הבתים-פנימה, מתהלכת קרן בין חנויות הצעצועים, הכלים, הבגדים

והתחפושות החושפות את מרכולתן וגולשות אל הרחוב, כמוצאת שלל-רב. מבחינתה – השפע הזה הוא מקור לאושר גדול. "מה שלאחרים גהינום, בשבילי זה גן-עדן".

"מינימרקט ברכה", שילוב מושלם של מכולת ופיצוציה, הממוקם בפינת הרחובות הקישון-פלורנטין מסמן לשפילשר את "שערי גן העדן" – הפינה שמעבר לה נפתח בפניה עולם הפלאות. בעליו של המינימרקט – מר אלפרד ברכה, שזרועו השרירית מעוטרת בכתובת קעקע, אינו אלא "שומר הסף", הניצב בשערי הגן. חנות הירקות שבבעלותו – "שוק הברכה", הממוקמת בפינה ממול, יכולה, אם-כך, להסתמן כעמוד התווך השני בקשת השערים, וביניהם זורם לו, מטאפורית, "עמק הברכה", שכולו טוב.

את המיצב "עמק הברכה" תכננה שפילשר כתכנית של גן-עדן בזעיר-אנפין, המורכב משלושה מישורים: במרכז – השער לגן; מעליו – האזור השמיימי המבורך ומתחתיו – האזור האמביוולנטי, אזור הרחוב.

תרבות הקיטש המנצנצת חוגגת את שמחת הזיוף והמלאכותיות, ללא יסורי מצפון. בין שרשרות הפרחים השופעות מלמעלה, כעדת מלאכים מכונפים, לבין החרבות המושחזות למטה, המרמזות אל עולם פרוע ואלים יותר, שומרים זוג ברבורים וזוג אריות על הדיוקן המרכזי של ה"שומר", הניצב בפתח. שפילשר מתעתעת בין עולם האריות המסחריות לבין חפצים שהיא-עצמה מייצרת ואורזת באותן שקיות: בובות שחציין תעשייתי וחציין עבודת-יד שלה, ומיני הכלאות, תפירות וסריגות, שמשטשות את הגבול בין סחורה לאמנות. היא ייצרה קבוצת דמויות-רחוב המבוססות על אנשי השכונה, כל אחת עם האטריבוט שלה: השוטר הקהילתי עם המשרוקית, השיכור השכונתי עם הבקבוק, הספרית עם הפן, ועוד. גן העדן של שפילשר מתענג על עוצמת הזינוק בין הגבוה לנמוך, ועל כוחם של הגודש, ההגזמה והגרוטסקיות. בניסיונה להפוך את ממלכת הדרום העני למקור שופע של "עמק הברכה" מודעת שפילשר לנאיביות שלה, אך למרות זאת, היא מבקשת להיות מעין קוסמת, המפזרת אבקת-כוכבים (מהוהה במידה) באמצעות מטה הקסמים שבידה.



- ¹ נחום גוטמן, אהוד בן-עזר, בין חולות וכחול שמיים, יהושוע אורנשטיין, הוצאת ספרים "יבנה" בע"מ, 1986 (מהדורה רביעית). כל הציטוטים מזיכרונותיו של גוטמן לקוחים מספר הזה.
- ² ראו שרון רוטברד, עיר לבנה, עיר שחורה, הוצאת בבל (ארכיטקטורות), 2005, עמ' 212, הדיון על "השטח הגדול".
- ³ שם, עמ' 126.
- ⁴ שם, שם.
- ⁵ שם, שם.
- ⁶ הדברים מצוטטים מתוך פרויקט "אוטוביוגרפיה של עיר", (www.jaffaproject.org). ראיון מס. 1 עם ג'השאן, נערך ב-1.1.2004, ביפו.
- ⁷ יוסף אליהו שלוש, פרשת חיי (1870-1930), התפרסם לראשונה בתל אביב ב-1931, הודפס מחדש בהוצאה פרטית מוגבלת ב-1973, וב-2005 יצא לאור בהוצאת בבל, תל אביב.
- ⁸ שלוש, פרשת חיי, עמ' 364.

אדם גרשוני ◀ נ. 1967 ◀ צייר, מלמד בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים ובבית הספר לאמנות ה"תחנה" תל־אביב ◀ חי ועובד בתל־אביב.

אירית חמו ◀ נ. 1961, אמנית ומרצה לאמנות באקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, ירושלים ◀ לימודים: 1982–1983 ביה"ס לאמנות עש ג'ון הרון, אוניברסיטת אינדיאנה, אינדיאנפוליס, ארה"ב ◀ 1983–1986 המדרשה למורים לאמנות רמה"ש ◀ חיה ועובדת בתל אביב.

רות שלוש ◀ נ. 1922, נירנברג, גרמניה ◀ 1937, עלתה ארצה ◀ 1938–1941, לימודים במחלקה לגרפיקה שימושית, בצלאל הישן, ירושלים ◀ הציגה במאות תערוכות בארץ ובעולם. חיה ומציירת בכפר שמריהו

דוראר בכרי ◀ נ. 1982 ◀ לימודים: 2000–2002 למודי תעודה, מדרך באמנות, מכללת הגליל המערבי, יד־נתן, עכו ◀ 2002–2006 תואר ראשון באמנות, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים ◀ חי ויוצר בתל־אביב

חנה בן־חיים יולזרי ◀ נ. 1956 ◀ יוצרת ומלמדת אמנות בירושלים ◀ לימודים: ◀ 1976–1980 תואר ראשון באמנות, המחלקה לאמנות, "בצלאל", ירושלים ◀ 1981–1982 קורסים לתואר שני בתולדות האמנות, אוניברסיטת תל־אביב ◀ 1997–1998 תוכנית לימודי המשך, "בצלאל" ◀ 2003–2005 השלמות לתואר שני באמנות בתוכנית המשותפת ל"בצלאל" ולאוניברסיטה העברית, ירושלים ◀ חיה ועובדת בירושלים.

יואב מאירי ◀ נ. 1965 ◀ אדריכל ◀ לימודים: 1990–1996 לימודים לתואר B.A. בוגר הטכניון באדריכלות, חיפה ◀ 2002–2006 לימודי M.A. בגיאוגרפיה עירונית באוניברסיטת תל־אביב ◀ חי ועובד בתל אביב.

בילו בליך ◀ נ. 1950, אמן, אדריכל ומרצה בפקולטה לארכיטקטורה בטכניון, חוקר את הקשר בין ארכיטקטורה לתרבות ◀ לימודים: 1973–1978 בוגר בארכיטקטורה מאוניברסיטת פראט בניו־יורק ◀ 1995 סיים תואר M.Sc. מהפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון, חיפה ◀ חי ועובד בתל אביב.

עדי קפלן ◀ נ. 1967 ◀ לימודים: בוגרת בית הספר הגבוה לציור "קלישר".

שחר כרמל ◀ נ. 1957 ◀ לימודים: בוגר בית הספר הגבוה לציור "קלישר", 1992–1996 ◀ עובדים וחיים ביחד בתל־אביב משנת 1994.

ציפה קמפינסקי ◀ נ. 1957 ◀ עיתונאית לשעבר ◀ חיה ועובדת בתל אביב



נטלי קרטס וזאב מאור ◀ אמנים ואוצרים הפועלים יחד. עבודותיהם הוצגו במוזיאון ישראל, ירושלים, בפסטיבל הבינלאומי לאמנות בת זמננו בספרד (BAC) 2004 במרכז לתרבות עכשווית, ברצלונה (CCCB), במוזיאון תל־אביב לאמנות ובגלריות ומוזיאונים נוספים בארץ ובחו"ל.

אמנון ניסים ◀ נ. 1944 בנווה צדק ◀ משחק מטקות בחוף גורדון, תל־אביב.

דוד טרטקובר ◀ נ. 1944 ◀ 1964–1966 לימודים בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים ◀ 1966–1968 בוגר המחלקה לעיצוב גרפי וטיפוגרפי ב־London College of Printing ◀ חתן פרס ישראל לעיצוב (2002) ◀ מ־1980 חי ועובד בנווה צדק.

קובי לוי ◀ נ. 1974 ◀ לימודים: 1995 בית ספר לצילום מוסררה, ירושלים ◀ 1999 מלגת חילופי סטודנטים, School of Visual Arts, ניו יורק ◀ 1996–2000 B.Des.Hons. Visual Communication – בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב המחלקה לתקשורת חזותית ◀ 2003–2004 לימודי M.F.A., התכנית ללימודי תואר שני וללימודי המשך בצילום, האקדמיה לאמנות ועיצוב, בצלאל, ירושלים ◀ חי ועובד בתל־אביב

נועה בן־שלום ◀ נ. 1975 ◀ לימודים: 1997–2001 לימודי B.S.A., בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, המחלקה לצילום ◀ חיה ועובדת ביפו תל־אביב.

רמי סעדי ◀ נ. 1980 ◀ לימודים: 2000–2004 תואר ראשון באמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים ◀ חי ועובד בתל אביב.

מאיר טאטי ◀ נ. 1973 ◀ צלם ועורך ווידאו ◀ לימודים: 1999–2002 לימודי תעודה באמנות, מכון אבני, יפו ◀ 2002–2003 לימודי תעודה בעריכה וצילום, בית הספר לצילום והדמיה מוסררה ירושלים ◀ 2003–2004 קורס עריכת סווי, AVI, בית הספר קאמרה אובסקורה, תל־אביב ◀ חי ועובד בתל־אביב

רועי מרדכי ◀ נ. 1976 ◀ לימודים: 2002–2003 בית ספר לצילום, מוסררה, ירושלים ◀ 1999–2002 לימודי אמנות מכון אבני, יפו ◀ חי ועובד בתל־אביב.

קרן שפילשר ◀ נ. 1977 ◀ לימודים: 1999–2002 B.A. בלימודי איור בבית הספר ויטאל, תל אביב ◀ חיה ועובדת בתל־אביב.

