



מראה אופקים; ברקע: מפעל הטקסטיל אופ־אר, אופקים, 1963
View of Ofakim; in the background: Of-Ar textile factory, 1963



עולים חדשים עם פקידי הסוכנות היהודית לפני ביתם החדש באופקים, 1963
Newly arrived immigrants with Jewish Agency officials in front of their new home in Ofakim, 1963



יחידות דיור בבנייה, אופקים, 1963
New housing under construction, Ofakim, 1963



הכניסה למפעל הטווייה והאריגה אופ-אר באופקים, המעסיק 330 פועלים, 1963
Entrance to the Of-Ar spinning and weaving factory in Ofakim, employing 330 workers, 1963



נולים מכניים במתחם האריגה של מפעל אופ-אר, אופקים, 1963
Mechanical looms at the weaving compound of the Of-Ar factory, Ofakim, 1963



מהנדס הייצור אהרון מילנר ליד מכונות הטווייה, מפעל אופ־אר, אופקים, 1975
Production engineer Aharon Milner at the spinning machines, Of-Ar factory, Ofakim, 1975



איבון אודט עובדת במפעל הטקסטיל אופ־אר, אופקים, 1963
Yvonne Odette working in the Of-Ar textile factory, Ofakim, 1963

אופקים



עובדי אופ־אר מפגינים לפני משרדי הממשלה בירושלים נגד סגירתו של מפעל הטקסטיל באופקים ופיטורי 150 עובדים, 1981.
Of-Ar workers demonstrating in front of the government offices in Jerusalem against the closing of the textile factory in Ofakim and the discharge of 150 workers, 1981

מנהלת ואוצרת ראשית: דרורית גור אריה

אופקים
יוסף ז'וזף דדון

אופ"אר:

מרחב קהילתי וחממה תרבותית
יוסף ז'וזף דדון, איציק קריסקי,
אפרת קובלסקי אדריכלים, דן חסון

בית
דדון | פויבירד

פברואר 2012 – מאי 2012

תערוכה

אוצרת: דרורית גור אריה
עוזרת לאוצרת ראשית, הפקה: מאיה קליין
ניהול אדמיניסטרטיבי: קרן ארוואסיף
רשמת: סיגל קהת־קרינסקי
יחסי ציבור: ניגל קורן
עיצוב, תכנון והקמה: טוקן סטודיו לעיצוב בע"מ
התקנת וידיאו ומערכות סאונד:
פרוטק, פתרונות תצוגה דיגיטליים בע"מ
הדפסות ומסגור: רע, בית מלאכה לצילום
סיוע בהקמה: אמנון עובר, רוני שטרובך
ייוזם אופ"אר: יוסף ז'וזף דדון, איציק קריסקי
תכנון אופ"אר: אפרת־קובלסקי אדריכלים –
מאירה קובלסקי, צבי אפרת, דן חסון
תכנון דגם אופ"אר: עידית קופסקי
מי היוזמים?

קטלוג
עורכת: דרורית גור אריה
תחקיר: אבשלום סולימן
סיוע בתחקיר: הודיה גדו', עירית כרמון־פופר, סיגל קהת־קרינסקי
עיצוב והפקה: קובי לוי (הליגה)
עריכת טקסט ותרגום לעברית: דפנה רו
תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
צילום חלל: אלעד שריג
תצלומים נוספים: אוסף התצלומים הלאומי, לשכת העיתונות
הממשלתית, ירושלים – משה פרידן (עמ' 1-6, משה מילנר (עמ' 7),
הרמן חנניה (עמ' 8; אלעד שריג (עמ' 69)
איורי דגם אופ"אר: קונטה דרולו
דפוס וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ

תודה מיוחדת: כוכי אבוהרון, יואב אברמוביץ', אודרי אלוז,
אייל אסולין, צבי אפרת, דלית ארנולד, איציק ברש, שני בראון,
יהודית גואטה, אורית גוטליב, ערן גור אריה, אלון גייר,
צבי גרינגולד, אסתי דינור, סיגל דרורי־פז, אוולין הגואל, נילי חי,
דן חסון, פטריסיה כהן, שלי כהן, אוליבייה לוואדור, קובי לוי,
גיא מנדלינגר, אנה סומרשף, שבא סלהוב, הגר סער־שלום,
ג'ורא עיני, עידית עמיחי, אבנר פיינגלרנט, רות צדקא,
מאירה קובלסקי, עידית קופסקי, ניגל קורן, דריה קסובסקי,
איציק קריסקי, דפנה רו, גיא רי מור, ליונל שוקרון,
אייל שיינבאום, איריס שנבל, שלום שפילמן, אלעד שריג,
צוות מוזיאון פתח־תקווה לאמנות

מסת"ב 4-04-7461-965-978

© 2012, מוזיאון פתח־תקווה לאמנות

תוכן העניינים

13	דרורית גור אריה	טווים מחדש אופקים
27	שני בראון	הליכה במדבר
35	אודרי אלוז	מן הספר, אופק
40	יוסף ז'וזף דדון	מחשבות על אסתטיקה ואדריכלות מתוך המקום
58	במדבר	
62	פניקס	
66	אופקים	
70	פרגמנטים של אופקים I	
76	פרגמנטים של אופקים II	
84	חדר תיעוד	
91	פרויקט אופ"אר: מרחב קהילתי וחממה תרבותית	
114	בית	
120	אופקים, התערוכה	

טווים מחדש או פקים

דרורית גור אריה

מתבקש להתחיל בראייה, למעשה באי-ראייה, אפילו עיוורון. בעבודתה לראות את הים (*To See the Sea*), שהוצגה בשנת 2011 באיסטנבול, מזמינה סופי קאל כמה מעניי המגאלופוליס, אלה שידם לא משגת אפילו לרכישת כרטיס נסיעה פשוט לקצה העיר, לראות את הים. המאושרים שנבחרו לראותו לראשונה בחייהם מצולמים על-ידי קאל מגבם, באופן שאיננו מסגיר את התרגשותם. לבסוף, לאחר שנרגעו מעט, הם פונים אל מצלמתה ופניהם אומרות הכל. האירוע כולו מתרחש בשכונת קדיקיי (Kadiköy) – או בשמה המיתולוגי, "עיר העיוורים" – שבחלקה האסיאתי, המזרחי והפחות "נחשב" של איסטנבול, באזור שבו שכנה פעם ביזנטיון המעטירה.

גם יוסף-ז'וזף דדון עוסק בראייה – או נכון יותר, בליקוי מאורות – ושוב בהקשר של עיר. הוא הולך למדבר, למחוז ילדותו ולעירו אופקים, ששקעה בחולות הזהב למודת אכזבות. כפי שמראה שני בר-און במאמרה שבספר התערוכה, אופקים היא יצירה טראומטית של הציגנות, אחת מאותן ערי אינסטנט שצמחו באזור בימי בניין הארץ, פרי "הינדוס חברתי" שהטיל אל המדבר המת, לעתים בעל כורחם, אלפי עולים מצפון-אפריקה ומהודו.¹ אופן הקמתן של ערי הפיתוח – "מעשה היברידי אלים של אדריכלות הבלויץ הממלכתית", כפי שמבחין צבי אפרת בספרו הפרויקט הישראלי² – גור עליהן מוות ידוע מראש. עקרון "חומה ומגדל" המובנה בכל עיר מערי הפרויקט הישראלי – הופעה יש-מאין של היטל אידיאולוגי בכל מחיר – התגלה כסימפטום של "חרדת ריק", הנכפית למלא ולהלאים נופים מתוך עיוורון להבדלים גיאוגרפיים, אקלימיים ותרבותיים.³ אופקים הוקמה ב-1955 בלי תשתיות ראויות של תעסוקה, חינוך ובריאות, ותושביה חוו מצוקה כלכלית משפילה. תיעושה בשנות ה-60 זימן הקלה זמנית בחיי התושבים, שמצאו את פרנסתם במפעלי הטקסטיל שהוקמו סביבתה ביוזמה ממשלתית, ביניהם מפעל אופ-אר (1961),⁴ שדדון חוזר אליו פעם אחר פעם בעבודתו. סגירת המפעל ב-1988 וקריסת המפעלים האחרים בזה אחר

זה משקפות את מחיקתה של העיר ממפת המחויבות הלאומית. העיר אופקים, שרמת השכר בה היא מהנמוכות בארץ, צללה אל תהום הנשייה וידעה מאז ימים קשים.

מגדלור במדבר

בתריסר השנים האחרונות, יצירתו של דדון צומחת מאופקים ומתייחסת אליה: הוא מתעד את המבנים הנטושים בעיר, בוחן את העזובה והניוון שהותיר בגופה חזון התעשייה, ממפה את המדבר שבגבולותיה, מצלם את הריק הנורא ואת האור המסמא, מייצר טקסי תיקון סמליים בטבע השחון, אוסף שיירים שמותר הצבא במקום ואף מעלה את צלם הסמוי של תושביה הבלתי קרואים, הבדואים מן הסביבה, המציירים על קירות חורבותיה. דדון מפיץ סרטים, מלקט חומרים ארכיוניים, יוזם סיורים מודרכים לנציגי ציבור ולאנשי תרבות ואקדמיה, מזמן עיתונאים, ומנסה לשכנע כל מי שרק אפשר לפנות שעה ומחצה לביקור בעיר-המדבר הנשכחת. הוא מתדפק על דלתות בניסיון להניע סדר חברתי חדש באופקים, שבה חזר להתגורר ב-2008, בחיפוש אחר מרחב רב-תרבותי שאינו מתנכר למקורותיו ואינו מצטצמם בגבולות שהציב המרכז ההגמוני. עשייתו מתנהלת בריבוי ערוצים: עבודת אמנות, פרויקט העצמה לבני נוער, ייזום תוכניות חינוך (למשל סמסטר מחקר לסטודנטים מתחומי האדריכלות שגיב הצעות לשיקום מבנים בעיר, בשיתוף עם איציק קריספל, פעיל חברתי מקומי, וצבי אפרת, לשעבר ראש המחלקה לאדריכלות בבצלאל).⁵

גולת הכותרת של פעילות ענפה זו היא פרויקט אופ-אר, הבוחן את הפוטנציאל הסביבתי הגלום במבנה הנטוש עצום הממדים של מפעל אופ-אר העתיד להפוך למרכז קהילתי מסוג חדש, ל"חממת תרבות". לאחר שהתווה פרוגרמה רעיונית ראשונית לפרויקט, רתם דדון למשימת הפיתוח והתכנון המעשי את איציק קריספל ואת משרד האדריכלים אפרת-קובלסקי. תוצאותיו של מפגש זה בין אמן, יזם מקומי ואדריכלים נראות היטב בפרוגרמה החזונית-פונקציונלית שניסחו ו בדגם המפעל המתחדש, המוצג בתערוכה וממתין למבצע שימצא בו השראה ויריס את הכפפה.

דדון משקיע ממרצו ומזמנו, אולי כנגד כל הסיכויים, להנעת מערכות עירוניות וממשלתיות, כדי שאלה יפעלו לחילוץ של אופקים ממעמדה כ"מקום-לא-מקום" ולהשגת המשאבים הנדרשים למהלך מקיף של שינוי. אחד משיאייה של פעילות זו היה אירוע

מיוחד, שבמרכזו הקרנה של הסרט אופקים (2010) שיצר עם בני נוער, במערה שממזרח למצודת פטיש העותמאנית. אירוע אקס-טריטוריאלי זה, מחוץ לגבולות הקובייה הלבנה של המוסדות המוזיאליים ולתקנים האדריכליים של מרכזי התרבות, התכבד בנוכחותם של ראש עיריית אופקים, יזמים, אנשי תרבות ואמנות ובני הקהילה, ויש לקוות שלא יישאר בבחינת קול קורא במדבר.

"מקום הוא נתון ויצירה; אי-אפשר בלעדיו ועדיין הוא תלוי הקמה, לא רק במובן הפיזי – [...] בית, עיר, ארץ [...] – אלא במובן התרבותי – טקסט, מיתוס, היסטוריה, אתוס, גבול. [...] המושג החברתי-תרבותי – שיח המקום ושיחתו, הכרוכים ביחסים ובהקשר – [...] הוא המגדיר פיסת קרקע, נקודה, נוף או מבנה כלשהו. [...] מקום מוקם וממוקם בין אנשים, בתוך מושגים" – מדגישים זלי גורביץ וגדעון ארן במאמר הדן בניסיון "להיות" במקום ולהכות בו שורש אמיתי, לנוכח סכיון-פרניית המקום הישראלית והיהודית ועל רקע קרעי ההיסטוריה והסתירות הפנימיות בין גלות ובעלות, דת ומדינה, יהדות וישראליות, יהודים ופלסטינים.⁶ בתי החרושת הסגורים ושלל החורבות שבהם מטפל דדון בעבודתו, אינם מהווים רקע רומנטי-מלנכולי לעוד סרט בנוסח המדבר האדום (1964) של מיכלאנג'לו אנטוניוני, כי אם "מקום" במובן הפיזי והרעיוני, קריאה בוערת להעמדת סדר-יום שיפרוץ את גבולות הפריפריה – פריפריה במובנים הגיאוגרפיים, אך גם במובנים הפוליטיים והאנושיים. סרטי בוחנים את הרטוריקה הציונית של "כיבוש השממה" ו"יישוב הספר", שגררה את הכנעת המדבר והולידה את הערים השרירותיות של שנות ה-50. מחזור עבודות אופקים הוא ניסיון נחרץ להנכיח את מה שרחוק מליבת התרבות הישראלית, באמצעות מבט רענן בנטיות לב שקרסו ובתקוות שנרמסו תחת גלגליו של ניסוי חסר סיכוי בבני אדם; שהרי העיר אופקים היא מקרה מבחן של הישראליות בעבר ובהווה, מיקרוקוסמוס המקובע בתודעה כ"סוף העולם דרומה" אך מקפל בחובו את האפשרות לטוות מחדש אופקים.

יותר ויותר אמנים מעורבים בעשורים האחרונים בפעילות אמנותית-קהילתית, המטשטשת את הגבולות בין צורות האמנות וחייו היומיום ומעודדת אקטיביזם חברתי. שורשי המגמה בפרויקטים רבי-משתתפים שיוזמה ממשלת ארצות-הברית בימי השפל הגדול (Federal Art Project), בעיקר כדי לספק עבודה לאמנים מובטלים – אך גם כדי לקדם סולידריות כלל-אמריקאית באמצעים של שיתוף פעולה והכרה בפרקטיקות אמנות רגיונליות. אמני הפרויקט הפדרלי העבירו שיעורי אמנות ושיתפו את חברי הקהילה ביצירת

הדהד כמחווה לאבות הגדולים של הקולנוע, בייחוד זה הסובייטי (אנדריי טרקובסקי הרוסי, סרגיי פרג'אנוב הארמני). היה בכך גם משום ניסיון לענות בחיוב על השאלה אם אפשר ליצור בישראל אמנות היונקת ממקורות תרבותיים ורוחניים של העבר אך מתאימה לעצמה שפה חזותית ההולמת את "זמן המדבר".

בהקשר זה דדון ניוון מזיקה לתקדים היסטורי נוסף, מקומי הפעם, שכן הפרויקט המוקדם שלו מתעניין בשאלות ששאלו את עצמם אמנים שזוהו עם התנועה ה"כנענית" ולפניהם גם אמני בצלאל של ראשית המאה ה-20. אלה גם אלה התמודדו עם מסורת של אמנות יהודית שאופני המבע החזותיים שלה היו דלים יחסית. החיפושים אחר מקורות לשאיבת חומרים למפעל ההתחדשות הלאומי, הובילו אותם ליצירת פנטזיה על מקור – או מקורות – עתיקים. הצעתם הבלתי מאורגנת של ה"כנענים" העמידה זיווג שאפתני בין ערכים מודרניסטיים של קדמה ואוונגרד לבין דימויים (שאלים? מומצאים?) של עבר מיתי-ארכאי. יצחק דנציגר, קוסו אלול, אחיעם ו"כנענים" אחרים התייחסו בעבודתם למזרח התיכון כולו באופן חוצה-לאומים, ולמעשה הציגו תשובה למתח בין הזהות היהודית-לאומית המתחדשת לבין המרחב הממשי שאותו ביקשו לאכלס, בהחליפם "עברי" ב"כנעני". בשונה מאמני "אופקים חדשים", שרבים מהם פסחו על החורבה הממשית שהורתה במלחמת תש"ח, ה"כנענים" נתנו את דעתם למאבק וביקשו לצייר עבר ארכיטיפי המשותף ליושבי הארץ כולם. הם ניסו לשאוב מים מבאר עמוקה, שתאפשר להתגבר איכשהו על ההפרדה הכרוכה בהגדרה הלאומית ותתמוך בזהות המיישבת בין סתירות.

גם דימויי ציון וטקסיה בסרטיו של דדון הם, בין השאר, בחזקת העלאה באוב, דלייה ממי המעמקים של עולם הארכיטיפים העברי-יהודי, אך דימויי הקורבן הכמעט פגאניים ברבות מעבודותיו המוקדמות מעלים על הדעת גם את הסנטימנט ה"כנעני". עבודותיו הנוכחיות של דדון, לעומת זאת, מסמנות מהלך של התקרבות למציאות ה"ריאלית", כפי שזו משתקפת בעירו הפריפריאלית והזנוחה. דדון נוטש את מחוות בראשית הפוסט-תנ"כיים ונע מהעבר אל ההווה, מהמיתי והשבטי אל ההיסטורי, הקהילתי והפוליטי.

ציורי קיר מונומנטליים – וגלגוליה העכשוויים של פעילותם ניכרים בחללי תצוגה ציבוריים בשכונות קשות-יום, הרואים את עיקר תפקידם בקידום דיאלוג בין אמנים לקהילה.⁷ אמנים יוזמים שיקום של חזיתות בתים בשכונות מצוקה, מציגים דיוקנאות של "חסרי השם" מן הפרברים על בניינים וגשרים ההופכים למוזיאון-חוצות ענקי, מנחים את התושבים בפעילויות לחיזוק הקהילה ומינופה, מעניקים קול ובמה לאוכלוסיות מודרות ומרחיבים את היצירה האמנותית אל מעבר למחוזותיה ההגמוניים, באקט פוליטי המעלה את קרנו של המקום.⁸ פעילותו של דדון באופקים היא קומנדו גרילה של אמן בודד המותיר סימנים מתועדים בשטח; בהיבעת, ברוח המגמה שנסקרה לעיל, היא גם אסטרטגיה מתוכננת לעילא, המתערבת ביומיום הקהילתי בפעולות חינוך והעשרה מקומיות – ובהיבעת שוות את ההתרחשות המקומית ברשתות המרכז ההגמוני, באמצעות חשיפת המתרחש שם לעין-כל וגיוס של דרגים בעלי השפעה לקידום העניין.

