

האוניברסיטה הפתוחה
התכנית לתואר שני בלימודי תרבות
המחלקה ללימודי ספרות, לשון ואומנויות

שימור גרפיטי במרחב הציבורי, מנגנון ואידאולוגיה
חיבור זה מהווה חלק מהדרישות לקבלת התואר "מוסמך בלימודי תרבות"

עירית לוי

ת.ז : 030276877 ינואר 2022 רעננה

עבודה זו נכתבה בהנחיית ד"ר תמר ברגר מהאקדמיה לאומנות ולעיצוב בצלאל, וד"ר חוה אלדובי

מהאוניברסיטה הפתוחה

תודות

למנחות שלי, ד"ר תמר ברגר וד"ר חוה אלדובי, תודה על ההנחיה ועל התמיכה שסייעו לי רבות בעבודה. לתמר על ההנחיה הממוקדת שעזרה לי לתרגם את הרעיון לעבודה ממשית. כמו כן למרואיינים, לצייר הקיר יגאל שתיים, המשמרים דוד טרטקובר, שי פרקש והמשמרות ג'סיקה לוינסקי ובתי לוי שהיוותה השראה ותרמה רבות מידענותה המקצועית למחקר.

שימור גרפיטי במרחב הציבורי, מנגנון ואידאולוגיה

עירית לוי

תקציר

נראותו הבולטת של הגרפיטי במרחב הציבורי מסייעת לחקור תהליכים חברתיים הגלומים בו. כשם שדימוי חזותי בגרפיטי משקף הלך רוח חברתי, תרבות וערכים, הרי שגם שינויים שנעשים בו יעידו על הלכי הרוח הללו. זאת, בין אם השימור נעשה על ידי הממסד ובין אם על ידי אנשים פרטיים. עבודה זו מבקשת לתרום לקידום חקר נושא זה.

מחקר זה עוסק בשימור גרפיטי במרחב הציבורי הישראלי. בפעולת שימור גרפיטי מעורבים ערכי מורשת, זיכרון, חידוש וקיימות. גרסת השימור והחלטות המשמרים הן תלויות מקום ותרבות. על כן, נבחנה בעבודה ההשערה שהמניע לשימור גרפיטי במרחב הציבורי הוא ערכי (אידאולוגי) ופוליטי ונטוע בהקשר חברתי-תרבותי, בין אם השימור הוא רשמי ובין שאיננו רשמי.

המחקר מתבסס על ראיונות עם מומחי שימור, עם אמנים ועם משמרים, על פרוטוקולים שעניינם שימור הגרפיטי שנבחן, מקורות אינטרנטיים רשמיים, כגון אתרים מקוונים ממשלתיים ועירוניים, ומקורות בלתי פורמליים כגון כתבות וסרטי YouTube, מאמרים, צילומים וסרטים.

בעבודה נבדקו הערכים, העקרונות, האמונות והעמדות המובילות להחלטה על שימור גרפיטי; הקריטריונים שלפיהם נבחר אובייקט לשימור, הגוף המשמר והאופן שבו מתבצע השימור. נערכה השוואה בין שימור רשמי לבין שימור שאיננו רשמי. שימור רשמי נעשה על ידי משמרים מוסמכים, כגון היסטוריונים ומשמרים, ומוזמן על ידי גופים ממסדיים רשמיים כגון עירייה או המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל. שימור שאיננו רשמי מתבצע על ידי פרטים בציבור או על ידי קבוצה ללא קשר עם גוף רשמי כלשהו או בחסותו.

הספרות שנסקרה בעבודה זו עוסקת במחקרי שימור בכלל, ושימור גרפיטי בפרט, שנעשו מחוץ לישראל. על בסיסה זוהו הערכים שעמדו ביסוד השימור. מושגיו של אלויס ריגל (Alois Riegl) התוו כיוון לבחינת האופן שבו נקשרים ערכים לאובייקט שימור. עם זאת, מרכז הדיון הסתמך על מחקרים משני העשורים האחרונים, כיוון שתקופה זו מצטיינת בשינויים תאורטיים ובדיון ער במיוחד בנושא השימור.

מודל הערכים של ריגל נמצא בבסיס התאוריה והפרקטיקה של השימור המודרני, ועליו הניח צ'זארה ברנדי (Brandi) בספרו משנת 1963, *Theory of Restoration*, את היסודות לתאוריית השימור המודרנית (ברנדי [1963], 2005). ריגל גרס שערכו של מונומנט אמנותי עתיק נחוה בזמן צפייה, בהווה,

ולא ברגע שהתקדש בעבר. הוא מתייחס לאופן שבו יצירת אומנות מפעילה את ההשתתפות המדומינת של הצופה (Riegl, 1982, p. 622). על פי תובנה זו ניסח ריגל שיטה לבחינת ההיבטים השונים הטמונים ביצירה והשפעתם על הצופה. הוא כינה היבטים אלה 'ערכים'.

ריגל התמקד במונומנטים מן העבר, מנקודת מבט זו הוא קבע מספר ערכים מוגבל, בעוד שביצירות בנות זמנו של הצופה המשמר טמונים ערכים נוספים שהם מעבר למחשבה על מונומנט היסטורי. לפיכך המודל של ריגל נמצא מתאים לזיהוי ערכי שימור בגרפיטי היסטורי אך לא סייע בזיהוי ערכי שימור בגרפיטי מודרני. לכן, על יסוד עקרונותיו ובשילוב מחקרי שימור עכשוויים, הורחב דגם הערכים כך שאפשר יהיה לזהות ערכים גם ביצירה שאינה היסטורית, שהדגש בה הוא על ערכים רלוונטיים בהווה, כגון ערכים אסוציאטיביים וקונטקסטואליים הקשורים ליצירה כפי שחווה משמר יצירה שהיא בת זמנו.

קרלוטה סנטאברברה מוררה (Carlota Santabárbara Morera) (2019) מתייחסת בעבודתה לתרומה הגדולה של ציזארה ברנדי לפרקטיקת השימור העכשווי. בהמשך לריגל, גם ברנדי סובר שיצירה מקבלת ערכים מתוך חוויית המתבונן בה. מסיבה זו ברנדי מנסח את עקרונותיו, מתוך חשיבה ביקורתית, פן ישפיע הצופה המשמר על אובייקט השימור ויגרום לו נזק. עבורו שימור הוא היבט של מחקר פילולוגי, פרשנות של טקסט היסטורי ואסתטיקה שמטרתה להבין את מושא השימור. לפיכך, פעולת שימור צריכה לשאוף לאיזון בין הערכים האסתטיים וההיסטוריים בחפץ שימור ומבלי לזייף אותם (Morera, 2019, 250). עיקרון זה קיים בשיטות שימור עד היום, ומבחינה תאורטית הוא גמיש ופותח שער להערכת כל יצירה באשר היא, גם לבחינת אומנות מודרנית. בתקופתו של ברנדי עמדה על הפרק אומנות מופשטת, ובעבודתי, גרפיטי מודרני שעבר שימור. מתוך תפיסה זו נובעים עקרונות נוספים בעבודתו התקפים עד היום. למשל, שכל שימור מושפע מהאקלים התרבותי ומן הטכנולוגיה של תקופתו. מתוך מודעות זו משמרים עכשוויים שמים דגש רב יותר על הפוטנציאל ההרסני של השימור ועל עקרון ההפיכות בשימור, שעקרו לפגוע כמה שפחות באובייקט השימור המקורי ולהיות מודעים לכך שאולי בעתיד ימצא פגם בשימור (Morera, 2019).

עקרונותיו של ברנדי וממשיכיו ידונו בעבודה במטרה לחשוף מגמות בפרקטיקה של השימור. הפרמטרים שנבחרו לניתוח הם: 1. המקום בו ממוקם אובייקט השימור: גלוי או סמוי, מרכזי או צדדי. 2. ההקשר האירועי: מתי, מדוע והיכן נוצר הגרפיטי. 3. האמצעים הגרפיים והאסתטיים, ובהם גודל, צבע, וטכניקת הציור. 4. המניע ליצירת הגרפיטי ולשימורו. קטגוריות השימור הן: אי התערבות באובייקט השימור; שימור סביבתו של האובייקט; שימור חלקי, שחזור ושעתוק. הצלבה בין

הקריטריונים והקטגוריות סייעה לזהות את המניעים, את ההחלטות ואת התהליכים בשימור הגרפיטי.

מקרי הבוחן בעבודה הם עשרה אירועי שימור גרפיטי שנעשו בישראל. הקורפוס מחולק לשתי קבוצות, גרפיטי היסטורי וגרפיטי מודרני.

יצירות הגרפיטי ההיסטוריות הן: 1. גרפיטי ספינות במאגר מים עתיק. 2. גרפיטי צלבים חרוטים בכנסיית הקבר בירושלים. 3. גרפיטי במערכת קבורה מספר 9 בבית שערים. 4. גרפיטי סמל האצ"ל במבנה הקישלה בירושלים. 5. גרפיטי בעמדת שמירה בשער הגיא.

יצירות הגרפיטי המודרני הן כלהלן: 1. גרפיטי 'ג'מילי' על בית המשאבות בשער הגיא. 2. גרפיטי 'הסליחה' (רצח רבין) בגן העיר בתל אביב.¹ 3. ציור הקיר 'רצח רבין' בפלורנטיין. 4. שימור תרבות הגרפיטי בפלורנטיין. 5. ציור קיר 'מציצים' בחוף מציצים בתל אביב.

בעבודה נמצא פער בין יחס החברה לגרפיטי ההיסטורי לבין המודרני. גרפיטי עתיק מוגן בחוק הישראלי כסמל תרבות רב ערך, ולעומתו גרפיטי מודרני שאין עליו חוקי שימור מגבילים פרוץ להחלטות משמרים. הגרפיטי ההיסטורי היה נתון בידי משמרים מומחים, שפעלו על פי חוקים שחוקק הוועד הישראלי לאונסק"ו,² וחוקי השימור תמכו בערכי מורשת תרבות. לעומתו, בשימור הגרפיטי המודרני היו מעורבות קבוצות חברתיות מגוונות, ומשמרים מקצועיים ובעלי עניין ודעות מתחומים שונים. השימור היה חופשי ויצירתי. שימור הגרפיטי ההיסטורי נעשה לפי מצב האובייקט, המשמרים הנגישו את סביבתו ובו לא נגעו בשל ערכו ההיסטורי. לעומת זאת, בשימור הגרפיטי המודרני, ברוב המקרים עבר כובד המשקל מן האובייקט עצמו לערכיו הרלוונטיים להווה של המשמרים, כגון ערכי חברה וקהילה או משמעויות פוליטיות.

¹ גרפיטי רצח רבין – 'גרפיטי הסליחה' בגן העיר בתל אביב – בהמשך העבודה אכנה את הגרפיטי

בקיצור: 'גרפיטי הסליחה' בגן העיר בתל אביב.

² הוועד הישראלי לאונסק"ו - פועל בחסות ישראל רשות העתיקות; המועצה לשימור אתרי מורשת

לישראל; קרן קיימת לישראל; עמותת אדריכלים מאוחדים בישראל; International Council on Monuments and Sites. הוועד משתף פעולה עם אונסק"ו ועם איקומוס - ארגון מוביל בעולם העוסק בשימור אתרי מורשת תרבותית. מטרת המקראה היא לקדם את המודעות לשימור בישראל (מקראת שימור, 2004).

1	מבוא.....
1	היסטוריה כללית של הגרפיטי.....
6	גרפיטי : סגנון וטכנולוגיה.....
7	גרפיטי והחקשר האורבני.....
8	מטרת המחקר.....
8	השערת המחקר.....
8	שאלות המחקר.....
9	דיון תאורטי.....
9	הגדרת מונחים.....
13	ערכים במונומנט שימור.....
14	גרפיטי ומקום במרחב ציבורי.....
15	שימור גרפיטי : אידאולוגיה ופוליטיקה.....
166	זיהוי ערכים בגרפיטי מודרני.....
177	תהליך קידוש של יצירה.....
211	היחס המוסדי לשימור גרפיטי במרחב הציבורי.....
24	מתודולוגיה.....
244	שיטות המחקר.....
244	ראיונות.....
244	מסמכים פורמליים וחומרים בלתי פורמליים.....
255	שיטת הניתוח.....
266	הקורפוס.....
277	ממצאים ודיון.....
277	גרפיטי עתיק.....
277	מקרה בוחן 1. גרפיטי ספינות ממצא ארכאולוגי.....
2828	מקרה בוחן 2. צלבים חרוטים בכנסיית הקבר בירושלים.....
2929	גרפיטי מתקופת היישוב.....
3030	מקרה בוחן 3. גרפיטי במערכת קבורה מספר 9 בבית שערים.....
3131	מקרה בוחן 4. גרפיטי סמל האצ"ל במבנה הקישלה בירושלים.....
3232	מקרה בוחן 5. גרפיטי בעמדת שמירה בשער הגיא.....
344	4גרפיטי מודרני – מפנה בתרבות הגרפיטי.....
355	"Kilroy Was Here" – חלוץ הגרפיטי המודרני.....
377	מקרה בוחן 6. גרפיטי ג'מילי על בית המשאבות בשער הגיא.....
3	גרפיטי מודרני, 'קילרוי' – תמהיל ישראלי..... שגיאה! הסימניה אינה מוגדרת.
45	מקרה בוחן 7. גרפיטי 'הסליחה' (רצח רבין) בגן העיר בתל אביב.....
6161	מקרה בוחן 8. ציור הקיר 'רצח רבין' בפלורנטין.....
644	מקרה בוחן 9. שימור תרבות הגרפיטי בפלורנטין.....
6969	מקרה בוחן 10. ציור קיר 'מציצים' בחוף מציצים בתל אביב.....

7979	סיכום
7979	טבלת מעקב לשימור הגרפיטי
83	מסקנות שגיאה! הסימניה אינה מוגדרת.
855	ביבליוגרפיה
103	תמונות, רשימת מקורות
109	תמונות
122	נספחים
122	נספח 1. שיחה טלפונית עם שי פרקש. 30.11.2019
123	נספח 2. ראיון עם המשמרת ליהי לוי. פברואר 2020.
125	נספח 3. ראיון עם דוד טרטקובר. 10.03.2020
126	נספח 4. ראיון עם יגאל שתיים. 09.03.2020
1288	נספח 5. ראיון עם רמי מאירי. רדיו 103fm 19.08.2019

מבוא

היסטוריה כללית של הגרפיטי

מקור המילה גרפיטי (graffiti) מאיטלקית, ופירושו לשרוט, לגרד (graffiare) וביוונית – graphein. המושג גרפיטי כולל ציור וכתובה כאחד בשל הקשר המהותי ביניהם, כפי שהוא מתבטא בכתב הפיקטוגרפי הקדום, ובימינו בין השאר בסימני תמרורים (Keegan, 2014, p. 20).

ציורי קיר למטרות פולחן והעברת חוויה בציבור, למשל בהקשר של ציד, ניתן למצוא כבר בתקופה הפלאוליתית (20,000 לפני הספירה עד 11,000 לפני הספירה). על קיר במערות לאסקו שבצרפת, התגלו חריטות וציורים בני 17,300 שנה.¹ ציורי קיר במרחב הציבורי שנושאים קשור לחיי היום-יום של קהילה, בכתב ובציור, היו נהוגים לפני כ-3,000 שנה. בתרבות המצרית, היוונית והרומית מקובל היה לצייר גרפיטי על קירות במרחב הציבורי בפחם ובחריטה על טיח. הגרפיטי עסק בנושאים שביום-יום, במיניות, בספורט ובמסחר, בביקורת בתחומי פוליטיקה וחברה, מיתוס ודת (Keegan, 2014). בחפירות פומפיי נמצאו כתובות וציורי גרפיטי רבים ש'קפאו בזמן' תחת אפר געשי שכיסה את העיר בשנת 79 לספירה, כתוצאה מהתפרצות הר הגעש וזוב. הגרפיטי עוסק בביטויי אהבה, בשירה, בפוליטיקה, בפרסומות מסחר, וכן נמצאו כתובות גרפיטי אישי. הציורים מתארים בעלי חיים, סירות, גלדיאטורים ודמויות אנושיות. בפומפיי כולם ציירו, אנשי אליטה וצעירים. גרפיטי פוליטי היה צבוע בצבע אדום, גרפיטי נאצה ואישי פרטי נחרט בטיח (Gorman, 2016). אין עדות לחזרה על דימויים (כמקובל בגרפיטי המודרני). על פי גודש הממצאים הסיקו החוקרים שהגרפיטי התקבל בברכה ובסובלנות בעיר פומפיי (Gorman, 2016, p. 7).

הגרפיטי המודרני התפתח בכרך המודרני. שכול סמל על ידי צייר גרפיטי אינדיבידואלי ו"התפשטותה המהירה [של התרבות] באופן קולקטיבי במרחב החזותי העירוני" (Austin, 2010, p. 53) מייצרים נדבך חברתי לציירי הגרפיטי המודרני. השטח שהוא תופס, גודלו הפיזי והרצון לייצר אומנות במרחב הציבורי ללא פיקוח ממסדי, מבדילים אותו מהגרפיטי המסורתי המתאפיין בכתובה פשוטה, בודדת ואנונימית, של אנשים שהזדמנו באופן מקרי למקום כלשהו במרחב הציבורי (ibid, p. 35).

¹ אתר מערות לאסקו - <http://archeologie.culture.fr/lascaux/fr?lng=en#/en/00.xml>

בשנות ה-30 של המאה ה-20 התפתח בלוס אנג'לס גרפיטי אופוזיציוני של פעילים פוליטיים. היו אלו חבורות רחוב שניכסו לעצמן טריטוריה בעיר באמצעות סימון חתימות גרפיטי על קירות ועל רכבות, כדרך מחאה. החתימות הפשוטות על הרכבות הפיצו את הגרפיטי לערים אחרות בארצות הברית. בניו יורק הן קיבלו עוצמה מחתרנית חברתית, והיוו בסיס לאסתטיקה שהתגבשה בשנות ה-60 ותחילת ה-70 של המאה ה-20. אז התעצבו צורות חדשות כגון 'טאג', רצף עקבי של חתימה בשם עט של צייר גרפיטי במרחב הציבורי, ו'הפצצה' ('bomb') – כיסוי משטחים רבים ככל האפשר בגרפיטי.² בשנת 1971 חשף **הניו יורק טיימס** לראשונה את התופעה, במאמר שעסק ב TAKI183. Taki (שם עט), היה צייר גרפיטי שחתם את שמו ורשם את מספר הרחוב שבו הוא גר מאות פעמים על הרכבת התחתית של ניו יורק. בשנת 1972 כבר סיקר העיתון תערוכה של אומנות גרפיטי בגלריה בניו יורק, שהוקמה על ידי ארגון אומני הגרפיטי המאוחדים – UGA (בלוג, @149st).³ ומשנת 1973 ואילך החל דיון **בניו יורק טיימס** בשאלה אם ניתן להגדיר את הגרפיטי כסוג של 'אומנות עממית' (Cresswell, 1992).

הגרפיטי המודרני התפתח כתוצאה משינויים בכלכלה האמריקאית (בן-ארי, 2012). במעבר של המשק האמריקאי בשנות ה-60 וה-70 של המאה ה-20 מ'פורדיזם' ל'פוסט-פורדיזם' (Gramsci, 1971, p. 277).⁴ מונחים אלו מתארים שלבים בהתפתחות הקפיטליזם. תחומי התעסוקה

² 'הפצצה' ('bomb') או 'להכות', משמעותם היא לכסות בגרפיטי משטחים רבים ככל האפשר ב'טאגים' או בצורות אחרות (מילון מונחים בגרפיטי, אין תאריך).

³ @149st הוא בלוג המנוהל על ידי צייר הגרפיטי לשעבר Eric "DEAL" Felisbret החוקר את ההיסטוריה של הגרפיטי. האתר נעזר בעבודות אקדמיות ובספרים על גרפיטי בארצות הברית. בשל מומחיותו, הוא מצוטט רבות במאמרים אקדמיים (P. Verel, 2013; R. Gastman & C. Neelon, 2010; F. Louis & Stephen, 2014). **בניו יורק טיימס**, **בושינגטון פוסט**, ברדיו, בטלוויזיה ועוד. ראיונות וציטוטים ממקור ראשון של ציירי גרפיטי הם יתרונותיו, ולכן נמצא במחקר הנוכחי, כמקור מתאים לציטוט.

⁴ פורדיזם – כינוי גנאי למשטר הקורפורטיבי הקפיטליסטי שניהל בראשית המאה ה-20, יצרן המכוניות האמריקאי הנרי פורד. הכוונה היא לטכנולוגיית פס הייצור, המפקיעה את המוצר השלם

הפכו מיצרניים לנותני שירותים, וסוגי העיסוקים התחלפו מעבודות צווארון כחול לניהול מקצועי, מזכירות ושירות. כתוצאה מכך נקלעו אזרחים בערים תעשייתיות לקשיים כלכליים (בן-ארי, 2012). באותה עת השלימה עיריית ניו יורק את סלילת כביש חוצה הברונקס⁵, ופרויקט העיר המודרנית הושלם.⁶ אל השכונות החדשות ברחו בעלי היכולת ואילו החלשים, בעיקר היספאנים ושחורים, נשארו בשכונה שהוזנחה. במציאות קשה זו התפתחה בשנות ה-70 של המאה ה-20 תרבות ההיפ-הופ, ראפ, Dj וברייקדאנס, שאימצה את הגרפיטי (שם).⁷ התנועה גדלה והתרחבה, ומאז התפשט הגרפיטי בעולם באמצעות תקשורת ההמונים (אגם-דאלי, 2008). בראשית שנות ה-80 של המאה ה-20 נכנס הגרפיטי ללב הממסד האומנותי דרך עבודתם של ז'אן-מישל בסקיה (Jean-Michel Basquiat) (Fretz, 2010) וקית' הרינג (Keith Haring) (קרסוול, 1992). שני מיצירותי ביחס לגרפיטי התרחש כאשר חלק מיצירות הגרפיטי הפכו למוצר סחיר הנמכר בגלריות, שימשו כפרסומת מסחרית והוצגו במוזאונים גדולים. כמו כן, החל הממסד לראות בגרפיטי דפוס רחוב בעל ערך, הראוי לשימור כסמל מורשת בשל תכונותיו הייחודיות התורמות לאופיו של מקום. גרפיטי הוא ציור על קירות או על משטחים אחרים במרחב הציבורי. הוא יצירה עממית, מדיום הנגיש לציבורים רבים. וביחס לגרפיטי המודרני מוסיפה אגם דאלי שהוא ביטוי יצירתי הכולל לעתים ציטוט מיצירות של יוצרים אחרים במרחב הציבורי ואף מקיים עמן אינטראקציה (אגם-דאלי, 2013).

מרשות העובד (סנדלר) כדי למקסם רווחים. המונח הופיע לראשונה על ידי אנטוניו גרמשי במאמרו "אמריקניזם ופורדיזם" (Gramsci, 1971, p. 558).

⁵ Sheridan expressway. *Historic*. Retrieved from the web January 04, 2022.

<http://www.nycroads.com/roads/sheridan/>

⁶ העיר המודרנית - התכנית הייתה בהשראת האדריכל השווייצי לה קורבוזיה (le Corbusier) (1988-1965) האב המייסד של תכנון הערים המודרני. לה קורבוזיה הציג לראשונה בשנת 1925 את תכנית 'וואזן' שנועדה לפתור את בעיית הצפיפות והיעדר חיים מודרניים בפרו. בתכנית היה לשמר כמה מבנים היסטוריים ולמחוק את העיר הישנה הצפופה, ובמקומה לבנות על צירים ארוכים גורדי שחקים בעלי שלושה כיווני אוויר ושפע של שטחים ירוקים במפלס הקרקע (הדס, 2003), פרויקט אוטופי שלא יצא לדרך. באמצע המאה ה-20 בניו יורק, חזונו המודרני של מתכנני העיר, בראשות האדריכל רוברט מוזס, המתכנן העירוני, היה לחצות את לב רובעי ניו יורק בכבישים וגשרים ולחבר אותם למנהטן, מרכז העסקים (בן-ארי, 2012).

⁷ מכאן ואילך, בעבודה זו הגרפיטי המודרני ייקרא בקיצור: גרפיטי.

בעבודה זו, יוצרי גרפיטי יכוננו ציירי גרפיטי, והמושג ציור יוחל על כלל כתובות וציורי הגרפיטי במרחב הציבורי, כיוון שהדגש החזותי במדיה זו חשוב ומהותי. בגרפיטי יש ערך רב גם לחזות הקליגרפית, אמנות הכתיבה הקישוטית מושכת העין המקבלת ביטוי בצורת הגופן, בגודל ובסגנון צביעת האותיות. הגרפיטי הוא טקסט חזותי אקספרסיבי קצר "המבטא מסר של מורכבות חברתית ופוליטית" (כהן ורוזנברג, 2009, עמ' 115). צייר הגרפיטי מתבטא באמצעות יצירות בשטחים ציבוריים. המרחב הציבורי, לעומת הפרטי, נועד לשמש את כלל הציבור, להיות נגיש לכולם, והפעילויות והדיונים בו הם נחלת הכלל. בשונה ממרחב הפנים הפרטי, יש בו מקום לדיאלוג ולפיתוח של סולידריות קהילתית.

בעבודה זו נעשה שימוש בהבחנה המושגית של אנרי לפבר (Lefebvre) אשר ניסח שלושה ממדים של המרחב השלובים זה בזה: פיזי, מנטלי וחוויתי. תפיסת המרחב הציבורי במושגיו של לפבר מסייעת להבחין בין מרכיביו: "המרחב הנתפס" (לפבר, 2005, עמ' 187) הפיזי, כגון הכיכרות והבניינים; "המרחב הנהגה" (עמ' 188) המנטלי — הקשור להוגיו של המרחב ובהם אדריכלים ומהנדסים; ו"המרחב הנחוה" (עמ' 188) החוויתי של האנשים הנמצאים בו ביומיום, ובהם ציירי גרפיטי המשפיעים עליו ולוקחים חלק בעיצובו. בהקשר זה, בדקתי בעבודה את זהותם של הגורמים המחליטים בענייני שימור, את המניעים לשימור, ואת אתרי השימור.

מדינות רבות בעולם משמרות גרפיטי במרחב הציבורי, כפי שמשתקף במחקרים שנעשו בין השאר במלבורן, אוסטרליה (Tweed & Sutherland, 2007), בהונג קונג (Muñoz-Viñas, 2012) ובישראל (שלו וברנט, 2011). תופעת שימור הגרפיטי המודרני התרחבה החל משנות ה-90 של המאה ה-20, אולם הגישה לגרפיטי אינה אחידה, הן מצד הציבור והן מצד הממסד. היא נעה בין גינוי לבין קבלה ושימור. ציירי הגרפיטי מגיבים למרחב, הם פועלים ברחוב, וחיי היום-יום הם כלי מפרה בעבודתם. רבים מהתכנים של הגרפיטי המודרני מבקשים למחות על הסדר הקיים. לעתים, גם הממד הוויזואלי של הגרפיטי, צורות גדושות ופראיות, מעורר התנגדות ונתפס כלכלוך וכתורם להזנחה. באשר לשאלה אם מדובר באומנות או בוונדליזם, לפעמים גם ציירי גרפיטי עושים את ההבחנה הזו, רובם ציירי 'פיס' (piece)⁸ אשר בוחנים גרפיטי על פי מידת האוטנטיות שלו, המניע האידיאולוגי, הערך האסתטי וחדשנותו (Halsey & Young, 2006).

⁸ פיס - עם התפתחות הגרפיטי המודרני, התפתח גם מילון מונחים בתרבות זו, על פיו "אמנות גרפיטי" מכונה "masterpiece", ובקיצור: "piece". גרפיטי מסוג 'פיס' הוא כינוי לציור קיר מושקע, גרפיטי צבעוני ומורכב הדורש הפקה ותכנון מראש (גרף, אין תאריך).

יש להבחין בין הקשר זה של שימוש במושג ונדליזם ביחס לגרפיטי לבין ההקשר הלגליסטי, שלפיו, עצם הציור על רכוש ציבורי או פרטי בלא היתר הוא ונדליזם, והגדרתו ככזה מצדיקה את הסרתו בידי הרשויות (אגם-דאלי, 2013).⁹ יוצא מכלל זה הוא גרפיטי שנעשה בהסכמת בעל נכס או באישור ממסדי רשמי. ערים גדולות בעולם משקיעות אנרגיה ומשאבים רבים כדי להסיר גרפיטי. כך למשל ניו יורק (Dickinson, 2008), לונדון (Campbell, 2008) ומלבורן (Halsey & Young, 2006). עם זאת, במקומות מסוימים בעולם יצירות גרפיטי במספר גדל והולך עוברות שימור וממשלות רואות בתרבות הגרפיטי דפוס רחוב הראוי לשימור (Tweed & Sutherland, 2007).

פיונה קמפבל (Campbell, 2008) בחנה את עמדת הציבור הבריטי ביחס לגרפיטי. מטרת המחקר הייתה להבין מהן עמדות הציבור ולעודד אנשים לדווח לרשויות המקומיות שלהם על בעיית גרפיטי. על פי ממצאיה, הציבור מתייחס בסובלנות לגרפיטי אמנותי ('פיס') ואף תומך בהקדשת קירות למטרה זו. לעומת זאת הוא מגנה גרפיטי מסוג 'טאג' (tag)¹⁰ – חריטות, קשקושים וכתובות פוגעניות (קמפבל, 2008). הרשויות לעומת זאת, רואות בכל ציורי הגרפיטי תופעה שמובילה להזנחה ולפשע, ולכן מבקשות להסירם מהר ככל האפשר. בפועל, הגרפיטי מנוהל באנגליה על ידי הרשויות המקומיות באמצעות מנגנון דיווח חנימי יעיל ונגיש. על פי הדיווח מזהים המקום – אם הוא נמצא בשטח פרטי או ציבורי אהוב ומוערך, וסוג הגרפיטי – אומנותי או 'טאג' הנפוץ יותר במרחב הציבורי. מהנתונים שעולים מהדיווח לרשויות, הטיפול המידי הוא ב'טאגים'. לדברי קמפבל הסברה קהילתית יכולה למקסם את הצלחת התכנית אם תתייחס בסובלנות לגרפיטי, בהתאם לדיווח על סוג הגרפיטי ומקומו (קמפבל, 2008).

⁹ לדוגמה, בשנת 1971 נחקק חוק חדש בארצות הברית בשם: "Criminal Damage Act", שם כולל לעבירות ונדליזם אשר מקיף בתוכו גם את הגרפיטי (Dickinson, 2008, p. 345). ובישראל, נחקק ב-2007 חוק "השחתת מודעות והשחתת רכוש ונדליזם", שעל פיו, כל "מי שמוריד מודעה שנתלתה על קיר במקום ציבורי משחית אותה, מצייר עליה, מרסס עליה כתובת 'גרפיטי', בכוונה ובלי רשות, דינו מאסר שלושה חודשים. אסור לכתוב, לצייר, לשרטט, לרסס, להדביק או לחרות על קיר או ברכושו של אדם אחר בלי רשות. מי שעובר על חוק זה דינו מאסר שנה" (אלוני-סדובניק, 2007; ללא מספור).

¹⁰ 'טאג' – tag – מציין חתימה פשוטה של שם, או כינוי של יוצר גרפיטי, אשר מפתח סגנון אופייני משלו לכתיבת שמו, לרוב שם עט קצר. 'טאג' יכול להיות גם סימון ייחודי של יוצר גרפיטי או קבוצה (גרף, אין תאריך).

גרפיטי: סגנון וטכנולוגיה

עבודות גרפיטי הן בחלקן גדולות מאוד ואחרות קטנות ונסתרות. ציירי הגרפיטי המודרני משתמשים בטכניקות מגוונות בציור ובכתב, שחלקן משלבות שיטות מסורתיות בחדשות, מחריטה, הדבקה, תרסיס צבע, שבלונה ועד הדבקות וסטנסיל. בשנות ה-60 הגרפיטי נצבע בעיקר בצבעי שחור, לבן ואדום. הבחירה הייתה קשורה לסוגי הצבע שהיו קיימים אז בשוק ושהתאימו למדיום, ומפני שהם צבעים בולטים ודומיננטיים הנראים מרחוק. רק בשלב מאוחר יותר נוספו צבעים, והמצאת מכלי תרסיס הצבע חוללה שינוי, הקלה את מלאכת ציירי הגרפיטי והרחיבה את התופעה (אגם-דאלי, 2008, עמ' 61).

התפרסותו המהירה של ה'טאג' בעיר ניו יורק בשנות ה-70 של המאה ה-20, ציינה תקופה חדשה בתרבות הגרפיטי. כדי לייחד עצמם השתמשו ציירי גרפיטי בטכנולוגיות חדשות. בשנת 1976 כבר השתמשו ציירי גרפיטי בשיטת השבלונה ובמכל תרסיס צבע (גורביץ, 2016). הטכנולוגיה הפשוטה הגבילה את ביצועיהם. בשנות ה-90, תוך מודעות לצורכיהם יצרו ציירים מאירופה קשר עם חברות צבע במטרה לשכלל את מכלי התרסיס. ב-1994 שווק המכל המשופר הראשון על ידי חברת הצבעים הספרדית 'מונטנה', ומשם נפוץ בעולם. עם התפתחות מכל התרסיס השתכלל הגרפיטי, ויוצרי גרפיטי החלו לפתח סגנונות צביעה מיוחדים, לצבוע משטחים ענקיים, להרחיב את קשת הצבעים ולהוסיף הצללות לאותיות, שאליהן צורפו דמויות דו ממדיות (Kramer, 2010, p. 244). בשנות ה-70 כבר התקיים דיון בסגנון הגרפיטי המודרני, הוא קיבל זהות ואף הוגדר בעיתונות כסוג של 'אומנות עממית'. בתחילת שנות ה-80 הוכתרו יוצרי גרפיטי כאומנים וחלק מהיצירות כונו "יצירות מופת" (@149st)

סגנון הגרפיטי המודרני הושפע מסרטי אנימציה ומאמנות הפופ (אגם-דאלי, 2008, עמ' 61). ההיבט הלא היררכי וההיבט החתרני בפופ-ארט באו לידי ביטוי בשכפול ובשעתוק אובייקטים פופולריים הנסחרים בשוק, כגון כלי בית ודימויים של כוכבי קולנוע. אמנות הפופ הציגה עמדה ביקורתית ביחס לרעיון של תוצר אמנותי חד פעמי וייחודי בכך שהסיטה את הדגש ליצירה משועתקת. באופן זה היא טשטשה את ההבחנה בין אמנות גבוהה לנמוכה ובין המוזאלי לבנלי, והיום-יומי הפך למושא לגיטימי לייצוג. בגרפיטי, שהוא תופעה טרנסגרסיבית המבקרת קיומה של היררכיה, מפני שאין מי שמתיר או אוסר אותו, עצם היצירה ברחוב ללא רשות היא שמבטאת את הלא היררכי באומנות ואת החתרנות. הסגנון התפתח מתוך חיי היום-יום ברחוב כצורה חדשה בעלת שפה חדשה. אט אט נוסחו סגנונות צביעה ייחודיים, צבעוניות עזה בצבעי בסיס על משטחי קיר עצומים, אשר אפשרו ליצור גם יצירות ענק במרחב הפתוח, בגודל שהתאים למדיום מיוחד זה (אגם דאלי, 2008).

גרפיטי וההקשר האורבני

הגרפיטי המודרני הוא תופעה תרבותית המתקיימת במרחבים ציבוריים, בעיקר במרחב האורבני המגביר לו, והוא רווח גם לצדי כבישים ראשיים. שכפול ייצוג, שעתוק סמל (tag) וחתימת ידו של צייר גרפיטי ברחוב, לעתים בהקצנה של צבעוניות ושל גודל, משמשים במקרים רבים כנשק חתרני ביקורתי, פוליטי וחברתי. לעתים הם משמשים כביטוי אומנותי או למטרת תקשורת אישית במרחב הציבורי. הגרפיטי מבטא חזון אלטרנטיבי של סדר חדש במרחב הציבורי, הטוען לזכותו של אדם להביע עצמו במרחב הציבורי ולקחת בו חלק.

ג'ו אוסטיין (Joe Austin) טען שהשפעת הגרפיטי הבלתי חוקי והלא פורמלי על עיצוב חזות הכרך המודרני העכשווי, דומה בהשפעתו על המרחב הציבורי לזו שהייתה לתנועות באומנות המודרנית, כגון האר נובו והקונסטרוקטיביזם באדריכלות. אלא שבשונה מתנועות אלו אשר האסתטיקה שלהן באה לידי ביטוי באמנות, בעיצוב ובאדריכלות, הגרפיטי נוצר ברחוב וציירי הגרפיטי הסיטו את הדיון בנושאי חברה ואומנות לכיכר המרכזית, והשפיעו בדרך זו על עיצוב המרחב הציבורי הממשי בכרך המודרני (Austin, 2010).

הגרפיטי המודרני החל בלוס אנג'לס כתרבות מחאה של פעילים פוליטיים. רכבות שעליהן צוירו חתימות ידיהם הפשוטות הופצו ברחבי ארה"ב, ובניו יורק התפתח והתגבש סגנונו המודרני מבחינה אסתטית ותרבותית. צבעוניות עזה וממדים גדולים מבחינה אסתטית, והמצאת ה'טאג' ושעתוק סמל — דפוס הפצת טאג אישי על ידי צייר גרפיטי באמצעות שעתוק עקבי, במרחב הציבורי (2017 Novak). בתחילת שנות ה-80 של המאה ה-20 נפוץ הגרפיטי בערים במערב אירופה ובאוסטרליה, ועד סוף שנות ה-80 הגיע למרכז אירופה ומשם למזרחה ולאמריקה הלטינית. משנות ה-90, התפשט הגרפיטי למדינות רבות בעולם. עם זאת, הוא קשור הדוקות לזמן ולמקום שבו פועל יוצר הגרפיטי, הוא מחובר לחיי היום-יום ומושפע ממרחב פוליטי ספציפי. הוא מסמן טריטוריה באמצעות סמלים, סימנים חזותיים משמשים כדרך לנכס מקום והוא מבנה זהות קבוצתית (כנען, 2008; אגם-דאלי, 2008; סאודרס, 2005; Edwards-Vandenhoeck, 2013). ככזה, ניתן לראות בו תופעה 'גלוקלית', שמצטלבים בה קשרים לוקליים וגלובליים, פוליטיים, חברתיים ותרבותיים. הגלובלי והלוקלי משלימים זה את זה, גם אם יש ניגודים ביניהם (Robertson, 1995, p. 28).

מטרת המחקר

מטרת המחקר הנוכחי הייתה להבין את המניעים לשימור גרפיטי במרחב הציבורי בישראל, ולשאול האם וכיצד מוטמעת אידאולוגיה בגרפיטי שעבר שימור. האינדיקציות שנבחרו כאובייקט למחקר היו החלטות המשמר באשר לאופי השימור ויישומן בשימור רשמי או ממסדי, ובשימור שאינו רשמי. כמו כן נבדקו אמצעי השימור שנבחרו בכל אחד מן המקרים. על בסיס הנתונים הללו חתיתי להבנת הרובד האידאולוגי הכרוך בהחלטות השימור, הנוגע בהיבטים תרבותיים ופוליטיים של כל גרפיטי לגופו. מקרי שימור הגרפיטי שנבחנו בעבודה נבדקו על מכלול הקשריהם.

השערת המחקר

השערת המחקר בעבודה זו הייתה שמנגנוני שימור גרפיטי במרחב הציבורי, בין אם הם נתמכים על ידי גופים ממסדיים כגון עיריות, אדריכלים ומשמרים, ובין אם אינם רשמיים, פועלים ממניעים ערכיים, אידאולוגיים ופוליטיים, ומתוך הקשר חברתי ותרבותי. על המניעים שאינם גלויים ומוצהרים אפשר ללמוד מאופי הגרפיטי ומאופי ההתערבות הכרוכה בכל פעולת שימור. מאפייני שימור הגרפיטי נעים על סקלה רחבה של החלטות, בין שימור המשנה באופן משמעותי את המקור, מתערב במאפייני הסימנים או מזיז את הגרפיטי ממקומו המקורי, לבין שימור המנסה להיצמד ככל הניתן למקור. ההנחה במחקר זה הייתה שהדבר תלוי בזהות מזמיני עבודת השימור ובמעורבים בהחלטות השימור, כגון אוצר אמנות, עירייה או לחלופין צייר הגרפיטי.

שאלות המחקר

שאלות המחקר נוסחו בהתאם למטרת המחקר ולהשערת המחקר.

שאלת מחקר 1. על פי אלו קריטריונים נבחר אובייקט לשימור ובאיזה אופן משמרים את הגרפיטי?

שאלת מחקר 2. בידי מי נמצאת סמכות ההחלטה על שימור וכיצד נקבעת זהות המשמר?

שאלת מחקר 3. מהם המניעים לשימור גרפיטי בישראל ומה מקומם של ערכים בהחלטות לשמר

גרפיטי?

דיון תאורטי

הגדרת מונחים

העיסוק בתאוריות שימור ושיקום מתייחס לשלוש תקופות: הרנסנס האיטלקי בשלהי המאה ה-14, המהפכה הצרפתית בסוף המאה ה-18, והתקופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה, עם התפתחות מדיניות בין-לאומית בנושא השימור. בתקופת הרנסנס באיטליה עברו מונומנטים קלאסיים, מן התקופה הקלאסית ומימי הביניים, שימור ותחזוקה למטרת שימוש חדש. בשל יציבותם של המבנים, לא הייתה סיבה להרסם כל עוד המשיכו לתפקד בשימוש הקודם או בשימוש חדש. הכוח המניע לשימור היה כלכלי ושימושי, המונומנטים שנשמרו ושצברו ערכי זיכרון שומרו, ואילו אלה שהסמליות שלהם לא אושרה על ידי החברה נהרסו. בהדרגה התעוררה אצל האינטלקטואלים האיטלקים התפיסה שיש לנהוג אחרת, ומן הראוי להגן על שרידים מהתקופה הרומית ולהתייחס אליהם בזהירות, בגין האותנטיות החומרית שלהם. תהליך זה ביסס את היחס הפוליטי של הרנסנס האיטלקי כלפי מונומנטים עתיקים ואת הטיפול בשימורם ובשיקומם (Rouhi, 2016).

ג'עפר רוהי (Rouhi, 2016) התייחס בעבודתו לשתי גישות שימור מסורתיות. הראשונה הוצעה במאה ה-19 כ'תנועת שיקום' של מבנים מימי הביניים והדגישה את האותנטיות החומרית ואת הערך התיעודי של המונומנטים. הגישה השנייה, המודרנית, מראשית המאה ה-20, מכונה 'תנועת השימור', היא מתבססת על שחזור היסטורי של האובייקט, יצירת האומנות, ומדגישה את ערכיה האסתטיים, ההיסטוריים והשימושיים. גישת שימור זו מצאה את ביטוייה באמנות בין-לאומיות דוגמת אמנת אתונה (1931), אמנת ונציה, שנתנה את הדחיפה הגדולה למהלך (1964), ואמנת בורה (1999). לדברי ריגל, למרות קיומו של שימור בהיסטוריה, רק במאה ה-19 עם התחזקות מדינות הלאום החלו להתייחס להישגי הדורות הקודמים כאל חלק מהישגי ההווה ולהעניק תוקף לערכי השימור (ריגל, 1982). לדבריו, שימור מונע מ'מהתפעמות הצופה המודרני ממונומנטים מן העבר' (ריגל, 1982, עמ' 621).

שימור אובייקט כולל מגוון פעולות שמטרתן הארכת משך קיומם של חפצים ושל יצירות תרבות. במחקר הנוכחי נכללה במסגרת קטגוריות השימור גם אי התערבות בגרפיטי, לצד מגוון פעולות שימור: תחזוקה, שחזור ושימוש משני (בלטינית: Spolia). ההבדלים בין הקטגוריות הללו קשורים למידת ההתערבות באובייקט השימור. מצאתי שנכון יהיה להוסיף לקטגוריות שימור הגרפיטי גם שעתוק (העתקה), מפני ששעתוק גרפיטי הוא חלק ממאפייני תרבות הגרפיטי המודרני וגלומה בו תכונת שימור.

שעתוק הוא מרכיב בתרבות הגרפיטי, ובאמצעותו משמשים דימויים חזותיים לשם העברת מידע. עצם פעולת השעתוק מאפשרת לגרפיטי, כגון 'טאג', לחצות גבולות של מרחב וזמן, וכך לשמר את מה שהוא מסמל ברעיון ובחזות. שעתוק מרחיב גם את מעגל ההיחשפות לגרפיטי, וכתוצאה מכך אחדות מן היצירות עשויות להפוך לאייקונים אוניברסליים עמידים לאורך זמן. כשמסד משעתק גרפיטי ובו בזמן מגדיר אותו בחוק כוונדליזם, סביר להניח שהשעתוק מגמתי. במקרה כזה, ראוי לבדוק את מניעי הגורם המשמר, להיכן וכיצד שועתק הגרפיטי ואם שועתק בשלמותו או שמא שועתקו רק פרטים ממנו.

באקדמיה דיסציפלינת השימור צעירה יחסית,¹¹ והיא חסרה "טרמינולוגיה סטנדרטית בינלאומית" (אלף, 2009, עמ' 7).¹² זו נמצאת בתהליך התגבשות, שעדיין רחוק מלהסתיים. גיבוש מונחים הוא יותר מאשר רשימת מילים המגדירה מושגים. עצם בחירת המושגים והארגון שלהם מייצגים תפיסת שימור, תפיסת עבודה מעשית. עם השינוי בתפיסת התרבות משתנה גם תפיסת השימור ועמה – השפה השימורית. מושגים חדשים מחלחלים לשפה ומושגים קיימים משנים לעתים את מובנם. דוגמה לכך היא הרחבת המושג 'אותנטיות' באמנת נארה, יפן (עמ' 7). מכך עולה שהטרמינולוגיה השימורית היא דינמית, ומשקפת תפיסות שימור הרווחות בפרק זמן מסוים. בעברית הטרמינולוגיה השימורית אינה מפותחת, ולכן קיים קושי בשיח. הניסיון לבטא טווח רחב של רמות התערבות בשימור מוגבל למילים 'שימור' ו'שחזור' (Restoration, Conservation), שהן שתי רמות התערבות מעשית השונות זו מזו. הניסיון לתאר מושגים נוספים הוא לרוב "מגומגם ומסורבל" (אלף, 2009, עמ' 6).¹³

¹¹ דיונים תאורטיים בנושא שימור התקיימו בעבר, ריגל למשל הוא תאורטיקן חשוב ומשפיע עד היום שפעל בתחילת המאה ה-20, אולם רק בשנות ה-70 של המאה ה-20 הוכרו המתדיינים בנושא שימור (אדריכלים, מהנדסים, אקדמאים וכו') כמשמרים, ורק אז תוכן הדיונים הוכר כחלק מהמנדט הדיסציפלינרי של שיח השימור (נצן-שפטן, 2011, עמ' 66).

¹² במסגרת ארגון הגג CEN, שהוקם בשנת 2004 והמורכב מ-19 מדינות באיחוד האירופי, קמה הוועדה הטכנולוגית לשימור נכסי תרבות. הוועדה עוסקת גם בגיבוש טרמינולוגיה רלוונטית אירופאית משותפת לנכסי תרבות, השימור שלהם, ומרכיביהם (אלף, 2009, עמ' 7).

¹³ מילון המונחים שערכה אלף נערך בשל זיהוי החוסר במונחים מקובלים בעברית לתאר את מגוון הפעילויות והתפיסות של השימור, וכדי ליצור שפה מוסכמת לעבודה היום-יומית של העוסקים בשימור ובפיקוח עליו (אלף, 2009, עמ' 6).

להלן יוגדרו המושגים הבאים: שימור, אזור מורשת, מורשת תרבותית, ערך, שימור קהילה, שימור רשמי, שימור לא רשמי. חלק מן ההגדרות בעבודה מסתמכות על מילון המונחים בעברית שפרסמה יעל אלף בשנת 2009. המילון יצא לאור בחסות רשות העתיקות, מנהל שימור¹⁴ והוועד הישראלי לאונסק"ו. הוא מתבסס על פרשנויות שימור בין-לאומיות שהוגדרו על ידי איקומוס¹⁵ ואונסק"ו¹⁶ ועל מסמכי מדיניות וקווים מנחים של גופי שימור מארצות הברית, האיחוד האירופי, אנגליה, אוסטרליה והודו. המילון נשען גם על מונחים שכבר תורגמו ופורסמו על ידי הוועד הישראלי לאונסק"ו, המועצה לשימור אתרים ורשות העתיקות (אלף, 2009, עמ' 6).

