

בית הספר לאמנות המדרשה
המכללה האקדמית בית ברל

אורבניזם בצילום ישראלי לקראת סוף המאה העשרים

מאת: קרן זלץ
מנחה: גלעד מלצר
שנה: 2008

תוכן עניינים

2.....	מבוא
4.....	פרק א': הצגת הנושא
8.....	פרק ב': גישות שונות לנושא
8.....	1. צילום ארכיוני כעיסוק מושגי
9.....	2. עיסוק בזמן, נארטיב והיסטוריה
10.....	3. "צילום רחוב"
12.....	4. צילום סטילס קולנועי
14.....	5. המרחב הישראלי כשאלה פוליטית וחברתית
16.....	סיכום
17.....	ביבליוגרפיה

ז'ורז' פרק כותב "לעולם לא נוכל להסביר או להצדיק את העיר. העיר קיימת. היא המרחב שלנו ואין לנו אחר. נולדנו בערים. גדלנו בערים. בערים אנחנו נושמים. כשאנחנו נוסעים ברכבת אנחנו נוסעים מעיר אחת לעיר אחרת. אין שום דבר לא אנושי בעיר, אלא רק עצם אנושיותנו".¹

עבודה זו עוסקת בנושא האורבניזם בעבודותיהם של צלמים ישראלים לקראת סוף המאה העשרים. הפרק הראשון מייצר קשר בין האורבניזם באופן כללי, דרך יחסי עיר-כפר באמנות ישראלית ועד לצילום עכשווי - ישראלי העוסק בנושאים אלו באופנים שונים.

הפרק השני עוסק במספר צלמים כמייצגים תפיסות שונות של נושא האורבניזם בעשייתם.



ליבק

¹ פרק, ז'. חלל וכו': מבחר מרחבים. הוצאת בבל (1998) עמ' 85

פרק א': הצגת הנושא

הסביבה הבנויה היא הדרך בה האדם מגדיר את הקשר שלו עם המרחב הטבעי והאנושי. בעבר, הערים התפתחו מתוך גרעין בנוי שגדל באופן הדרגתי עקב האפיון הסביבתי המיוחד למקום: נתיבי מסחר, מיקום אסטרטגי וכדומה. העיר בנתה את זהותה סביב המורכבות של מהות עירונית, כאשר כל תקופה תרמה שכבה נוספת למורכבות. התקופה המודרנית הפכה את הערים ל"מכונות מגורים"² – דיור פונקציונאלי שנבנה באמצעות היכולות הטכנולוגיות והופך את העיר לחסרת אפיון מקומי.

הסביבה הבנויה הפכה לחזרתית, חסרת זהות וסכמאטית. גידולן המואץ של הערים התעשייתיות גרם לתופעה של צפיפות קשה ולניתוק מהטבע. אחד מהפתרונות שהועלו כדי לפתור מצב זה היה בנייה של "עיר-גנים". חזון זה נכשל אף הוא, משום שעורקי הטבע לא היו שזורים במרקם העירוני אלא היו מנותקים ממנו ואף היוו אזורי-תפר.

הצורך האנושי בתחושת שייכות בא לידי ביטוי בעיר באמצעות המפגש הקהילתי במקומות ייעודיים כגון בית הדת ובית התרבות. צורת שייכות נוספת באה לידי ביטוי במפגשים הלא-פורמאליים: ברחוב, בכיכר ובשוק. כיום, הקניון העירוני או האזורי החליף את המקומות האלו והפך למקום מפגש ולמעשה, למוצר מובהק של תרבות הצריכה. המרכזים המסחריים אף החליפו את העסקים הקטנים שנחלשו ונעלמו.



ניספור נייפס, "נוף מחלוך בלה-גרא", 1826

האורבניזם הוא ללא ספק אחת התופעות החשובות והמעצבות של המאה העשרים. אחד מחוקרי הסוציולוגיה האורבאנית החשובים ביותר, **לואיס וירת'**³ (Louis wirth) מאסכולת שיקגו (שעסקה בחקר האורבניזם מבחינה סוציולוגית), תיאר בשיטתיות כבר בשנות השלושים את המאפיינים המרכזיים של העיר הגדולה.

ההיבט הראשון הוא גודל האוכלוסייה, היבט נוסף הוא רמת הדחיסות וההיבט השלישי הוא ההטרוגניות החברתית. **וירת'** מרחיב את מושג האורבאניות וטוען כי שלושת ההיבטים המרכזיים משפיעים על עמדותיהם של התושבים, על מבנה אישיותם ואורח חייהם.

תופעה מהותית זו כבשה כבר מתחילת הדרך את הסופרים, האמנים, המשוררים, הוגי הדעות וחוקרי התרבות. האמנים התגוררו בעיר הגדולה ונמשכו אל התופעות המרתקות שהיא זימנה להם. הצילום שנחשב לראשון בהיסטוריה (ששרד) מתעד נוף עירוני מחלון-בית וצולם על ידי **ניספור נייפס** (Nicéphore Niépce), אחד מממציאי המצלמה.

ז'אנר צילום הרחוב היווה עשייה מרכזית כבר מתחילת המאה והוא נוצר כסוג של התנגדות למסורת הפיקטוריאלי (הדמיית הצילום לצורך) שהייתה רווחת החל מהמצאת הצילום. צלמים קוננויים **כאנרי קארטייה ברסון** (Henri Cartier-Bresson) שהיה צלם צרפתי שהתחיל כצלם עיתונות אבל הבחין באפשרויות הביטוי הסובייקטיבי הגלום גם במראות האובייקטיביים ביותר לכאורה. הסגנון **שקארטייה ברסון** יצר היה ידוע כצילומי ה"רגע המכריע" והשפיע על כל ז'אנר צילום רחוב באופן ישיר או עקיף. בסגנון זה קיים דגש על זרימה של תנועה דינאמית שנלכדה ברגע הנכון, ללא ויתור על הקומפוזיציה המיוחדת.

² כנפו, ד. אורבניזם בקו תפר תרבותי. חמו"ל (2003)

³ וירת', ל. זימל, ג. ופארק, ר. הסוציולוגיה של העיר המודרנית. הוצאת רסלינג (2004)

צלם נוסף שהתווה סגנון חדש של צילום אורבאני היה **יוג'ין אג'ה** (Eugène Atget) הצרפתי, שתיעד את הארכיטקטורה והרחובות הפריזאיים החל משנות התשעים של המאה התשע עשרה. **אג'ה** לא תיעד את פריז המשתנה והמודרנית אלא הצליח לייצר מראות נוסטלגיים וחלומיים, של הרגע שלפני השינוי. הצילומים כמעט ותמיד ריקים מאדם ואם קיימת בהם נוכחות אנושית, היא ערפילית ונעלמת. עניין זה היה יוצא דופן וייחודי לצילומים של **אג'ה**. צילומיו היו כה יוצאי דופן, שהוא זכה להכרה רחבה ועולמית רק לאחר מותו, בתערוכת רטרוספקטיבה שארגנה האסיסטנטית שלו לשעבר, **ברניס אבוט** (Berenice) Abbott במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק.