עולה באוב

עבודותיו המוקדמות של דדון – תצלומים, מיצגים, עבודות סאונד, וידיאו וסרטים כמו עולמים (2000-03), שאנטי (2005-06) וציון (2002-07), שהוצגו בתערוכה המקיפה "ציון: טרילוגיה קולנועית" במוזיאון פתח-תקוה לאמנות (2007), אוצרת: דרורית גור אריה) – מיצבו אותו כקול משמעותי בקבוצה של אמנים ישראלים צעירים העוסקים במתח בין קודש לחול, בין הרוחני לגשמי ובין מזרח למערב. טקסי הקינה והתיקון של דדון – הבנויים מדימויים של תשוקה רוחנית וביזוי גופני, לידה והרס, גלות וגאולה, בהקשרים היסטוריים ומיתיים – הציגו לצופה עירוב בלתי נתפס של סמליות דתית וגשמיות של בשר ומוות, של פעילות והיפעלות, של תצלומי מדבר "ריקים" וסטטיים ופעולות אנושיות-חייתיות סוערות. חלק הארי של דימויו צולם באופקים ובסביבתה בפעולה פשוטה, שלדית כמעט: העמדת המצלמה מול נוף מדברי, פקיחת העין ל"ריק" והשהיה של מבט הצופה נכחו. מעין יריעה רטינגלית נמתחת בתוך כך על עיני הצופה, בד לבן המאפשר לדימויים הסטטיים לצוף על פניו בסצנות ארוכות ואטיות, הנחתכות מדי פעם ברצפים של פעולה ותנועה: עדר כבשים או גמלים החוצים את הפריים, שאל תוכם הטיל דדון את דמויותיו הבודדות. הסנטימנט המהורהר והכל כך לא ישראלי, מבחינת הטמפרמנט והקצב שלו,

ככלל, "מה שיש" חשוב עכשיו יותר מ"מה שהיה": עבודותיו הנוכחיות של דדון מתוות מהלך התפתחותי, שעיקרו מעבר מעולם דרמטי של דימויים מיתרופואטיים השואבים מתקדימי העבר, אל שפה חזותית חמורת סבר ואל מבט ישיר ומפוכח עד-כאב בהיסטוריה הקרובה ובפוליטיקה העכשווית. כיום דדון מתמקד ב"בית" המוחשי (אופקים), ואת המתח הפורמלי בין דימויים שתנועתם אנכית לבין נוף המדבר האופקי, חסר התנועה והחיים (שאפיין יצירות כמו ציון), הוא ממיר במקבצים של מבטים קונקרטיים. סדרת הסרטים הקצרצרים פרגמנטים של אופקים (2009) מורכבת מהתבוננות אטית במקטעי פריימים, כאילו היו חלקי ציור שהעין עוברת עליהם. דדון מניח זה לצד זה חומרים גולמיים: שדות מעובדים של קיבוצי הסביבה, עדרי צאן הרועים בשטחים הפתוחים מחוץ לאופקים, מפעלים ומחסנים הנראים מבעד לחלון מכונית נוסעת באזור התעשייה, החללים הנטושים והמיותמים של מפעל אופ-אר ושל בית הקולנוע "מרחבים" הסמוך לו. כל אלה נכחו גם בעבודות הקודמות, אך כעת אין הם מסומנים עוד כנוף ארכיטיפי אלא נשארים כפי שהעין רואה אותם, עירומים, מאובקים, מפעלים מתים, חורבות מפולשות בידי דיירי משנה (בדואים, סוסים, עורבים), העושים בהם שימוש לטוטטות מזדמנת או לחגיגה על הדם. אופקים מצטיירת כעיר רפאים, שהזמן עצר בה מלכת. לרגע נדמה שאפשר להפיח חיים בשמיכת קורי העכביש המכסה את גוף הקולנוע, אולי בנוסחו הנוסטלגי של ג'וזפה טורנטורה (סינמה פרדיסו, 1989) – אך המציאות טופחת עד מהרה על פנינו. בישראל של ראשית המאה ה-21, דלתות בית הקולנוע היחיד בעיר ננעלו כנראה לעד.¹⁰

מבחינה צורנית משתייר כאן המבט המושהה, האטי, הכמעט פסיבי, המוכר מסרטיו הראשונים; אלא ששם מילא דדון את הריק הזה בכוריאוגרפיה ובתנופה מלאה פאתוס של גוף ופנים, בדמותה של השחקנית רונית אלקבץ ומלבושיה הגרנדיוזיים, הנצרכים בעין על רקע המדבר העקר – ואילו עכשיו עין המצלמה נשארת פקוחה, פעמים רבות בסמוך מאוד לקרקע, ומתמלאת כמו מאליה במה שנכנס לתחומה. יש כאן תנועה של קבלה, השלמה והכלה, כאשר דדון מצמצם הן את הנוכחות האנושית הנקלטת במצלמה והן את נוכחותו־שלו כבמאי ומתמסר למבט ריק או בוהה, לאחר שהכין את השטח להתמסרות הזאת במסגרת מינימלית של החלטות בסיסיות (מיקום המצלמה, רוחב הפריים). המבט הזה

מודע אמנם למיקומו ביחס למושאו או לאתר המסוים, אך מגיע לשם "ריק" מנחישות לתעד משהו ספציפי ומותיר ל"מה שיש" להתרחש – או לא – ולהיקלט בעדשה. במקום הפאתוס והדרמה אנחנו מקבלים, אם כן, את הכמעט שום-דבר של המציאות החומרית הישירה. במקום הזיה המועלית באוב או מיתוס המסתתר בין קפלי האדמה מוכת השמש, מוגש לנו נוף שאינו עוד הירוואי בשפה של חקירה טופוגרפית, מנותקת וקרה. בדומה לעזובות שכוחות האל של לואיס באלץ (Baltz) הקליפורני, דדון לוכד עברנו את מרחב התפר שבין הישימון להתיישבות באנטי-אסתטיקה מכוונת, כמעט חסרת הבעה, כמצא של סורק תודעתי.

מבט בפגר

גוף עבודתו המוקדם של דדון שטוף בסמליות של פגרים וקורבנות (כבשים מתות, עזים וראשי איילים), בדימויים של בשר הנלבש ככגד על גופו־שלו, באתרי פולחן בטבע (מירון, צפת), במצבים פרפורמטיביים כמו־פולחניים, כאשר האני הוא זה של האמן (ובני דמותו) כקורבן, כבן סורר ומוקע, כור תמידי. קריאה פרשנית כזו מציגה את עבודתו של דדון ככלי של חיפוש משמעות בגבול החיים והמוות, שהרי העלאת קורבן (למען מישוה, או משהו) מקנה למוות "משמעות" – מיתית, שבטית-קולקטיבית, או קיומית-פרטית. גם במישור זה של קריאה איקונוגרפית, המעבר מדימויי פגרים לפגר ממשי בדמות המפעל הנטוש ובית הקולנוע החרב כרוך בתנועה מן הזירה המיתית אל הריאליה של הספירה החברתית. הקורבן המוטל במדבר כפצע מדמם הוא אופקים עצמה, ובניה ובנותיה, שכמו גופת המפעל החרב ננטשו להירקב בשמש. זהו הגוף האזרחי שמפעל ההתיישבות הישראלי לא השכיל להצמיח בנגב, ואחריתו המתפוררת מעלה על הדעת את הנקרור-ריאליזם הרוסי, שחגג על גופה המנוון של המכונה הסובייטית המקרטעת.¹¹ הפגרים בסרטיו האחרונים של דדון, כמו בסרטים הנקרור-ריאליסטיים, מסמנים כליה – חורבת מפעל אופ-אר כעדות מתמשכת לכישלון, לא רק של אופקים כעיר אלא גם של חזון יישוב הנגב. אלא שדדון לא מסתפק בהצבעה על הפגר. במחזור עבודותיו הנוכחי הוא פותח פתח לאופק חדש, פועל-יוצא של המעבר לכאן-ועכשיו של הקהילה.

כך או אחרת הפעולה נראית מופרכת מיסודה, מה שמפנה חצים של אירוניה גם כלפי הפעולה האמנותית. דרון "מדבר עם השיטה" – עם העץ הקדמוני, אבל גם עם ה-system. איזה system? הסדר הפוליטי, המועצה המקומית, הפקידות המוניציפלית – זו שמאפשרת לו, אם בהתלהבות ואם במשיכת כתף אדישה, לחזור לאופקים ולפעול בה כאמן ה"סובל" מימרה רוחנית-חברתית. שם העבודה, פניקס, רומז לכיוון נוסף: האמן כעוף החול, הקם מהריסות המרחב הבנוי וחוזר "לדבר עם הטבע" – גם אם זהו טבע מוחלש, מבויט, אפילו נלעג. מפרספקטיבה כזו נראות פעולות הווידיאו של דרון כהיגדים היתוליים על המעשה האמנותי – היתול שיש בו מן האירוניה אך גם מן הרצינות, כלומר מן האמונה בכוחה של האמנות להוות אמצעי אנלוגי לשינוי העולם ובכוחו של האמן להמשיך לפעול, כעוף החול. אם בפניקס דרון עסוק בניסיון סמלי לקיים דרשיה עם צמחיית המדבר, הרי שבסרטו במדבר (2009) הוא מרחיק לכת ומביא עצים לקבורה. מנוף ענק פוער בור באדמת המדבר ומטמין בה, בזה אחר זה, את סימני ההיכר של מפעל כיבוש השממה הציוני: עץ דקל ועץ ברוש. בתום טקס הקבורה מנחית המנוף על התל הטרי שתי קוביות בטון גדולות, וסותם את הגולל על מעשה הכיבוש הארץ. תל האבנים המקראי, אות לברית בין אדם ומקום, הופך למצבה ואנדרטת זיכרון לאתוס הציוני ולמודרניזם הישראלי. מעשה הקבורה, תחת מושגים כמו כיבוש העבודה וגאולת האדמה, מתייחס באירוניה מרה גם לקבורתם של אותם מתיישבים, שהוטלו אל מחוזות הספר בשם חזון "שלמת בטון ומלט" של יישוב הנגב והיו לחלוצים בעל-כורחם, שקובעו מלכתחילה כשוליים חברתיים.

קבורת העצים, בניגוד לשתילה כהשתרשות באדמת המולדת, היא ביטוי נוסף לכשלוננו של כור ההיתוך הציוני, שחלם פסייזור של אזרחים חסרי עבר תוך התעלמות מהבדלים אתניים ומפערים מעמדיים – אך היא מתקיימת גם בזיקה לאמנות האדמה של שנות ה-60 ולקבורה מושגית (של אמת) אחרת, מעשה הפסל האמריקאי ולטר דה-מריה, שבדוקומנטה 6 בקאסל (1977) חפר בור בעומק קילומטר והחדיר אל תוכו מוט פליו באורך זהה. חוסר השחר של פעולתו, שעלתה כ-300 אלף דולר מכספי קרן אמריקאית שהונה בא מקידוחי נפט, התריע על הבעייתיות שבקשרי אמנות-הון-שלטון. ומאחר שהבור של דרון נחפר בין שדות שונים של מרכז ופריפריה, את הקבורה באדמה אפשר לקרוא גם ברוח פעולות האמנות של שנות ה-70 בישראל, ובייחוד פעולתו של מיכה אולמן במסגרת פרויקט מצר-מסר מ-1972: חפירת בורות והחלפת אדמות בין הקיבוץ היהודי והכפר הערבי השכן. דרון מרחיב

אם המדבר בה"א הידיעה היה דימוי-העל של הסרטים ציון ועולמים, מדבר במונח הסמלי והמטאפיזי – אזי אופקים העיר היא שמחליפה אותו כעת. ממנה שב דרון ויוצא אל המדבר, ואליה הוא חוזר כדי להתבונן בה ולעבוד בה. פגרי האיילים והגוף הרוכן על ארבע כחיית השדה ומתפלש באדמת המדבר על רקע סדום, עיר החטאים התנ"כית, מוחלפים בפגר התעשייתי, שאיתו דרון מתפייס היום במהלך חברתי-פוליטי ומבקש להופכו לבית. ממחוזות הנשגב הוא חוזר לעיירה הקונקרטי שהותיר בשטח הפרויקט הציוני, בטרם תישמש לעד מבין אצבעותינו ותיעשה מיתוס גמור.

מעשה בעץ

בעבודתו המוקדמת של דרון הפגר הוא, כאמור, קורבן. כזוה הוא מתקיים בספירה הסמלית, ודרכה הוא מצביע על היחיד (האמן ובני דמותו) כ"אחר" של החברה, כמי שמקוע אל מחוץ לקונצנזוס מצד אחד – אך גם כמי שכוח חריגתו מגבולות הטאבו עשוי להציע לחברה דבר-מה חדשני. בעבודותיו החדשות של דרון הפגר הוא כבר פנים-חברתי, עדות או מונומנט למשבר כלכלי (המפעל) או לחיות תרבותית שאבדה (בית הקולנוע). מבחינה זו, הפגר בפרגמנטים של אופקים חורג ממחוזות האיקונה ואינו עוד כלי פולחן בטקס גירוש שדים, אלא מניע לפעולה חברתית הנולדת במפגש עם האמנות. עם זאת, אופני מבע לא מעטים שרדו את השינוי בשפתו האמנותית של דרון, ושני הערותים של עבודת הווידיאו שצולמה באופקים ב-2010, פניקס, מדגימים זאת באופן מעניין. בערוץ הראשון מופיע דרון כשהוא נתון ברמתה מיוחדת ותלוי בתנוחה מאוזנת מעל פרח בר בודד המציץ מקפל קרקע. פניו משוללות הבעה, לקוניות כמו הסיטואציה עצמה: איש תלוי במאוזן מעל פרח. בערוץ השני המצלמה הנייחת תוחמת פריים רחב, שבו מגרש ריק בפאתי העיר על רקע בתיה המכוערים ובמרכזו עץ שיטה עצום ממדים. זרוע הידראולית של מנוף גדול מרימה את דרון בתנועה אטית אל צמרת העץ ומשאירה אותו שם, תלוי בין שמים וארץ. הדמות האנושית הקטנה, ה"מרחפת" מול העץ הנטוע איתן באדמת המקום, יוצרת דימוי חזק ומשעשע ודוגמא טובה לאירוניה הדקה המסתתרת בעבודותיו של דרון מתחת למעטה של פאתוס ודרמה. מה מטרת הטיפוס הזה? האם האמן מבקש למדוד את גובה העץ בקנה-המידה של גופו-שלו, או פשוט לנהל עם העץ שיחה בצמרת?

את שאלת הבעלות והטריטוריה לבחינת השכבות ה"תת-קרקעיות" של המקום, במחאה על מחיקת הסדר הקדום-ראשוני של המדבר לטובת שלטון הבטון והתיישבות חסרת רגישות.

השיתופיות החדשה

פעילותו של דדון באופקים כוללת תוכנית מקיפה להעצמת בני נוער ולחיוזק שייכותם למקום.¹² בני הנוער – דור שלישי ליזאי צפון-אפריקה והודו ודור שני לעולים מארצות חברה-העמים, חלקם בני פועלים ופועלות שעבדו במפעל אופ"אר – התנסו ומתנסים במגוון סדנאות העשרה: יוגה, מחול, קולנוע, סיורים בנגב, ביקורים במוזיאונים ושיעורי משחק בהנחיית השחקנית אולין הגואל. כמה מצעירי הקבוצה לוחקו על-ידי דדון כשחקנים לסרט הווידאו אופקים (2010), שיחד עם תצלומי הסטילס ה"פוטוריאליסטיים" הנלווים לו מתווה דיוקן סוציו-חברתי המאזכר את העשייה הביקורתית של גוסטב קורבה בצרפת של המאה ה-19. קורבה, כ"פועל-צייר" ברוח המהפכה, ביקש לתת קול, פנים ובמה לאנשי "העם" הפשוטים, שהוצגו בציוריו בקנה-מידה שיוחד קודם לכן לנושאים הירואיים.

בסרטו של דדון, צעירי אופקים ניצבים בתנוחת "פריז" בחלל ההרוס למחצה של מפעל אופ"אר, כאילו עמדו דום לזכר ימיו הפועמים. בתווך מונח-שוכב טיל צבאי, המאזכר את האיום המרחף תדיר על אופקים וסביבתה ואת היותה של העיר כלואה בין מחנות אימונים ושטחי אש צבאיים. בהמשך הצעירים נושאים את הטיל על כתפיהם כארון מתים בתהלוכה דוממת, וצועדים ללא תכלית ברורה בין שיכוני העיר ושדות הקיבוצים הירוקים, המהווים ניגוד חריף לסביבת העיר האפורה ולחולות המדבר. ההליכה במדבר מתווה קו דמיוני על פני האדמה, בנוסח קווי האבנים שיצר ריצ'רד לונג (קו באירלנד, 1974) – אך הצעירים לא יוצרים את הקו מאבנים אלא בגופם. המצעד הסיזיפי מעורר שאלות על יחסי יחיד וקבוצה, כאשר דבוקת הצעירים מעלה על הדעת את רוח השיתופיות בנוסח ראשית ההתיישבות ובה-בעת גם טקסי זיכרון צבאיים.¹³ למעשה דדון מייסד בסרט קהילה סמלית, המגלמת בגופה את הדרמה ההיסטורית שראשיתה שוטטות ונדודים במדבר ואחריתה התיישבות ונחלה, היאחזות באדמה. הסיפור המקראי משוחזר כאן כהבטחה (אנושית, לא אלוהית) שלא מומשה. בעיצומו של מסע היאחזות ההזוי הזה מציתים צעירי הקבוצה אש, אולי כרמז להבטחה שבהמשך הדרך תתפוגג אל האין-כחיון או כפאטה-מורגנה בדרכי המדבר, כעין מטאפורה למצבה הנושא

של אופקים. הציווי האלוהי "לך לך", עקור את עצמך ממקום ומשייכות ונדוד אל מקום אחר, ערטילאי אך נושא הבטחה לנחלה וחלק במשאבי הארץ, מתגלה בסרט כחסר סיכוי. חזון המסורת הפוזיטיביסטית של זיקה מושרשת לאדמה ולתרבות אינו מתממש במציאות החיים הנפיצה שמגלם התיאטרון הקבוצתי האילם הזה, בדרמה הסבוכה של קיבוץ גלויות במדבר.

אופקים חדשים

במאמרו על החורבה כאיקונה בציורי נוף מקומיים ממפה גדעון עפרת גישות שונות לדימוי החורבה – החל בגישה הפיטורסקית, המוצאת בחורבה הנאה אסתטית ומקורה ברומנטיקה האירופית; עבור בגישה הקטסטרופלית-מטאפיזית, הכורכת את הנוף החרב בחורבן העם היהודי; וכלה בהתבוננות הביקורתית בחורבות שהותירה מלחמת 1948, המסמנות את מעשה ההחרבה והמחיקה של כפרים ערביים. עפרת מצביע על הקשר בין החורבות הללו לבין פרישתם של גנים לאומיים ברחבי הארץ, וכן בין הדחף הארכיאולוגי לחפור ולהעלות אל פני השטח את שרידי העבר הרחוק תוך הפיכת החורבה הארכיאולוגית ל"טבע ציוני נעלה", לבין הדחקתן של חורבות העבר הקרוב.¹⁴ מפעל אופ"אר, שתכנונו והקמתו נכרכו בהבחנה מודעת בין פועלים מקומיים לאחרים,¹⁵ אמנם אינו עקבה של החרבת האחר ומחיקתו – אבל גם הוא מקפל בחובו את עקרון ההפרדה שבגרעין החזון הציוני ושברו, בהיותו קורבן של הפניית הגב הלאומית לאזורי הספר. האוטופיה בועיר-אנפין שיצר במקום דדון יחד עם האדריכלים צבי אפרת, מאירה קובלסקי ודן חסון והיזם המקומי איציק קריספל, מבוססת על היפוכו של עקרון ההפרדה בהציבה שילוב עקרוני של פעילות עסקית, יזמות חברתית ויצירה תרבותית, ובחתירתה לאיחוד כוחות בין תושבי המקום לבין חברי הקיבוצים והמושבים בסביבה. חזון זה מעמיד מרכז תרבות השונה באופן מהותי מכל טיפולוגיה מוכרת דוגמת בית העם הקיבוצי, הגלריה העירונית או המתנ"ס, המשכפלות דגמים אדריכליים נתונים שרק ממתנינם על המדף להנחתתם בערי הפריפריה השונות תוך התעלמות מדפוסים של ייחוד מקומי.

שיקומו של מבנה אופ"אר, שתוכנן בשנות ה-60 על-ידי האדריכלים ראובן-רודולף טרוסטלר ויצחק רפפורט, מכליא את המבנה הישן וההרוס למחצה עם המרחב החברתי והטבעי ליצירת סביבה אחודה, התומכת בפעילות רבגונית. המעשה הזה, מאמינים היזמים, ימנף התחדשות עירונית ויתרום למיצובה החיובי של אופקים. "החממה התרבותית"¹⁶ עושה

במבנה שימוש חוזר בלי להרוס, לשפץ או לבנות מחדש. היא מותירה את המבנה כפי שהוא, מופשט מגגו, כמתחם תרבות רבת-תכליתי הקשוב לסביבה, למגוון האוכלוסיות שבה ולשונות תרבותיות ונסמך על עקרונות הקיימות. גישה זו, המציעה פתרון יצירתי גם לפריפריות אחרות, מהווה "תיקון" לעולות של תפיסת כור ההיתוך – אך כזה שאינו נכשל בכשלי ה"הפרדה" וההכפפה ואינו מוחק את העבר בדרכו לכונן מציאות חדשה.

ההכלאה בין חורבה עירונית לפנים שוקק חיים, בין מבנה ישן לאותו "טבע חדש", בין שטחים פתוחים וסגורים, תהווה במה ליחסים בלתי שגרתיים בין תרבות, פנאי, תעסוקה ועסקים, על בסיס ההכרה בכושרן של האמנות והאדריכלות להשפיע על החיים החברתיים. כחלופה מכילה ורבת-תרבותית להתבדלות הקיבוצית, אם וכאשר יצא אל הפועל, יהווה אופי אר המחוודש איקונה אדריכלית לעיר אופקים, פרויקט-דגל שיאפשר לתושביה לקחת חלק פעיל בעשייה התרבותית ולתרום לעיצובה הדינמי של החברה הישראלית.