שימור (Preservation/Conservation) – מתייחס ל"כל התהליכים שתכליתם דאגה למקום כדי לשמר את משמעותו התרבותית [אמנת בורה]¹⁷ וזאת באמצעות מכלול פעולות הנוגעות לטיפול בנכס

¹⁴ "רשות העתיקות היא גוף סטטוטורי, שלה מדיניות מגובשת בכל הקשור להיבטים חשובים בתחומי אחריותה, כגון אופי החפירה בקברים, חפירות הצלה ושימור המורשת הבנויה (...) [היא] המוסד המקצועי המוביל בארכיאולוגיה של ארץ-ישראל, האחראי על עתיקות הארץ ועל אתרי העתיקות (...) [והיא] רשאית לבצע כל פעולה הנחוצה לשם מילוי תפקידיה, ובכלל זה: חפירות, פעולות שימור ושחזור ואחזקה" (רשות העתיקות, מי אנחנו, אין תאריך, נמצא בינואר 30, 2021, ב- http://www.antiquities.org.il/modules_heb.aspx?menu=7)

¹⁵ איקומוס – ארגון בין-לאומי העוסק בשימור אתרי מורשת תרבות. עמותת איקומוס ישראל הנה השלוחה הישראלית של הארגון.

¹⁶ אתר הבית של אונסק"ו - <https://whc.unesco.org/en/list>

¹⁷ אמנת בורה האוסטרלית התקיימה בשנת 1999 – אמנת שימור בין-לאומית שעסקה במקומות בעלי משמעות וחשיבות תרבותית – 1999 כולל הנחיות וקוד אתי של דו-קיום. בזכות המקום, 2010, נמצא במאי 06, 2021, ב- http://www.iaa-conservation.org.il/images/files/pdf_docs/ConservationFile_11-2010.pdf

בשבעים השנים האחרונות נכתבו עשרות אמנות בין-לאומיות המצהירות על החשיבות שבשמירה על המורשת ומשמעותה לחברה. האמנות מתוות דרכים לשימור מורשת באמצעים חוקיים, חברתיים ומוסדיים. הן מגדירות מסגרת אתית לשימור, ומגדירות מושגים ליצירת שפה בתחום זה. למעשה הן מדרוך לפרקטיקה טובה של שימור. האמנות נכתבות מטעם גופים בין-לאומיים, כמו אונסק"ו, המועצה האירופית, גופים לאומיים וגופים מקצועיים כגון איקומוס. הגופים הבין-לאומיים כגון, אמנת ונציה ואמנת נארה (יפן), עוסקים בהגדרת של ערכים אוניברסאליים. הגופים הלאומיים

בסביבתו ההיסטורית" (אלף, 2009, עמ' 10). מטרת השימור היא "להאריך את חיי המורשת התרבותית, ובמידת האפשר, להבהיר את המסרים התרבותיים, האומנותיים וההיסטוריים ללא אבדן של אותנטיות ומשמעות תהליך השימור משלב פעילות תרבותית, אומנותית וטכנית, המתבססת על מחקר שיטתי מתחומי מדעי הרוח והמדעים המדויקים. השימור מטפל למעשה בהרס ובבליה הנגרמים על ידי פגעי טבע או יד אדם. כמו כן, השימור יכול למנוע תהליכים כגון אלה באמצעים מגוונים" (על פי קווים מנחים לחינוך והכשרה בשימור של איקומוס) (עמ' 10).

אזור מורשת (Conservation Area/Heritage District) – "אזור היסטורי הכולל קבוצות של מבנים ושטחים פתוחים, לרבות אתרי יישוב ארכיאולוגיים, בסביבה עירונית או כפרית, שיש להם ערך היסטורי, ארכיאולוגי, אדריכלי, אסתטי או חברתי-תרבותי" (אלף, 2009, עמ' 16).

מורשת תרבותית (Cultural Heritage) – "כל הסימנים, האומנותיים או הסמליים, שכל תרבות ירשה, המעשירים את הזהויות התרבותיות שלה (...) מורשת תרבותית מעניקה למקום את המאפיינים הייחודיים לו, מעין מאגר של הניסיון האנושי. שימור המורשת הוא לכן אבן פינה בכל מדיניות תרבותית" (אלף, 2009, עמ' 11).

ערך – "המשאב התרבותי של נכסי המורשת, והבסיס להבנת משמעותם על כל מורכבויותיהם והצדקת שימורם. הערכים הם אמצעי סינון לבחירת המורשת שאותה נשמור לדורות הבאים" (אלף, 2009, עמ' 20). ערך הוא ביטוי מילולי של אידאולוגיה, תפיסת חיים ואינטרסים.

שימור קהילה – בשנת 2007 הוסיפה ועדת המורשת העולמית אונסק"ו את הקהילה ומנהגיה התרבותיים כיעדי שימור (ICOM ישראל, 2012).¹⁸

שימור רשמי – שימור שנעשה על ידי משמרים שלמדו במוסדות רשמיים, כגון ארכאולוגים, היסטוריונים ומשמרים, ושהוזמן על ידי גופים ממסדיים רשמיים כגון עירייה או המועצה לשימור, או בוצע בחסותם. שימור רשמי של אובייקט במרחב הציבורי מבטיח לרוב רמה גבוהה של שרידות.

שימור לא רשמי – שימור שנעשה על ידי פרטים בציבור או קבוצה, ללא קשר עם גוף רשמי כלשהו או בחסותו. בשימור לא רשמי מצב שרידות האובייקט הוא ברמה נמוכה.

מאמצים לרוב את העקרונות הבין-לאומיים ומתאימים אותם לאמנות מקומיות, כגון אמנת בורה האוסטרלית, אמנת איקומוס ניו זילנד ואמנת אפלטון האוסטרלית (אלף, 2009, עמ' 6).

¹⁸ ICOM – המועצה הבין-לאומית למוזיאונים. ICOM-cc – חטיבת השימור של הארגון. נמצא ב-8 באפריל, 2021, ב- <http://www.icom-cc.org/15/about/#.YG76vehvZpk> ICOM ישראל הוא הסניף הישראלי.

ערכים במונומנט שימור

שימור רשמי כולל היבט תאורטי והיבט מעשי. הצד הפרגמטי והמעשי נשען על תאוריות שימור. כדי לגשר בין הצדדים נוצר צורך במודלים שעל פיהם ניתן יהיה לעבוד ולהעריך יצירות, האם הן ראויות לשימור ומה ערכן. ריגל (1903 [1982]) ניסח עקרונות והנחיות לשימור על בסיס ארגון באופן שיטתי של המובנים השונים הטמונים ביצירה (או במונומנט, כפי שקרא לו). אל המובנים הללו, שאותם כינה "ערכים", יש להתייחס כשניגשים ליצירה בעלת משמעות תרבותית" (ריגל, 1982, עמ' 21). לתפיסתו, ערכים אלה משפיעים על היחסים שבין הצופה ובין המונומנט, ובאמצעותם אפשר לבחון את השפעת האלמנטים מן העבר על התודעה בהווה.

את המאפיינים האסתטיים של יצירה כינה ריגל: "ערך אמנותי" (art-value) (ריגל, 1982, עמ' 622). בחלוף הזמן, מונומנטים מנכסים ערך הנצחתי ואז מודגש בהם ה"ערך ההיסטורי" (historical-value) (עמ' 622), המציין קשר למקום וזיקה לתרבות הכללית. ערך זה שייך לשדה המומחים, הוא קשור למושגי הידע של מנסחיו כגון היסטוריונים, ארכאולוגים ומשמרים, והוא מפעיל את החוויה השכלתנית (עמ' 23). "ערך הגיל" (age value) (עמ' 624) מסמן רוח של תקופה, והוא נובע מהזיהוי ההיסטורי ומערכה של יצירה שאותו קבעו המומחים. פגעי הזמן מסמנים את ערך הגיל ואת מקוריותה של היצירה. ערך הגיל מדגיש את החוויה הסובייקטיבית הרגשית שחוה הצופה בהביטו במונומנט היסטורי עתיק. חוויה זו נובעת מ"הרצון לאמנות" (מגרמנית, kunstwollen) (עמ' 622), מובנו, השתתפותו המדומינת של הצופה ביצירה אשר מקנה לה את ערכה, ה"ערך האמנותי". מכך מובן, שאין ערך אומנותי נצחי. לפי ריגל הרצון לשימור נובע מהתפעמות הצופה המודרני בהווה ממונומנטים מן העבר, הוא כינה זאת: ה"ערך העכשווי" (present-day value) (עמ' 622). ערך זה מנוגד לערך ההיסטורי ולערך ההנצחה, מפני שהאובייקט ההיסטורי נבחן על ידי הסובייקט הצופה בו במשקפי ההווה. הדבר מדגיש שהענקת ערכים לאובייקט איננה אובייקטיבית, וזה מתבטא גם בזיהוי ערכים באובייקט לשימור.

אלונה נצן-שיפטון השתמשה במונחיו של ריגל בעבודתה **יש אבנים עם לב אדם** (קיר הכותל המערבי) (נצן-שיפטון, 2011). במחקרה על תכנון מתחם הכותל המערבי משנות ה-70 עד שנות ה-90 של המאה ה-20, טענה שניתן לראות "באדריכלות המשגה פוליטית" (עמ' 67). קיר לדבריה הוא משאב חיוני היכול לסמל ולאחד עם, ועיצובו האדריכלי מאפשר להעצים את תפקידו החברתי והפוליטי. היא ממחישה זאת באמצעות הדיון שהתקיים בתכנון מרכז דוידסון שנפתח בשנת 2000. בדיון הדגישו המשמרים של המחנה הממלכתי (רשות הגנים) את הערך ההיסטורי והמדעי של סביבתו של הכותל, וזאת במטרה לקדם ערך ציוני המבטא את שיבת העם לאדמת המולדת התנ"כית. לעומת זאת,

בהכשרת מנהרות הכותל שנפתחו למבקרים ב-1996, הדגישו המשמרים של הזרם הממלכתי דתי מהקרן למורשת הכותל המערבי את ערך הגיל. החוויה שבסיום במנהרות מתעלה מעל לסקרנות המדעית, ומדגישה את הקשר ליהדות (נצן-שיפטן, 2011).

ערכי שימור מסורת, זיכרון והנצחה וערך של חידוש מתערבבים זה בזה בפעולת שימור. היחס ביניהם קשור להחלטת המשמרים ולטיבו של האובייקט. גילו של האובייקט, האירוע ההיסטורי שהוא מסמל, האסתטיקה שלו והקשר שלו לסביבתו, כל אלה הם חומרי הגלם בידי המשמר.

גרפיטי ומקום במרחב הציבורי

גרפיטי הוא תוצר אסתטי תקשורתי תלוי זמן, מקום ותרבות. יש קשר מהותי בינו לבין המקום במרחב הציבורי. המקום הוא כלי היצירה שלו, הוא חלק מהדברים המשתמעים ממנו, הוא רכיב בהווייתו. לפיכך, נודעת חשיבות רבה למקום שבו נוצר גרפיטי ולסביבתו (מבנים, שכונה, כיכרות). כשבוחנים גרפיטי שעבר שימור, חשוב לחקור גם את סביבתו, את מקומו, ולבדוק אם השימור כלל גם את הסביבה, ואם כן, באיזה אופן שומר הגרפיטי ומה היחס של שימור הגרפיטי למקום.

במילון **מונחים בשימור המורשת הבנויה**, שיצא במרס 2009 מטעם רשות העתיקות והוועד הישראלי לאונסק"ו, מוגדר "מקום" על פי אמנת בורה: "מקום משמעותו אתר, אזור, קרקע, נוף, מבנה או כל יצירה אחרת, קבוצת מבנים או יצירות אחרות, והוא עשוי לכלול מרכיבים, תכנים, חללים ונופים" (אלף, 2009, עמ' 14).

במקראת שימור¹⁹ מ-2007, בהוצאת משרד החינוך והוועד הישראלי לאונסק"ו, יש התייחסות למקום ולחשיבותו מבחינה תרבותית. לפי אמנת בורה, 1999, חשיבה תרבותית נותנת דעתה ל"ערך אסתטי, היסטורי, מדעי או חברתי לדורות העבר, ההווה או העתיד (...) חשיבה תרבותית עוזרת לאמוד את ערכם של מקומות (...) כאשר הערך המדעי והמחקרי של מקום, תלוי במשמעות וחשיבות הנתונים הרלוונטיים, בנדירותו, באיכותו או בייצוגיות שלו, וכן במידה שבה המקום עשוי לתרום מידע מהותי נוסף" (מקראת שימור, 2004, עמ' 5-6).

גרפיטי הוא ייצוג הנארג עם ייצוגים תרבותיים אחרים בני זמנו, העתקתו ממקומו מחלישה את ערך הגיל (בפי ריגל) שלו ואת ההווה ההיסטורית המעשירה שמעניקים לו הייצוגים בסביבתו. כדי

¹⁹ מקראת שימור – היא יוזמה של הוועד הישראלי לאונסק"ו בישראל. הוועד משתף פעולה עם אונסק"ו ועם איקומוס ארגון מוביל בעולם העוסק בשימור אתרי מורשת תרבותית. מטרת המקראה היא לקדם את המודעות לשימור בישראל (מקראת שימור, 2004).

להמחיש זאת, נבחרו הסביבה והמקום של הגרפיטי ההיסטורי²⁰ כנקודת התייחסות ראשונה במחקר הנוכחי.

שימור גרפיטי: אידאולוגיה ופוליטיקה

המרחב הציבורי הוא משאב חברתי (לפבר, 2005). שליטה במרחב מתבטאת בשימור רכיבים מוחשיים כגון מבנים, כיכרות או גרפיטי, אלמנטים טבעיים כמו נהר או יער, וכן תופעות שאינן מוחשיות כמו תרבות. בין משמרים לבין הציבור עשוי להתנהל מאבק על השליטה במרחב, כאשר כל צד מנסה להשפיע על התנהגות הצד השני. משמרים יכולים להיות שליחי ממסד רשמי או מתוך הציבור, קבוצה או אדם פרטי, למשל, צייר גרפיטי המתחזק את יצירתו.

סעדיה מנדל כתב: "אקסיומה – אין אדריכלות ללא פוליטיקה (...) והקשר בין אדריכלות לשימור המורשת הבנויה אף הוא ברור" (מנדל, 2013, עמ' 2). חרף זאת, הדגיש מנדל שחשוב להפריד בין פוליטיקה לשימור. כדי לא להיקלע למעשי שימור שגויים, מן הראוי להתרכז במרקם הסביבתי של אובייקט השימור ובסיפורו. הערתו התייחסה לשימור אדריכלי במקרה הבוחן של 'שרונה', המושבה הגרמנית בתל אביב. לדברי מנדל, המשמרים ידעו היטב שחלק מתושבי השכונה היו נאצים מוצהרים, אך בחרו לטשטש זאת ולהדגיש בשימור את ההווה הכפרית של 'שרונה', שהייתה חלק בלתי נפרד מסיפורה של העיר תל אביב (מנדל, 2013). המשמרים בחרו צד, ודינמיקת הכוח והפוליטיקה במרחב הציבורי באה לידי ביטוי במעשיהם. הם העדיפו להדגיש הווה כפרית חיובית, כך שתתאים למתחם הבילויים 'שרונה'.

שימור אובייקט הינו החלטה של עמדה ושל אידאולוגיה, והוא משקף מאבק פוליטי במרחב הציבורי. אובייקט שנשמר מפני שלא נוגעים בו, בין אם מתוקף החלטה מכוונת ובין אם מהחלטה שאינה מכוונת, עשוי להאריך ימים ולצבור ערכים היסטוריים וערכי מורשת תרבותית. לכן, אי התערבות בגרפיטי גם היא אספקט שימור הדורש בדיקה. דוגמה לכך היא עמדת שמירה קטנה ליד מבנה משאבת המים בשער הגיא, שהתפרסם בזכות הגרפיטי של ברוך ג'מילי. עמדה זו שימשה את החיילים הבריטים בתקופת המנדט הבריטי בארץ, ואלה הותירו אחריהם גרפיטי של שמות ותאריכים. בחודש מאי 1948 עברה העמדה לידי הפלמ"ח וגם חייליו הארץ ישראליים השאירו גרפיטי של שמות ותאריכים. העמדה הקטנה והגרפיטי עדיין קיימים, איש לא נגע בהם למעלה מ-70 שנה. גם

²⁰ מכאן ואילך אכנה לפי הצורך בעבודה זו, את הגרפיטי, העתיק ועד הגרפיטי הארץ ישראלי, כ'גרפיטי היסטורי'.

חברת 'מקורות', בעלת המקום, בחרה שלא להתערב (אבניאון ומרון, 2018).²¹ דוגמה נוספת בקטגוריית אי ההתערבות היא הגרפיטי בשכונת פלורנטיין בתל אביב. מאז סוף שנות ה-90 של המאה ה-20, נדמה כי עיריית תל אביב אינה מתערבת בתרבות הגרפיטי שהתפתחה במקום. בהמשך הדיון יוצג מקרה זה בהרחבה.

זיהוי ערכים בגרפיטי מודרני

השיח בנושא שימור גרפיטי מודרני עוסק בעיקר בקשר שבין גרפיטי לבין מורשת תרבותית ולערכים אומנותיים הנתפסים כראויים לשימור (Yeung & Chin-Wing, 2018; MacDowell, 2006; Baker, 1993; Bates, 2014). בורדייה (1986) ניסח ערך של יצירה על פי קריטריונים של עומק אידאולוגי, ערך אסתטי וחדשנות. קריטריונים אלה אינם מספיקים לאיתור ערכי שימור בגרפיטי מודרני (Forster & Vettese-Forster, 2012), מפני שלעיתים האסתטיקה שלו נתפסת כלכלוך, ומשום שהוא סוג של פרקטיקה יומיומית שמתפתחת ברחוב. מדדים אלו אינם בוחנים למשל ערכי יצירה הקשורים לחוויה סובייקטיבית ולשיפוט אסוציאטיבי, כגון ערכי זהות קבוצתית, ערכי קהילה וחברה אשר מצדיקים את שימורו.

גישות בשימור משתנות כשם שמשתנים תפיסות עולם וערכים. רעיונות חדשים מאתגרים את קודמיהם. הגדרת השימור הפורמלית היא רחבה, ומקיפה מגוון רחב של תאוריות. השאלה המרכזית היא אם מרכז הכובד עומד על ה'שימור הקלסי', או בכינויו 'השימור המודרני', וקובעי החלטות הם מומחים (משמרים, מומחי תרבות שרכשו השכלתם במוסד רשמי). לחלופין, האם הכוח המשמר נמצא בידי קהילת שימור רחבה יותר המורכבת ממומחים וגם מיזמים פרטיים כגון כלכלנים, הפועלים לפי קטגוריות משלהם. שימור מסוג זה מאופיין בחופש יצירתי ובשינוי רדיקלי ביחס לשימור הקלסי (Yeung & Chan, 2018; Muñoz-Viñas, 2012). תאורטיקנים בני זמננו (פוסטר ווטס-פוסטר, 2012; Stigter, 2016) ביקרו את רעיון האובייקטיביות הרציונלית המתבססת על מומחים, אשר שולט בשימור הקלסי. הם עומדים על כך שגם מומחים הם סובייקטים המשפיעים על אובייקט השימור, ומדגישים שהשימור הוא תהליך בעל היבטים בין-אישיים (Muñoz-Viñas, 2012). מכאן, החלטות מתבססות על הסכמים שהושגו בדיאלוג בין אנשים זרים זה לזה, אשר במרכז

²¹ הכתבה פורסמה באתר המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל.

הקשר ביניהם נמצא אובייקט השימור והם עשויים להשפיע עליו, בין אם הם מומחי שימור או גורמים אחרים.

בהמשך לגישה זו המליצו פורסטר ווטס-פורסטר להרחיב את קהילת השימור. לדעתם, רצוי שקהילת השימור תהיה מורכבת הן ממומחים והן מקבוצות קהילתיות מקומיות, על מנת להתבסס על מאפיינים פנימיים, קשרים אסוציאטיביים וקונטקסטואליים רחבים בשופטם אובייקט שימור. פירוש הדבר אינו ששיפוט אסוציאטיבי אינו מתייחס למאפיינים אסתטיים אלא שאינו מתייחס אליהם באופן בלעדי (פורסטר ווטס-פורסטר, 2012). בייטס (Bates, 2014) לדוגמה זיהתה קושי מצד הממסד לזהות ערכים בגרפיטי המודרני שיצדיקו את שימורו. היא הציעה להרחיב את הדיון בנושא שימור גרפיטי, ולחקור את הקשר בינו לבין תכונות המרחב הציבורי, כמו מיקומו במרחב העירוני,²² במקום להעניק בלעדיות לערכו ההיסטורי או האומנותי (Bates, 2014, p. 149).

תהליך קידוש של יצירה

בורדייה עסק בסוציולוגיה של התרבות, הוא בחן התנהלות של שדה ייצור תרבותי. באמצעות ניתוח שדה האמנות הוא המחיש את היות שדה הייצור התרבותי מונע על ידי אינטרסים לצבירת יוקרה והכרה. טענתו הייתה שערכה האמנותי והתרבותי של יצירה איננו מתבסס על תכונותיה האינהרנטיות, ישותה, הקו, הצבע, אלא על מאבקי כוח ושיח המתנהלים במשא ומתן בין השחקנים בשדה על אודותיה, הם אשר קובעים את אופייה ומעמדה מבחינת ערכה. את העשייה הזו כינה במונחים הלוקחים משדה הדת "קידוש" (consecration) (בורדייה, 1983, 320).

שימור גרפיטי במרחב הציבורי מקדש את הגרפיטי, מבדיל אותו מיצירות גרפיטי אחרות ומכאלו שהוגדרו בחוק כבלתי ראויות, ומכתיר אותו כראוי. הגרפיטי הבלתי חוקי פועל כאוטונומי. הוא יוצא נגד תכתיבים ממסדיים ומכאן הוא נתפס כאותנטי וייחודי. לנוכח זאת, משמרי גרפיטי מזהים בו (לא בכל גרפיטי) דפוס בעל ערך היסטורי תרבותי הראוי לשימור. שימור גרפיטי במרחב הציבורי והטמעת

²² אופיו של מקום – פירושו שאתרים ותופעות ספציפיים מתפרשים באופנים שונים, תרבות יכולה לסמן טריטוריה. הסבר בהיר לכך ניתן על ידי מירב אהרון-גוטמן, בהסבירה מהו ההבדל בין עיר לעירוניות. לפיה, העיר היא הדבר כשלעצמו (הגולם), ואילו עירוניות היא תחום הפרשנות של אנשים המזהים עם עולם העיר (היוצרים), לפיכך, הגולם ויוצרו חד הם. מכאן שבעיר יכולות להתקיים יותר מעירוניות אחת, ושעירוניות איננה קבועה (אהרון-גוטמן, 2006, עמ' 43). למשל, שכונת פלורנטין על תרבות הגרפיטי המאפיינת אותה, ומאפיינים נוספים, איננה דומה לשכונת רמת אביב ג' בתל אביב.

ערכים בו על ידי משמרים (יצרני משמעות), הוא ניסיון לשלוט במרחב ולהשליט מסרים בתודעה הציבורית. במקרה זה, יש להניח שמטרתם היא צבירת הון פוליטי.

מספר אסטרטגיות קידוש יצירה שאליהן התייחס בורדייה: תפיסת האומנות כאוטונומית—אומנות לשם אומנות, חופשית מרציונליות תועלתנית, כלכלית למשל. מפעיליה הם יצרני משמעות חזקים בשדה, כגון אוצרים, אשר פועלים כדי להוכיח זאת. הצלחתם משמעותה צבירת הון תרבותי, חברתי וייתכן כלכלי (בורדייה, 1983, עמ' 333). "אנלוגיה בין אורתודוקסיה לאוונגרד" (בורדייה, 1993, עמ' 154)—שיח בין שני קטבים קובע גבולות סימבוליים ליצירה. "מיקום" (בורדייה, 1986, 136) מתבסס על כוחו של "קסם" (עמ' 137), למשל כאשר גרפיטי נכנס לחלל המוזיאון. לדוגמה, שיח על גרפיטי יקבע את גבולותיו הסימבוליים, האם הוא תרבות רחוב או תרבות של פורעי חוק, אומנות או וונדליזם והוא זה שיפסוק האם הוא בעל ערכי שימור או שיש להסירו.

רוברטה שפירו (Shapiro, 2019) נשענת על האסטרטגיות לקידוש יצירה של בורדייה, ומציעה דגם התפתחותי פרקטי המאפשר לפרוט לרגעי זמן מצבי ארטיפיקציה, ותהליכים חברתיים הקשורים להתקבלותן או לדחייתן של יצירות תרבות. הדגם שיצרה מראה שרשרת תלות בין העוסקים בתהליך קידוש יצירה.

שפירו פרטה את האסטרטגיות לשישה מעשים המאיצים תהליכי ארטיפיקציה. ראשית היא התייחסה לארבעה מצבים הקשורים לאסטרטגיית המיקום, ולבסוף היא מתייחסת לשיח על יצירה. 1. "עקירה מההקשר הראשוני" - חילוץ אובייקט או אדם מהיום-יום למרחב מבוסס יותר (שפירו, 2019, עמ' 267). 2. "שינוי שם" - באמירות מנומקות לייחודיות, לבלבדיות ולאקסקלוסיביות (עמ' 268). 3. "שינוי ארגוני ומוסדי" וחסות - תפיסת ההבדל בין אובייקט הראוי למענק כלכלי לבין זה שאינו ראוי משפיעה על מוסכמות העשויות לקבוע מקומה של יצירה (עמ' 269, 271). 4. "מיזוג נורמטיבי ומשפטי" - משפיע על התפתחות נורמות מפורשות המבדלות בין אומנות ויוצרים, בידול מאפשר לדרג יצירות ולקדש אותן ואת יוצריהן (עמ' 269). ולבסוף מתייחסת שפירו לשיח על יצירה: 5. "אינטלקטואליזציה"—אסטרטגית מתן חיזוק דיסקורסיבי במסגרת שיח אקדמי ותקשורתי לניתוח יצירות (עמ' 271). 6. "פורמט אסתטי" - השיח על היצירה מסתמך על נורמות קיימות המבטיחות את הצלחת הדרך לארטיפיקציה (עמ' 271). בדומה לבורדייה שפירו מתייחסת לקסם, מיסטיקה כאסטרטגיה מקדשת (עמ' 270).

כדי לבחון מקרי קידוש יצירות גרפיטי והכתרת יוצרים נעזרתי במושגיה של שפירו. להלן מספר דוגמאות. אתחיל במקרים בולטים שקרו מחוץ לישראל ואסיים במקרה שימור גרפיטי שנעשה

בישראל. המקרה הראשון הוא יצירת הגרפיטי **Peckham Rock**²³ של אומן הגרפיטי האנגלי בנקסי (Banksy - שם עט). בנקסי החדיר בהיחבא במהלך אסטרטגי חתרני בסצנת היפ-הופ, את יצירת הגרפיטי שלו למוזאון הבריטי. הוא תלה את הגרפיטי ובפורמט מוזאוני כתב מתחתיו ביקורת על החברה הצרכנית האנגלית. במעשה זה 'עקר' בנקסי את הגרפיטי מהרחוב והכניסו למוזאון. המופע החרגי עורר רעש תקשורתי והתייחסות חדשה לסוגה, כאשר החליט המוזאון הבריטי להכניס את היצירה לאוספיו (Dickens, 2008). הגרפיטי עבר תהליך 'ארטיפיקציה' עם הכרת המוזיאון הבריטי באיכותו כאומנות. חוקר הגרפיטי דיקנס כינה את האירוע של בנקסי 'פוסט-גרפיטי' במושגיה של שפירו: 'שינוי שם' ו'ניאו-גרפיטי'. שני המושגים החדשים נותנים מסגרת לשיח 'אינטלקטואלי', הם לקוחים משדה האומנות הממסדית ומבטאים שינוי ביחס לגרפיטי ולמה שהוגדר כבר אומנות רחוב (דיקנס, 2008, עמ' 473). סצנת ההיפ-הופ של בנקסי והמיצב החתרני הוכתרו על ידי המוזאון כאוונגרד אומנותי, שהצדיק את הכנסת היצירה לאוסף המוזאון.

את המושג 'בידול אינדיווידואלי' ניתן להדגים בכך שבשנות ה-30 כנופיות רחוב ופעילים פוליטיים יצרו גרפיטי כדרך מחאה. בראשית שנות ה-80, אנדי וורהול, מחלוצי ציירי הפופ ארט, זיהה את כישוריו האומנותיים של צייר הגרפיטי ז'אן מישל בסקיה (Fretz, 2010). הכרתו ובידולו כאומן מוכשר על ידי אומן מוערך, אנדי וורהול, סללה את דרכו למוזאונים.

דוגמה ל'מיזוג נורמטיבי משפטי' ו'חסות': 36 שנים לאחר שנוצר גרפיטי ג'מילי נחשפה זהותו של ג'מילי, בעקבות זאת פורסמו בעיתונות דברי ביקורת על השחתת אתרים, וכתוצאה מכך הוחלט להסירו. ג'מילי הגיש עתירה לערכאות אולם הוא לא זכה לתמיכה מצד בית המשפט, ולפיכך, בשנת 1984 מחקה חברת 'מקורות', הבעלים של המבנה, את הגרפיטי (רוזנסון ושפינר, 2017). בשנת 2011 הוא קודש כאשר הוא שוחזר בחסות המדינה כמצבת זיכרון.

בחירת המושגים של שפירו המתבססים על הגותו של בורדייה, מבליטה ביתר בהירות את הבעייתיות של הדגמים הממיינים אשר שמים דגש על פרמטרים שמציב הממסד התרבותי-חברתי. על פי דגמים אלו, העוסקים ב'תחנות' בדרך לארטיפיקציה הם בעלי הכוח בתחום האקדמיה, הממסד והמשפט, והגרסה הקובעת את ערכה של יצירה מדירה תרבות ואומנות נמוכה ממה שהוגדר כ'אומנות

²³ **Peckham Rock** - גרפיטי של גבר נאנדרטלי דוחף עגלת סופר שצויר על גוש בטון. בנקסי הכניס בהיחבא בשנת 2005 את הגרפיטי למוזאון הבריטי ותחתו כתב בפורמט מוזאוני שזוהי יצירה קדומה, אחת מיצירות שלא שרדו בשל קנאים מוניציפליים אשר נכשלו בזיהוי האומנותי שלה (Dickens, 2008).

גבוהה'. אולם, כשבדקים גרפיטי על פי הדגם של שפירו עולות סתירות. לדוגמה, גם אם אומני גרפיטי בוחרים מבחינה אידיאולוגית לפעול מחוץ לחוקי הממסד, דבר אשר מייצר 'דה-ארטיפיקציה' לגרפיטי (Shapiro & Heinich, 2012, p. 50), לעיתים גדל כוחו וכוחם של יוצריו, זאת מפני שהוא נתפס כעצמאי, אותנטי ולא ממוסר. מסיבה זו הוא עשוי להוות מקור לאומנות אוונגרדית בעיניים רשמיות ולהשפיע על התקבלותו בחברה. למשל, קבלתו כאומנות רחוב וכתוצאה מכך יוקצה לו מקום במרחב הציבורי (Vaughan, 2011), ולפרקים יעבור גם שימור.

מקוריות נתפסת כאותנטיות, ולכן גרפיטי עשוי להיטען בערכי מורשת תרבות. קרי, אותנטיות מזוהה כערך חשוב ובעל השפעה לקידום ערכי מורשת לאומית, מקומית ותרבותית. מכאן ייתכן שמעשה של אדם אינדיווידואלי, לדוגמה צייר גרפיטי, יכול להשפיע על החלטות גוף רשמי הבוחר לשמר גרפיטי שנוצר שלא כחוק במרחב הציבורי.

כאשר גוף רשמי בוחר לשמר גרפיטי בו בזמן שהוא קושר אותו בחוק לוונדליזם, סביר להניח שיש אינטרס כלשהו מאחורי החלטה השימור—כלכלית, אידיאולוגית, או פוליטית. הטמעת דגשים סימבוליים בגרפיטי המקורי על ידו משמעה נטרול דיון מפוכח וענייני שהגרפיטי מנהל במרחב הציבורי כשהוא חופשי מתלות ממסדית.

לעניין זה התייחס יורגן הברמאס (Jürgen Habermas). לפיו, המרחב הציבורי הוא תחום במרחב החברתי הנגיש לקהל, שבו יכולה להתגבש דעת קהל חופשית מתלות בממשל. דיון תכליתי, ענייני במרחב הציבורי הוא תנאי לקומוניקציה חופשית מכפייה, כאשר הדיון עוסק בענייני ציבור ומכוון לטובת הכלל. עם זאת, קיימים אלמנטים המשבשים דיון שכזה כמו פרסום, תקשורת המונים ותרבות הפנאי, העלולים להרוס את הדיון הציבורי, מפני שמאחוריהם פועל אינטרס כלכלי חזק, המנטרל את המרחב הציבורי. אלה הם אלמנטים רגשיים ורטוריים המופעלים על הציבור, שאינם מאפשרים לפתח דיון ציבורי חופשי (Habermas, 1989).

גרפיטי מחתרתי מנהל דיון חברתי ותרבותי חופשי במרחב הציבורי ומנסה להשיב את המרחב לאנשי העיר בעזרת מלחמת סמלים. שימורו על ידי הממסד וקידושו משתיק אותו (כנען, 2008), מפני שמעורבים בו אינטרסים, עמדות ואידאולוגיה.

לפבר התייחס לאינדיבידואל כאל שותף פעיל במרחב החברתי. הוא תופס את המרחב כמבוסס על אינטרסים כלכליים ואת יחסי הכוח במרחב החברתי כמתקיימים במערכת דינמית. לדבריו, "המרחב החברתי הוא תוצר חברתי" (לפבר, 2005, עמ' 179) שכולם יצרנים שותפים בו. לפבר הבליט את הדינמיות של המרחב ופתר בכך את נוקשות יחסי הכוח בשדה התרבות שבמודל הממין של בורדייה ושל ממשיכתו שפירו. לפיו, כדי להבין את הממד הפנומנולוגי של המרחב ואת יחסי חברה-מרחב, יש

להביט על המרחב כמקשה אחת בעלת שלושה ממדים : פיזי (כיכרות, בתים, רחובות), מנטלי (של הוגיו) וחוויתי (של המשתמשים במרחב). היבט זה מאפשר את ההבנה שיתכן מעבר ביניהם, ותתאפשר השפעה של המעורבים ב"עשייה המרחבית" (עמ' 189). הממד החוויתי מייצג את קולו של האדם האינדיבידואלי, איך הוא תופס את המרחב הפיזי, מבין ומפרש אותו. ממד זה כולל סוגי סמליות מורכבים, מוצפנים או גלויים, המשמשים דרך לנכס מקום. הוא בא בשם האדם הפשוט הנוטל חלק כשותף פעיל המשפיע על העשייה במרחב.

בדיון על המרחב החברתי ותפיסתו כתוצר חברתי, על פי בורדייה וממשיכתו שפירו הקול האינדיבידואלי אינו מיוצג דיו. הם הבליטו ביתר עצמה את כוחם של יצרני המשמעות החזקים בשדה החברתי. לפבר התיר זאת באמצעות הדגם הטריאלקטי, בטענו שהמרחב משתנה ודינמי. ריימונד ויליאמס סבור שמאבקים בשדה יוצרים דינמיקה. על אף שיש תרבות מרכזית, הגמונית, המכתיבה את הקודים שלה, הרי שלצדה תוססים רפרטוארים מגוונים המנהלים עמה משא ומתן ומשפיעים עליה (ויליאמס, 1999, עמ' 44).²⁴

היחס המוסדי לשימור גרפיטי במרחב הציבורי

גרפיטי פועל בעיקר מחוץ לחוק אלא אם נעשה בהזמנה. הוא מוגדר בחוק כוונדליזם ולכן רשויות מצדיקות את הסרתו. למעשה, כל אדם יכול לעשות זאת לכשירצה. משמעות הדבר היא שהגרפיטי המודרני אינו מוגן, ולמרות זאת תרבות הגרפיטי פורחת, ובמצבים מסוימים אף זוכה לשימור במרחב הציבורי.

²⁴ ריימונד ויליאמס התייחס לדינמיות של התרבות, ולדבריו, ההגמוניה עשויה עם הזמן לעבור שינויים מפני שהיא נמצאת כל הזמן תחת מתקפה, היא נאבקת בשתי צורות תרבות מתנגדות: 'צורות חלופיות' מבחינה אידאולוגית אשר לא מעוניינות לנהל יחסים אתה. ו'צורה אופוזיציונית' – תת תרבות מתווכחת עם ההגמוניה התרבותית אשר יש ביכולתה להשפיע. בקבוצה זו מתנהל משא ומתן עם הקבוצה ההגמונית, וזו או שתטמיע חלק מסמלי הקבוצה ואז תשחק כתוצאה מכך או שתדחה תת-תרבות שמאיימת על מעמדה. נוסף על כך, בשתייהן יכולה להיות 'צורה שיוויונית' – קבוצה שירדה מהמרכז החברתי ונדחקה לשוליים (ריימונד, 1999, עמ' 46), ו'צורה עולה' שמייצגת קבוצה תרבותית חדשה (עמ' 46). בדגם שמציע ויליאמס יש השפעה מעגלית דינמית בין תרבות לחברה, והוא תלוי זמן ומקום. ההגמוניה משתנה בתהליך איטי מפני שכדי להישאר רלוונטית ולקיים עצמה היא צריכה לנהל שיח זהיר עם התת-תרבויות. לתפיסת ויליאמס, יש להגמוניה תפקיד פונקציונלי לשמירת הסדר החברתי.

עיריות משקיעות מאמץ רב והון בהסרת גרפיטי, ומפעילות מערך לוגיסטי של כלי רכב, עובדים, חומרי ניקוי, תחזוקה ושעות עבודה. אולם, חרף המלחמה בגרפיטי אי אפשר להתכחש לקיומו. המחקרים שקראתי בנושא הסרת גרפיטי נעשים רובם ככולם בתחום הקרימינולוגיה, ונקודת ההנחה של הכותבים היא שלא ניתן לבטל לחלוטין את התרבות העתיקה הזו. לנוכח פריחת הגרפיטי בימינו עוסקים מחקרים רבים בסוגיית ניהול, והרשויות גם הן, בעיקר העירוניות מפקחות עליו (Campbell, 2008; Halsey & Young, 2006; Gaetano, 2018; O'Doherty, 1990), הקריטריון המקובל על הממסד הוא הבחנה ממינית בין 'גרפיטי טוב' המכונה 'אומנות גרפיטי' הנחשב לגיטימי, לבין גרפיטי 'רע' המוערך כלא לגיטימי, כגון 'קשקושים' ו'טאגים', הנתפס כמפגע שיש להסירו בדחיפות.

ניהול גרפיטי במרחב הציבורי על ידי הממסד כולל לעתים גם את ההחלטה לשמרו. בגרפיטי יש ממד של עבירה על החוק, ממד אסתטי, היסטורי ועוד, ובשל מורכבות זו הממסד לעתים מקבל אותו ולעתים נלחם בו. שלא כמו הקריטריונים הממיינים בין גרפיטי טוב לגרפיטי רע הנהוגים בניהול הגרפיטי על ידי הממסד במרחב הציבורי, כשמדובר בשימור חפץ ותרבות, הממד מתבסס על זיהוי ערכי מורשת, ערכים כלכליים, פוליטיים, אסתטיים ותפקודיים (גומל, 2015). שני הערכים האחרונים קשורים זה בזה, למשל, "שימור בר קיימא" (Sustainable Conservation) שהוא בין פיתוח לשימור, מקובל היום באתיקת השימור העכשווי. הכוונה היא לקיימות כלכלית ותרבותית העונה לציפיות של ימינו מאובייקט השימור ופחות למסר הסימבולי (Muñoz-Viñas, 2012; Novak, 2017). טויד וסאתרלנד (Tweed & Sutherland, 2007) התייחסו לשימור דפוסי התנהגות הקשורים לתרבות רחוב. במאמרם הם מציינים שבעבר התמקד השימור באובייקטים אדריכליים פיזיים, שימור כזה הם מדגישים, אינו יכול להתמודד עם שימור דפוסי רחוב, דפוסים הקשורים למרחב החווייתי, ל'מרחב הנחוה' (לפבר, 2005). שני החוקרים הבחינו בכך שגרפיטי כתרבות רחוב תורם רבות לאופייה של עיר ולזיקה למקום, ובהקשר זה ציינו את שנת 1999 כאירוע ייחודי, כאשר הוחלט לשמר במלבורן גרפיטי פוליטי משנת 1950. מאותו זמן, החלו להכיר בערכו התרבותי של הגרפיטי, והעירייה החליטה להקצות לו אזורי 'סובלנות'. ממלבורן התפשטה באוסטרליה תפיסת שימור הגרפיטי כמורשת (Tweed & Sutherland, 2007).

עשר שנים אחרי שימור הגרפיטי במלבורן הוחלט בהונג קונג, ב-2009, לשמר כתובות של צייר הגרפיטי Tsou Tsang Tsou. כתב במשך חצי מאה שמות מאילן היוחסין שלו על קירות ברחובות בהונג קונג. לאחר מותו הוחלט לשמר את הגרפיטי, לא בשל ערכו האומנותי אלא הודות למורשתו

כגרפיטי הראשון בעיר (Yeung & Chan-Wing, 2018). מקרה תקדימי של שימור גרפיטי מודרני בישראל היה הגרפיטי "פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת 1948!" (תמונה 2) אשר עבר שחזור בשנת 2011. ודוגמה להחלטת שימור מסוג שחזור גרפיטי על פי קריטריון התפקוד, היא ציור הקיר של יגאל שתיים: 'רצח רבין' (1996) בפלורנטין. ביום העצמאות 2018 לרגל 70 שנה להקמת המדינה כוסה הציור במיניאטורות שיצרו ילדי השכונה במסגרת המתנ"ס השכונתי. בעקבות מחאת התושבים, הוסר המיזם. במשך 22 שנה היה הגרפיטי חלק מייצוגי הרחוב, הוטען בערכי שייכות, מקומיות, בית ותרבות. העירייה הבינה את רגשות התושבים, ולכן החליטה להעתיק את המיזם החדש (2018) למקום אחר. העירייה התנצלה והבטיחה לממן את תיקון הנזק (בלומנטל, 2018) (תמונה 1). המניעים להחלטת העירייה לשמר את הגרפיטי היו שימור תפקוד, וקיימות תרבותית בפלורנטין שבבסיסה זהות תרבותית ותחושת שייכות התורמים רבות לאופיו הייחודי של מקום (Yeung, & Chan, 2018). המחשבה שאפשר לשמר אלמנטים חברתיים, דפוסי רחוב ותרבות פופולרית באמצעות שימור גרפיטי, באה לידי ביטוי בדו"ח של המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל משנת 2014. דו"ח זה כלל את הגרפיטי בפרק "שימור ציורי הקיר בישראל" במרחב הציבורי (שלו וברנט, 2014).

מתודולוגיה

שיטות המחקר

המחקר הנוכחי הוא מחקר איכותני ובוצע בכמה שיטות ואמצעים על מנת לענות על שאלות המחקר.

ראיונות

נערכו ראיונות עם משמרי גרפיטי בישראל ואומני גרפיטי כדי לשמוע מהם על ערכי היצירה ועל ערכי השימור ביצירות ששומרו. משמרי הגרפיטי היו שי פרקש, שעסק בשימור גרפיטי 'גימילי' בתחנת שאיבת המים בשער הגיא ודוד טרטקובר, שהופקד על שימור גרפיטי 'הסליחה' (רצח רבין) בגן העיר בתל אביב. שימור גרפיטי זה על קיר גן העיר נעשה בחסות העירייה, בניצוחו של אוצר האומנות והאומן דוד טרטקובר. טרטקובר החליט לשעתק את הגרפיטי המקורי באמצעות צילום הגרפיטי המקורי, והטעמים לבחירתו נותחו במסגרת מחקר זה, על בסיס הריאיון שקוים עמו ועל בסיס מקורות נוספים.

על מנת לבסס את הניתוח בנושא שימור הגרפיטי במסגרת שימור אומנות בכלל וראינו המשמרות ליה לוי, שהתייחסה בריאיון לשימור מורשת מבחינה פרקטית, לגישות ולמהלכים, וג'סיקה לוינסקי, שהתייחסה להרצאה שנושאה סוגיות אתיות בנושא שימור ובנושא שימור גרפיטי. ציירי הקיר שנבחרו למחקר הנוכחי היו יגאל שתיים, האומן שצייר את ציור הקיר 'רצח רבין' בפלורנטין ורמי מאירי, שצייר את ציור הקיר 'מציצים' בחוף מציצים בתל אביב. אומנים אלה סבורים שיש חפיפה בין ציור על קיר במרחב הציבורי לבין גרפיטי, בפרט שנעשה בטכניקת תרסיס צבע, וכך הוא נתפס בעיני המתבונן.

מסמכים פורמליים וחומרים בלתי פורמליים

המחקר התבסס על קריאת יצירות הגרפיטי עצמן, על מקורות ארכיוניים, על ראיונות ועל מקורות אינטרנטיים. המקורות הפורמליים נאספו מארכיון עיריית תל אביב ומאתרים מקוונים רשמיים, ממשלתיים ועירוניים. נחקרו התכתבויות ומסמכי ישיבות מועצה בנושא שימור בעיריית תל אביב, עיתונות וספרות מקצועית, כגון זו של ארגון אונסק"ו וחטיבת השימור של ICOM-CC ואיקומוס.

זיהוי ערך התבסס על מקראת שימור של 'הוועד הישראלי לאונסק"ו'.²⁵ במקראה זו ניתן למצוא הנחיות, קטגוריות, מונחים והמלצות בנושא שימור מורשת באופן כללי. המונחים במקראה עזרו לבדוק את שאלת הערך בגרפיטי הספציפי שעבר שימור ושנבדק במחקר הנוכחי. מקורות בלתי פורמליים נדלו מהאינטרנט: כתבות וסרטי YouTube, מאמרים, צילומים וסרטים שסיפקו הקשר אירועי, היסטורי ואידאולוגי. בעזרת מקורות אלה נחשפו בעבודה זהות המחליטים לשמר, זהות המשמרים, הקריטריונים שעל פיהם נבחר גרפיטי לשימור, התהליכים וההחלטות של המשמרים. ניתוח צילומי שימור גרפיטי אפשר לזהות מהלך היסטורי לפני השימור ואחריו.

שיטת הניתוח

שיטת הניתוח התבססה על דיון מושגי, שבו שולבו דוגמאות של שימור גרפיטי. ניתוח עבודת השימור התבסס על הקריטריונים הבאים: מניע, בו טמונים ערכים, מקום, הקשר אירועי וכלים גרפיים ואסתטיים. כמו כן ניתנה הדעת על קטגוריות שימור: אי התערבות באובייקט השימור, שימור סביבתו, שימור חלקי, שחזור (רסטורציה) ושעתוק. הצלבה ביניהם סייעה לזהות תהליכים, כוונות והחלטות של משמרי גרפיטי ואת מניעיהם, ושימשה כלי לזיהוי מניעים שאינם גלויים ומוצהרים. ההצלבה בין הקריטריונים לקטגוריות הייתה כלי לאמוד את השפעת המשמרים על אובייקט השימור. הדגם שהוצג לעיל אפשר לי לרדת לדקויות, להבחין איך עמדות אידאולוגיות, ערכים ותרבות יכולים להשפיע על אובייקט שימור ולבדוק קשר בין מניע לשימור לבין התערבות המשמר במשומר. בתהליך ניתוח עבודת המשמרים כל אובייקט שימור נבדק לפני השימור ואחריו. הם נחקרו על פי הקריטריונים והקטגוריות. נבחנו ההיבטים הבאים: היקף השימור, האם היה מלא או חלקי, מקומו הפיזי של אובייקט השימור, הגרפיטי, וטכנולוגיית השימור. כמו כן נסקרו השינויים הגלויים האסתטיים: צבע, מיקום וצורה, על מנת להסיק מסקנות באשר לעמדות המשמרים. בהתאם לממצאים דורגה השפעת המשמר על האובייקט המשומר: השפעה מועטה, מתונה, מרובה. ככל שהשימור רחוק מהמקור הרי שהתערבות המשמר גדולה יותר. המניעים למעורבות זוהו

²⁵ **מקראת שימור** – היא יוזמה של הוועד הישראלי לאונסק"ו בישראל. הוועד משתף פעולה עם

אונסק"ו ועם איקומוס, ארגון מוביל בעולם העוסק בשימור אתרי מורשת תרבותית. מטרת

המקראה היא לקדם את המודעות לשימור בישראל. נמצא בפברואר 09, 2021, ב-

<http://meyda.education.gov.il/files/Unesco/6.pdf>

במהלך בחינת עמדת המשמר ובבחינת ההקשר ההיסטורי, התרבותי והאידיאולוגי. ההקשר האירועי הגדיר את הרלוונטיות של הגרפיטי לתקופתו ולתרבות המקום והזמן שבו נוצר. צילומי הגרפיטי נשענו על ניתוח פרשני-סמיוטי, ניתוח המתחקה אחר המשמעויות התרבותיות של הדימוי החזותי. כשהתבקש, נעזרתי בדגם שהשתמש בו הסמיוטיקאי הצרפתי רולאן בארת (Roland Barthes) לבחינת מסר צילומי (Barthes, 2003). דגם זה מאפשר לבחון את החוויה הוויזואלית ולתרגמה לקוד קריא בעל משמעות.