◀
דרום־דרום: שמונה־עשר פרויקטים
Double-South: Eighteen Projects



Aram Gershuni

Yafo Dalet, 2006-2007, oil on
canvas, 160x90

ארם גרשוני

יפו ד', 2006-2007, שמן על בד,
90x160



Irit Hemmo

from the series "*Salame*", 2003
pencil on paper, 152x106 each

אירית חמו

מתוך: "סלמה", 2003, עפרון על
נייר, 106x152 כ"א





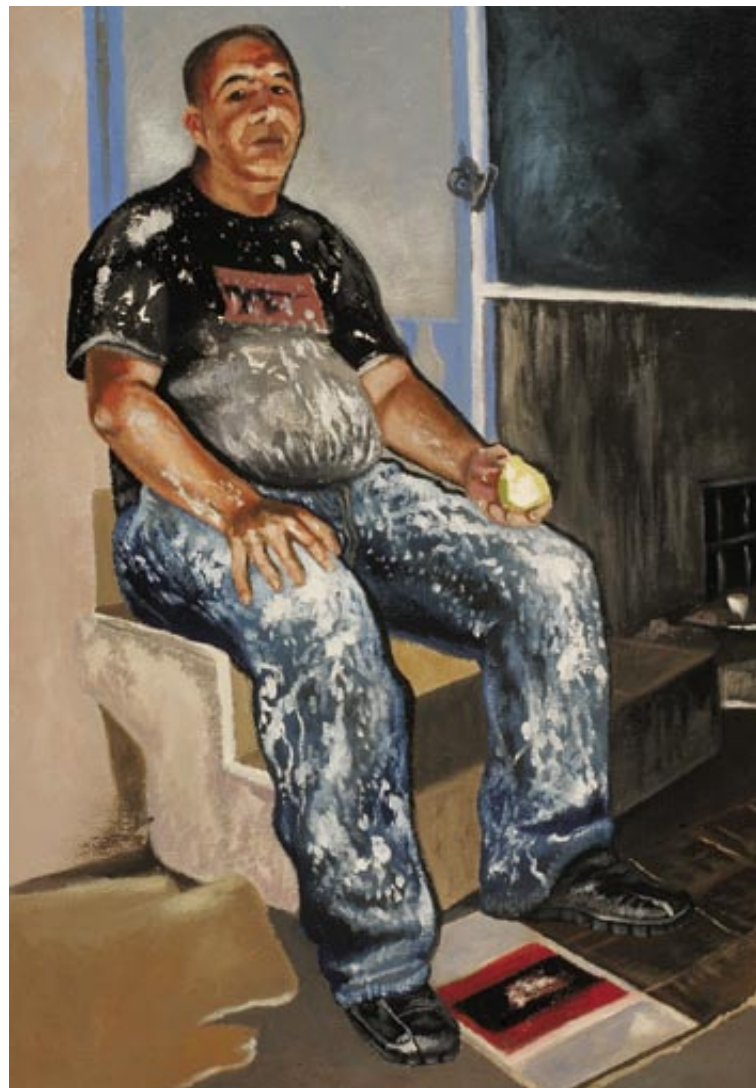
Ruth Schloss

right: *Alley in Jaffa*, 1960s,
diluted ink on paper, 52.5x40;
left: *Ajami*, 1960s, diluted ink
on paper, 50x35

רות שלוש

ימין: סימטה ביפו, שנות ה־60,
דיו מדולל על נייר, 52.5x40;
שמאל: עג'מי, שנות ה־60,
דיו מדולל על נייר, 35x50





Durar Bacri

right: *Port of Jaffa*, 2007, oil on canvas, 71x49; left: *South*, 2007 oil on canvas, 39x56

דוראר בכרי

ימין: *נמל יפו*, 2007, שמן על בד, 49x71; שמאל: *דרום*, 2007, שמן על בד, 56x39





Hanna Ben-Haim Yulzeri

Ajami Sunsets, 2004-2006,
video installation,
(sound & editing: Roi Assayag)

חנה בן־חיים יולזרי

שקיעות עג'מי, 2004-2006,
מיצב וידיאו,
(עריכה וסאונד: רועי אסייג)



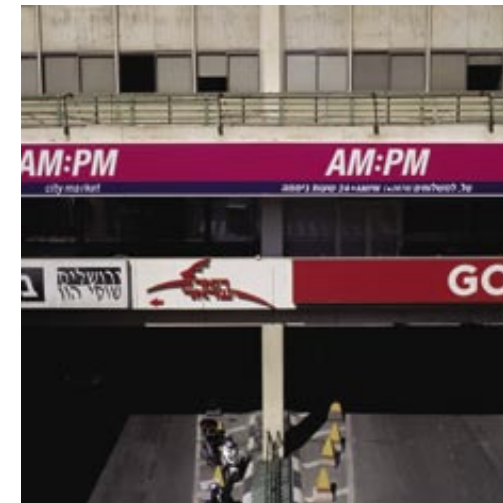
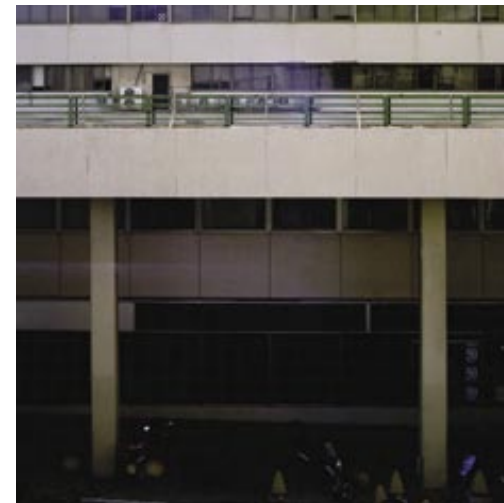