סוף דבר: ב י ת

בסוף בא הצמצום, באה ההתכנסות פנימה, הרחק מהעיסוק בעיר ובקהילה ובמעגלי היוזמות, במקום שאליו מבקש דדון להגיע בסופו של יום: הבית, בית-ישלו. הפרויקט האוטופי בית (2011), בית במדבר – קובייה שחורה המתנשאת לגובה שלוש קומות ויושבת על קו התפר בין העיר אופקים לשטח המדברי הפתוח – נוצר בשיתוף עם האדריכל דודן פון-בידר. הקובייה השחורה והפואטית מפנה עורף לדירת השיכון הפריפריאלית הכלואה בין שורות של בתים זהים וחסרי יחוד, ומלגלת למגמת "בנה ביתך", שכבשה שכונות שלמות ברחבי אופקים במודולריות הבלתי מודעת שלה. בית המגורים בדמות קובייה שחורה – אטום כמעט לגמרי אל החוץ למעט שני פסי אור בקירות ושני צמצמי אור בתקרה כטלסקופ המביט אל האינסוף, העבר וההיסטוריה – הוא תמצית עבודתו של דדון בקליפת אגוז. יש בה, בקובייה השחורה, מאבן הכעבה על קדושתה וכוחה המזכך, והיא נחה כמקדש קדום, שותק ואפל שפור מים בקרקעיתו, נקבה מקראית או מקווה טהרה. הקובייה השחורה, על ריקותה ופסי האור המדודים החודרים אליה וממנה, היא גם אמירה פרובוקטיבית על אדריכלות הבטון החשוף. עם העץ הנטוע בלבה, נישא למלוא גובהה, כמוה כנווה-מדבר לגוף ולנפש, מחבוא, מפלט ומקום טקסי לפולחני אבל ובריאה מסוף העולם עד קצהו.

- 1 בגלי העלייה של שנות ה-80 וה-90 יושבו באופקים גם עולים ממדינות ברית-המועצות לשעבר ומאתיופיה.
- 2 צבי אפרת, הפרויקט הישראלי: בנייה ואדריכלות, 1948-1973 (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2004), עמ' 29.
- 3 הביטוי הישיר ביותר ל"חרדת הריק" הזאת ניתן בדבריו של דוד בן-גוריון, המובאים אצל אפרת, שם, עמ' 781: "אם תסתכלו במפה תראו שבדרום ישנם הרבה מקומות ריקים, ושום דבר אינו מטיל עלי אימה כה גדולה כמו ריקנות זו".
- 4 קיצור של אופקים-ארגנטנה, ארץ מוצאם של המשקיעים.
- 5 במחקריו ייחד צבי אפרת מקום נרחב לחזון "ערי המפעל" של שנות ה-50 ולגורלן העגום כיום; ראו לעיל הערה 2.
- 6 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום: אנתרופולוגיה ישראלית", בתוך: זלי גורביץ', על המקום (תל-אביב: עם עובד, 1992), עמ' 11.
- 7 הגלריה הלונדונית "שואו רום", לדוגמא, מקדמת פרויקטים חינוכיים בשיתוף אמנים, סופרים ובני השכונה, בדומה לגלריה "קו 16" בדרום תל-אביב. גם מוזיאון פתח-תקוה לאמנות יוזם בשנים האחרונות מגוון פעולות בשיתוף הקהילה המקומית, תוך שימת דגש על ערכים של סובלנות ורב-תרבותיות. צוות החינוך של המוזיאון – המורכב מאמנים מוכרים בזכות עצמם – העביר בשנת 2010 סדנת קיץ לילדי פליטים ומהגרי עבודה בשיתוף ארגון "מסילה", יוזם פעילות לעולים מאתיופיה לצד המדרשה לאמנות ובית ספר נר-עציון, בדגש על פוליטיקה של זהויות ועל חשיפת הערכים האמנותיים והתרבותיים של המגור.
- 8 כמה דוגמאות: בראשית שנות ה-80 החל האמן טים רולינס (Rollins) לשתף פעולה עם קבוצת נערים בסיכון בשם KOS (Kids of Survival), שפגש כאשר שימש מורה לאמנות בתיכון בברונקס. שיתוף זה הוליד פרקטיקה של אמנות קולקטיבית המתבססת על קריאה ופרשנות של טקסטים, שנחשפה, בין השאר, בבינאלה של מוזיאון וויטני בניו-יורק, בבינאלה של ונציה ובדוקומנטה בקאסל. אדי רמה (Rama), אמן וראש עיריית טיראנה בירת אלבניה, יזם בשנת 2000 – בשיתוף עם האמן אנרי סאלה (Sala) – מבצע מוצלח לשיפור חוות העיר ושיקום ארון התושבים, על רקע הכאוס ששרר בה לאחר נפילת המשטר הקומוניסטי. האמן הפורטוריקני צ'מי רוסאדו סייחו (Rosado Seijo), המציג לצד דדון במקביל התערוכות "אמנות-הברה-קהילה" במוזיאון, פעל לצביעת בתי העיירה אל-סרו שמדרום לסן-חואן, כמחווה לאדריכלות הוורנקולרית-ספונטנית שלה, בקשת של גוני ירוק שיצרו טופוגרפיה המשתלבת בנוף הסביבה ובה-בעת מהווה ציור עצום, שהיה למוקד גאוה מקומי ויצר עניין תיירותי. אמנית נוספת המציגה במקביל, הצ'כית קטרינה שדה (Seda), הפעילה תושבים של שלושה כפרים לאורך שנה שלמה במין משחק שהעניק תוכן לחייהם. אמן הרחוב J.R. יצר תצלומי דיוקן מונומנטליים של דמויות אנונימיות ברחובות ערים ופרברים ברחבי העולם (פריו, ריו, תל-אביב), שאותם תלה על בניינים, או על גשרים מטים לנפול באפריקה. בישראל הציג דיוקנאות ענק של ישראלים ופולסטינים, שאותם תלה (באופן לא חוקי) משני צדדיה של חומת ההפרדה בשמונה ערים ישראליות ופולסטיניות היושבות על תוואי ההפרדה (ירושלים, בית-לחם, רמאללה ועוד). קבוצת "מוסללה" הירושלמית וקבוצת "הרשות העצמית" (שגם הן משתתפות במקביל התערוכות במוזיאון) פועלות ליצירת מרחב אמנותי ככלי לשינוי חברתי בקו התפר בין ירושלים המזרחית למערבית.
- 9 למעשה, סרטו השני של דדון, שאנטי, מתייחס בריאליזם מסוים ל"שאנטי-טאונס" – ערי פחונים מאולתרות בשולי ערים, המתאפיינות בתברואה ירודה ובאבטלה עמוקה. כבר שם אופקים נתפסת כסוג של "שאנטי טאון", כאשר דדון שותף בסרטו – לצד תיאורי הנוף המדברי הפתוח – רמזים של הרס וחורבן; על כך ראו מאמרי "ספר מדבר", קט.

ז'וזף דדון: ציון, טרילוגיה קולנועית (מוזיאון פתח-תקוה לאמנות, 2007), עמ' יא-יב, יד-טז.

הליכה במדבר

שני בראון

אמנות עוסקת בדרך כלל ב"יפה", או לחלופין באקזוטי, שלעולם יוגדר מנקודת מבטו של המרכז. "פרויקט אופקים" של יוסף-ז'וזף דדון הוא חתירה כנגד – הליכה אל מקום קשה מבחינה פיזית, כלכלית וחברתית; מקום שנצנצי הכריאה בו מתגלים רק במאמץ, שהתקוות בו דורשות חשיפה, שהפנטזיה בו כמעט טבעית. מסעו האמנותי האלטרנטיבי מגלם אלטרנטיבה פיזית, כלכלית וחברתית, וממילא תרבותית – אלטרנטיבה שנותנת מקום של כבוד לטבע הקדמוני, אך גם ליצרים אנושיים ולצרכים יומיומיים. עבודתו מציעה הצצה נדירה לכל אלו.

כך, למשל, במדבר היא עבודה מדכאת – קבורתם במדבר של שני עצים חיים; אך בהיבט היא מגלה שלא חייבים לקבור את חיי המדבר, למרות שקבורה כזו מהונדסת מעשה שגרה על-ידי מתכננים, קבלנים ופוליטיקאים. בעבודה אחרת, פניקס, התקווה להתחבר למקום במצבו ההילי נתלית בעץ שיטה שמגלם את ההוד הקדמוני של המדבר, אך ההתחברות הפוטנציאלית ניתקת באמצעות משאית-מנוף ועל-ידי כבילתו של המתחבר. הנתק ישיר ובוטה עוד יותר בעבודה פרגמנטים של אופקים: ההזנחה ניכרת בכל, האופקים הנכספים נראים מקוטעים מרוב עזובה וכיעור, אך בכל זאת מציעים חיים – סוסים, ציורים. האם אפשר עדיין לראות את האופק? נדמה שכן.

האופק דורש בירור והתמודדות – הן עם הכיעור שנוצר כתוצאה מהינדוס-היתר המתגלם בבלוקים של בנייני מגורים ובמבני בטון מיותרים, והן עם ההזנחה שנובעת מכשלונן של יוזמות שתוכננו והונדסו בניגוד לכלל היגיון כלכלי. כך, למשל, מבנים ששקקו חיים כמפעלים הופכים לדירי עזים, ובית קולנוע הופך לשוכך יונים. ההליכה אל המדבר כמוה כהתמודדות עם מעשיך ועם מעשי החברה שבה אתה חי, אך יש בכוחה לפרוש מחדש אופק שלם, רחב ומלא תקווה.

- 10 קולנוע "מרחבים" פעל כעשור בלבד, בין שנות ה-60 לשנות ה-70.
- 11 אני חושבת כאן על הקולנוע האוונגרדי שנוצר בשנות ה-80 בלנינגרד/סנט-פטרסבורג, המצטייר מנקודת מבט של היום כביטוי חריף ועז לאווירת ההתפוררות האפוקליפטית ברוסיה הקדם-פוסט-סובייטית של לפני ומיד אחרי אסון צ'רנוביל. התואר necrorealism נטבע על-ידי התיאורטיקן ויקטור מאזין (Mazin) בהתייחס לסרטיו של ייבגני יופיט (Yufit), ביניהם אביב מ'1985 – מניפסט ב'16 מ"מ שחור-לבן, הממקד את מבטו בגופת המכונה הסובייטית הנתונה לחסריה של חברה פוסט-אידיאולוגית, שבה בני האדם מושלכים בחזרה לתוך כאוס רוחני ומוסרי של קניבליזם חברתי. רוסיה העכשווית של פוטין נראית כהתגשמות מבעיתה של חזון ביעותים זה, הממלא את הפריים של יופיט בעננה (גרעינית) ובאימה חיתית.
- 12 בכרוניקת הפעילות האמנותית-קהילתית באופקים יש למנות את הפסל המקומי חיים טדגי, שלימד אמנות במועדונים ובשכונות בעידוד העירייה ואז הקים וניהל את המרכז לאמנות באופקים. גם דוד וקשטיין פעל באופקים במסגרת "תחנות האמנות" שהקים בכמה ערי פריפריה, ופעילותו התמקדה בכיתות אמן לילדים ובני נוער בהנחיית סטודנטים מבצאלאל. הפעולה של וקשטיין התבססה בעיקרה על מודל הרב-אמן, המניח את הרעיונות והדימויים ומשלב את התלמידים ביישום, כאשר אלה מוזנים את מעשה האמנות שלו והופכים לחלק ממנו. במודל זה האמן עומד בראש ההיררכיה האמנותית, כאשר המשתתפים נרתמים כשוליות לפעילות טכנית בחלקה הכרוכה במאמץ גופני-עמלני. פעילותו של דדון שונה מעצם היותו בשר מבשרה של העיר, המחולל תהליך של העצמה ושיתוף בלתי אמצעי שתכליתו חזון עירוני כולל. דדון מאפשר לבני הנוער לחוות את עצמם כגיבורי הסרט, בעוד הוא נעלם לזמן-מה מאחורי הקלעים. העבודה הגופנית בסדנאות היוגה והמחול שיום, מסייעת למשתתפים להיפתח לתהליך אנרגטי מעשיר ונטול היררכיות, במטרה לחשוף את קולה של הפריפריה ולהניע תהליכי שיקום מתוך המקום פנימה.
- 13 במרכז הסרט שאנטי סצנה של פולחן גברי אלים, המתדיינת עם טקסי הניכה מאצ'ואיסטיים הנפוצים בתרבות הצבאית הישראלית וכווכים לא-פעם בהשפלה ובמתחה קיצונית של גבולות היכולת הגופנית.
- 14 גדעון עפרת, "חורבות, הריסות, חורבן", קט. מחורבותיך אבנך: דימוי החורבה בישראל (תל-אביב: זמן לאמנות, 2003), עמ' 76-77.
- 15 ראו מאמרה של שני בר-און בספר זה.
- 16 ראו פרוגרמת הפרויקט בספר זה.

בנוסח: "לא תמיד נעים למשטרה לקיים את פגישתה הראשונה עם העולים על-ידי הורדתם בניגוד לרצונם מהאוטובוסים שמביאים אותם למקום"¹. לאחר הורדתם מן המשאיות הוקצו להם מבני ארעי או דירות. הרשויות שלטו בכל: הסוכנות במיון העולים ובמסע ארצה, עמידר בתיאום הדירות, המשטרה ושאר זרועות המדינה במעטפת כולה. המחיר היה חיות, ויש המעידים כי גם חיים ממש, כפי שעולה מהתיאור הבא:

ואבא שלי, אבא שלי – עד שהוא נפטר, הוא מת צעיר, משברון לב, הוא לא אהב את המדינה. אמת, הוא התאכזב. הוא התאכזב. הוא היה במעמד אחר, בא לפה... שמה היה סוחר, את יודעת. היתה לו, באמת, חנות ענקית של בדים, היה חי טוב. בא לפה, לא רק זה, רצו להביא לו משטרה, הוא ביקש איזה מושב ליד, בצפון, ליד כל המשפחה. ותראה, אופקים זה קרוב, לחיפה. ואז נסענו שלוש-ארבע שעות, והכניסו אותנו בטעות לגבול, כמעט לעזה, והגענו פה, כל הג'וקים השחורים האלה, והוא אומר איפה, איפה צפון. אז הוא התחיל לקלל, הוא אמר אתם מרמים אותנו וזה, אמרו נביא לך שוטר, ואבא שלי, בחיים, הוא רק שמע שוטר... ואז הוא, מאותו רגע הוא נשבר.²

קבורתם של עצים במדבר היא אם כן סמל הולם למניעת החיות והחיים, ברוח מה שהתרחש באופקים בעת הקמתה. הציוד המכני הכבד שהביא דדון לאתר הצילומים מאזכר בזעיר אנפין את הטריקטורים ושאר הכלים שהקימו את אופקים ופיקחו על אכלוסה. האחידות המדברית המשמימה היא אפוא תוצר של הנדסת-יתר. האדם שכנפיו (רצונו, מאוייו) קוצצו בעת הקליטה הישירה, מחפש כעת דרך להצמיחן מחדש; וגם בחיפוש רוחני זה צפויות לו אינספור מגבלות, המקרקעות אותו ומקשות על הגשמתו.

ק ש י ר ת ה ר ו ח

הכמיהה לדעת ולרוח שבמרכזה של יצירת דדון, עולה בקנה אחד עם כמה ממנהגי המסורת הנהוגים בקרב מרבית תושבי אופקים הוותיקים; אלא שכמיהה זו דינה להיגנו, להיכבל, להיתקל במגבלות המציאות הקשה.

עבודתו של דדון לא מסתכמת בהתמודדות אמנותית. היא נמשכת לעשייה שמצמיחה חיים מתוך העזובה, שנשענת על שותפות בין מרכז לפריפריה תוך שטטוש הגבולות ביניהם, מה שמפחית את הרלוונטיות של קווי התיחום. ביחסי כוח כאלו אין כיוון אחד של חדירה אלא היוזן הרדי ויתר שוויון, המעמידים אופק ורוד יחסית במציאות הנוכחית.

העיר אופקים כהינדוס ח ב ר ת י

אופקים אינה תוצר של התפתחות אורבנית "טבעית" מבחינה גיאוגרפית, דמוגרפית או כלכלית. היא אינה הרחבה של כפר וגם לא עיר שנוצרה סביב מפעל. הווייתה כולה תוצאה של הינדוס חברתי בימי בניין המדינה, יצירה יש-מאין שנועדה לענות על צורכי הלאום כפי שנתפסו באותם ימים. אופקים היא משל להינדוס חברתי, המשליך על רוב הערים החדשות שהוקמו בישראל בשנות ה-50 למאה ה-20.

אופקים הוקמה באביב 1955 בנקודה מרכזית על "כביש הרעב" – הדרך הנמתחת בין צומת גילת לצומת מגן ולאורכה פזורים מושבי המועצה האזורית מרחבים. היא אחת היצירות היישוביות של "תוכנית שרון", שפורסמה ב-1951 על-ידי אגף התכנון הממשלתי – תוכנית-אב לישראל שדבק בה שמו של ראש אגף התכנון, האדריכל ומתכנן הערים אריה שרון. העובדה שאופקים השתתה "על הנייר" במשך ארבע שנים תמימות, מעידה על מידת ההינדוס החברתי הגלומה בה.

גם התוכנית לאכלוסה של אופקים היתה מהונדסת לעילא. תחת הכותרת "קליטה ישירה" מסתתרת הטראומה של המוסדות הקולטים (הסוכנות היהודית ורשויות המדינה) בהתמודדותם עם גלי העלייה ההמוניים שזרמו למדינה הצעירה מיד לאחר הקמתה. הכאוס החברתי והקריסה הכלכלית של ראשית שנות ה-50 הובילו, מ-1954 ואילך, למדיניות שהשליטה המלאה היא מאפיינה העיקרי. המועמדים לעלייה מוינו כבר במדינות המוצא, שויכו לנקודת הקבע שלהם בארץ עוד בטרם יצאו למסע, וברגע הגעתם לישראל הועלו על משאיות בדרך ליישובם המיועד. הזיכרון הקולקטיבי בנדון חד וברור: היתה זו מסכת כוחנית, שלא נתנה מקום לשיקול דעתו של העולה בקביעת מקום מגוריו. העולים הוסעו לאופקים, לעתים בשעת לילה מאוחרת, ולא-פעם הורדו מהמשאית בכוח משום שהתנגדו להתיישב במקום הצחיח. הזיכרון לא מתעתע, שכן כבר באותם ימים התפרסמו דיווחים

והמציאות אכן קשה. בעת הקמתה של אופקים לא היו בה מקורות פרנסה כלל, ושורש הדבר ב"תוכנית שרון" שנוכרה לעיל. כבר ב-1949, במהלך העבודה על התוכנית באגף התכנון, נבחנה היתכנותה על-ידי ועדת הופיין בראשות אליעזר הופיין, היועץ הכלכלי לראש הממשלה דוד בן-גוריון. במסקנותיה קבעה הוועדה: "אגף התכנון לא הגיש תוכניות ביחס לאפשרויות התעסוקה ברוב הערים החדשות המוצעות. בקשר לערים שביחס אליהן הגיש אגף התכנון הצעות, הן ניתנו בצורה כללית ביותר".⁵ מסיבות שלא כאן המקום לעמוד עליהן, מסקנות ועדת הופיין לא יושמו ב"תוכנית שרון". הערים החדשות הוקמו לפי התוכנית בניגוד להיגיון הכלכלי. ההיגיון שהכריע את הכף נשמע לשיקולים של בניין מדינה.