אנרי קארטייה-ברסון, "מאחורי תחנת סן-לואר", 1932

גדעון עפרת, במאמר על מוטיב העיר באמנות ישראלית⁴, מתאר את השינויים המהירים שהתרחשו ביחס אל העיר הגדולה. לטענתו, האמנות הישראלית היא בראש ובראשונה אמנות של עיר. המודרנה התל אביבית ניצחה את המיתוס של החלוציות וכיבוש האדמה, והייתה במובן מסוים אף אחראית ליצירתה. המרכזיות והטוטאליות של תל אביב יחד עם ההפשטה כזרם המכריע באמנות הישראלית, לא השאירו מקום לאמנות שאינה כזו – ציור הנוף-הריאליסטי-חברתי למשל. **עפרת** רואה בעקירה של **זריצקי** מירושלים לתל אביב אקט בעל משמעות תרבותית, שהצביע על העדפת הנוף האורבאני המודרני על הנוף הכפרי והאוריינטלי.

את שיאו של זיהוי תל אביב עם המודרנה, הכותב תולה בתערוכת "**דלות החומר**" שנערכה במוזיאון תל אביב בשנת 1986 על ידי האוצרת **שרה ברייטברג-סמל**. בתערוכה זו הוצג לראשונה הזיהוי של אופי ציורי ספציפי עם קבוצת אמנים תל אביבית.

עפרת מזהה בשנות החמישים פרק נוסף בהתבגרות של דימוי העיר הגדולה. העיר קיבלה דימוי מאיים יותר, צורה רציונאלית ונוקשה והציבה את עצמה כ"קולקטיב ארכיטקטוני"⁵. נושאים כמו ניכור ואנונימיות החלו להופיע והובילו לכך שבשנות השישים ההתייחסות אליה הייתה כאל כרך גדול כמו ניו-יורק - גורד השחקים הראשון, בניינים סכמאטיים וצפופים והתגברות הפרסום ההמוני.



יוג'ין אג'ה, "Coin de la Rue Valette et Pantheon", 1925

בשנות השבעים, **עפרת** מזהה מהפך של תל אביב מאפשרות לעיר אידיאלית למרחב של מצוקה ופחד. עיסוק בעליבות וההתפוררות האורבאנית והאנושית. שנות השמונים הפכו את תל אביב ל"גהינום", למטאפורה של מכאניזם קטלני וקטסטרופה אקולוגית וחברתית.

דוד אבידן כותב ב-1986 "אני רואה מדינה, שכל תכנון הבנייה בה מכאן ולהבא הוא לגובה, מדינה של גורדי-שחקים בכל מקום, אפילו במושבים ובקיבוצים, מדינה שיהיה בה מידה אחת – אותו מצבור מרץ אורבאני-מעצמתי שיש לניו-יורק למשל..."⁶

⁴ עפרת, ג. בהקשר מקומי. הוצאת הקיבוץ המאוחד (2004) עמ' 259-265

⁵ שם. עמ' 262

⁶ אבידן, ד. "ישראל נטו לגובה", "מאזניים" נ"ט, 7-8 (ינואר-מרץ 1986): 56

פרופ' מרדכי עומר, אוצר התערוכה "90 לתל אביב-יפו, מראות עכשוויים" (1999), כותב במאמר על התערוכה כי בצילום, כחלק מהאמנות העכשווית, החלה מגמה של "תפישה חזותית ישירה, המבקשת לחשוף את הכאן-ועכשיו, ועם זאת היא חותרת להבין ולפענח את הנראה".⁷ הנוף האורבאני אינו נתפס עוד כסמל אלא כמעיד על נוכחותו של הצלם, המנהל מערכת יחסים עימו. הצילום אינו מתמקד על ה"שיאים" של העיר, אלא בוחר דווקא את האירועים המשניים, המקריים והבלתי-מובחנים. שולי העיר תופסים מקום נרחב יותר ותחושה חזקה של "חסר" או של "שום-מקום" עולה מן הדימוי. קו התפר שבין האורבאני הסואן, לשוליים הריקים מרתק את הצלמים, דווקא בתקופה שלפני סוף המאה העשרים.



מיכל נאמן "העיניים של המדינה", 1974

אספקט נוסף של הצילום האורבאני מתמקד בערים שנתפסות כפריפריה. העיר תל אביב נתפסת כ"העיר האולטימטיבית" וכמרכז התרבותי והחברתי המשפיע בישראל. כפי שכותב רוני סומק "הקילומטר הראשון מחוץ לעיר הוא כבר 'הטבע'..."⁸, כל מה שמחוץ לתל אביב כבר נחשב לפריפריה, לאזורי הספר.

צבי אפרת כותב במאמר "ישראל כמגלופוליס"⁹, כי מתרחש תהליך בשטח שהופך את רצועת החוף לרצף פרברי וכרך אדיר ש"מרכזו העירוני, איילון-סיטי, כבר קיים ומבוסס"¹⁰. לדעתו של הכותב, דפוסי הבנייה הם שיקוף נאמן של סנטימנט אנטי-אורבאני ואנטי-בורגני הטבוע בתנועה הציונית עוד מראשיתה. הציונות למעשה, היא מהפכה פרובינציאלית המבוססת על אוטופיה תנ"כית, מודרניזם של עיר-גנים ופרישה יישובית פרא-צבאית. בחמישים שנות קיום המדינה, הציונות הצליחה להסיט את מרכז כובד ההתיישבות מהעיר לכפר ומן המרכז לספר. העיר הוצגה בתעמולה הציונית כגידול פרזיטי ומתועב של "הישוב" המשבש את רעיון גאולת הקרקע. החזון של בן-גוריון ראה ביישוב הציוני את הבחירה במדינת-כפר ולא במדינת-עיר. הוא ראה בערים הגדולות חזון-בלהות של תלישות, חוסר-שורשיות ועצמיות מדומה. אל מול חזונו של בן-גוריון מעמת הכותב עימו את תיאודור הרצל שראה בעיר הגדולה את התגשמות המדינה היהודית.