הקורפוס

מקרי הבוחן שנבחרו במחקר הנוכחי הם:

גרפיטי עתיק

1. גרפיטי ספינות במאגר מים עתיק. 2. צלבים חרוטים בכנסיית הקבר בירושלים.

גרפיטי מתקופת 'היישוב' טרום המדינה

3. גרפיטי של חניכי תנועות הנוער הארץ ישראלי במערכת קבורה עתיקה. 4. גרפיטי סמל האצ"ל בקישלה. 5. גרפיטי בעמדת שמירה בתחנת שאיבת המים בשער הגיא. 6. גרפיטי 'ג'מילי' בתחנת שאיבת המים בשער הגיא.²⁶

גרפיטי מודרני משנות ה-90 ועד התקופה העכשווית

7. גרפיטי 'הסליחה' בגן העיר בתל אביב. 8. גרפיטי 'רצח רבין' בפלורנטין. 9. שמורת הגרפיטי בפלורנטין. 10. גרפיטי 'מציצים' בחוף מציצים בתל אביב.

²⁶ גרפיטי ג'מילי שייך אמנם לקטגוריית הגרפיטי מתקופת 'היישוב', אולם על פי מחקר זה, בעוד שבתקופה זו הגרפיטי התאפיין כגרפיטי מסורתי, גרפיטי ג'מילי נמצא שונה, הן מבחינה צורנית (גדול יותר, צבעוני יותר וגבוה יותר צויר ברום קיר של מבנה) והן תרבותית (למשל, תג ושעתוקו המתכתב עם המרחב הציבורי) הוא מטרים את הגרפיטי המודרני.

ממצאים ודיון

גרפיטי עתיק

מקרה בוחן 1. גרפיטי ספינות ממצא ארכאולוגי

באזור הצפוני של העיר באר שבע נמצאו חריטות גרפיטי בנות כ-2000 שנה של בעלי חיים ושל 13 ספינות, החרוטים על קירות מטויחים של מאגר מים גדול מהתקופה הרומית (תמונה 3). בחפירת המאגר, נחשפו מדרגות שמובילות לתחתית בור שעומקו כ-12 מטרים. הגרפיטי מתאר פרטים טכניים של חלקי ספינות מאותה תקופה, המצביעים על ידע ממשי בספנות. ד"ר דוידה אייזנברג-דגן, ארכאולוגית רשות העתיקות (אייזנברג-דגן, 2011) סיפרה בהתרגשות, בסרטון שבו צולמה יורדת במדרגות העתיקות לעומק המאגר הטיפוסי לתקופה:

זה יכול להיות עניין של בנייה, זה יכול להיות עניין תרבותי הרבה יותר מושרש (...) (1: 19) אין הסבר, זה לא פונקציונלי, זה לא שמישהו בא וראה את זה והעריך את האומנות, זה משהו של דחף של בן אדם שמתחיל לעמוד ולצייר וזאת התוצאה (...) (1: 22) בעקבות ממצא של החריטות בתוך הבור, המאגר הזה, זה הולך לשימור (...) זה מאד יפה (...) (2: 02) הטיח מקורי גם המדרגות גם הקירות (...) (0: 11) ספינות רומיות בבאר שבע (...) הם עשו טיח, הטיח היה לח (...) אולי כמו שאנחנו לפעמים חורטים את השם או איזה שרבוט או משהו, במקרה זה משהו החתים ספינה וכנראה המשיך (...) (0: 37) זה פשוט קסם, יש פה כל מיני תכניות על איך להנגיש את זה לקהל, תקשורת כמעט ישירה עם מחשבות של בן אדם שנמצא במקום הזה לפני 2000 שנה וזה מה שהוא בוחר לקשט אתו את הקירות (...) (2: 02).

ההתפעמות של אייזנברג-דגן מגילוי הגרפיטי הקדום והאותנטי, ניכרה בתגובתה הנרגשת, היא הכתירה את הגרפיטי כנכס מורשת תרבות יקר מציאות שמאפיין את האזור, ולפיכך ציינה שהאתר "הולך לשימור".

לנוכח 'חוק העתיקות', האוסר לפגוע בעתיקה²⁷ בכל צורה שהיא, סביר להניח שכאשר הצהירה על כוונה להנגיש את המאגר לקהל התייחסה להכשרת סביבתו של הגרפיטי, למשל, להעניק רוח חיים

²⁷ עתיקה - בישראל על פי חוק העתיקות תשל"ח – 1978, אסור לפגוע ב'עתיקה' שנתגלתה או נמצאה

בכל צורה שהיא (חוק העתיקות, תשל"ח – 1978, 1976, 76). חוק העתיקות 1978 נועד להגן על עתיקות

למקום באמצעות התקנת מרכז מבקרים שבו יוכלו הבאים להכיר את ההיסטוריה של המקום. כלומר, לארגן מתקנים, כמו מעקה למדרגות התלולות, שיש בכוחם להשפיע על חוויית המבקרים במעבר שלהם לעולם הקדום המסקרן. שימור כזה אינו נוגע בגרפיטי המקורי, אולם הוא מייצר מרחב לימינלי המשפיע על המבקר לפני כניסתו לעולם העתיק, מנתק אותו מחיי היום-יום שלו בעיר עכשווית. חוויית פערי הזמן, ערך הגיל בפי ריגל, מועצמת במפגש עם הגרפיטי הקדום.

הקשר לתרבות הגרפיטי הקדומה הודגש בדבריה של אייזנברג-דגן. לדבריה, הגרפיטי העתיק נחרט "אולי כמו שאנחנו לפעמים חורטים את השם" (אייזנברג-דגן, 37: 0). אי התערבות בחריטות השחוקות מחזקת וממחישה את הזמן שחלף, אשר עשוי לעורר את החוויה הסובייקטיבית של המבקר המודרני. ספינות רומיות סמוכות לעיר באר שבע יוצרות גשר בזמן בין החריטות בעיר הקדומה לגרפיטי המודרני בעיר העכשווית (הדדי, אין תאריך) והן עשויות לספק חוויה תיירותית קסומה.

מקרה בוחן זה מראה שהמרחב הציבורי, הן בעבר והן בהווה הוא כלי בידי ציירי גרפיטי. החלטת המשמר הרשמי לשמר את גרפיטי הספינות העתיק במקומו נבעה מזיהוי המקור הנדיר, מההיסטוריה שלו, מעתיקותו הניכרת בסימני החריטה שנשחקו עם השנים, ולא דווקא מהערכה לסגולותיו האומנותיות (גודל, צבע, חומר). על פי ניתוח זה, המומחים הרשמיים מוצאים ללא קושי ערכי שימור בגרפיטי עתיק, ערכי גיל והיסטוריה, המזוהים ככלי לקידום ערכי מורשת. בגרפיטי הספינות הרומיות, המניע לשימור היה זיהוי ערכי מורשת תרבותית – מקומית ועולמית.²⁸

מקרה בוחן 2. צלבים חרוטים בכנסיית הקבר בירושלים

שימור גרפיטי עתיק נתפס כמובן מאליו, כיוון שהמשמר הרשמי מזהה בו ערכי שימור ללא קושי. דוגמה נוספת לכך היא גרפיטי מימי הביניים: 'צלבים חרותים על קירות כנסיית הקבר' (פלד, 2018)

ארץ-ישראל, דהיינו שרידים מעשה ידי אדם שנעשו לפני שנת 1700, שרידי בעלי חיים וצמחים מלפני שנת 1300 לספירה הכללית. למדינה בעלות על העתיקות (רשות העתיקות, אין תאריך).

²⁸ באר שבע - בני אדם חיו במקום כבר בתקופה הכלקוליתית (3500-4500 לפנה"ס), כאלפיים שנה לפני שהגיעו לאזור שלושת האבות, אברהם, יצחק ויעקב במאה ה-19 לפני הספירה. מי התהום הקרובים לפני הקרקע באתר זה, הנושקים לנחל באר שבע הם שאפשרו חיים בסמוך לבארות הקדומות במקום (כהן, 2006, עמ' 50). באר שבע הייתה עיר חשובה במלכות ישראל, במקור המקום כנעני, ובגלגולה התפתח בה מרכז דתי נוצרי ומוסלמי (כהן, עמ' 51).

(תמונה 4). הגרפיטי צויר בכנסיית הקבר בירושלים, שבה נמצא קברו של ישו. הכנסייה היא האתר המקודש והחשוב ביותר לנוצרים, ומאז ומעולם הייתה משאת נפש לעולי רגל. הכנסייה המפוארת נבנתה על קברו של ישו ונחנכה בשנת 334 לספירה. היא נהרסה ונבנתה פעמים אחדות, ובמשך 800 השנים האחרונות הייתה נתונה לשיפוצים (שילר, 1985).

במעבר, המכונה אמבולטוריום, שמסביב למספר קפלות השייכות לכנסייה היוונית-אורתודוקסית (שילר, 1985) ישנן מדרגות, ובירידה למטה חרוטים צלבים מעשה ידיהם של צליינים רבים מימי הביניים (פלד, 2006). הגרפיטי על האבנים העתיקות קיים מאות שנים. הוא נותר על קירות הכנסייה העתיקה וצבר ערך היסטורי תרבותי רב. במשך הזמן, הוא קודש והפך לחלק ממכלול ייצוגי הכנסייה. צלבים חרוטים, ויטראז', פסיפס וקפלות מעצבים את המקום המיוחד שהפך ליעד מרתק למבקרים. הצלבים נשמרו מפני שראשי כנסיית הקבר לדורותיהם החליטו לא לגעת בהם. סביר להניח שההחלטה נבעה ממודעות לכוח הסמלי הדתי שלהם במקום, ומההבנה שהם מעשירים את חוויית המבקרים באתר הכנסייה העתיקה, המאצילה עליהם הילת קדושה. עם הזמן, גרפיטי הצליינים עבר קנוניזציה על ידי הממסד הכנסייתי המקומי שראה בו אובייקט שימור בעל ערך היסטורי ותרבותי של הכנסייה.

במקרה זה, בדומה לגרפיטי הספינות, ההילה קורנת ממקורות חריטות הצלבים, מעברו הרחוק ומסביבתו המקורית של הגרפיטי. המשמר הרשמי זיהה בצלבים החרוטים ערכי מורשת תרבות בולטים, ולא נגע בגרפיטי העתיק האותנטי והייחודי. המשמר לא התערב באובייקט השימור וגם לא בסביבתו, הגרפיטי הפך למרכיב בכנסייה העתיקה, וקודש על ידי מנהיגי הכנסייה כאיקונון.

עדות נוצריות שונות חולקות ביניהן את שטח הכנסייה, ובעקבות מאבקים על שטח נוצרו הסכמים כתובים בין הקבוצות (אורן, אין תאריך). כך שמלבד ערכי הדת, התרבות והמורשת של הצלבים בכנסייה, יש למיקום שלהם ערך פוליטי רב, כיוון שהסמלים מסמנים טריטוריה במרחב הכנסייה.

הן במקרה הבוחן של גרפיטי 'הספינות' והן בגרפיטי 'הצלבים החרוטים', ראה המשמר הרשמי בגרפיטי העתיק אובייקט מורשת בעל ערך תרבותי רב, ייצוג שהוא חלק מאזור ארכאולוגי, שאין להפרידו מסביבתו בשל האותנטיות שלו ובשל חשיבותו ההיסטורית והמדעית לחקר התרבות בת הזמן.

גרפיטי מתקופת היישוב

תת פרק זה יציג בקצרה כמה דוגמאות של גרפיטי ארץ ישראלי, מפני שהוא ממחיש תחילתו של שינוי בתרבות הגרפיטי, בין המסורתי למודרני. תמורה אשר גררה עמה שינוי גם בשיח הציבורי

בשאלת הגרפיטי, האם הוא וונדליזם או סמל בעל ערך מורשת. הלך רוח אשר כלל גם את יחס המשמר הרשמי והחלטותיו לגבי שימור גרפיטי היסטורי ומודרני.

מקרה בוחן 3. גרפיטי במערכת קבורה מספר 9 בבית שערים

מקרה הבוחן השלישי הוא גרפיטי ארץ ישראלי מהתקופה שלפני קום המדינה. גבעת בית שערים נמצאת בגליל התחתון, על הגבעה נמצא קבר שייח' אבריק. ההיסטוריונים חלוקים בדעותיהם בשאלת הבעלות על המתחם. תושבי המקום עזבו במלחמת העולם הראשונה את המקום ועברו לגולן. בשנת 1920 רכשה הקרן הקיימת לישראל את המקום והעמידה אותו לפיקוח משפחת השומר אלכסנדר זייד, שנרצח ב-1938. עד הקמת מדינת ישראל נשמר הקבר על ידי הווקף המוסלמי. זייד התעניין בארכאולוגיה ובהיסטוריה, והוא ובניו איתרו כמה מערות קבורה בקרבת הקבר. זייד פנה לבנימין מזר מהאוניברסיטה העברית, ובעקבות הפנייה התבצעו חפירות במקום והתגלו מערות קבורה (טפר וטפר, 2004). באתר הארכאולוגי בית שערים נמצאו שרידי עיירה יהודית, בית בד, בית כנסת, בית מדרש ונקרופוליס עם מכלול גדול של כ-30 מערכות קבורה (אשכנזי יהודאי, 2017).

במערכת הקבורה מספר 9, שאינה פתוחה בימינו לקהל הרחב, נמצאו ציורי גרפיטי רבים של חניכי תנועות הנוער בארץ ישראל. פתח המערה מקורה בתקרת בטון, זכר לימים בהם חברי 'ההגנה' התאמנו ופעלו במקום. על דופן המערה נמצאו עשרות כתובות גרפיטי (אשכנזי יהודאי, 2017, עמ' 16). מבקרים רבים חקקו בסלע או כתבו בעברית, בערבית ובשפות נוספות. המבע הפרפורמטיבי שהותירו הנערים הוא ממצא חשוב. עושר הכתובות העלה שאלות רבות: מי היה הראשון שגילה את המערות? מי היו הכותבים? האם ניתן להסיק מהעובדה שמרבית הכתובות מיוחסות לחניכי תנועות נוער ולתלמידי מוסדות חינוך, שלמקום היה תפקיד בעיצוב חינוכו של דור ה'צבר'? לסוגיות מרתקות אלו התייחס ההיסטוריון והארכאולוג זיסו, והוסיף שבעקבות הממצא המקורי, החל במחקר רחב בנושא "אפיון כתובות הגרפיטי והתחקות אחר כותביהם" בארץ (זיסו, 2017, עמ' 17). גילוי הגרפיטי ההיסטורי הייחודי גירה בזיסו את הרצון לעסוק במחקר היסטורי בנושא זה.

התייחסותו של זיסו לגרפיטי כאל ממצא מרתק, והפיכתו לאובייקט מחקר, הכשירה את הגרפיטי, הוא זיהה בו ערכי היסטוריה, תרבות ומורשת לאומית. האתר הארכאולוגי הקרין הילת קדומים על המקום והגרפיטי שבו והיא השפיעה על חווית תפיסתו, האותנטיות של רוח התקופה שהוא סמל, הווי של חניכי הנוער הארץ ישראלי, ייצרה מעין רצף היסטורי יהודי במקום. יחס זה לגרפיטי דומה לעמדה

שלו זכו הספינות העתיקות באתר הארכאולוגי בבאר שבע. ב-2015 הוכרז הנקרופוליס של בית שערים כאתר מורשת עולמית על ידי אונסק"ו, וב-2017, התייחס זיסו לגרפיטי הארץ ישראלי שבו כממצא היסטורי בעל ערך מורשת לאומי ועל כן אין נוגעים בו.

מקרה בוחן 4. גרפיטי סמל האצ"ל במבנה הקישלה בירושלים

בניין ה'קישלה' – הוקם בשנת 1833 על ידי מוחמד עלי שליט מצרים ובנו אברהים פאשה, אשר מרדו בסולטאן העות'מאני וכבשו חלקים בארץ ישראל. עם נפילת שלטונם שימש המבנה למגורי חיילים וקיבל את שמו, הקישלה. בתקופת המנדט הבריטי שימש המקום כבית כלא, ובשנות ה-40 נוסף לו בית מעצר לאסירי המחתרות היהודיות. לאחר איחוד ירושלים במלחמת ששת הימים הוצבה במקום משטרת העיר העתיקה. כיום משתמשת משטרת ישראל בחלק מהמבנה. ה'קישלה' עומד במקום בו נהוג לזהות על פי המקורות את ארמון המלך הורדוס שחי בירושלים בימי בית המקדש השני.²⁹

בחפירות מתחם מגדל דוד בירושלים שהחלו ב-1999, נחשף מתחת למתחם הקישלה ריכוז גדול של שרידים בטווח כרונולוגי נרחב, החל מסוף ימי הבית הראשון, המשך בימי בית שני – ארמון הורדוס, התקופה הרומית הביזנטית והמוסלמית הקדומה ועד העת החדשה. ב-1999 כשניקו הארכאולוגים את תעלות הביוב של ארמון הורדוס הם עשו קפיצה גדולה בזמן והגיעו לעת החדשה, לשנים 1930, 1933 כשהמתחם הנקרא ה'קישלה' (ראם, 2020, 55: 7-33) שימש כבית כלא. מי שהחזיק בו היו הבריטים, והעצורים היו אסירי המחתרות היהודיות: האצ"ל והלח"י. במהלך החפירה של קירות הכלא נמצאו כתובות גרפיטי של האסירים בעברית, בערבית ובאנגלית. אחת הכתובות החרוטות נשאה את סמל האצ"ל: יד אווזת נשק על רקע מפת ארץ ישראל השלמה ומתחת, הכיתוב "רק כך" (תמונה 5). סנטימטרים בודדים ליד הגרפיטי מצאו הארכאולוגים שם חרוט בטיח: שמואל מצא. הארכאולוגים העוסקים בשימור חקרו את הממצא ואיתרו את כותב הגרפיטי – עו"ד ירושלמי בגמלאות שהיה לוחם באצ"ל, אחיו של יהושע מצא, חבר הכנסת לשעבר מטעם הליכוד ושר הבריאות ה-19 (ראם, 2020).

²⁹ מגדל דוד, המוזיאון לתולדות ירושלים, אין תאריך, "ארמון הורדוס והקישלה". נמצא במרץ 26,

עם פתיחת האתר למבקרים בשנת 1989, בטרם התגלה הגרפיטי באתר הארכאולוגי, העצימו המשמרים את הערך ההיסטורי של המקום, אז השתמשו במודלים תלת ממדיים – סרטים והולוגרמות – כדי להבליט בדגש יהודי את העיר המיוחדת שייצג האתר. ואילו בשנת 2015 לרגל הממצאים החדשים ובהם הגרפיטי, העצימו המשמרים באמצעים דיגיטליים חדשים את הזמן שחלף; צעד אחר צעד פוסע המבקר באתר מאות שנים אחורה, דרך תקופות בהיסטוריה של העיר. החיבור בין המיצגים הדיגיטליים לבין האבנים העתיקות (שחורי, 2015) ובין הגרפיטי מתקופת המחתרות לממצאים הארכאולוגיים מכון לעורר בצופה בן ימינו תחושה ייחודית. המניע לשימור של המשמר הרשמי היה זיהוי ערך היסטורי המדגיש את תולדות ארץ ישראל וערכי מורשת לאומית תרבותית. קטגוריית השימור היא ניקוי ואי התערבות בגרפיטי.

מקרה בוחן 5. גרפיטי בעמדת שמירה בשער הגיא

דוגמה נוספת לגרפיטי ארץ ישראלי היא הגרפיטי בשער הגיא, בדרך לירושלים. במקום זה נמצאת תחנה לשאיבת מים שבנו הבריטים בתקופת המנדט. על קירותיה ובתוך עמדות השמירה שנבנו על גג התחנה, חרטו חיילים בריטיים גרפיטי (תמונה 6), עם תום המנדט הבריטי בחודש מאי 1948, אוישה העמדה על ידי חיילי הפלמ"ח ולצד הכתובות שנכתבו באנגלית הופיע גרפיטי בעברית של שמות חיילים ותאריכים (תמונות 7, 8).

בדומה לגרפיטי של החיילים הבריטיים, גם הגרפיטי בעברית מתאפיין כמסורתי, הכתיבה פשוטה, אישית, כל גרפיטי תחום במסגרת כמו תמונת מחזור סטטית, גרפיטי ליד גרפיטי: "יחיאל הכשרת תל יוסף 10.5.48". בתוך מסגרת, כמוהו: "דוד מזרחי מ"ס 10.5.48 פלמח ירושלים", "נפתלי שסטריך פלמח גדוד V", "יחיאל" "היה כאן", דוד ונפתלי. הגרפיטי אינו דומה לגרפיטי המודרני המוכר לנו היום, אשר מתאפיין בדינמיות של קשרים ודימויים ברחוב, משעתק עצמו, מתכתב, מתעצב ומעצב את המרחב הציבורי ובעיקר את הכרך המודרני. העמדה הקטנה והגרפיטי עדיין קיימים, ולמעלה מ-70 שנה איש לא נגע בהם.³⁰

³⁰ הכתבה פורסמה במסגרת אתר המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל.

הגרפיטי שרד עשרות שנים וצבר ערך היסטורי לאומי. פגעי הזמן ניכרים בכתובות שטושטשו, אך הגרפיטי כמו הקפיא את האירוע בזמן, אפוף קסם ומסתורין של יוצריו לוחמי הפלמ"ח,³¹ סמל של חלוציות, של אחוות לוחמים ומפקדים נקשר למלחמת העצמאות המלחמה המכוננת במאבק על עצמאות מדינת ישראל. לכן, ניתן לזהות בו בבירור ערכי שימור היסטוריים הקשורים לערכי מורשת לאומית תרבותית. הגרפיטי בעמדות היה לאחד מסמליו המקוריים של המקום, וחברת 'מקורות' בעלת התחנה אינה נוגעת בו. המקום מגודר, הכניסה אליו אסורה והתכנית היא לשמר את המקום (אבניאון ומרון, 2018).

דוגמה נוספת לגרפיטי ארץ ישראלי היא "ביקור סמינר הנוער העובד ברביבים, 70 נפש, דרך הנגב המתיישב, זוארה, סדום, אום בריק, ופנינו חברונה 20.01.43" הגרפיטי נמצא בבור מים במצדה (זיסקין, אין תאריך). הכתובת משמשת עדות לעלייה לרגל של אנשי תקופת 'היישוב' (שנות המנדט הבריטי בעיקר).

ודוגמה אחרונה שנמצאה בימים אלו היא גרפיטי ממלחמת תש"ח שנמצא במבשרת ציון. ציור המדמה את העמוד הראשון של העיתון **על המשמר**: מורכב מכותרת ראשית וכתובות משניות, לצד ציור של חיילים מטפסים על מבצר הקסטל כתוב: "נכבש הכפר קולוניה; הקסטל בידינו". ולצדו ציור נוסף של אנייה טובעת וכתובת: "הספינה שטובעת בבארי שבאיטליה - אוניית נשק ערבית" (אייכר, 2020). הגרפיטי במבשרת ציון מיועד לשימור.

הגישה הרשמית בשימור גרפיטי עתיק/היסטורי בדוגמאות לעיל הייתה, שאין מזיזים אותו ממקומו הטבעי, בדומה למבנה האדריכלי שעל קירותיו הוא נחרט. אין נוגעים בו. המשמר הרשמי מייחס חשיבות רבה לקשר ההדוק בין הגרפיטי לבין המבנה שעליו הוא חקוק, המשמש כראיה היסטורית בעלת משמעות ערכית. הימצאות הגרפיטי במקומו הוא עדות חיה לחיים שהיו, הוא "תקשורת כמעט ישירה עם מחשבות של בן אדם שנמצא במקום הזה לפני 2000 שנה" (אייזנברג-דגן, 2011). בשימור גרפיטי הספינות, הגרפיטי במערות בית שער, גרפיטי האצ"ל והגרפיטי בעמדת השמירה בשער הגיא, המניע לשימור היה ערכי מורשת היסטורית, מלבד גרפיטי הספינות בכולם

³¹ הפלמ"ח (פלוגות המחץ) פעל בשנים 1941-1948. הוא היה כוח קטן, ערב מלחמת הקוממיות מנה 3100 אנשים (פעיל, 1996, עמ' 8). שימש כצבא של המדינה היהודית שבדרך, ועם הקמת צה"ל הוא פורק. נוצרה בו הוויה ייחודית של אחוות לוחמים, חלוצים ומפקדים (עמ' 85, 49, 16). השפעת הפלמ"ח על ההיסטוריה ועל התרבות הישראלית חשובה לכשעצמה, בספרות, שירה, תיעוד היסטורי ופולקלור (מוזאון הפלמ"ח, אין תאריך).

הדגש היה על ערך לאומי. בכולם, למדינה יש בעלות על הגרפיטי.³² יוצא מכלל זה הוא גרפיטי הצלבים בכנסיית הקבר, הנמצא תחת פיקוח מנהיגי הכנסייה, ואשר קודש כאיקונון נוצרי. בכל הדוגמאות שהובאו, לא התייחסו המשמרים לערכים אומנותיים בגרפיטי, לתפיסתי זאת מפני שמדובר במשמרים שרובם ככולם באים מתחום הארכיאולוגיה ו/או ההיסטוריה, ומטבע הדברים סביר להניח שתפיסתם את הדברים וחוויתם תשים את הדגש בראש ובראשונה על ערכי היסטוריה השייכים לתחום מומחיותם. זאת אומרת כשמדובר בשימור גרפיטי עתיק בישראל הרצון להיסטוריה קודם לרצון לאומנות במילותיו של ריגל. בפרקים הבאים יוצגו מקרי בוחן של שימור גרפיטי מודרני.

גרפיטי מודרני – מפנה בתרבות הגרפיטי

בשונה מגרפיטי מסורתי, אשר מתאפיין בכתיבה בודדת אישית ואנונימית של אנשים שהזדמנו למרחבים ציבוריים, הרי שהגרפיטי המודרני על כל סוגיו: חריטות, 'פיס' ו'טאג', מתכתב לרוב זה עם זה ועם ייצוגים אחרים במרחב הציבורי. יצירות אינדיווידואליות מתלכדות לעשייה מרחבית חברתית (אוסטין, 2010) ויש בכוחן לעצב מקום. ייתכן שה'טאג' הוא זה שהשפיע רבות על התפתחות הגרפיטי המודרני. שעתוק 'טאג' הוא מנהג חדש בתרבות הגרפיטי המודרני, הוא מאפשר להפיץ סמל במרחב הציבורי ולחצות גבולות תרבות וזמן. משמע, שעתוק גרפיטי מאפשר לסמלים ולסימנים להינתק ממקומם ולהעביר במרחב הציבורי מסרים של ביקורת חברתית ואידאולוגית, או נושאים אחרים. התפרסות במרחב ובזמן מרחיבה את מעגל הנחשפים לגרפיטי ולמסריו, וכתוצאה מכך, אחדות מהיצירות עשויות להפוך לאייקון אוניברסלי, וכך, לחזק את מקומו בזמן ולשמרו.

שעתוק הוא אחד מביטויי התקשורת המרכזיים בתרבות הגרפיטי המודרני. הוא יוצר הוויה חדשה, אורח חיים חדש בתרבות. שעתוק 'טאג' מאפשר לסמל גרפיטי לנוע במרחב, ואף לקיים מלחמת סמלים במרחב הציבורי. לדוגמה, מלחמת סמלים בארץ בין קבוצות אוהדי כדורגל, סמל הפועל UH (ultrashapoel) נגד סמל מכבי MF (Maccabi fanatics). הדבר מצביע על כך שלסמל גרפיטי מודרני יש כוח לגבש תודעה קבוצתית. ניידות במרחב הפכה את הגרפיטי המודרני לתופעה

³² בעלות המדינה בעתיקות, פרק ב'. אין תאריך. רשות העתיקות. נמצא בדצמבר 28, 2020, ב-

http://www.antiquities.org.il/Article_heb.aspx?sec_id=42&subj_id=228&id=209

גלובלית, ועם זאת, גרפיטי קשור למקום שבו הוא נוצר, וככזה ניתן לראותו כתופעה 'גלוקלית' (Robertson, 1995).³³

"Kilroy Was Here" – חלוץ הגרפיטי המודרני

נראה שגרפיטי **Kilroy Was Here** (תמונה 9) הוא הראשון שבישר את המעבר לגרפיטי המודרני. גרפיטי זה נוצר במלחמת העולם השנייה על ידי חיילים אמריקאים, ואף כי לא נוצר בישראל בחרתי לפתוח בו את הפרק על הגרפיטי המודרני, בשל מכלול המאפיינים החדשים שהוא יצר בתרבות הגרפיטי: שעתוק 'טאג' כסמל, פריסה גלובלית, סגנון אסתטי והווי תרבותי. לקילרוי הייתה השפעה מכוננת על תרבות הגרפיטי המודרני שהתעצב בשנות ה-60 וה-70 בארצות הברית, ומשם התפשט לעולם כפי שאנו מכירים אותו היום.

גרפיטי **Kilroy Was Here** ולצדו דמות מצוירת של אדם קירח עם חוטם תפוח, מציץ ואצבעותיו אוחזות בקיר, נוצר על ידי חיילים אמריקאים במלחמת העולם השנייה. הדמות שועתקה לכל אזורי הלחימה שבהם שהו החיילים. זהותו של יוצר **קילרוי** נותרה בגדר תעלומה, אך מכל האגדות, הסיפור המקובל הוא ש'קילרוי' היה גיימס קילרוי, עובד מספנה אמריקאי, אשר בזמן המלחמה נהג לסמן בגיר את הסימן כדי לאשר אניות שבדק. יציאת האניות לאזורי הלחימה באירופה הפיצה את הסמל. הוא הפך לגרפיטי צבאי שסומן על ידי החיילים האמריקאים אשר הפיצו אותו בין היבשות. 'קילרוי' גיבש תודעה קבוצתית, וסימל קשר לבית. הגרפיטי שינה משמעויות בהתאם לנסיבות. בתחילת המלחמה, סימל הגרפיטי קשר למקום וזהות קולקטיבית כשם שיצרני הדמויות באמריקה באותם ימים עיצבו את החייל האמריקאי בספרות ובפרסומות, שיווקו אידאליזציה – חייל גברי גיבור ופטריוט (Huebner, 2004). הממסד זיהה את כוחו של 'קילרוי' כמייצר סולידריות חברתית, עדות

³³ רולנד רוברטסון (Robertson Roland) (1995) ציין שכיוון שגלובליזציה היא מצב שקשה לתאר אותו במונחים ברורים, יש להתייחס אליה כתכונה של מציאות חברתית המאופיינת ב"גלובליות" המשלבת בין הומוגניות והטרוגניות, הגלובלי והלוקלי. לכן, המליץ להחליף בשיח הסוציולוגי את מונח הגלובליזציה ב"גלוקליזציה". התאוריה של רוברטסון אינה מתייחסת למתחים חברתיים שיכולים להיווצר ביחסים בין הגלובלי ללוקלי אלא ליחסים המשלימים זה את זה.

לכך היא העובדה שניתן לראותו גם על כלי לחימה. לדוגמה על מטוס קרב B-29 סופרפורטרס³⁴ (תמונה 10). במהלך מלחמת העולם השנייה, משהו השתנה בו, הוא סימל את מצוקותיו של החייל האינדיווידואלי. פנימיותו נשקפת במבטו של קילרוי הצופה, המתמודד עם מאורעות המלחמה. המרחב החברתי והאירועים שבהם נמצא, הקרינו את פנימיותו המשתקפת במבטו. כך, במלחמת קוריאה, 1950-1953, שגבתה מיליון הרוגים הוא סימל בעיה, תלאות ויגון של החייל והאזרח היחיד (Bastasch, 2007).

על פי האתר ההיסטורי הלא רשמי של הכוחות המזוינים האוסטרלים והניו זילנדים **Digger history** (Diggerhistory, n.d.), **קילרוי** הוא המקבילה האמריקאית ל-**f00 was here** האוסטרלי (תמונה 11), גרפיטי שצויר במלחמת העולם הראשונה על ידי חיילים אוסטרליים, על קרונות רכבות אשר חנו ליד המחנות שבהם שהו. הוא סימל עבורם שליטה בשטח, שימש לגיבוש זהות קבוצתית וייצר רגשות של אחווה יחידה. יש גם גרסה אנגלית – **Chad** ממלחמת העולם השנייה. אולם, גרסאות אלו נותרו במסגרת קבוצות הלוחמים, לעומת החוסן האמריקאי הלאומי הרחב שסימל 'קילרוי'. דמותו סימלה עוצמה, לכידות וקשר לבית. הסמל חצה מרחבי זמן ומקום בו זמנית, ובתרבות האמריקאית קיבל מעמד של אייקון לאומי. כבר בזמן המלחמה הוא הפך לסמל אוניברסלי ועד היום מן המפורסמים בתרבות הגרפיטי.

'קילרוי' שהחל כגרפיטי צבאי צוטט במהלך הזמן בסרטים ובספרים אמריקאים, למשל בספר **מלכוד 22** (ג'וזף הלר, 1961) העוסק בביקורת על מלחמת העולם השנייה (Medeot, n.d.) ובסטירה החברתית הטלוויזיונית המצליחה **אבא אמריקאי** (יוצרים: סת' מקפרלן, מייק ברקר ומאט ויצמן, 2005) (Kilroywashere, n.d.). הוא נחרט גם על האנדרטה הלאומית למלחמת העולם השנייה בווינגטון (2004). דמותו נמצאת במקומות רבים בעולם צופה באירועים חברתיים, וכאייקון וירלי אוניברסלי הוא קיבל משמעויות חדשות מקומיות ושמות חדשים. למשל, בפולין הוא 'יוזף טקצ'וק' או 'רוברט' היה כאן, ברוסיה 'ואסיה' היה כאן ובצ'ילה, 'ספוי' מסמל חטטנות (Kilroy was here, n.d.).

³⁴ B-29 סופרפורטרס – הוא מפציץ כבד מתוצרת חברת בואינג האמריקנית, היה המפציץ העיקרי של חיל האוויר האמריקני בזירת האוקיינוס השקט במהלך מלחמת העולם השנייה. בשנת 1960 יצא משמוש. (סופרפורטרס B-29. אין תאריך).

הדימוי של 'קילרוי' יצר מאפיינים חדשים בתרבות הגרפיטי: 'טאג', שעתוק וגלובליות בישרו את התפתחות הגרפיטי המודרני. שעתוק הוא חלק אינהרנטי בגרפיטי המודרני, יש בו יכולת לשמר גרפיטי מפני שהוא מאפשר לו ניידות. שעתוק 'טאג', גרפיטי וחתימה מאפשר לסמל גרפיטי לנוע במרחב ובזמן, להביע דעה, לצפות ולבקר. 'קילרוי' הגלובלי הגיע גם לישראל, וכאן קיבל משמעות מקומית.

מקרה בוחן 6. גרפיטי ג'מילי על בית המשאבות בשער הגיא

בשונה מהגרפיטי המסורתי, שהוא אישי, פשוט ומקומי, **קילרוי** חולל תפנית בתרבות הגרפיטי. זו התבטאה ביצירת ה'טאג', בשעתוק ובגלובליות. גרפיטי ג'מילי ברוך פ"ת (תמונה 14) הוא גרסה מוקדמת של 'טאג' אשר נוצר בהשראת 'קילרוי'. שי פרקש עמד בראש צוות המשחזרים של הגרפיטי 'פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת 1948' (תמונה 2), בתחנת המים בשער הגיא (באב אל ואד). הגרפיטי שוחזר בשנת 2011. במהלך המחקר הנוכחי שלח לי פרקש צילומים של גרפיטי ג'מילי על מבנים שונים בארץ, בגרסאות שונות שצולמו במהלך השנים. תמונה 2 תכונה להלן: 'הגרפיטי המשוחזר' שעל קיר תחנת המים בשער הגיא (באב-אל-וואד). התחנה תיקרא בהמשך – 'תחנה א'. הגרפיטי על תחנה א' צויר במלחמת תש"ח בזפת שחורה (וקסמן, 1974), באותיות גדולות ברום קיר התחנה, ונמחק בשנת 1984 על ידי חברת 'מקורות' הבעלים של המבנה.

ניתן למצוא קווי דמיון בין גרפיטי ג'מילי לגרפיטי **קילרוי**. שניהם מזוהים כגרפיטי צבאי, הם נוצרו על ידי חיילים באזורי לחימה ובזמן לחימה בשנות ה-40 של המאה ה-20, וסמוך לזמן יצירתם הפכו לסמל תרבות עבור רבים. ג'מילי שירת על אדמת אירופה במלחמת העולם השנייה, וכך נחשף ל'טאג' **קילרוי**. הוא תיאר את מה שראה ב**קילרוי** – דמות דמיונית, סמל שייצג קולקטיב, את "צבא המיליונים של ארה"ב" (שמואל, 1974, עמ' 9). הוא ייבא את הרעיון לארץ, ושינה את האסתטיקה המוכרת של הגרפיטי המסורתי שהיה נהוג עד אז – כתיבה בגובה העיניים, אישית, מתכנסת לעצמה, שאינה פורצת ממסגרתה וחד פעמית. בדומה ל**קילרוי**, שלעתים היה גדול ממדים, וצויר בין השאר על מטוס קרב, והמציא 'טאג' הנגזר משמו, גם גרפיטי ג'מילי גדול ובולט, ממוקם גבוה על קירות מבנים וחולש על המרחב. בשל תכונות אלו נחשב ג'מילי לאבי הגרפיטי המודרני בארץ (ירון, 2015; סמריאט, 2018).

ג'מילי סיפר שהפעם הראשונה שחרט את שמו הייתה על אדמת אירופה, על חוף תעלת למאנש, מיד לאחר מלחמת העולם השנייה בעת ששירת בבריגדה העברית.³⁵ "רציתי שידעו שחיילים יהודים מארץ ישראל היו שם, כתבתי "ברוך ג'מילי – פ"ת" בעברית ובאנגלית (...) מי שעבר בזירות הקרבות של מלחמת העולם השנייה יודע שהאמריקאים נהגו להשאיר בכל מקום שנלחמו כתובת 'קילרוי' היה כאן" (שמואל, 1974, עמ' 9).. ג'מילי נהג לצייר את שמו במקומות שלחם, בין אבו גוש לשער הגיא, בהר הצופים, בגדה המערבית ובסיני במבצע קדש. שמו צויר גם על שלוש תחנות השאיבה בשער הגיא ועל קיר משטרת אבו גוש (שמואל, 1974) (תמונות 13, 14). ג'מילי זיהה ב'קילרוי' את הדינמיות שיש בשעתוק גרפיטי, ואת הכוח שיש לסמל במרחב הציבורי להשפיע על התודעה.

במלחמת השחרור השתתפו חיילי הפלמ"ח בלחימה על כיבוש הרי שער הגיא (באב אל וואד) ופתיחת המצור על ירושלים. ג'מילי שירת בפלמ"ח בחטיבת גבעתי, וסופח ליחידה ששמרה על התחנות במהלך הלחימה על כיבוש שער הגיא, בדרך לירושלים הנצורה, ב-1948 (שמואל, 1974). בגרפיטי בשער הגיא ראה סמל של תקופה, אירוע, רעיון. מבחינתו, הגרפיטי היה מעין יד זיכרון אלטרנטיבית לו ולחבריו הנופלים. ג'מילי שרד את המלחמה, ועל כן נהג במשך שנים לחזור למקום כדי לתחזק ולשמר את הגרפיטי, עד שגילה שגם אחרים מטפלים בו (רוזנסון ושפנייר, 2017). הגרפיטי של ג'מילי הפך לנכס קולקטיבי, הוא הופקע מיוצרו והוכתר כסמל של דור על ידי אנשים פרטיים.

השפעתו של גרפיטי ג'מילי על התרבות הישראלית

עוד בימי הקרב בתש"ח, גרפיטי ג'מילי הפך לסמל, לאגדה. "אנשים היו אומרים (...) העלייה קשה עד ברוך ג'מילי פתח תקוה (...) בעוד חמישים שנה יאמרו שלדרך ברוך ג'מילי קראו פעם באב

³⁵ הבריגדה היהודית הידועה גם בשם הבריגדה העברית, הייתה חטיבה בצבא הבריטי, של מתנדבים, בעיקר מקרב אנשי היישוב בארץ ישראל. הוקמה בשנת 1944, ופעלה ברחבי אירופה הכבושה גם לאחר תום מלחמת העולם השנייה, היא פגשה ניצולים יהודים ששרדו וסייעה במציאת קרוביהם, אסופת המאה//הבריגדה היהודית, אין תאריך, הארכיון הציוני המרכזי, נמצא ב-6 ביוני, 2021 ב-
<http://www.zionistarchives.org.il/Pages/SearchResults.aspx?k=%D7%94%D7%91%D7%A8%D7%99%D7%92%D7%93%D7%94%20%D7%94%D7%99%D7%94%D7%95%D7%93%D7%99%D7%AA>

אל וואד" (קניוק, 1974, עמ' 8). בשנת 1959 נערך סימפוזיון של חיילי תש"ח, כותבי הגרפיטי במתחם התחנה. בעוד הכתובות הקטנות המסורתיות של חבריו דהו, המוניטין של גרפיטי 'ג'מילי' עלה, ופרסומו השתווה לסמלי שלדי המשוריינים שהושארו במקום כאנדרטה (רוזנסון ושפנייר, 2017, עמ' 87).

עם השנים, אנונימיות החייל והקשר של הגרפיטי למלחמת העצמאות עוררו אזכורים שונים ופולקלור סביבו. הוא הוזכר באומנות, בספרות ובתקשורת, "הוא היה למעין אגדה" (קניוק, 1974, עמ' 8). תעלומת החייל האלמוני הקסימה משוררים. שרו עליו, כתבו עליו, צילמו ותיעדו אותו. הוא הפך לסמל של תקופה. לדוגמה, במערכון של הגשש החיוור 'שיח טבחים' (1974) שמתקיים במלחמת ששת הימים, מתנהלת שיחה בין טבחים ובה מוזכר ג'מילי, 1948. כעדות מוצקה לכך, בתחתית הסיר חרוט השם ג'מילי (בנאי, 2015, 43: 13). במשך שנים נשארה דמותו של ג'מילי עלומה. **הבלדה על ברוך ג'מילי** ששר שלמה ארצי בפסטיבל הזמר ביום העצמאות ב-1974 חשפה את דמותו של ג'מילי, הקסם סביב החייל האלמוני התפוגג, והציף שיח על מקומו של הגרפיטי. פורסמו דברי ביקורת על השחתת אתרים היסטוריים וונדליזם, ועקב זאת הוסרה הכתובת בשנת 1984 על ידי חברת 'מקורות' הבעלים של המבנה. ג'מילי פנה לערכאות, אך לא הצליח למנוע זאת.

למרות המחיקה, נשאר הגרפיטי בתודעה הציבורית בזכות התחזוקה השוטפת של הגרפיטי בידי אנשים אלמונים שטיפלו בו בשנים שלפני כן, ובזכות המשוררים והסופרים שכתבו עליו במהלך השנים. גרפיטי 'ג'מילי' איננו מיוחד בכתב ידו, וגם לא מבחינה אומנותית, אלא באגדה המקופלת בו, בתרבות שהתפתחה סביבו המהווה את ערכו הפנימי. ביצירה טבועים חלומות גדולים המספרים על מעללי גדודי הפלמ"ח שלחמו שם (קניוק, 1974), ומכאן ערכו ההיסטורי הלאומי. ואכן, שנים לאחר מחיקת הגרפיטי הממסד חזר בו, זיהה בו ערכי מורשת לאומית, וביום העצמאות של שנת 2011, החליטה חברת 'מקורות', בשיתוף פעולה עם 'הפרויקט למורשת לאומית', לשחזר את הגרפיטי על ידי משחזר מקצועי (חיים, 2011).

גלגולו של סמל; ה'טאג' 'ברוך ג'מילי פ"ת'

הדיון שהתנהל ביחס לגרפיטי 'ג'מילי' נע בין מבקרים למחייבים, כשם שהוא מתנהל עד התקופה העכשווית באשר לגרפיטי המודרני. השיח נע בין שני קטבים (בורדייה, 1986) – ונדליזם או סמל לדור, גרפיטי טוב או גרפיטי רע המסמנים את האופציות הנוגדות שבין הסרתו לבין שימורו במרחב הציבורי. המבקרים, בעיקר בני דור 'האנחנו' לוחמי הפלמ"ח, בפי בורדייה: השמרנים, טענו שזו כתובת מתריסה

שמבליטה את ג'מילי הפרטי, ולפיכך אינה יכולה לייצג את דור הלוחמים. מנגד, אחרים כמו יורם קניוק ושלמה ארצי 'האוונגרדים' בדעותיהם, ראו בגרפיטי סמל לדור כולו.

את השחזור יזמה חברת 'מקורות', הבעלים של התחנה. היא מינתה את שי פרקש, יו"ר ועדת ציורי קיר של 'איקומוס' ישראל ויועץ צבע וציורי קיר של 'המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל' לנהל זאת. עבודת השחזור התבססה על צילומים היסטוריים של הגרפיטי ו'חפירה בטיח' בנין בין המשאבות שעל פיהם ניתן לזהות שינויים בזמן בניסוח הגרפיטי.

על פי הצילומים, בחלקם צוינו תאריכים, אפשר לראות התפתחויות בגרפיטי בניסוח ושינויים שעבר מבחינה ויזואלית, המעידים על מפנה בתפיסת תרבות הגרפיטי כפרקטיקה. למשל, הבחירה לצייר את הציורים ברום קירות מבנים.

את גרפיטי 'ג'מילי' ניתן לזהות בצילומים על מבנים שונים, בנוסחים שונים:

"ג'מילי ברוך פ"ת" – תמונה 14

"ג'מילי" (כתובת מטושטשת ליד בארות יצחק) – תמונה 13

"פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת" – תמונה 12

"ברוך ג'מילי פ"ת 1948" – תמונה 15

"פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת 1948!" (הנוסח המשוחזר) – תמונה 2

לדוגמה, בתמונה 14 ו-12, ה'טאג' מופיע בצד שמאל של מבנה. בתמונה 15 (שצולמה ב-1980) ובתמונה 2 (המשוחזרת) הוא מופיע על צדו הימני של מבנה. על פי הצילומים ניתן להבחין בהתפתחותו של ג'מילי כצייר גרפיטי מודרני. בעוד בתמונה 14 ה'טאג' צבוע בגיר לבן, מעל חלונות מרובעים, בתמונה 12 הוא צבוע בצבע שחור בולט ומצויר מעל חלונות מאורכים. תמונות 2 ו-15 צולמו מרחוק (long shot) וניתן לראות על פיהן, שהגרפיטי נוצר על תחנה א' שבה שוחזר. בגרסה משנת 1980 (תמונה 15) כתוב: "ברוך ג'מילי פ"ת 1948!" ובגרסה המשוחזרת על אותו מבנה (תמונה 2) כתוב: "פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת 1948!".

התפתחות הגרפיטי של ג'מילי מעידה על הלך הרוח של היוצר ועל ההתפתחות במעבר בין הגרפיטי המסורתי למודרני. ה'טאג' ג'מילי ברוך פ"ת נרשם בגיר בגישה מסורתית, אינטימי, חיוור, מתמזג עם צבעי הקיר וצנוע בגודלו. למרות מיקומו הגבוה, הוא עדיין איננו פורץ למרחב. ג'מילי גיבש את חתימתו, ולצד שמו רשם תוספת אישית: מפ"ת (פתח תקווה). התמונה ישנה, המקום והצלם לא ידועים. בתמונה 12, הקומפוזיציה והנוסח שונים, והגרפיטי כתוב ברצף: "פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת". היינו, לראש ה'טאג' נוספה המילה: פלמ"ח, תוספת המדגישה את זהותו הקבוצתית של היוצר, שהיה לוחם בפלמ"ח. הגרפיטי ברור ובולט יותר, האותיות גדולות וצבועות בשחור ברום הקיר. המקום

והצילום לא ידועים. מעתה, מאפיינים חדשים נוצקו ל'טאג', המאפיינים את הגרפיטי המודרני המוכר לנו היום.

הנוסח הבא הוא "ברוך גמילי פ"ת 1948!" (תמונה 15). התמונה צולמה בשנת 1980, הצלם לא ידוע. המילה 'פלמ"ח' נמחקה מראש ה'טאג' שבתמונה 12, ובמקומה נרשם בסופו של הגרפיטי הסימן '1948!'. אפשר שג'מילי היה קשוב לביקורת חבריו לוחמי הפלמ"ח, ולכן מחק את המילה פלמ"ח, או אולי, מעצם כך שמחק את המילה 'פלמ"ח' המסמלת זהות קבוצתית, והחליפה במספר 1948 ובסופו סימן קריאה, רצה להדגיש את שנת מלחמת השחרור שנת הקמת מדינת ישראל ופירוק הפלמ"ח, ובכך להבליט זהות לאומית, ואת חשיבות הגרפיטי כסמל מורשת לאומי. הגרפיטי של ג'מילי והשתנותו בזמן יוצר מרחב התבוננות, הוא כלי יעיל לבחינת השתנות ערכים, קשר למקום, מרחב חברתי ותרבותי.