כתוצאה מכך חוו תושבי אופקים מחסור כלכלי-חברתי. הם נאלצו לעבוד בכל עבודה ובכל תנאי, וסבלו מיחס משפיל. החינוך לילדיהם לא היה סדיר, שירותי הבריאות היו בחיתוליהם, אספקה בסיסית חולקה במשורה, אך יותר מכל הורגש היעדרם של מקורות פרנסה. התושבים קיבלו "הקצבה" של ימי עבודה מהמדינה לפי גודל המשפחה, במה שכונה אז "עבודות יזומות" – התחליף של אותם ימים למערכת הסעד של המדינה. מכיוון שכמעט לא היו במקום מקורות פרנסה בשכר, נתלו התושבים במערכת מדינתית זו גם לצרכיהם הבסיסיים ביותר. מקורות הפרנסה הבודדים הצטמצמו לעבודה במשתלות, בחקלאות, בייצור ובבניין – אך גם אלה היו במשורה; והתושבים נאלצו להסתפק במועט ולהסכים לכל עבודה שהוצעה להם. הריק הכלכלי-תכנוני יצר עיירה שכל תושביה מתפרנסים בדוחק. השנים הראשונות היו הגרועות ביותר: העובדים סבלו משכר נמוך, מהלנת שכר ומהתעמרות מצד המעסיקים שיכורי הכוח.⁶

תיעושה של אופקים בשנות ה-60 שינה במקצת את חיי התושבים. הפרנסה נמצאה לתושבים בעיקר במפעלי הטקסטיל והיהלומים שהוקמו בעיירה ביוזמת המדינה, שתמכה במשקיעים במסגרת חוק עידוד השקעות הון. מפעל אופ-אר למשל, אחד מני רבים שהוקמו באותה תקופה באזורי הפיתוח, נפתח ב-1961. המפעל הוקם על-ידי יהודים מארגנטינה ומכאן שמו (קיצור של אופקים-ארגנטינה), אך ב-1965 הוביל המיתון הכבד להעברתו (בסיוע המדינה) לידי חברת "קשת" – תשלובת טקסטיל שכללה מפעל צביעה ברמת-גן ומפעל נוסף בנתיבות, ונוהלה על-ידי דב יעקבוביץ' ובנו סמי. האב היה מראשוני תעשיית הטקסטיל בישראל, נצר למשפחה שהתמחתה בתחום זה עוד בפולין.

במפעל אופ-אר יוצרו חוטים ואריגים מכותנה, אך מעבר לכך יוצרו בו גם יחסים

חברתיים, שעוצבו בתהליך העבודה. בשיאו העסיק המפעל כ-450 עובדים, בשלוש משמרות. המבנה הפיזי של המפעל, הסדרי ההעסקה, הטכנולוגיה ורמת ההתמקצעות, יחסי העבודה במקום ועוד – כל אלה גררו חלוקה היררכית של כוח העבודה, בגומלין עם שוק העבודה הכללי ועם השינויים שחלו בו לאורך השנים. כך, למשל, בשנות ה-60 נוצרה במפעל הפרדה בין גברים לנשים, וכן בין תושבי אופקים וסביבתה לבין עובדים ממקומות אחרים. מפעלים דוגמת אופ-אר הבטיחו יציבות תעסוקתית, ייצוג ותנאים בסיסיים, אך לא התירו את העובד מכבילותו למערכת שתוארה לעיל. החיים באופקים נכרכו תמיד בעבודה קשה ולא מתגמלת, וכך המשיך שוק העבודה להוות מגבלה כובלת לשאיפותיו הרוחניות של אדם. עם זאת, בשנות ה-60 וה-70 ידעה הקהילה המקומית שגשוג יחסי, ועובדי המפעלים זכו לקיים את עצמם ואת בני ביתם בכבוד.

העזובה ונצנוצי החיים

יצירתו של דדון חוזרת פעם אחר פעם למפעל אופ-אר הנטוש.⁶ בעבודה פרגמנטים של אופקים הוא מרחיב את העדשה לכמה חורבות נוספות בעיירה – לגיין (מנפסת הכותנה) ולקולנוע המקומי – שננטשו כולן בעקבות המשבר הכלכלי של שנות ה-80, שנות ילדותו באופקים. באלה, מייטיב דדון להראות, יש חיים – אך בבחינת נצנוצים בלבד, שכן העזובה שלטת בכל. גם בעבודה זו, המבנה של אופ-אר הוא דוגמא טובה במיוחד, בשל יופיו וייחודו ובעיקר בשל גודלו. המבנה עומד נטוש מאז סגירתו הסופית של המפעל ב-1988, אך שיממונו אינו מוחלט: מדי פעם מושכר חלק ממנו למטרה זו או אחרת ועובר שינוי ושיפוץ. בעבר אף שימש דיר עזים לרועים מהאזור.

נטישתו של אופ-אר מייצגת את נסיגתה ההדרגתית של המדינה ממעורבותה בכלכלה, החל בסוף שנות ה-70 ועד ימינו. אופ-אר הוא בין הראשונים בשורה ארוכה של מפעלי טקסטיל שנקלעו לקשיים ועם הזמן צומצמו ונסגרו ואף נדדו למקומות אחרים על פני הגלובוס. ב-1979 נרשמו בחשבונה של תשלובת "קשת" חובות של מיליוני שקלים, והמשבר לא נפתר גם לאחר שהמדינה התערבה והזרימה כספים. תחילה נתפס המשבר כעוד אחד בסדרה ארוכה של משברים שעיימו התמודד המפעל לאורך השנים, אלא שהפעם באה בעקבותיו הידרדרות דרמטית.

ראות עיניהם של הוועד ומועצת פועלי אופקים.¹⁵ הוכנה תוכנית הבראה למפעל בתמורה להמשך הפעלתו, ובמסגרתה קיבלה התשלובת מעל 20 מיליון שקל מהמדינה.¹⁶ אך המפעל המשיך לקרטע, וכעבור חמש שנים, ביוני 1986, נסגר בשלמותו.¹⁷ הוא נקנה על-ידי שני שותפים בחברת "מטוויות הדרום", שלא החזיקו מעמד ועד מהרה עזבו את המקום.¹⁸ בסיוור שערכתי במקום ב-2004 נמצאו תיקי עובדים פזורים במסדרון ההנהלה, לצד ספרות מקצועית. המלתחות הוסבו לדירי עזים. שטח הבניין נרכש על-ידי אליעזר פישמן, שקנה שליטה על "מבני תעשייה". בסמוך הוקם קניון. כך נוצרו זה לצד זה עזובה ונצנוצי חיים, שהעבודה פרגמנטים של אופקים ליוסף-ז'וזף דדון מיטיבה כל כך לתאר.

לשמחתי אין לסיפור אחרית דבר. אופקים חיה ותוססת, וגרים בה מעל 20 אלף תושבים. צלקות העבר ניכרות בה ומזכירות לנו את ההינדוס המדינתי, את הכוחניות הממסדית, את מגבלות השוק ואת סממני השליטה והכוח ביחסי העבודה. כוחות אלו כולם רבי-עוצמה, אך כפי שעולה שוב ושוב מעבודתו של דדון – האדם הוא יצור תאב חיים, ובכך אולי גלומה התקווה. לאחרונה הושק במקום פרויקט משיב נפש – פרויקט אופ-אר, המתבסס כולו על החוזקות המקומיות: הבניין המרשים של אופ-אר, אך בעיקר ניצנים פורחים של תרבות ושל קהילתיות מקומית. הפרויקט מציע עתיד אחר – מהונדס פחות ושקט יותר, כזה שפותח מרחב להתבוננות וכמיהה. ביצירת החזון המקומי הזה שיתף דדון פעולה עם האדריכל צבי אפרת מבצלאל ועם איציק קריספל, מייסדי העמותה "אחוזת נגב". פרויקט זה שב ומלמד אותנו ששיתופי פעולה וחזון עשויים להביא לכתיבתה של אחרית דבר שונה.

מצוקתו של המפעל נבעה מכמה גורמים שהשתלבו לכדי קריסה. ראשית, בדומה לתנודות קודמות, חלו שינויים בשוק הסחורות העולמי, שהיה במיתון מתמשך בעקבות חרם הנפט וחולל שינוי רדיקלי בענף הטקסטיל.¹⁹ גם בשוק המקומי, שסבל מהאטה מ-1973, החלו ניכרים סימני המשבר הכלכלי של שנות ה-80.²⁰ בניגוד לשנות ה-60, שאז "הונשם" המפעל בידי המדינה, הרי שבסוף שנות ה-70 השתנו כללי המשחק: מחויבותה של הממשלה להחזקת המפעלים בערים החדשות פחתה, ובמקביל הוסדרו "תשלומי העברה" (הבטחת הכנסה, דמי אבטלה וכדומה).²¹ היה זה שינוי דרמטי במדיניות החברתית-כלכלית של מדינת ישראל.

שינוי המדיניות נבע, בין השאר, מעליית הליכוד לשלטון ב-1977,²² אך גם מהתחזקות ההדרגתית של בעלי ההון. בעוד שבשנות ה-60 היה לבעלי ההון ולמעסיקים אינטרס בקשרים הדוקים עם משרדי הממשלה – הרי שהשינוי הווחל במדיניות לכיוון פתיחת השוק המקומי והורדת מכסים, הפחית את תלותם במדינה מצאה פחות עניין בקיום הסדר וההסכמים של שנות ה-60, לאור כניסתם של עובדים מרצועת עזה למפעל והירידה בהעסקת ישראלים. שינויים אלו – כולם תוצאה של תהליכים הדרגתיים – הביאו להפחתת המחויבות של המדינה והמעסיקים כאחד לקיומם של המפעלים, באופקים כמו ברוב הערים החדשות. במקום זאת טופלו התושבים על-ידי מערכת הסעד. עובדי המפעל התקשו לעכל את השינוי במדיניות הממשלה, שלא הוצהרה בפניהם בגלוי.

המשברים הרבים שחווה המפעל בעבר גרמו לנציגי העובדים להאמין כי גם הפעם יינצל על-ידי הממשלה. השינוי במדיניות נתפס כבלתי מובן וכלא רציונלי, בשל העלות הגבוהה יחסית של תשלומי העברה. העובדים, ברובם תושבי אופקים, ידעו שהמדינה הקימה את המפעלים כדי להגשים את חזון יישוב הנגב ואת תוכנית פיזור האוכלוסין. מנקודת מבטם לא חל שינוי במטרות מוצהרות אלה, שאת המודל שהעמידו הפנימו עם השנים.²³ על רקע זה יש להבין את הפתעת העובדים נוכח ההודעה על סגירת אופ-אר בדצמבר 1980.²⁴ לאחר דין ודברים שארך שבועיים עם הנהלת המפעל ונציגי הממשלה, הכריזו נציגי העובדים על סכסוך עבודה, כאשר תביעתם העיקרית היתה תעסוקה. בהסדר שהושג לאחר מאבק שהקיף את כלל התושבים, הסוחרים, העובדים והמוסדות באופקים, הושג הסדר ש"הסתפק" בסגירת מחלקת האריגה בלבד. כ-140 עובדים, חלקם ותיקים מאוד, פוטרו במקום כ-250,²⁵ ביניהם גם מנהל המחלקה. העובדים קיבלו פיצויי פיטורין ועוד מאה אלף שקלים לחלוקה לפי

1 דברי נציג המשטרה בישיבה של ועדת קליטה ב-1962; ארכיון תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, תל-אביב (להלן א"ע), IV-250-7-84.
 2 מרואיין: יואל אוג'יפה. הראיונות המתומללים שמורים בידי המחברת.
 3 ראו "דור"ח של הוועדה לבדיקה כלכלית של תוכניות הפיתוח והבנייה", אוגוסט 1949, עמ' 13; ארכיון המדינה, משרד רה"מ, תיק ג-5510 מס. 2960. לדיונים עם המומחים החיצוניים ראו שם, תיק ג-5513 מס. 3015.
 4 ראו למשל מכתב ממוזכר מועצת פועלי אופקים, עמיחי מאור, 28.1.1958; א"ע, IV-208-1-9561.
 5 הארכיונים מלאים תיאורים ממין זה, למשל במכתב ממוזכר מועצת פועלי אופקים למר לבנון ממחלקת התעסוקה של משרד העבודה בבאר-שבע, 24.12.1958; א"ע, IV-a250-7-2.

מִן הַסֵּפֶר, אֹפֶק

אודרי אילוז

אופקים – על כל המשמעויות הנלוות – הוא שמה של "עיריית פיתוח" בגבול הנגב (עשרים ק"מ מעזה), שבה התיישבה אמו של יוסף ז'וזף דדון כשהיה בן חמש. אופקים היא גם מסך הרקע לסרטו שאנטי, עולמים וציון, החוקרים תימות של זהות, מיתוס והבניית תרבות על קו התפר שבין מזרח למערב, במבט אקספרסיביניסטי שופע חיוניות – מחזור של עבודות ביכורים המשמיעות את זעקתו של דדון.

מאז 2009 שקוע דדון בעבודה על מחזור עבודות נוסף בשם במדבר, המתמקד בחיים הכלכליים, החברתיים והתרבותיים באופקים. בעוד הסרט אופקים, שנעשה בשיתוף עם בני נוער מקומיים, הוא נקודת המוצא למחזור עבודות זה – גולת הכותרת היא אופֶּאֶר: פרויקט לשיקום מפעל טקסטיל ישן, שזם דדון בשיתוף עם האדריכל צבי אפרת ועם הפעיל החברתי איציק קריספל¹.

חלוצים, ספר, נופי הישימון – אוצר המלים מעלה על הדעת את מרחבי המערב הפרוע באמריקה של פעם. אבל אין כאן שמץ של אקזוטיקה: המטרה היא להבין את המרחב ולאמץ גישה "מיקרופוליטית" – "אסטרטגיה של כלכלת התשוקה בשדה החברתי"² – לבחינת פתרונות לאחד המקומות המסובכים ביותר בעולם מבחינה גיאופוליטית; מקום שבו חשיבה של שחור־לבן מהווה כיום, יותר מתמיד, מכשול בדרך לקדמה.

הניסוי וכשלונו

כדי להבין את אופקים – "עיר חדשה" או "עיריית פיתוח" שנוסדה ב־1955, מונה כיום 24 אלף תושבים ונודעת במדדי אבטלה גבוהים במיוחד – עלינו לסקור קודם כל את מדיניות התכנון שאימצו האסטרטגים של "הפרויקט הישראלי" בשנות ה־50 למאה ה־20. המטרה היתה ליישב את הספר החדש של הארץ, לאחר התקבעות הגבולות של מלחמת 1948,

6 ראו תערוכה בהשתתפותו שעסקה במפעל: "אופֶּאֶר: האדריכלות העובדת", גלריה בבית האדריכל, יפו, 2007; אוצרות: שלי כהן ושני בראון.

7 ראו רבי־שיח בהשתתפות בכירי הענף בישראל: אברם צהר, "המצוקה בענף הטקסטיל וההלבשה: רב שיח", ילקוט הטקסטיל והאופנה, 100:2 (1983), עמ' 16-19.

8 ראו כתבות של פרשנים כלכליים בעיתון דבר: דוד ליפקין, 2.1.1981; טדי פרויס, 8.1.1981. לניתוח מאקר־כלכלי ראו: Yoram Ben-Porath (ed.), *The Israeli Economy: Maturing through Crisis* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), pp. 1-23

9 על השינויים בתחיקה החברתית באותה תקופה ראו: Avraham Doron and Ralph M. Kramer, *The Welfare State in Israel: the Evolution of Social Security Policy and Practice* (Oxford: Westview Press, 1991), chapter 4; ג'ון גל, האומנם נטל מרצון? סיפורה של ההתמודדות עם האבטלה, 1995-1920 (שדה-בוקר: אוניברסיטת בן־גוריון, 2002), פרק 6; על הנהגת תשלומי ההעברה בשנות ה־70 ראו אפרים גרוס, "התפתחות מערכת תשלומי ההעברה למשקי בית, 1970-1978", בתוך: מיכאל ברונו וצבי זוסמן (עורכים), עיונים בכלכלה (ירושלים: האגודה הישראלית לכלכלה, 1979), עמ' 100-112.

10 ראו: Michael Bruno, "External Shocks and Domestic Response: Macro-Economic Performance, 1965-1982", in: Ben-Porath, op. cit. note 8, pp. 276-301

11 מדובר בראשית הליברליזציה הכלכלית של ישראל, שהתעצמה החל ב־1985; ראו: Michael Shalev, "Liberalization and the Transformation of the Political Economy", in: Gershon Shafir and Yoav Peled (eds.), *The New Israel* (Boulder, CO: Westview Press, 1999), pp. 129-159

12 על הזדהותם הגבוהה של תושבי הערים החדשות עם המדיניות הלאומית ומטרותיה, ראו למשל אורן יפתחאל וארו צפדיה, מדיניות וזהות בערי הפיתוח: השפעת התכנון והפיתוח על עולי צפון־אפריקה (באר־שבע: מרכז הנגב לפיתוח אזורי, 2000); על התוכן השונה שנוצק בה ראו: Samuel Cooper, *Newgate: An Old-New Town in the Negev* (Washington DC: The Catholic University of America, 1978)

13 ראו א"ע, IV-250-7-130.

14 לרשימות המפוטרים לפני ואחרי המאבק ראו א"ע, IV-250-7-130.

15 סכום זה שולם על־ידי משרד התמ"ת. להסכם מה־5.4.1981 ראו א"ע, IV-250-7-130.

16 ראו דבר, 10.8.1981. מרבית הכסף ניתנה בתמורה למבני המפעל, שהועברו לבעלות המדינה.

17 ב־23.7.1986, לאחר מאבק נוסף מצד העובדים, מונה כונס נכסים למפעל, ובדצמבר אותה שנה החל לפעול תחת שמו ובעלי החדשים; ראו ארכיון אופקים, מיכל 373 היסטורי.

18 המפעל נסגר סופית בספטמבר 1988; ראו דבר, 22.9.1988. בעת הסגירה נותרו בו 45 עובדים בלבד.

בעולים חדשים מצפון-אפריקה ומאסיה. על רקע זה צצו במרחב כשלושים "עיירות פיתוח", שהוקמו בהשפעת התכנון הסובייטי, ההתנסות האירופית בשיקום ערים לאחר מלחמת העולם השנייה והולדת "הערים החדשות". כיום, בחלוף כשישים שנה, חייבים להודות שהניסוי³⁶ הסתיים בכישלון: אופקים, למרות מיקומה בקצה הארץ, נועדה לשמש מרכז עירוני קטן שסביבו ימוקמו יישובים אחרים (קיבוצים, מושבים ובסיסי צבא). אבל, בסופו של דבר, יחסי הגומלין בין המרכז הזה, שאוכלס במתיישבים עניים, לבין היישובים האחרים שהוחזקו ונהלו על-ידי העלית החברתית של המדינה, התגלו כמצומצמים ודלים ביותר. על רקע זה, קריסת מפעלי הטקסטיל של העיירה (שהחלה להסתמן בראשית שנות ה-80) הביאה להחנקתה הכלכלית ולהקצנת בידודה החברתי.

העבודה פרגמנטים של אופקים (2009) עוסקת בכישלון הזה: החורבות מכוסות הגרפיטי של בית הקולנוע הנטוש ושל המפעל הסגור מנכיחות שכבות מודחקות בזהות המקומית, כעין סטריפטזו בלי קהל במקום שאין בלתי הולם ממנו. באמצעות הצגתם של הפרגמנטים הללו, אלה לצד אלה, על שישה מסכים, מיצב הווידאו מייצר חיזיון קליידוסקופי ומקוטע לא פחות של מרחב, מבלי לאמץ גישה תיעודית. הסימנים, בסמיכותם הקיומית, מעבירים תחושה של אי-נוחות, המורגשת למשל בתנועת השוט התזוית שסוחף אותנו בין מרחבי הנוף החברתי והפיזי.

הַבְּנוֹת

התוכניות לסרט הבא, אופקים (2010), נבטו במדבר התרבותי הזה. קבוצה של עשרה בני נוער (בגילאים 16-17), שנבחרו במבחני בד, לקחו חלק בסדנת הכנה בתכנונו של דדון, שכללה הדרכה מקצועית בשיעורי יוגה, צילום ותיאטרון, ביקורים בתערוכות אמנות ודיונים על עירם ועל האופן שבו הם חווים אותה. הסרט מפגיש נערים מארצות מוצא שונות (טורקיה, פולין, הודו), שנולדו באופקים או התיישבו בה לאחרונה. יחד הם עורכים מסע בין מפעל אופיאר למרכז העיר בעודם נושאים איתם טיל, יוצאים ממרכז העיר וחוצים את שדות קיבוצי הסביבה המוריקים ואת בסיסי הצבא הסמוכים בטרם ישימו פעמיהם אל הגבעות ויעלמו באופק. המצעד האטי והשקט הזה ברחבי המדבר כמוהו כתהלוכת הלוויה. הוא מזמן חזרה של התחלה בלתי פוסקת ומהדהד את המיתוס של סזיפוס.