"פריפריה" זהו מושג רחב שניתן לפרוט אותו לגורמים שונים. עיירות הפיתוח למשל הן תופעה מובהקת של הפריפריה. אלו עיירות חדשות שהוקמו כפתרון לבעיית פיזור האוכלוסייה ואכלוס המהגרים הרבים שהגיעו לארץ בשנות החמישים. המוסדות המיישבים לא הסכימו לוותר על האידיאולוגיה החקלאית שבהתיישבות, שהיוותה חלק משמעותי באג'נדה הציונית, וכרכו אותה עם אכלוס העיירות. הם תכננו את העיירות בצפיפות נמוכה, עם בתים חד-קומתיים בעלי מגרשים צמודים למשקי-עזר. דבר זה השפיע במידה רבה על עיצוב דמותן כבר בראשית ייסודן. במשך עשור השנים הראשון למדינה לא התפתחה אידיאולוגיה חברתית במסגרת צורת התיישבות זו, מה גם שלא התפתחה בהן ארכיטקטורה מיוחדת, שהייתה עשויה לשוות להן צורה אסתטית ואטרקטיבית יותר.



נתן דביר, 2009

בכל גל של ייסוד עיירות פיתוח ניתן היה להבחין בגישה שונה של תכנון ובינוי. אם הגל הראשון הושפע מרעיון "עיר-גנים", שהתבסס על יחידות שכנות בעלות צפיפות נמוכה,

⁷ עומר, מ. אַמנות ישראלית בת זמננו. הוצאת עם עובד (2006) עמ' 59

⁸ סומק, ר. גן עדן לאורן תל אביב. (1996) עמ' 26

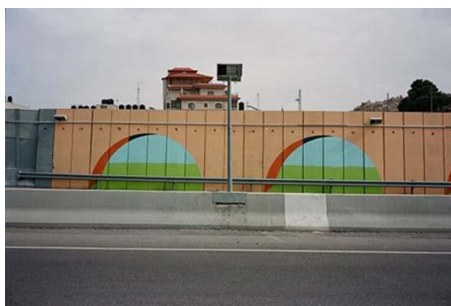
⁹ הילברנר, ע. העיר הישראלית - העיר העברית האחרונה? הוצאת רסלינג (2006)

¹⁰ שם. עמ' 71

המופרדות אלה מאלה על-ידי רצועות ירק, בגל השני של אמצע שנות החמישים השטחים הציבוריים הפתוחים צומצמו, משקי העזר בוטלו, והשכונות תוכננו בצפיפות גבוהה יותר ועם שירותים שכונתיים ודרכים להולכי-רגל. בגל השלישי התרחבה האינטגרציה העירונית לממדים עירוניים מקיפים, והחלו לבנות שכונות שלמות של בנייני שיכונים. היו גם ערים ותיקות שקיבלו מעמד של עיר-פיתוח, כמו באר שבע, עכו, רמלה ולוד.

יחסי מרכז-פריפריה מושתתים בישראל על הפרדה פיזית המסמנת את המרחבים כסגורים ומובדלים.

ההפרדה מתבצעת על בסיס אתני, חברתי ומעמדי ומתקיימת במגורים, בחינוך ובתעסוקה. "היגיון ההפרדה – כמושג פוליטי, תרבותי ומרחבי – טבוע בייצור הנוף העירוני והכפרי בישראל"¹¹. תהליך זה, לטענת עורכי קובץ המאמרים שליווה את התערוכה "הפרדה" שהוצגה ב-2005 בבית האדריכל ביפו, מתבצע מחוץ ל"קו הירוק" ומחלחל לליבה של הארץ. דימויים של "כאן ושם" ושל "אחרות" נוצרים בסיטואציה מורכבת זו. משמעות מנגנוני ההפרדה ברורים: הגדרת טריטוריה וסימון גבולותיה, רמת הנגישות למקורות ייצור והעמקת ההיררכיה החברתית.



מיקי קרצמן, "כביש 443 #9", 2001

עניין נוסף בסוגיית המרכז-פריפריה עוסק בערי-הפרברים שנוצרו סביב תל אביב. ערים רבות במרכז הארץ עוברות בשנים האחרונות תהליך של התרחבות ובינוי בהיקף גבוה. הפרברים החדשים נועדו לספק את חלום הבית-פרטי-עם גינה מחוץ לעיר הסואנת, אך יחד עם זאת להישאר בטווח קרוב אליה. הלכה למעשה, נוצרות שכונות שלמות בעלות נראות זהה לחלוטין, צפופות ולא-פרטיות, מגודרות ומובדלות. היוזמה של הפרדה זו היא של קבוצות חזקות בעלות אינטרס כלכלי.

נושא האורבניזם בישראל הוא נושא מורכב המוצא ביטוי בעבודותיהם של צלמים רבים. הבחירה היא בצילום של שנות התשעים כמייצג של תקופה המחזקת את הפערים החברתיים והכלכליים, העוברת שינוי חזותי מרחיק-לכת והמתווה את ישראל של המאה ה-21.

¹¹ יעקובי, ח. וכהן ש. הפרדה – הפוליטיקה של המרחב בישראל. הוצאת חרגול (2007). עמ' 12

פרק ב': גישות שונות לנושא

1. צילום ארכיוני כעיסוק מושגי

גלעד אופיר – "חומות קיקלופיות"

סדרת עבודות זו בוחנת את התרבות האדריכלית שהתפתחה בישראל בשנים האחרונות. השכונות החדשות שנבנות סביב הערים הגדולות – ראשון לצון, חולון, רחובות ואור עקיבא – נועדות להעניק לישראלי הממוצע את החלום של בית-עם-גינה ברחוב הולנדי שקט, אך יחד עם זאת, מרחק דקות-נסיעה מהעיר. אופיר מייצר פעולה תיעוד בעלת מספר רבדים. "הראשון הוא קונקרטי, נראה; מאגר של דימויים שבו השדה הביקורתי – החברתי, הפוליטי והאסתטי – גלוי. הרובד השני הוא מופשט ורוחני."¹²

הארכיון שיוצר אופיר אינו מחמיא לתרבות האדריכלית המתוארת: הצפיפות בין הבתים אינה מאפשרת לתושבים את ה"פרטיות" הנכספת, "פרטיות" שמושגת באמצעות גדרות גבוהות, שערים חשמליים ואזעקות מתוחכמות. הבתים נבנים בצורה מוגזמת וחסרת טעם ואין אחדות אדריכלית שיוצרת אוירה מסוימת לשכונה. היומרה ניכרת אף בשמות המתחכמים של השכונות והרחובות. הפרוור העירוני הפך למושא תשוקה חסרת-רסן וגורם לשינוי בערכים האסתטיים והחברתיים בישראל. התוצאה היא ערבוב סגנונות חסר צורה ואופי, שכונות הבנויות טלאים-טלאים.