Yoav Meiri

*The Origin of the Coordinate
System, 2007, photographs
120x120, 30x30 (four)*

יואב מאירי

*ראשית הצירים, 2007, תצלומים,
30x30, 120x120 (ארבעה)*



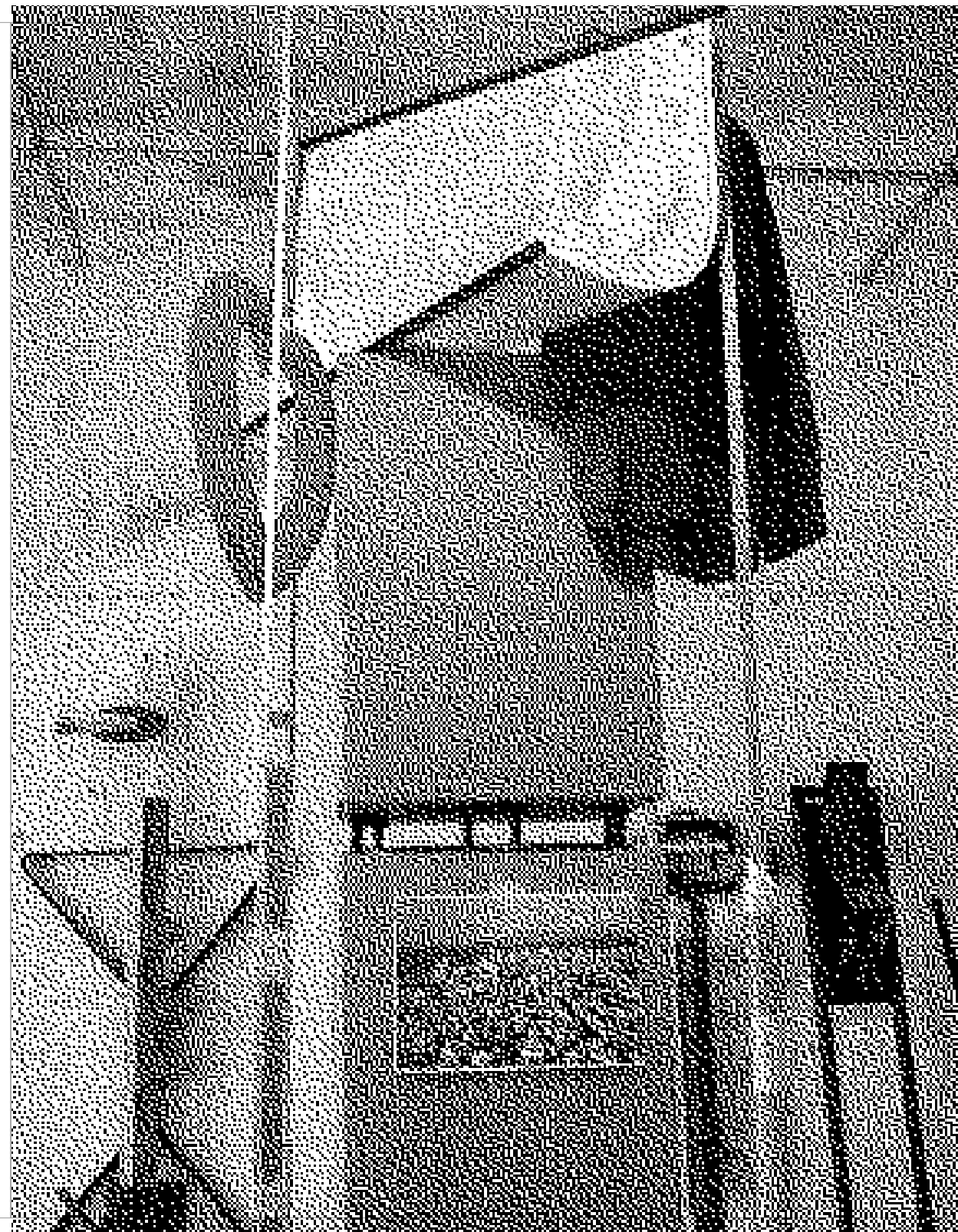


Bilu Blich

*From the Back Side, installation
2007, mixed media, 300x400x400*

בילו בליך

*מהצד האחורי, מיצב, 2007,
טכניקה מעורבת, 400x400x300*





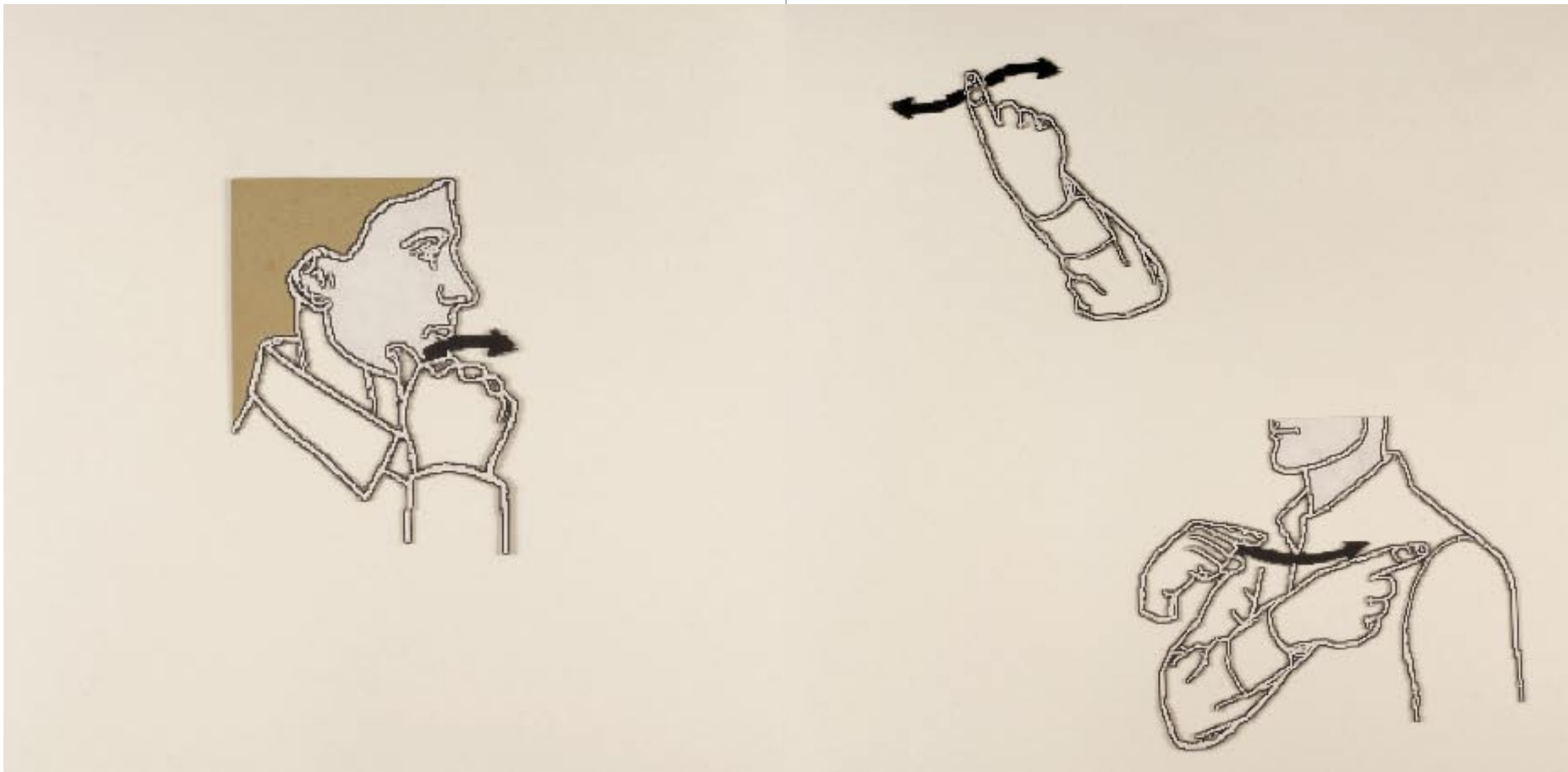
במפלת לא חיכו פשעקרו מבעד לדלת

Adi Kaplan & Shahar Carmel

Spread from *The Parents of Lev Afor*, 2004-2006, color pencils and chalks on paper, 29x14

עדי קפלן ושחר כרמל

כפולה מתוך הספר ההורים של לב אפור, 2004-2006, עפרונות צבעוניים וגירים על נייר, 14x29

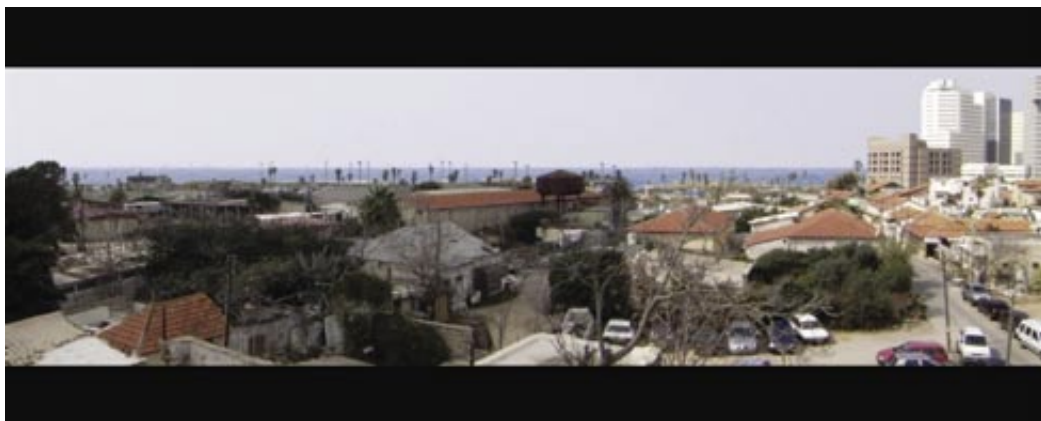


Tzipa Kampinsky

Where/We/Tomorrow,
2006-2007, cardboard and
paper, various sizes

ציפה קמפינסקי

איפה/אנחנו/מחר, 2006-2007,
קרטון ונייר, גדלים משתנים



Nathalie Kertesz & Ze'ev Maor

right: sketch for a sculpture
(made of broken taillights), 2007;
left: *Untitled*, 2007, video

נטלי קרטס וזאב מאור

ימין: רישום הכנה לפסל (עשוי
משברי פנסים של מכוניות), 2007;
שמאל: ללא כותרת, 2007, וידיאו





Amnon Nissim

Israel Ma'atzamatka, (Neve-Tzedek), 2007, (racquets and balls: 'Olympic Sport', Bat-Yam)



אמנון ניסים

ישראל מעצמטקה (נווה-צדק) 2007, (מטקות וכדורים: 'אולימפיק ספורט', בתיים)



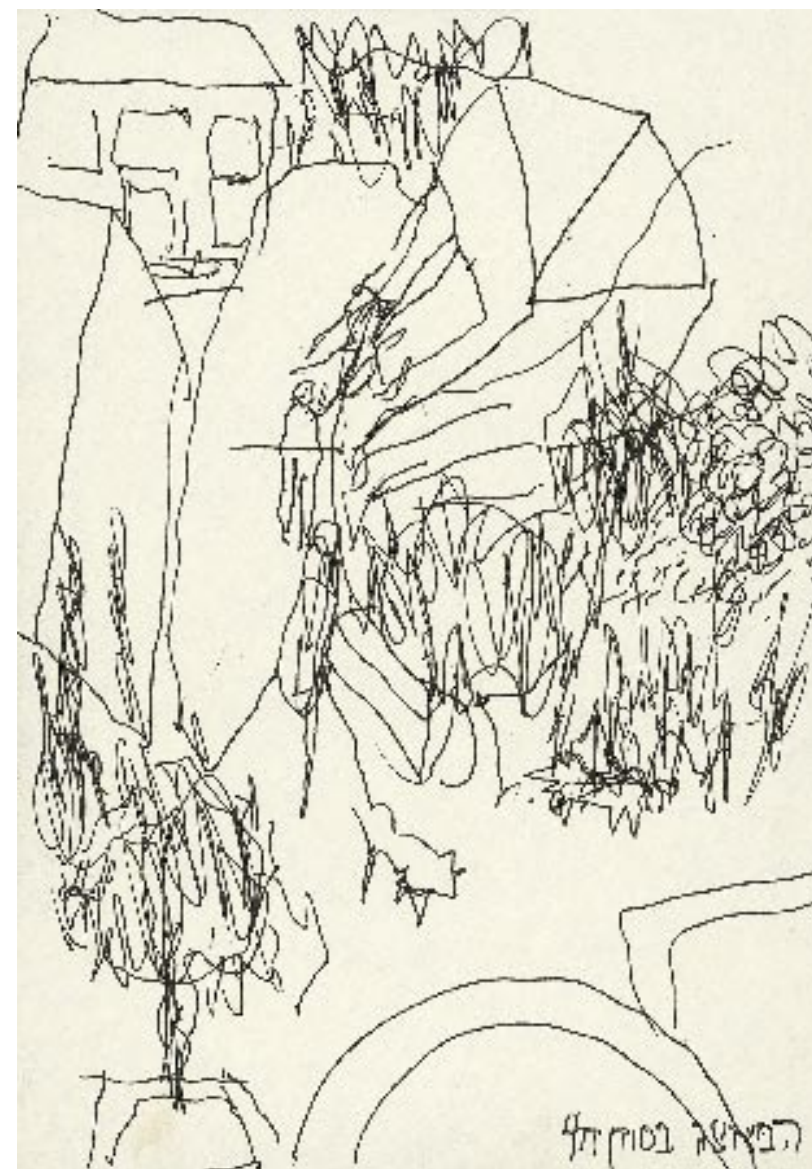


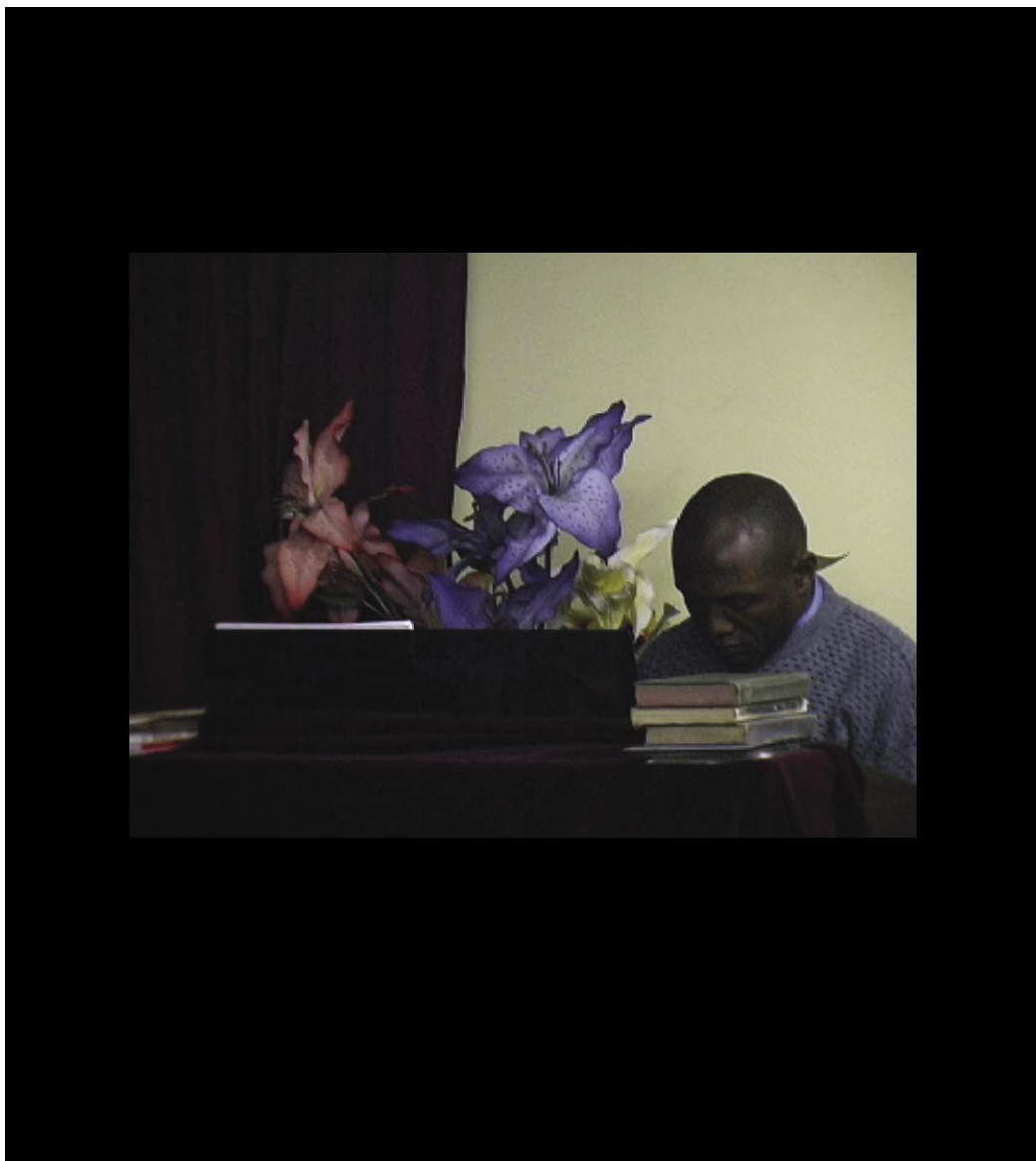
David Tartakover

right: *Piazza Suzanne Dellal*,
1980, pencil on paper, 19x32;
left: *Neve Tzedek*, 1980, color
pencils on paper, 23x27.1