דדון חותר תחת האיקונוגרפיה ההירואית של התעמולה הציונית משנות ה-40 וה-50, כשהוא מתיק את דימויי החלוצים הבונים מדינה. במקום אחד אפשר לזהות את תבנית תצלומו של יעקב רוזנר העלייה ליחיעם (1946, ארכיון התצלומים של קק"ל), המתעד שורה של פועלים החוצים נוף טרשים בנושאם קורות עץ על כתפיהם.³⁷ הלהט החלוצי של הפועלים היה אצל דדון לתוגה קודרת. בתצלומים איקוניים אחרים מאותה תקופה, המראים קבוצות מסיירות במדבר, הקולקטיב הבלתי אישי קודם לאינדיווידואל: כך, למשל, בתצלומו של עמירם ערב מסע הנח"ל לראש-זוהר (1949);³⁸ אלא שבסרטו של דדון, היחיד מנסה להימלט מן הקבוצה. אחר כך נראים סימני גבול באמצע שומקום. תצלומו של פריץ שלזינגר מראה ליד הגבול, הר ציון בירושלים (1950), הוא דוגמא נוספת מגי רבות.³⁹ בסרט אופקים, השלט בפתחו של בסיס הצבא שעל הגבול מעיד על מורכבותה של הטריטוריה וקורא לחשוב על הספר כמרחב הנגלל עד אינסוף.

הרס מול בנייה, אכזבה מול אמונה ותקווה, ספר מול גבול: הסרט אופקים היה עשוי להצטייר כמשל קודר ומפוכח אילו ניתקנו אותו מהמחזור במדבר ומהנימה האוטופית של פרויקט אופיאר. כדי להדגיש את המורכבות הזאת ארגן דדון הקרנה (מאי 2010) של אופקים לקהל של תושבי העיירה באחד מהאתרים ההיסטוריים בקרבתה, מערה ממזרח למצודת פטיש העותמאנית (הוקמה ב-1894), בשיתוף עם המוזיקאי והמוזיקולוג פריץ (פיריס) אליהו, מומחה למוזיקה מזרח-תיכונית – שיתוף פעולה שרק העלה בחזקה את כפל שכבות ההיסטוריה.

שתי עבודות נוספות מנסות להתמודד עם הנוף הזה. העבודה פניקס (2010) בנויה משני מסכים. על הראשון מוקרן שוט המחולק בבירור למישור חזיתי (מגרש ריק) שבמרכזו עץ שיטה עתיק, מישור רקע (אופק של שורת בתים חד-משפחתיים), ומעבר לו השמים. עץ השיטה משמש קנה-מידה לנוף ודדון נראה כשהוא נישא כאקרובט אל העץ. על המסך השני, המסגור והעריכה גורמים לדדון להיראות כמו תלוי בחלל ריק. נוכח המימד המטאפיזי וההנכחה העזה של הריק, הדימוי המרובד מזמן דיון בהבניית הנוף. העץ, בהיותו רכיב לא-מיובא של זיכרון, ממלא תפקיד של עוגן היסטורי גם בהקשר הנדון.

בשונה מפניקס, עלילת הסרט במדבר (2010) בוחנת מחדש את טקס הקבורה. לאחר חפירת הבור נקברים בו עצי ברוש ודקל ואיתם ההבניות התרבותיות והאקוטיקה שבבסיס המיתוס. הנוף הופך למטאפורה. כפי שהבחינה נעמה חייקין, "הצבר, הזית, התאנה והאלון

[הם] סמל הילידות, ולצדם הברוש והאורן מייצגים את הציונות והמודרניות⁷. עם חפירת הבור נשמע ברקע זמזום של כלי תעופה. מהעלילה כולה נותרת רק שתי מצבות זיכרון מבטון, הדים רחוקים ל"מכונות ההישרדות" של ויריליו⁸ – הבונקרים המסיגים את גבולות העיירה.

אבל אם הסרטים במחזור במדבר חוקרים את המרחב הפרגמטרי הזה כהכנה וכשלונה, אזי פרויקט אופ"א מחזיר את הפריפריה למקומה החזוני.

אוטופיה

אופיו של הפרויקט לשיקום מפעל אופ"א, יוזמה של דדון בשיתוף עם צבי אפרת, נגזר משילוב בין שני חזונות משלימים – זה של האמן וחויית העיר האינטימית שלו, וזה של האדריכל המנתח את תכנונה. השותפות ביניהם יצרה פרויקט חברתי, כלכלי ותרבותי שאינו מדיר איש. השניים תכננו את שיקום המפעל כחלל רב-תכליתי מודולרי, שעשוי לאכלס הן שירותים והן פעילויות תרבות: חנויות, חממות עסקיות וסוכנויות תעסוקה לצד סדנאות אמנים, חללי תצוגה, או ספרייה וארכיון שיתמקדו במדבר ובתולדות ההגירה באופקים ובסביבותיה.

מפעל אופ"א, שתכננו האדריכלים ראובן רודולף טרוסטלר ויצחק רפפורט, נפתח ב־1961 ונסגר לאחר לא יותר מ־25 שנים. היום נותרת רק החורבה התעשייתית הזאת, שגגה פרוץ לשמים, בלב העיירה הפריפריאלית, במרכז השוליים.

את גישתו האדריכלית מתאר אפרת כ"לעשות כמה שפחות"; היא כרוכה בנגיעות ארכיאולוגיות בבניין, או לפחות בהבנה היסטורית עדכנית של המבנה הקיים ושל הכוונות הקודמות לפני שבאים להתערב במקום, במחווה מזערית אך טעונה ומכבדת. פרויקט אופ"א מציית לגישה הזאת ונראה כהכלאה בין הבניין כפי שהוא לבין הטבע המבוי. השיקום נתפס כרצף המשכי של תולדות הבניין ולא־דווקא כשיפוץ; מכאן ההחלטה לשמור על התקרות הפרוצות בחלקן וליצור במקום גן בוטאני, המאגד את זני הצמחייה השונים הטיפוסיים לארצות המוצא של המהגרים החיים באופקים. את הגן הזה אפשר להבין כהרחבה של מה שאפרת מכנה "ערי הגנים הפריפריאליות של האתמול", ומוסיף ומפרט: "ברגע שההתיישבות הפוליטית מחוץ לקו הירוק תיאלץ לחזור ולהתכנס בגבולותיה

החוקיים של המדינה, ערי הגנים הפריפריאליות של האתמול יהפכו ללא ספק לעתודות קרקע נחשקות ביותר: האפשרות האחרונה ל'איכות חיים' פרברית, משאת נפשה של חברה שמעולם לא התמודדה עד תום עם הרטוריקה הסוציאליסטית־אגררית של ימי ראשיתה ולא זיככה לעצמה ערכים של חיי עיר ליברליים¹⁰.

התגייסותו של פרויקט אופ"א לחזון שעיקרו החייאה של הפריפריה, משקפת אוטופיה שבה הדחף האמנותי פורץ הדרך אינו בא על חשבון הרצון הקולקטיבי. בזמן שניגשתי להגהת הטקסט הזה, התעוררה בישראל מחאה חברתית בדרישה להחיות את עקרונות מדינת הרווחה. על רקע זה, פרויקט אופ"א של דדון חדל להיראות כאוטופיה ומתגלה כצעד חירום. עבודתו של דדון מושרשת עמוק במציאות הפוליטית והגיאוגרפית המורכבת של ישראל וסביבתה, אך בה־בעת מצליחה להיחלץ מליטרליזם.

אודרי אילוז היא מבקרת אמנות ואוצרת, חיה ועובדת בפריז. מאמריה מתפרסמים בכתבי־עת מרכזיים ברחבי העולם, ביניהם Flash Art (מילאנו וניו־יורק), ArtPress (פריז) ו־Frieze Magazine (לונדון).

- 1 צבי אפרת (נ. 1959) הוא אדריכל, היסטוריון ומבקר אדריכלות. ספרו הפרויקט הישראלי: בנייה ואדריכלות, 1948-1973 (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2004) בוחן את בריאתה הפיזית של מדינת ישראל בשנות ה־50 וה־60.
- 2 ראו: Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolitiques* (Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 2007).
- 3 ראו: Zvi Efrat, "The Plan: Drafting the Israeli National Space", in: Rafi Segal and Eyal Weizman (eds.), *A Civilian Occupation: The Politics of Israeli Architecture* (Tel Aviv & London: Babel & Verso, 2003). אפרת מציג את מטאפורת הניסוי במעבדה, ומפרט כי "מטרת התוכנית היתה שרק 45 אחוזים מן האוכלוסייה העירונית יתגוררו בערים הגדולות, ואילו 55 האחוזים האחרים יישבו בערים חדשות בגודל בינוני ובערים קטנות".
- 4 ראו רות אורן ונעמה חייקין, קט. בין גבולות המרחב לגבולות המקום: שיח צילומי על נוף הארץ (תל־חי: המוזיאון הפתוח לצילום, 2006), עמ' 81.
- 5 ראו שם, עמ' 123.
- 6 ראו שם, עמ' 153.
- 7 נעמה חייקין, "דואליזם מרחבי בעין המצלמה", קט. בין גבולות המרחב לגבולות המקום, לעיל הערה 4, שם עמ' 11-12.
- 8 ראו: Paul Virilio, *Bunker Archéologie* (Paris: Galilée, 1975).
- 9 אני שואבת מטקסט של אפרת־קובלסקי אדריכלים (EKA) מ־2009 על עבודת החידוש של מוזיאון בית לוחמי הגטאות ושל מוזיאון ישראל, ירושלים; ראו: efrat-kowalsky.co.il/files/doing-almost-nothing.
- 10 אפרת, לעיל הערה 3, שם.

נכנסתי לתחום של מתנ"ס. כמי שחי ב"יחידת דיור" של שיכון וחווה את סביבת מגוריו כאדריכלות לא ידידותית, היה לי קשה מאוד להיכנס לאדריכלות שמבחינתי היתה מכוערת, כזו שלא מייצגת את התושבים. קשה עוד יותר היתה הזדהות שהבניינים האלה מייצרים, האופן שבו הם מציגים את תושבי הפריפריה כלפי חוץ ואומרים: זו הפריפריה, ואלה אנשי הפריפריה.

הנקודה השנייה היא הנראות של השיכונים ושל שיפוצם, מה שנקרא "שיקום שכונות" וגורם לשיכון ולדיור הציבורי להיראות רע. במה זה מתבטא? בצביעת הבניינים בצהוב בוטה, עם חיפוי של אריחי קראמיקה חומים. בירוחם מוצאים אפילו גגות רעפים פיקטיביים, שמבקשים להרגיש כמו בהולנד. הפונקציה שלהם אינה חיפוי, אלא מתן הרגשה מלאכותית של "כאילו" סביבה ידידותית לתושבים. מבחינתי חשוב לשאול שאלות בנדון ולהתחיל דיון שיובייל למתן פתרונות למצב, מהלך שיפתח צוהר למיגור התופעות הללו. לכל אורך התהליך שעברנו בשנתיים האחרונות, ראינו שמדובר בתולדה של החלטות פוליטיות, ביטוי פיזי לניוון מסוים בתפיסות של מקבלי החלטות, שמטרפד כל רצון טוב לחולל שינוי.

אופקים, היושבת בפתח המדבר, היא חלק ממדיניות הפרויקט הציוני "לרהט" את המדבר, לבנות ולאכלס אותו. במסגרת זו, תמיד חשתי שצריך לנסח חזון של אדריכלות בקנה-מידה אנושי, בקנה-מידה שיהלום את הרגישות התרבותית של התושבים. צריך לשאול מהי בכלל אדריכלות במדבר. ושוב: הבנייה היום מכוערת בגלל שהיא תלויה בהחלטות של קבלנים פרטיים (הרי אין כיום בנייה ציבורית), שהרווחיות בלבד לנגד עיניהם; ושוב אנחנו מוצאים את עצמנו עם אריחי הקראמיקה. חביבה פדיה הטיבה לתאר, בספרה בעין החתול, איך כל פסולת הבנייה של באר-שבע מטמאת את הוואדיות באותם אריחי קראמיקה, בטון, וקירות גבס שזיהומם מחלחל לאדמת המדבר.

הנקודה השלישית היא הצורך בתכנון מרכז תרבות שזהותו תהיה קשורה למקום ולתושביו, מבנה שאדריכלותו תיצור המשכיות של זיכרון מקומי. אני מתכוון לשימוש באחד המפעלים הנטושים, בדומיננטי מביניהם: מפעל אופ-אר.

צבי אפרת: קודם כל לגבי אדריכלות במדבר, מה זו אדריכלות מדבר. יש המציגים ערים אמריקאיות כמו פניקס באריזונה ולאס-זוגאס בנוואדה כמודל מוצלח לערי מדבר.

אופקים:

מחשבות על אסתטיקה ואדריכלות מתוך המקום

יוסף ז'וּוּף דדון בשיחה עם צבי אפרת

יוסף ז'וּוּף דדון: כתושב אופקים, היה חשוב לי שהפרויקט יקיף כמה היבטים: ההיבט החברתי; ההיבט האסתטי – במובן של אסתטיקה שצומחת מתוך המקום, הלוקאלי והמדברי; וההיבט הגיאוגרפי-היסטורי, עובדת קיומנו במרחב של אגן הים התיכון והלוונט. הבנתי שהמדבר שבו אני חי אינו עוד המדבר במובנו הבראשיתי, גם אם בעבר התייחסתי בעבודותי להיבט הזה. קלטתי שיש פה משהו חדש ושונה: מדבר "ריאליסטי", כזה שמוגדר אחרת על-ידי פונקציות כלכליות ופוליטיות. למשל: בתחום הבנייה הריאליזם שולט; אין בו שום פואטיקה. המדבר שבו אני חי הוא פריפריה מעצם יצירתן והגדרתן של הערים היושבות במרחביו; ערים כשדרות, נתיבות ואופקים מצד אחד, ירוחם, ערד, ומצפה-רמון מהצד השני ובאר-שבע באמצע, בעצם מוחקות את המדבר.

עמנואל ענתי טוען שכל המדבר הזה היה פריפריה של המזרח כבר בימי קדם, לצד המטרופולין הגדולות של מצרים ושל סוריה, שבהן שכנו ערי הבירה המזרחיות. בני ישראל נעו במדבר שהיה הפריפריה של המזרח. אבל זה המיתוס התנ"כי, ועכשיו אני חווה את שלב המדבר שאינו מיתוס. עכשיו אנחנו בעכשיו, והעכשיו הזה מקבל ביטוי ביוזמות בנייה: מנופים, אבק, משאיות, טרקטורים, אדריכלות שכולה פונקציונליות, בלי חשיבה אסתטית או תרבותית הקשורה למקום.

שלוש נקודות מתלוות למחשבות האלה ומהוות נקודות מוצא לדיאלוג בינינו. ראשית, המחשבות על אופקים והמדבר התרחבו לכיוון של מתן פתרון ומענה לבעיה הגדולה שניכרת היום בנגב, מה שאני קורא "אדריכלות של מהנדסים", שמייצרים "מתקנים". מה זה מתקנים? הביטוי הכי בולט הוא מבני ציבור כמו מתנ"סים, בתי ספר, מכללות, שמתאפיינים באריחי קראמיקה בצבע בז', דלתות ביטחון בכחול אטום, חלונות ודלתות מקטלוג חברת "קליל" וסורגים ירוקים. כנער מעולם לא

הן אכן נמצאות בסביבה מדברית והן באמת ערים מצליחות, צומחות, עשירות למדי, אבל אין באדריכלות שלהן כל קשר למדבר מלבד, כמובן, ההתייחסות למדבר כאל מכשול טבע שיש לגבור עליו. ערים אלה נמצאות במדבר רק כדי להדביר אותו, ולשם כך הן מגייסות כל טכנולוגיה אפשרית ויוצרות בתוכן סביבות מלאכותיות אטומות, הנשלטות על-ידי מערכות של מיזוג אוויר (מה שמכונה "בקרר אקלימית"), תאורה ועיצוב פנים אקזוטי. רוברט ונטורי, בספרו הנפלא ללמוד מלאס-וגאס, מיטיב לתאר את הסביבות הפנימיות המזויפות האלה, שבהן מאבדים לחלוטין תחושת זמן ומקום (ולכן קל יותר להתמכר להימורים). הציונות הבן-גוריונית, אגב, מתפעלת אמנם מהמדבר, מרותקת לעוצמתו הנופית ולאיותו המטאפיזית, אבל גם היא עסוקה ברטוריקה של "כיבוש השממה", של הכנעת המדבר. אין ספק שהמשיכה של בן-גוריון למדבר אינה רק פוליטית או אסטרטגית; הוא נמשך אל "הריק הזה", כפי שהוא מתאר את הנגב, ובהיבט רוצה למלא אותו, כלומר: רוצה ליישב אותו ובהיבט להשאיר אותו ריק, גולמי, חשוף, אוטוכטוני.

אבל בוא נתחיל מההתחלה. אני מגיע לאופקים, לעבודה איתך, דרך מחקר שהתחיל למעשה באמצע שנות ה-90 ונמשך עד היום. המחקר עוסק בתכנונה ובנייתה של מדינת ישראל מאז ראשית ימיה. הטענה הבסיסית שלי היא שמדובר בעצם בפרויקט תכנוני ריכוזי אחד, המודע מאוד לשאלת היחסים בין מרכז לפריפריה. למעשה זהו פרויקט שנושאו הוא פריפריה, או ספר: ניסיון מכוון ומנוהל בקפדנות לעשות פריפריאליזציה למדינה כולה, להילחם באמצעים מלאכותיים – כלומר, בכלים של תכנון מרחבי – בנטייה של אזרחים, ובייחוד של מהגרים ופליטים (כפי שהיה בראשית המדינה), להתגודד במרכז הגיאוגרפי והאורבני. מובן שיש כאן מקבילה לרצון להילחם במדבר, לכבוש ולביית אותו, ולכן מדובר בפרויקט שמביס את עצמו, ששקוע בדו-קרב דו-קישוטי עם עצמו. הרעיון, האצילי כשלעצמו, לחזק את הפריפריה על חשבון המרכז, אינו מתגשם לעולם ככוחן של החלטות בירוקרטיות אלא רק בתהליך היסטורי אטי ועל בסיס כוחות שוק ותנועות ספונטניות של הגירה פנימית. ככל שהמדינה מנסה בכוח לפזר את המרכז וליישב את הפריפריה, כך היא מגדילה את הפער החברתי והכלכלי ביחס למרכז. מאחר שהאוכלוסייה הוותיקה והחזקה אינה קונה את הרטוריקה החלוצית, רק המהגרים החלשים יותר נותרים

בפריפריה לבדם, כאובייקטים סבילים של ניסוי חברתי וגיאוגרפי חסר סיכוי.

י.ד. זה רע מאוד...

צ.א. כי מי שמגיע לפריפריה, מי שמגיע למדבר, מגיע בעל-כורחו – לא מרצונו, לא מסיבות אידיאולוגיות, לא כדי למצוא פרנסה, ובוודאי לא מאהבת המדבר. הניסוי הזה היה חסר סיכוי – וזה היה ברור גם למתכננים ולפוליטיקאים כבר בשנות ה-50 – אבל הוא נמשך בכל זאת. הביטוי שלו בשטח היה מספר רב של ערי אינסטנט חדשות – ערי מחוז, כפי שהן נקראו בראשית הדרך, לפני שכונו עיירות פיתוח – וגם עשרות יישובים חקלאיים, שמיעוטם הצליחו באמת להחזיק בקרקע ורובם נאבקים עד היום על עצם שרידתם. רוב ערי הספר החדשות שנבנו לא הצליחו ולא התפתחו, הן מבחינת מספר התושבים והן מבחינת רמת החיים. בדרך כלל לא היתה כל סיבה אורגנית למיקומן במרחב, ולא מחשבה כלכלית. היה צורך להמציא להן, באופן מאולץ, מקורות פרנסה וחלקן תיפקד למעשה כערי-מפעל (company towns), כלומר – ערים שנבנו כדי לספק כוח עבודה למפעל מסוים או למספר קטן של מפעלים, והן תלויות בהם לחלוטין לפרנסתן. כמה מהתעשיות שהועברו לפריפריה לא החזיקו מעמד, לעתים בשל קשיים כלכליים מקומיים ולעתים בשל תהליכים גלובליים יותר ונדידה של תעשיות לפריפריה רחוקות וזולות עוד יותר. ערי-המפעל נותרו אפוא ללא מקור המחיה שלהן, ונאלצו להסתמך על הטבות מס ומענקי רווחה למיניהם כדי להתקיים. עד היום, כשישים שנה לאחר הקמתן, רוב עיירות הפיתוח "נהנות" כחוק מפטורי מס בדרגות שונות, כלומר, מוגדרות כערים כושלות, נכות, שאינן יכולות לקיים את עצמן. גם מבחינה מספרית נדמה לי שרובן טרם הגיעו למספר התושבים שחזו מתכניהן. החזון הרגיונלי של המתכננים – שדמיין את הערים הללו כמרכזי מסחר ותרבות לאזורים כפריים שיקפו אותן וישתמשו-בהן – מעולם לא עבר.