הגישה הצילומית בה נוקט אופיר מאפשרת לו להתרחק מן מושא הצילום ולייצר מבט כמעט "אובייקטיבי" על הדבר עצמו. הוא מנטרל השפעה של דמויות אדם ושל מבט מציני וחודר.

אופיר יוצא אל אזורי הפריפריה, מצלם נופים בנויים ומייצר עבודה טיפולוגית-מחקרית הבנויה על סדרתיות והצפה של דימויים. בד בבד עם מהלך זה, אופיר מבודד דימויים נבחרים, מנתק אותם מן הסדרה ומייצר רצף חדש של דימויים. הרצף החדש גורם לתחושת מתח בין הדימויים שנמצאים ברבדים שונים. העיסוק הוא במציאות הקונקרטית הישראלית כפי שהיא באה לידי ביטוי בפרוורים החדשים הנבנים בכל עיר. הערכים המקומיים באים לידי ביטוי בנוף הישראלי, על כל משמעויותיו ההיסטוריות. הנוף הזה מושחת ונהרס על ידי התרבות המקומית והופך להיות שום-מקום. המבט של אופיר הוא מבט ביקורתי, על אף שאינו פוליטי במובן המובהק של שאלות על בטחון והתיישבות. אופיר מלווה את התנועה של הישוב הישראלי הוותיק והמסודר כהמשך של מהלך בניין הארץ, כפי שהוא בא לידי ביטוי כיום.

ניתן להשוות את עיסוקו של אופיר עם מסורת הצילום ה"בחרי" – האחים הגרמנים שייסדו בשנות השישים אסכולה של צילום טיפולוגי-תיעודי של מבני תעשייה. אופיר שמצלם בעיקר מבני מגורים קשור יותר אל תלמידיהם של הבחריים, תומס רוף, תומס



גלעד אופיר, מתוך הסדרה "חומות קיקלופיות", 1995



גלעד אופיר, מתוך הסדרה "חומות קיקלופיות", 1995

¹² חומות קיקלופיות. מוזיאון תל אביב לאמנות (1995)

שטרוט ובעיקר גינתר פרוג. כמו התלמידים הגרמנים, אופיר מתעניין בתבניות ארכיטקטוניות ובמיון לתוך אינדקס תודעתי.

אופיר אף נמצא בדיאלוג עם הצייר יצחק דנציגר, שטיפל בנוף הישראלי מנקודת מבט שונה, לא רומנטית או מופשטת, אלא חברתית ומקומית. אך לעומת דנציגר הרואה בפרוייקטים שלו אפשרות לשיקום ותיקון היחסים בין "האדם" ל"טבע", הצילום של אופיר הוא עדות למפגש אישי עם המקום, ללא ניסיון לתקנו.

2. עיסוק בזמן, נארטיב והיסטוריה

ברי פרידלנדר – "כאן למטה"

הצילומים המוקדמים של פרידלנדר (סוף שנות השמונים) הם עבודות פנוראמיות בפורמט גדול, הנוצרות ממספר נקודות מבט פרספקטיביות, תוך תנועה פנימה והחוצה. התנועה מדמה את מצלמת הקולנוע המאפשרת התקרבות והתרחקות ממושא הצילום.

המבט של פרידלנדר נקבע על ידי מקדם המרחק. נושאים אקטואליים והיסטוריים הופכים לאינטימיים בזכות העדשה המקרבת, ולעומתם צילומים אישיים שמומרים לפורמט של כרזת חוצות. המבט הופך לבלשי-חקרני ומאבחן עוד פרטים במבט חוזר.



ברי פרידלנדר, "מבול", 2003

הצילומים המאוחרים יותר (שנות התשעים) נלקחים במהירות של snapshots ופרידלנדר מייצר מהם מיזנסציונות דיגיטאליות. הצילום המעובד מייצר מעין אלגוריה או מעשייה ומפתל את מושגי החלל-זמן. הטלאי הופך להפרעה שהעין משתהה עליה. העיבוד הדיגיטאלי מנמיך את המעמד של "האמת הצילומית" ושל אלמנט התייעוד. הצילומים נלקחים בפרקי זמן שונים, הנעים בין דקות ספורות ובין משך זמן ארוך יותר, אך הם משמרים את אחדות המקום.

הצילומים עמוסים במידע, אך הם שונים מהצילומים של העשור הקודם שנראו כמופעים של נוכחות חזותית.

מרבית מההתרחשויות קורות בתל אביב, הנחשפת כמרחב עירוני מפורר ומרופט אך עמוס בפרטים. הדמויות האנושיות מופיעות ומתאחות עם הרקע העירוני ולא רק נמצאות "על גביו".

כאשר פרידלנדר מצלם בעיקר את תל אביב, נוצרת פריעה של ארגון המרחב. תל אביב נראית כמו עיר-עיריה ולא כמו הדימוי שהיא מנסה לייצר לעצמה. היא חסרת-חן והדר, נעדרת סמכותיות וחזותיות אחידה, אך תמיד מלאה בבני אדם. את הדמויות ניתן לשייך לקבוצות התייחסות שונות באמצעות קודים מסוימים המתגלים בצילום: לבוש, מחוות וטקסים. הסגנון התייעודי של הצילום שנראה כעיבוד לא-פונקציונאלי של צילום עיתונאי לעיתים, מבוסס על היחסים הפנימיים שבתוך הצילום והתודעה שהוא מייצר.

מכת האור של הפלאש אפיינה את פרידלנדר עוד משנות השמונים. התאורה יוצרת אפקט רגשי ואת ההיררכיה של המרחב. בצילומים החדשים יותר כמעט ואין שימוש בפלאש משום שהם לא חותרים לנוכחות של דימוי רגשי. הצילומים המוקדמים תיעדו התגודדויות חברתיות מלכדות לעומת הצילומים החדשים שיוצרים "יחד" חדש וממסגרים דמויות בודדות כקבוצת אד-הוק עבור הצילום.

סוג נוסף של מידע הנמצא בצילומים הוא ציון ספציפי של האתר המופיע בשם הצילום, בשלטי הרחובות והחנויות או בזיהוי כללי של האזור. לעיתים הכותרת אף מציינת מקום וזמן. הכותרת הופכת להמשך של הצילום.

הפרישה הגיאוגרפית מצביעה על צלם-נוסע בתוך הטריטוריה הישראלית, כאשר ההתמקדות היא בעיקר על "רפובליקת תל אביב – מרחב של אחרות פנימית ל"ישראל" שבירתה 'ירושלים'.¹³

רבים מן הצילומים נלקחו בציר אלנבי שמחלק באופן לא רשמי את תל אביב למרכז ודרום, ולעיתים אף בגבול המזרחי עם יפו. ההתמקדות היא על אזור התפר האורבני ועל החצר האחורית של תל אביב.