דוד טרטקובר

ימין: *הפיאצה בסוזן דלל*, 1980,
עיפרון על נייר, 32x19;
שמאל: *נוה צדק*, 1980, עפרונות
צבעוניים על נייר, 27.1x23



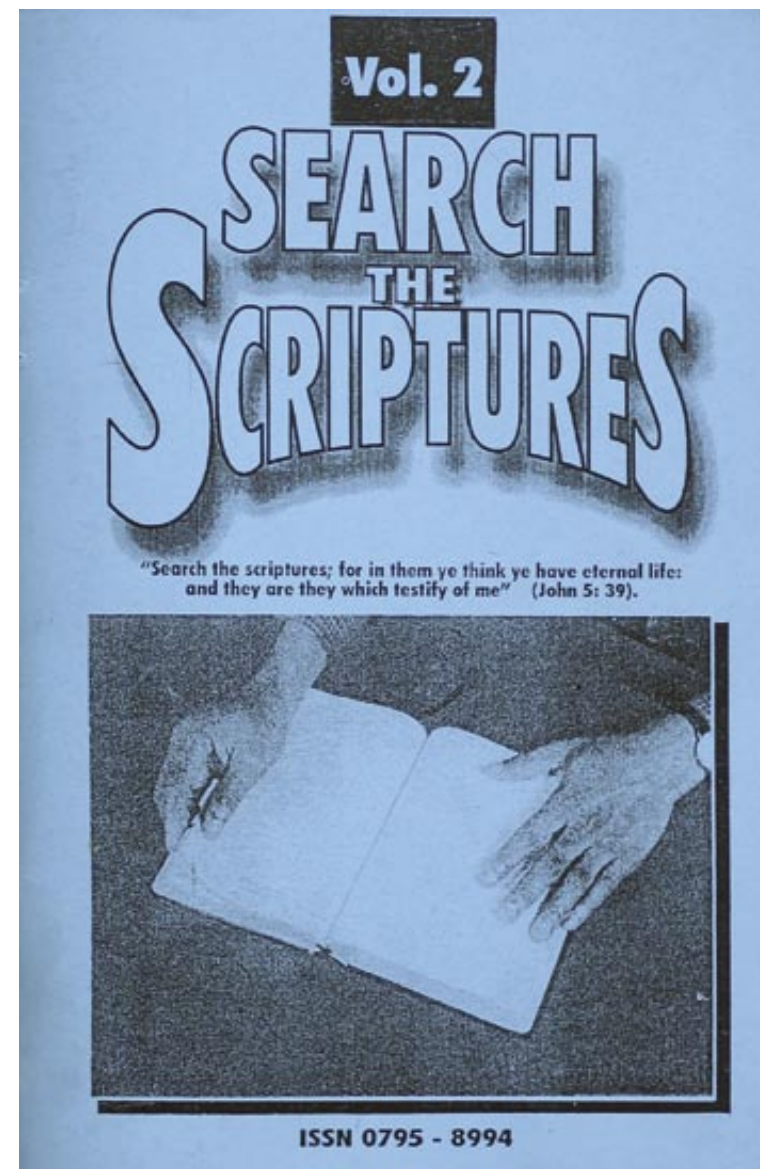


Koby Levi

Festus, 2007, video and laser
print on paper

קובי לוי

פסטוס, 2007, וידאו והדפסת
לייזר על נייר





Noa Ben-Shalom

Jaffa nights (JafuNights), 2007
 lambda prints, 20×20 each

נועה בן־שלום

"אין כמו יפו בלילות", 2007,
 הדפסות למבדה, 20×20 כ"א





Rami Saadi

right: *Jaffa*, 2007, oil on canvas,
110x91; left: *Jaffa*, 2007 oil on
canvas, 30x30

רמי סעדי

ימין: *יפו*, 2007, שמן על בד, 91x110;
שמאל: *יפו*, 2007, שמן על בד,
30x30





Meir Tati

44, 2007, installation

מאיר טאטי

44, 2007, מיצב



Meir Tati

מאיר טאטי



Roy Mordechay
from the Series *Zinadine*
Zidanne, 2006, watercolor on
paper, 61×49 each

מתוך הסדרה זינאדין זידאן, 2006,
צבע מים על נייר, 61×49 כ"א

רועי מרדכי





Keren Shpilsher

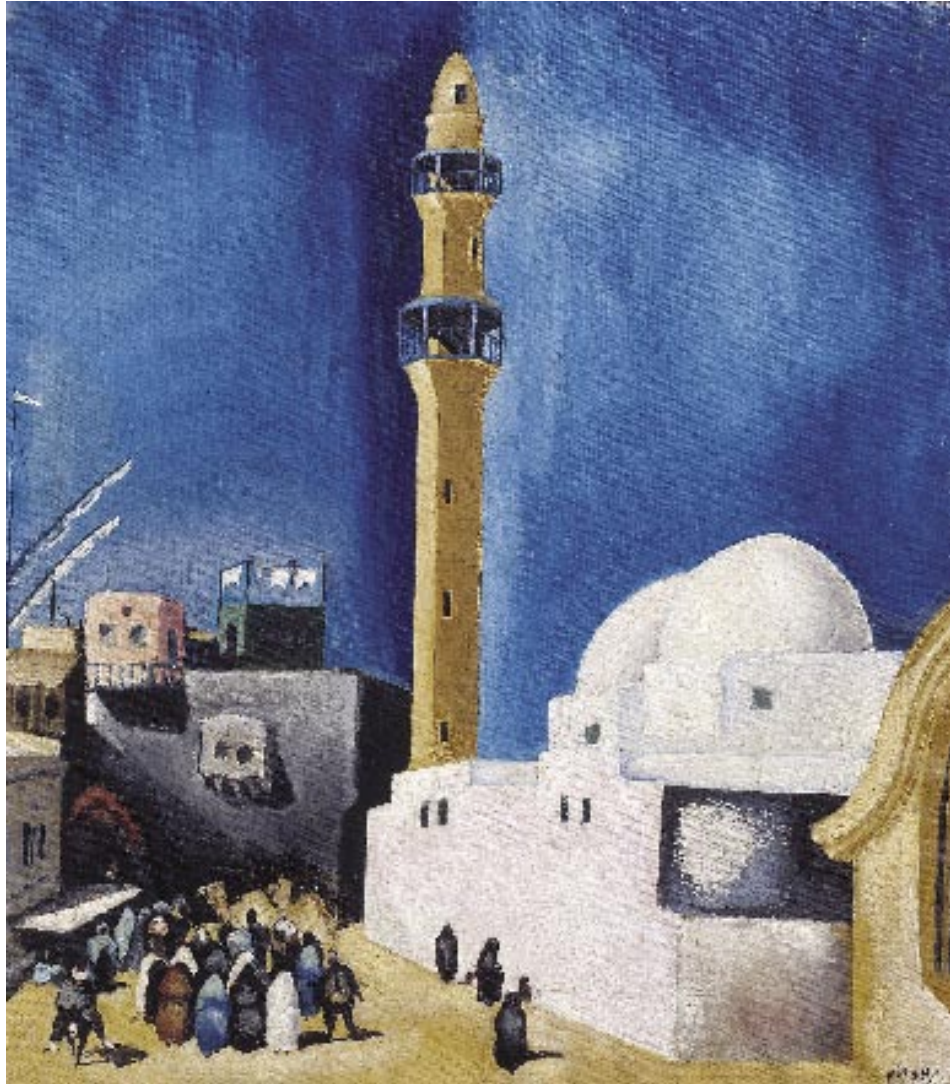
Emek HaBracha, 2007
installation, mixed media
(photography: Natan Dvir)

קרן שפילשר

עמק הברכה, 2007, מיצב,
טכניקה מעורבת, (צילום: נתן דביר)



◀
נחום גוטמן: יפו, נווה צדק, חוף הים
Nahum Gutman: Jaffa, Neve Tzedek, The Beach



Hassan Beck Mosque, 1926,
oil on canvas, 61×55, private
collection

מסגד חסן בק, 1926, שמן על בד,
55×61, אוסף פרטי



Way in the Orchard, 1920s, oil
on canvas, 58x36, collection of
the Israeli Phoenix Insurance
Company

דרך בפרדס, שנות ה־20, שמן על
בד, 36x58 ס"מ, מאוסף הפניקס
הישראלי



The Church in Abu Kabir, 1920s,
oil on canvas, 64x48, collection
of the Israeli Phoenix Insurance
Company