העליבות הזאת של הקמה שרירותית של ערים חסרות סיכוי, ניכרת לעין עד היום: לא רק בתהתפתחות שלהן, אלא גם בהזנחה ובהרס של חללים ציבוריים ומבני ציבור, שנבנו והתרוקנו עם השנים ונותרו כחורבות אורבניות המזכירות לתושבים את הכרוניקה העגומה של עירם. בעצם זה הנושא של הפרויקט המשותף שלנו: המפעלים, מקורות הפרנסה והחיים של העיר, שננטשו והם עומדים ריקים

זה עשרות שנים. ערכם הנדל"ני נמוך לעתים עד כדי כך, שאין אפילו עניין להרוס אותם ולבנות במקומם משהו אחר. הם נותרים כקליפות חלולות, המנציחות את חזון העיוועים של עיירות הפיתוח במדבר.

לגבי השיכונים שהזכרת, אני רואה בהם פרויקט יפה ומעורר כבוד. קשה לי לבקר את עצם הכוונה של מדינת הרווחה בשנות ה-50 וה-60 לספק לכל אזרחיה מגורים הגונים. גם אם מדובר בפרויקט פטרוני מדי וסכימטי למדי, עדיין הוא ראוי ביותר, ומתוך ממצאי המחקריים אני מסיק שהוא גם נעשה במקצועיות ובכישרון לא מבוטלים. זה בהחלט לא מובן מאליו שכל המהגרים, העולים החדשים, קיבלו תוך שנים ספורות מיום הגעתם מגורי קבע – אמנם בדירה מינימלית, אבל מודרנית, כלומר עם מטבח ושירותים. פרויקט השיכון ההמוני הזה תוכנן על-ידי אדריכלים טובים, שעשו את המיטב במסגרת התנאים והאמצעים המוגבלים והגיעו להישגים אדריכליים שאחר כך נלמדו במדינות מתפתחות אחרות. הבעיה בתחום זה היתה, שלאחר העשורים הראשונים המדינה הפסיקה לדאוג לדיור הציבורי ולפתח אותו, ומה שסיפק פתרון הגון בתקופת הצנע לא התאים עוד. השיכון, שנתר כפי שנבנה במקור, לא נתן עוד מענה לצרכים המשתנים, ומצבם הפיזי של הבניינים הלך והידרדר.

פרויקט שיקום השכונות של שנות ה-70 וה-80, ה"מענה" שנתן הליכוד לפטרונות הסוציאליסטית, גרם בעיני יותר נזק מתועלת: הוא שיפץ את השיכונים ועשה אותם אסתטיים יותר למראית עין, אך למעשה היה כאן טיפול בהיבטים דקורטיביים בלבד של עיצוב חזיתות, צביעה, מסתורי כביסה וחיפויים זולים למיניהם. זה היה באמת ובתמים פרויקט תעמולתי יותר מאשר אדריכלי, והוא רק העמיק את הפער בין המרכז לפרפריה. במקום להשקיע באדריכלות עצמה, כלומר בהגדלת הדירות ובשיפור איכויות החלל של בניינים קיימים, לצד הקמה של בניינים חדשים מתאימים וגיבוש המרקם השכונתי – הפרויקט הזה התמקד בשיפוץ זול, שלא החזיק מעמד זמן רב. הוחמצה כאן ההזדמנות להפוך שיכונים לשכונות.

לבלוקים של השיכונים יש נטייה להישאר אובייקטים אנונימיים הצפים במרחב ומנותקים מסביבתם. אם הם לא הופכים בתהליך כלשהו לאורגניזם שכונתי או קהילתי – דינם נחרץ, מבחינה אדריכלית וחברתית, לניווט והרס הדרגתי. פרויקט

שיקום השכונות כלל לא עסק ביחסים בין הבלוקים או במרחב הציבורי שביניהם, ולכן היה כישלון ידוע מראש.

המחקר שעשיתי על האדריכלות של ראשית המדינה הוצג בשנת 2000 בתערוכה במוזיאון תל-אביב לאמנות ובספרים שליוו את התערוכה, וגרר מודעות מסוימת מצד הציבור, ובייחוד בקרב קהילת האדריכלים, לנושא שעד אז לא נחשב מעניין דיו. גם באקדמיה, בבצלאל, התמקדנו בלימוד שוטף ועקבי של האתרים שנבנו בשנות ה-50 וה-60. הלכנו לאתרים האלה עם הסטודנטים, לשמוע את התושבים ואת פרנסיה הערים, לנסות לחשוב איך אפשר להסתכל עליהם בראייה קונסטרוקטיבית מקיפה ומפורטת, הייתי אומר הוליסטית, כזו שאינה מבודדת היבט כזה או אחר אלא מבקשת להבין את הערים והשכונות האלה כמערכות שלמות, כסביבות אורגניות, כקהילות חיוניות, שאינן זקוקות להתערבות דרמטית מבחוץ כי אם למעורבות שעשויה לעורר תהליכי תמורה של התחדשות עירונית ושל שינוי דימוי ותדמית.

אתה היית מעורב בפעילות אקדמית כזו, שבה סטודנטים לאדריכלות מבצלאל למדו את אופקים והציעו פרויקטים יצירתיים למדי, שהתבססו על תהליכי השתנות מתונים המשתפים ומעצימים את הקהילה המקומית. השיעור שקיבלו הסטודנטים מורכב וחשוב לאין שיעור, מבחינה מקצועית ואתית כאחת, מכל תרגיל שבו הם מתבקשים לתכנן בניין חדש בסביבה דמיונית. אני לא רואה בפעילות האקדמית הזאת שליחות בנוסח תנועות הנוער במחוזות ספר, אלא שיעור מקצועי רלוונטי ביותר לאדריכלים.

כמו כן עלי להדגיש שאני-עצמי עוסק בערי הפריפריה מתוך עניין אמיתי בעתידן ובאפשרויות האדריכליות הגלומות בהן. דווקא בגלל ריחוקן היחסי מן המרכז, בגלל נידחותן לכאורה, הן לא עברו תהליכים של פיתוח מואץ, מפלצתי לעתים, שחוו ערי המרכז – נגיד פתח-תקוה, ראשון-לציון, חולון. התהליכים האטיים בספר לא איפשרו "טבח אורבני" או "התאבדות אורבנית" (urbanicide) וגררו שמירה על התבניות העירוניות המקוריות, שיש בהן איכויות טובות למרות כל הביקורת. אפשר להרגיש בכך כשמבקרים בערים האלה כיום. מבעד לעליבות, ניכר שיש להן עדיין אופי ייחודי, ויש בהן תחושה של קשר אמיתי בין קהילה למקום. באורח פרדוקסלי, הן פחות מנוכרות מהערים שבשולי המרכז, ולכן יש להן סיכוי לעתיד טוב יותר.

ההתפתחות האטית יחסית תאפשר להן לשמור על אופיין ולטפח את ייחודן: הן לא יהיו ערים גנריות.

י.ד. בפריפריה הדרומית יש ריכוז גדול של עולי צפון־אפריקה. בפרויקט שלנו הרגשתי לראשונה שהצלחנו לעבור לשלב שבו האדריכלות הציבורית נותנת זהות למיעוטים – רגע היסטורי שבו נרשמת זרימה חיובית ורעננה ונמחק הקונפליקט בין המיעוטים לבין האדריכלות הציבורית של שנות ה־70; רגע שבו האדריכלות הציבורית מוותרת על מעמדה כ"הנחתה" ממסדית ונפתחת להכרה ברבות־רבותיות. המתנ"סים, למשל, הם דוגמא קיצונית ל"הנחתה" של אדריכלות, יחד עם התכנים הפרוגרמטיים שלהם: הצגות תיאטרון ואירועי תרבות המנותקים מהרפרטואר התרבותי המקומי של קהילות יוצאי צפון־אפריקה, אתיופיה, קזחסטאן, אזרבייג'אן. בפריפריה חשוב לאפשר ולהעצים את התרבות שצומחת בה, וזה בעצם מה שאני עושה ביומיום: אני תומך ביצירת אמנות מתוך הפריפריה, כזו שמתייחסת למצב החברתי והתרבותי בעיירות הפיתוח, כמו בקיבוצים – שבהם היתה מאז ומתמיד פעילות תרבותית, למשל גלריות קיבוציות, והתפתח שיח תרבות. בעיירות הפיתוח, לעומת זאת, לא היו מעולם גלריות וחללים להצגת אמנות, ולא נעשה דבר ברמה הזאת.

ז.א. בעיירות הפיתוח יש עודף, לא חוסר, של מתקני ציבור ושל שטחי ציבור. אבל אין בכך כדי לומר שזה טוב, או נחוץ, כיוון שמדובר בנוכחות שרירותית לחלוטין, נתון סטטיסטי, מס שפתיים בירוקרטי שאין מאחוריו מחשבה על צרכים אמיתיים. לכן, בשטח, העודפים האלה נעשים נטל, הופכים לבעיית תחזוקה. רואים זאת למשל בשטחי ציבור פתוחים, בגנים ובפארקים וכך הלאה, בייחוד בדרום: ההשקיה והתחזוקה יקרים, והגנים הופכים לשטחים פתוחים מוזנחים בלב הערים. גם מבני ציבור רבים נותרים ריקים מפעילות, ואז – או שמשלטות עליהם כל מיני עמותות, או שפשוט סוגרים אותם והם גוססים בעמידה במשך עשרות שנים, נתונים לוונדליזם.

ואז, הפלא ופלא, כאילו מבנים ריקים אינם בנמצא, מגיע פתאום עוד כסף מאיפשהו, ממפעל הפיס, מהסוכנות, מעודפי תקציב כאלה או אחרים, ומחליטים לבנות מבנה ציבור חדש. זה קל יותר מטיפול בישן, ולא דורש מחשבה על הסבה של בניין קיים. בונים חדש, ואחרי כמה שנים גם הוא ריק. הכרוניקה הזאת מעידה על השרירותיות שמאפיינת את קבלת ההחלטות מלמעלה, באיזה גוף שזכה באיזה

תקציב ופיזור כמה מבנים כאלה בכל רחבי הארץ. אין כאן יוזמה מקומית הנסמכת על צורך ממשי.

בעבודה המשותפת שלנו אנחנו מנסים לעשות בדיוק ההפך, ועלידי כך לשנות את הסחף של תהליכי תכנון שרירותיים מלמעלה. הסיכוי הטוב ביותר להצלחה אדריכלית בפריפריה טמון, לדעתי, ביוזמות מקומיות לפיתוח והתחדשות – יוזמות שאינן מתעבות את העיר הקיימת, שאינן מנסות למחוק אותה ולעשותה מקום אחר אלא מבקשות לעבוד בתוכה, לשפר ולהחיות אותה, למחזר את מה שאפשר: מבנים נטושים, חללי ציבור שאינם מתפקדים, שיכונים שניתנים לשרוד או להמרה.

כרגע מוכרות בשטח שתי אופציות אדריכליות אפוקליפטיות למדי: האחת היא מבנים משוכפלים לעיפה כמו אלה של מפעל הפיס, המושגלים במקומות שונים בלי כל וריאציה; השנייה היא אדריכלות "איקונית" לכאורה, המנסה לייצר "אפקט בילבאו" וסופה שהיא מעמידה פנטזיות מגוחכות, ששמות את ערי הפריפריה ללעג ולקלס. נוכח האופציות האלה, אנחנו מציעים בפשטות לעבוד עם מה שיש. יש, כאמור, שפע מבנים שאין בהם שימוש או שאינם מתפקדים, ואפשר "לתרגם" אותם לצרכים ולסטנדרטים של היום ולהטעין אותם בפרוגרמות רלוונטיות.

י.ד. ב פרויקט אופ־אר התנסו לא־פעם בפנייה לרשויות המקומיות, למדינה ולמוסדותיה, ונוכחנו לדעת שאותה שאלה כללית לגבי הנגב והפריפריה עולה שוב ושוב: איך אפשר להזרים אדריכלים ואדריכלות שפוויה למקום ולבנות בו אדריכלות כנה, בעלת חזון, בקנה־המידה של המדבר, של הפריפריה? ולמה בעצם זה לא קורה? המוסדות הציבוריים מלאים כוונות טובות, אבל משום־מה, בפועל, הם בונים "מתקנים" ולא אדריכלות אנושית. אני קורא לבניינים האלה גם "קרמבואים" – אלה השיכונים שנבנו בשנות ה־90, בתקופת אריאל שרון, כשהגיעו לאופקים גלי העלייה הרוסית, והאתיופית, ומשפחות משת"פים. בלילה היו מייבשים את הבטון באש, כדי שיוכלו, יומיים אחר כך, לבנות את הקומה הבאה, ובסוף הכל היה מחופה במין טמבורטקס עוקצני, שבגללו אני קורא לזה אדריכלות קרמבו. הדרום כמחסן, כמאחסן. איך אפשר לפתור את התופעה הזאת ולהביא לכך שלא תחזור על עצמה? ז.א. דברייך לגבי התוצאות בשטח של זירוז תהליכי התכנון והבנייה, מתארים יהירות והשחתה פוליטית גרידא. אין לי מה להוסיף על כך. אבל התסכול שלך ממה שאתה

מכנה "אדריכלות מתקנית", נוגע בבעיה רחבה יותר, בעיית הפרובינציאליות. נדמה לי ששיתוף הפעולה בינינו, גם אם מעולם לא אמרנו זאת במפורש, מבוסס על מלחמת חורמה בחזיתות שונות כנגד הפרובינציאליות. הרי אין כל בעייתיות מולדת במצב הפריפריאלי, אלא כאשר הוא נתפס בעיני עצמו ובעיני אחרים כשם נרדף לעמדה פרובינציאלית. הקשר הפשוט מדי בין פריפריאליות ופרובינציאליות נוצר לעתים בשל תחושות של נחיתות וקיפוח, המבקשות פיצוי בדמות עודף חומרי וחזותי. באדריכלות התוצאה היא מבנים מופרזים, מגובבים, חסרי הקשר או קנה-מידה, המבקשים לאזכר או לחקות מקומות אחרים ובכך רק מחריפים את הניכור מסביבתם המיידית. אלה ה"מתקנים" שעליהם אתה מדבר: תוצר של הפרובינציאליות, דהיינו דחיית הפרובינציה או עיר השדה כאשר היא וניסיון להמיר אותה במשהו אחר – ניסיון מאולץ, ובסופו של דבר מגוחך, כפי שקיבע בתודעה המערכת "קפטריה בטבריה" של הגשש החיזור.

באשר לנו – מכיוון שהסאטירה אינה עומדת לרשותנו, אנחנו מנסים לשנות את הטון ולהשיג חיוביות באמצעות עיסוק קונקרטי ומאופק בעיר כפי שהיא, מתוך ניתוח רצינולי של צרכים ממשיים ושל אפשרויות פיתוח ריאליות. אנחנו בוחנים חללים ומבנים קיימים שאפשר לעבוד איתם, לשפר או להמיר אותם, כך שיוכלו להכיל ולהגדיר מחדש את המרחב האזרחי ואת חיי היומיום בעיר. במקום לעורר ציפיות גבוהות שאחר כך יקרסו ויותירו אכזבה נוספת, אנחנו מבקשים להניע את חשיפת הפרטיקולריות של המקום. אם באמת נצליח בכך, זה יהיה הישג גדול מאוד בעיני, כיוון שהוא ינחיל ביטחון עצמי תרבותי שיאפשר עבודה רצינית ויסודית "מלמטה", מצד בני המקום עצמם. זוהי בעיני קיימות אמיתית: היפוך של הגישה הפטרונית המטילה פתרונות נקודתיים שרק תורמים להגבהה של ערמת הגרוטאות האדריכליות. לא פשוט לייצר מראש דבר בר-קיימא. אף אחד מאתנו לא מחזיק באבן הפילוסופים, אבל אנחנו מקווים שנצליח להעניק לפרויקט סיכויי הישרדות טובים יותר, על סמך הנחת היסוד הרואה בקיימות סביבתית או אדריכלית תופעת לוואי של חיוניות חברתית ותרבותית.

מוכרים לנו כל מיני מיזמים תרבותיים שאפתניים בפריפריה, תוכניות להקים מוזיאונים, תיאטראות וכדומה. נזקם של מיזמים כאלה גדול מתועלתם כל עוד

אינם קשורים בטבורם לצרכים ולאפשרויות של המקום. החזון שלך שונה: בפגישות הראשונות בינינו פירטת באוזני מדוע הפרוגרמה שלך אינה אמנותית לשמה וגם לא תרבותית גרידא, שכן היא ניוונה ממימד פדגוגי מרכזי, מהכשרה מקצועית ועסקית ומהיבטים של שגרת חיים אזרחיים ופעילות ציבורית. דיברנו על גן ציבורי, אפילו על אולם חתונות שחסר באופקים כרגע.

י.ד. במשולש הזה, יחד עם איציק קריספל, ידענו רגעי קסם של חיבור בין תרבות, חברה ותעסוקה, מודל שיכול לפעול בכל פריפריה בעולם. קודם לכן היה נתק בין היוזמות שקריספל מעורב בהן – למשל חממה לעידוד תעסוקה – לבין ההצעות שלי, כמו מרכז לאמנות, ארכיון מדברי וגינה רב-תרבותית. בהמשך פיתחנו את הסדנאות ואת המלונית, שמהוות דבק לכל היוזמות האלה – החל בלימודי תרבות ואמנות, ועד להכשרה מקצועית.

צ.א. זה היה רגע נפלא, ואני מקווה שיהיו עוד כאלה.

י.ד. יהיו.

צ.א. כי בסוף, אם נבנה כאן לא יותר מעוד מוסד פילנתרופי תלוש שניזון רק מתרומות, ולא מקום חי שמספק פרנסה ועניין לתושבי העיר – הוא לא יצליח להתקיים לאורך זמן. לכן אני תומך מאוד בגישה של איציק קריספל, שמנסה לפתח יזמות מקומית על בסיס עסקי. בעיני הפרויקט שלו רציני ביותר, ואני מקווה שנצליח לחבר בין הדברים באופן ממשי.

י.ד. היה גם הרגע הזה, שדיברנו על אולם רב-תכליתי שישמש לחתונות, להקרנת סרטים (בהעדר סינמטק באופקים) ולכנסים. בני המושבים או הקיבוצים הסמוכים יוכלו להגיע לעיר להופעה, או כדי לערוך בה כנס – פעולות שיצרו קשר רענן על בסיס תרבותי בין בני הקיבוצים והמושבים באזור לבין תושבי אופקים. אותו אולם ישמש למופעי מוזיקה – יום אחד קונצרט של מוזיקה אמהרית, יום אחר מוזיקה קלאסית, או רפרטואר של מוזיקה מזרחית – הכל יחד, החל בסרט של פליגי וכלה בחתונה, מקום לכל התרבויות בזרימה רב-ערוצית. לדעתי, המודל הזה צריך להתקיים בכל מוסדות הציבור בארץ, ליצירת גמישות תרבותית בדיאלוג עם המקום. כי מה זה מוסד ציבורי? זה מקום שדלתותיו פתוחות לכולם, למניפת החברה הישראלית. בפרויקט הגינה הרב-תרבותית שהצעתי, למשל, כל אחד מבני אופקים מוצא ייצוג

לתרבותו והזדהות דרך הצמחים שהובאו מארצות המוצא השונות. בילדותי ובנעוריי, מוסדות הציבור הממסדיים היו מקומות שהקרינו בידוד וניכור ופעלו בנתק ממקורות התרבותיים, שקשורים לרבות תרבותיות יס־תיכונית. פרויקט אופ־אר הוא מודל שהייתי מגדירו כתיקון.