הגרפיטי 'ברוך ג'מילי פ"ת 1948!' (תמונה 15) נמחק בשנת 1984 על ידי חברת 'מקורות', והיא שהחליטה לשחזרו כסמל מורשת תרבות, בשנת 2011 (רוזנסון ושפיינר, 2017) בנוסח: 'פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת 1948!' (תמונה 2). המחיקה הייתה בזמן שבארצות הברית יצא כבר חוק הקושר גרפיטי לוונדליזם (1971), וזמן קצר לפני שחוק הוונדליזם חוקק בארץ, ב-2007. השחזור נקבע בעת שהיחס לגרפיטי בחברה הישראלית השתנה, כאשר חלק מתוצרי הפכו כבר למוצר סחיר בגלריות ובפרסומות, והוא הוזמן באופן פרטי על ידי בעלי בתים. ההשפעה ניכרת גם על הממסד, הרואה בחלק מתוצרי דפוס בעל ערך. אם כי עדיין, נכון לעת כתיבת העבודה הנוכחית, שימור גרפיטי מודרני בארץ אינו דבר שבשגרה.

שי פרקש³⁶ ראש צוות המשמרים, סבר שצביעת הגרפיטי המקורי בצבע זפת בידי ברוך ג'מילי זו אגדה, כיוון שזפת נמהלה באותם ימים בצבע, והבריטים נהגו כך כדי להסוות קירות של מקומות רגישים כגון בנייני צבא, מסלולי טיסה, תעשייה ביטחונית, תחנות מים ובנייני ממשל שהיו מועדים לחבלות (פרקש, 2019, נספח 1). את תחנת המים א' בשער הגיא בנו הבריטים ב-1936 (אבניאון ומירון, 2013). פרקש ראה חשיבות בשחזור הגרפיטי בזפת שחורה כפי שהיוצר בחר לשמרה וכפי שהיא נצרבה בתודעה הציבורית, כדי להעצים את ההילה שבאגדה המקופלת בו. קניוק כתב על הגרפיטי: "לכל מלחמה יש שלדי משוריינים (...) בתי קברות וסיפורי גבורה אבל יש לה גם (...) איזו אגדת עם קטנה (...) והשם ברוך ג'מילי היה אגדה כזאת" (קניוק, 1974, עמ' 8).

³⁶ השיחה עם המשחזר שי פרקש התנהל טלפונית בתאריך 27 באוקטובר 2019 בשעה 13.53. כתבתי את דבריו, והעברתי אליו את החומר לבדיקת ואישור. הוא נמצא בפרק נספחים.

פרקש הבחין על פי צילומים ישנים שהכתובת השתנתה במשך השנים. "הכתובת השחורה בצבצה מעל השפריץ המחוספס של הקיר שנצבע אחרי שנת 2000 בצבע אקרילי בגוון אפרסק, מתחתיו הכתובת הייתה מחוקה, אך עדיין היה אפשר לראותה, מפני שהצבע של הגרפיטי השחור היה מעובה. בשלב ראשון, צוות המשמרים העתיק את הכתובת על גיליון פוליאסטר שקוף בטוש שחור, בשלב שני בעזרת השקף יצרנו את מתווה אותיות הגרפיטי על הקיר מעל הכתובת המקורית המחוקה. ובשלב האחרון ציירנו את האותיות במכחול בצבע זפת מותך. נשארנו נאמנים למיקום המילים (...) אמנם לא הסרנו את שכבת הצבע האקרילי שכסתה את הכתובת המקורית אך נשארנו נאמנים למיקום הכתובת ולצורת האותיות" (פרקש, 2019, נספח 1).

פרקש בחר לשחזר את גלגולו ההיסטורי של הגרפיטי, ולכן, יצר בהתאם לממצאים שבקיר ובעזרת הצילומים, לגבש נוסח חדש בגרפיטי המשוחזר: "פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת 1948!". באופן זה, נשאר נאמן למקור, להשתלשלות קורותיו של הסמל. ה'טאג': "ג'מילי ברוך פ"ת" נמצא בכל נוסחיו ההיסטוריים של הגרפיטי.

המילה פלמ"ח נקשרת קונוטטיבית בתרבות הישראלית למספר 1948, באשר שתייהן מסמלות את מלחמת הקוממיות ואת הקמת מדינת ישראל. המשמר העדיף לשחזר את ה'טאג' של ג'מילי בגרסה המדגישה מסמנים לאומיים היסטוריים, את התוספות ל'טאג' 'פלמ"ח' ו-1948! כדי לטהר את הגרפיטי ולהדגיש את הערך הלאומי שלו. בטקס הסרת הלוט, שנערך לקראת יום העצמאות תשע"א (2011), הבלית מזכיר הממשלה צבי האוזר בנאומו את ההיבט ההיסטורי כהצדקה לקשר של הגרפיטי למורשת הלאומית: "אנו שמחים להחיות אייקון היסטורי. משפט קצר המסמל תקופה שלמה (...) חידוש הכתובת הוא מצווה צנועה ומחווה תודה לדור ההוא. הנצחתם של סיפורים 'קטנים' הפזורים לאורך משעולי הארץ, יש בה כדי לעצב תודעת המורשת הלאומית ולהעצים את החיבור לערכי המדינה" (רוזנסון ושפינר, 2017, עמ' 88).

בשנת 1984 נתפס הגרפיטי של ג'מילי כוונדליזם וחברת מקורות החליטה למחוק אותו, אך ב-2011 הוא הוכתר על ידה בחסות הממשלה לסמל מורשת לאומי. באירוניה, כתבו רוזנסון ושפינר: "מתברר שהצורך בשער הגיא הוביל לאמץ טיפוסים מגוונים של הנצחה, אחת המיוחדת בהן הוא הגרפיטי" (עמ' 88).

הבחירה של המשמר לשחזר את כל ממצאי הגרפיטי וליצור נוסח חדש מהווה התערבות ניכרת באובייקט השימור. אולם בחירה זו משחזרת גם את רעיון הניידות של סמל גרפיטי, גרפיטי הצופה באירועי הזמן, כפי שהתווה 'קילרוי', מבשר הגרפיטי המודרני, וכפי שביטא זאת ג'מילי במרחב המבנה. ה'טאג' השתנה במהלך הזמן, וסימנים שנוספו או הוצאו ממנו, מסמנים תהליכים בחווייתו של היוצר. הניסיון לשחזר את הלך הרוח של היוצר והדיוק האסתטי בשחזור המקום, צבע הזפת

והגופן, תואמים את מטרתו של ג'מילי, אשר ביקש ליצור מונומנט היסטורי אלטרנטיבי, יד לחבריו הנופלים.

גרפיטי 'ג'מילי' מטרים את המעבר לגרפיטי המודרני בארץ. עבודת המשחזר הרשמי של הגרפיטי נצמדה לגילויי נוסחיו השונים של הגרפיטי המקורי על הקיר המקורי, ובכך הדגישה את הערך ההיסטורי של הגרפיטי ואת שביקש יוצרו להנחיל. המסר תאם את המניע הפוליטי של המזמינים, חברת 'מקורות' ו'המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל', אשר ביקשו להבליט ערכי מורשת לאומית. לאחר גרפיטי 'ג'מילי' לא התפתחה תרבות גרפיטי מודרני בישראל כפי שהתפתחה משנות ה-70 בערי ארצות הברית. בישראל התפתח גרפיטי מודרני רק ממחצית שנות ה-90.

גרפיטי מודרני, 'קילרוי' – תמהיל ישראלי

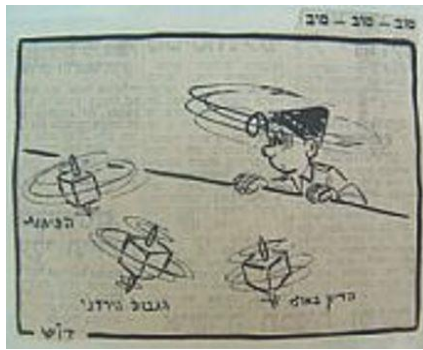
'קילרוי' הפך לסמל מוסכם בתרבות הגרפיטי והוכתר כאייקון גלובלי. להלן יוצגו שתי דוגמאות להמחשת שימור סמל 'קילרוי' בזמן ולהשפעתו על התרבות הישראלית.

שרוליק של הקריקטוריסט דוש – קילרוי הישראלי

שנים ספורות לאחר 'ג'מילי' נוצרה דמותו של 'שרוליק' (תמונה 16) אייקון ישראלי שיצר הקריקטוריסט דוש (קריאל גרדוש), ניתן להוכיח את הקרבה בינו לבין 'קילרוי'. בשנים שהופיע 'קילרוי' על אדמת אירופה, דוש נדד כאסיר מחנות הריכוז באזורי הלחימה, הוא צעד בצעדת המוות, ועם תום המלחמה הגיע למחנה עקורים בגרמניה. משם עבר לצרפת, ובסורבון למד ספרות ופילוסופיה. במהלך לימודיו החל לשלוח קריקטורות לארץ עבור ביטאון לח"י, **המעש**. ב-1948 עלה לישראל, ושנתיים אחר כך נוצרה דמותו של 'שרוליק'. ב-7 בספטמבר 1950, הוא הופיע לראשונה בעיתון **העולם הזה** בגיליון ראש השנה במדור 'מכתבים למערכת', כגבר צעיר עם כובע טמבל³⁷ וסנדלים (תמונה 17). מאז, התגבש 'שרוליק', הנער הנצחי, שסימל את הצבר בן המקום ואת הקשר שלו לאדמה ולארץ הצעירה והצודקת. ב-1953, עבר דוש לעיתון **מעריב** ועמו 'שרוליק'. הדמות כיכבה בעיתון כ-50 שנה, נוכחת ומביטה על אירועים בתולדות המדינה (קריאל גרדוש (דוש), אין תאריך). דניאלה גרדוש-סנטו ציטטה את אביה: "הפכתי את אוסף הקווים הדו-ממדי הזה לעד מרכזי של ההיסטוריה" (גרדוש-סנטו, 2014).

³⁷ כובע הטמבל היה סמל סטראוטיפי אשר שיקף את הבורות הממזרית של הצבר, הטמבליות הייתה מסווה לשנינותו שהסתתרה מתחת למעטה המוחספס (אלמוג, 1997, עמ' 241).

הדמיון בין הסמלים :



תמונה 16. שרוליק, סוב סוב סוב

דוש, מעריב, 22 בנובמבר 1967.



תמונה 9. Kilroy was here

מלה"ע השנייה. חיילים אמריקאים.

הקריקטורה **שרוליק, סוב סוב סוב** נוצרה בשנת 1967 (תמונה 16). 'שרוליק' מוצג בה בתנוחת 'קילרוי' (תמונה 9), משקיף בעיניים פקוחות לרווחה, אווז בשלוש אצבעות בקו זווית השולחן, מוקף בסמלים מקומיים, חובש כובע טמבל, סטראוטיפ ואייקון ישראלי בפני עצמו, המכסה את ראשו ושערה מזדקרת מבעדו, בדומה לשערה שעל ראשו הקירח של 'קילרוי'. 'שרוליק' צופה בסביבוניו, המייצגים אירועים חברתיים חשובים שקרו בשנת 1967 בארץ, זמן פרסום הקריקטורה במעריב, על רקע מלחמת ששת הימים והשלכותיה; בסביבו הימני כתוב בעברית: "דיון באו"ם", החלטה 242 והמחלוקת לגביה,³⁸ באמצעי: "הגבול הירדני", חתימת הסכם הגנה עם ירדן, ובשמאלי: "הפיחות", המיתון שאליו נכנס המשק הישראלי באותה שנה. בהשוואה בין שתי התמונות, אפשר למצוא תכונות דומות בין 'קילרוי' ל'שרוליק', סמל הצבר המקומי, וניכרת השפעת 'קילרוי' על 'שרוליק'.

קילרוי-שרוליק הירושלמי

דוגמה שנייה היא קילרוי היה כאן הגרסה הירושלמית נוסח 2012 (תמונה 18) (קרן, 2012).

³⁸ ב-22 בנובמבר 1967 התקבלה החלטה 242 של מועצת הביטחון של האו"ם. המסמך מחייב יצירת

שלום צודק ובר קיימא במזרח התיכון.

הגרפיטי צויר בטכניקת תרסיס צבע מודרנית. כובע טמבל ממקם את 'קילרוי' בישראל, ו'קילרוי' הגלובלי מתמוזג עם 'שרוליק' הלוקלי אייקון ישראלי שיצר דוש בשנות ה-50 של המאה ה-20. הצילום אינו מסגיר מרחב ספציפי, אולם הכותרת שמתחת לצילום: 'הגרסה הירושלמית' מציינת שהגרפיטי צולם בירושלים.



תמונה 18. "קילרוי היה כאן, הגרסה הירושלמית" 2012. צילום: משה קרון.

'קילרוי' הישראלי רואה ומשתומם, ייתכן שהוא צופה

בחנוכת הרכבת הקלה בירושלים, הראשונה בישראל

בדצמבר 2011, או אולי נדהם לראות שחיתות בצמרת, ב-2012 הרשיע בית המשפט המחוזי בירושלים

את ראש הממשלה לשעבר, אהוד אולמרט, על עבירת הפרת אמונים בפרשת הולילנד, או שהוא

משתומם לנוכח אירוע חברתי מקומי אחר שרק מקומי בן הזמן יבינו.

גרפיטי 'קילרוי' בירושלים ממוזג בין 'קילרוי' ל'שרוליק', מדגיש שגרפיטי מודרני הוא תרבות

גלוקלית וששעתוק מאפשר לסמל גרפיטי להתקיים ולחצות גבולות של זמן, מקום ותרבות.

מקרה בוחן 7. גרפיטי 'הסליחה' (רצח רבין) בגן העיר בתל אביב

בשנת 1995, בעקבות רצח ראש הממשלה יצחק רבין, כוסה קיר החניון הפתוח של עיריית תל אביב

בגרפיטי. נכתבו עליו דברי הספד ותגובות הדדיות, הוא גלש לסביבות העירייה, כתובות כיסו זו את זו

וכך נוצר קיר זיכרון חלופי, שביטא צער קולקטיבי של אזרחים אבלים. עם הזמן, הגרפיטי שגשג פרא

במקום, משוחרר מכבלי הממסד, סופחו אליו הכרזות פוליטיות וחברתיות וגם גסויות. כארבע שנים

לאחר הרצח, ב-1999, החליטה עיריית תל אביב לקחת לידיה את הפיקוח על הקיר,³⁹ למחוק את

הגרפיטי בחניון, ובהסכמת משפחת רבין – לשמר את הגרפיטי שעל קיר גן העיר, מול הכניסה הראשית

לבניין. לתפקיד הממונה על השימור נבחר דוד טרטקובר, אומן-אוצר "המזוהה ביותר עם מורשת

הגרפיטי בישראל" (דותן, 2000, עמ' 28).

³⁹ קיר בעיר - קיר הגרפיטי בחניון גן העיר, הוסב בינואר 2013, על ידי עיריית תל אביב ובפיקוחה,

לשמש כמצע לתצוגת עבודות של אמנים. במקום הציגו אמנים כגון יאיר גרבוז, גל ויינשטיין, ליהי

תורג'מן ואחרים. (דיגיתל - עיריית תל-אביב-יפו, אין תאריך).

מונומנט הזיכרון לרצח רבין כולל את האבנים שסותתו על ידי הפסלת יעל ארצי ואת הגרפיטי על קיר גן העיר. גן העיר נמצא בקרבת מקום מגורי, שנים אני חולפת על פני הגרפיטי בידיעה שזהו הגרפיטי האמיתי, וכך גם נכתב בערוצי תקשורת.⁴⁰ במהלך המחקר גיליתי שלא את הגרפיטי המקורי שימרה מסגרת הפרספקס, אלא את תצלומיו. שני העשורים שחלפו גרמו לבליה וניתן לראות רווחים שנוצרו בין רצועות הצילומים, ומפני שהדבק יבש פינות הצילומים נותקו (תמונה 20). עובדה זו גרמה לאכזבה מבחינתי. ניצבתי מול סימולקרה⁴¹, שאין דבר בין הייצוג לבין מה שחשבתי שהוא. לא הגרפיטי המקורי הוא שייצג את מונומנט הזיכרון כמצופה.

חוקר התרבות אייל דותן כתב עבודה ביקורתית על שימור גרפיטי 'הסליחה'. על פי דותן, את "ההכשר האמנותי והמוסרי" (דותן, 2000, עמ' 33) למחיקת קיר הכתובות המקורי בחניון והעתקת הציורים לקיר גן העיר, נתן טרטקובר, יצרן משמעות חזק בתחומו. כתובות הקיר שנבחרו היו מהחודש הראשון לאבל, הן צולמו והועתקו למיקום מכובד יותר, מול הכניסה הראשית של העירייה. כל השאר – קשקושים, התבטאויות פוליטיות וגסויות הוסרו. לתפיסת דותן, מחיקת גרפיטי הטרוגני, לעתים רדיקלי, אשר מסמל את המורכבות של החברה הישראלית, מיון מרכיביו ושעתוקו לתוך קולאז' של קטעי צילום נבחרים, מבליטים סטריליזציה המקדמת אידאולוגיה ומטמיעה ערכים במרחב הציבורי. כפי שהציונות עיצבה בראשיתה את דמות 'היהודי החדש' ומחקה את אופיה ההטרוגני של הגולה, כך עוצבה בקולאז' זה דמותו של רבין, הצבר הראשון יפה הבלורית שהיה לראש ממשלה (עמ' 33).

כיוון שאין שלט המתעד באופן מסודר את עבודת המשמר, אחיזת השעתוק של הגרפיטי במציאות היא רופפת. מצב זה מערער את תפיסת מקוריותו של הגרפיטי ואת הזיקה שלו לקיר "המקורי והטבעי" (דותן, 2000, עמ' 28), שהוא חלק ממהותו ומתוכנו, ופוגע בהקשר האסוציאטיבי שנוצר אצל הצופה וחווית המביט בו. מכאן נובעת העמדה הביקורתית של דותן:

⁴⁰ עיריית תל-אביב-יפו פרסמה: "חלק מכתובות הגרפיטי על הקירות הסמוכים שרוססו לאחר הרצח על ידי בני נוער אבלים נשמרו גם הן במקום שבו אזרחים ותיירים עוצרים להביע רגשות הוקרה" (חבר אני זוכר, אין תאריך).

⁴¹ Simulare בלטינית – דמיון. סימולקרה: המונח משמש כאמצעי ביקורתי לתיאור המציאות ככזו שהופר היחס בינה לבין ייצוגיה, שבה התחליף הבדוי מועדף על פני המקור. את המונח בהקשר חברתי טבע ההוגה ג'אן בודריאר בספרו *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture* (Baudrillard, 1983).

הטראומה הייתה גלומה בקיר הזה דווקא משום שהפך עם הזמן לבלתי קריא, לבלתי אחיד, לבלתי מפוענח, לטקסט שאינו מצליח לספר סיפור (...) ושאינו מצליח להגיע לסוף ברור, משום שהוא מתהווה כל הזמן (...) קיר החניון הוא מטפורה שאינה תלויה דווקא בתוכן הכתובות המצויות עליו, שהן עצמן בנליות, אלא בצירופן יחדיו, בהתלכדותן, בנוכחותן (...) מה שברור הוא שבהחלטה להתערב בתכניות ולהעבירו מקום, הומתה המטפורה שצמחה עליו, ליתר דיוק "נחנטה" קובעה בסד משמעות אחד, בלעדי. (דותן, 2000, עמ' 31)

לתפיסת דותן, קיר החניון היווה מטפורה למציאות הרב תרבותית בישראל. לא התוכן הבנלי של כתובות הגרפיטי ייצגו את הגרפיטי, אלא ההטרונגניות שלהן שיקפה את מבנה החברה בישראל. לעומת זאת, הקיר הסטרילי שעל גן העיר מציג הומוגניות והשתקת קולות, ומטשטש את המתחים הקיימים בחברה הישראלית. לפי דותן, השימור של טרטקובר מגמתי ומונע על ידי אידאולוגיה. בשחזור נערכו מיון, מסגור קפדני ושעתוק למקום חדש. אלה חרגו משימור ראוי, והם מסמנים התערבות בוטה של המשמר (עמ' 34).

בשונה מהגרפיטי העתיק וההיסטורי, שבהם משמרים רשמיים נוהגים על פי כללי שימור מחמירים ואינם נוגעים בגרפיטי המקורי ובמקומו הטבעי, הרי שבשימור הגרפיטי המודרני, במקרה זה: גרפיטי 'הסליחה', נדמה, שהתערבות המשמר באובייקט השימור הייתה רבה. בשל מגבלת המידע בכל הקשור לשימור גרפיטי ישראלי בכלל, ובנוגע לגרפיטי 'הסליחה' בקיר גן העיר בפרט, ובשל היעדר תיעוד תהליך שימור הגרפיטי, נוצרה תמונה עמומה לגבי עבודת השחזור. כתוצאה מכך נדרשה העמקה בחקר נושא השימור, שהצריכה להרחיב את הדיון בעבודה לתחום דעתם של משמרים מומחים, לעמדתם ביחס לשימור, לרטוריקה של המשמר, לרפלקסיביות ולהשפעתה על אובייקט השימור.

א. זה לא conservation, זה מהלך של הנצחת זיכרון

רבים בציבור ובתקשורת מתייחסים לקיר הגרפיטי בגן העיר כאל קיר שימור. דותן ראה בשעתוק באמצעות צילומים התערבות בוטה של יצרן משמעות ממסדי באובייקט השימור, המאפשרת להשליט סמלים במרחב הציבורי, שאין קשר בינם לבין הסמל המקורי. בעקבות חוסר הבהירות בנושא זה ראיתי לנכון צורך להרחיב את הדיון בסוגיות אתיות בנושא שימור, שעתוק וצילום, באמצעות ראיונות עם שתי משמרות אקדמיות מקצועיות עכשוויות. כל אחת מהן התייחסה להיבט מסוים הקשור לשימור מורשת תרבותית. המשמרת הראשונה היא ליהי לוי, העוסקת בפרקטיקת השימור, בגישות,

במהלכים ובהחלטות. המרואיינת השנייה – ג'סיקה לוינסקי, משמרת במוזאון ישראל, עוסקת בסוגיית הצילום בשימור. המפגש עם המשמרות נערך לפני הריאיון עם טרטקובר.

ליהי לוי היא משמרת צעירה, שרוכשת את הכשרתה בשימור אומנות מודרנית ועכשווית בתוכנית לשימור מורשת תרבותית באוניברסיטת אמסטרדם.⁴² נקודת מבטה האירה דגשים והיבטים בנושא שימור.⁴³ קודם לריאיון עם לוי שיתפתי אותה בהתרשמות שלי מקיר הגרפיטי ובמאמר הביקורתי של דותן. גם היא סברה קודם לכן, שגרפיטי 'הסליחה' הוא הגרפיטי המקורי.

תהליך השימור משלב פעילות תרבותית, אומנותית וטכנית, המתבססת על מחקר שיטתי מתחומי מדעי הרוח והמדעים המדויקים (אלף, 2009). כדי להבהיר מהו שימור ומהו תפקיד המשמר, הבחינה לוי בין שימור זיכרון שיש בו אסוציאציות תרבותיות-חברתיות, לבין שימור שהוא מושג בפני עצמו – שמירת החפץ במובן קיימות, היכולת לקיים אותו לאורך זמן. "ברגע שאני מגדירה שימור כפרקטיקה אפשר לשבור את הכללים." שימור מבחינתה "כולל חקר חומרים, מחקר והבנתו, היסטוריה של אובייקט, כאשר עיקרון ההפיכות הוא כלל בסיסי, להתערב מה שפחות באובייקט השימור" (לוי, 2020, נספח 2). והוא תלוי בחפץ, הוא "כולל שלבים, מתחילים בניקיון, לעתים קורה שהחפץ מתפורר אז ממשיכים לפתרונות הבאים (...) סדר הפעולות הוא מהקל לכבד, על פי שיקולו של המשמר" (לוי, 2020, נספח 2).

בתשובה לשאלה אם להיסטוריה של החפץ יש השפעה על עבודת המשמר השיבה: "כן, מבחינתי, ההיסטוריה של אובייקט השימור היא אחד מהגורמים החשובים בשימור (...) הסיבה שאני מעוניינת בשימור (...) [היא] הקשר שלו לאנושות שהיא בעצם המורשת התרבותית (...) ההיסטוריה היא אחד מהדברים החשובים הגלומים בו אשר משפיעים על החלטות המשמר" (לוי, 2020, נספח 2). לדברי לוי, מקצוע השימור באקדמיה משתייך לתחום המדעי. "הוא מתבסס על כתיבת דו"חות אובייקטיביים, מאמרים אקדמיים, עם זאת ישנה השפעה של נקודת מבטו של המשמר, מה הוא בוחר להדגיש (...) התיעוד הוא הדבר הבסיסי ביותר שהמשמר יפנה אליו, אפשר ללמוד ממנו מה עבר

⁴² L., Levie, Modern and Contemporary Art Conservation and Restoration of Cultural Heritage University of Amsterdam.

⁴³ נספח 2. הריאיון עם ליהי לוי התקיים בפברואר 2020. כיוון שהתמחותה מתקיימת בהולנד ובגרמניה, נערך הריאיון עמה בשיחה טלפונית. גילוי נאות, ליהי היא בתי.

החפץ במהלך חייו, אולי הוא ניזוק, אולי ישנם סימנים של שימוש בחפץ. כל חפץ דורש שיקולים משלו, לכן ההיסטוריה היא חשובה בהחלטת המשמרים" (לוי, 2020, נספח 2).

לוי התייחסה לדוגמה מתחום תרבות הגרפיטי: "גרפיטי זה סוג של דמוקרטיה ישירה, ואילו לבחור מה זוכרים, בעלי הכוח מחליטים. זה קצת לכפות משהו על מישהו אורגני או פלואידי" (לוי, 2020, נספח 2). כלומר, כאשר באים לזהות את רמת התערבות המשמר באובייקט השימור יש להבחין בין שימור קיימות של חפץ, היכולת לשמר אותו לאורך זמן, לבין הנצחת סמלי זיכרון בחפץ והטמעת ערכים בו.

[לגבי שימור קיר הגרפיטי בגן העיר, לוי ציינה] ש"זה לא רק לשמור, נכון, שימר את הרגע ההיסטורי, אך לא תחת מונח השימור, שבתחום האקדמי המקצועי המדעי (...) זו עבודת אומנות בפני עצמה [של טרטקובר] שעובדת עם המרחב הציבורי ומנציחה את הרגע (...) חשוב שהציבור ידע על מה הוא מסתכל. יש בלבול. כולם מתייחסים לזה כשימור, אך זה לא עומד בקריטריונים (...) זה לא פסול שהגרפיטי מודפס, אך כן צריך לקרוא לדבר בשמו, שימור צריך להיות שקוף, צריך לתעד פעולת שימור [לצד קיר הגרפיטי אין שלט שמתעד את תהליך עבודתו של טרטקובר ואת הבחירות שלו]. זה שימור רע אבל זו אנדרטת טובה" (לוי, 2020, נספח 2).

ב. צילום כמשמר זיכרון תרבות

בכנס משמרים שהתקיים בפברואר 2020 במוזאון אשדוד התייחסה ג'סיקה לוינסקי, משמרת במוזאון ישראל, לסוגיות ולהתלבטויות אתיות בנושא שימור תרבות. היא ציינה שמורשת היא מדיום שתגלני רב עוצמה, המסייעת ליצור זהות, לשפר נרטיבים ולהקהות זיכרונות. פירוש הדבר, שיש בכוחה של הבחירה לשמר או לא לשמר אובייקט או אירוע תרבותי להשפיע על ערכים אזרחיים וחברתיים. לכן, הדגישה לוינסקי, על המשמר לנהוג זהירות בעבודתו.

במצגת שכותרתה "טיוח תרבותי" (לוינסקי, 2020) מזהה לוינסקי בגרפיטי מחאתי צורה חדשה, המספקת קריאה חדשה במרחב הציבורי את תפיסת מהותה של מורשת תרבותית. השגה זו, היא ציינה, מעלה שאלות אתיות בנושא שימור. כדי להמחיש זאת, התייחסה לוינסקי למסמך שתיאר אירוע שקרה במקסיקו סיטי. באירוע זה, קבוצת נשים משמרות התאגדה בעקבות מאמרי השמצה שנכתבו על גרפיטי שרוסס על אנדרטת העצמאות במקסיקו סיטי במהלך צעדה של נשים פמיניסטיות (Manuel, 2019). במסמך נכתב, שאף שהמשמרות יצאו נגד גרפיטי על מונומנטים היסטוריים, הן

היו מודעות לאירועים איקונוקלסטיים⁴⁴ המתעמתים עם הממסד סביב אנדרטאות, בתקריות ספציפיות, ולכן הן סברו, שחשוב להתייחס אליהן, מפני שהן משקפות מרקם של חברה. לפיכך, המליצו לא להשתתף בהסרת גרפיטי מחאתי כל זמן שהממסד אינו מטפל בבעיה, ושלפני הסרת הגרפיטי יש לתעד אותו בקפדנות, למשל, בעזרת צילומים, כתיבת דו"ח לאירוע, על ידי אנשי מקצוע, מפני שחוסר שימור נאות פוגע בקורבנות.

לנוכח האירוע במקסיקו סיטי, שאלה לוינסקי אם משמרים יכולים להיות מעורבים במחיקת גרפיטי, בהבנה שמחיקה היא גם הסרה מהזיכרון, ובכך להביע עמדה ולהשפיע על הבניית זיכרון היסטורי, ומי מחליט מתי ומה לשחזר (לוינסקי, 2020). היא סיכמה שאמנם לא ניתן לשחזר את חוויית המוחים, אולם את ציון האירוע אפשר לשחזר. לכן, גם אם מוחקים גרפיטי, ניתן לשחזר אותו באמצעות תיעוד (צילום, דו"ח) בטרם נמחק, וכך לשמר את זיכרונו ולהחיות מחדש את הסמל ואת האירוע. כדוגמה, הזכירה לוינסקי את שחזור גרפיטי 'גימילי' שנעשה אף הוא באמצעות צילומים. מדבריה נובע שצילום מאפשר לשחזר גרפיטי ואת מה שהוא מסמל, אך הוא איננו יכול לשחזר את החוויה של יוצרו. צילום מאפשר גם לשעתק את הגרפיטי מהאנדרטה למקום אחר, ובכך לשמר את שני האובייקטים.⁴⁵

הן לוינסקי והן לוי ציינו שהצבת הגרפיטי במקום חשוב ומרכזי בעיר מכבד את ציירי הגרפיטי ומשמר את זיכרון האירוע הטראומתי.

לשימור גרפיטי 'הסליחה', נבחר טרטקובר, מעצב גרפי (ברנע, 2015) אשר במשך עשורים תיעד באמצעות צבעים וסמלים את התרבות הישראלית. צמד המילים 'תוצרת הארץ'⁴⁶ מלווה חלק מעבודותיו, מילולית וצורנית (תמונות 21, 22 ו-23). בשביל טרטקובר, הכתובת 'תוצרת הארץ' מסמלת מקומיות, ארץ ישראליות, "התייחסות למקום שבו אני חי ועובד, כשהחומרים שבהם אני משתמש הם

⁴⁴ איקונוקלזם - במשך מרבית ההיסטוריה, מאבקי דת היו מניע מרכזי להרס יצירות אמנות. פרקטיקה של ניתוח פסלים אנדרטאות ודימויים היא ארוכת שנים, לאחרונה מאבקים איקונוקלסטיים התעוררו בציבור במקומות שונים בעולם. למשל, גרפיטי שרוסס על פסלה של המלכה ויקטוריה בלידס, אנגליה, פסלו של סוחר העבדים אדוארד קולסטון הופל בבריסטול, פסל בודהה נהרס בידי הטליבאן (מלצר, 2020).

⁴⁵ גרפיטי מחאה על אנדרטאות זיכרון הרס ושימור, הוא נושא הראוי למחקר מעמיק בפני עצמו.

⁴⁶ תוצרת הארץ – המושג נולד בתקופת 'היישוב', שבה, הקמת בית לאומי בארץ ישראל היה עניין מעשי וגשמי. המושג הפרסומי התקשר בעיקר לתוצרת חקלאית.

חומרים מקומיים" (סגל, 2008, אין מספרי עמודים). בעבודתו האומנותית, משתמש טרטקובר בסמלי מורשת ישראלית, ובהשראתם הוא מציג את המציאות הישראלית המשתנה בזמן. קולאז' דימויים הוא אופן הביצוע שלו, כגון בן גוריון, צבר, חלוץ ומגדל שלום. כאשר מביטים בקיר הגרפיטי בגן העיר ניכר חותמו של טרטקובר, מתכנן האנדרטה. יתר על כן, מתקבל רושם שהקיר הוא חלק מעבודות הקולאז' מסדרת 'תוצרת הארץ'. דותן סבר שזו בחירה אידאולוגית שאינה משקפת נאמנה את אירוע הגרפיטי שהתפתח בעירייה.

קיר הגרפיטי לזכר יצחק רבין עשוי מגזרי עיתונות שבהם משתקפת דמותו וממאורעות חברתיים אחרים שאירעו במדינת ישראל. במרכז הקיר נמצאת צורה אובלית של קולאז' העשוי מפיסות תמונות המונחות זו ליד זו, תחומות בקו לבן (תמונה 19). משמע, הגרפיטי תוכנן ועוצב, בצורה שאינה אופיינית בתרבות הגרפיטי, ובפרט לא בגרפיטי קולקטיבי שנוצר מפרץ רגשות ספונטני של מחאה, שבו סימנים וסמלים עולים זה על זה ומתכתבים זה עם זה, זורמים ונערמים. להלן אשאל אם יש דמיון בין קיר הגרפיטי המקורי ליצירתו של טרטקובר, בהנחה שניתן יהיה לזהות את מידת נטייתו כאומן בהתערבותו באובייקט השימור.

לצורך זה אנתח שתי יצירות מסדרת 'תוצרת הארץ' של טרטקובר (תמונה 22, 23) על פי הדגם של בארת (2003), ואשתמש במושגים שטבע: 'דנוטציה', המונח מציין את ההגדרה המילונית, המילולית הקוראת את הדימוי כפשוטו, 'קונוטציה', היא המשמעויות האסוציאטיביות הנלוות לדנוטציה (עמ' 267), 'ממסר', מוסיף מסר לטקסט החזותי, ערכים, 'ועיגון' (עמ' 265), מחזק את המסר החזותי, הערכים, באמצעים מילוליים (עמ' 265).

בארת המליץ לחלק את ניתוח התמונה לפי רמות הסימון: להתחיל בקריאה ברמה נמוכה, בדנוטציה, ולאחר מכן לעלות לרמה גבוהה יותר לקונוטציה, היא המשמעויות הנלוות לדנוטציה, האסוציאציות. זהו השלב שבו נזקק הקורא או הצופה לידע תרבותי מסוגים נוספים, מפני שהמסר הקונוטטיבי מבוסס על צופן תרבותי, על סטראוטיפים, על מנהגים, על אידאולוגיה, ערכים ומוסר. המסר הקונוטטיבי הוא הרטוריקה של הדימוי, הוא ממשמע אידאולוגיה, ומטרתו לאשרר את המציאות הנחוות. (בארת, 2003).

בניתוח אבחן סימנים, סמלים, כותרות נלוות וייצוגים נוספים במרחב הציבורי שבו נמצא גרפיטי 'הסליחה' בניסיון לחשוף כוונות ומניעים אידיאולוגיים. לצורך השוואה אתיחס למאפיינים איקונוגרפיים ולקומפוזיציה, בין יצירותיו של טרטקובר לבין צילום שעתוק/שימור גרפיטי 'הסליחה' בגן העיר.

מאפיינים עיצוביים בעבודותיו של טרטקובר

תמונה 22 היא צילום של כריכת האלבום שכותרתו **דוד טרטקובר תוצרת הארץ**.⁴⁷ האלבום יצא לאור בשנת 1984 לקראת תערוכה שהציג טרטקובר במוזאון ישראל, במוזאון תל אביב ובביתן הלנה רובינשטיין. התמונה היא קולאז' של דימויים חזותיים המסמלים אירועים מחיי המדינה, אייקונים מוכרים מהתרבות הישראלית: אישה רעולה, חיילות, קריינית, עקרת בית, צמח הצבר, פירמידות, מגדל שלום ודימויי מדינאים ובהם מנחם בגין, אנואר סאדאת, דוד בן גוריון.

הקולאז' עשוי מגזרי עיתונים ומצילומים המייצגים מוטיבים בתרבות הארץ ישראלית. הייצוגים מסודרים על רקע שטוח בצבע צהוב חם, המזוהה כאורה של הארץ, בגדלים שונים המייצרים היררכיה במרחב התמונה. בקדמת התמונה, גדולים ודומיננטיים, נמצאים צמח הצבר, בן גוריון וגמל. הצבר במרכז, פורח, פירותיו עסיסיים, הוא מסמל מקומיות. הצבר הפך לכינוי ליהודי ציוני, בן המקום בארץ ישראל הצעירה, שורשי, חלוץ ולוחם נועז. בצד שמאל, ראשו המורם של דוד בן גוריון, מנהיג בעל חזון, ממייסדיה החשובים של מדינת ישראל. הגמל שביניהם הוא סמל לקשר למקום ולעבריות המתחדשת בארץ. בתחתית התמונה, נמצאים חיילת חייכנית ואישה רעולת פנים ודימויים קטנטנים נוספים: בגין וסאדאת נפגשים ב-1979 חותמים על הסכם השלום בין ישראל למצרים, ומגדל שלום, 'גורד השחקים' הראשון בארץ שקם על חורבות גימנסיה הרצליה - מבנה אקלקטי ששימש כבית הספר העברי הראשון בישראל. דימויים אלה מסמלים חלום ושברו ואת השתלטות הגלובליזציה על התרבות המקומית. מדבקות זעירות חנניות של נשים חותמות בתלבושתן תקופה שחלפה: אחות טיפת חלב⁴⁸ שעל ראשה כיסוי ראש אופייני לזמן ודוגמנית שסרט לראשה והיא מפרסמת: 'product of Israel'.

לקומפוזיציה בסדרת 'תוצרת הארץ' יש מאפיינים ייחודיים. טקסט מילולי למעלה באותיות גדולות, טקסט מילולי למטה באותיות קטנות, ובאמצע – קולאז' דימויים ויזואליים, שבהם – דמות דומיננטית גדולה ודומיננטה משנית (תמונות 21, 22, 23). בשתי התמונות, 22 ו-23, דמותו של דוד בן גוריון דומיננטית. בשתייהן, יש טקסט מילולי באותיות גדולות למעלה ובקטנות למטה. הגודל יוצר

⁴⁷ תוצרת הארץ (טרטקובר), אין תאריך, בתוך Wikiwand. נמצא ב-26 במרס 2020 [https://www.wikiwand.com/he/%D7%AA%D7%95%D7%A6%D7%A8%D7%AA_%D7%94%D7%90%D7%A8%D7%A5_\(%D7%98%D7%A8%D7%98%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A8\)](https://www.wikiwand.com/he/%D7%AA%D7%95%D7%A6%D7%A8%D7%AA_%D7%94%D7%90%D7%A8%D7%A5_(%D7%98%D7%A8%D7%98%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A8))

⁴⁸ החל מראשית שנות ה-20 פעל בישראל מערך רחב של תחנות לטיפול באם ובילד, טיפת חלב של ההסתדרות, של קופת חולים כללית, ושל ויצ"ו (סטולר-לס וחברים, 2015, עמ' 110).

את ההבחנה בין הממסר לעיגון שבמרחב התמונה, והם גם מרכיב אסתטי ביצירה. לדוגמה, בתמונה 22 – השם 'טרטקובר' הרשום באותיות גדולות הוא הממסר, מוסיף מסר לטקסט החזותי – טרטקובר הוא בן תוצרת הארץ. לעומת זאת, הטקסט המופיע למטה באותיות קטנות: 'תוצרת הארץ', הוא העיגון, הוא מחזק את המסר החזותי. הדימויים בתמונה מייצגים סמלים מתוצרת הארץ. אותו ארגון אסתטי מופיע גם בתמונה 23, אלא שהפעם האותיות הגדולות הן העיגון – 'ההכרזה על הקמת המדינה' בדמותו הוויזואלית של בן גוריון המביט על דף, ואילו האותיות הקטנות בתחתית התמונה הן הממסר "כא לוחות על מגילת העצמאות, דוד טרטקובר". אלו הן 21 לוחות שעיצב טרטקובר בשנת 1988 כפרשנות חזותית אישית לטקסט המכונן של מגילת העצמאות (רדזלי, 2017).

בשתי התמונות, 22 ו-23, מרחב התמונה תחום. הנרטיב תחום ומארגן את הייצוגים, הקומפוזיציה מאוזנת. בתמונה 22, הצבר במרכז, בצדו הימני פירותיו הגדולים ובצד שמאל – בן גוריון מאזן את התמונה. חיילת ואישה ערבייה בצד ימין הן מענה לגמל בצד שמאל. בתמונה 23, בן גוריון במרכז ולצדו ארבע דמויות של חברי מנהלת העם. מעליהן, בכל צד נמצאת דמות – ויצמן בצד ימין ובצד שמאל – בגין.

גם לגופן של האותיות בתמונות יש ערך חווייתי אסתטי. האותיות, גדולות כקטנות, הן מסוג גופן 'חיים'. גופן זה עוצב בהונגריה בשנות ה-20 של המאה ה-20 על ידי פסח עיר-שי, שעלה לישראל בשנת 1925. כגרפיקאי, הוא עיצב כרזות עם הגופן הזה במשך שנים (מרמרי, 2007).

השוואה בין יצירות טרטקובר מ'תוצרת הארץ' לבין גרפיטי 'הסליחה'

בהשוואה מצאתי דמיון בקומפוזיציה בין גרפיטי 'הסליחה' (תמ' 19) לשלוש עבודותיו האומנותיות (תמונה 21, 22 ו-23) של טרטקובר. בכולן ישנו טקסט באותיות גדולות למעלה וטקסט באותיות קטנות למטה, ובמרכז היצירה – קולאז' מגזרי עיתון של ייצוגים ויזואליים מאירועים שקרו בארץ.

גרפיטי 'הסליחה', ששוחזר על ידי טרטקובר, בחלק העליון נמצא הממסר. באותיות בכתב יד גדול כתוב: "ס ל י ח ה", ואילו בחלק התחתון של הגרפיטי, כתוב בכתב יד קטן: "חבר אתה חסר, השלום - קום". הטקסט המילולי מחזק את הטקסט החזותי. הדימויים במרכז הקולאז' הם מתקופות שונות בחייו של רבין, רבין הוא פרט מסמלי תוצרת הארץ. גם כאן מופיעה דמותו של בן גוריון, בדומה לתמונות 22 ו-23. במרכז הגרפיטי, התמונות אשר מרכיבות את הקולאז' תחומות במסגרות לבנות, באחת מהן נראה רבין לוחץ את ידו של חוסיין מלך ירדן, בטקס הסכם השלום שנערך בין ישראל לירדן בשנת 1994. הדימוי 'מתכתב' עם תמונה בצד שמאל של הקולאז' בגרפיטי 'הסליחה' בגן העיר,

שבה מוצגת לחיצת יד היסטורית אחרת, ובה בן גוריון לוחץ את ידו של נשיא ארצות הברית הארי טרומן ב-1964 (שלום, אדוני הנשיא, 2017). מגזרות העיתון הן פיסות של אירועים היסטוריים חשובים שקרו בארץ.

אם כן ניתן להוכיח דמיון בין עבודותיו של טרטקובר לקיר שימור גרפיטי הסליחה. בשלב זה, לנוכח סוגיות לא פתורות והדמיון בין העבודות, ראיתי את המשמר טרטקובר.

שיחה עם טרטקובר: זהו קיר שימור

הריאיון נערך עם טרטקובר על מנת להבין ממקור ראשון כיצד נקבעו התהליכים וההחלטות בנושא השימור. טרטקובר נשאל מדוע בחר בגרפיטי הזה, ולמה בחר לשעתק אותו באמצעות צילום, מה דעתו על שעתוק, על צילום ועל שימור בעבודתו. כמו כן, נשאל טרטקובר מדוע לדעתו מתייחסים אנשים רבים לקיר הזיכרון בגן העיר כאל קיר שימור גרפיטי (ד' טרטקובר, ריאיון, 10 במרס, 2020, נספח 3).⁴⁹ בריאיון עמו אמר טרטקובר: "במקור, זה נעשה כשימור גרפיטי, זה קיר שלא נגיתי בו אלא שמרתי אותו כמו שהוא 'אחד ואחד', כן, רק הייתה שם בעיה של אינסטלציה של מים שפגעו בקיר, לכן נאלצנו להרחיק את העבודה מהקיר, זהו טקסט צילומי מדויק של הקיר עצמו, כן, והרחקנו אותו מהקיר כן, זה נשמר, התיעוד שלו נשמר."

טרטקובר סיפר מדוע בחר לשעתק בעזרת צילומים. "זו לא (ש)הייתה כוונה לעשות רה-פרודוקציה, הכוונה הייתה לשמר אותו, כמו שהוא, אבל בגלל אילוצים טכניים, נזילה בקיר הגרפיטי, נאלצתי למצוא פתרון של העתק זהה למקור של הקיר עצמו (...) לא נגיתי בקיר הזה, זה ככה זה היה, זה העתק מדויק של הקיר. אני בחרתי את הקיר הזה כי הקיר הוא מרכזי וגם התוכן, אני בחרתי את זה. גם סליחה, זה מה שכתוב שם." בתשובה לשאלה: "האם אתה רואה בו קיר שימור גרפיטי?" השיב: "כן" ולשאלה: "מה הקשר בין קיר הגרפיטי לאנדרטת הזיכרון שיצרה הפסלת יעל ארצי?" טרטקובר ענה: "זה כל המתחם, זה הנקודה המרכזית של המתחם הזה, הקיר הזה, קיר סליחה (...) הצילומים הם על נייר (...) בגודל של נייר, מספר חתיכות שחברו יחד".

כאשר נשאל אם זהו קיר צילומים של הגרפיטי המקורי על הנייר, התשובה הייתה: "העתק, רה-פרודוקציה של מה שיש על הקיר מאחור, ועדיין על הקיר קיים הגרפיטי (...) פשוט יצרו העתק (...) בגלל המים, שלא יקרה לזה שום דבר".

⁴⁹ הריאיון עם טרטקובר התקיים בשיחת טלפון, בתאריך 10 במרס 2020.

טרטקובר ייחס משמעות מרכזית לקיר הגרפיטי במתחם הזיכרון. לדבריו, החליט במהלך העבודה, עקב בעיית אינסטלציה, ולאחר התייעצות עם צוות המשמרים, לשעתק את הגרפיטי המקורי באמצעות צילום 'במדויק', אחד לאחד. הוא בחר בגרפיטי מתוך כלל גרפיטי האבל שכיסה את מתחם העירייה, מפאת מרכזיותו ובגלל תוכנו: 'קיר הסליחה'. הביטוי מתכתב עם כותל הסליחות בירושלים, הוא מקדש את הגרפיטי ומכיר בו כתומך במתחם הזיכרון השלם. הצילום מדגיש את הערך התצוגתי של הגרפיטי המקורי, ומבחינת טרטקובר, הוא "העתק מדויק של הקיר", והוא רואה בו קיר שימור ללא כל הסתייגות. בתהליך השימור עסק צוות משמרים, מומחי אינסטלציה, יזמים פרטיים, עירייה, כלכלנים. היינו, השימור נעשה בגישה רב תחומית.

טרטקובר נאלץ להרחיק את עבודתו מהקיר בשל רטיבות, מדבריו משתמע שבחירתו בערך התצוגתי של אובייקט השימור, הגרפיטי, והחלטתו לשמר את הגרפיטי האותנטי על ידי צילום וויתור על המקור הייתה בחירה מדעת, בחירה פרקטית, באמונה שכך אובייקט השימור ימשיך להתקיים ויחצה גבולות של זמן. אולם, ליד עבודתו לא צוין כל מידע על ההחלטות ועל ביצוע השימור. הדבר מייצר ספקות ואי ודאות לגבי הגרפיטי המקורי והמקום המקורי. נוסף על כך, שעתוק באמצעות צילומים נוטל את ממשות האובייקט עצמו. הגרפיטי המקורי, שכבות הצבע ועובי גזרי העיתונים לא נשמרו, ובכך נפגם הקסם שלו, 'הכישוף' במילותיו של בורדייה.