הכנסייה באבו כביר, שנות ה־20, שמן
על בד, 48x64 ס"מ, מאוסף הפניקס
הישראלי



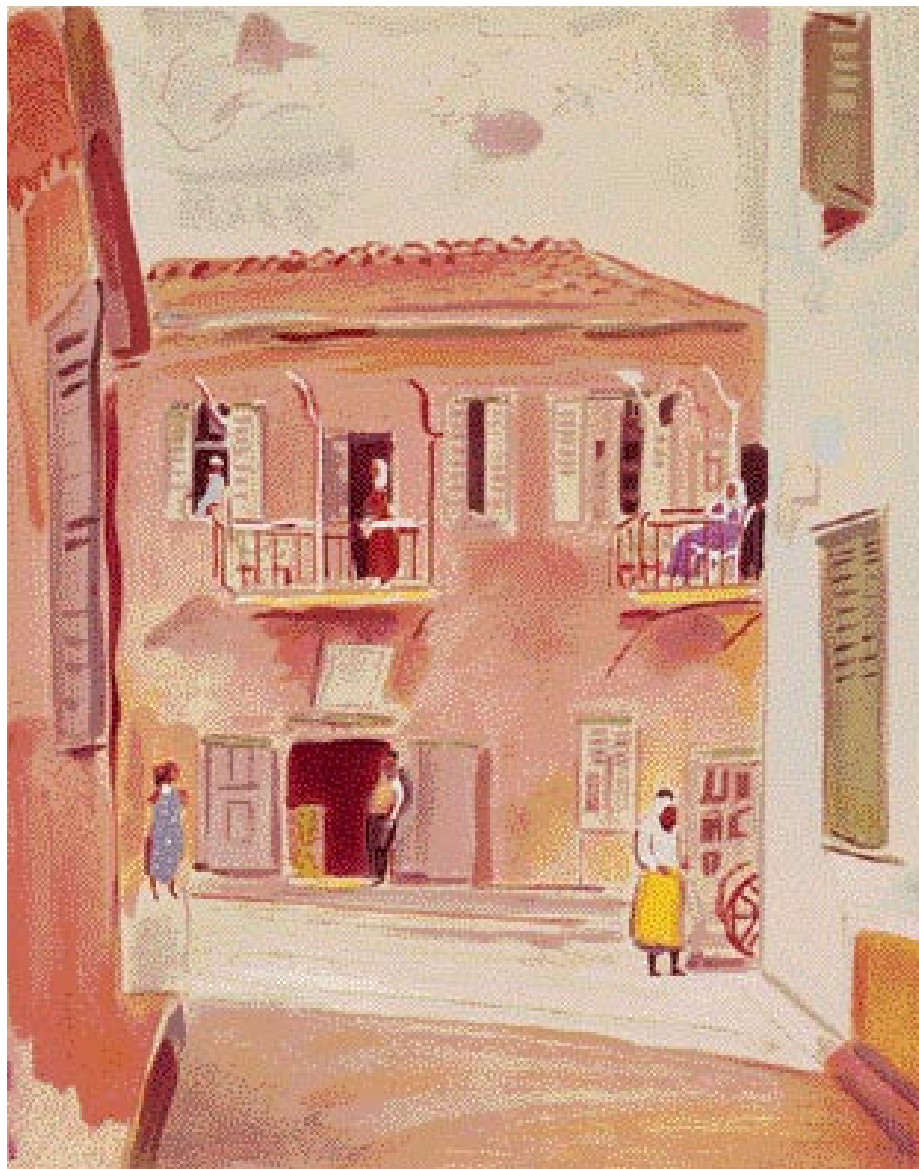
Jaffa Beach, 1926, oil on canvas,
75.5×55, on loan from the Tel
Aviv Museum of Art, gift of Sam
and Ayala Zacks, Toronto, 1957

חוף יפו, 1926, שמן על בד, 55×75.5,
בהשאלת מוזיאון תל אביב לאמנות,
מתנת סם ואילה זקס, טורונטו, תל
אביב, 1957



High Waves in Jaffa Port,
1960s, oil on canvas, 119×100,
collection of Gili Gruner

גלים בנמל יפו, שנות ה־60, שמן על
בד, 119×110, מאוסף גילי גרונר



Shlush Street, 1930s, water color
on paper, 29×38.5, collection
Jack Suzana, Jerusalem

רחוב שלוש, שנות ה־30, צבע
מים על נייר, 38.5×29, אוסף ז'אק
סוזאנה, ירושלים



*The Synagogue "Maro't Soolam"
in Neve Tzedek, 1930s, water
color on paper, 50x35, collection
Jack Suzana, Jerusalem*

בית הכנסת "מראות סולם" בנווה
צדק, שנות ה־30, צבע מים על
נייר, 35x50, מאוסף ז'אק סוזאנה,
ירושלים

המקף המחבר

“לפני הבית היתה כיכר־חול. הכיכר היתה ריקה. באחת מפיאותיה, בשפל, ישבו שתיים־שלוש מנשי המקום תחת אהילים פתוחים, אם כי השמש נטתה כבר לשקוע, בלי כל תנועה. ספרדיות או ערביות – קשה היה להבדיל. ואף לא היה ענין להבדיל. כלום יש הבדל בדומה?”

הרבה דומה והרבה הבדל יש בסיפוריהן של השכונות היהודיות שקמו בשנים 1887-1906 מצפון ליפו, ובראשן נווה צדק ונווה שלום, המתוארת כאן מתוך תודעתה המיוסרת ועיניה הקהות כבר של מרים, מגיבורות “שכול וכשלוך” של ברנר, זמן קצר לפני מותה.

במפקד של מועצת תל־אביב משנת 1928 מופיע מניין כל תושבי נווה שלום, על טפס ועיסוקיהם. נווה שלום היא כאן כבר שתיים: זו שנסתפחה לאחוזות בית בשנת 1923 ובה 1,762 בני־אדם, הרבה זעיר בורגנים, בעלי־מלאכה ופועלים, אשכנזים כמעט כולם, וזו שנותרה חלק מיפו, גדולה יותר – 2,445 תושבים, זעיר בורגנים ובעלי־מלאכה, והרבה מאוד יהודים ערבים. שכונות מחנה יוסף ואוהל משה, שקמו שנים אחדות אחרי נווה שלום ובסמוך לה, דומות לה בחתך המעמדי של תושביהן, וגם לא דומות – החתך המעמדי בהן נמוך יותר. נווה צדק, הצמודה לנווה שלום, דומה ולא דומה – מעמד תושביה גבוה מעט יותר. ומנשיה הסמוכה, שממנה אולי הגיעו הנשים הערביות – דומות בחזותן, בתרבותן, בלשונן ולעתים במעמדן החברתי ליהודיות הצפון אפריקאיות, התימניות והעדניות – אף היא דומה ולא דומה.

נווה צדק ונווה שלום ואחוזה ומחנה יהודה ומחנה יוסף ומחנה ישראל קמו בסמוך ליפו אך מחוץ לה, מאותות לה, ‘אנחנו שונות’. אחר כך באה אחוזת בית וקראה בקול: ‘ואני נבדלת מכולכן’.

ברנר – שירד מן האניה בחיפה בשנת 1909, אינקוגניטו שכולם זיהו

בלי קושי, ויצא ברגל לחדרה, נחוש לעבוד עבודת כפיים ("אין פועלים עברים"), מתמוטט מעת לעת בדרך וקורס אחר כך בגומת העץ השניה שניסה לחפור – מצא עצמו במהרה ביפו, בנווה צדק, בביתה של טובה פשה שולמן, היום מוזיאון גוטמן, חולק את הבית עם הסופרת דבורה בארון ובן זוגה, העסקן ועורך "הפועל הצעיר" יוסף אהרונוביץ (לכן זכה הבית לכינוי "בית הסופרים"), וכותב לכתב־העת.

"המערכת והאדמיניסטרציה של 'המחרשה' היו בחדר אחד גדול, כמעט ריק, בן שני חלונות ודלת אחת. הרהיטים – שני השולחנות וששת הכסאות – היו לא מנוסח־רוקוקו ולא מנוסח־מודרן, וספרים עבים ולקסיקונים כבדים לא היו כלל בנמצא. הכל עשה רושם של דבר חדש, בלי סבל־ירושה".

התיאור של מערכת "המחרשה" ברומן "מכאן ומכאן", בין אם הוא תואם את מראה מערכת "הפועל הצעיר" ובין אם לא ממש תואם, מנסח אתוס של מינימליזם בחומריותו ובנשמתו, של חדש, של מבראשית, של "בלי סבל־ירושה".

אבל ברנר – כשהוא דן בעברית וביידיש, וכשהוא דן למשל בספרות העברית הנוסדת – מבהיר היטב את דעתו שהדרך עוד רחוקה, שאין המצאה בלי תהליך:

"עלינו לדעת את האמת: היהודי החוזר בתשובה, הבא לארץ־ישראל על מנת לעבוד בה, אינו נעשה בן־לילה לאיש־עבודה ממדרגה ראשונה ולגיבור. טוב־פועלינו כיום הנם אנשים חלשים ומכשרים לעבודה לא־מרובה".

ואכן, נוכח מראה השכונות, שמתגוררים בהן פועלים, משרתות, עגלונים, בעלי מכולת, חולי־רוח, מוכרי ירקות, מצחצחי נעליים, מסגרים, פחחים, חלבנים, מרצפים, שומרים, בנאים, שוטרים, מחוסרי עבודה, זגים, רוכלים, בעלי קיוסק (בהיקפים משתנים לפי אופי השכונה); ואמנם לצד פקידים, מורים, רוקחים ועורכי־דין, בעיקר בנווה צדק עצמה – נוכח כל הערב רב הזה אי אפשר להתיימר להפוך על פיהם, במחי אחד, את סדרי העולם הישן.

כשמדברים על נווה צדק (שבכרסה נבלעו כבר יתר השכונות, אשר איבדו את שמן המקורי, מלבד שבזי – שם שצץ לפתע כעבור שנים, ומציין את חלקן), מזכירים בדרך כלל את מייסדיה האמידים – רוקח, שלוש, אמזלג, מויאל, ברנט – על בתי המידות שלהם (ולא מזכירים שרכישת הקרקעות, שאיפשרה את המהלך, נעשתה בעיקר כהשקעה כלכלית). ואת האינטלקטואלים שהתגוררו בה – סופרים, אמנים, מורים. אך מהר מאוד, מלכתחילה למעשה, ובאופן ניכר עוד יותר אחרי מלחמת העולם הראשונה, התגוררו בה הרבה "מחוסרי אמצעים" – זעיר בורגנים, פועלים, מובטלים. ועוד אומר ברנר, כי העולם החדש שלו, ששעתו היפה עוד לפניו, איננו זה של הרוקוקו והמודרן:

"תנועה עממית אמיתית מקימה בראשה לא את האנשים הדרושים לה, כי אם דוקא את האנשים הגדולים מתוכה, את האנשים שהנם עצם מעצמה ובשר ומבשרה ממש. והרצל היה פחות מדי בן־עמו בפנימיותו ויותר מדי בן־הטרקלין וה'פריסה החפשית' בחיצוניותו. הוא הלא גם את שפת היהודים לא שמע; לדבר אלינו בלשונותינו לא ידע".

אכן, מול הכיפה הנוצצת של בית רוקח עמדה שכונה במתכונת שכונות החצר הירושלמיות, כלומר שכונות "הישוב הישן", בהשפעה ערבית מובהקת, עם ריבוע גדול עשוי בתי מגורים צפופים, וחצר פנימית ששימשה לפעילות של חיי היומיום ולמלאכה ובה – וכאן היה חידוש – בית־שימוש ומטבח לכל דירה ודירה. נווה שלום, שנוסדה שלוש שנים אחרי נווה צדק על אדמה שקנה זרח ברנט, היתה דלה עוד יותר – רוב תושביה מסורתיים, והיא עשויה בתים טוריים, מלאה בתי־מלאכה, בתי־חרושת וחנויות.

כשקמה אחוזת בית – מבשרת מוקדמת זו של העיר הלבנה – היא קמה בשם רוח המודרן, מתריסה גם מול השכונות היהודיות שקדמו לה ב"יציאה מן החומות" (כמה רוצה בכל זאת תל־אביב להידמות לירושלים, אחרי שהיא מגנה אותה ומנערת את חוצנה ממנה, כמו ברנר הקובע כי "לאנשי עבודה במובן הפשוט של המלה אין מקום בירושלים"). ברנר הקפדן היה ודאי מוסיף, לנוכח בתייה של אחוזת בית שנבנו בין היתר בהשראה טמפלרית, ונוכח

רוח עיר הגנים שלה, עם החצרות הקטנות שהקיפו כל בית ובית, והתכנון המוקפד – שהיא אפילו רוקוקו.