צ.א. או אולי איזו קפסולה, שמנסה להגיד דבר־מה על מדינת המהגרים שנוצרה פה וניסתה לשווא לייצר כור היתוך מנטלי. הקפסולה שלנו יכולה לשאול מתי מסתיים הפרויקט הלאומי של מחיקה והאחדה ומתחיל המפגש התרבותי של חברה אורחית פתוחה.

ד.י. בפרויקט אופ־אר היה חשוב לי שהמהלך שלנו – שנתיים של מחקר ושל מפגשי עבודה – יניב פרוגרמה בת־ביצוע. באחד מפרסומיו, איציק קריספל מתאר מצב שגם אני זוכר מנעוריי: מדי שנה היו צצים בכל מקום שלטים – כאן יוקם פרויקט תעסוקתי, וכאן מרכז תרבות, ושם מרכז ספורט, וכאן מתנ"ס, אבל דבר מכל זה לא קרה. אלה היו שלטים של הבטחות שנמקו בשמש. ואני שואל, איך זה קורה? האם אתה יכול לבאר את המנגנונים הבירוקרטיים שמביאים לכך? אולי כך נוכל להבין ולמנוע את הכישלון, את הטרגדיה של הפריפריה.

צ.א. במקרה שלנו, אנחנו מבקשים לקחת מפעל נטוש שעומד שומם זה עשרות שנים, ולאכלס את הבניין בפרוגרמות חדשות. מדובר בבניין עצום, שבעבר תפקד כמקור התעסוקה המרכזי של העיר. סיפורו אמבלמטי לסיפור הגדול יותר של התפרקות מדינת הרווחה הישראלית והעברת האחריות למגזר הפרטי. כשלון המפעלים בעיירות הפיתוח הביא למסקנה הקיצונית ההפוכה, של הפרטה גורפת ומכירת חיסול של אחזקות המדינה בנדל"ן התעשייתי. חברת "מבני תעשייה", שהיתה פעם ממשלתית, הופרטה והפכה לבעלים של רוב מבני התעשייה והאחסון שהוקמו בפריפריה בעשורים הראשונים למדינה. נראה שערכו המסחרי של הרכוש הזה אינו גבוה דיו כרגע, ולבעלים אין אינטרס של ממש להשביח אותו. לעתים, כמו במקרה של מפעל אופ־אר, גם קשה להשכיר אותו ואפילו לא כדאי להרוס אותו. כדי לא לשלם עליו ארנונה, מותירים אותו בלי גג וממתנים לימים טובים יותר – לעליית ערכי הנדל"ן במקום, או לשינוי ייעוד הקרקע למגורים או למסחר. בינתיים העיר נאלצת לחיות עם מפגע סביבתי ותזכורת מונומנטלית לכשלונה המתמשך.

בעצם, מאחורי הסיפור הזה מסתתרת המופרכות הרעיונית של הקמת עיירות

הפיתוח, שבהיותן ערי־מפעל הן למעשה חסרות הצדקה כלכלית של ממש, בהעדר בסיס תעסוקתי מגוון ויציב. מסיבות אלה, העיירות האלה חסרות חיות עצמאית; בעבר הן היו תלויות בתמיכת המדינה, וכיום – ברצונו הטוב של השוק הפרטי. אלא שכרגע, לשוק הפרטי לא כדאי לייצר מקורות תעסוקה בפריפריה. זה לא עובד, זה לא כלכלי.

אני חושב שההצעה שלנו מאפשרת לכל הצדדים בעניין, כולל "מבני תעשייה", להרוויח מהחייאת הנכס. בארץ אין עדיין מודלים מוצלחים להוכחת טענתנו, ולכן זהו תהליך ממושך ומתסכל. אבל הצלחתו של הפרויקט עשויה ליצור התעניינות בכלל המבנים הנטושים בפריפריה; היא תדגים כיצד הפיכתם לאתרים פעילים עשויה להאיץ תהליכי התחדשות עירונית ולהביא לעליית ערך נדל"נית. אני מאמין שזה יקרה – אבל לאט, כיוון שמדובר ביצירתיות וביצרנות שצריכות להגיע מהשטח, מהעיר עצמה, מיזמות מקומית מהסוג שקריספל מנסה לטפח.

ד.י. מאז ומתמיד חשתי קונפליקט של משיכה־איבה לקובייה הלבנה. הקושי הזה נבע מהחוויה של יחידת הדיור הלבנה ושל הבטון. בשבילי, חוויית הבטון היתה לא אנושית, חווייה של אדריכלות אנטי־תיכונית.

צ.א. אתה מדבר על הבטון החשוף?

ד.י. הבטון בכלל.

צ.א. הבטון שהעין רואה?

ד.י. הבטון שכולא חברה ותרבות בדירת שיכון, העמודים והבלטות שכמו בולמים את הנראטיב התרבותי של הלוונט ומתעלמים מתנאי האקלים המקומיים. אבל באופן פרדוקסלי דווקא התחברתי לאופן שבו הרוח המדברית והחול מלטפים את הבטון ונוצרת השתלבות יפהפייה ביניהם. איך אתה רואה את אדריכלות הדיור הציבורי בנגב? ומה דעתך על שאלת הדיור הציבורי הנכחד כיום, בישראל בכלל ובפריפריה בפרט?

צ.א. אני חושב שהתנערות המדינה מהדיור הציבורי ראויה לגינוי. בכך שזנחה את פרויקט הדיור הציבורי, המדינה ויתרה למעשה על אחד השירותים הנאורים וההגונים ביותר שהיתה אמורה להעניק לאזרחיה, ובמיוחד למעוטי היכולת שביניהם. תראה מה קורה היום: המחירים מאמירים, כיוון שבחברה כמו שלנו, שעדיין צומחת, הביקוש

למגורים עצום. שוק הדירות המופרט לחלוטין פועל על פי כללי השוק, וחלקים גדולים של האוכלוסייה נפגעים. זה צורם במיוחד לאור העובדה שכבר היתה לנו תשתית מפותחת בתחום, גם אם כזו שבהחלט חייבה רוויזיה. אגב, גם לפני קום המדינה היתה כאן תשתית ענפה של דיור ציבורי, שנוהלה היטב על-ידי הארגונים הקדם-מדינתיים כמו ההסתדרות והסוכנות היהודית. אני מקווה שהמדינה עוד תחזור למעורבות כלשהי בתחום הדיור הציבורי, כפי שקורה בכמה מדינות באירופה.

לגבי הקופסה הלבנה והבטון: המהגרים האירופים של שנות ה-30 אכן ביקשו לבנות כאן מעין "קופסה לבנה" – עיר לבנה מודרניסטית, קוסמופוליטית, לא לוקאלית, לא ילידית. יחסם למקום היה אמביוולנטי: הם ערגו אליו ובו-בזמן ביקשו לתרבת ולנרמל אותו על פי קודקס מערבי. לאחר קום המדינה התעוררה התנגדות חזקה לאדריכלות הלבנה הזאת, שנראתה לדור האדריכלים החדש, לצעירים הצברים, זרה וגלותית ולא שייכת. מאתם קיבלה ביטוי באדריכלות חשופה, גולמית, חושנית, פלסטית מאוד, שייצגה לכאורה את הצבר עצמו, את הישראליות החדשה, הישירה, הכנה, הגופנית, הבוטה לעתים. מובן שלא מדובר בהמצאה מקומית מקורית אלא בייבוא של אופנות הזמן, ממש כמו מה שקרה קודם לכן עם האדריכלות הלבנה.

ברגעי הטובים של האדריכלות הזאת, המכונה ברטליסטית, היא דרשה מיומנות מקצועית גבוהה במיוחד וכישרון תכנוני ופוסט-ניכר, והיא אכן הגיעה להישגים יוצאי דופן והעמידה כמה בניינים נפלאים. אבל ברגעי הפחות מוצלחים, האדריכלות הזאת הותירה בנוף בניינים עגומים מאוד, בייחוד בתחום השיכון הציבורי; אולי בגלל שהשפה הרטובה של הבטון החשוף איפשרה חופש יצירתי בתכנון מבני הציבור – אך בתחום המגורים נדרשים דיוק ועדינות ויעילות וסטנדרטיזציה המתאימים יותר לבנייה יבשה. מבחינה אינסטרומנטלית, פרויקט השיכון הציבורי של ראשית המדינה הצליח למדי – אבל נכשל במשימה האדריכלית הקשה של הקניית אופי דומסטי לדיור ההמוני.

י.ד. ומדוע בחרנו אנחנו לפעול דווקא בבניין קיים, בזה של מפעל אופ-אר? מדוע לשמר אותו ולהשתמש בחלליו במקום לבנות בניין חדש שיתאים לפרוגרמה שלנו?

צ.א. אנחנו לא משמרים: זהו לא עולם המושגים שלנו. המניע אינו נוסטלגיה לאובייקט נדיר שיש לשמר או לשחזר את איכותו הצורנית או האסתטית. מצד שני אנחנו

גם לא הורסים את הקיים. במקרה של מפעל אופ-אר, הרס אינו בא בחשבון כיוון שמשמעותו תהיה מחיקה של פרק מרכזי בהיסטוריה של אופקים והכחשת מהותה של אופקים כעיר-מפעל. הבחירה להתביית על אופ-אר אומרת קודם כל קבלה של אופקים, נכונות להישאר בה, רצון להכיר את הסיפור שלה וניסיון להתחיל מחזור חיים חדש מתוך הסיפור הזה. זו הנקודה החשובה ביותר: להפיח חיוניות מבפנים, מתוך הקיים.

אבל המהלך לא מכוון להמשך ליניארי או לוקאל-פטריוטי של ההיסטוריה העגומה של העיר. להפך: הוא מציע התבוננות דיאלקטית, ביקורתית, אלטרנטיבית. הריסה של מבנה קיים או התעלמות ממנו והקמת בניין חדש, כדרכו של מפעל הפיס, למשל, מדי כמה שנים, אינה מותרת כל סיכוי ליצירת יחסים פנימיים (הייתי אומר, נפשיים) עם העיר, ולכן היא חסרת משמעות, ריקה, לא מאפשרת תמורה או תיקון. הבחירה לעבוד בתוך חורבות אופ-אר מניחה עימות ישיר, או לפחות שיחה גלויה, בין מה שהיה לבין מה שיהיה. אנחנו בונים במודע זירה מתוחה, טעונה וזכרונות (חלקם מרים), בלי לעשות רומנטיזציה או גלוריפיקציה של העבר אבל גם בלי לקונן על קיפוח. פעולת ההמרה של הבניין הקיים והטענתו בפרוגרמות חדשות מסמנת אג'נדה אקטיביסטית, שאינה מתעכבת על בירורים של צדק היסטורי אלא פועלת באופן ישיר על סמך כוחות ואמצעים מקומיים.

מבחינה אדריכלית, תמיד מעניין יותר לעבוד בתוך הקשר טעון ולהפעיל אותו מחדש בהתערבות פרשנית. זה מה שאנחנו עושים: מותירים את המבנה הקיים כפי שהוא, פתוח, חסר גג, כקונסטרוקציה חשופה, ומחדירים לתוכו כמה מבנים חדשים הממוקמים כרצועות על הגריד המתמטי של המבנה המקורי. אנחנו לא ממלאים את המבנה אלא משאירים אותו אוורירי ופתוח ברובו. החלל שנוצר בין קליפת המבנה המקורי לבין המבנים החדשים משמעותי ביותר. שם בעצם אמורה להתייצב הבמה האזרחית שאנחנו מדמיינים; שם אמור להיות המרחב הציבורי האלטרנטיבי, ושם אולי תוגדר מחדש תרבות הפנאי של העיר.

מאחר שאנחנו עובדים עם מבנה קיים, עלינו לקבל ולהתאים לצרכינו לא מעט תכתיבים הנדסיים וחלליים. הבניין מוביל אותנו לפתרונות אדריכליים שאולי לא היינו יודעים להמציא בסיטואציה אחרת. למעשה מדובר בבניין מיוחד עם תחתית

כפולה, כמו ארון של קוסמים או מזוודה של מבריחים. מכיוון שאופ־אר היה מפעל לצביעת בדים, הוא נבנה על גבי מערכת ניקוז, שלתוכה נשפכו נוזלי הצבע דרך חורים ברצפה. ההפרש בין רצפת המפעל ותחתית מערכת הניקוז הוא כמטר אחד, כלומר – זהו בניין שיושב על בריכה רדודה. אפשר כמובן להתעלם ממנה או לסתום את החורים ברצפה, אבל אפשר גם לנסות להשתמש בה ליצירת מערכת אקולוגית של מחזור מים והשקיה, שיהפכו את המרחב הפתוח כולו לגן פנימי. כך, כשברקע מרחפות רוחות הרפאים של מפעל אופ־אר, הבניין בגלגולו הנוכחי יציע מרחב ציבורי חדש ומעניין. מרחב זה יהיה, על פי חזוננו, מוקד של חיוניות עירונית מתחדשת.



Gaza Strip רצועת עזה

אופקים Ofakim

אתר דודאים Dudaim

באר שבע Beer Sheva

חצרים Hazerim

צעלים Tzeelim

רמת חובב Ramat Hovav



ב מ ד ב ר

2009

HD, סאונד, ערוץ אחד, 17:28 דקות / שתי קוביות בטון, 30×110×110 ס"מ כ"א

אוסף MJS, פריז; מוזיאון פתח-תקוה לאמנות

תסריט ובימוי: יוסף-ז'וזף דדון; הפקה: דלית ארנולד; צילום: פטריק דוברנז; עריכה: אופיר-ראול גרייצר; הקלטה: יוחנן ברונשוויג; פסקול: דרור שימן; ניהול הפקה: אנה סומרשאף; ראפיקאט: גיא לוי; אונליין: דימה לידחוב; עזרת צלם: מורן וייספיש; בוסימן: נמרוד שלום; מנהל עבודה: אייל אסולין / הופק במסגרת פרויקט "במדבר", בתמיכת: מועצת הפיס לתרבות ולאמנות; המכללה האקדמית ספיר, שדרות; פסטיבל קולנוע דרום / תודות: ז'אק אוזן (עיריית אופקים), ד"ר אבנר פיינגלרנט, אלון גייר, הגר סעד-שלום; תודה מיוחדת: דרורית גור אריה, קרן ארז-אסיף, יהודית גואטה, אסתי דינור

In the Desert

2009

HD, sound, one channel, 17:28 min / Two concrete blocks, 30×110×110 cm each

Collection of MJS, Paris; Petach Tikva Museum of Art

Written and directed by Yosef-Joseph Dadoune; production: Dalit Arnold; cinematography: Patrick Doberenz; editing: Ofir-Raul Graizer; sound: Yohanan Brauschvig; soundtrack: Dror Shiman; production manager: Anna Somershaf; rough-cut: Guy Levi; online: Dima Lidhov; camera assistant: Moran Weissfisch; boom: Nimrod Shalom; coordinator: Eyal Assuline / Produced as part of *In the Desert* Project, with the support of: Israel Lottery Council for the Arts; Sapir College, Sderot; Cinema South Film Festival / Thanks: Jacques Ouzan (Municipality of Ofakim), Dr. Avner Fainguelernt, Alon Gayer, Hagar Saad-Shalom; special thanks: Drorit Gur Arie, Keren Erez-Assif, Judith Guetta, Estee Dinur

[In the Desert]



[61]

[במדבר]



[60]

[Phoenix]



פניקס

2010

HD, שני ערוצים (לופ), 25:25 דקות

מיצג: יוסף-יוסף דדון; הפקה: אנה סומרשאף; צילום: פטריק דוברנו; עריכה: אופיר-ראול גרייזר; אונליין: דימה לידחוב; עזרת צלם: מורן וייספיש; מדריך סנפלינג: דרור נויפלד; מפעיל מנוף: דוד ויצמן / הופק במסגרת פרויקט "במדבר", בתמיכת: מועצת הפיס לתרבות ולאמנות; המכללה האקדמית ספיר, שדרות / תודות: ד"ר אבנר פיינגלרנט, אלון גייר, הגר סעדי-שלום, ז'אק און (עריית אופקים)

Phoenix

2010

HD, two channels (loop), 25:25 min

Performance: Yosef-Joseph Dadoune; production: Anna Somershaf; cinematography: Patrick Doberenz; editing: Ofir-Raul Graizer; online: Dima Lidhov; camera assistant: Moran Weissfisch; rock-climbing instructor: Dror Neufeld; crane operator: David Weizmann / Produced as part of *In the Desert* project, with the support of: Israel Lottery Council for the Arts; Sapir College, Sderot; Thanks: Dr. Avner Fainguelernt, Alon Gayer, Hagar Saad-Shalom, Jacques Ouzan (Municipality of Ofakim)

[Phoenix]

[פניקס]





אופקים

2010

HD, סאונד, ערוץ אחד, 14:47 דקות

תסריט ובימוי: יוסף-יוסף דדון; בהשתתפות: דודו רוהקר, חלילה איליאגואב, יסמין מיירספלד, לבנת קוטק, רועי עורן, שי פרץ, שרית מיירספלד; הפקה: אנה סומרשף; צילום: פטריק דוברנו; עריכה: יעל חרטונסקי; הקלטה: נמרוד שלום; פסקול: ז'יל לוראן; אונליין: דימה לידחוב; ניהול הפקה: עידית וכטר; עוזרת צלם: מורן וייספיש; תמיכה טכנית: אורי אלון; עוזרי הפקה: נופר אוזמו, מוריה אור, סתיו עמר, שני שלפמן; קייטרינג: כוכי אבוהרון; הסעות: מיקי אזולאי, יעקב אנידיג'ר, הדר מוריץ, פטרה ג'יפ תיירות; ציוד: משה אוחיון, עמרם סויסה; מורה ליוגה: פטריסיה כהן; עיצוב כרוזה: הליגה; צילום: אלעד שריג / הופק במסגרת פרויקט "במדבר", בתמיכת: מועצת הפיס לתרבות ולאמנות; המכללה האקדמית ספיר, שדרות; משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות, המועצה הישראלית לקולנוע; הסוכנות היהודית לישראל, תוכנית "שותפות 2000"; קרן יהושע רבינוביץ' לאמנויות – פרויקט קולנוע, בשיתוף קרן ליאון רקנאטי; "החדשות מהירקון שבעים" / תודות: ד"ר אבנר פיינגלרנט, אלון גייר והגר סעד-שלום (מכללת ספיר); צבי גרינוולד ומירי וקנין (עיריית אופקים); רן יול, יפעת עמר ודניאל אורי (מתנ"ס אופקים); יעקב טרנר, בני חצבני וארז דרור (מוזיאון חיל האוויר); גיורא עיני, יואב אברמוביץ', אלון גרבו, אסתי שדה ורונית קינן (קרן יהושע רבינוביץ' לאמנויות); תודה מיוחדת: אייל אסולין, דרורית גור אריה, קרן ארז'אסיף, יהודית גואטה, אסתי דינור, אוולין הגואל, רגן מוסינזון, עידית עמיחי, נעמה פריץ, ניגל קורן

Ofakim

2010

HD, sound, one channel, 14:47 min

Written and directed by Yosef-Joseph Dadoune; featuring: Dudu Rohaker, Halida Eliagoeb, Yasmin Mayersfled, Livnat Kotek, Roi Azran, Shai Peretz, Sarit Mayersfled; production: Anna Somershaf; cinematography: Patrick Doberenz; editing: Yael Hersonski; sound: Nimrod Shalom; soundtrack: Gilles Laurent; online: Dima Lidhov; production manager: Idith Vechter; camera assistant: Moran Weissfisch; technical support: Ori Alon; production assistants: Stav Amar, Moria Or, Nofar Ozmo, Shani Shalfman; catering: Cochy Abuharon; transportation: Yakov Anidiger, Miki Azulai, Hadar Moritz, Petra Tours; equipment: Moshe Ohayon, Amram Swisa; Yoga teacher: Patricia Cohen; poster design: The League; photo: Elad Sarig / Produced as part of *In the Desert* project, with the support of: Israel Lottery Council for the Arts; Sapir College, Sderot; Israeli Ministry of Culture and Sport, Culture Administration, The Israel Film Council; The Jewish Agency for Israel, Partnership 2000 program; The Yehoshua Rabinovich Foundation for the Arts – the Cinema Project, with the participation of the Leon Recanati Foundation; The News from Hayarkon 70 / Thanks: Dr. Avner Fainguelernt, Alon Gayer, and Hagar Saad-Shalom (Sapir College); Zvika Greengold and Miri Vaknin (Municipality of Ofakim); Ran Yul, Yifat Amar, and Daniel Ori (Ofakim Community Center); Yakov Turner, Beni Hazbani, and Erez Dror (IAF Museum); Giora Einy, Yoav Abramovich, Alon Garbuz, Estee Sade, and Ronit Kenan (the Rabinovich Foundation); special thanks: Idit Amihai, Eyal Assuline, Estee Dinur, Drorit Gur Arie, Keren Erez-Assif, Judith Guetta, Evelin Hagoel, Ninel Koren, Renen Mosinzon, Naama Piriz