צילום, שעתוק, סובייקטיביות ורפלקסיביות

טרטקובר סבר ששעתוק באמצעות צילום גרפיטי הוא פעולת שימור, וראוי שהוא ייכלל בקטגוריות שימור. תימוכין לכך ניתן למצוא בדבריו של ולטר בנימין (1983) אשר טען ששעתוק אינו פוגע במהות היצירה ובהיסטוריה שלה, אלא "מדלדל את ההילה" שלה (בנימין, 1983, עמ' 22). לדבריו עם הופעת הצילום "הקיצ הקץ לתמיד על אשליית עצמאותה של יצירה" (עמ' 32). שכן, מדובר בהילה שהיא חיצונית ליצירה עצמה, בצילום היא נובעת מן 'הארשת בת-הרגע' - תפיסת הרגע הנשקף בפעם האחרונה בצילום אובייקט, מקורי, לאומת ההילה הנובעת מהמקור. כלומר, צילום הוא דרך לשמר את המידיות של המקור, אך דרך זו שונה מהותית מן הדרך של שימור האובייקט המקורי עצמו. כך או כך, בשימור המקור ובשימור באמצעות צילום, בנימין בדומה לריגל ובורדייה טוען שיצירה איננה עצמאית ושטמונים בה ערכים: ערך גיל, ערך היסטורי, ערך פולחני וערך תצוגתי. בכולם מסתתרת משמעות פוליטית נסתרת, שאחראים לה יצרני משמעות.

בנימין (1983) זיהה פוטנציאל מהפכני בשעתוק. עצם ההעתקה הופכת את המשועתק, המקור האותנטי, לבן זמנו של הקולט. מכאן, ששעתוק צילום מאפשר ליצירה לחצות גבולות של מקום וזמן וכך לשמר אותה.

לסיכום, על פי בנימין, שימור המקור וצילום המקור הם טכניקות שימור. צילום המקור מחזק את הערך התצוגתי של אובייקט שימור, בעוד ששימור המקור מחזק את הערך הפולחני שלו. בצילום, ההילה נובעת מתפיסת הרגע החולף בצילום אובייקט מקורי, ובשימור אובייקט מקורי ההילה נובעת מן האותנטיות. צילום גרפיטי 'סליחה' ו'חבר אתה חסר' המקוריים שהפכו לאייקונים בפני עצמם עוד בתקופת האבל והזעזוע, קושר את צילום הגרפיטי בגן העיר לזמן האירוע, מכאן, שאפשר לקבל את הקביעה של טרטקובר שזהו קיר שימור, אם כי השימור היה נתון במידה רבה להתערבותו.

טרטקובר בחר איזה גרפיטי לשמר, הוא שעתק את הגרפיטי באמצעות צילום בגין מצבו של אובייקט השימור. על בסיס ההשוואה שערכתי בין יצירות קודמות של טרטקובר לבין קיר שימור הגרפיטי בגן העיר, ניתן לטעון שהשפה האסתטית שלו כאמן גרפי ניכרת בעבודתו כמשמר. תמיכה לכך היא מחקרו הביקורתי של דותן (2000), אשר מכיר את עבודתו של טרטקובר, וייתכן שגם הוא מודע לדמיון.

טרטקובר מודע באופן רפלקסיבי להטיה שלו. באמצעות מגזרות עיתון מ'תוצרת הארץ', שהם כלי עבודתו בדרכו האומנותית, ובדגש על דימויים של לחיצות ידיים לשלום מההיסטוריה הארץ ישראלית בקיר הגרפיטי, הוא מבקש לחשוף את המציאות האלימה שהובילה לרצח, הרפלקסיביות שלו בשימור נועדה לבקר, היא עוסקת בשאלות מוסר בדמותה של מדינת ישראל, סליחה' וסמלי שלום מסמנים שאפשר גם אחרת.

אולם דותן סבר שבמעשהו טרטקובר השתיק קולות אחרים במרחב הציבורי, באמצעות מגזרות העיתון הוא הבלית ביתר עוצמה מניע אידיאולוגי מוגבל, המקבע משמעות אחת בלעדית לקיר הגרפיטי, ועל כך הייתה הביקורת החריפה על עבודתו.

בשימור גרפיטי הסליחה היו שותפים משפחת רבין, עיריית תל אביב, בעלי מקצוע וטרטקובר היה ראש צוות המשמרים, הוא התאפיין באינטראקציה בין אישית. בתהליך שימור אובייקט על פי אן-פלג (2013) מעורבים מומחים מתחומי דעת שונים: היסטוריה, אומנות, ארכאולוגיה, סוציולוגיה ואדריכלות. אלה עונים על דרישות המתאימות לשימור מורשת תרבותית מוחשית כגון מבנים, ושאינה מוחשית, כגון מנהגים. אן-פלג המליצה להכשיר משמרים לשימור הוליסטי, כולל, בין-

סובייקטיבי⁵⁰ כזה שייתן מענה לכלל הפעילויות הנדרשות בתהליך שימור תרבות, מבנים, כגון, אדריכלים, היסטוריונים, בעלי מקצוע. משמע שהמציאות הבין סובייקטיבית בתהליך שימור הכולל סובייקטים שהם בעלי התנסות מקצועית שונה, תודעה, תחושה ורגש, עשויה להשפיע על העוסקים בשימור. לגרום להם להבין דברים שלא היו יכולים להתקיים אילולי המפגש הבין סובייקטיבי, ולהשפיע עליהם כיצד לנקוט בפעולת השימור. המשמרת אן פלג ומשמרים אחרים סבורים ששימור בן סובייקטיבי עשוי לדייק ולהשביח את פעולת השימור. Stoffel & Evans, 1990; Rodwell, 2003; (Bouchenaki, 2007; Muñoz-Viñas, 2012).

סנקה סטיגטר (Sanneke Stigter) התייחסה בהערכה להיבט הרפלקסיבי בשימור רשמי. גישה רפלקסיבית על פיה משמעה, להביע מצב נפשי, קוגניטיבי. עדות עצמית של המשמר אודות אופני עבודתו אינה רק דיווח ביקורתי ממקור ראשון, אלא משמשת גם כלי פעיל הקורא לחשיבה המעודדת מודעות, ביקורתיות, שואלת שאלות, מבהירה החלטות ואלטרנטיבות, ומבחינה אינטלקטואלית דורשת מאחרים בתורם להשאיר עדות דומה לפרשנות ביצוע פעולתם. עדות המשמר משאירה את הרפלקסיביות הנחוצה לשימור אומנות, מורשת תרבותית, הדו"ח שמתקבל אינו רק אישי אלא קשור גם לקבוצת המשמרים בגישה הבין סובייקטיבית. אמנם, למשמר יש השפעה על איזה מהנתונים ידווח וכיצד, אולם הדיווח נעשה מתוך דאגה ביקורתית, הבחנה שהתייחסו אליה גם באואר וגסקל, 2011. לכן, תיעוד השימור הוא קריטי מבחינת הקשר לחיי יצירה. שימור ללא עדות יוצר עמימות ואי ודאות לגבי היצירה, עד כדי נתק ממנה (סטיגטר, 2016).

המשמעות של היעדר תיעוד של דיוני קבוצת השימור של הגרפיטי בגן העיר, של התהליכים ושל ההתייחסות להחלטה לשעתק את הגרפיטי באמצעות צילומים היא קטיעת ההיסטוריה של הגרפיטי. צופה מזדמן איננו יכול לדעת מדוע הוחלט לשעתק את הגרפיטי באמצעות צילום במקום לשמר את המקור והאם הגרפיטי המצולם קיים, או נמצא עדיין על הקיר האותנטי. ללא תיעוד היסטורי של עבודת השימור ודיוני העוסקים בשימור, נקטע הרצף ההיסטורי של הגרפיטי המקורי.

⁵⁰ בין-סובייקטיביות (אינטרסובייקטיביות) – מושג המסביר את היתכנותו של דיאלוג בין סובייקטים זרים זה לזה. גישה זו מניחה שלא ניתן להפריד את התגבשות האישיות של האדם והתנהלותו מההתנסויות הבינאישיות שלו. זוהי גישה שהחלה בתחום הפסיכולוגיה בשנות ה-70 בארצות הברית ושמה אומץ בשנת 1987. תפיסה זו אומצה על ידי תיאורטיקנים מתחומים שונים (גורביץ' וערב, 2012).

על פי סטיחטר, הצורך בתשומת לב למימד הבין סובייקטיבי בשימור נוצר בעקבות ריבוי הפרשנויות ובגלל השינויים הבלתי נמנעים שעוברות יצירות לאורך זמן, וכך גם ההקשר החברתי שלהן. לאור הגישה הבין סובייקטיבית אומצה גישה חדשה בשימור ולפיה, במקום לחפש את המצב המקורי של היצירה, יש להתחקות אחר ה'ביוגרפיה' (ה)תרבותית שלה. גישה זו מתבססת על מחקר אוטו-אתנוגרפי⁵¹ איכותני ורפלקסיבי, החושף תהליכים של קבלת החלטות. קידום שימור בין סובייקטיבי, מאפשר דיאלוג ואימוץ עמדות שונות ומגוונות של שותפים בנושא השימור בהתאם לנסיבות עבודת השימור. מחקר כזה פתוח לחשיבה ביקורתית. מחקרי שימור עכשוויים דוגלים בגישה הוליסטית רחבה.

ברוח השקפתו של ברנדי (ברנדי [1963], 2005) וממשיכותיו המשמרות סטיחטר (2016) ולוי (2020) כל פעולת שימור מותירה שייר שאיננו שייך למקור, ועל כן, תיעוד היסטורי משפר את טיב עבודת השימור, מפני שכך ניתן להבחין מהו המקור ומהו השימור. ההיסטוריה היא ערך בפני עצמו באובייקט שימור, היא תורמת ללגיטימציה שלו ומשמשת כרפרנט למקור המייצר את ההילה המקדשת, כדברי בורדייה, או מצדיקה ערכים שאנחנו מייחסים ליצירה. אם כך, חוסר תיעוד היסטורי של תהליכי השימור ופגעי הזמן פוגמים בקשר של הגרפיטי המשוחזר או המשועתק עם המקור ועם ההיסטוריה שלו. כאשר אין תיעוד של עבודת השימור, חסר המידע באשר לשאלות כמו למה ואיך בחרו המשמרים לשמר את החפץ? מה הייתה מערבותם בשימור? מה היה המקור? נראה, שהמאמר הביקורתי של דותן נבע בחלקו מסיבה זו.

מתוך ציורי הגרפיטי שכיסו את קירות העירייה בתקופת האבל, נבחר לשימור בפרק זמן זה הגרפיטי שעל קיר גן העיר. הגרפיטי לא צבר עדיין 'משקל היסטורי'. משמע, השימור התבסס על זיהוי ערכים עכשוויים. במקרה זה, התייטר 'ערך העכשוויות', במילותיו של ריגל, המעורר את ההתפעמות בהווה מייצוג היסטורי מהעבר, ולמרות זאת, זיהה בו המשמר ערך לאומי. הבחירה באובייקט שימור זה לא התבססה על ערכי עבר אלא על ערכי הווה. מניפת ערך העכשוויות התרחבה ואפשרה לזהות ערכים רלוונטיים שמתקמים בהווה, כגון ערכים אסוציאטיביים וקונטקסטואליים כפי שחוה משמר בהווה יצירה בת זמנו (Bates, 2014; Forster, 2012). בייטס הבחינה בקושי של ממסד לזהות ערכי שימור בגרפיטי מודרני, וכדי להתגבר על כך הציעה לא לחפש ערכים היסטוריים ולא אומנותיים

⁵¹ אוטו-אתנוגרפיה – מחקר איכותני הניזון מרעיונות האתנוגרפיה והאוטוביוגרפיה, החל בתחילת שנות ה-90 (Stigter, 2016).

בגרפיטי, אלא להתמקד ב'כאן ועכשיו' של היצירה, להתרכז בקשר שבין הגרפיטי למקומו במרחב החברתי-תרבותי.

לאומנות, בדומה לגרפיטי, יש מקום מיוחד בזירת המרחב הציבורי מפני שהיא יכולה להציף מתחים חברתיים וקונפליקטים פוליטיים אל מעל לפני השטח, להעניק נראות לנושאים שהקונצנזוס מבקש להסתיר או להשתיק. בשלב סיום הניתוח, איתרתי את האומנים שניכסו לראשונה את גרפיטי 'קיר הסליחה': מיקי קרצמן, אלדד רפאלי ומשה שי. בשבועות הטעונים שלאחר הרצח, הם הדביקו תמונות מגוונות של רבין, של חיילים ושל הכיבוש הישראלי בשטחים על קירות הגרפיטי שנוצרו בכיכר, כולל על גרפיטי 'הסליחה' שעל קיר גן העיר. לאחר ההדבקה, הם תיעדו בצילום סטילס את תגובת הציבור לתמונות, בחנו אלו תמונות נתלשו מיד מהקיר ואלו הושארו וכמה זמן נותרו על הקיר. את יצירתם (תמונה 24), כינו 'היום שאחרי' (1995) (רייך, 2015, עמ' 237).

היצירה הפעילה את האנשים ויצרה נקודות מבט על ההשקפות הפוליטיות המרכיבות את המרחב הציבורי. היא גרמה ל"רגע של רפלקסיה על השינוי הזה: על ריבוי נקודות המבט המתקיימות בו [במרחב הציבורי].... ועל הניסיונות להשפיע עליו רגע לפני שיקבל ממשות פזיזת וסימבולית קבועה לכאורה" (עמ' 237). היצירה דינמית, הצופים שותפים פעילים בה, קולם האינדיווידואלי מקבל ביטוי ממשי. תגובתם, הסימנים שהם מותירים ביצירה היא עשייה מרחבית במילותיו של לפבר. ארבע שנים מאוחר יותר בחר טרטקובר לשמר את קיר 'הסליחה' שהתמזג עם היצירה 'היום שאחרי'. הבחירה מעוררת תהייה האם היא נובעת בשל כתב הסליחה הדומיננטי אשר טשטש את הגבולות בין היצירות, הגרפיטי והיום שאחרי, או שמתוך חווייתו כאומן, מחמת טעמו הסובייקטיבי המשתקף בהשוואה לעיל?

בדצמבר 2020, בעת סיכום המחקר על גרפיטי הסליחה התגלה לי שהצילומים הישנים והדהויים הוסרו והקיר כוסה בצילומים חדשים, צבעוניים, מלאי חיים, חדים וברורים (תמונה 25). בגרפיטי החדש נוספו פרטים ודימויים חדשים שלא היו קיימים בשעתוק המקורי (הישן), ולא נראו גם בצילום 'היום שאחרי' של האומנים קרצמן, רפאלי ושי. התברר שבחודש נובמבר 2020, לציון שנת ה-25 לרצח, שיפצה עיריית תל-אביב-יפו את האנדרטה (חבר אני זוכר, 2020), והתקינה מסך עם סרטים אשר אפשר ללמוד מהם על אודות מה שאירע באותו הלילה, מה קדם לו ומה קרה לחברה הישראלית

בעקבותיו. משיחה עם נציגת 'מנהלת עיר עולם ותיירות' של עיריית תל אביב התברר, שטרטקובר "לא לקח חלק בשחזור אם כי היה מעודכן בהכול".⁵²

בשעתוק החדש נוספה מתחת לאות יו"ד שבמילה הדומיננטית 'סליחה' הכתובת: 'די לאלימות'. נוסף על כך, הגרפיטי שזור בכתובות, בדימויים ובסימנים רבים חדשים שלא היו בשעתוק הישן וגם לא בצילום היצירה 'היום שאחרי' של האמנים קרצמן, רפאלי ושי. כגון: 'לנצח אחי', סמל מגן דוד, סמל שלום, peace, disappear? Black Sabbath, ועוד, המקיפים את ראשו של רבין שנוסף בתחתית היצירה. אלה הם סמלים חדשים שאינם מופיעים בשעתוק הישן והם מציינים דגשים ומסרים חדשים. בעוד שבשעתוק הישן הדגש היה על ערכי חברה ולאום – מתחת לכיתוב: 'סליחה' נמצאו מגזרות עיתון של מנהיגים ישראלים הלוחצים את ידיהם של מנהיגי עולם, ומלבד קולאז' העיתונים, הקיר נשאר חשוף בעיקרו, הרי שבגרסה החדשה, נשמע קולו של האזרח הפרטי. מתחת לכתובת 'סליחה' ומסביב לקולאז' העיתונים, כוסה הקיר כולו בכתובות בכתב יד אישי, קטן, של אנשים פרטיים. כתב עולה על כתב ובין הכתובות, אפשר להבחין בכתובות: 'די לאלימות', 'peace', 'השלום יקום', 'לנצח אחי'. כלומר, הדגש הוא על ערכי חברה ועל ערכי השלום. נוכחות מרשימה של כתב יד אישי בצילומים מחזקת את ערך הזמן שעבר. ההילה נובעת מתיעוד 'נוער הנרות' המתאבל של שנת 1995, אשר הביע את רגשותיו ואת דעותיו באמצעות הכתיבה על קירות הכיכר.

סדר תהליך הניתוח במקרה בוחן זה נגזר מהשתלשלות תהליך המחקר. במהלכו, התגלו סוגיות לא ברורות בנושא שימור שהצריכו בדיקה, למשל, שימור באמצעות צילום, ובסופו, צץ הגילוי שאת גרפיטי 'הסליחה' ניכסו אומנים זמן קצר לאחר הרצח, ושאת הגרסה הזו צילמו המשמרים מדעת או שלא מדעת בראשות טרטקובר. המקרה מדגים עד כמה תיעוד שקוף של מהלך שימור הוא קריטי. היעדר תיעוד עבודת השימור, שעתוק הצילומים בגרסה הראשונה והשחזור החדש בגרסה השנייה והפערים ביניהם, ומיון גרפיטי 'הסליחה' מבין גרפיטי האבל שהתפתח בכיכר, מעוררים ספקות באשר לאמתות קיומו של הגרפיטי ובאשר לקשר שלו למקום המקורי בחניון העירייה. מכאן עולה שהתערבות המשמרים במשומר במקרה זה היא ניכרת ומרובה. ללא תיעוד העבודות, הקשר לגרפיטי המקורי קלוש, וניתן לחוות אותן כיצירות בפני עצמן.

⁵² השיחה עם נציגת "מנהלת עיר עולם ותיירות" של עיריית תל אביב התקיימה טלפונית בתאריך 20

בינואר 2021. הנציגה ביקשה להזכיר בעבודה רק את תפקידה.

מקרה בוחן 8. ציור הקיר 'רצח רבין' בפלורנטין

ציור הקיר 'רצח רבין' בפלורנטין (תמונה 1), צויר בידי יגאל שתיים בשנת 1996, בעקבות רצח רבין. הציור הוא שעתוק של צילום של הצלם רוני קמפלר, שתיעד את הרצח. הוא לכד אירוע דרמטי לא צפוי, שטלטל את המדינה ורבים בעולם (בן עמי, 2010, 08:04). הצילום צולם בלילה בשחור לבן, הדמויות בו מטושטשות. כך, גם בציור נראות צלליות מטושטשות של דמויות בצבעי שחור לבן מנוגדים, הן מייצגות את הבלתי מובן, את הזעזוע מהאירוע הקשה והמסעיר. פני הרוצח ופני הקורבן מסומנים בעיגול לבן. ב-2009, 13 שנים אחרי שצויר, המשיך הציור לרגש את המתבוננים בו. הוא הועלה בבלוג של **The Marker** – צופים כותבים. גולשת שכינייה נסיכת הגאות והשפל כתבה: "רגע שבו כל העולם היותו. הצלחת להעביר את הרעד", והגולש sherryn הוסיף: "זה חזק הציור הזה. הוא צועק את הרגע של הרצח" (The Marker Café, 2009).

בשנת 2012 קיבל הציור 'הכשר' מחוץ לגבולות 'השכונה', מעמד של אייקון ייחודי. את ערכו הסמלי הלאומי ניתן למצוא בספר עב כרס, **אנציקלופדיה של הרעיונות** (גורביץ' וערב, 2012). מבין כל ציורי האבל הרבים שצוירו בעקבות רצח רבין, בחרו חוקרי האומנות גורביץ' וערב 'יצרני משמעות' (בורדייה, 1983, עמ' 333), בפרט מתוך הציור 'רצח רבין' בפלורנטין (תמונה 26) כדי לייצג את הערך "טראומה, פוסט טראומה (...) הפצע שאינו נגלה; הפצע של הנפש הבלתי נראית (...) אינו מוגבל רק להתנסות הקלינית של הפרט, אלא חל גם על תופעות בהקשרים תרבותיים כללים [נקשר גם] לאירועים על רקע לאומי, אסונות טבע, קטסטרופות אישיות, מעשי זוועה" (גורביץ' וערב, 2012, הגרסה הדיגיטלית).

ציור הקיר בשדרת וושינגטון המרכזית הפך לחלק מייצוגי פלורנטין. הציור קיים זה עשורים באזור שבו משגשגת תרבות הגרפיטי, נבדל מהגרפיטי הצבעוני הרוגש בסביבתו. בציור לא נוגעים, מכבדים אותו. עם השנים הוטבעו בו ערך היסטורי וערך גיל, והוא הפך לייצוג מייצוגי השכונה, חלק מהמרחב החווייתי של תושביה. יגאל שתיים אמר: "הציור מתאר ממש את רגע הרצח והוא מרגיז חלק מהאנשים מאחר שבמקום לצייר את הפנים של רבין, בחרתי לתאר את הדבר הכי אלים וקשה שקרה לנו - הרצח עצמו - זאת המשמעות שלו" (בלומנטל, 2018).

בשנת 2018 ניזוק הציור עקב החלטת המתנ"ס הקהילתי במקום לכסות אותו באופן זמני במיניאטורות שיצרו ילדי השכונה לרגל 70 שנה להקמת המדינה. במדור תרבות / אדריכלות בעיתון **הארץ**, ציינה העיתונאית נעמה ריבה שפגיעה ביצירת גרפיטי, גם בכזו שזכתה למעמד של אובייקט שימור באופן לא רשמי אפשרית, מפני שאין מדיניות ברורה לגבי גרפיטי (ריבה, 2018). בעיריית תל

אביב לדוגמה, באתר GIS תל אביב (מערכת מפות אינטראקטיבית המאפשרת הצגת מידע),⁵³ מצוינים מבנים, אתרים ופסלי חוצות לשימור בעיר, אך אין כל התייחסות ליצירות גרפיטי. כתוצאה מכך, נפגעות יצירות גרפיטי חשובות. ציור הקיר 'רצח רבין' בפלורנטין הוא דוגמה לכך, הוא ניזוק בשגה על ידי מקבלי החלטה במתנ"ס השכונתי.

ריבה פנתה בשאלה לעירייה: "מדוע גרפיטי בעל משמעות תרבותית אינו מעוגן ברשימה העירונית?" התשובה שקיבלה: "רק פסלים ויצירות אומנות שאושרו על ידי מוסדות העירייה מופיעים בשכבת המידע ב-GIS-העירוני". לדעת ריבה, הרס הציור שכולם מסכימים שהוא בעל ערך תרבותי, נבע מחוסר תיאום בין שלושה גופים בעירייה: מחלקת האומנות של העירייה, המנהלים הקהילתיים ומחלקת שפ"ע (ריבה, 2018).

ההחלטה לכסות את הגרפיטי נעשתה בשוגג. הקיר נבחר בשל העובדה שזהו קיר מרכזי בשכונה. הדבר מצביע על כשל בהחלטת נבחרי השכונה, אשר לא השכילו להעריך נכון את חשיבות הציור ולא זיהו את ערכו כסמל שרבים מזדהים אתו, כייצוג שהוא חלק מייצוגי השכונה, הקיים שנים והמקנה תחושה אינטימית וקשר למקום. במקומו, העדיפו את המיניאטורות. כאשר שמעה מנהלת המתנ"ס, מאיה אלקובי, על האירוע, היא פעלה מיד כדי להעביר את המיניאטורות לקיר אחר בסביבה, ומפני שנגרם לגרפיטי נזק, העירייה הבטיחה לשתיים לממן את התיקון (בלומנטל, 2018).

מאיה אלקובי, מנהלת המתנ"ס, הגיבה באשר לנזק שנעשה לגרפיטי: "הייתי נוכחת במקום כאשר זה קרה, הייתי בסיטואציה, אני יכולה לומר לך בוודאות שדובר העיריה דאז פנה לאומן ואמר שהוא מוכן לממן את העלויות לשחזור ושתיים לא חזר, בוודאות לא ענה, לא התייחס, פנו אליו מאגף שפ"ע והוא לא התייחס (...) אני עומדת מאחורי הדברים שלי, לנו יש רצון רב לשפץ את הגרפיטי" (מי אלקובי, שיחה בטלפון, 9 במרס, 2020). בסיום השיחה היא הזמינה אותי לסיור גרפיטי שיתקיים למחרת היום ב-10 במרס 2020, שיעבור גם על פני הגרפיטי של שתיים.⁵⁴ בין ייצוגי הגרפיטי הרבים בפלורנטין, סביר להניח שהציור 'רצח רבין' ייחשב כגרפיטי. הציור נתפס בעיני המתבונן שאיננו יודע שנעשה באישור העירייה כיצירת גרפיטי המכונה 'פיס' בשל מאפייניו האסתטיים: גדול, בולט בצבעיו, שחור ולבן, שנעשה בחלקו בתרסיס צבע במרחב הציבורי.

בריאיון עמו כינה שתיים את הציור שלו 'ציור קיר', לתפיסתו כל ציור על קיר במרחב הציבורי כולל גרפיטי, הוא 'ציור קיר'. בפנייה אל שתיים בשאלה אם הוא נוהג לצייר גרפיטי, ציור קיר שנעשה

⁵³ GIS תל אביב, אין תאריך, שכבות מידע, נמצא ב-31 בינואר, 2021 ב- <https://gisn.tel-aviv.gov.il/iview2js4/index.aspx>

⁵⁴ השיחה עם מנהלת המתנ"ס המקומי מאיה אלקובי, התנהלה ביום ב' 9 במרס 2020.

ללא רשות, הוא ענה: "הקיר נעשה עם רשות על ידי העירייה (...) גרפיטי זה לא קשור לרשות, גרפיטי זה עבודה במרחב הציבורי. בלי רשות עם רשות (...) כשמישהו מרסס ברשות אז זה לא גרפיטי? ושהם נעשים ברשות הם חדלים להיות גרפיטי?"

בתשובה לשאלה אם שימר את הציור במשך השנים, ענה: "כן, עשיתי תחזוקה כמה שנים, כמה פעמים (...) במימון עצמי (...) כל פעם שזה נפגם אז ביקשתי אז תיקנתי בעצמי, אבל זה לא שימור, זה רק תיקון של פגיעה." לשאלה אם העירייה תיקנה את הנזק שנגרם בשנת 2018 השיב: "מה היא מימנה? אף אחד לא תיקן את הציור, הציור עדיין אחרי שהעירייה השחיתה אותו עדיין עומד שם, אף אחד לא עושה לזה שימור, אף אחד לא תיקן את זה, אף אחד, בטח לא העירייה." הגרפיטי נשאר כפי שהוא. יגאל נשאל אם ברצונו לשמר אותו. לכך התייחס: "אני רוצה, אבל העירייה צריכה לממן. היא פגעה והיא צריכה לממן, רק היא לא עושה את זה (...) העירייה שיקרה שזה עבר שימור לא עשו שום שימור, שום דבר, פייק ניוז (...) אני לא מעוניין לשמר, אני מעוניין לעשות לזה רסטורציה, זה לא שימור, זה לשחזר, להחזיר את זה למה שהיה במקור." שתיים ציין שפנה בנושא השימור לעירייה (י' שתיים, ריאיון, 10 במרס 2020, נספח 4).⁵⁵

שתיים שימר את הציור, תחזק ותיקן נזקים במשך שנים. הגרפיטי הפך לאחד מייצוגי פלורנטיין, כוחו כסמל ניכר בהגנת התושבים עליו. כתוצאה מאירוע ציור המיניאטורות ב-2018, ניזוק הציור, אך הסמל לא נפגם. הנזק רק הוסיף לו רובד נוסף, ערך הזמן ניכר בו והשחיקה חיזקה את האחיזה במקורי, באותנטי. גם למעלה מ-20 שנה לאחר יצירתו, רבים בציבור מזהים אותו וקושרים אותו לרצח רבין, מצלמים אותו, כותבים עליו בעיתונות, והערך ההיסטורי שלו מתחזק. היצירה בפלורנטיין הפכה לאתר תיירותי. המתנ"ס משווק אותו כגרפיטי, בכוונה או שלא בכוונה, הרטוריקה מחזקת את הערך התיירותי שלו, המשכנע תיירים להגיע לשכונה המשופעת בגרפיטי המעיד על עירוניות תוססת ומיוחדת של צעירים במקום.

שתיים אומר "מהבוקר התקשרו אלי עשרות אנשים ותייגו אותי בפייסבוק כי החלה מחאה גדולה" (בלומנטל, 2018). בעת עריכת המחקר, מעמדו של ציור הקיר כבר היה איתן, בשכונה נלחמים עליו וגם אם ניזוק, עד העת הזו הציור נוכח וקיים על הקיר בשדרה המרכזית. ציירי גרפיטי, התושבים והעירייה מכבדים אותו מפני שהם מזהים בו ערכי קהילה, תרבות וחברה.

הבניית זיכרון עבר והשכחתו הם חלק מחיי היום-יום של קבוצות חברתיות המתנהלות במרחב ציבורי. בהמשך לבורדייה, כתבה ספא אבורביעה, ש"כדי להפוך זיכרון לדומיננטי במרחב, דרוש

⁵⁵ הריאיון עם צייר הקיר/גרפיטי יגאל שתיים התנהל בתאריך 9 במרס 2020.

מונופול על מרחבים ציבוריים" (אבורביעה, 2012, עמ' 20). שליטה באתרי תיירות מקנה כוח להשליט זיכרון במרחב הציבורי, ומי שמחזיק בהם הם מוסדות לאומיים, כלכליים ופוליטיים. הכוח להבנות זיכרון במרחב הציבורי נתון בידי הממסד. נראותו הבולטת של גרפיטי אשר אינו 'מתנהג' בהתאם לחוקי הממסד, מגלה שגם לאנשים בציבור, המשתמשים במרחב הציבורי, יש השפעה על הזיכרון במרחב החברתי וכוח להשפיע עליו. לדוגמה, את גרפיטי ג'מילי, שימר ותחזק היוצר במשך עשורים, וכך גם שתיים שימר את ציור הקיר שיצר במשך זמן רב. היצירות הללו הפכו לסמלי זיכרון. חוקרי אומנות מזהים בגרפיטי ערכי אומנות וחברה, תושבים רואים בו ערך מקומי בעל ערכי תרבות וחברה, והממסד מפנים זאת ומקדם ערך תיירותי וכלכלי.

מקרה בוחן 9. שימור תרבות הגרפיטי בפלורנטין

א. היסטוריה מרחבית של פלורנטין

הקשר בין פלורנטין, יפו ותל אביב מבחינה פוליטית, גאוגרפית ואנושית, נתן אותותיו על אופייה של השכונה לדורותיה. כדי לחקור מדוע נפוץ הגרפיטי בפלורנטין, ראוי להתייחס תחילה להיסטוריה של השכונה ולפוליטיקה של מקומה. להלן שלוש סיבות היסטוריות:

1. תכנון עירוני ואידאולוגיה – עקב המאורעות ביפו בשנת 1921 התערער ביטחונם של יהודי יפו, ורבים עזבו לתל אביב. ביוזמת סוחר יפו היהודים, הוקם המרכז המסחרי פלורנטין, שנועד לשרת את תושבי תל אביב. באותם ימים אסור היה לפתוח חנויות במרכז תל אביב מלבד בתי מרקחת. במרכז פלורנטין לא הוטל איסור על פתיחת חנויות מפני שהיה בשטח המוניציפלי של יפו והתקנות העות'מניות לא חייבו זאת (גילוף, אין תאריך, עמ' 10).⁵⁶ לפיכך, מעבר לפסי הרכבת בין יפו

⁵⁶ מ' גילוף (עורך), אין תאריך, אין מקום הוצאה. **ספר הזיכרון לחברת מרכז מסחרי** הוא זיכרון לפעילות אגודה הדדית בע"מ שהתאגדה לעניינו של המרכז אשר פעלה במשך שלושים ושש שנה מ-י' בשבט תרפ"א עד י"ט תשי"ז. ארכיון עיריית תל אביב.

לירושלים,⁵⁷ התבססה שכונת פלורנטין (1927) כמרחב עירוני בעל עירוב שימושים.⁵⁸ הסגנון האדריכלי של השכונה היה מסורתי, דומה לשכונה אירופאית. הקומות העליונות נועדו למגורים ולמסחר, וקומות הקרקע – לחנויות ולבתי מלאכה. הבנייה הייתה טורית, בשיטת הבלוק (מרום, 2009). מצפון לשכונה הדרומית, נבנתה ב-1909 תל אביב המודרנית. המתכנן, האדריכל פטריק גדס, תכנן את תל אביב בסגנון מודרניסטי: צפיפות מגורים נמוכה והפרדה בין אזורים מגורים לבין אזורים בילוי ומסחר, על פי אידאולוגיית ה'אזור' (שוקן, 2006, עמ' 64). בשנות ה-30, פלורנטין הייתה דוגמה רעה לבינוי עירוני, לדעת מתכנני הבנייה המודרנית בארץ נטייה שאותה אימצה הציונות. השכונה נתפסה על ידם כמיושנת, גלותית, וללא פתחי אוויר הנחוצים לבריאות התושבים (זכים ולוטן, 2016). בעוד תל אביב נבנתה בכפוף לאידאולוגיה ציונית, בעלת סממני בורגנות ונהנתנות, הרי שבפלורנטין התגבשה קהילה הטרוגנית, מסורתית, סובלנית וססגונית. חברו בה יוצאי יוון, פולין, רוסיה בולגריה, טורקיה וצפון אפריקה (יואלי, 2008).

2. סיבות פיזיות – שכונת פלורנטין שוכנת מדרום לרחובות רזיאל, אילת ודרך יפו תל אביב, מעבר לתוואי מסילת הרכבת, והדבר הפך את השכונה כבר מראשיתה למעין שכונת שוליים, קו תפר בין תל אביב ליפו, שכונת מעבר לימינלית שרבים נוטשים אותה כאשר מצבם הכלכלי משתפר או כשמשפחתם גדלה.⁵⁹

3. סיבות פוליטיות – מאבקן של השכונות היהודיות ביפו לפני 1948, פלורנטין, שפירא וגבעת הרצל, להסתפח לעיריית תל אביב. בתקופה זו, השסע הלאומי בין היהודים לערבים קיבל ביטוי בחיי היום-יום. הערבים חששו שהיהודים מתל אביב יתחברו לחולון ולבת ים, ובכך יסכלו את החלטת

⁵⁷ פסי הרכבת - תחנת הרכבת יפו פעלה בין השנים 1892-1948 כתחנת הקצה של מסילת הרכבת בין יפו לירושלים, זו תחנת הרכבת הראשונה שהוקמה במזרח התיכון מחוץ למצרים ולטורקיה. (המכלול. אין תאריך).

⁵⁸ עירוב שימושים – ג'ין ג'ייקובס, עיתונאית וסופרת אמריקנית-קנדית טוענת בספרה **מותן וחייהן של ערים אמריקאיות גדול**, שעיר/שכונה חיה ומלאת חיים, אמורה לספק נקודות מפגש רבות ככל האפשר בין אנשים וקהלים ולכן היא צריכה להיות תמהיל של עירוב שימושים: עבודה, בילוי, גינות, חנויות, תעשייה זעירה ועוד, כי אלמלא זה, המקום דועך ולכן כל יוזמה ברוכה (ג'ייקובס, 2008, עמ' 197-194).

⁵⁹ משרד הכלכלה, 2015, "סעיף ג': חומר רקע על האתר וסביבתו" **בחינת רישוי לאדריכלים**. עמ' 1.

ועדת פיל⁶⁰ לחלוקת הארץ, אשר קבעה בין היתר פרוזדור ערבי בין יפו לערים הערביות לוד ורמלה. עקב כך, נשארו השכונות תחת הרשות המוניציפלית של יפו עד 1948 (רבין, אין תאריך, עמ' 10). מנגד, צרכים יום-יומיים ותרבותיים של אנשי השכונות קושרים אותן לתל אביב (ארגוב, אין תאריך, עמ' 18-19). מצב ביניים זה הכניס את השכונות לסבך התקשרויות עם שתי הרשויות, וכתוצאה מכך הן נפלו בין הכיסאות להזנחה. עקב זאת, התבססו ועדות שונות בשכונה הפועלות לטובת התושבים. למשל, ב-1934, יזם ועד שכונת פלורנטין התקנת מערכת ביוב והתחילו לסלול כבישים. טקטיקה זו, של לקיחת עצמאות על ידי מנהיגי השכונה הכניעה את יפו, וזו נאלצת להשתתף בהוצאות (רבין, אין תאריך, עמ' 34). כלומר, מהלכים פוליטיים דחקו את שכונת פלורנטין לשוליים, בין יפו לתל אביב, ובצר להם, יזמו התושבים מהלכים לשיפור תנאי חייהם ונטלו לידם ניהול של חירות אוטונומית.

אם כן, הבניה מרחבית: פיזית, תרבותית, אידאולוגיה ואינטרסים פוליטיים, מגדירים את גבולותיה, את מעמדה ואת הווייתה של פלורנטין. בראשיתה הייתה זו שכונה הטרוגנית, סובלנית ורוגשת. הרב יצחק ידידיה פרנקל⁶¹ תיאר אותה כך: "כל החגיגות שם בצפון, הם קפואות משהו (... מאורגנות מגבוה (...) פה הכל ספונטאני, בלי קצינים ליחסי ציבור ובלי פרסומת בת חדשים (...) נוהרים הנה אלפים מכל קצוות העיר (תל אביב) (...) והזרם הוא חם ומאחד" (יואלי, 2008, בלוג). בשנות ה-60 של המאה ה-20 החלה נטישה בשל עזובה (מוזיאון לח"י, 2010), השכונה נתפסה כ'דרומית' ומוזנחת, עיר סיפית אפורה בין יפו הישנה והשחורה לבין תל אביב, העיר החדשה הלבנה (צפדיה, 2007, עמ' 139).⁶² מסוף שנות ה-90 של המאה ה-20 התיישבו צעירים בשכונה הוותיקה שנעזבה. היא זוהתה על ידם כמרחב אותנטי מפתה לקיים בו את חייהם, דיור זול, עיר קטנה רבת שימושים, תחומה ונגישה, מרוחקת מהמרכז הממסדי, בתוך העיר הגדולה תל אביב.

⁶⁰ ועדת פיל הוקמה ב-1936 על ידי בריטניה, בתקופת המנדט הבריטי, כדי לחקור את סיבות המרד הערבי הגדול שפרץ בארץ (1936-1939), המליצה על צעדים לעתיד כדי לפתור סכסוכים בין הערבים ליהודים.

⁶¹ הרב יצחק ידידיה פרנקל היה מבין מנהיגי השכונה ולימים הפך לרבה הראשי של תל אביב.

⁶² צפדיה מתכתב עם ספרו של שרון רוטברג **עיר לבנה עיר שחורה**. רוטברג מנסה לערער את דימויה של תל אביב שכמו צמחה מן החולות באופן תמים, ומתווה סיפור שלפיו העיר תל אביב 'הלבנה', על שם בתי הבאווהאוס שסידו בלבן, התעצבה מתוך יחסה ליפו ה'שחורה' ודחייתה כ'אחרת'. (רוטברג, 2005).

קסם, גרפיטי ועיר ללא הפסקה

ביכולתו של גרפיטי לתת הרגשת קרבה ושייכות למקום, להשפיע על אופיו ולייצר קהילה. הגרפיטי בפלורנטין הוא סממן המעיד על הוויה עירונית, עירוניות מיוחדת של צעירים באזור שהוא כמו עיר קטנה בתוך העיר הגדולה תל אביב, המתנהלת בתוך עצמה. גרפיטי וייצוגים אחרים, כגון בתי קפה ואפנה בסגנון 'שאבי שיק' זרוק, עם נטייה לבגדי יד שנייה, וינטג' וגלריות קטנות, מייצגים תת תרבות אלטרנטיבית מיוחדת באזור.⁶³

פלורנטין נתונה בגבולותיה, "בני עשרים ומשהו לוקחים פסק זמן מן המסלול המצופה, ובחרים לגור במרחב הסיפיי" (טלמון וליבס, 2000, עמ' 41). חיפוש עצמי של צעירים מעניק לשכונה גוון של "שילוב של קופא על שמריו ושל אוונגרד" (עמ' 45). תת התרבות האוטונומית של הצעירים מכריזה על עצמה באמצעות סגנונם, הגרפיטי בולט בשטח. קשר הלימינליות מחבר בין עבר להווה בפלורנטין. מזה כשלושה עשורים מתחלפים הצעירים החיים בפלורנטין והצביון הצעיר נשמר. בשנת 2000 רוב תושבי השכונה היו צעירים. מנתוני חוברת **רבעים ושכונות 2014** - פלורנטין עולה, שבפלורנטין 78.3% מן התושבים הם בגילאי 0-44 (המרכז למחקר כלכלי וחברתי תל-אביב-יפו, 2014, עמ' 384). בשנת 2016, נרשמה דעתם של תושבי השכונה ב-yad2 במדור מדד הנדל"ן, תחת הכותרת "טיפים וחוות דעת על השכונה" על יתרונותיה: "המקום צעיר ותוסס, יש הרבה מוקדי בילוי מסעדות (...). ואין תחבורה ציבורית" (ויטל, עמ' 3), ועל החסרונות נכתב: "הכל יותר צפוף, שכונת צעירים, המון דירות שכורות. יש פעילות בלילה" (עמ' 15).⁶⁴

ב-2019, עדיין קיים רוב גדול של צעירים בפלורנטין. בנתוני מדד הנדל"ן של yad2, הנתונים ניתנים באדיבות ובאחריות הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה (הלמ"ס) יחידת סמך במשרד ראש הממשלה, נרשם בסעיף "התפלגות האוכלוסייה בפלורנטין" שבני 0-44 בשכונה מהווים 65.5%.⁶⁵ כלומר, מגמת הרוב הצעיר בשכונה יציבה כבר יותר משני עשורים, וההוויה של תרבות צעירים היא שמתחזקת את הנתונים הללו.

בפלורנטין, הממסד העירוני אינו נוגע בגרפיטי ואינו מוחק אותו, אלא משמר את תרבות הגרפיטי במקום (תמונה 27). בשנת 2019 הוגש דו"ח על ידי מבקרת עיריית תל אביב על "אחזקת שטחים מגוננים על ידי אגף שיפור פני העיר", בסעיף 'גרפיטי ומודעות' נרשם שקבלני הגינון אחראים, במסגרת

⁶³ מהווי פלורנטין – (מערכת Timeout. אין תאריך. "פלורנטין").

⁶⁴ חוות דעת על השכונה (יד2. מדד הנדל"ן. 2021).

⁶⁵ הצעירים מתחלפים בפלורנטין – הנתונים באדיבות ובאחריות הלמ"ס (יד2 מדד הנדל"ן, 2020).

עבודתם, להסיר גם גרפיטי. היה ונמצא שלא עמדו בתנאים, יירשמו לחובתם פיצויים לעירייה. אגף שפי"ע (שיפור פני העיר) נקבע כאחראי לכך שהגננים ימלאו את חובתם במועד (שבתאי-פרנק, 2019, עמ' 34-36). זאת אומרת שהעירייה מפקחת על הגרפיטי בעיר. במסגרת זו הוחלט בתכנית חזון העיר 2017 בסעיף 1.4.4.1 "לשמור על מרחבי יצירה, בהם מתקיימת פעילות יצירתית ענפה בשל מאפייניהם הייחודיים" (התוכנית האסטרטגית לתל-אביב-יפו, 2017, עמ' 52). הסעיף כמו 'נתפר' לשכונת פלורנטין, אשר הפכה לשמורת גרפיטי.⁶⁶

תכנית חזון העיר 2017, התכנית האסטרטגית לתל-אביב-יפו, מייצגת גישה עירונית חדשה, פתוחה וליברלית ביחס למרחב הציבורי. היא מבוססת על דיאלוג המתנהל בין העירייה לתושבי העיר. במסגרתה התגבשה קבוצת דיון שכללה נציגים מהעירייה וכ-1000 תושבים מתחומי עניין ומומחיות שונים כגון כלכלה, תיירות, תחבורה ותרבות (חולדאי, 2018). בסדנאות שהתקיימו התקבלו החלטות ותוואי פעילות לשנים הבאות בעיר. בדיונים השתתפה גם האומנית הילה הראל, תושבת פלורנטין ופעילה בדרום העיר (עיריית תל-אביב-יפו, 2017). כאמור, הוחלט במסגרת התכנית לשמר את הגרפיטי בפלורנטין.

שימור אומנות הרחוב ותרבות הצעירים בפלורנטין הפך אמצעי להבאת תיירים ויעד ליוזמי נדל"ן. התושבים מתלוננים ש"התיירים מאמללים את חיינו (...) אנחנו רוצים את הרחוב שלנו חזרה" (מערכת Timeout, 2019). פלורנטין הפכה מבירת אומנות הרחוב ליספארי של תיירים, לאטרקציה. מדריכי גרפיטי מציעים לתיירים אמריקאים להתנסות בגרפיטי על קירות פלורנטין (סמריאס, 2018). פרויקטים של פינוי-בינוי יוצאים לדרך. למשל, במתחם צריפי פלורנטין (מתחם ולובלסקי), על חורבות גוש 7083 והריסות מועדון "קומפורט 13", נבנה קומפלקס 'בית המחוגה', שתכנן האדריכל אילן פיבקו, אותו אדריכל שבנה גם בצד הדרומי של מתחם צריפי פלורנטין את 'רביעיית פלורנטין'. הפרויקט יצא לדרך ב-2010 (קמפינסקי, 2016).

העירייה מעודדת סיורי גרפיטי לפלורנטין, "לאנשים שמחפשים לגלות את העיר מזווית קצת אחרת" (חווייה עירונית, 2021), סיורים המשקפים תופעות עכשוויות של העיר. מכאן, מה שנחשב ב'משקפי' הציונות בשנות ה-30 לבינוי רע ומיושן, התגלה בשנות ה-90 כיעד אטרקטיבי לצעירים המגבשים בשכונה קהילה בעלת סגנון חיים ייחודי המוסיף לקסמה של השכונה הוותיקה. את התרבות שהתפתחה במקום ואת הצלחתה יוצאת הדופן זיהו כעבור שנים פרנסי העיר. קסמה של שכונת מגורים רבת שימושים, נגריות, בתי קפה קטנים, בוטיקים וגרפיטי, משמש כלי מיתוג עבור

⁶⁶ 'שמורת גרפיטי' בפלורנטין – כינוי שנתתי לצורך עבודה זו.

הממסד העירוני המציג את תל אביב כעיר עולם, עיר ללא הפסקה, מלאת חיים ובעלת תרבות צעירה ועדכנית.

שמורות גרפיטי מתקיימות גם בערים אחרות בארץ, כגון בעיר התחתית בחיפה ובשכונת נחלאות בירושלים. מפגש בין ישן וחדש מאפיין את המקומות הללו. על פי תכנית חזון העיר, החליטה עיריית תל-אביב-יפו לשמר את תרבות הגרפיטי בעלת האופי הייחודי בפלורנטין, אשר צמחה באופן אורגני מתוך חיי השכונה, ובמקביל היא מתכננת התחדשות בשכונה. שעל פיה, יש היתר להרוס רובעים ישנים, בעיקר במתחם צריפי פלורנטין, המשופע בגרפיטי. בתכנית, שתאריך היעד שלה הוא שנת 2025, צוין ש"יקבעו מגרשים למבני ציבור (...) תותר בניה נקודתית חריגה" (סגל, 2016, עמ' 110). מכאן שהרס מבנים ישנים לטובת מבני ציבור חדשים משמעו הרס הישן והגרפיטי שעל קירותיו.

במסגרת שימור בר קיימא מגבילה העירייה את הבנייה בפלורנטין, "תותר בניה נקודתית חריגה", משמע ששימור השכונה התל-אביבית ההיסטורית ותרבות הגרפיטי המתקיימת בה הוא מסוג שימור חלקי. אם כי ההתחדשות העירונית מסמנת גם תהליך של ג'נטריפיקציה. פריחת הגרפיטי בשכונה התל אביבית משמשת כמנוף תדמיתי לעיר תל אביב המשווקת על ידי העירייה כעיר עולם תוססת ועדכנית. באדריכלות המונח ספוליה⁶⁷ מתייחס לאובייקט ממשי מקורי שנעשה בו שימוש חוזר בהקשר אחר, אני עושה במונח הקבלה לשימוש חדש ברעיון. בדומה העירייה עושה שימוש חדש בגרפיטי שהתפתח מתוך חיי התרבות בשכונה, ובאמצעות שימורו היא מקדמת ערך עירוני וערך כלכלי תיירותי. בולטות הגרפיטי מסייעת להבחין בתהליכים במרחב, בהשפעת התושבים על מרחב חייהם ובהכרת העירייה בחשיבות המרחב העירוני הייחודי.

מקרה בוחן 10. ציור קיר 'מציצים' בחוף מציצים בתל אביב

⁶⁷ ספוליה (מלטינית 'שלל') היא מונח הלקוח מאדריכלות. ספוליה היא שימוש בחלקים של מבנים

ישנים שהוצאו מהקשרם המקורי, ושנעשה בהם שימוש חוזר בהקשר אחר במבנים חדשים.

(Brown University. 2008).