"אפילו ב'הבוקר' זה קצרהימים, שעל כולו מרחף רוחו השנונה של עורכו איש־הציביליזציה ובהרבה מעמודיו נחרתו עקבות שכלם הבהיר והבנתם הנכונה של אחדים מסופריי הקבועים, התגנב אחד מהכתבים הנ"ל (בגליון ק"ו, כמדומני), וב'כתבות' על אספת המחאה של 'הפועל הצעיר' נגד עניי 'אחוזת בית' הידועים האיר הוא, הכתב, את כל הענין ככה, שכאילו אלפי עניים מתגוללים בחוצות מאין דירה, והללו, חברי 'הפועל הצעיר' הרשעים, באים ודורשים מאת הנדיבים הבונים בשבילם, בשביל העניים האומללים, מעונות לשבת, שהבתים יבנו דוקא עלידי יהודים, בעוד שידי יהודים אינן כלל בנמצא... במציאות, כידוע ליושבים בפנים, מצב־הדבר היה אז, אמנם, קצת באופן אחר: ה'הלוואה' לבנין הבתים היא מהקופה הלאומית, שנאספה מדמי עניים ואביונים; הבתים הגדולים נבנו על פי התכנית של משכן לאמידים, לעשירים ולא לעניים; בנאים ופועלים יהודים הלכו בטל וסבלו יסורי־מחסור בכל המובן האכזרי של המלים האלה, והעבודה היהודית של עפרות־ארצנו לא ניתנה להם. במציאות רתחו אז הלבבות העבריים הנאמנים של טובי בעלי ה'מחאה', לאמור: 'הנה בעת שהיה מעוז צור שירתנו פה שרו בהמון לכבודו לא הרחק משם, מ"אחוזת בית": 'תחזקנה ידי כל אחינו המחוננים עפרות ארצנו' – מדוע לא הוסיפו לשווע: 'תיבשנה ידי כל אחינו הלוקחים כסף מהקופה היהודית, שנאסף לקנות קרקע לעם היהודי המחזר על הפתחים, ומוסרים אותו לידי אינו־יהודים, שיבואו אלה ויקימו בנינים ליהודים פותח־חנניות בעתיד?!...! (מאגרת פרטית אחת).

ברנר שוב מדבר מגרונה של דמות – פוליפוני כל כך למרות דבקתו במשנתו – אך הקול קולו. עיקר קצפו יוצא על העבודה הלא־יהודית, ובזה הוא מבטא ברור של רוח הזרם המרכזי ו"הפועל הצעיר", אבל גם את עצם הבניה לעשירים בלבד בכספי דלת העם הוא מגנה לנוכח העניים הרבים. (לקראת שנת המאה לתל־אביב, ובכלל, מתנהל דיון ערני על הפרטים: האם התצלום המפורסם של סוסקין אמנם מציג את הגרלת המגרשים של השכונה החדשה (קרוב מאוד לודאי שלא); האם יש לחשב את גילה של

העיר מיום ההגרלה־כביכול או דווקא מיום האסיפה ב־1906, שבה נבחר ועד האגודה הזמני (כלומר, מיום ההתעברות?! וכד'. אבל אין מטיילים ספק בבכורתה של אחוזת בית. השכונה, בין אם הוקמה כפרוור גנים בלבד ובין אם מלכתחילה תוכננה במטרה להיעשות כרך גדול, היא־היא ראשיתה של תל־אביב. מודרנית, מערבית בהתכוונותה ובחזותה, מתוכננת לעילא – לא פתרון דיור אלא פרוייקט לאומי של ממש. 66 המשפחות המייסדות, בורגניות אחת אחת, הלמו היטב את ההצהרה הזו).

ברנר, תומך ברור של הסוציאליזם הלאומי ההולך ומתגבש, מברך על הקפיטל הזורם ומגנה את הקפיטליסטים המתלווים לו:

"קאפיטאלים נחוצים לזה. כן, קאפיטאלים גדולים. לא קאפיטאליסטים, כי אם קאפיטאלים. הקאפיטאליסטים עם נשותיהם רחבות־התביעות וילדיהם המפונקים יכולים להישאר לעת־עתה באשר הם שם. אווירנו פה קשה כליך ומקולקל כליך, ואל יבואו הם להוסיף עליו. לו ידענו, בכל זאת, כי מציאותם פה תגרום להעסקת פועלים יהודים, היינו מתפללים גם לבואם של אלה. אבל הם לא יעשו כך לעולם. הפועל היהודי החלש ובעל־הצרכים המרובים, בערך, אינו בשבילם. לנו נחוצים קאפיטאלים לא־אישיים, אמנם לא לשם צדקה, כי אם לשם כוח־חיפה לעבודה של בנין, לסידור־העבודה ואיפשוור הבנין".

ומי קפיטליסט למהדרין אם לא מאיר דיונגוף, ליברל, ציוני כללי:

"במאמר 'אל המטרה' (חו' א' של 'האזרח') הוא [דיונגוף] מקדים את מר מאירוביץ בהכרת ה'מציאות', ה'ריאליות', ובהגנה על 'הסדר הרכושני', שממנו צריך לינוק בנין־הישוב ולעתיד – 'ואיך תמשכו אנשים וכספים בדרישות סוציאליות קיצוניות?' (ע' 56).

"ושוב אותו הדבר, אותה מקצת האמת שב'אזרח'. דרישות סוציאליות קיצוניות – באמת, מי קיצוני בינינו ויעמיד אותן עתה, לאלתר, בכל תוקף? 'הלאמת הקרקע' – זהו ודאי אידאל נשגב בכל העולם. אבל במה דברים אמורים? כשיש קרקע ועם עובד. אבל בעת שאין לא הא ולא הא, בעת שעם עובד קרקעי צריך עוד להיברא (ואלוהים יודע, איך יברא!) וקרקע אף היא אינה, אלא שאולי

אפשר להשיגה עליידי קאפיטאלים גדולים ועצומים, שנותניהם יהיו, כמובן, נגד ההלאמה – כמה קשה לדבר על 'הלאמת הקרקע', אם לא כעל אידיאל לעתיד. ואולם, זה דרך 'הסדר הבורגני' להתחיל להוכיח את אי־האפשרות של דרישות סוציאליות קיצוניות ולגמור, שאין מקום בכלל לתיקונים אקונומיים, וכך עושה גם הפובליציסט המובהק של 'האזרח' בהמשך מאמרו ההוא. ה'בורגני' שמר ד. מתיימר בכבודו, צריך רק לאצבע – את היד כולה יבלע כבר בדרך־אגב...

"חופש־התנועה" – זוהי האידיאולוגיה של מר דיזנגוף. על ידי הקאפיטאל הפרטי, שיבוא ויעשה בארץ הכל כרצונו, 'תתגשם האמרה (!): ארץ־ישראל לעם ישראל'. הלאה כל ההגבלות מצד איזו אידיאלים ושאיופות חברתיות, הלאה אבא־שלטון ואמא־אפיטרופסות, כמו שאומר ש. בן־ציון.

"[...] מובן, שלא באפיטרופסות בכל צורה שהיא נלחמים בעלי 'האזרח'. האפיטרופסות הציבוריות על 'גדודי עבודה' בשביל המשקים הפרטיים טובה היא ונחוצה; רעה ובלתי נחוצה היא רק האפיטרופסות מסוג ידוע, המגבילה את חופש־התנועה של 'הסדר הבורגני'.

"צריך למהר, מלמדים אותנו בעלי 'האזרח'; אם לא נמהר לא נשיג כלום. ולמהר אפשר רק עליידי מסילת־הברזל, ומסילת־הברזל היא פרי־הרכושנות. ולרכושנות יש פסיכיקה בורגנית. הפסיכיקה הבורגנית מפחדת מפני כל דרישות סוציאליות ולא תרצה לבוא הנה. אם כן, אם תדרשו שמונה שעות־עבודה במקום שהעריבים עובדים תשע, לא נגיע אל המטרה הנכספת".

"חופש התנועה", קרי השוק החופשי. וכאז כן היום. כבר כשלושים שנה שנווה צדק ושבוזי (כך נקרא היום, כאמור, מצבור השכונות היהודיות שקדמו לאחוזות בית) מצויות בתהליך יזום של ג'נטריפיקציה. כלומר, איכלוסה בבעלי אמצעים, המוביל לעליה בערך הנכסים ולעזיבת תושבים ותיקים.

במסמך עירוני מה־16 במרס 1973, נכתב על נווה צדק: "כיום הפכה שכונה זו לשכונת עוני קלאסית והיא הולכת ומתנוונת מבחינה חברתית ומבחינת הקיום הפיזי של המבנים. בניגוד לציפיותינו הראשונות טרם בדיקת הנושא אפשר להגיע למסקנה כי שיקום ושימור אזור התכנון בניה בנווה צדק יהיה כרוך בפנינויים נרחבים למדי של אוכלוסיה. התמונה שעמדה לעינינו בתחילה היתה זו של אוכלוסיה עניה שמסוגלת לגלות אלמנטים של יזמות

[...] כמו בכרם [אבל] רובה המכריע לא תוכל להשתלב בפיתוח האזור בכיוון הרצוי למתכננים. יתרה מזו עולה השאלה כיצד לשלב בכלל אוכלוסיה מהסוג המתואר [...] עם אזור העתיד להיהפך למוקד של פעילות מסוגים שונים [...] יש להדגיש כי מרבית מהם אינם קשורים רגשית למקום".

בשנות השבעים, אחרי עשרות שנים של הזנחה, החלו לדבר על שיקום השכונה. ב־29 באוקטובר 1970 הציעה האגודה לתיירות העירונית לראש העיריה לשמר את השכונות בקווי המתאר שלהן למען התיירים. בהמשך הוחלט על שימור שניים־שלושה רחובות בנווה צדק בדמותם המקורית, ונקבע כי החברה לפיתוח יפו העתיקה תטפל בזה.

הבחירה בחברה לפיתוח יפו מאלפת. בשנת 1953 הורה ראש הממשלה דוד בן־גוריון למחוק את יפו העתיקה מעל פני האדמה מחשש שתושביה העריבים ינסו לשוב אל בתיהם. העבודה החלה, ובניינים בשטח של עשרות דונמים כבר נהרסו, עד שהופיע מרסל ינקו – ותיק רובע האמנים בצפת, שהוקם בעיר הערבית העתיקה כבר ב־1949, ומייסד כפר האמנים עין הוד בעין חוד, בן טיפוחיו מ־1953 – ושיכנע שאפשר גם כאן. טדי קולק, מנהל משרד ראש הממשלה, הורה להפסיק את ההריסה. המהגרים היהודים העניים, שיושבו בבתי העריבים הריקים, הועברו לשיכונים בבת־ים וביפו עצמה, והשטח שנותר מן העיר העתיקה הוסב למושבת אמנים, סדנאות, גלריות, תיירות ובילוי.