שרון רוטברד מתאר גבול זה בספרו "**עיר לבנה, עיר שחורה**" וטוען שזהו אותו גבול מנטאלי המחלק את העיר כבר משנות השלושים ומסומן בדרכים רבות ושונות, החל מהניתוק של שכונת נוה-צדק מדרך יפו וכלה בנתיב הנחיתות של המטוסים בנתב"ג. גבול זה מעיד על ההומוגניות של תל אביב שנבנתה מלכתחילה כעיר מנותקת. "כעיר עברית היא נתק מהערביות של יפו; כעיר ישראלית היא נתק מהיהודיות של הגולה; כעיר מודרנית היא נתק מההיסטוריות של אירופה והמזרח התיכון."¹⁴



ברי פרידלנדר, "פשיטה", 2003

הטריטוריות "האחוריות", בין אם בתוך שטחי ישראל ובין אם הן בשטחים, מגדירות את הצלם כחיצוני לאירוע ונוכחותו הופכת למציצנות ולא למפגש של ממש. הפגיעות של הצלם ביחס למקום נוכחת עוד מהצילומים הראשונים של **פרידלנדר** עם הפלאש. הפגיעות היא לא רק של הצלם אלא של מצולמיו שמייצרים תחושה כמעט-קורבנית. העיבוד הקולאז'יסטי גורם למצב הנראה מפוברק ומוסתר והופך כמעט מטאפורה למרחבים המצולמים רווי האלימות הגלויה והמוסתרת. מהות הסכסוך היא לדעת **פרידלנדר** היא במקרקעין ובנדל"ן.

המעבר מהצילום הרומנטי-מלנכולי של שנות השמונים לצילומים הגדולים לא היה מתאפשר ללא ההשפעה של **ג'ף וול** שיצר את "התמונה הגדולה" שהתמקדה על יחסים חברתיים כקומפוזיציה צילומית-פוליטית. זהו מעבר לצילום המתיימר לנסח את הרגע ההיסטורי דרך האפיזודה והאנקדוטה. השוני בין **וול** ו**פרידלנדר** נעוץ בצילומי החטף האינטואיטיביים של השני.

עבודתו המוקדמת משנות השמונים אף התאפיינה בסדרתיות שהפכה בצילומים המאוחרים לתפירה דיגיטאלית ולקולאז' בודד אחד.

"המקום" הוא המפתח לקריאת העבודה. אלו מקומות-מעבר, התרחשויות חולפות, נרטיבים לא-ברורים ודמויות לא-מובהקות. מרחבים אלו לא מציעים התמקמות אלא עצירה זמנית במקומות של מפגש ומפלט.

3. "צילום רחוב"

פבל וולברג – "טווח אפס (ישראל)"

בקטלוג התערוכה של **פבל וולברג** במוזיאון תל אביב לאמנות, כותב האוצר **משה ניניו** כי עיקרה של עבודתו של **וולברג** היא בצילום-רחוב. צילום הרחוב נוטה לנצל מרחב הזדמנויות הכולל את הדחף להינעל על הרגע החולף, את האמפתיה או המחווה כלפי האירוע הצילומי, את האמצעים הטכניים הנוחים לתיעוד רגעים אלו ואת זירת השיח על הצילום האנקדוטלי-חברתי.

¹³ ניניו, מ. ברי פרידלנדר – כאן למטה. מוזיאון תל אביב לאמנות (2007)
¹⁴ רוטברד, ש. עיר לבנה עיר שחורה. הוצאת כבל (2005) עמ' 112

צילום הרחוב אינו יכול להיקרא באמצעים טרמינולוגיים של איקונוגרפיה או סימבוליות ומעמדו האסתטי-אמנותי תמיד הוטל בספק. הוא ניצב לצד האמנות המודרניסטית הדומיננטית וחווה עליות ומורדות בהתאם לתקופה וליחס אל מנגנוני השעתוק הטכניים.

ניניו טוען כי סיבות שונות גרו לדעיכתו של צילום הרחוב. סיבות אלו נעוצות בשינויים סוציולוגיים, כלכליים ופוליטיים שהשפיעו על ההתנהגות החברתית במרחב הציבורי-אורבאני. צילום הרחוב נשען בעיקר על יחסי הקהילה והסולידאריות החברתית ועם התפוררותן של מערכות אלו, נותר כמתחזק של סוג צילום אישי - צילום המשפחה. סיבה עקרונית נוספת היא הירידה במעמד "ההבעה" כמחווה חד-פעמית והיחס אליה מאז האמנות המושגית כאל מחווה שניתן לבצע עליה פעולה טיפולוגית ולסווג אותה אל תוך ההתנהגות כוללת של המין האנושי.



פבל וולברג, "פלורנטיין (שכונה), תל אביב (עיר)" 1999

הסיבה המהותית ביותר לדעיכתו של סוג צילום זה, לדעתו של אוצר התערוכה, היא המעבר לצילום צבע.

האפקט החווייתי של צילום רחוב נשען לאורך שנים רבות על "מרחב של טונאליות המשכית בשחור-לבן, המאפשרת מובחנות חדה יותר של 'קווי מיתאר'".¹⁵ צילום הצבע הופך לאנקדוטלי בשל הערכים הנוספים שהוא מביא עם הצבע. נוסף לכך הצילום עם הפלאש שמייצר היררכיה אלימה של השטחה ביחסים בין רקע ואובייקט. אמצעי נוסף הוא צילום מטווח-אפס המתאפשר באמצעות העדשה המקרבת שמצמצם את שדה הראייה.



פבל וולברג, "באר שבע (עיר)" 1997

שנות התשעים אפשרו לצילום-החטף לחזור אל מרחב האמנות בשל תחושה מודעות חברתית אל הזמן המתקצר ותחושת 'הסופיות'. התצלומים הראשונים של **וולברג**, שמספר מהם הופיעו בתערוכה "תשעים לתל אביב-יפו, מראות עכשוויים" במוזיאון תל אביב לאמנות¹⁶ יצרו סצנות אפולוליות/ליליות, כמעט רומנטיות, כפי שמגדיר אותן פרופ' **מרדכי עומר**. המקומות המצולמים הם שכונות מוזנחות של יפו ודרום תל אביב ואירוע אנושי זניח המופיע בשולי הצילום. **וולברג** אינו צלם של סגנונות חיים שונים אלא הוא מגיב למקומות העוצמתיים והאינטנסיביים ביותר. הצלם כאן הוא בבחינת עד-מתבונן. הוא אינו מתערב, שותף או מעצב של הסצנה והצילום חף מעמדה ביקורתית או אידיאולוגית. **וולברג** אומר כי הקבוצה היחידה אליה הוא חש קרבה ודבר זה בא לידי ביטוי בצילומים, הם החיילים.