א. עבודותיו של רמי מאירי בתל אביב

רמי מאירי התחיל לצייר על קירות ב-1982, הוא מגדיר את עצמו "כצייר קירות, משתמש במרחב האורבני (יהב, 2009, סרטון ביוטיוב, 0:23), המציג השתקפות של התרחשויות מקומית (...) מה שמיוחד בסוג הזה של האומנות שאתה נחשף לו תוך כדי הפעילות היומיומית שלך (...) זה תופס אותך" (1:26). שנים רבות עבד בהתנדבות במחלקת חזות העיר בעיריית תל אביב, העירייה סיפקה לו קירות והוא "עשה עליהם סטאז'" (1:26). בהדרגה, זכו ציוריו להכרה. מאירי מצייר בטכניקות מגוונות, והוא מראשוני ציירי הקיר בארץ שצייר בטכניקת תרסיס צבע. בניגוד לציירי גרפיטי אחרים הפועלים ללא רשות, מאירי מקבל את רשות העירייה לצייר את ציוריו, אך הם נעשים ללא תשלום (לניר, 2011, עמ' 12), והוא זה שקובע את הרעיון ואת התוכן לציוריו (לונדון, 2014, 17:26). מלבד מאירי, בשנות ה-80 וה-90 לא הייתה בארץ נוכחות לסוגה זו. היא התפתחה רק כשני עשורים מאוחר יותר (לניר, 2011, עמ' 17), מאירי מזוהה כפורץ דרך בתחום אומנות הרחוב בארץ, ובפרט בתל אביב (עמ' 14). מדברי לניר משתמע שהיא משייכת את ציורי הקיר של מאירי לגרפיטי, למרות שהם ניתנים באישור, שחלקו מוגדר היום כאומנות רחוב.

הגדרת הגרפיטי כאומנות רחוב, לא כל גרפיטי, על ידי הממסד, טשטשה את ההבדלים בין ציור קיר במרחב הציבורי לאומנות רחוב/גרפיטי, ובין גרפיטי שנעשה ברשות לבין ציור שנעשה ללא רשות. לתפיסתו של יגאל שתיים, "גרפיטי זה לא קשור לרשות, גרפיטי זה עבודה במרחב הציבורי. בלי רשות עם רשות (...) כשמישהו מרסס ברשות אז זה לא גרפיטי? וכשהם נעשים ברשות הם חדלים להיות גרפיטי?" (י' שתיים, ריאיון, 10 במרס 2020, נספח 4), דברי שתיים, וגישת האוצרות טל לניר ואביבית אגם דאלי, שהתייחסה למאירי כאל צייר "גרפיטי חוקי" (אגם-דאלי, 2008, עמ' 68), המצייר בהסכמת הרשויות, סיפקו לי סיבה מנומקת ורלוונטית לכלול בעבודה זו את יצירתו. אם כי מאירי ציין הבדל כלשהו בין ציור קיר מורשה לגרפיטי לא מורשה, והוא ש"צייר גרפיטי לא יכול לקחת בניין קומות, להביא ציוד ולעבוד עליו ימים שלמים, והוא [צייר גרפיטי] נאלץ להסתפק בקיר קטן בכדי להעביר את המסר שלו" (הרשקו, אין תאריך). אולם גם טיעון זה היטשטש, מפני שמזה שנים אנשים פרטיים מזמינים ציירי גרפיטי פעילים, שמציירים ללא אישור בעיקר בטכניקת תרסיס צבע, לצייר על מבנים שברשותם. כך למשל, ציירי הגרפיטי דדה וניצן מינץ מוזמנים לצייר בארץ ובחו"ל (צוראל הררי, 2017).

מאירי הסביר: "לכל סביבה יש את האווירה שלה, יש ההתרחשויות שקורות בה (יהב, 2009, 2:30) (...) את הקיר אני לומד לפרטי פרטים ואחד הדברים שאני רוצה ליצור, זו 'התרמית'. כדי ליצור אשליה אתה צריך להיאחז בדברים מוחשיים, תיתן לי בית, חלון, עץ או משהו קשור, או דמויות

שהולכות (...) אני יכול לאפיין את הציור בצורה מסוימת (1: 59). הרחוב הוא כלי עבודתי, אני ממשיך את הסביבה לתוך הקיר. "לפרק את הקיר ולהמשיך לרחוב (לונדון, 2014, 3: 44).⁶⁸ "מימון העבודות נעשה על ידי עיריות או חברות גדולות, ואני נהנה מהקשר הזה מתוך הבנה שנתנה למען הקהילה פותחת הרבה יותר דלת, הרבה יותר חזקה להרד-דיסק שלנו, לזיכרון שלנו מאשר פרסום קונבנציונלי" (יהב, 2009, 4: 37).

בשיחה עם ירון לונדון, עיתונאי ואיש טלוויזיה, אמר מאירי: "עשר שנים ראשונות לא קיבלתי תמורה עבור הציורים, הדבר היחיד שקיבלתי היה את אהבת הציבור" (לונדון, 2014, 26: 17). בהמשך, הכריז מאירי על חוסר עניין ברווחים. בורדייה טוען שיש לבחון לעומק את אלו אשר מצהירים על עצמם כחסרי עניין ברווחים כאשר הם מתייחסים ליצירתם, מפני ש 'disinterested' זו לא תכונה, הצגת האומנות כטהורה - אומנות לשם אומנות היא אסטרטגיה לקידום קידוש יצירה (בורדייה, 1983, עמ' 134, 139). מכאן שמטרתו של מאירי, במודע או שלא במודע, הייתה לקדם במעמד הטלוויזיוני את האמונה במקוריותה של יצירתו ובאיכותה. בתכנית הטלוויזיה 'מה זה מוזה?' הוא סיפר ש"בהתחלה, אנשים לא התייחסו לציור קיר (ברחוב) כאל מוצר שאפשר להזמין, לא היה דבר כזה בשוק. בחרתי לצייר מתוך אהבה למקצוע, ובגלל הקושי להתפרנס ממנו וכדי לא להיות תלוי בגלריות. חשבתי שמן הראוי שאני אמצא לי מדיה חדשה שבה אני אוכל לחשוף את עצמי ישר" (18: 7). ההבדל בין ציור קיר לגרפיטי במרחב הציבורי מעורפל, לפיכך, גם על ציור קיר מקשקשים. בריאיון, שאל לונדון: "האם אתה לא חושש שהיצירות שלך יושמדו (...) יקשקשו (...) ישנאו אותם" (12: 50), ועל כך השיב מאירי: "הציור הראשון שלי היה בחוף גורדון בתל אביב, 1982 (תמונה 28), למרות שהציורים אינם מחתרתיים אנשים הזהירו אותי (...) ואז יום אחד זה קרה, בא איזה מישו וריסס את כל הציור בספרי שחור ומאד כאב לי (...) אותם אנשים שנוכחו בשעת הציור התאספו ומחו, כאב להם, הם ביקשו שאשחזר את הציור, ואז הבנתי שלא ציירתי את זה לעצמי והחלטתי להמשיך לצייר ציורי קיר" (12: 50). הציור הראשון בחוף גורדון שוחזר, ומאז הוא עובר שימור

⁶⁸ בדומה לתפיסה הרנסנסית הרואה בציור 'חלון למציאות', שבו מבנה הפרספקטיבה בתמונה נועד להציג אשליה, חיקוי של מציאות, כלומר, הקיר הפנימי של הבית הופך 'שקוף' ומבעדו נגלית המציאות (מישורי, 2000, עמ' 84), אצל

מאיר הקיר האטום החיצוני של הבית, נפרץ על ידי ציור שהוא המשך אשלייתי של חיי הרחוב.

תחזוקתי, במהלך 38 שנותיו הוא הפך לחלק מנופה של תל אביב (0: 22). זה עשורים שמאירי מוזמן לצייר ברחבי תל אביב, בארץ, ובמדינות רבות בעולם (0: 22).

שיתוף הפעולה בין מאירי לעירייה הוא לטובת שני הצדדים. מאירי מאמין שהוא תורם לקהילה, מקבל קירות, זוכה לחשיפה, מקדם קריירה וזוכה להערכה, והעירייה פותרת את בעיית הכלוכי הגרפיטי. מאירי התנצל: "ביקשו מהעירייה, רצו שיפסיקו לכלוך את העמוד הזה. אמרו, את העבודות שלך לא מלכלכים" (שבתאי, 2000).

מאירי משתמש במגוון טכניקות בעבודתו, הוא מצייר במכחול, בפחם ובצבעי ארוסול – טכניקה נפוצה בגרפיטי המודרני. במציאות העכשווית, הגרפיטי הפך למוצר סחיר, משתמשים בו לפרסומת, הממסד ואנשים פרטיים מזמינים אותו, ונוצר טשטוש בין גרפיטי מוזמן, ציור קיר מוזמן וגרפיטי שנעשה ללא רשות. כולם פגיעים במרחב הציבורי. עם זאת, אומר מאירי: "זמן חשיפה של ציור קיר (במרחב הציבורי) הוא הרבה יותר גדול מאשר חלל של מוזיאון, אז אם אני אקח תקופה יותר קצרה של חשיפה אבל זמן יותר לאנשים הרווחתי" (לונדון, 2014, 22: 18). אישור העירייה לציוריו מקנה ליצירותיו כוח הישרדות רב יותר, ועדות לכך היא מסלול התיירות שהתפתח בתל אביב בעקבות יצירותיו (ברק, 2018). ציוריו משקפים את זמנם, הם מייצגים את היום-יום בעיר, פעילות, דמויות, ייצוגים תקופתיים, חלונות, בית, אפנה. הערך הפולקלוריסטי תרבותי מקומי בולט בהם.

איקונוקלזם במרחב הציבורי

ציור הקיר 'מציצים' הוא אחד מציוריו הרבים של רמי מאירי המייצגים את נופה של תל אביב. הציור נמצא בחוף מציצים, לוקיישן שבו הוסרט הסרט הישראלי **מציצים**. חוף 'מציצים' מפורסם בזכות הסרט **מציצים**, שיצרו אורי זוהר ואריק איינשטיין. הסרט יצא לאקרנים בשנת 1972 והיה מועמד לפרס דוב הזהב בפסטיבל ברלין. הוא עוסק בהווי של חבורת נערי חוף בתל אביב וחייהם הנהנתניים בשנות ה-60. בסרט, הצריף של גוטה (אורי זוהר) מוקף חומה, ומבין הסדקים אפשר להציץ לשירותי הבנות. באחת מסצנות הסרט, אלטמן הקטן (מוטי ארבל) ושני שחקנים נוספים מציצים מבעד לחומה (אלטמן, 2014, 32: 1). הסרט זכה למעמד של סרט פולחן בתרבות הישראלית (טלמון, 2016). ציור הקיר 'מציצים' צויר בשנת 2001 (תמונה 29), כמחווה לסרט. זהו ציור מדויק, אשלייתי (בצרפתית: *faux*). ובו שני צעירים עומדים בתנוחת הצצה, מציצים דרך סורגים לשירותי נשים ממשיים. הציור נעשה בהסכמת העירייה והוא הפך לחלק מייצוגי 'חוף מציצים', חוף מיתולוגי המוכר בזכות הסרט. הדימוי נתפס כתלת ממד, חיי הרחוב נדמים כממשיכים אל תוך הקיר. הציור לוכד אותם בזמן. במהלך השנים גם הציור הפך לסמל נוסטלגי עבור רבים, ובפרט למתרחצי החוף הוותיקים. חוף

מציצים הוא בעל אופי משפחתי, הציור הוא אחד מייצוגי החוף, הוא נקשר להיסטוריה שלו, הוא משרה תחושת שייכות על מתרחצי המקום.

בדצמבר 2018, כשני עשורים לאחר שצייר מאירי את הציור, אלמוניות המשייכות עצמן לארגון לוט"ם (היחידה ללוחמה בטרור מגדרי) השחיתו אותו והוא ניזוק. הידיעה פורסמה ב- **mako**: "שנים אנחנו רואות את הגרפיטי הזה ונגעלות, הגיע הזמן לפעולה – אנחנו לוקחות את המרחב בחזרה" (מאקו, מערכת ערוץ הנשים, 2018). הפעילות ציירו איקס גדול בצבע אדום על הגברים המציצים, ועל דופן הקיר התחתון כתבו באותיות שחורות גדולות "תרבות אונס" (תמונה 30) באוגוסט 2019, הן שבו והשחיתו את הציור, והפעם כתבו באותיות גדולות בצבע שחור על הציור שמות של אנשים מובילים בתחומם בחברה הישראלית אשר הורשעו באשמת הטרדות מיניות ואונס: משה קצב, חיים רמון, אייל גולן, אופק בוכריס ועוד (תמונה 31).

בדומה לאנדרטאות זיכרון במרחב הציבורי, המושכות אליהן אירועים איקונוקלסטיים, למשל באמצעות גרפיטי מחאה, הציור עצמו הפך למטרה לביקורת. ציור 'מציצים' של מאירי שזכה ליחסותי (Shapiro, 2012, p. 271) העירייה, ושהוכתר כיצירה ראויה ונכונה לייצג את חוף מציצים, ספג ביקורת על תוכנו ועל מה שהוא מייצג. גרפיטי המחאה של נשות לוט"ם עלה על ציור הקיר, הוסיף לו תכנים והשחית את מקוריותו. ציור 'מציצים' הפך ליעד משיכה איקונוקלסטי פמיניסטי. פמיניסטיות יצאו במחאה נגד ציור 'מציצים' ונגד מה שהוא מסמל לתפיסתן. הגרפיטי שלהן יצא נגד תרבות האונס ונגד אלימות כלפי נשים בחברה הישראלית.

ב. בריונות, נוסטלגיה ומחאה

בעקבות הידיעה על השחתת הציור שלו, ירד מאירי לחוף 'מציצים' כדי לראות את הנזק שנגרם לציורו. בעודו רואה לראשונה את הנזק שנגרם לציור, התקשרו אליו לאה לב ואורי גוטליב מרדיו 103fm.

מאירי שיתף את הכתבים בתחושתו. "היום זה פעם שלישית שאני עובר ונדליזם על הציור, באמת בריונות שאני חושב שהיא לא הכיוון הטוב (...) זה חבל, הציור ליווה הרבה אנשים." (גוטליב ולב, 2019, 08:01). לב הקשתה: "באמת אולי יש משהו קצת לא נעים בלראות כאילו ציורי קיר של גברים מציצים (...) כבר לא לתקופה" (02:24). על כך השיב מאירי: "אני ציירתי את זה לפני 20 שנה בהומור ובהרבה אהבה לכולם, ויש הרבה אנשים שעוברים בחוף, באמת, עכשיו עברה פה גברת מבוגרת, חבל שלא ראייתם אותה." הגברת הצטרפה לריאיון ואמרה: "אני מתרחצת, שוחה בחוף הזה כבר הרבה שנים (...) הוא פשוט זכר לתקופה אחרת. ואין קשר בינו לבין כל המי-טו שאני כמובן מזדהה אתן)

(...) כי זה נוסטלגיה לתקופה אחרת (...). "גוטליב הוסיף: "נכון שאת הסרט מציצים עדיין כל הזמן רואים (...) זה קאלט." הגברת המשיכה: "אבל אין קשר, וכל זמן שמישהו משחית אותו פשוט איך לומר תפס קורבן לא מתאים." (38: 02 עד 20: 03)

בהמשך הריאיון, שאל גוטליב את מאירי איך ימחק "את הוונדליזם" (04: 04) ומאירי ענה: "אני לא מוחק אותו, אני משאיר חלק ממנו כדי שאנשים יבואו ויראו את זה. הציור תיקנת אותו, כרגע השארתי אותו במצב של hold (תמונה 32). אתם יכולים לראות שחלק מהאותיות השחורות נשארו על הקיר. החלטתי שאני לא מתקן את כל הציור, גם שכל האנשים יראו, תגובה ציבורית לכל מה שקורה. הדעות חלוקות כרגע. אבל אני רוצה להגיד לכם (...) אתמול דיברתי עם אחת הנפגעות והחלטנו שסוף סוף משהי מדברת איתי מהן, והחלטנו למצוא פתרון, אבל לא בצורה של בריונות, אני חושב שצריך לעשות את זה שכולם יהיו מרוצים (...) כשאני רואה פה את החיוכים והאהבה שאני מקבל ברחוב אנשים שיבינו שיש קהל אחר גם, שהבריונות לא תמיד גורמת לטוב, או להעלות את הדעות שלהם על הבמה בצורה חיובית (...) (04: 04). זה לא פגעו לי בציור זה פגעו להרבה אנשים בציור (...). ברגע שציור שלי נמצא במרחב הציבורי הוא שייך לקהל, הוא לא שייך רק לי" (05: 48).

לב הגיבה: "אתה (...) משתמש במילה בריונות כשמציירים על הציור שלך אבל יש אנשים שתופסים כבריונות את הציור עצמו שרק מה שהציור מסמל זה בריונות" (05: 45). מאירי השיב ש"יש אנשים שכמו שהם תופסים את זה ויש אנשים שמשתלטים על הבמה" (07: 01). מאירי חזר והציע לנהל שיח עם הנשים המוחות, עם תושבי העיר ועם אנשי העירייה. "אבל למחוק ערך תרבותי זה לא רעיון טוב" (גוטליב ולב, 2019, 35: 07).

בשיחה עם המראיינים, השווה מאירי בין טוב לרע, בין אומנות לוונדליזם, בטקטיקה אשר נועדה להעניק לגיטימציה לציורו. כאשר דיבר על יצירתו, השתמש בטרמינולוגיה מתחום האומנות, וכינה את הציור "קלסיקה" בעלת "ערך תרבותי" (גוטליב ולב, 2019). ואילו כאשר דיבר על גרפיטי המחאה, השתמש במונחים סוציולוגיים הקשורים לסטייה חברתית, וקשר את גרפיטי המחאה ל'בריונות', 'וונדליזם', שתלטנות וכוחנות. עם זאת, בהבנה שהמרחב הציבורי שייך לציבור, חיפש מאירי פשרה באמירתו: "גם לי זה כואב". עבורו, לציור יש ערך היסטורי תרבותי הראוי לשימור, ואילו עבור הנשים המוחות הציור הוא ביטוי בריוני הפוגע בנשים ומשתלט על המרחב הציבורי.

מאירי שחזר את ציורו כמה פעמים. 'קרב הסמלים' נתן אותותיו, וזוהרו של הציור המקורי הועם. המרקם הפרחוני של בגד הים הוורוד של המתרחץ בצד ימין נפגע, הפרחים הפכו לכתמי צבע מונוכרומטי שטוחים, ובצד שמאל הנקודות החינניות במכנסי התכלת של המתרחץ נגוזו. חריץ הישבן כוסה, והגוף הנערי של המתרחץ שהיה בציור המקורי, כמו בגר, התעבה בשחזור. אמנם, שמות

המטרידנים נמחקו, אולם איקס המחיקה נשאר בצורה ברורה, הוא משטיח את הציור ומבליט את אטימות הקיר ובכך הוא פוגם באפקט ה'תרמית', ללא הפעלול הקסם של הציור התפוגג. הדיאלוג בין הדימויים מתרחש לנגד עינינו, בהווה. מאירי נלחם לשמר את הציור הישן שהפך לאייקון מקומי, אך המאבק האיקונוקלסטי במרחב הציבורי נמשך. בתאריך 23 באוגוסט 2020, פורסמה ידיעה בעיתונות שלפיה, ראש עיריית תל אביב רון חולדאי, הורה למחוק את ציור הקיר (תמונה 33).

ביום מחיקת ציור הקיר הפגינו בארץ אלפים במחאה על אלימות כלפי נשים. בהפגנות השתתפו גם גופים וחברות גדולות בישראל, כאשר ברקע התפרסמה באותו יום ידיעה בעיתונות על חשד לאונס נערה בת 16 במלון באילת, שהיו מעורבים בו עשרה צעירים. באותו היום, מחקה העירייה את ציור 'מציצים', (הורדניצ'אנו וירקצי, 2020). ראש העיר רון חולדאי אמר: "חופש הביטוי וחופש האמנות הוא ערך עליון בעירנו. ולמרות זאת, החלטנו שציור הקיר הוותיק אינו יכול להישאר על כנו שכן הוא נתפס על ידי רבים כעידוד או קבלה של מעשה פסול ופלילי. מחיקת הציור אינה מוחקת את העבר או את היצירה הקולנועית שתיארה אותו, אלא מבטאת אמירה לגבי סוג המסר שאנחנו מעניקים לדורות הבאים" (כהן, 2020, אין מספרי עמודים).

הרטוריקה של חולדאי דחתה את ציור הקיר שצויר במרחב הציבורי ברשות, אך קיבלה את הסרט **מציצים**, שהיה השראה לציור. הוא כינה את הציור 'פסול ופלילי', ואילו את הסרט: 'יצירה קולנועית', כשם שאורי גוטליב מרדיו 103fm העיר שאכן הסרט הפך בארץ לסרט פולחן, 'קאלט'.

לכאורה, הממסד הוא הפוסק האחרון, השמטה מלאה מבטאת שליטה במרחב. אולם, ציורי תרסיס הצבע הצבעוניים הגדולים הבולטים במרחב, ציור הקיר וגרפיטי המחאה חושפים התרחשות חברתית מורכבת יותר, מלחמת סמלים במרחב הציבורי, שבסופה גבר גרפיטי המחאה על ציור הקיר שהפך לסמלו של החוף התל אביבי. מוחות לוט"ם הצהירו: "אנחנו לוקחות את המרחב בחזרה". לפבר כינה זאת 'פעולת ייצור של המרחב החברתי': "האם מרחב זה מופשט? כן, אך הוא בהחלט "ממשי", כמו הסחורה והכסף המהווים שניהם פשטות וקונקרטיות. האם הוא קונקרטי? לא בדומה לחפץ או למוצר כלשהו" (לפבר, 2005, עמ' 179). כלומר, המרחב החברתי הוא מוצר פיזי מנטלי וחוויתי מורכב שהכול מעורבים בעיצובו, הוא בעל גוונים רבים, קשור לרעיון, לסמל ולאידאולוגיה ותלוי זמן מקום וחברה.

ציור 'מציצים' היה חלק מייצוגי החוף התל אביבי במשך שני עשורים, ובעקבות המחיקה התעורר שיח בציבור. התמיכה במחיקת הציור הייתה גדולה, אם כי היו גם שטענו אחרת. רז ישראלי מ**ישראל היום** כתב שמחיקת הציור היא טעות תרבותית והיסטורית מפני שציוריו של מאירי פזורים ברחבי העיר העברית הראשונה, ומזמן הפכו לחלק מנופה של העיר. הם חלק מפולקלור שמבטא מקום, כמו כל מקום אחר ש"התפתח אבולוציונית" (ישראלי, 2020). ומוסיף שגם אם נשרוף את הסרט 'מציצים'

הוא יהיה עדין חלק מזהותנו כמו הציור. למנוע מוסכמות חברתיות לא מקובלות משנות ה-70 זה התפקיד שלנו הורים, מחנכים ושום מחיקה שהיא חלק מתרבותנו לא תעשה זאת עבורנו, הטרדות מיניות הן חלק מההיסטוריה שלנו ולכן מחיקת הציור היא כמו להניח "פלסטר על פצע פתוח הדורש תפרים" (ישראל, 2020).

תגובתו של רמי מאירי: "חשבתי שהציור דווקא יכול לשנות את הרוח ולתת במה לנשים שחו אונס או פגיעה מינית (...) שאומנות יכולה לעשות את זה (...) לצערי נלקחה ממני במה חשובה וציור חשוב (...) בשביל אנשים בגילי הוא מראה תקופה אחרת, תרבות נאיבית שהייתה ונעלמה. היום לא הייתי מצייר אותו" (בלומנטל וגיל-עד, 2020).

מחיקת ציור הקיר 'מציצים' ובה בעת יחס מגונן (משמר) על היצירה הקולנועית **מציצים**, מסמנת את מעמדו הרם של הקולנוע בסולם הארטיפיקציה, ולעומת זאת, את נחיתותו של ציור הקיר. ההנחה היא שאחת הסיבות לכך היא טשטוש הגבולות בין גרפיטי לציור קיר או במילים אחרות – המשותף ביניהם: ציור קיר במרחב הציבורי במכחול, הדבקות, ובפרט שימוש בסטנסיל ובמכל אירוסול מאפיינים את שניהם. ללא ידיעה אם הגרפיטי או הציור נעשו ברשות, ההבדלים בין השניים מעורפלים. מעקב אחר ציור 'מציצים' – שימורו כשני עשורים ומחיקתו לאחר מכן מהמרחב הציבורי, ומנגד – קידוש הסרט כיצירה קולנועית והכתרת יוצריו, אורי זוהר ואריק איינשטיין, מהמובילים בתרבות הישראלית, מבהירים שהענקת ערכים ליצירה היא עניין תרבותי, חברתי ופוליטי. כמו כן, מוסק מכך, שהמרחב הציבורי הוא משאב חברתי רב כוח, שגם לציבור יש יכולת להשפיע עליו. נראותו של הגרפיטי ממחישה זאת.

מערכת היחסים בין המציאות היום-יומית למציאות החברתית מייצרת עשייה מרחבית, הוויה של מקום, ונקודות מפגש בין אנשים מעודדות זאת (גייקובס, 2008). לדוגמה, מקרה ציור 'מציצים' זימן חשיפה לאירוע איקונוקלסטי מושך תשומת לב, צבעוני, ויזואלי, שהתפתח במרחב הציבורי על רקע חברתי, פמיניסטי. קרב הסמלים סביבו שיקף תנועה דינמית במרחב החברתי ובתרבות. בשנות ה-80 ציור 'מציצים' נתפס בחברה כסמל תרבות חניני בעל ערך תרבותי, עירוני, מקומי, ומשום כך לא נגעו בו, ואילו בשנות ה-2000 הוא הובן כסמל טורדני, המשקף אלימות נגד נשים בחברה, ולכן, הסירו אותו מהמרחב הציבורי. בדומה, גרפיטי ג'מילי נתפס כוונדליזם בשנות ה-80 ובשל כך החליט הממסד למחוק אותו, ובשנות ה-2000 בתמיכתו הוא שוחזר והוכתר כסמל בעל ערך לאומי.

מקרה גרפיטי מציצים חתם את חקר שימור הגרפיטי המודרני בישראל. לפיו המרחב הציבורי מאפשר אינטראקציה בין תושבים, הוא מקנה להם חופש להתאחד ולדון בבעיות חברתיות ופוליטיות, הגרפיטי המודרני הוא שותף פעיל בשיח. הוא עשוי לייצר, או לעודד זהות קבוצתית עירונית, יישובית ולאומית. משמע שייצוגיו משקפים הלכי רוח בחברה. לפיכך משמרים מזהים בו בקלות ערכי חברה

ופוליטיקה, הם משתמשים בתכונותיו המבניות - טקסט קצר הנקלט בחטף וייצוגים אוטנטיים מושכי עין - כערוץ תקשורת יעיל כדי להצפין בו מסרים פוליטיים חברתיים חדשים במרחב הציבורי. זאת מעצם הבחירה בגרפיטי לשימור, בייצוגיו, בהקשר שבו נוצר ובחירת קטגוריות השימור. ערכים היו המניע לשימור הגרפיטי ההיסטורי והגרפיטי המודרני, אולם בעוד ששימור הגרפיטי ההיסטורי, שנעשה על ידי משמרים אקדמיים/מקצועיים נקבע על פי מצב החפץ ההיסטורי, הרי שבשימור הגרפיטי המודרני, ברוב המקרים, הוזנח החפץ ומשקל הכובד עבר לטובת ערכים.

ערכי חברה, ערכי אומנות

בכל מקרי שימור הגרפיטי במרחב הציבורי שנבחנו במחקר זה, לא בא לביטוי הערך האומנותי. בנוגע לגרפיטי המודרני, חלקו הוכר כבר בשנת 2011 כאומנות כאשר החליט מוזיאון ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, אגף השייך למוזיאון תל אביב לאמנות לערוך לו תערוכה (לניר, 2011) ⁶⁹. אכן, בשיח על שימור הגרפיטי המודרני הערך האומנותי נזכר, אולם הוא לא קודם, בשימור הודגשו ערכי חברה. דוגמה, בדיון על שימור גרפיטי רצח רבין בפלורנטיין נשאלה העירייה מדוע היא איננה דואגת ליצירה החשובה, הסתבר, שבעירייה גרפיטי איננו נמצא תחת קטגוריית שימור יצירות אומנות במרחב הציבורי. אתיחס למספר הנחות מדוע הערך האומנותי נעדר בשימור הגרפיטי במרחב הציבורי:

גרפיטי היסטורי: מפני שגרפיטי היסטורי מתאפיין בכתובה בודדת, אישית ואנונימית של אנשים שהזדמנו למרחב הציבורי, ערכים אומנותיים אינם בולטים בו. לעומת זאת הוא צבר ערכי גיל שאותם מזהים ללא קושי משמרים המייחסים לו ערכי מורשת. וייתכן שהכלים המודרניים לבחינת מהו גרפיטי אומנותי עשויים להיות לא רלוונטיים לגביו.

לעומת הגרפיטי ההיסטורי, בגרפיטי המודרני התפתח זרם המצהיר על כוונה לייצר אומנות במרחב הציבורי, והוא פועל ככזה, ובכל זאת נימצא במחקר שגם בו הערך האומנותי לא הודגש בשימור במרחב הציבורי הישראלי. ההנחות הן:

1. הכתרת גרפיטי כיצירת אומנות במרחב הציבורי עשויה לערער את הסדר הקיים שקבע הממסד לגביו, להחליש את השליטה בו שמתקיימת באמצעות חוק הוונדליזם התלוי ועומד נגדו.

⁶⁹ תערוכת "בפנים: אמנות רחוב בתל-אביב" במוזיאון הלנה רובינשטיין בתל אביב.

2. הקניית ערכים אומנותיים לגרפיטי במרחב הציבורי, מרחב ציבורי כימקדשי יצירה, היא קריאת תיגר פומבית על מוסדות ממסדיים כגון מוזיאון וגלריה, מעוררת את סוגיית החלל המוזיאוני כמקדש יצירה, ואת תפקיד האוצר.

3. שליטה במרחב הציבורי משמעה כוח להשפיע על התודעה הציבורית, ההנחה היא שעיסוק בערך אומנותי בגרפיטי אינו יעיל לצבירת כוח פוליטי, אידיאולוגי במרחב הציבורי, ולכן השיח על ערכי אומנות בגרפיטי פחות חשוב במרחב זה.

הנחות אלו, הנוגעות בשאלת הערך האומנותי כמניע לשימור גרפיטי במרחב הציבורי, ראויות להיבדק במחקר רחב ומעמיק בפני עצמו.

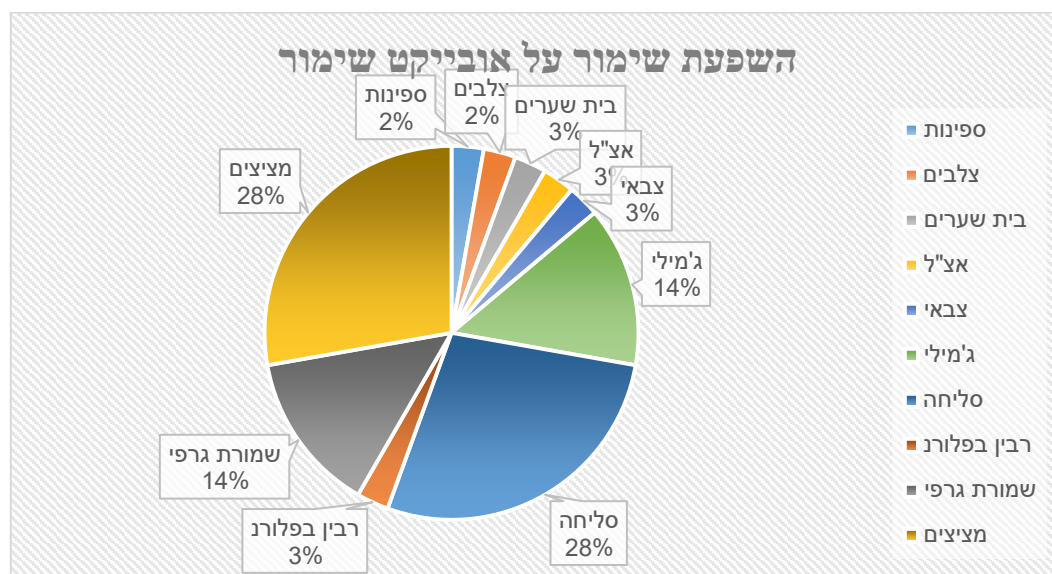
סיכום

לארגון המידע שהצטבר במחקר, מוצגת להלן טבלת שימור לסיכום. היא כוללת את המקרים, את הקריטריונים, את הקטגוריות, את הגורם המשמר ואת השפעת המשמר על אובייקט השימור.

טבלת מעקב לשימור הגרפיטי

מקרה	מקום	הקשר אירועי	קריטריונים כלים גרפיים ואסתטיים	מניע לשימור	קטגוריה	משמר	השפעה
גרפיטי ספינות	אתר ארכאולוגי ליד באר שבע	מאגר מים עתיק מהתקופה הרומית	חריטה	ערך מורשת תרבות	אי התערבות	רשמי. רשות העתיקות	השפעה מועטה על הפריט (הגרפיטי)
גרפיטי צלבים	באמבולטוריום בכנסיית הקבר בירושלים	צליינים מימי הביניים	חריטה	ערך דתי תרבותי	אי התערבות	רשמי. מנהיגי הכנסייה	השפעה מועטה
גרפיטי בבית שערים	מערות קבר יהודיים בבית שערים	חניכי תנועות נוער מתקופת היישוב	חריטה, כתיבה בצבע	ערך מורשת לאומית	אי התערבות	רשמי. רשות העתיקות	השפעה מועטה
גרפיטי סמל האצ"ל	מבנה הקישלה במתחם מגדל דוד	אסירי המחתרות היהודיות לפני הקמת המדינה	חריטה	ערך מורשת לאומית	אי התערבות	רשמי. רשות העתיקות	השפעה מועטה
גרפיטי צבאי	עמדת שמירה בתחנת מים בשער הגיא	מלחמת העצמאות 1948	כתיבה בדיו באותיות כתב	ערכי מורשת לאומית תרבותית	אי התערבות	רשמי. חברת מקורות מדינת ישראל	השפעה מועטה
גרפיטי גימילי	תחנת מים בשער הגיא	מלחמת העצמאות 1948	צביעה בזפת שחורה	ערך מורשת לאומית	שחזור	רשמי. מקורות, והחברה לשימור אתרי מורשת בישראל. ראש צוות המשמרים משמר מקצועי שי פרקש	השפעה מתונה על הפריט. צירוף פריטים מקוריים על ידי המשמר למשפט חדש.
גרפיטי הסליחה	קיר גן העיר בתל אביב	רצח ראש הממשלה יצחק רבין	מעורב : כתב יד, מגזרות עיתון. צבעוני	1. ערכי חברה ולאום 2. ערכי חברה והשלום	שעתוק באמצעות צילום	רשמי. בחסות עיריית תל אביב. ראש צוות המשמרים האומן דוד טרסקובר	השפעה מרובה על הפריט
רצח רבין בפלורנטין	שדרות וושינגטון בשכונת פלורנטין ת"א	רצח ראש הממשלה יצחק רבין	תרסיס צבע שחור לבן	ערכי תרבות וחברה. וערך קהילתי	מיועד לשחזור	בהמתנה, שחזור על ידי היוצר	בהמתנה. השפעה מועטה. הנזק שנגרם לפריט = לערך הגיל
תרבות הגרפיטי בפלורנטין	שכונת פלורנטין ת"א	תת-תרבות גרפיטי בתל אביב	מעורב : ספרי צבע, שבלונות, מדבקות, מכחול	ערכי תרבות וחברה וערך עירוני	שימור חלקי, 'שמורת גרפיטי'	עיריית תל אביב	השפעה מתונה
'מציצים'	חוף 'מציצים' בת"א	הסרט 'מציצים' שביים אורי זוהר	ספרי צבע	ערך תרבותי ערך עירוני	שחזור עד המחיקה הסופית. לאחר 20 שנה לקיומו	בשנים האחרונות לנוכח קרב איקונוקלסטי, שחזור על ידי הצייר רמי מאירי	מחיקת הפריט. איקונוקלסטי מלא על ידי העירייה, בהשפעת שיח חברתי ציבורי

בהתאם לטבלת המעקב ורמות השפעת השימור בטבלה נבנה תרשים זה



כדי לזהות מניעים לשימור גרפיטי במרחב הציבורי, בחנתי עשרה מקרי שימור בישראל המשקפים עמדות שונות בנושא. לצורך עבודה זו, חולקה השפעת המשמר על אובייקט השימור לשלוש רמות: השפעה נמוכה = 1, השפעה בינונית = 5 והשפעה גבוהה = 10. בהתאמה, התקבלו מספרים המציינים את אחוזי הפגיעה במקור המשומר.

התרשים מכיל את כל מקרי הבוחן, הוא ממחיש הבדלים בין שימור גרפיטי היסטורי לבין שימור גרפיטי מודרני. על פיו נמצא שבגרפיטי ההיסטורי השפעת השימור מועטה, סה"כ 27% מנתח העוגה, לעומת 73% השפעה על הגרפיטי המודרני במעשה השימור. גרפיטי ג'מילי שייך לקבוצת הגרפיטי ההיסטורי, בתרשים ניתן לזהות בו שינוי ביחס להשפעת השימור עליו, בעוד שהשפעת השימור על הגרפיטי ההיסטורי היא 3% ההשפעה על גרפיטי ג'מילי היא 14% בדומה למשל, לשימור הגרפיטי המודרני בשמורת הגרפיטי בפלורנטיין (14%). זאת אומרת שתפיסת השימור ממחישה גם את מקומו של גרפיטי ג'מילי כמטרים הגרפיטי המודרני. התרשים מרמז על מגמות בנושא שימור גרפיטי בישראל. המחקר עסק בשימור גרפיטי ישראלי במרחב הציבורי ובחשיפת המניעים העומדים מאחורי התופעה. כלי העבודה לניתוח נבנו מהצלבה בין קריטריונים לבחינת רמת התערבות השימור במקור: מניע, מקום, רעיון ואמצעי אסתטי, וקטגוריות שימור: אי התערבות באובייקט השימור, שימור סביבתו, שימור חלקי, שחזור ושעתוק. אלו סייעו לעקוב אחר תהליכים והחלטות, ובאמצעותם לחלץ

את כוונות המשמרים. בעבודה נמצא שבפעולת שימור מעורבים ערכי שימור מורשת, זיכרון וערך של חידוש.

מודל הערכים של ריגל שימש כלי ודרך לחיפוש תשובות לשאלות המחקר. עבודתו של ריגל מתבססת על תהליכי הסדרת ייחוס ערכים לאובייקט שימור, עקרונותיו מושתתים על ערך היסטורי, זהו מדד טוב לזיהוי ערכי מורשת, תחום שבו עוסקים גם גופי שימור בארץ ובעולם. מודל זה התאים בעבודה לבחינת גרפיטי היסטורי, אולם לא התאים בבחינת ערכי הווה, זיהוי ערכים בגרפיטי מודרני. כדי לפתור זאת, סייעו מחקרי שימור משני העשורים האחרונים, המצטיינים בשינויים תאורטיים בתחום השימור. אלו פתחו אופק עכשווי, לבחינת מקרי הבוחן. הגרפיטי נבדק גם מתוך הקשרו למרחב הציבורי ומבעד הקשרים אסוציאטיביים ביחסים שבין המשמר למשומר.

מאפייני המשמרים: הגרפיטי ההיסטורי היה נתון בידי מומחים, כגון, היסטוריונים וארכאולוגים, ובפיקוח המדינה, למשל, רשות העתיקות. משמע, משמרים רשמיים עסקו בשימור ומעשה השימור היה כפוף לחוקי מדינה מגבילים. והגרפיטי המודרני היה נתון בידי קבוצות שימור מגוונות, וללא פיקוח ממסדי המציג גבולות, הוא הצטיין בשימור פתוח ויצירתי והחלטות השימור היו גמישות והבטיחו ורסטיליות.

בקריטריונים לשימור גלומות התשובות לשאלות המחקר.

ערכים נמצאו כמרכיב דומיננטי במניע לשימור. במונחי הקריטריונים במחקר, התברר שהם היו המניע והמדד העיקריים לשימור. והסתבר שהקריטריונים האחרים: **מקום, הקשר אירועי וכלים אסתטיים** תמכו בהבניית הערכים, רעיונות ואידאות. משמע, הקריטריונים לשימור נמצאו שלובים זה בזה בהחלטה לשמר גרפיטי, והייתה להם גם השפעה על בחירת אופן השימור.

זיהוי ערכי מורשת לאומית בדגש על מורשת ציונית היה המניע הבולט לשימור הגרפיטי ההיסטורי בארץ. בגרפיטי המודרני גברו ערכי חברה ותרבות, ובגין התפיסה הבין סובייקטיבית בשימור הם קיבלו דגשים שונים בין מקרה למקרה, בהתאם לקבוצת השימור שהתגבשה סביב שימור הגרפיטי. הן בגרפיטי ההיסטורי והן בגרפיטי המודרני **ההקשר האירועי** היה עילה לשימור, במילים אחרות נבעו ממנו ערכי שימור.

בגרפיטי ההיסטורי האירוע ההיסטורי היה עילה לשימור. לדוגמה, במקרה של כתובות החיילים בעמדת השמירה בתחנת המים בשער הגיא הייתה זו מלחמת העצמאות, ובגרפיטי סמל האצ"ל היו הם אסירי המחתרות מתקופת המנדט הבריטי אשר סימלו ערכי מורשת לאומית. בגרפיטי המודרני אירועי השעה היו עילה לשימור, הוא נוצר כתגובה לאירוע חברתי ותוך קשר רציף לאירוע הוא עבר שימור. למשל, במקרה שמורת הגרפיטי בפלורנטין הייתה זו תרבות הגרפיטי שהתפתחה במקום אשר

סימלה בשימור ערכי תרבות ועירוניות. ובגרפיטי 'הסליחה', העילה הייתה רצח רבין, והקרע בחברה הישראלית שהוביל לרצח, ובשימור בלטו ערכי חברה ולאום.

בתהליך בדיקת הגרפיטי המודרני התגלה הפוטנציאל שלו לשקף אירועים חברתיים בהתהוותם. דוגמה, ניתוח גרפיטי 'מציצים' זימן חשיפה לאירוע איקונוקלסטי מתמשך שהתפתח במרחב הציבורי. בין גרפיטי ביקורתי מצד נשים אשר סימנו אותו כמטריד ופוגעני לבין יוצר הגרפיטי שבסופו החליטה העיריה למחקו.

מקום - למקום הטבעי שבו נרקם הגרפיטי חשיבות גדולה מפני שהגרפיטי מחובר לחיי היום-יום ברחוב והוא מבטא את המרחב החווייתי של יוצריו.

גרפיטי היסטורי - המשמרים הרשמיים ייחסו חשיבות רבה לקשר שבין גרפיטי למקום שבו הוא נוצר. הגרפיטי מבחינתם היווה כלי תקשורת כמעט ישיר המסייע להבין את המרחב התרבותי ההיסטורי. בהתאם לעיקרון ההפיכות, המשמרים לא נגעו בגרפיטי ולא הזיזו אותו ממקומו אלא עסקו בניקיונו. כך היה בגרפיטי הספינות, הצלבנים בכנסיית הקבר, הגרפיטי בעמדת השמירה בשער הגיא וגרפיטי האצ"ל. גרפיטי מודרני - גם משמרי הגרפיטי המודרני ייחסו קשר אינהרנטי לגרפיטי ולמקום שבו הוא נוצר, אולם השימור היה פתוח ומגוון יותר, צילום, שחזור, שעתוק ושימור חלקי פתחו מרחב פעולה רחב למשמרי הגרפיטי המודרני. לדוגמה, בשחזור גרפיטי ג'מילי בחר המשמר פרקש להרכיב ניסוח חדש לגרפיטי המקורי, הכולל את הגרסאות השונות שלו שנבטו מבעד לצילומים והתגלו מתחת לטיח בניין בית המשאבות.

מקום וכלים גרפיים ואסתטיים - הגרפיטי ההיסטורי שעבר שימור היה ברובו מרוחק ממקום יישוב ולעתים נמצא באתרים ארכאולוגיים. הוא היה אישי, קטן ונרשם בטכניקת חריטה ודיו. ואילו הגרפיטי המודרני שעבר שימור נמצא באזור מרכזי, ונראותו בלטה בגודל, בצבע ובמיקום. גרפיטי 'הסליחה' צויר במתחם עיריית תל אביב מקום מרכזי בעיר. ציור 'רצח רבין' קיים בשדרת וושינגטון שבמרכז פלורנטין. ושמורת הגרפיטי בפלורנטין מצויה בשכונה תל אביבית שוקקת חיים.

מסקנות

גרפיטי במרחב הציבורי מעורר עניין בקרב חוקרים העוסקים בהתנהגותם של בני אדם, אנתרופולוגים, קרימינולוגים, פסיכולוגים וחוקרי תרבות. עם זאת, מעטים הם מחקרי שימור-גרפיטי, למרות שבמחקר התגלה שחקר גרפיטי ושימורו היא דרך יעילה לקריאת המרחב הציבורי. שימור גרפיטי ושינויים בו מעידים על הלכי רוח חברתיים, כיוון שדימוי חזותי במרחב הציבורי משקף הלכי רוח בחברה.

עמדת כל המשמרים בעבודה הייתה שערכו של הגרפיטי נובע גם ממקומו במרחב הציבורי. משמרי הגרפיטי ההיסטורי עסקו בניקונו, ואילו שימור הגרפיטי המודרני היה פתוח ליצירתיות המשמרים. הגרפיטי ההיסטורי שעבר שימור היה קטן, מוכמן ובמקום מרוחק ממקום ישוב, והגרפיטי המודרני היה גדול ובולט ונמצא במקום מרכזי. כלומר, הגרפיטי המודרני נזקק לייצוגים מושכי עין כדי להצדיק את שימורו, והשימור השפיע עליו מאוד. עובדות אלו מעידות שבעת המחקר הגרפיטי המודרני נתפס כנחות מצד ההגמוניה התרבותית בארץ בהשוואה ליחס שזכה לו הגרפיטי ההיסטורי בישראל.

הגרפיטי ההיסטורי נמצא כמתאים להעביר ערכי מורשת לאומית בעוד שהגרפיטי המודרני התגלה כראוי וטוב כדי להעביר ערכי חברה במרחב הציבורי העכשווי. הבדלים אלו חושפים את העובדה ששימור יצירה/גרפיטי במרחב הציבורי אינו חף מהשפעת טעמים של המשמרים.

בשל אופיו של הגרפיטי המודרני: עיסוקו בבעיות השעה (בחלקו) ונראותו הבולטת משמרי מצאו שהוא אובייקט נוח כדי לשדר באמצעותו מסרים מגוונים במרחב, פוליטיים ואידאולוגיים. מציאות זו מעידה שכאסטרטגיית שכנוע הגרפיטי המודרני התעלה על ההיסטורי ככלי להעברת דעות עכשוויות במרחב הציבורי. שימור הגרפיטי המודרני היה דמוקרטי יותר, דומיננטי יותר והבליט ביתר בהירות את הדינמיות של המרחב, את מאבקי הכוח עליו, את סמכות הממסד להשליט בו סמלים ובה בעת גם את יכולת הציבור לעשות זאת. הבחירה לשמר אותו במקומות הומים היא טקטיקה של המשמרים שמטרתה הייתה להגיע לציבורים גדולים.

אף כי ישנו גרפיטי מודרני המצהיר על כוונות אומנותיות, ומוכר ככזה על ידי ההגמוניה התרבותית והאומנותית בארץ, הערך האומנותי לא בא לידי ביטוי בשימור. בגלל קוצר היריעה במחקר הנוכחי סוגיה זו נשארה פתוחה, אולם התייחסתי בעבודה למספר הנחות הקשורות לתופעה, העשויות להוות תוואי וכיוון למחקר המשך בפני עצמו המעמיק בסוגיה זו.

נראותו הבולטת של הגרפיטי המודרני במרחב הציבורי מסייעת בחקירת תהליכים חברתיים המגולמים בו. סימוכין לכך אפשר למצוא לדוגמה בגרפיטי ג'מילי. ביום סיום העבודה, ב- 19.12.2021

עלה בחדשות כאן11 סרטון לרגל צאת ההצגה החדשה **הגיבור הפשוט**. בהצגה, הגיבור הפשוט הוא ברוך ג'מילי וכתובת הגרפיטי שלו (כאן11. 2021). 75 שנה אחרי שנוצר הגרפיטי, נשמר על ידי ג'מילי, נמחק ושוחזר, הוא ממשיך להדהד בציבוריות הישראלית. גרפיטי ג'מילי משקף את הדינמיות של המרחב, וג'מילי הוא משל ליכולתו של האדם הפשוט להשפיע עליו. בין אם שימור נעשה על ידי הממסד ובין אם על ידי אנשים פרטיים, הוא משפיע על המרחב מפני ש"כל חברה (...) מייצרת מרחב, את המרחב שלה" (לפבר, 2005, עמ' 182).