תושביה הוותיקים של נווה צדק, שהעיריה מבקשת כבר עשרות שנים לסלק אותם מבתיהם, דינם איפוא כדין המהגרים היהודים ששוכנו תחילה בבתי העריבים ואחר כך סולקו מהם, ואלה גם אלה דינם כדין העריבים בעלי אותם בתים עצמם שאולצו לעזבם.

ההזנחה של נווה צדק ויתר השכונות החלה הרבה לפני כן, מיד אחרי הקמת אחוזות בית ב־1909 ובמהלך מלחמת העולם הראשונה. האינטלקטואלים מיהרו לעבור לשכונה העברית החדשה, אחוזות בית. ההצהרה על סיפוחן של השכונות למועצת תל־אביב בשנת 1921 וסיפוחן הפורמלי בשנת 1923 גזרו את גורלן להידרדרות. הכלתן במסגרת המוניציפלית של העיר תל־אביב היתה משתקת.

האסיפה הכללית של תל־אביב החליטה עוד בינואר 1921 לספח את

"שותי מימינו", ובפברואר בחרה מועצה שדנה בשרטוט הגבולות החדשים. המטרה המוצהרת היתה להכיל מינימום ערבים ומקסימום קרקע. אותו עקרון המנחה את הפרוייקט הציוני עד עצם היום הזה.

הנציגים של ועדי השכונות, בעיקר הוועד של נווה שלום, השמיעו פה ושם קול קובלנה: המסים הנגבים מהם גבוהים מדי, השכונות אינן זוכות לייצוג ראוי במוסדות העירוניים, לא מטפלים מספיק בתשתיות.

תחליטו – השיבו להם אנשי ועד תל-אביב בסרקזם, בישיבה שהתקיימה ב"ב באב תרפ"א: "אם אין הדבר רצוי לכם ואתם מבכרים את העירייה הערבית על פנינו אנו מבקשים סליחה על טעותנו ומוכנים אנו להיפרד מכם ולעזור לכם לשוב ליפו [...] אין אנו יכולים לעסוק תמיד בקבלת מחאות וקובלנות מצדכם". נציגי השכונות עוד השמיעו קול פה ושם, אך במהרה נדמו. השכונה נעשתה מזרחית עוד יותר ועניה עוד יותר. אחרי 48' והולדת שכונות חדשות (כפר שלם על אדמות סלמה, גבעת עמל על אדמות סומייל, שיכון בבלי על אדמת ג'מסין, רמת אביב והדר יוסף על אדמת שיח מואניס ועוד). ועם הצטרפות כמה שכונות ותיקות, שנדחו עד אז, אל העיר (שכונת התקווה, נחלת יצחק ועוד), נשמע בעיקר קולן של אלה. הן היו רבות וגדולות ומצוקתן קשה.

עם הצטרפותן לעיר, נהפכו לכאורה שכונות נווה צדק לחלק אורגני מן העיר, אך למעשה נותרו במשך שנים בשוליה החברתיים, הפיזיים, התרבותיים. דו"ח של העירייה משנות החמישים מיקם את שכונת שבזי בעשירון השני מלמטה.

באותו מסמך עירייה ממרס 1973, לקראת הפיגועי וחידוש פני השכונה, מופיעים הנתונים הבאים: בשכונה מתגוררות 716 משפחות (עזיבתה נמשכה ברציפות, ובעשור שבין 1972 ל-1983 נותרו בה רק מחצית מתושביה המקוריים). הגיל הממוצע של התושבים הוא 55, 36% מהם בני 65 ויותר. 50% מתושבי השכונה הם ממוצא מזרחי, רובם תימנים ועדנים, 33% אירופים ו-17% צברים. 32% סיימו ארבע כיתות בית-ספר, 47% סיימו בית-ספר עממי. 75% חיים בשכירות. 42% מהבתים מוגדרים בתים ערבים בני קומה אחת, 35% – בתים ערבים של שתי קומות ו-22% בתים מוגדרים בתים מודרניים של קומה או שתיים.

הדיון בעתיד השכונה אחרי הכרזת המדינה היה כרוך בדרך כלל בדיון בשכונת מנשיה. הנה נקשר גורלן של שכונות "הדומה וההבדל", שהשיקו זו לזו וחלחלו בשוליהן זו אל זו, ומלכתחילה הבחינו את עצמן באופן מוחלט הן מיפו מכורתן והן זו מזו.

מנשיה, הפרוור היפואי שדרכו הסתערו כוחות האצ"ל אל עבר יפו באפריל 1948, זורים הרס בכל, נותרה חרבה-למחצה במשך שנים ארוכות. עוד ב-1948, לפני תום המלחמה, פלשו אליה אלפי מהגרים יהודים, ולמרות החלטה רשמית של העירייה מספטמבר אותה שנה להרוס את השכונה (עוד בטרם סופחה באופן רשמי לעיר), היא המשיכה להתקיים. סיפוחה הרשמי נעשה במאי 1949.

בסוף שנות החמישים, כחלק מתוכניתו של שר השיכון יוסף אלמוגי לפנות שכונות עוני במרכזי הערים ולמסרן לידי יזמים פרטים, נולדה "תוכנית מנשיה": בניה של אזור מע"ר חדש בשטח של השכונה הערבית ובשכונות היהודיות הסמוכות. תוכנית מע"ר מנשיה מ-1974 כללה פיגועי של 3,100 דיירים מבתיים בשכונות, ועוד יבוש של מאה דונמים מהים, שימשו פארק עירוני.

הקימו חברה, אחוזות החוף, הכריזו תחרות, 152 הצעות הוגשו, ולבסוף מסרו את התכנון לשני אדריכלים ישראלים. הרסו את מנשיה, כמתוכנן, יבשו בעזרת ההריסות חלק מן הים, הקימו עליו פארק, ובנו כמה מגדלים. בכל אותה תקופה, החל בסוף שנות הארבעים, חל על השכונה צו הקפאה, שאסר כליל את הבניה בה. תהליך ההידרדרות היה איפוא יזום ומכוון.

אלא שהפוסט-טראומה של הריסת גימנסיה הרצליה לטובת מגדל שלום, שהיתה חלק מאותו מהלך של הידרדרות יזומה, הולידה הלך רוח חדש, שבעשורים הבאים התגלם בפרוייקט רחב היקף של שימור. אל האידיאולוגיה של השימור, שנולדה בהשפעה מערבית מובהקת, התלווה כמובן גם מהלך כלכלי: התפתחות גדולה של שוק הנדל"ן הפרטי.

האדריכל אדם מזור הכין בשנת 1981 תוכנית לשיקום שכונת שבזי (כחלק מן התוכנית לשיקום לב תל-אביב כולו), שכללה שימור של מה שהוגדר כמרקם הקיים של השכונה והאתרים ההיסטוריים שיש בה, ביטול תוכניות לסלילת כבישים רחבים בתוכה, הוספת זכויות בניה לצד שמירה על אופי

השכונה במגמה למשוך אליה צעירים ולשפר את איכות הדיור של תושביה הוותיקים, הקמת מוסדות תרבות ואמנות, ועוד.

היזומה העירונית הצליחה. אל השכונה אכן הגיעו צעירים רבים שמתגוררים בה בשכירות, אמנים, ובני המעמד הבינוני והבינוני-גבוה שקנו בה בתים ודירות. נבנו כמה קומפלקסים של מגורים. מחירי הדירות התייקרו מאוד. נפתחו חנויות, בתי־קפה, מסעדות, גלריות. מרכז סוון דלאל שוקק. באופק יש החיאה של מתחם תחנת הרכבת – כולל שימור מדוקדק של המבנים, הקמת מרחב צריכה אלגנטי, פינוי דיירים בשוליים הדרומיים של השכונה וסלילת כביש של ששה מסלולים. בואדי, שהתווה את גבולה המזרחי של השכונה והפריד בינה לבין שכונת ואלהאלה הגרמנית, תעבור מנהרת הרכבת הקלה המתוכננת – צווי הפקעה כבר הוצאו לדיירים בשוליו (הליכי ההפקעה קבועים אך הפיצוי גמיש, כך מסבירים בעיריה, ולכן מומלץ להיעזר בעורך־דין). מגדל נווה צדק בן 42 הקומות מתנשא כבר מעל גשר שלוש ויתוספו לו עוד כמה מגדלים לאורך רחוב אילת (יפּוֹת־ל־אביב). זה לא בדיוק הסיפור של יפו העתיקה על סמטאותיה, למרות מידה של דמיון, אך בוודאי גירסה עדכנית של זיווג הון עם נוסטלגיה.

אלא שבנווה צדק יש עוד לא מעט בתים שלא שומרו כראוי ולכל היותר שופצו באלתור, וברחובות יושבים בערבי הקיץ על כסאות כתר־פלסטיק מול דלתות פתוחות התושבים הוותיקים – מזרחים, ולא מעט חוזרים בתשובה; יש בה 18 בתי־כנסת – רחוק אמנם משכונת התקווה עם 63 בתי־כנסת שלה או שכונת שפירא עם 41, אבל רחוק גם משיכון בבלי עם שני בתי־כנסת ורמת אביב עם אחד. נתוני השנתון הסטיטסטי העירוני האחרון מראים שהשכונה עומדת מעט מתחת לממוצע במדדים הכלכליים־חברתיים.

נווה צדק לוקחת חלק לא מבוטל בתהליך התיאגוד וההפרטה העובר על העיר כולה, כלומר תהליך הסגרתה בידי היזמים. היום, למשל, נתון גורלה בחלקו בידיו של לב לבייב, בעליה של חברת אפריקה־ישראל, שיחד עם גורמים אחרים קיבלה את הזכיון לבניית הרכבת הקלה (במידה שהספקות העולים באשר לכשרות המכרז אכן יסולקו).

זה אולי הרגע שבו יכולה נווה צדק לנסות ולתבוע לה את הבכורה מידי אחוזות בית. שהרי כמו אחוזות בית גם היא חיפשה מפלט מיפו הערבית

הצפופה, וכמוה היא נבנתה על אדמה פרטית, וכמוה חברו להקמתה בעלי הון ויזומה, וכמוה התארגנה כחברה, וכמוה הוגרלו המגרשים בין חבריה, וכמוה נדרש בה יישור הקרקע, וכמוה היא שאפה לאדריכלות אחרת, לסביבה חדשה, לאור, לאוויר, כמוה אף ביקשה ליצור אוטונומיה יהודית, מעין פרוור גנים שימשיך להיסמך על יפו אך ייבדל ממנה. (כראיה ללגיטימיות של תביעתה לבכורה, זוקפים לזכותה של אחוזות בית את העובדה שהיתה שכונה מתוכננת לעילא, אשר נבנתה כיחידה אורבנית אוטונומית בדרך לצורת ישוב יהודית־עירונית חדשה. בכך אין כדי לטשטש את האופי הפרוורי המובהק שלה בשלביה הראשונים, ואת העובדה שתכנון – אמנם משוכלל פחות – נעשה גם בשכונות המוקדמות).