¹⁵ ניניו, מ. טוח אפס (ישראל): פבל וולברג, תצלומים של הזמן האחרון. מוזיאון תל אביב לאמנות (2002)
¹⁶ עומר, מ. תשעים לתל אביב-יפו – מראות עכשוויים. מוזיאון תל אביב לאמנות (1999)

וולברג מצלם את הלא-שייכים, האבודים, הזרים בתוך מקום שעניין השייכות משחק בו תפקיד חשוב. צילומים רבים מתעדים את ה'אחרים' החדשים של ישראל: העובדים הזרים, העולים. המשיכה של הצלם היא אל 'המוזר' או ה'לא ברור' שמופיע כאשר דבר מוכר מתקיים לצד דבר זר שקשה לזהותו בהקשר של הסצנה. לעיתים רבות זאת התאורה שמושכת את וולברג. בשיחה עם ניניו הוא מספר שכאשר עבר מלנינגרד לישראל, אחד מהזיכרונות החזקים שלו קשורים לאור החזק. בתחילת דרכו כצלם, הצילום בלילה פתר חלק מהבעיות של האור-יום בישראל. חלק מהפתרונות שוולברג השתמש בהן: עבודה מול האור, נגדו או בזווית שלו.

זירת האירוע של הצילומים היא 'ישראל' כ"טריטוריה שגבולותיה נזילים, שלא הוגדרו סופית;

הכלה- לרגע של מה שמצוי בהשתנות, בזרימה, בהתפרקות".¹⁷ הצילום של וולברג מסמן רגע של התרוקנות המרחב או הנטישה שלו. מראות רבים של עזובה אורבאנית, דרדור של האוטופיה הציונית אל מימד אפוקליפטי וכאוטי. המעבר מהיום הציוני אל הלילה הישראלי שהחלה כבר בשנות השמונים בצילומיו של פרידלנדר ובקולנוע של אסי דיין. את ההתרוקנות של השטח הבנוי ניתן לראות כמקבילה לתהליך הסיפור העירוני של תל אביב-יפו כפי ששרון רוטברד מתאר בספרו "עיר לבנה, עיר שחורה":



פבל וולברג "הבריון" 2004

"הסיפור של תל אביב הוא לא רק על בנייה ועל יצירה, אלא גם על מחיקה ועל המחיקה של המחיקה".¹⁸

זירת ההתרחשות בצילומיו של וולברג מתקיימת בשטחי הפקר האורבאניים והוא מסיט את תשומת הלב אל המופקרים, תושבי אותם מקומות מודחים. אלו אותם אנשים המשמשים רקע בלבד לעוברים ושבים והם מתקיימים זה לצד זה. שטח הפקר חשוב המתואר בצילומים היא העיר תל-אביב המופיעה כזירה של זיוף והעמדת פנים ומסמנת התבדלות והפרדה חברתית. זירות מייצגות של הפעילות האורבאנית חוזרות ומופיעות בצילומים: גן משחקים, חוף ים, חצר ציבורית של בניין דירות.

וולברג מתאר את אחת החולשות שלו מבחינת נושאי ואלו הילדים והחיות. הוא דואג לא לנתק אותם מהמקום אליו הם שייכים ולהתמקד בעשייה הרגעית שלהם. הצלם אינו מנסה לתאר אותם כיצורים חמודים ומתוקים אל כחלק מזהות של המקום.

מאז שהחל וולברג לעבוד כצלם עיתונות עבור עיתון "הארץ", חל שינוי בעבודה שלו. קיים מעבר מצילום תמונות בודדות כאשר הוא הצלם היחידי באזור, אל צילום של עשרות ומאות דימויים יחד עם צלמים נוספים באותה זירה. המגע היומיומי עם האקטואליה ועם הפוליטיקה המקומית גרמה לוולברג לפעול בתוך סתירה מתמדת שבין נטייתו לצילום עוצמתי ובין הצילום המנוון רגשית שתחפש מערכת העיתון. מערכת העיתון היא זו שמנסחת את התועלת של הצילום והצילומים ה'דחויים' שלא מצאו בהם עניין עיתונאי, לעיתים הם אלו שנכנסים אל תוך קטגוריית צילום-האמנות. דימויים אלו חורגים מהמידע המבוקש ומעבירים מסרים משניים בעלי אתוס.

4. צילום סטילס קולנועי

עדי נס - תצלומים חדשים (2001)

עדי נס שגדל בקרית גת, חוזר אליה ואל קריות נוספות (קרית ים למשל) כדי ליצור סדרת צילומים חדשה. הגיבורים של המקומות האלו הם נערים מעירות פיתוח בעיצומו של תהליך גיבוש זהותם. נס מעמיד את גיבוריו בתוך מרחב מצומצם: השיכונים המאפיינים את עירות

¹⁷ ניניו, מ. טווח אפס (ישראל): פבל וולברג, תצלומים של הזמן האחרון. מוזיאון תל אביב לאמנות (2002)
¹⁸ רוטברד, ש. עיר לבנה עיר שחורה. הוצאת בבל (2005) עמ' 111

הפיתוח והרחבות המוזנחים והריקים מאדם. הצלם מעמת את הדמויות והמקום עם מיתוסים יוונים וישראליים. כאשר האירוע כולו מתרחש על הבמה שהוא יוצר. הפער בין ההרואיות של הדמויות הנעריות והעליבות של המרחב, מדגיש את המצוקה הקשה שעולה מן הצילום. פער נוסף הוא בין המיתולוגיות היווניות הנעלות והעל-זמניות וגילומן על ידי "נערים מן הקריות", שהם מהווים מיתולוגיה נוצרית פשוטה ונמוכה יותר.



עדי נס, מתוך הסדרה "נעורים", 2000

אלן גינתון, במאמר לקטלוג התערוכה,¹⁹ מתייחסת להדים מהמיתולוגיות הישראליות ולדימויים שהפכו לקנוניים באמנות הישראלית שקיימים בצילומים רבים. ניתן לזהות התייחסות ליצירה המפורסמת של **יצחק דנציגר**, "נמרוד" (1938-9) באמצעות הקלסטר הנערי, ולפסלו של **יחיאל שמי** "אב ובנו" (1954) המייצג את היחסים בין השניים המשדרים הומואירוטיות.