ביבליוגרפיה

אבורביעה, ספא. 2012 (תשע"ב). "פרקטיקות יומיום של מרחוב אלטרנטיבי: שימור, שיבה והנצחה". **זיכרון, השכחה ו[ה]בניית המרחב**. עורכים: חיים יעקובי, וטובי פנסטר. הקיבוץ המאוחד ומכון וון ליר בירושלים.

אבניאון, יואב ומרון, אסנת. 2018. "גרפיטי בדרך אל העיר". **מועצה לשימור אתרי מורשת בישראל**. נמצא ביולי, 03, 2020, ב- <https://shimur.org/1094-2/>

אגם-דאלי, אביבית. 2008. "גרפיטי ואדבסטינג כאמנות עממית במרחב העירוני". תל-אביב. **מותר**. 14. 57-68

אגם-דאלי, אביבית. 2013 (סתיו). "גרפיטי וכרזות מחאה בישראל של קיץ 2011". **קשר**. 45. אהרון-גוטמן, מירב. 2013. "לחשוב חברתי על העירוני, הזמנה לפגישה עם סוציולוגיה אורבנית". **פנים**. 44. עורך: רוזנטל, רוביק. תל אביב. הסתדרות המורים בישראל. עמ' 43-53. אורן, אביגיל. אין תאריך. "כנסיית הקבר". **מט"ח, המרכז לטכנולוגיה חינוכית**. נמצא בינואר, 28, 2021, ב- <https://lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=5913>

אייזנברג-דגן, דוידה. 2011. "צפו: גרפיטי של ספינות בבור מתקופת המשנה בבאר שבע". **חדשות סרוגים**. נמצא בינואר, 29, 2021, ב- <https://www.srugim.co.il/288055-%D7%A6%D7%A4%D7%95-%D7%92%D7%A8%D7%A4%D7%99%D7%98%D7%99-%D7%A9%D7%9C-%D7%A1%D7%A4%D7%99%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%91%D7%91%D7%95%D7%A8-%D7%9E%D7%AA%D7%A7%D7%95%D7%A4%D7%AA-%D7%94%D7%9E%D7%A9%D7%A0%D7%94>

אייכר, איתמר. 2020 (10.05.2020). "גרפיטי בין 70 מקום המדינה: מי מכיר את הצייר". **תרבות ובידור**, Ynet. נמצא בינואר, 29, 2021, ב- <https://www.ynet.co.il/entertainment/article/Bkagu4HqI> אלוני-סדובניק, רונית. 2007. "חוק העונשין: בריונות ונתקלות לציבור". **חוק המשחק: זכותי לדעת את חובתי**. ירושלים. לשכת עורכי הדין בישראל.

אלטמן. 2014 (11.6.2014), 32: 1. **אלטמן הגדול (מוטי ארבל) – כתבה**. נמצא בפברואר, 05, 2021, ב- <https://www.youtube.com/watch?v=mFUlaJSW7ao>

אליאן, אפי. 2020 (14.07.2020). "תחרית סלע של בני תרבות קדומה התגלו במבני ענק בגולן ובגליל (דולמנים)". **היסטוריה על המפה**. נמצא בינואר, 28, 2021, ב- <https://www.mapah.co.il/rock-carvings-of-ancient-civilizations-were-discovered-in-huge-structures-in-the-golan-and-galilee-dolmens>

- אלמוג, עוז. 1997. **הצבר – דיוקן**. תל אביב. עם עובד.
- אלף, יעל. 2009 (מרץ). **מילון מונחים בשימור המורשת הבנויה**. רשות העתיקות, מנהל שימור. הועד הישראלי לאונסקו. נמצא באתר אינטרנט ב- 28 בינואר 2021. http://www.iaa-conservation.org.il/images/files/pdf_docs/Conservation_Glossary_03-2009.pdf
- אלף, יעל. אין תאריך. **מדיניות רשות העתיקות לשימור מורשת התרבות הבנויה**. עריכה: רחל קודיש-ושדי. רשות העתיקות, מנהל שימור. [גרסה אלקטרונית] נמצא באתר אינטרנט בינואר, 28, 2021. http://www.antiquities.org.il/Article_heb.aspx?sec_id=36&subj_id=132&id=224
- אן-פלג, שלי. 2013. "גישה הוליסטית ללימודי שימור". **דבר עבר**. 19. ירושלים. רשות העתיקות. 81-82.
- ארגוב, בן ציון. אין תאריך. "מסכת עירובין". **נדבך, השכונות העבריות ומאבק עצמאותן**. עורך: רבין, ח. ארכיון היסטורי עירית תל-אביב יפו. 18-19.
- אשכנזי יהודאי, רעות. 2017. "גרפיטי בבית הסנהדרין, הייתכן?". **ידיעון המחלקה ללימודי ארץ-ישראל וארכיאולוגיה ע"ש מרטין (זוס)**. 16. עורכים: אהוד ויס, ענת שנקמן.
- באואר מרטין וגסקל ג'ורג'. 2011. "בניית קורפוס: עיקרון מנחה לאיסוף נתונים איכותניים". **מחקר איכותני שיטות לניתוח טקסט תמונה וצליל**. עורכים: באואר, ו' מרטין, וג'ורג' גאסקל. רעננה. האוניברסיטה הפתוחה. 47-27.
- בארת, רולאן. 2006 (1964). **יסודות בסמיולוגיה**. תרגום: אבנר להב. תל-אביב. רסלינג.
- בארת, רולאן. 2003 (1964). "הרטוריקה של הדימוי". תרגום: אורית פרידלנד. מתוך תמר ליבס ומירי טלמון (עורכות). **תקשורת כתובות**: מקראה, כרך א'. תל-אביב. האוניברסיטה הפתוחה. 259-271.
- בודריאר, ז'אן. 2007 (1981) "'קדימות הסימולקרות'". **סימולקרות וסימולציה**. תרגום: אריאלה אזולאי. תל אביב. הקיבוץ המאוחד.
- ביטחוני. 2017 (16.02.2017). "שלום, אדוני הנשיא". **חדשות 2**. נמצא בפברואר, 04, 2021, ב- https://www.mako.co.il/news-military/israel-q1_2017/Article-92e160bc2664a51004.htm
- בלוג מוזיאון לח"י. 2010 (13.10.2010). "סיפורה של שכונת פלורנטיין". **בלוג ארכיב**. נמצא בפברואר, 05, 2021, ב- <http://museum-lehi.blogspot.com/2010>
- בלומנטל, איתי. 2018 (16.04.2018). תושבים מחו ומנעו כיסוי של ציור "רצח רבין" בתל אביב. **Ynet**. נמצא בינואר, 29, 2021, ב- <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-5232106,00.html>
- בלומנטל, איתי, גיל-עד, הדר. 2020 (23.08.2020). "נמחק ציור הנערים המציצים מהחוף בת"א". **Ynet**. נמצא באוקטובר, 15, 2020, ב- <https://www.ynet.co.il/article/SylqugkQv>
- בנאי, יוסי. 2015 (23.05.2015). "שיח טבחים", 43: 13 – 10: 14. **YouTube**. **הגשש החיזור. מס. 3**. נמצא בינואר, 30, 2021, ב- <https://www.youtube.com/watch?v=kcniMNimehE>

גורביץ, לינה. 2016. "בין גרפיטי לאמנות הרחוב – היסטוריה", **אמנות רחוב**, נמצא בפברואר 01, 2021, ב-
<http://streetartwizo.blogspot.com/p/1.html>

גייקובס, ג'ין. 2008 (1961). **מותן וחייהן של ערים אמריקאיות גדולות**. תל אביב. בבל.
גילוף, מ' (עורך). אין תאריך. **ספר זיכרון, לחברת מרכז מסחרי, אגודה הדדית בע"מ**, ללא ציון מקום
הוצאה. ארכיון היסטורי עירית תל-אביב.

גרדוש-סנטו, דניאלה. 2014. "הנסיך הקטן". **שירת המדע, שנתון לספרות, אמנות ומדע**. [גרסה

אלקטרונית] רחובות. מכון ויצמן. נמצא בינואר, 13, 2021, ב- <https://heb.wis->

wander.weizmann.ac.il/sites/default/files/images/Books/ShiratHamada2014.pdf

גרייצר, נילי. 2017. "מסע מתחת לאדמה". **בשביל הארץ**. רשות הטבע והגנים. 18-23. נמצא בינואר, 30,

2021, ב- <https://www.parks.org.il/wp-content/uploads/2017/09/16-marsha.pdf#?>

גרף, אילנה. אין תאריך. "אומנות או ונדליזם". בלוג. **E-mago**. נמצא בינואר, 28, 2021, ב-

<http://www.e-mago.co.il/node/11976>

דותן, אייל. 2000 (סתיו). "הקץ לטראומה: סטריליזציה וטשטוש בייצוג הזיכרון". **תאוריה וביקורת**. 17.

ירושלים. מכון ון ליר. 27-34.

דיגיתל, עיריית תל-אביב-יפו. אין תאריך. "אמנות במרחב הציבורי". נמצא בנובמבר, 29, 2020, ב-

<https://www.tel-aviv.gov.il/Business/Art/Pages/PublicArt.aspx>

האוזר, צבי. 2010 (17.02.2017). **מתווה פעולה לשיקום והעצמת תשתיות המורשת הלאומית, פברואר**

2010. תמ"ר, משרד ראש הממשלה. נמצא בינואר, 30, 2021, ב-

https://www.gov.il/BlobFolder/pmopolicy/2010_des1412/he/sitecollectiondocuments_pmo_government32_des_tamar020310.pdf

הדדי, דרור. אין תאריך. "אומנות אורבנית וגרפיטי בבאר שבע". **Street smart**. נמצא בפברואר, 03,

2021, ב- <http://drorhadadi.com/%D7%90%D7%95%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%90%D7%95%D7%A8%D7%91%D7%A0%D7%99%D7%AA-%D7%95%D7%92%D7%A8%D7%A4%D7%99%D7%98%D7%99-%D7%91%D7%91%D7%90%D7%A8-%D7%A9%D7%91%D7%A2>

הדס, נורית. 2003. "לה-קורבוזיה: תכנון אורבני". **עיצוב ואדריכלות בעת החדשה**. דוד רכגולד ושות'.

הספרייה הווירטואלית של מט"ח. נמצא באתר אינטרנט ב-08 באפריל, 2021.

<https://lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=17052>

הורודניצ'אנו, מאיה, ירקצי, דנה. 2020 (23.08.2020). "אלפים שבתו במחאה על האלימות כלפי נשים :

האלימות נגד נשים חוצב מגזרים". **וואלה**. חדשות. נמצא באוקטובר, 15, 2020, ב-

<https://news.walla.co.il/item/3382013>

המכלול. אין תאריך. נמצא במרץ, 05, 2021, ב-

[https://www.hamichlol.org.il/%D7%AA%D7%97%D7%A0%D7%AA_%D7%94%D7%A8%D7%9B%D7%](https://www.hamichlol.org.il/%D7%AA%D7%97%D7%A0%D7%AA_%D7%94%D7%A8%D7%9B%D7%91%D7%AA_%D7%99%D7%A4%D7%95)

[91%D7%AA_%D7%99%D7%A4%D7%95](https://www.hamichlol.org.il/%D7%AA%D7%97%D7%A0%D7%AA_%D7%94%D7%A8%D7%9B%D7%91%D7%AA_%D7%99%D7%A4%D7%95)

המרכז למחקר כלכלי וחברתי, תל-אביב-יפו. 2014. **חוברת רבעים ושכונות 2014 – פלורנטיין (א"ס - 813**

811). נמצא בינואר, 30, 2021, ב- <https://www.tel->

[aviv.gov.il/Transparency/DocLib4/%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D](https://www.tel-aviv.gov.il/Transparency/DocLib4/%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F.docx)

[7%D7%99%D7%9F.docx](https://www.tel-aviv.gov.il/Transparency/DocLib4/%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F.docx)

הרשקו, עינת. אין תאריך. **מה בין גרפיטי, אומנות רחוב, וציורי קיר?** אלטרנטיבה. נמצאה בינואר, 30,

2021, ב- [https://www.alter-na-tiva.co.il/2018/08/27/%d7%94%d7%94%d7%91%d7%93%d7%9c-](https://www.alter-na-tiva.co.il/2018/08/27/%d7%94%d7%94%d7%91%d7%93%d7%9c-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%92%d7%a8%d7%a4%d7%99%d7%98%d7%99-%d7%95%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a0%d7%95%d7%aa-%d7%a8%d7%97%d7%95%d7%91)

[%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%92%d7%a8%d7%a4%d7%99%d7%98%d7%99-](https://www.alter-na-tiva.co.il/2018/08/27/%d7%94%d7%94%d7%91%d7%93%d7%9c-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%92%d7%a8%d7%a4%d7%99%d7%98%d7%99-%d7%95%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a0%d7%95%d7%aa-%d7%a8%d7%97%d7%95%d7%91)

[/%d7%95%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a0%d7%95%d7%aa-%d7%a8%d7%97%d7%95%d7%91](https://www.alter-na-tiva.co.il/2018/08/27/%d7%94%d7%94%d7%91%d7%93%d7%9c-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%92%d7%a8%d7%a4%d7%99%d7%98%d7%99-%d7%95%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a0%d7%95%d7%aa-%d7%a8%d7%97%d7%95%d7%91)

התוכנית האסטרטגית לתל-אביב-יפו, חזון העיר/ דצמבר 2017. 2017. **עיריית תל-אביב-יפו מנהל**

ההנדסה, היחידה לתכנון אסטרטגי. נמצא בינואר, 30, 2021, ב- <https://www.tel->

[aviv.gov.il/Residents/Development/DocLib1/%D7%9E%D7%A1%D7%9E%D7%9A%20%D7%9](https://www.tel-aviv.gov.il/Residents/Development/DocLib1/%D7%9E%D7%A1%D7%9E%D7%9A%20%D7%97%D7%96%D7%95%D7%9F%20%D7%94%D7%A2%D7%99%D7%A8-%202017.pdf)

[7%D7%96%D7%95%D7%9F%20%D7%94%D7%A2%D7%99%D7%A8-%202017.pdf](https://www.tel-aviv.gov.il/Residents/Development/DocLib1/%D7%9E%D7%A1%D7%9E%D7%9A%20%D7%97%D7%96%D7%95%D7%9F%20%D7%94%D7%A2%D7%99%D7%A8-%202017.pdf)

וייטמן, סשה. 2007. "פתח דבר". בתוך **פייר בורדייה, סקיצה לאנליזה עצמית**. תל-אביב. הוצאת הקיבוץ

המאוחד. תרגום: נעם ברוך. 24-5

ויליאמס, ריימונד. 1999 [1980]. "בסיס ומבנה-על בתיאוריה התרבותית המרקסיסטית". **תרבות תקשורת**

ופנאי בישראל. עריכה: כץ אליהו ויצחק ינוביצקי. תל-אביב. האוניברסיטה הפתוחה. 39-53

וקסמן, יוסף. 1974 (26.04.1974). "בזפת שנדבקה לנעלים כתבתי ברוך ג'מילי פ"ת". תל אביב. **מעריב**.

הספרייה הלאומית אוניברסיטת תל-אביב. נמצא בינואר, 28, 2021, ב-

http://jpress.org.il/olive/apa/nli_heb/?href=MAR%2F1974%2F04%2F26&page=56&entit

[yId=Ar05600#panel=document](http://jpress.org.il/olive/apa/nli_heb/?href=MAR%2F1974%2F04%2F26&page=56&entit)

זיסו, בועז. 2017. "עדויות אפשריות לפולחן פגאני בתקופה הרומית המאוחרת במערת התאומים". **ידיעון**

המחלקה ללימודי ארץ - ישראל וארכיאולוגיה ע"ש מרטין (זוס). עורכים: אהוד ויס, ענת שנקמן.

13-15. נמצא ב https://lisa.biu.ac.il/files/lisa/shared/1_6.pdf

- יהב, עוזי. 2009 (05.09.2009). **רמי מאירי, הממד הנוסף**. נמצא בינואר, 30, 2021, ב-
https://www.youtube.com/watch?v=FOlt_Nv2Mu8
- יד2 מדד הנדל"ן. 2020. "התפלגות גילאים בפלורנטיין". נמצא במאי 09, 2020, ב-
<http://homeprices.yad2.co.il/neighbors/%D7%AA%D7%9C-%D7%90%D7%91%D7%99%D7%91-%D7%99%D7%A4%D7%95/%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F-10>
- יד2. מדד הנדל"ן. 2021. "חוות דעת גולשים על האזור - תל אביב יפו, פלורנטיין", נמצא בפברואר 05, 2021, ב-
<http://homeprices.yad2.co.il/reviews/%D7%AA%D7%9C-%D7%90%D7%91%D7%99%D7%91-%D7%99%D7%A4%D7%95/%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F>
- יואלי, אורי. 2008 (25.07.2008). "שורשי הדימוי של פלורנטיין". **קול הרעם**. בלוג. נמצא ביולי, 29, 2020, ב-
<https://uriyoeli.com/2008/07/25/%D7%A9%D7%95%D7%A8%D7%A9%D7%99-%D7%94%D7%93%D7%99%D7%9E%D7%95%D7%99-%D7%A9%D7%9C-%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F/>
- ימי תוצרת הארץ. אין תאריך. **הספרייה הלאומית**. [גרסה אלקטרונית]. נמצא בפברואר, 04, 2021, ב-
https://web.nli.org.il/sites/NLI/Hebrew/digitallibrary/time_journey/main_arcadia/Pages/made-in-israel.aspx
- ירון, עודד. 2015 (24.04.2015). "מברוך ג'מילי ועד Dede: פריחת הגרפיטי הישראלי". **הארץ**. נמצא
בינואר, 28, 2021, ב-
<https://www.haaretz.co.il/news/education/EXT.premium-EXT-MAGAZINE-1.2620808>
- ישראלי, רז. 2020 (23.08.2020). "אי אפשר למחוק אונס במברשת". **ישראל היום**. נמצא באוקטובר, 15, 2020, ב-
<https://www.israelhayom.co.il/article/793831>
- כאן 11. 2021 (18.12.2021). "הגיבור הפשוט" סיפור הפלמ"חניק ברוך ג'מילי". נמצא בדצמבר 19, 2021, ב-
<https://www.kan.org.il/Item/ampify.aspx?u=https://www.kan.org.il/video/default.aspx?autoplay=1>
- כהן, אילת ורוזנברג, חננאל. 2009 "מדברים אל הקירות: גרפיטי מהופך בגוש קטיף". **ירושלים. מגמות**.
46. (1-2). 109-136.
- כהן, איתן. 2006. **באר שבע- העיר הרביעית**. הוצאת כרמן.

כהן, משה. 2020 (023.08.2020). "עיריית ת"א מחקה את ציור הקיר בו נראים נערים מציצים למלחחות".

מעריב online. נמצא בדצמבר, 09, 2020, ב- <https://www.maariv.co.il/news/israel/Article->

785455

כנען, חגי. 2008. "תשע הערות על אמנות רחוב והדמיון של הריבון". **פני דיבור: לראות אחרת בעקבות**

עמנואל לוינס. תל-אביב. הקיבוץ המאוחד. 98-107.

לוינסקי, ג'סיקה. 2020 (17.02.2020). "טיוח תרבותי". הרצאה מספר 5. **הארגון הישראלי לשימור נכסי**

תרבות, ע"ר". אשדוד. נמצא בפברואר, 03, 2021, ב- [https://2b1c8df2-4e8f-48de-91c8-](https://2b1c8df2-4e8f-48de-91c8-45bd51ca4200.filesusr.com/ugd/7b6f6a_fb3face5869249fd858a71ed8ab8933a.pdf)

[45bd51ca4200.filesusr.com/ugd/7b6f6a_fb3face5869249fd858a71ed8ab8933a.pdf](https://2b1c8df2-4e8f-48de-91c8-45bd51ca4200.filesusr.com/ugd/7b6f6a_fb3face5869249fd858a71ed8ab8933a.pdf)

לונדון, ירון. 2014 (16.03.2014). "מה זה מוזה? – רמי מאירי". **כאן חינוכית**. ערוץ 23. נמצא בינואר, 30,

2021, ב- <https://www.youtube.com/watch?v=ACSBiVsgWP0>

ליץ, ג'ואן. 2011 (2000). "ניתוח רטוריקה". **מחקר איכותני שיטות לניתוח טקסט תמונה וצליל**. עורכים:

באור, ר' מרטין, וארטס, באס. רעננה. האוניברסיטה הפתוחה. 237-257.

לניר, טל. 2011. **אמנות רחוב בישראל**. תערוכה, אוצרת: טל לניר. תל אביב. מוזיאון תל אביב לאמנות.

לניר, טל. 2011 (28.8.2011). "בפנים: אמנות רחוב בתל-אביב". תל אביב. נמצא בנובמבר, 07, 2021 ב-

<http://www.tamuseum.org.il/he/about-the-exhibition/inside-job-street-art-in-tel-aviv>

URL:

לפבר, אנרי. 2005 (1974). "ייצור המרחב". **תרבות אדריכלית מקום, ייצוג, גוף**. תל אביב. רסלינג.

178-200

מגדל דוד, המוזיאון לתולדות ירושלים, אין תאריך, "ארמון הורדוס והקישלה". נמצא במרץ 26, 2020, ב-

<https://www.tod.org.il/the-kishle>

מוזיאון הפלמ"ח. אין תאריך. "ההיסטוריה של הפלמ"ח – תרבות והווי". תל אביב. נמצא בספטמבר, 14,

2020, ב- <http://www.palmach.org.il/amuta/>

מי אנחנו. אין תאריך. **רשות העתיקות**. נמצא בינואר, 30, 2021, ב-

http://www.antiquities.org.il/modules_heb.aspx?menu=7

מילון מונחים בגרפיטי. אין תאריך. **translationdirectory** נמצא בפברואר, 03, 2021, ב-

<http://www.translationdirectory.com/glossaries/glossary193.htm>

מלצר, גלעד. 2020 (10.06.2020). "הסרת הפסלים של המדכאים והגזענים יכולה להפוך לחלק מתהליך

הריפוי". **הארץ**. נמצא בדצמבר, 19, 2020, ב- <https://www.haaretz.co.il/gallery/art/premium->

MAGAZINE-1.8911619

- מנדל, סעדיה. 2013. "איך לערבב שימור עם פוליטיקה". דברי פתיחה. המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל. **אתרים**. גיליון 53.
- מערכת ערוץ הנשים. 2018 (19.12.2018). "מי השחית את הציור האייקוני בחוף מציצים?". נשים > פמיניזם. **Mako**. נמצא בינואר, 30, 2021, ב- <https://www.mako.co.il/women-agenda/Article-103ebe74585c761006.htm>
- מערכת Timeout. אין תאריך. "פלורנטיין". נמצא ב-5 בפברואר, 2021, ב- <https://timeout.co.il/topic/%d7%a4%d7%9c%d7%95%d7%a8%d7%a0%d7%98%d7%99%d7%9f/>
- מערכת Timeout. 2019 (נובמבר). "תושב פלורנטיין מתנקם באמנות הרחוב: "התיירים מאמללים את חיינו"". **הבועה**. נמצא בינואר, 30, 2021, ב- <https://timeout.co.il/%D7%94%D7%A9%D7%97%D7%AA%D7%94-%D7%A9%D7%9C-%D7%90%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%A8%D7%97%D7%95%D7%91-%D7%91%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F/>
- מרום, נתי. 2009. **עיר עם קונספציה, מתכננים את תל-אביב**. תל אביב. בבל. 142
- מרמרי, חנוך. 2007 (01.01.2007). "הגמיש, הפטיש ובת הים הקטנה". **העין השביעית**. נמצא ביולי 01, 2021 ב- <https://www.the7eye.org.il/20107>
- מקראת שימור. 2004. "תקנים והנחיות לשימור מקומות היסטוריים בקנדה". **meyda**. נמצא באוגוסט, 28, 2020 ב- <https://meyda.education.gov.il/files/Unesco/6.pdf>
- משרד הכלכלה. 2015. "סעיף ג': חומר רקע על האתר וסביבתו". בחינת רישוי לאדריכלים. עמ' 1. נמצאה בינואר, 31, 2021, ב- http://economy.gov.il/employment/professionallicensure/engineersandarchitects/exams/1/arch_p_july2015.pdf
- משרד ירושלים ומורשת. אין תאריך. **gov.il**. נמצא במאי 01, 2021 ב- https://www.gov.il/he/departments/ministry_of_jerusalem_and_heritage
- מתאר העיר, ת"א/5000, תל-אביב-יפו. 2012. **מתאר העיר, ת"א/5000, תל-אביב-יפו**. עמ' 12. נמצא בינואר, 31, 2021, ב- <https://www.tel-aviv.gov.il/Forms/%D7%A2%D7%99%D7%A7%D7%A8%D7%99%20%D7%AA%D7%9B%D7%A0%D7%99%D7%AA%20%D7%94%D7%9E%D7%AA%D7%90%D7%A8.pdf>

נצן-שיפטן, אלונה. 2011. "יש אבנים עם לב אדם": על מונומנטים, מודרניזם ושימור בכותל המערבי".

תאוריה וביקורת. 100-65.

סאודרס, רוברט. 2017. "יצירה ותכנון של מקום טראנס-לאומי: אקטיביסטים בינלאומיים, גרפיטי וחומת

ההפרדה הישראלית". **תכנון**. כרך 14 (1). 190-203.

סגל, אסתי. 2008 (14.05.2008). "דוד טרטקובר – תבנית נוף מולדתו". **גלובס**. נמצא בינואר, 31, 2021, ב-

<https://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000341876>

סגל, גידו. 2016 (דצמבר). "תכנית מתאר מקומית (כוללנית) מס' תא/5000, תל-אביב-יפו". **מתאר העיר**,

דצמבר 2016. תל-אביב-יפו. נמצא בדצמבר, 01, 2020, ב- <https://www.tel->

[aviv.gov.il/Forms/%D7%94%D7%95%D7%A8%D7%90%D7%95%D7%AA%20%D7%94%D7%A](https://www.tel-aviv.gov.il/Forms/%D7%94%D7%95%D7%A8%D7%90%D7%95%D7%AA%20%D7%94%D7%A)

[A%D7%9B%D7%A0%D7%99%D7%AA.pdf](https://www.tel-aviv.gov.il/Forms/%D7%94%D7%95%D7%A8%D7%90%D7%95%D7%AA%20%D7%94%D7%A%D7%9B%D7%A0%D7%99%D7%AA.pdf)

סופרפורטס B-29. אין תאריך. נמצא בפברואר, 03, 2021, ב- [https://he.wikipedia.org/wiki/B-](https://he.wikipedia.org/wiki/B-29)

[29_%D7%A1%D7%95%D7%A4%D7%A8%D7%A4%D7%95%D7%A8%D7%98%D7%A8%D7%](https://he.wikipedia.org/wiki/B-29_%D7%A1%D7%95%D7%A4%D7%A8%D7%A4%D7%95%D7%A8%D7%98%D7%A8%D7%A1)

[A1](https://he.wikipedia.org/wiki/B-29_%D7%A1%D7%95%D7%A4%D7%A8%D7%A4%D7%95%D7%A8%D7%98%D7%A8%D7%A1)

סטולר-ליס שחלב, שורץ שפרה, מרדכי שני. 2015 (תשע"ו). **להיות עם בריא בארצנו, 1948-1960**. הוצאת

הספרים של אוניברסיטת בן גוריון. עמ' 110.

סמריאט, עדי. 2018 (15.08.2018). "1948 – הגרפיטי הראשון בישראל". **Timeout**. נמצא בינואר, 31,

2021, ב- <https://timeout.co.il/>ההיסטוריה-של-אמנות-הרחוב-בישראל/

סמריאט, עדי. 2018 (15.08.2018). "הכתם נשאר: איך הפכה פלורנטיין מבירת אמנות הרחוב לספארי של

תיירים". **אמנות רחוב**. **Timeout**. נמצא בינואר, 31, 2021, ב-

[https://timeout.co.il/%D7%90%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%AA-](https://timeout.co.il/%D7%90%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%A8%D7%97%D7%95%D7%91-%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F/)

[%D7%A8%D7%97%D7%95%D7%91-](https://timeout.co.il/%D7%90%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%A8%D7%97%D7%95%D7%91-%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F/)

[%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F/](https://timeout.co.il/%D7%90%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%A8%D7%97%D7%95%D7%91-%D7%A4%D7%9C%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%98%D7%99%D7%9F/)

ספר החוקים. 1978. "חוק העתיקות, תשל"ח – 1978". **רשומות הכנסת**. נמצא בפברואר, 06, 2021, ב-

<http://www.dinimveod.co.il/hashavimcmsfiles/Pdf/sh885.pdf>

פלד, רון. 2018. "כנסיית הקבר הקדוש בעיר העתיקה". **Allaboutjerusalem**. נמצא בינואר, 31, 2021, ב-

<http://allaboutjerusalem.com/he/article>כנסיית-הקבר-הקדוש-בעיר-העתיקה

פלד, רון. 2006 (16.03.06). כנסיית הקבר: ישוע כוכב עליון". **Ynet**. נמצא ביוני, 24, 2020, ב-

[http://allaboutjerusalem.com/he/article/%D7%9B%D7%A0%D7%A1%D7%99%D7%99%D7%AA-](http://allaboutjerusalem.com/he/article/%D7%9B%D7%A0%D7%A1%D7%99%D7%99%D7%AA-%D7%94%D7%A7%D7%91%D7%A8-%D7%94%D7%A7%D7%93%D7%95%D7%A9-%D7%91%D7%A2%D7%99%D7%A8-%D7%94%D7%A2%D7%AA%D7%99%D7%A7%D7%94)

[%D7%94%D7%A7%D7%93%D7%95%D7%A9-](http://allaboutjerusalem.com/he/article/%D7%9B%D7%A0%D7%A1%D7%99%D7%99%D7%AA-%D7%94%D7%A7%D7%91%D7%A8-%D7%94%D7%A7%D7%93%D7%95%D7%A9-%D7%91%D7%A2%D7%99%D7%A8-%D7%94%D7%A2%D7%AA%D7%99%D7%A7%D7%94)

[%D7%91%D7%A2%D7%99%D7%A8-%D7%94%D7%A2%D7%AA%D7%99%D7%A7%D7%94](http://allaboutjerusalem.com/he/article/%D7%9B%D7%A0%D7%A1%D7%99%D7%99%D7%AA-%D7%94%D7%A7%D7%91%D7%A8-%D7%94%D7%A2%D7%AA%D7%99%D7%A7%D7%94)

פעיל, מאיר. 1996. **פלמ"ח, פלמ"ח הכוח המגויס של ה"הגנה"**. אוניברסיטה משודרת. אוניברסיטת תל אביב. גלי צה"ל. משרד הביטחון – ההוצאה לאור.

צוריאל, הררי, קרן. 2017 (02.09.2017). "האנשים שבקיר: בני הזוג שמרססים גרפיטי מתל אביב ועד ניו יורק". **כלכליסט**. נמצא בדצמבר, 17, 2020, ב-
<https://www.calcalist.co.il/local/articles/0,7340,L-3720126,00.html>

צפדיה, ארז. 2007 (תשס"ח). "מרחב עירוני ופוליטיקה לאומית: ממדים של שליטה והתנגדות בכתיבה העכשווית על העיר". **ג'מאעה**. ט"ז. 147-131

קידר, ניר. 2015. **בן-גוריון, והחוקה, חוקתיות, משפט ודמוקרטיה במשנתו של ראש הממשלה הראשון**. עורכת: תמי צ'פניק. תל אביב. הוצאת דביר.

קמפינסקי, ציפה. 2016 (30.07.16). "קבלו את בית המחוקה": מבשר הפינוי בינוי במערב פלורנטיין". **ynet**. נמצא בינואר, 31, 2021, ב-
<https://xnet.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4833309,00.html>

קניוק, יורם. 1974 (05.05.1974). "הנצח הקטן של ברוך ג'מילי". **דבר**. עמ' 8. תל אביב. הספרייה הלאומית של ישראל. בשותפות עם אוניברסיטת תל-אביב. נמצא במרץ, 04, 2021, ב-
http://jpress.org.il/olive/apa/nli_heb/?href=DAV%2F1974%2F05%2F05&page=8&entityId=Ar00804#panel=document

קרן, משה. 2012 (23.06.2012). "קילרוי היה שם והגיע לאחרונה לכאן". **Syb stance**. בלוג. נמצא ביולי, 11, 2020, ב-
<http://moshekron.com/blog/?p=3289>

קריאל גרדוש (דוש). א.ת.. "דוש (קריאל גרדוש) 1921-2000". האתר הרשמי. **Srulik**. נמצא בינואר, 31, 2021, ב-
<http://srulik.co.il/%D7%93%D7%95%D7%A9-%D7%A7%D7%A8%D7%99%D7%90%D7%9C-%D7%92%D7%A8%D7%93%D7%95%D7%A9/>

ראם, עמית. 2020. "הסודות של מגדל דוד – סיור עם הארכיאולוג עמית ראם מרשות העתיקות". סיור וירטואלי. **ראשות העתיקות ועיר דוד**. נמצא בינואר, 31, 2021, ב-
<https://www.facebook.com/AntiquitiesIL/videos/301192287578933>

רבין, ח' (עורך). אין תאריך. **נדבך (השכונות העבריות ומאבק עצמאותן)**. הוצאת ועד השכונות העבריות. הוצאת ועד השכונות העבריות. עורך רבין, ח. ארכיון היסטורי עירית תל אביב.

רגב, מוטי. 2006. "הון תרבותי". בתוך אורי רם וניצה ברקוביץ (עורכים). **אי/שוויון**. באר שבע. הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב. 139-133.

דדזלי, רני. 2017 (1012.1017). "ההכרזה מול מציאות. משאלת לב מול פני השטח": לוחות מגילת העצמאות של דוד טרטקובר". **פורטפוליו**. נמצא בנובמבר, 25, 2020, ב-
<https://www.prtfl.co.il/archives/98918>

רוזנסון, ישראל ושפנייר, יוסי. 2017. **בדרך אל העיר, שער הגיא כמחוז זיכרון**. ירושלים. הוצאת כרמל.

רוטברד, שרון. 2005. **עיר לבנה, עיר שחורה**. תל אביב. הוצאת בבל.

ריבה, נעמה. 2018 (17.04.2018). "במסגרת חגיגות ה-70: עיריית ת"א כיסתה גרפיטי המתאר את רצח רבין". תרבות, אדריכלות. [גרסה אלקטרונית] **הארץ**. נמצא בינואר, 31, 2021, ב-
<https://www.haaretz.co.il/gallery/architecture/1.6010592>

רייך, גלעד. 2015 (חורף). "לקראת קונסנזוס קונפליקטואלי? רצח רבין ואמנות במרחב הציבורי". [גרסה אלקטרונית] **תיאוריה וביקורת**. 45. 233-248.

רצח רבין – ציור הקיר. 2009. "רצח רבין – ציור הקיר". **גלריה**. נמצא בנובמבר, 28, 2020, ב-
<http://cafe.themarker.com/image/180203>

שבתאי עדנה. 2000 (05.10.2000). "רמי מאירי". **העיר**. מקומון תל אביב. בתוך הבלוג של רמי מאירי.
נמצא בפברואר, 05, 2021, ב- <http://www.ramimeiri.co.il/seminar/%D7%AA%D7%9C-%D7%90%D7%91%D7%99%D7%91-%D7%A9%D7%9C-%D7%A7%D7%99%D7%A8%D7%95%D7%AA-%D7%97%D7%99%D7%99%D7%9D/>

שבתאי-פרנק, אורית. 2019. (01.05.2019). **אחזקת שטחים מגוננים על ידי אגף שיפור פני העיר**. מבקרת העירייה. תל אביב יפו. נמצא בינואר, 31, 2021, ב- [https://www.tel-](https://www.tel-aviv.gov.il/mevaker/DocLib14/2018/1.5.19-%D7%A9%D7%9C-%D7%A7%D7%99%D7%A8%D7%95%D7%AA-%D7%97%D7%99%D7%99%D7%9D.pdf)
- [aviv.gov.il/mevaker/DocLib14/2018/1.5.19-%D7%A9%D7%9C-%D7%A7%D7%99%D7%A8%D7%95%D7%AA-%D7%97%D7%99%D7%99%D7%9D.pdf](https://www.tel-aviv.gov.il/mevaker/DocLib14/2018/1.5.19-%D7%A9%D7%9C-%D7%A7%D7%99%D7%A8%D7%95%D7%AA-%D7%97%D7%99%D7%99%D7%9D.pdf)

שווקן, הלל. 2006. "ציונות, מודרניזם והעיר הישראלית". **העיר הישראלית – העיר העברית האחרונה?** תל אביב. רסלינג. 59-70.

שחורי, אילן. 2015. "האמת על ארמונו של הורדוס במצודת דוד". **Mytour**. בלוג. נמצא ביוני, 27, 2020, ב- http://www.mytour-il.co.il/page.asp?page_parent=965

שילר, אלי. 1985. **כנסיית הקבר בירושלים**. אריאל כתב עת לידיעת ארץ-ישראל. ירושלים. הוצאת אריאל.

שלו, כליפה נירית, ברנט, חן. 2014. **סקר אמנות הקיר בישראל, מיפוי ותיעוד אמנות הקיר במסגרת תכנית מורשת**. ציוני דרך. המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל. ירושלים. יד יצחק בן-צבי.

שמואל, מנחם. 1974 (28.04.1974). "מהלמאנש עד סיני". תל אביב. **מעריב**. הספרייה הלאומית אוניברסיטת תל-אביב. נמצא בינואר, 29, 2021, ב-

http://jpress.org.il/olive/apa/nli_heb/?href=MAR%2F1974%2F04%2F28&page=9&entityId=Ar00900#panel=document

שניג, אילן. 2020 (23.08.2020). "חולדאי הורה למחוק את הציור האייקוני מחוף 'מציצים'". Ice. נמצא

<http://www.ice.co.il/social/news/article/784696> - ב, 2020, 14 באוקטובר,

תוצרת הארץ (טרטקובר). אין תאריך. בתוך ויקיפדיה, נמצא במרץ, 26, 2020, ב-

[https://www.wikiwand.com/he/%D7%AA%D7%95%D7%A6%D7%A8%D7%AA_%D7%94%D7%90%D7%A8%D7%A5_\(%D7%98%D7%A8%D7%98%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A8\)](https://www.wikiwand.com/he/%D7%AA%D7%95%D7%A6%D7%A8%D7%AA_%D7%94%D7%90%D7%A8%D7%A5_(%D7%98%D7%A8%D7%98%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A8))

@149st. 2015. Retrieved from the web April 02, 2021,

<https://www.at149st.com/history.html>

Austin, Joe. 2010. (February-April). "More to See than a Canvas in a White Cube".

City. Vol. 14. Nos. 1-2. 33-47.

Baker, Frederick. 1993. "The Berlin Wall: Production, Preservation and Consumption of a 20th-century Monument". *ANTIQUITY* 67 (1993): 709-33

Bates, Lindsay. 2014. *Bombing, Tagging, Writing: An Analysis of the Significance of Graffiti and Street Art*. A Thesis. University of Pennsylvania ScholarlyCommons. Retrieved from the web March 06, 2021.

https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1552&context=hp_theses

Bouchenaki, Mounir, 2007. "A Major Advance towards a Holistic Approach to Heritage Conservation: the 2003 Intangible Heritage Convention". *International Journal of Intangible Heritage. Vol 02. 105-109.*

Bourdieu, Pierre. 1983. "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed". *Poetics. 12. 311-356*

Bourdieu, Pierre. 1986. "The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods". In: Collins, Richard et al. (Eds.). [], *Culture, and Society: A Critical Reader*. London: Sage Publications, pp. 131-163

Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Translated by Richard Nice. Cambridge: polity.

Bourdieu, Pierre. 1993. "The Market of Symbolic Goods". *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, pp. 112-141, 288-293

Brandi, Cesare. 2005. *Theory of restoration*. Translated by Cynathia Rockwell. Nardini Editore

Brown University. 2008. Retrieved from the web January 14, 2022
https://brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/artinantity2013/17475.html

Campbell, Fiona. 2008 (September). "Good Graffiti, Bad Graffiti? A New Approach to an Old Problem". England. *ENCAMS Research Report*. [Electronic version]. Retrieved from the web April 02, 2021.
https://www.keepbritaintidy.org/sites/default/files/resources/KBT_Good_Graffiti_Bad_Graffiti_2008.pdf

Cresswell T. 1992. "The Crucial 'Where' of Graffiti: a Geographical Analysis of Reactions to Graffiti in New York". *Environment, Planning Socially, and Spaces*. Vol.10. 329-344

Dickens, Luke. 2008. "Placing Post-graffiti: the Journey of the Peckham Rock". *Cultural geographies*. 15. Sage Publications. 471–496

Dickinson, Maggie. 2008. "the Making of Space, Race and Place: New York City's War on Graffiti". *Critique of Anthropology*. 28; 27. SAGE. 26-45.

diggerhistory. N.d. "*Frequently asked questions' 251 to 300*". Unofficial history of the Australian & New Zealand Armed forces. Services. Retrieved July, 11, 2019, <http://www.diggerhistory.info/pages-help/faq6.htm#foo> from

- Edwards-Vandenhoeck, Samantha. 2013. *Graffiti Archaeography the Poetics of Engagement in Sydney's inner suburbs*. Sydney. University of Western Sydney.
- Fretz, eric. 2010. *Jean-michel Basquiat, a Biography*. Artists-united states-biography. Greenwood. ISBN. 978-0-313-38056-3.
- Gaetano greco. 2018. Darebin Graffiti Management Strategy 2014-2018. *City of Darebin' the place to live*. Retrieved February, 02, 2021, from <http://www.darebin.vic.gov.au/Global/SearchResults?search=graffiti>.
- 1935]. “Americanism and Fordism”, in: Selections from the *Prison Notebooks*, ed. and trans. Q. Hoare and G. Nowell, London: Routledge, pp. 277-318.
- Habermas, J. [1962] 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society (Studies in Contemporary German Social Thought)*, trans. T. Burger, Cambridge, MA: The MIT Press. Retrieved from the web February 02, 2021. https://courses.ischool.berkeley.edu/i218/s15/Habermas_STBPS_I.Intro.pdf
- Halsey, Mark, & Young, Alison. 2006. “Our Desires are Ungovernable”. University of Melbourne, Australia. *Theoretical Criminology*. V. 10. 3. SAGE Publications. 275-306
- J. Huebner. Andrew. 2004 (spring). “Kilroy is Back: Images of American Soldiers in Korea, 1950-1953”. *American Studies Vol. 45, No. 1*. pp. 103-129 (27 pages). Mid-America American Studies Association. Retrieved from the web January 29, 2021. https://scholar.google.co.il/scholar?hl=iw&as_sdt=0%2C5&q=Kilroy+is+Back%3A+Images+of+American+Soldiers+in+Korea%2C+1950-
- Keegan, Peter. 2014. *Graffiti in antiquity*. Macquarie University. Routledge: London and New York. Taylor & Francis Group.

K. Gorman, Sarah. 2016. "Tagged: Assigning Authorship to Figural Graffiti in Ancient Pompeii". Virginia. *Old Dominion University ODU Digital commons*. 1-9.

Retrieved from the web February 01, 2021.

<https://digitalcommons.odu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1073&context=undergradsymposium>

Kilroywashere. N.d. "Home". Editors: Meghan Kilroy, Patrick Tillery. Retrieved

February 01, 2021, from <http://www.kilroywashere.org/001-Pages/01-0KilroySightings-4.html>

Kilroy was here .N.d. in *Wikipedia*. Retrieved February, 03, 2021, from

https://en.wikipedia.org/wiki/Kilroy_was_here

Kramer, Ronald. 2010. "Painting with Permission: Legal Graffiti in New York City".

Ethnography. 11. (2). 234-253.

Lewinsky, Jessica. 2020 (February). *Whitewashing culture*, טיוח תרבותי, גיקוי בשימור: ,

Culture, Israel Society for the Conservation and

Preservation of Cultural Property. Retrieved March, 06, 2021, from

[file:///C:/Users/iritk/Downloads/Whitewashing%20culture%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/iritk/Downloads/Whitewashing%20culture%20(1).pdf)

Manuel, Andres, & Sheinbaum, Pardo, Claudia. 2019 (21.08.2019). "Feminist

organizations organized civil". Retrieved February, 03, 2021, from

<https://mail.google.com/mail/u/0?ui=2&ik=fd6502c36d&attid=0.3&permmsgid=m>
sg-

[f:1658874102789477163&th=1705813517dc932b&view=att&disp=safe&realattid=f_k6rt79i92](https://mail.google.com/mail/u/0?ui=2&ik=fd6502c36d&attid=0.3&permmsgid=m)

MacDowell, Lachlan. 2006. "In Praise of 70K: Cultural Heritage and Graffiti Style".

Journal of Media & Cultural Studies. Vol. 20, No. 4. 471–484.

Medeot, Franco. N.d. "The Legends of Kilroy Was Here". *Kilroywashere*. Website.

Editors: Meghan Kilroy, Patrick Tillery. Retrieved January, 31, 2021, from

<http://www.kilroywashere.org/001-Pages/01-0KilroyLegends.html>

M Forster, Alan, & Vettese-Forster Samantha. 2012 (March). "Evaluating the Cultural Significance of Historic Graffiti". *RCAHMS. University, Edinburgh*. Retrieved from the web January 29, 2021.

https://www.researchgate.net/profile/Alan_Forster2/publication/263062911_Evaluating_the_cultural_significance_of_historic_graffiti/links/5587ef9408ae71f6ba918c86/Evaluating-the-cultural-significance-of-historic-graffiti.pdf

Morera. Carlota, Santabàrbara. 2019. Cesare Brandi and contemporary art: theory, aesthetic and restoration. A tempestuous dialectic. Retrieved from the web December 09, 2021.

[file:///C:/Users/iritk/Downloads/cesare_brandi_and_contemporary_art%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/iritk/Downloads/cesare_brandi_and_contemporary_art%20(2).pdf)

Muñoz-Viñas, Salvador. 2012 (January). "Contemporary Theory of Conservation".

Studies in Conservation. Universitat Politècnica de València. Retrieved from the web January 29, 2021.

<https://www.researchgate.net/publication/283234670>

Novak, David. 2017. "Historical Dissemination of Graffiti Art". University of Malaya. Intangible Heritage. *SAUC. Journal V3 - N1*. 29-42.

O'Doherty, Michael. 1991. "Positive Responses to Youthful Graffiti". Australia.

Gosnells. *Positive Responses to Youthful Graffiti*. 177-183. Retrieved March, 08, 2021, from

<https://aic.gov.au/sites/default/files/publications/proceedings/downloads/09-odoherty.pdf>

- R.A. Bastasch. 2007. *B-29 Ground Crew Photo Gallery 8. b29 saipan*. Retrieved February 01, 2021, from <http://www.b29saipan.com/sub8.htm>.
- Riegl, Alois, 1982 (1903). “*The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*”. *Oppositions* 25: 21. 20-51.
- Robertson, Roland. 1995. “Globalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”. *Global Modernities*. Eds., Featherstone Mike et al. London: Sage. 25-44. Retrieved from the web March 08, 2021.
- <https://aic.gov.au/sites/default/files/publications/proceedings/downloads/09-odoherty.pdf>
- Rodwell, Dennis. 2003 (March). “Sustainability and the Holistic Approach to the Conservation of Historic Cities”. *Journal of Architectural Conservation*. Vol 9/1.
- Rouhi, Jafar. 2016 (December). “Development of the Theories of Cultural Heritage Conservation in Europe: A Survey of 19th And 20th Century Theories”. *Studies in Conservation*. University of Naples Federico. *researchgate*. 1-8. Retrieved from the web February 08, 2021.
- <https://www.researchgate.net/publication/315729727>
- Sanneke, Stigter. 2016. (September). “Aut Oethnography as a New Approach in Conservation”. *Studies in Conservation*. Vol. 61. Retrieved from the web January 29, 2021.
- <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00393630.2016.1183104>
- Shapiro, Roberta & Heinich, Nathalie. 2012. “When is Artification?”. *Contemporary Aesthetics* 4: 9. Retrieved from the web January 29, 2021.

https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/9/?utm_source=digitalcommons.risd.edu%2Fliberalarts_contempaesthetics%2Fvol0%2Fiss4%2F9&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

Shapiro, Roberta. 2019. "*Artification as Process*". *Cultural Sociology*. 13 (3). 265-275.

Date of entry: 29.01.2021.

S.Yeung, Evita, & Chan, Chin-wing. 2018. "*The Myth of Value: the Preservation of Street Graffiti*". *Sharing Conservation Decisions*. Edited by: Alison Heritage & Jennifer Copithorne. 83-88.

Stilwell, Blake. 2016 (03.06.2016). "*Kilroy Was Here' was the WWII-era viral meme*".

The mighty. Retrieved February 01, 2021, from

<https://www.wearethemighty.com/articles/kilroy-was-here-was-the-wwii-era-viral-meme>

W. Stoffel, Richard, & J. Evans, Michael. 1990 (summer). "Holistic Conservation and Cultural Triage: American Indian Perspectives on Cultural Resources". *Human Organization*. Vol. 49, No. 2, pp. 91-99.