אבל נווה צדק ובנותיה לא יזכו בבכורה. הן היו ועודן מזרחיות מדי, מסורתיות מדי, ערביות מדי, עניות מדי, ושביות גם הן במיתוס הבריאה והראשונות של אחוזות בית.

בישיבת הממשלה מיום 4 באוקטובר 1949 נדון סיפוחה המלא של יפו לתל־אביב. שר הפנים חיים משה שפירא קרא לספח את השטח שנותר, מחשש שתקום ביפו עיר נפרדת של עולים, תופעה לא טבעית ולא בריאה, והציע לקרוא לעיר יפּוֹת־ל־אביב כדי לציין את קדימותה של יפו מבלי לוותר על השם תל־אביב. שר הקיצוב והאספקה, דב יוסף, התנגד בטענה שמוטב שיתקיימו שתי ערים קטנות זו לצד זו. שר המשטרה, בכור שלום שטרית, הסכים אתו. ראש הממשלה דוד בן־גוריון קבע כי לא בריא להפריד בין שתי הערים, האחת עשירה ונהדרת והאחרת כולה עולים, וביקש לוותר כליל על השם תל־אביב ולקרוא לעיר המאוחדת יפו. בהצבעה הוחלט ברוב של חמישה בזכות האיחוד, ושהעיר המאוחדת תיקרא יפּוֹת־ל־אביב.

אחרי כל המעשה הגדול של הבריאה, אחרי הבריחה האיסטניסית מיפו, אחרי אימוץ עקרונות ואורחות חיים ודמות ממשית של "שם", מבקשת כאן העיר תל־אביב הצעירה עדיין למצוא לה שורשים, עבר, וחוזרת לחיקה של יפו. יפו אינה ערבית עוד, כמוֹבן – חלקים גדולים ממנה נמחקו, וכל כולה מגויסת לפרויקט הישראלי המתהווה, ובכל זאת, אלפי שנות ההיסטוריה שלה, כולל אלה הפלסטיניות, באות אֵתָה.

נווה צדק, מצדה, יכולה להשתבח בלימינליות שלה, בגבולותיה הנזילים

יחסית, בערביות ההיסטורית שלה (משפחות שלוש ואמזלג, ובעיקר אלפי דייריה שבאו ממדינות ערביות), בהיותה תוצר של נסיבות החיים יותר מאשר של אידיאולוגיה נחרצת.

מובן שגם תל-אביב כך. העיר של העליות הרביעית והחמישית המכוננות, של הגירות שנות הארבעים והחמישים, של השכונות המסופחות ושל המיעוט הערבי על עירו ועל עברו, רחוקה מן האתוס של אחוזת בית ומן המיתוס שלה. ולמרות זאת, אתוס אחוזת בית, על ה"אני ואפסי עוד" שלו, ממשיך גם הוא להתקיים בגאון.

והדרך מכאן אל הכרה עצמית מלאה, כוללת, עוד רבה, כפי שמלמדנו ברנר:

"גלוי וידוע הוא, רבותי, שהערכה עצמית - זהו אחד מתנאי־החיים שבהכרה העליונה. בין של הפרט ובין של הכלל. קיבוץ בני־אדם, כאדם היחידי, כל זמן שהוא נמצא על השלבים התחתונים של גידולו האנושי, כמעט שאינו יודע לחשוב על עצמו כהוגן, להעריך את עצמו כראוי. די לו לאותו קיבוץ במעשים שהוא עושה בעל כורחו לתועלתו ולהנאתו או להגנתו ומשירת־קיומו. הרגשתו היא אז, באיזו מידה, בבחינת 'אני ואפסי עוד'; הוא עוד כל כך מלא מה'אני' שלו, עד שזה כאילו אינו נופל כלל תחת גדר־ההערכה, זו ההערכה, שהן ולא מתכסים בה לפעמים בטלית אחת. ואולם משהוא יוצא מן החוג המוגבל של החושיות, משהוא מתרחק הלוך והתרחק מן הפרימיטיביות, משהוא מגיע למעלה רוחנית ידועה, משהוא מתחיל לראות את האחר, והיחוסים שבינו וזולתו נעשים מורכבים יותר ויותר, משמתעוררים בכל תקפם הפקפוקים המיטאפיסיים והתהיות הנפשיות - מני אז מתחיל צורך־ההערכה בכלל וההערכה העצמית בפרט. אדם בא בימים או עם שְׁבַע־שנים, שאין להם צורך אמיתי בהערכה אמיתית, סימן רע הוא לערך־מהותם ביום שידובר בהם ויעריכו אותם".



Hertzel Street, Jaffa-Tel-Aviv Road,
1959, Illustration for "A Small
Town with a Very Few People",
Dvir Publishers, Tel Aviv, Ink and
Collage on paper, 10x25, collection
of Tel Aviv Museum of Art

רחוב הרצל (כביש יפו תל אביב),
1959, איור לספר "עיר קטנה ואנשים
בה מעט", הוצאת דביר, תל אביב,
קולאז' ודיו על נייר, 10x25, מאוסף
מוזיאון תל אביב לאמנות



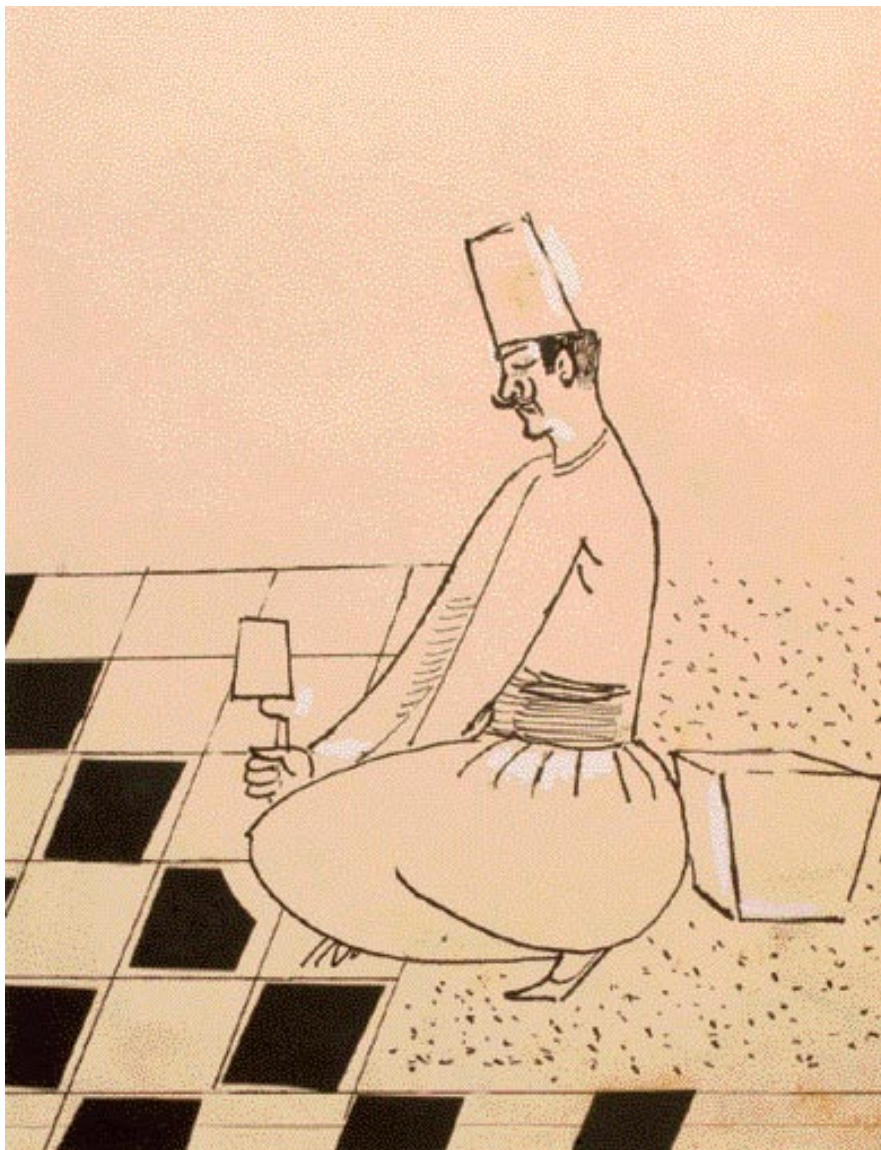
Saturday in Hertzl Street, 1959
Illustration for "A Small Town
with a Very Few People", Dvir
Publishers, Tel Aviv, ink and
collage on paper, 22x28, collection
of Tel Aviv Museum of Art

רחוב הרצל בשבת, 1959, איור
לספר "עיר קטנה ואנשים בה מעט",
הוצאת דביר, תל אביב, קולאז' ודין
על נייר, 22x28, אוסף מוזיאון תל
אביב לאמנות



Hertzl Street (Achuzat Bait),
1950s, gouache and collage on
paper, 33x41.5, collection of
Naum Gutman Museum of Art

רחוב הרצל (אחוזת בית), שנות
ה־50, גואש וקולאז' על נייר,
41.5x33, אוסף מוזיאון נחום
גוטמן לאמנות



The Paver, 1959, Illustration for
 "A Small Town with a Very Few
 People", Dvir Publishers, Tel
 Aviv, Ink and Collage on paper,
 22x28, collection of Tel Aviv
 Museum of Art

הרצף, 1959, איור לספר "עיר קטנה
 ואנשים בה מעט", הוצאת דביר, תל
 אביב, קולאז' ודיו על נייר, 22x28,
 מאוסף מוזיאון תל אביב לאמנות



Cholera Plague in Jaffa,
illustration for "Keir Netzura",
Asher Barash, Masada Publishers,
Tel Aviv, 1945, ink on paper,
22x28, collection of Tel Aviv
Museum of Art

מגפת הכולרה ביפו (1915), שנות
ה'40, איור לספר "כעיר נצורה",
אשר ברש, הוצאת מסדה, תל אביב,
תש"ה (1945), דיו על נייר, 22x28,
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות



Man in front of the Sea,
Illustration for "Keir Netzura",
Asher Barash, Masada
Publishers, Tel Aviv, 1945, ink on
paper, 22x28, collection of Tel
Aviv Museum of Art

איש מול הים, שנות ה־40, איור
לספר "כעיר נצורה", אשר ברש,
הוצאת מסדה, תל אביב, תש"ה
(1945), דיו על נייר, 22x28, אוסף
מוזיאון תל אביב לאמנות



Three Women in front of the Sea, 1936, gouache on paper, 104x70, collection of Nahum Gutman Museum of Art

שלוש נשים מול הים, 1936, גואש
על נייר, 70x104, אוסף מוזיאון נחום
גוטמן לאמנות



GUTMAN
11N*110
10010 0170
MUSEUM