העיסוק במיתולוגיות יווניות עולה אף הוא בצילומים. למשל הסיפור על דיוניסוס אל היין הדו-מיני, שנחטף

על ידי פיראטים שרצו לקבל דמי כופר עבורו. לפי גרסה אחרת בעלת פן הומואירוטי, הפיראטים ניסו לאנוס את דיוניסוס. סיפור זה מיוצג בצילום על ידי חבורה של שלושה נערים המשכיבים נער רביעי אל הרצפה ומורידים ממנו את בגדיו. הסצנה מתחוללת בכניסה לשיכון. המיתוסים אף מיוצגים באמצעות שמות הצילומים המתייחסים באופן ספציפי למיתוס.

הקישור **שנס** עושה בין מיתוס ואחרות הוא אבן יסוד בהבנת הצילומים. האחרות של הדמויות, מעמדן הנמוך, וההומואירוטיות הפוכים לקדושים על ידי המיתוס שנס בוחר להלביש עליהם, ובאמצעות אקט הצילום עצמו.

נס מעיד כי למעשה הצילום המבויים והמורכב קודם לעיתים שלב מוקדם יותר של מפגש אקראי עם המציאות. זה יכול להיות תמונה מהעיתון, צילום-חטף שנלקח ברגע וכדומה. המעבר של המפגש האקראי אל עבודת הצילום המורכבת הופך לטקס ריטואלי כשלעצמו ומייצר טרנספורמציה של הדימוי.



עדי נס, מתוך הסדרה "נעורים", 2000

נס גדל בעירת הפיתוח ופועל מתוך מודעות להזנחה ולמחיקה של עיירות הפיתוח מהזיכרון הקולקטיבי הישראלי. העבודה המבוימת לעילא, מציגה מערך שלם של עבודת זיכרון והנכחה אל מול "מגפת השכחה הישראלית"²⁰ (כפי שמגדיר זאת פרופ' **יהודה שנהב** בקטלוג התערוכה). הצילומים משתלבים לתוך מארג זהות מורכב שמחכה כבר שנים לצאת אל האור. זיכרונות הילדות הפשוטים לכאורה מתערבבים עם תופעות חברתיות וסיפורים מיתיים.

עדי נס הוא צלם הבונה את הסצנות המבוימות שלו עד לפרט האחרון וניגש אליהן כאל מערך קולנועי לכל דבר. תכנון קפדני של זירות הצילום, התפאורה, תאורת קולנועית, ניצבים, תלבושות, מאפרים ואנשי צוות רבים שעוזרים לו לייצר בסופו של דבר את הדימוי המתוכנן. כל סדרת צילומים היא הפקה ארוכה ומסובכת ביותר.

¹⁹ גינתון, א. עדי נס - תצלומים חדשים. מוזיאון תל אביב לאמנות (2001)

²⁰ שם. עמ' 9

הניגוד החזק בין היכולות הטכנולוגיות המורכבות והמפותחות שמפעיל הצלם ובין המאפיינים העלובים והפשוטים של השכונה מייצרים בסדרה זו תחושה מתריסה וחתרנית. הנערים בצילומים לא יצליחו לעולם לא יצליחו "לצאת מהשכונה" ולהיכנס לעולם הטכנולוגי המהונדס.

היופי של הנערים מול הכיעור של השיכונים, מעלה אותם לרמה של "נשגב". הם לא-מושגים וכמעט מדומיינים. הם אינם "הצברים" הבטוחים בעצמם, אלא מתבגרים מתלבטים שאינם יודעים כיצד לממש את התשוקה. היחסים ביניהם נראים הומואירוטיים, במיוחד בשל העובדה כי אין נשים בצילומים. הנשים היחידות שמופיעות הן בצילום של "אדוניס" שלפי המיתוס, היה מושא לקנאתן של אפרודיטה, פרספונה וארטמיס, כאשר האחרונה שילחה בו חזיר-בר שהרג אותו ומטיפות דמו צמח פרח הכלנית.

באמצעות המיתוסים, נס משחרר את הנערים מה"כלא" של עיירת הפיתוח, ומאפשר להם לטשטש את הגבולות בין מציאות ודמיון.

סדרה זו מצולמת באור מוחלט, בתאורת צהריים שעומדת בסתירה לסצנות האינטימיות. הפינות החשוכות בצילום צופנות בחובן את הסוד וההסתרה. מספר סצנות מתרחשות בחדרי מדרגות ומתחת לעמודים של בנייני השיכונים והאור הניתז מבין העמודים, מפנה את הזרקור אל אותם מרחבי-בניינים המאפיינים סוג בנייה זה.

5. המרחב הישראלי כשאלה פוליטית וחברתית

אורית סימן-טוב – "הפרדה"

תיחום המרחב הוא מהלך תודעתי, תרבותי, תכנוני ורוחני שיוצר הבחנה בין "אני" ו"הם". המעשה התכנוני נתפס כתהליך נאור שאמור לשפר את איכות החיים אך תפיסה זו מתעלמת מכך שקיימים אינטרסים של התרבות ההגמונית.

"עיר נבנית בדיוק כמו היסטוריה – תמיד על ידי המנצחים, תמיד למען המנצחים, ובסופו של דבר, תמיד לפי ההיסטוריה של המנצחים. כמו ההיסטוריה, גם העיר אינה מאירה פנים לכולם במידה שווה, וכמובן אינה מספקת את המאוויים של כולם במידה שווה."²¹

רובד נוסף להפרדה הוא הרובד הרגשי, של הפחד המתעורר במפגש עם "האחר". סוגיה זו היא מרכיב מרכזי בשיח הפוליטי-מרחבי. הפחד אינו רק משקף את המציאות, אלא מייצר אותה. הבניית הפחד משרת אינטרסים פוליטיים ואת יחסי הכוחות.



אורית סימן-טוב, "רמלה" 2005

לעיתים הפרדה זו דינאמית ומאפשרת לחצות אותה, ולעיתים זו הפרדה נייחת ומקובעת. המנגנון החברתי על פיו היא נקבעת - בהסכמה או בכפייה – מבטא וקובע את רמת העימות בין הקבוצות.

הצידוק לאותן גדרות נובע מטענה של "הגנה עצמית" ובשם השאיפה לביטחון. המדינה בדרך כלל תומכת ביוזמה ואף מממנת אותה. האלמנטים הפיזיים גורמים לפגיעות מהותיות בזכויות תכנון, זכויות אדם וצדק סביבתי.

עוד בשנות השישים של המאה התשע עשרה, הגדיר האו"ם זכויות בסיסיות : הזכות לקורת גג, הזכות למזון ומים הראויים לשתייה, הזכות לתעסוקה, שרותי חינוך, בריאות וסניטציה והזכות להליכים דמוקרטיים בתכנון המרחבי. יוזמות חד-צדדיות ומכשולי הפרדה השונים פוגעים בציבור שלם שמאבד כך את זכויותיו הבסיסיות.