Tweed, Christopher & Sutherland, Margaret. 2007. "Built cultural heritage and sustainable urban". *ScienceDirect*. Landscape and urban planning. 83 (1), 62-69

Vaughan, Cannall. 2011. "*Institutional Change, the Concept of the Avant-Garde and the Example of Graffiti*". *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Vol: 3.

281-293. Retrieved from the web January 29, 2021.

<http://proceedings.eurosa.org/3/vaughan2011.pdf>

תמונות, רשימת מקורות

תמונה 1. גרפיטי "רצח רבין" בשדרות וושינגטון בשכונת פלורנטין בתל אביב. 1996. צייר: יגאל שתיים. צילום: עירית לוי, כותבת העבודה, מרץ 2020.

תמונה 2. "פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת 1948!" בית השאיבה בשער הגיא (השחזור). 2011. משחזר: שי פרקש. נמסר באדיבות שי פרקש ב- 2019. "Bharuch Jamili 1948 by Shay Farkash". (17).Jpg. KB 1002. שמור ב- Drive. נמסר באדיבות שי פרקש ב- 30.05.2019.

תמונה 3. "ספינה במדבר". דוידה איזנברג-דגן. 2018 (07.11.2018). "צפו: גרפיטי של ספינות בבור מתקופת המשנה בבאר שבע". ארכיאולוגיה, טיולים. סרוגים. YouTube. צילום: דוידה איזנברג-דגן, רשות העתיקות. נמצא ביוני 23, 2020, ב- <https://www.srugim.co.il/288055-%D7%A6%D7%A4%D7%95-%D7%92%D7%A8%D7%A4%D7%99%D7%98%D7%99-%D7%A9%D7%9C-%D7%A1%D7%A4%D7%99%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%91%D7%91%D7%95%D7%A8-%D7%9E%D7%AA%D7%A7%D7%95%D7%A4%D7%AA-%D7%94%D7%9E%D7%A9%D7%A0%D7%94>

תמונה 4. "צלבים חרותים" פלד, רון. 2018. "צלבים חרותים על קירות כנסיית הקבר".

Allaboutjerusalem. נמצא באוקטובר 14, 2020, ב-

<http://allaboutjerusalem.com/he/article-כנסיית-הקבר-הקדוש-בעיר-העתיקה>

תמונה 5. סמל האצ"ל. הקישלה. שחורי, אילן. 2015. "האמת על ארמונו של הורדוס במצודת דוד". צילום: אילן שחורי 26.02.2015. Mytour. נמצא בפברואר 01, 2021, ב- http://www.mytour-il.co.il/page.asp?page_parent=965

תמונה 6. "גרפיטי של חייל בריטי" על קיר עמדת שמירה בשער הגיא. תאריך לא ידוע, המנדט הבריטי. צילום: יואב אביניון. אבניאון, יואב, ומרון, אסנת. 2018. "גרפיטי בדרך אל העיר". מועצה לשימור אתרי מורשת בישראל. נמצא ביולי 03, 2020 ב- <https://shimur.org/1094-2/>

תמונה 7. "גרפיטי של חיילי הפלמ"ח" על קיר עמדת שמירה בשער הגיא. 1948. צילום: 2013. צילום: יואב אבניאון. אבניאון, יואב, ומרון, אסנת. 2018. "גרפיטי בדרך אל העיר". מועצה לשימור אתרי מורשת בישראל. נמצא ביולי 03, 2020 ב- <https://shimur.org/1094-2/>

תמונה 8. גרפיטי "צדוק מצחי נס ציונה 1.5.48". גרפיטי על קיר עמדת שמירה בשער הגיא, חיילי הפלמ"ח. צילום: יואב אביניון 2013. אבניאון, יואב, ומרון, אסנת. 2018. "גרפיטי בדרך אל העיר". מועצה לשימור אתרי מורשת בישראל. נמצא ביולי 03, 2020 ב- <https://shimur.org/1094-2/>

תמונה 9. "Kilroy was here". מלה"ע השנייה. תאריך כניסה לאתר 14.10.2020. Kilroywashere. N.d.. "The Legends of "Kilroy Was Here". Editors: Meghan Kilroy, Patrick Tillery. Retrieved February 01, 2021, from <http://www.kilroywashere.org/001-Pages/01-0KilroyLegends.html>

תמונה 10. קילרוי על מטוס קרב, מלה"ע השנייה. צילום: R. A. Bastasch.

R. A. Bastasch. 2007. "B-29 Ground Crew Photo". Gallery 8". **Home**. Retrieved October 14, 2020, from <http://www.b29saipan.com/sub8.htm>

תמונה 11. "f00 was here", גרפיטי אוסטרלי שהפך פופולרי בעיקר במלחמת העולם הראשונה.. Digger history

diggerhistory. N.d. "Frequently asked questions' 251 to 300". **Unofficial history of the Australian & New Zealand Armed forces**. Retrieved February 03, 2021, from <http://www.diggerhistory.info/pages-help/faq6.htm#foo>

תמונה 12. "פלמ"ח ברוך ג'מילי פ"ת". צייר: ג'מילי 1948. צילום: לא ידוע. זורע, יגאל. 2013 (15.09.2013). "ברוך ג'מילי לא לבד, למה "הם" כותבים את שמותיהם על הקירות?". **קווים ונקודות**. נמצא ביולי 07, 2020, ב-

<https://kavimvenekudot.wordpress.com/2013/09/15/%D7%A8%D7%95%D7%A-%D7%92%D7%9E%D7%99%D7%9C%D7%99-%D7%9C%D7%90-%D7%9C%D7%91%D7%93-%D7%9C%D7%9E%D7%94-%D7%94%D7%9D-%D7%9B%D7%95%D7%AA%D7%91%D7%99%D7%9D-%D7%90%D7%AA-%D7%A9%D7%9E%D7%95/>

תמונה 13. "ברוך ג'מילי פ"ת 1948" על בית השאיבה בשער הגיא. צולם: לא ידוע. 1980. IP (2). 1980. 330 kv. Jamili – 1980 (2).jpg. שמור ב-Drive. נמסר באדיבות שי פרקש במאי 30, 2019.

תמונה 14. "ג'מילי ליד בארות יצחק". צילום: אורי ינון. 106 KB. JPG. שמור ב-Drive. נמסר באדיבות שי פרקש במאי 30, 2019.

תמונה 15. "ג'מילי ברוך פ"ת" 42 KB. Jpg. שמור ב-Drive. מקום וצלם לא ידועים. נמסר באדיבות שי פרקש במאי 30, 2019.

תמונה 16. "שרוליק, טוב טוב טוב". צייר: דוש (קריאל גרדוש). **מעריב**. אסיק 1. 22.11.1967. נמצא בפברואר 01, 2021 -

http://www.tapuz.co.il/forums/viewmsg/485/183121955/%D7%98%D7%99%D7%95%D7%9C%D7%99%D7%9D_%D7%95%D7%A4%D7%A0%D7%90%D7%99/%D7%90%D7%95%D7%A1%D7%A4%D7%9D_%D7%95%D7%90%D7%A1%D7%A4%D7%A0%D7%95%D7%AA

תמונה 17. "ישראל מדינה אשכנזית?". מכתבים. **העולם הזה**. גיליון ראש השנה. 672. 07.09.1950. עמ' 1. מאייר: דוש. נמצא בפברואר 01, 2021, ב-

http://magazine.thisworld.online/texts/uri_avnery/haolam/B-I0672-D070950.pdf

תמונה 18. "קילרוי היה כאן, הגרסה הירושלמית". 2012. צילום: משה קרון. קרון, משה. 2012 (23.06.2012). "קילרוי היה שם והגיע לאחרונה לכאן". **Syb stance**. נמצא ביולי 11, 2020, ב-
<http://moshekron.com/blog/?p=3289>

תמונה 19. "גרפיטי הסליחה". אנדרטת זיכרון ליצחק רבין, 1999 (השעתוק המקורי). 29.05.2010. צלם: אבישי טייכר. מס תמונה 8404 **וויקישיתוף**. נמצא באוקטובר 14, 2020, ב-
<https://www.pikiwiki.org.il/image/view/8404>

תמונה 20. מצב הגרפיטי, אנדרטת זיכרון ליצחק רבין. צילום: עירית לוי. 05.01.2020.

תמונה 21. "טרטקובר עבודה". 2011. מדיה. **Scoope**. נמצא במרץ 08, 2021, ב-
<http://www.scooper.co.il/pr/1020818/>

תמונה 22. "קולאז' דימויים מהמרחב הארצישראלי וסביבתו, תוצרת הארץ". **דוד טרטקובר 1984**. נמצא באוקטובר 14, 2020, ב-

[https://www.wikiwand.com/he/%D7%AA%D7%95%D7%A6%D7%A8%D7%AA_%D7%94%D7%90%D7%A8%D7%A5_\(%D7%98%D7%A8%D7%98%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A8\)](https://www.wikiwand.com/he/%D7%AA%D7%95%D7%A6%D7%A8%D7%AA_%D7%94%D7%90%D7%A8%D7%A5_(%D7%98%D7%A8%D7%98%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A8))

תמונה 23. "קולאז', ההכרזה על הקמת המדינה". דוד טרטקובר. 1988. **ההכרזה על הקמת המדינה**. מודן. נמצא באוקטובר 14, 2020, ב-
<https://greenbrothers.co.il/products/book-14317>

- תמונה 24. "היום שאחרי". יוצרים: אלדד רפאלי, מיקי קרצמן ומשה שי. 1995. רייד, גלעד. 2015 (חורף). "לקראת קונסנזוס קונפליקטואלי? רצח רבין ואמנות במרחב הציבורי". **תיאוריה וביקורת**. 45. נמצא בפברואר 01, 2021, ב- https://theory-and-criticism.vanleer.org.il/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2016/10/Teoria-45_Reich.pdf
- תמונה 25. קיר הסליחה, אנדרטת זיכרון ליצחק רבין (2021). (השעתוק החדש). צילום: עירית לוי.
- תמונה 26. פרט מגרפיטי "רצח רבין" בפלורנטיין. 1996. צייר: יגאל שתיים. גורביץ', דוד, וערב, דן. 2012. **אנציקלופדיה של הרעיונות**. תל אביב. הוצאת בבל. ירושלים. הוצאת כרמל. [גרסה אלקטרונית]. נמצא בפברואר 01, 2021, ב- <http://haraayonot.com/idea/trauma-2/>
- תמונה 27. גרפיטי בצריפי פלורנטיין, סמטת צריפין. 2020. צילום: אריאלה אפללו. אריאלה. 2020 (02.01.2020). "יא חביבי". **Mako**. נמצא בפברואר 01, 2021, ב- <https://www.mako.co.il/travel-israel/magazine/Article-2f133d696d15f61026.htm>
- תמונה 28. "חוף גורדון ת"א, 1982". **Ramimeiri**. נמצא באוקטובר 14, 2020, ב- <http://www.ramimeiri.co.il/seminar/%D7%97%D7%95%D7%A3-%D7%92%D7%95%D7%A8%D7%93%D7%95%D7%9F-%D7%AA%D7%9C-%D7%90%D7%91%D7%99%D7%91-1982/>
- תמונה 29. "מציצים, גרסת רמי מאירי". 2008 (28.04.2008). **themarker cafe**. צילום: TheMarker. נמצא ביוני 07, 2020, ב- <http://cafe.themarker.com/image/408465/>
- תמונה 30. "תרבות האונס 2018". מחאת פעילות לוט"ם בחוף מציצים. ללא שם כותב. 2018 (19.12.2018). "מי השחית את הציור האייקוני בחוף מציצים?" **חדשות mako**. נמצא ביוני 07, 2020, ב- <https://www.mako.co.il/women-agenda/Article-103ebe74585c761006.htm>
- תמונה 31. "תרבות האונס 2019". מחאת פעילות לוט"ם בחוף מציצים. **טוויטר לוט"ם**. 18.08.2019. נמצא ביוני 07, 2020, ב- <https://twitter.com/togetherkulan/status/1162989482641174529>
- תמונה 32. שחזור 'מציצים' לאחר מחאת 2019. הדדי, דרור. אין תאריך. "Rami Meiri Graffiti". נמצא ביוני 27, 2020, ב- <http://drorhadadi.com/%D7%A8%D7%9E%D7%99-%D7%9E%D7%98%D7%A4%D7%A1-%D7%9E%D7%90%D7%99%D7%A8%D7%99-%D7%9E%D7%98%D7%A4%D7%A1-%D7%A2%D7%9C-%D7%94%D7%A7%D7%99%D7%A8%D7%95%D7%AA/>

תמונה 33. מחיקת 'מציצים' מחוף מציצים. 2023. צילום: גיא יחיאלי. שניג, אילן. 2020
(23.08.2020). "חולדאי הורה למחוק את הציור האייקוני מחוף 'מציצים'". עיתון מכוון ice. נמצא
באוקטובר 14, 2020 ב- <http://www.ice.co.il/social/news/article/784696>

תמונות



תמונה 1. גרפיטי "רצח רבין" בשדרות וושינגטון בשכונת פלורנטיין בתל אביב. 1996. צייר: יגאל שתיים. צילום: עירית לוי. מרץ 2020.



תמונה 2. "פלמ"ח ברוך ג'מילי פי"ת 1948" בית השאיבה בשער הגיא (השחזור). 2011. משחזר: שי פרקש. נמסר באדיבות שי פרקש ב- 2019.



תמונה 3. "ספינה במדבר". 2018. צילום: ד"ר דוידה אייזנברג-דגן, רשות העתיקות.



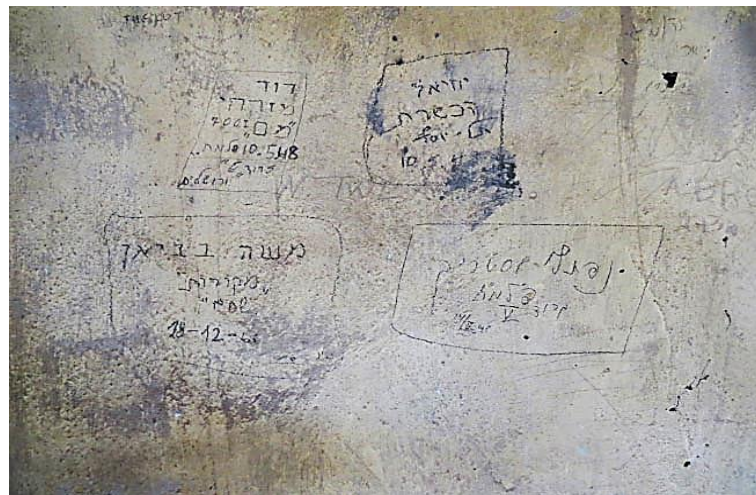
תמונה 4. "צלבים חרותים על קירות כנסיית הקבר" מעשה ידיהם של צליינים מימי הביניים. צילום: רון פלד.



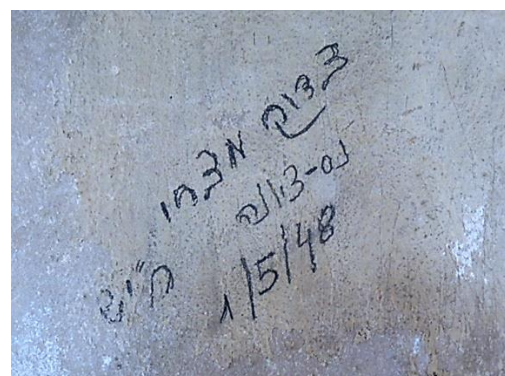
תמונה 5. סמל האצ"ל. הקישלה. צילום: אילן שחורי 26.02.2015.



תמונה 6. גרפיטי על קיר עמדת שמירה בשער הגיא, חייל בריטי המנדט הבריטי. צילום: צילום: 2013. יואב אבניון.



תמונה 7. גרפיטי על קיר עמדת שמירה בשער הגיא, חיילי הפלמ"ח. 1948. צילום: 2013. יואב אבניון.



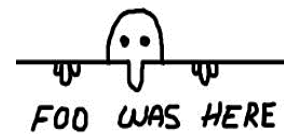
תמונה 8. גרפיטי "צדוק מצחי נס ציונה 1.5.48" על קיר עמדת שמירה בשער הגיא. 1948. צילום: 2013. יואב אבניון.



תמונה 9. "Kilroy was here". מלה"ע השנייה. חיילים אמריקאים.



תמונה 10. קילרוי על מטוס קרב B-29, מלה"ע השנייה. צילום: R.A. Bastasch.



תמונה 11. "Foo was here". מלה"ע הראשונה. חיילים אוסטרלים.



תמונה 12. "פלמ"ח ברוך גימילי פ"ת". צייר: גימילי 1948. צילום: לא ידוע. נמסר באדיבות שי פרקש ב-2019.



תמונה 13. "ג'מילי ליד בארות יצחק". צילום : אורי ינון. JPG. שמור ב- Drive. נמסר באדיבות שי פרקש ב- 2019.

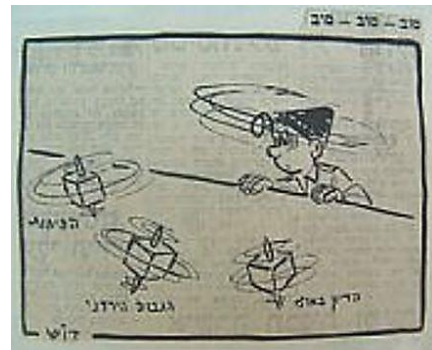


תמונה 14. "ג'מילי ברוך פיית" KB 42. Jpg. שמור ב- Drive. מקום וצלם לא ידועים. נמסר באדיבות שי פרקש ב- 2019.

נשלח אליי במייל על ידי שי פרקש המשחזר הראשי של הגרפיטי ב- 30 במאי 2019.



תמונה 15. "ברוך ג'מילי פיית 1948" על בית השאיבה בשער הגיא. צולם : לא ידוע. 1980. IP. (2) 1980. 330 KB Jmili. שמור ב- Drive.



תמונה 16. "שרוליק, סוב סוב סוב". צייר: דוש (קריאל גרדוש). **מעריב**. 22.11.1967.



תמונה 17. "ישראל מדינה אשכנזית?". **העולם הזה**. גיליון ראש השנה, 672. 07.09.1950. מאייר: דוש



תמונה 18. "קילרוי היה כאן, הגרסה הירושלמית". 2012. צילום: משה קרון.



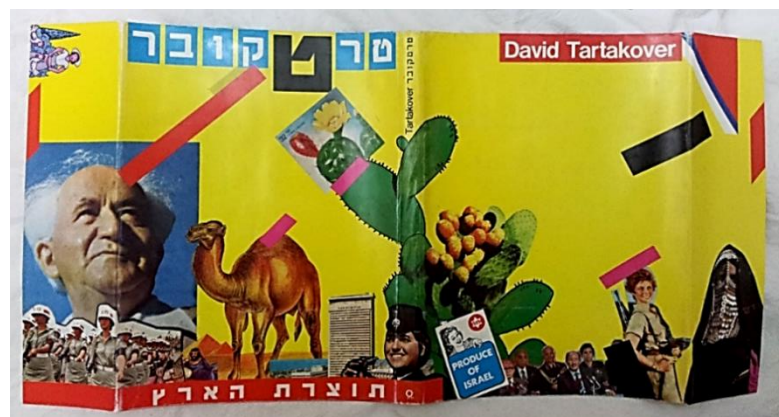
תמונה 19. גרפיטי הסליחה. אנדרטת זיכרון ליצחק רבין (1999) (השעתוק המקורי). 29.05.2010.
צלם: אבישי טייכר. מס תמונה 8404 וויקישיתוף.



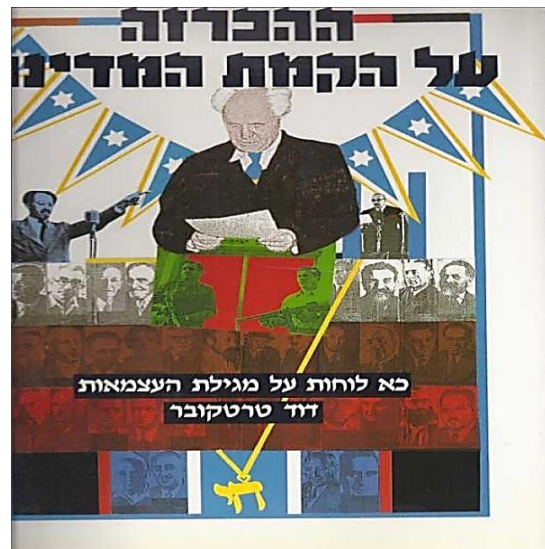
תמונה 20. מצב הגרפיטי, אנדרטת זיכרון ליצחק רבין. צילום: עירית לוי. 05.01.2020.



תמונה 21. "טרטקובר עבודה". 2011. מדיה. Scoope. נמצא ב- 08.03.2021, ב-
<http://www.scooper.co.il/pr/1020818/>



תמונה 22. "קולאז' דימויים מהמרחב הארצישראלי וסביבתו, תוצרת הארץ". דוד טרטקובר. 1984.



תמונה 23. קולאז', ההכרזה על הקמת המדינה. דוד טרטקובר. 1988. ספר. מודן.



תמונה 24. "היום שאחרי". יוצרים: אלדד רפאלי, מיקי קרצמן ומשה שי. 1995.



תמונה 25. גרפיטי הסליחה. אנדרטת זיכרון ליצחק רבין (2021). (השעתוק החדש). צילום עירית לוי.



תמונה 26. פרט מצויר "רצח רבין" בפלורנטיין. 1996. צייר: יגאל שתיים



תמונה 27. גרפיטי בצריפי פלורנטין, סמטת צריפין. 2020. צילום: אריאלה אפללו.



תמונה 28. "חוף גורדון ת"א, 1982". צייר: רמי מאירי. צילם: רמי מאירי.



תמונה 29. מציצים, גרסת רמי מאירי. 2008 (28.04.2008). צילום: TheMarker.



תמונה 30. "תרבות האונס 2018". מחאת פעילות לוט"ם בחוף מציצים. 19.12.2018. צילום: חדשות. Mako



תמונה 31. "תרבות האונס 2019". מחאת פעילות לוט"ם בחוף מציצים. 18.08.2019. צילום: TogetherKulan



תמונה 32. שחזור 'מציצים' לאחר מחאת 2019. צילום: הדדי, דרור. ללא תאריך.



תמונה 33. מחיקת 'מציצים' מחוף מציצים. 2023. צילום: גיא יחיאלי.

נספחים

נספח 1. שיחה טלפונית עם שי פרקש. 30.11.2019

30 באוק' Shay Farkash' shay_p-b@zahav.net.il <>

18:01, 2019

שלום עירית

להלן טקסט משופר

בשיחה טלפונית עם שי פרקש משחזר הגרפיטי ג'מילי, הוא מתאר את תהליך השחזור: ראשית הוא הבחין בצילומים הישנים של בית המשאבות שהכתובת השתנתה במשך השנים, אך בסופו של דבר החליט לשחזר את הכתובת שבלטה מתחת לטיח שפריץ מחוספס עדין בו היו מחופים קירות חזית הבניין, אשר עליהם צייר ברוך ג'מילי את הגרפיטי. "הכתובת השחורה בצבצה מעל השפריץ המחוספס של הקיר שנצבע אחרי שנת 2000 בצבע אקרילי בגוון אפרסק, מתחתיו הכתובת הייתה מחוקה, אך עדיין היה אפשר לראותה, כי הצבע של הגרפיטי השחור היה מעובה. בשלב ראשון צוות המשמרים העתיק את הכתובת על גיליון פוליאסטר שקוף בטוש שחור, בשלב שני בעזרת השקף יצרנו את מתווה אותיות הגרפיטי על הקיר מעל הכתובת המקורית המחוקה. בשלב אחרון ציירנו את האותיות באמצעות מכחול בצבע זפת מותך. נשארנו נאמנים למיקום המילים. לדעתו של שי פרקש ראש צוות המשמרים, צביעת הגרפיטי המקורי בצבע זפת ע"י ברוך ג'מילי זו אגדה. עם זאת חשוב היה לו בתהליך השחזור לצייר את הגרפיטי בזפת. "אמנם לא הסרנו את שכבת הצבע האקרילי שכסתה את הכתובת המקורית אך נשארנו נאמנים למיקום הכתובת ולצורת האותיות". שי הוסיף שצביעה של קירות חוץ בצבע על בסיס זפת היה מעשה נפוץ בימי המנדט. צבעי הסוואה שיוצרו עבור הצבא הבריטי בארץ ע"י חברת אסקר (לימים טמבור) היו על בסיס זפת שהוסיפו לו פיגמנטים צבעוניים בזפת להסוואת בנייני צבא, מסלולי טיסה, בנייני ממשל ותעשייה ביטחונית.

שי פרקש

מתעד ומשמר ציורי קיר וצבע אדריכלי

סטודיו תכלת | רח' הצורפים 14, לוד 7129356

טלפקס 08-9165234 | נייד 050-5209546

נספח 2. ראיון עם המשמרת ליהי לוי. פברואר 2020.

ש. האם להיסטוריה של אובייקט השימור יש השפעה על החלטות המשמר?

ת. כן, מבחינתי ההיסטוריה של אובייקט השימור היא אחד מהגורמים החשובים בשימור. זו הסיבה שאני מעוניינת בשימור. מה שנותן חשיבות זה הקשר שלו לאנושות שהיא בעצם המורשת התרבותית. כי אובייקט זה סתם חפץ, אולם ההיסטוריה של האובייקט היא אחד מהגורמים החשובים בשימור, ההיסטוריה היא אחד מהדברים החשובים הגלומים בו אשר משפיעים על החלטות המשמר. מפני ששימור זה לא אובייקטיבי, אלא תחום שסיפחו אותו לתחום המדעי: הוא מתבסס על כתיבת דו"חות אובייקטיביים, מאמרים אקדמיים, עם זאת ישנה השפעה של נקודת מבטו של המשמר, מה הוא בוחר להדגיש.

לדוגמה אם נתייחס לאמנות מודרנית – ברדימייד משתמשים בחפצים יום-יומיים, וזה יכול להיות גם חתיכת עץ שמצא האומן. כשניגשים לשימור אז צריכים לדעת האם הכלוך הוא מקורי שאותו רצה האומן לשלב כחלק מהיצירה או שזה לכלוך שנוסף מאוחר יותר. התיעוד הוא הדבר הבסיסי ביותר שהמשמר יפנה אליו, אפשר ללמוד ממנו מה עבר החפץ במהלך חייו, אולי הוא ניזוק, אולי ישנם סימנים של שימוש בחפץ. כל חפץ דורש שיקולים משלו, לכן ההיסטוריה היא חשובה בהחלטת המשמרים.

ש. האם יש קשר בין היסטורית האובייקט לבין העדפת קטגוריות השימור

ת. זה תלוי באובייקט השימור. שימור כולל שלבים, מתחילים בניקיון, לעתים קורה שהחפץ מתפורר אז ממשיכים לפתרונות הבאים. כל חומר משפיע על האובייקט, מתחילים בניקוי יבש – שואב אבק, מברשת, ואז רואים האם יש צורך להמשיך הלאה. יש סדר פעולות, מהקל לכבד על פי שיקולו של המשמר. השאלה המעניינת לדעתי היא מה זה שימור, ברגע שאני מגדירה אותו כפרקטיקה אפשר לשבור את הכללים. השימור כולל חקר חומרים, מחקר והבנתו, היסטוריה של אובייקט, כאשר עיקרון ההפיכות הוא כלל בסיסי - להתערב מה שפחות באובייקט השימור.

אפשר להמשיך את קיומו של חפץ, אבל לא לשמר אותו. "ביצירת הרדי מייד של מרסל דושאן, 'המזרקה' (1917) המשתנה לא הייתה נשמרת לולא העניק לה דושאן משמעות אחרת הקשורה לאמנות. לא כל פעולה היא שימור, אלה שעשו לגרפיטי זה לא שימור, יכול להיות שלדעתם זה עבודת

שימור חדשה. אך זה לא מנקודת מבט של שימור. אי אפשר לקרוא לכך שימור. כי כל פעולת שימור מתועדת, יש בדיקות שבעתיד ידעו איזה שיקולים לקח המשמר, חומרים שהשתמשו, בדו"ח זה מובן, שימור טוב או רע קשה לשפוט בלי דו"ח שיקולי המשמר.

ש. שימור גרפיטי רצח רבין מתאפיין בשעתוק יצירה באמצעות צילומים, מחיקת המקור יצירת קולאז' מצילומים נבחרים על בד קנבס, והעתקה למקום אחר. איזה ערכי שימור את מוצאת בשימור זה? הסבירי.

ת. זו לא תכנית שימור בעיני. לדעתי יצר יצירת אמנות חדשה, זו הטעיה לקרא לזה שימור. קולאז' זו התערבות ענקית. זה בסדר זה לא פסול, להיפך, זה עדיין נמצא בקיר, רואים אותו. גרפיטי מבחינה פרקטית מוסדות רוצים למחוק אותו, נחשב וודלזים.... זו פעולה מכבדת את הרגע הזה, רגשות הציבור. וזה יותר פשוט מאשר לתעד חומר. השיקול הכלכלי יותר מסובך, לדעתי לתחזק קיר בחוץ, מבחינה פיזית לעבוד על הקיר לשמר אותו לתעד את הדבר. זה אפילו לא תיעוד הוא עשה קולאז'. זה כן חשוב כי כן תיעד, זה לא פסול שזה מודפס אך צריך לקרוא לדבר בשמו.

שימור זה מונח בעל משמעויות, זה לא רק לשמור, נכון שימר את הרגע ההיסטורי, אך לא תחת מונח שימור, שהוא תחום אקדמי מקצועי מדעי. זו עבודת אמנות בפני עצמה שעובדת עם המרחב הציבורי ומנציחה את הרגע.

שימור זיכרון, הרצון לשמור זיכרון, צילומים שומרים רגע בזמן, שוב את הרגע, אך זה לא שימור. מונח השמור הוא פרקטיקה מעשית ומיושמת בתוך רקע תאורטי, כל פעולה מגבה משהו. זה חשוב שהציבור ידע על מה הוא מסתכל. זו אנדרטה. יש בלבול. אתה בה ולא יודע על מה אתה מסתכל.

לדוגמה, במוזיאון יש יצירות רגישות. ואז עושים רפליקה (העתק של יצירת אמנות), האם להגיד לקהל, או לא מדברים על זה. פה זה לא שימור, conservation זה מהלך של הנצחת זיכרון. את מסתכלת על שימור כמילה שאין בה התחום ההגותי האקדמי.

זה שומר את הזיכרון כאנדרטה.

שימור צריך להיות שקוף, צריך לתעד פעולת שימור.

זו אנדרטה זה לא שימור.

כולם מתייחסים לזה כשימור, אך זה לא עומד בקריטריונים. זה שימור רע אבל זו אנדרטה טובה. אין בעיה שהוא ידע, בעולם השימור אוהבים לעשות סקנדלים. אם הוא לא היה עושה את זה זה היה נעלם. חשוב להבהיר מה זה כחלק מהאנדרטה.

זה שיח מאד מעניין, זו פשוט דעתי, חשוב לתעד אותו.

יש נטייה בעולם השימור לא לשחרר, איפה לתעד את הכל, אך מבחינה פרקטית איך אפשר, מי בוחר מה חשוב לתעד ומה לא?
"גרפיטי זה סוג של דמוקרטיה ישירה, ואילו לבחור מה זוכרים, בעלי הכוח מחליטים. זה קצת לכפות מִשָּׁהוּ על מישו או אורגני או פלואידי" (לוי 2020).

נספח 3. ראיון עם דוד טרטקובר. 10.03.2020

ש. רבים מתייחסים לקיר הגרפיטי בגן העיר כקיר שימור גרפיטי
זה בקשר לקיר הגרפיטי בגן העיר, ומה שאני הקדמתי וכתבתי לך שזה הרבה אנשים מתייחסים לזה כאילו זה קיר שימור גרפיטי.
ת. במקור זה נעשה כשימור גרפיטי, זה קיר שלא נגעתי בו אלא שמרתי אותו כמו שהוא אחד ואחד, כן, רק הייתה שם בעיה של אינסטלציה של מים שפגעו בקיר, לכן נאלצנו להרחיק את העבודה מהקיר, זהו טקסט צילומי מדויק של הקיר עצמו, כן, והרחקנו אותו מהקיר כן, זה נשמר, התיעוד שלו נשמר. את מבינה זו לא הייתה כוונה לעשות רה-פרודוקציה, הכוונה הייתה לשמר אותו, כמו שהוא, אבל בגלל אילוצים טכניים נאלצתי למצוא פתרון של העתק זהה למקור של הקיר עצמו.
ש. אבל רואים איזו נגיעת יד שלך אני עקבתי באינטרנט אחרי עבודות שלך והעניין של קולאג' של תמונות הוא אופייני קצת לעבודות שלך.
ת. אני לא עשיתי את זה,
ש. אה ככה זה היה?
ת. כן, אני לא נגעתי בקיר הזה, זה ככה זה היה, זה העתק מדויק של הקיר. אני בחרתי את הקיר הזה כי הקיר הוא מרכזי וגם התוכן שלו אני בחרתי את זה. גם סליחה, זה מה שכתוב שם.
ש. זאת אמרת שאני לא יכולה להמשיך ולשאול אותך, כי אתה מוצא בקיר הזה שימור גרפיטי, מבחינתך,
ת. כן, האה האה
ש. ואתה קושר את זה לאנדרטה ולרבין, איך אתה קושר את זה
ת. זה כל המתחם, זה הנקודה המרכזית של המתחם הזה, הקיר הזה, קיר סליחה מה שנקרה.

ש. ועכשיו, מה שראיתי זה שהקיר הצילומים הם, משהו בד קנבס ראיתי, כאילו צילומים על בד קנבס, אכן זה כך?

ת. הצילומים הם לא על בד קנבס, הם על נייר

ש. כי ראיתי שהנייר מתקלף, ז.א. זה כן צילומים על נייר

ת. כן, בגודל של הנייר, מספר חתיכות שחוברו יחד. עברו כבר 25 שנה מאז

ש. האם אתה יודע האם זה עבר אי פעם תחזוקה מפני שזה נראה לא טוב הדבק יבש, בקצוות רואים שחלק מהנייר

ת. אני חושב שזה תפקידם של שומרי הסף בעירית תל אביב.

ש. אז סה"כ זה צילומים, על נייר, של אותו גרפיטי

ת. העתק, רה-פרודוקציה של מה שיש על הקיר מאחוריה, ועדיין על הקיר קיים הגרפיטי, לא מחקו את הגרפיטי הזה. פשוט יצרו העתק שלו מורחק מהקיר בגלל המים שלא יקרה לזה שום דבר.

ש. תודה לך על שיתוף הפעולה,

ת. זהו? סימנו את הריאיון, תודה

נספח 4. ראיון עם יגאל שתיים. 09.03.2020.

ש. האם זה ציור הגרפיטי הראשון שציירת או שנהגת לצייר עד אז?

ת. תראי אני לא יודע מה זה גרפיטי, ציורי קיר עשיתי במשך עשרות שנים.

ש. גרפיטי ציור קיר ברחוב שנעשה ללא רשות

ת. זה לא נעשה ללא רשות,

ש. אה זה היה עם רשות

ת. כן

ש. על ידי העיריה

ת. כן

ש. אה אתה מגדיר את זה כציור קיר.

ת. גרפיטי זה לא קשור לרשות, גרפיטי זה עבודה במרחב הציבורי. בלי רשות עם רשות.

ש. אה ככה אתה מגדיר.

ת. לא אני, כשמישהו מרסס ברשות זה לא גרפיטי?

א. לא הרי יש הרבה ציורי קיר במרחב הציבורי ולא כל אחד מוגדר כך

ת. כן, אבל כשהם נעשים ברשות אז הם חדלים להיות גרפיטי?

א. יש הבדל, אבחן את זה בעבודה, אבל זה מעניין.

ש. לא ברור מתי ציירת, ב 1996

ת. כן

א. כשציירת את הגרפיטי הייתה לך חשיבות למקום? או מישהו אמר לך לצייר במקום הזה?

ת. לא הבנתי את השאלה, האם היה חשיבות למקום?

ש. כן, ציירת את הגרפיטי במקום מאוד מרכזי בשכונה

ת. אני לא מבין את השאלות, מה זאת אומרת באקראי? ברור שזה מכוון ולא באקראי, אני לא מבין את השאלה, סליחה.

ש. שימרת את הגרפיטי במשך השנים? כי זה המון שנים נמצא שם

ת. כן, עשיתי תחזוקה כמה שנים, כמה פעמים,

ש. כשעשית את התחזוקה מי מימן את זה? העירייה או שזה נעשה באופן עצמאי?

ת. לא, במימון עצמי, זה היה, כל פעם שזה נפגם אז ביקשתי אז תיקנתי בעצמי, אבל זה לא שימור, (זו תחזוקה), זה רק תיקון של פגיע,

ש. ובעקבות הנזק שנגרם בשנת 2018 העירייה כן ממנה את זה?

ת. מה היא ממנה? אף אחד לא תיקן את הציור הציור עדיין אחרי שהעירייה השחיתה אותו עדין עומד שם, אף אחד לא עושה לזה שימור, אף אחד תיקן את זה, אף אחד, בטח לא העירייה.

ש. הוא נשאר כפי שהוא?

ת. כן.

ש. ואתה לא רוצה לשמר אותו, זה לא מעניין אותך?

ת. אני רוצה, אבל העיריה צריכה לממן. היא פגעה והיא צריכה לממן, רק היא לא עושה את זה

ש. אה פה זה עומד?

ת. כן

ש. אז אין לי יותר מה לשאול מפני שחשבתי שזה עבר שימור וככה

ת. העיריה שיקרה שזה עבר שימור לא עשו שום שימור, שום דבר, פייק ניוז.

ש. אז זאת אומרת שהנזק גדול כך שאתה לא מעוניין לשמר למרות ששימרת בעבר במשך שנים

ת. אני לא מעוניין לשמר, אני מעוניין לעשות לזה רסטורציה, זה לא שימור, זה לשחזר, להחזיר את זה למה שהיה במקור.

ש. פנית לעירייה

ת. כן

נספח 5. ראיון עם רמי מאירי. רדיו 103fm 19.08.2019

ר. (00:34) באמת גברת אני אני ממש שמח לשמוע את מה שאת אומרת לי, תודה, תודה.

ל. שלום רמי מאירי אנחנו תופסים אותך באמצע משהו?

ר. שלום שלום אם מי אני מדבר?

ל. אתה מדבר עם לאה ואורי ממועדון ארוחת בוקר 103fm...

ר. (01:08) היום זה פעם שלישית שאני עובר וונדליזם על הציור, באמת בריונות שאני חושב שהיא לא הכיוון הטוב למה שאנשים חושבים שזה בסדר וטוב. חשוב לשמוע את מה שהאנשים חושבים, נהרס לי חלק מהציור ובאמת איזה כיף לשמוע את הטיעונים שלהם.... כתבו עליהם שמות... גם לי זה כואב... התקשורת צריכה לרדת גם לשמוע את רחשי שאר הקהל ולא לתת במה לקבוצה אחת, זה חבל! ... הציור צויר לפני 20 שנה וליווה הרבה אנשים...

02:00 רמי אומר שהוא באמת מזדהה עם קורבנות האונס וכל מיני דברים כאלה "שבאמת ליבי נכמר עליהם והייתי מאוד רוצה לעזור להם בדרך אחרת.

ל. אבל הם אמרים שזה טירור מגדרי, בכל זאת היחידה ללוחמה בטרור מגדרי, באמת אולי יש משהו קצת לא נעים בלראות כאילו ציורי קיר של גברים מציצים שזה כבר לא כייף, כבר לא לתקופה...

מ. 02:24 אני ציירתי את זה לפני 20 שנה בהומור ובהרבה אהבה לכולם, ויש הרבה אנשים שעוברים בחוף, באמת, עכשיו עברה פה גברת מבוגרת, חבל שלא ראיינתם אותה

גברת: 02:38 אני מתרחצת, שוחה בחוף הזה כבר הרבה שנים... הוא פשוט זכר לתקופה אחרת. ואין קשר בינו לבין כל המי-טו שאני כמובן מזדהה אתן... 03:20 כי זה נוסטלגיה לתקופה אחרת...

ג. נכון שאת הסרט מציצים עדיין כל הזמן רואים... זה קאלט.

גברת: אבל אין קשר, וכל זמן שמשוהו משחית אותו פשוט איך לומר תפס קורבן לא מתאים.

ג. 04:04 איך אתה מוחק עכשיו את הוונדליזם?

ר. אני לא מוחק אותו, אני משאיר חלק ממנו כדי שאנשים יבואו ויראו את זה. הציור תיקנתי אותו, כרגע השארתי אותו במצב של hold. אתם יכולים לראות שחלק מהאותיות השחורות נשאר על הקיר. החלטתי שאני לא מתקן את כל הציור, גם שכל האנשים יראו, תגובה ציבורית לכל מה שקורה. הדעות חלוקות כרגע. אבל אני רוצה להגיד לכם... אתמול דיברתי עם אחת הנפגעות והחלטנו שסוף סוף משהי מדברת איתי מהן, והחלטנו למצוא פתרון, אבל לא בצורה של בריונות, אני חושב שצריך לעשות את זה שכולם יהיו מרוצים... כשאני רואה פה את החיוכים והאהבה שאני מקבל ברחוב אנשים שיבינו שיש קהל אחר גם, שהבריונות לא תמיד גורמת לטוב, או לעלות את הדעות שלהם על הבמה בצורה חיובית. וחבל כי מה שקורה לאנשים האלה זה דבר באמת איום שאף אחד לא היה רוצה לשמוע ושיקרה לו או למשהו קרוב אליו. ובאמת זה דברים שבאמת נוגעים ללב. אבל בו נעזור להם, נעזור להם בצורה אחרת...

05:48 ג. אבל אתה מבין שכשיו השיטה היא לזעזע... ל. למה פגעו לך בציור רק?

ר. זה לא פגעו לי בציור זה פגעו להרבה אנשים בציור, זה לא.. אני באתי לשמוע מה קורה, אני הצייר, אבל ברגע שציור שלי נמצא במרחב הציבורי הוא שייך לקהל, הוא לא שייך רק לי.

ל. אתה משתמש במילה בריונות כשמציירים על הציור שלך, אבל יש אנשים שתופסים את הציור עצמו של משהו שמסמל בריונות.

ר. יש אנשים שכמו שהם תופסים את זה ויש אנשים שמשתלטים על הבמה.

ל. אמרת שאתה לא מוחק את הכל?

ר. אני משאיר חלק. זה כואב לי ולא רציתי לשים את הדברים על הבמה. אז למה לא נסים את כל האנשים על הבמה?

06:46 אתה לא מוחק את הכל?

ר. אני משאיר חלק.

ג. הציור קיים 20 שנה אז יכול להיות 20 שנה ככה ועשרים שנה של מי-טו.

07:01 ר. אז הנה אני השארתי גם משהו משלהם, אני חושב שיש פה פשרה. אני פשוט חשבתי על כל מיני רעיונות כדי לרכז את זה. אני לא בן אדם שבא ועומד על שלו. שמתי להם פרחים ביד ובחלון, הצעתי להם כל מיני, רציתי לעשות קופה של קולנוע, הרעיונות לא התקבלו ולא העלו רעיון טוב. קדימה, בו נשב..

07:50 ג. למי אתה מעלה את הרעיונות לעירייה?

ר. קודם לאנשים לעירייה וכל מיני אנשים שרוצים להשתתף. אז בו נומר שהיא רוצה... שישלחו את האנשים שלהם. אני לא יאכל אותם והם לא יאכלו אותי, נשים ונשתף פעולה אבל למחוק, ערך תרבותי זה לא רעיון טוב.

Conserving Graffiti in the Public Space: Mechanism and Ideology

Irit Levie

Abstract

This research examines the conservation of graffiti in the Israeli public space. The prominent visibility of graffiti in the public space aids in examining the social processes that are inherent to it. If a visual image is a reflection of a social attitude, culture and values, then changes made to the image, serve as a testament to them. Researching graffiti conservation can attest a society's changing views, reflecting the visual meanings in the object and the interventions the conservation treatment inflict. This work seeks to contribute to the advancement of research on this topic.

This study examines the values, principles, and beliefs leading to decisions for graffiti conservation; how it is chosen for conservation, the decision-makers involved, the conservation initiator, and the manner in which the conservation is performed. The practice of conservation was investigated – official conservation by professionals such as archaeologists, historians, and others who studied in official institutions. The treatments were commissioned by institutions like municipalities or the Council for Conservation of Heritage Sites in Israel, or unofficial conservation by individuals or groups with no affiliation to an institution.

This research is a qualitative study, in which the graffiti to be conserved, i.e., the object of conservation, were analyzed, based on models from theory of conservation. The sources for this research are interviews with conservation experts, artists, and conservators who participated in conserving the graffiti cited in this paper; Archival protocols; formal online sources such as official government and municipal websites; and informal sources like YouTube videos, articles, photographs, and films.

At the center of the literature research for this study, stand the values of conservation, starting from the model for assessing monuments written by Alois Riegl. The model is found to be suitable to recognize conservation values in ancient graffiti, but not sufficient for analyzing modern graffiti. Therefore, a more recent theory is used, that of Cesare Brandi's Theory of Restoration (Brandi (1963), 2005). Riegl argued that an ancient monument's value is experienced in the present, and not in the past, when it received its status (Riegl, 1982, p. 622). Riegl proposed a system in which the different aspects of an artwork and its relation to the viewer is examined. These aspects were named values. Riegl elaborated on values referring to monuments of the past, excluding contemporary artworks.

Brandi's great contribution to the practice of modern conservation was explained by Carlota Santabárbara Morera (2019). She notes that concepts and terms he has coined in his book *Theory of Restoration* are relevant to this day. In his principles, Brandi departs from critical thinking. For him, conservation is an aspect of philological research, interpreting historical text and aesthetics, aiming towards understanding the object of conservation.

Therefore, the act of conservation should strive for a balance between the aesthetic and historic values in a conservation object, without the falsification of neither. (pg. 250). This principle exists in conservation practices to this day and is adaptable for analyzing the values of modern and contemporary art. To examine the conservation of modern graffiti, this research uses this notion, and two others that stem from it. First, conservation always derives from the cultural climate at the time of the treatment. Second, the principle of reversibility, in which the act of conservation should strive to be reversible and leave as little trace as possible on the conservation object (Morera, 2019).

The parameters for analyzing examples of conserved graffiti were based on the following criteria: 1. Location (visible / invisible, obvious/ hidden, central/peripheral, accessible/ inaccessible, neighborhood). 2. Event context (when, why, and where the graffiti were created). 3. Graphic and aesthetic tools (size, color, material, painting technique). 4. Motive for the creation and conservation of the graffiti (subversive or validating), values, concept). The type of conservation, i.e., the categories of conservation, used in this study are: non-intervention in the conservation object, conservation of its environment, partial conservation, restoration, and reproduction. The criteria and characterization of the conservation helped identifying the motives, decisions, and processes involved in graffiti conservation.

This paper examines ten case studies of graffiti conservation, both ancient and contemporary, in Israel. These include: 1. Ship graffiti in an ancient water cistern. 2. Engraved crosses in the Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem. 3. Graffiti in catacomb no. 9 in Beit She'arim, an ancient burial site. 4. Graffiti with the emblem of the Etzel underground in the Kishle Prison in Jerusalem. 5. Military graffiti from Israel's War of Independence at a guard post in Sha'ar HaGai. 6. The "Jamili" graffiti at the water pumping station in Sha'ar HaGai. 7. The "slicha" graffiti (Rabin assassination) in Gan Ha'Ir in Tel Aviv.⁷² 8. The "Rabin assassination" mural in Florentine in Tel Aviv. 9. The graffiti culture reserve in Florentine in Tel Aviv. 10. Metzitzim graffiti at the Metzitzim Beach in Tel Aviv.

In analyzing the findings, a difference was found between the approach towards ancient graffiti and the approach towards modern graffiti. Ancient graffiti have acquired the status of historic antiquity,⁷³ is protected by law and is recognized as valuable cultural

⁷² Rabin Assassination graffiti – hereafter "Slicha" graffiti in Gan Ha'Ir in Tel Aviv.

⁷³ Work of antiquity- According to Israel's Antiquities Law – 1978.

symbols by experts and by the establishment. Oppositely, no restrictive conservation laws apply to modern graffiti, which are subject to the conservation decisions made by people from various fields.

The preferred conservation approach in ancient graffiti was non-object-interference, since it was based on values of the past. In contrast, in most cases of modern graffiti conservation the weight shifted from the object to present values, such as social values and community values. The conservation types in the cases of modern graffiti were repurposing, reproduction, and others. The influence of the conservator on historical graffiti was small, while the conservator's range of influence on modern graffiti was Open creative and its effect was broad.

The Open University
Master's Program in Cultural Studies
Department of Literature, Language and the Arts

Conserving Graffiti in the Public Space, Mechanism and Ideology

This essay is part of the requirement for the "Master of Cultural Studies" degree

Irit Levie

ID: 030276877 January 2022 Raanana

This paper was written under the guidance of Dr. Tamar Berger from the Bezalel Academy of Arts and Design and Dr. Hava Aldoubi from the Open University