בקובץ המאמרים המלווה את התערוכה "הפרדה"²² מתואר אחד המקרים הבולטים של הפרדה מרחבית בתוך תחומי מדינת ישראל. בין שכונת ג'ואריש ברמלה ושכונת גני דן

²¹ רוטברד, ש. עיר לבנה עיר שחורה. הוצאת בבל (2005) עמ' 15

הוקמה חומת-הפרדה המנתקת את השכונה הערבית מהשכונה היהודית. ג'ואריש סבלה תקופות קשות של פשע וסמים, וקבלני השכונה החדשה לא רצו שמוניטין מפוקפק זה של שכנתן ישפיע על מחירי הדירות. חומת הפרדה גדולה מפרידה בין השכונות וגורמת למצב שבו תושבי השכונה הערבית צריכים להקיף אותה על מנת להגיע למקומות מסוימים. בנוסף לכך, תושב ערבי לא יוכל לרכוש דירה בשכונה היהודית החדשה.

החומה משרתת כאן מספר תפקידים: בראש ובראשונה היא כלי שיווקי שבלעדיו לא היו נכנסים דיירים לשכונה. היא גם משמשת תמרור המסמן לתושבי השכונה הערבית שהם לא רצויים פה. סיבה פוליטית נוספת היא ייחוד המרחב.



אורית סימן-טוב, "באר שבע, מרכז הקליטה נורית" 2005

אתר החומה ברמלה, כמו אתרים נוספים שמצלמת אורית סימן-טוב, הם בעלי יחסי כוחות נסתרים וההקשר המרחבי אינו מתפענח מהרגע הראשון. הדמויות האנושיות שנמצאות במרחב המצולם מטלטלות את הצילום מהניטרליות המובנת מאליה. סימן-טוב מחזירה לסביבה הפיזית את המימד האנושי ופותחת פתח לביקורת חברתית על תכנון המרחב. בצילום של רמלה למשל, ניתן לטעות לרגע ולחשוב שאלו ילדים שמשחקים בחצר הבניין או ברחוב, אך במבט שני לא ברור מדוע יש ילד שמנסה להדחק בחור מתחת לחומה. כעת מתחילה להצטייר בעינינו המשמעות של המרחב הזה ועולה השאלה מדוע הילד צריך להדחק שם.

בצילום של מרכז הקליטה בבאר שבע, אנו רואים גדר המקיפה את המקום וזהה לגדרות המקיפות מוסדות מדינה שיש בהם חובת – ציות. המרכז מגודר מכל צדדיו וחלק מהסורגים מעוקמים משום שיש רק פתח אחד שנשמר על ידי איש אבטחה. הדמויות הזעירות יחסית למרחב המצולם מייצרות את האבחנה בסוג המוסד הספציפי הזה והדמות של המאבטח שמרים את ידו בתנועה חדה, משדר כי הצלמת אינה רצויה במקום.

האסתטיקה של ההפרדה מייצרת אשליה של "החיים הנורמאליים" אך במבט בוחן, נחשפים הסדקים שבתמונה.

²² יעקובי, ח. וכהן ש. הפרדה – הפוליטיקה של המרחב בישראל. הוצאת חרגול (2007).

אסיים בקטע נוסף מספרו של ז'ורז' פרק:

"לא לנסות למצוא מהר מידי הגדרה לעיר; זה גדול מידי, יש כל הסיכויים לטעות. ראשית כל, יש לעשות רשימת מצאי של מה שרואים. לערוך מפקד של מה שבטוחים בו. לקבוע הבחנות יסוד... להתעניין במה שמפריד בין העיר למה שאיננו העיר... להכיר בכך שלפרברים יש נטייה חזקה לא להישאר פרברים. לשים לב שהעיר לא הייתה תמיד מה שהייתה." ²³

ההתבוננות בצילום האורבאני דרשה ממני לנדוד בין תיאוריות על תרבות אדריכלית, קטעי ביקורת חברתית-פוליטית, מידע היסטורי על תכנון הישוב בארץ וכמובן צילומים רבים שנלקחו בשני העשורים האחרונים.

ניסיתי לשרטט קו דמיוני המחבר בין צלמים שונים שיכלו להופיע גם בעבודה על נושא אחר לחלוטין, אך בכל זאת מצאתי לנכון להתייחס אליהם כאל צלמים שעוסקים במרחב העירוני וביחסים שהוא מקיים עם עצמו, עם "הפריפריה" ועם האנשים החיים בו.

התרבות האדריכלית בישראל, בשל מורכבותה המדינית והפוליטית, היא אחד הגורמים המשפיעים ביותר על החברה. עיצוב המרחב מעצב את זהותנו, עמדותינו ואורח חיינו, ממש כפי שטען הסוציולוג וירת' שהזכרתי בתחילת העבודה.

²³ פרק, ז'. תלל וכו': מבחר מרחבים. הוצאת כבל (1998) עמ' 83

ביבליוגרפיה

- אבידן, ד. "ישראל נטו לגובה", "מאזניים" נ"ט, 7-8 (ינואר-מרץ 1986)
- גינתון, א. עדי נס - תצלומים חדשים. מוזיאון תל אביב לאמנות (2001)
- הילברנר, ע. העיר הישראלית - העיר העברית האחרונה? הוצאת רסלינג (2006)
- יורת', ל. זימל, ג. ופארק, ר. הסוציולוגיה של העיר המודרנית. הוצאת רסלינג (2004)
- חומות קיקלופיות. מוזיאון תל אביב לאמנות (1995)
- כנפו, ד. אורבניזם בקו תפר תרבותי. חמו"ל (2003)
- יעקובי, ח. וכהן ש. הפרדה - הפוליטיקה של המרחב בישראל. הוצאת חרגול (2007)
- יניו, מ. טווח אפס (ישראל): פבל וולברג, תצלומים של הזמן האחרון. מוזיאון תל אביב לאמנות (2002)
- יניו, מ. ברי פרידלנדר - כאן למטה. מוזיאון תל אביב לאמנות (2007)
- סומק, ר. גן עדן לאורז תל אביב. (1996)
- עפרת, ג. בהקשר מקומי. הוצאת הקיבוץ המאוחד (2004)
- עומר, מ. אמנות ישראלית בת זמננו. הוצאת עם עובד (2006)
- עומר, מ. תשעים לתל אביב-יפו – מראות עכשוויים. מוזיאון תל אביב לאמנות (1999)
- פרק, ז'. חלל וכו': מבחר מרחבים. הוצאת בבל (1998)
- חטברד, ש. עיר לבנה עיר שחורה. הוצאת בבל (2005)