פרגמנטים של אופקים I

2009

HD, סאונד, ארבעה ערוצים בהקרנה נפרדת (לופ): ערוץ 1 – 04:06 דקות; ערוץ 2 – 05:01 דקות; ערוץ 3 – 08:37 דקות; ערוץ 4 – 08:38 דקות / תסריט ובימוי: יוסף-יוזף דדון; צילום: פטריק דוברנו; עריכה: אופיר-ראול גרייצר; פסקול: דרור שימן; אונליין: דימה ליחוב; נהג: אייל אסולין / הופק במסגרת פרויקט "במדבר", בתמיכת: מועצת הפיס לתרבות ולאמנות; המכללה האקדמית ספיר, שדרות / תודות: ד"ר אבנר פיינגלרנט, אלון גייר, הגר סעדי-שלום; תודה מיוחדת: אוליבייה לוואדור, דלית ארנולד, אנה סומרשאף, איציק בדש

Horizon Fragments I

2009

HD, sound, four-channel projection (loop):

channel 1 – 04:06 min; channel 2 – 05:01 min; channel 3 – 08:37 min; channel 4 – 08:38 min

Written and directed by Yosef-Joseph Dadoune; cinematography: Patrick Doberenz; editing: Ofir-Raul Graizer; soundtrack: Dror Shiman; online: Dima Lidhov; driver: Eyal Assuline / Produced as part of *In the Desert* project, with the support of: Israel Lottery Council for the Arts; Sapir College, Sderot / Thanks: Dr. Avner Fainguelernt, Alon Gayer, Hagar Saad-Shalom; special thanks: Olivier Llavador, Dalit Arnold, Anna Somershaf, Itzik Badash

[*Horizon Fragments I*]



[פרגמנטים של אופקים I]



[*Horizon Fragments I*]



[פרגמנטים של אופקים 1]



[*Horizon Fragments II*]



פרגמנטים של אופקים II

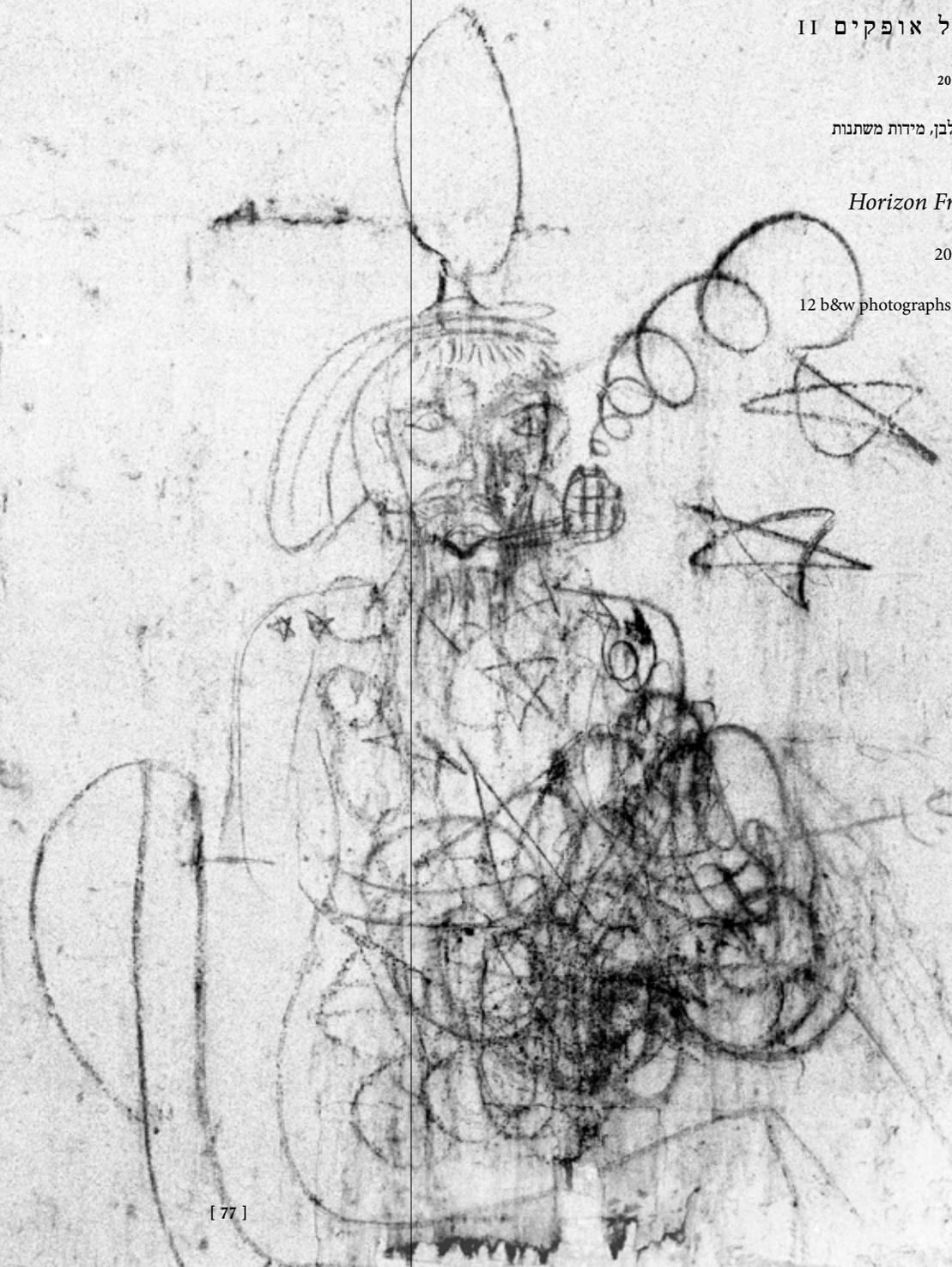
2009

12 תצלומי בשחור-לבן, מידות משתנות

Horizon Fragments II

2009

12 b&w photographs, variable dimensions



[77]

[76]





4380

Handwritten Arabic script in cursive, including the words "بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ" (In the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful) and "الحمد لله" (Praise be to Allah). A large, dark, vertical smudge or ink blot is present to the right of the text.



[*Documentary Room*]



חדר תיעוד

2008-10

חמישה צילומי צבע, מידות משתנות

Documentary Room

2008-10

Five color photographs, variable dimensions



[*Documentary Room*]

[חדר תיעוד]



[Documentary Room]

[חדר תיעוד]



פרויקט אופ־אר: מרחב קהילתי וחממה תרבותית

יוסף־ז'וזף דדון, איציק קריספל, אפרת־קובלסקי אדריכלים, דן חסון

חזון

פרויקט אופ־אר מציע תכנון והקמה בפועל של מרחב קהילתי חדש, המבוסס על שילוב בין יזמות חברתית, יצירה תרבותית ופעילות עסקית.

פרויקט אופ־אר הוא אוטופיה־זווא, המבקשת להימנע מקטגוריות מוכרות של מבני ציבור ולהציע תחתן שדה פעילות רבגוני, המהווה סביבה תומכת ליזמות חברתית, קהילתית, תרבותית ועסקית. ככזה, הפרויקט יהווה קטליזטור להתחדשות עירונית, למיתוג עירוני ולשיפור תדמיתה של העיר אופקים.

הפרויקט מבוסס על מפגש בין שלושה ערוצי פעילות המתקיימים כיום באופקים. הערוץ הראשון הוא פעילות של העצמה קהילתית, המתקיימת במקום זה שלוש שנים בהנהגת בן אופקים יצחק קריספל. הערוץ השני הוא פעילות תרבותית־אמנותית בהנהגת האמן בן המקום יוסף־ז'וזף דדון. הערוץ השלישי הוא פעילות אדריכלית־עירונית בהנחיית פרופ' צבי אפרת, הבוחנת את הפוטנציאל הסביבתי והפרוגרמטי הגלום במבנה הנטוש העצום של מפעל אופ־אר והשטחים שסביבו.

הפרויקט מבקש לעשות שימוש חוזר במבנה הנטוש של מפעל אופ־אר. הכוונה אינה לשפץ או לבנות מחדש את הבניין, אלא להשאירו כפי שהוא – פתוח, חסר גג – ולהופכו לגן ציבורי המאפשר פעילויות קבועות ואירועים מתחלפים. ההכלאה בין המבנה הישן לבין הטבע החדש, בין שטח בנוי לפתוח, בין תעשייה לאקולוגיה, תאפיין את היחסים הבלתי שגרתיים שיווצרו באתר בין תרבות פנאי לתעסוקה, בין מחקר ליצירה, בין ייצור לצריכה, בין המתוכנן למזדמן, בין המקומי לארצי ובין מיזמים שאינם למטרות רווח לבין יזמות עסקית.

פרויקט אופ־אר יתוכנן על פי עקרונות הקיימות, כך שייצור את מרבית תצרוכת החשמל העצמית שלו באמצעות אנרגיה סולארית, ימחזר מים ואשפה, יאורר באיורור פסיבי ויטפח



גן בשיטות של גידול אורגני. גן אופ־אר יהיה פתוח לציבור בכל שעות היממה ובכל ימות השבוע. לצד יוזמות ממוסדות ואירועים מתוכננים, הוא יאפשר גם פעילות בלתי פורמלית ושהות מזדמנת.

היסטוריה

אופקים נוסדה ב־1955 כעיירת פיתוח, במסגרת מדיניות פיזור האוכלוסין בנגב. תושביה הראשונים היו עולים מצפון־אפריקה, הודו, איראן, ברית־המועצות ורומניה. גל שני של מתיישבים הגיע ב־1956 ממצרים לאחר מבצע קדש. הקמת היישוב נועדה לשרת את חיוקה וביסוסה של שליטת המדינה הצעירה, שאך נוסדה, בשטחי הנגב, ובמקביל הוא תוכנן לשמש מרכז עירוני ומוקד שירותים ליישובים החקלאיים שהוקמו בסביבתו באותן שנים. ב־1958 קיבל היישוב מעמד של מועצה מקומית. בשנות ה־90 הגיעו לאופקים עולים רבים מברית־המועצות לשעבר ומאתיופיה, וב־1995 קיבל היישוב מעמד של עיר.

ב־1961 הוקם בעיר מפעל הטקסטיל אופ־אר, שהעסיק בשיאו כ־450 עובדים והיה לאחד מסמליו של ענף ייצור זה בארץ.

אופקים מונה כיום כ־25 אלף תושבים, 40 אחוזים מהם עולים ותיקים משנות ה־50 וה־60, בעיקר מארצות אסיה וצפון־אפריקה (הודו, איראן, מרוקו, אלג'יריה, טוניסיה ומצרים) וכ־35 אחוזים עולים חדשים (משנות ה־90) ממדינות חבר העמים ומאתיופיה. כ־25 אחוזים מהאוכלוסייה באופקים כיום הינה חרדית. על פי נתוני הלמ"ס מדצמבר 2006, העיר מדורגת "בינוני־נמוך" בדירוג החברתי־כלכלי. על רקע המשבר בענף הטקסטיל שהביא לסגירת מפעלי התעשייה המרכזיים בעיר (ביניהם אופ־אר), לצד גלי העלייה שהגיעו לעיר בשנות ה־90, גדלו בה מאוד אחוזי האבטלה החל באמצע שנות ה־90. גם כיום סובלת אופקים ממחסור במקומות עבודה, ורמת השכר בה היא מהנמוכות בארץ. כמו כן סובלת העיר מעזיבה של תושבים צעירים לאחר שירותם הצבאי.

1. חממה עסקית־קהילתית: מתחם של 12 חנויות בשיטת "עסק קהילתי". החנויות יופעלו על־ידי תושבים עצמאיים למחצה, בשותפות עם הקהילה ובאמצעות העמותה הקהילתית "אחוות נגב". תמהיל העסקים ייקבע על פי הפונקציות החסרות בעיר, כפי שעולה מצורכי התושבים ו/או דרישות השוק. בעלי העסקים במקום ייהנו מתנאי חממה של שנתיים, הכוללים שכירות מוזלת, ייעוץ של רואה חשבון, ייעוץ עסקי וסדנאות שיווק ומכירות. כמה מן החנויות יהיו "חנויות עוגן" שיישאו קבועות במתחם – ואחרות ייהנו מתנאי החממה לתקופה של שנתיים, שלאחריהן יוחלט אם יישארו במתחם או יעברו להתנהלות עצמאית במקום אחר בעיר. (290 מ"ר)

2. מרכז בעלי מלאכה: מרכז בעלי מלאכה ביוזמת ד"ר שני בר־און, עם חלל תצוגה ומערכת שיווק משותפת, שכל אומן בו יפעל כמרכז רווח עצמאי. באופקים פעילים אומנים בתחומי הצורפות, ליטוש יהלומים, סריגה, רתכות ואריגה, חלקם עולים משנות ה־90 ואחרים עבדו במפעלי העיר והגיעו לדרגת מיומנות גבוהה. האומנים ייבחרו על־ידי ועדה מקצועית ויתחייבו לשהות מינימלית במקום. בנוסף הם יידרשו ללוות הניכים בשיטת חונכות מקצועית (apprenticeship), ליצירת מערך הכשרה שישולב בסדנאות בתחומים הנדונים לצד שיעורים של מרצים חיצוניים. (250 מ"ר)

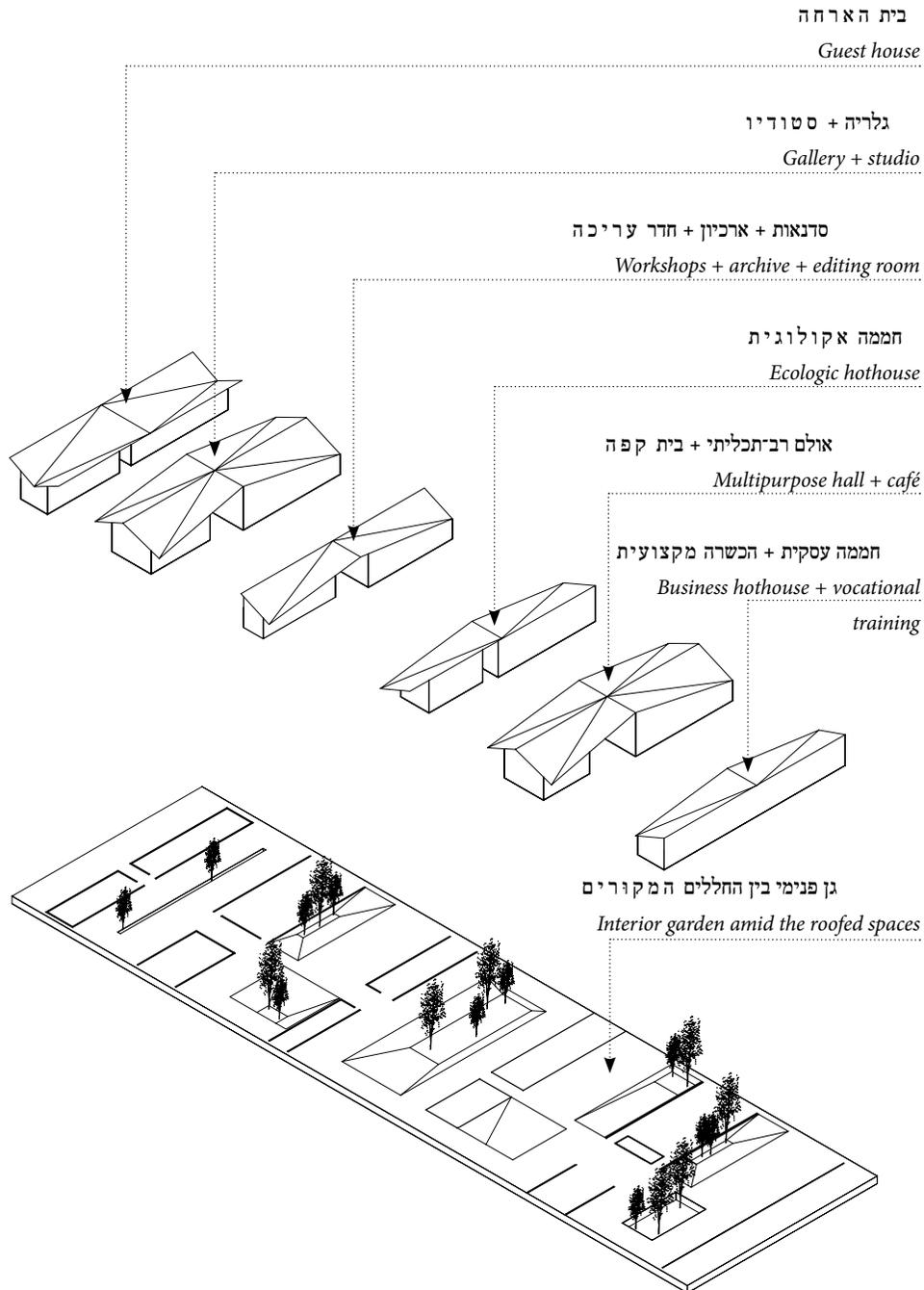
3. הכשרה מקצועית: "מכללת אופקים לחברה, סביבה וקהילה" תכלול שש כיתות לימוד (שלוש קטנות, ל־15 תלמידים האחת, ושלוש גדולות, לשלושים תלמידים האחת). בכיתות ילמדו תושבים מהעיר ומהאזור ויעברו הכשרה – לתפקידים ייעודיים – המזכה בתעודה, בשיתוף משרד העבודה, לשכת העבודה, ומפעלים בעיר ובאזור. (240 מ"ר)

4. אולם רב־תכליתי: האולם יישמש מגוון של פעילויות תרבות לקהילה המקומית ולמבקרים ויארח כנסים, מפגשים, הצגות, קונצרטים, מיצגים, תערוכות, הקרנות וידיאו־ארט והצגה של עבודות סאונד, ערבי שירה וספרות, מסיבות, סדנאות יוגה וכיו"ב. אחת לשבועיים יתקיימו באולם אירועי תרבות קבועים לקהילה המקומית. (300 מ"ר)

5. בית קפה / מסעדה (120 מ"ר)

6. חממה אקולוגית: החממה תציג מעולם החי והטבע של הנגב, ותכלול גינה ובה מבחר מזני הצומח שהביאו עימם המהגרים השונים לאופקים, וכן פרפרים החיים באקלים המקומי. התצוגה והתחזוק יהיו פועל־יוצא של לימוד ומחקר הטבע, הגיאולוגיה והאקלים של הנגב. התוכן ייקבע בשיתוף עם המכון לחקר המדבר באוניברסיטת בן־גוריון, הגן הבוטאני בירושלים וחוקרים מרחבי העולם. בחממה יותקנו מקומות ישיבה לקריאה, שתיית תה והאזנה למוזיקה, שיהוו "פינות השראה" בועיר־אנפין. (240 מ"ר)

7. סדנאות: סטודיו פתוח שישלב בין פעילות אמנותית בתחומי הצילום, הקולנוע, האדריכלות והפיסול (בהפעלת האמן יוסף־ז'וזף דרון) לבין פעילות תרבותית פתוחה לקהילה. הסטודיו יכלול מעבדת מחקר היסטורית־אמנותית ללימוד המאפיינים הייחודיים של אופקים, הנגב והדרום. עוד במעבדה: ספרייה שתרכו ספרות על הנגב והמדבר ותהווה פלטפורמה לשיח, מחקר, דיון ויצירה בנושאי התרבות, החברה והקהילה באזור. (300 מ"ר)



8. ארכיון המדבר: ארכיון וספרייה שיוקדשו לתרבות ולהיסטוריה של התפוצות השונות שמהן הגיעו מתיישיבי אופקים (צפון־אפריקה, ברית־המועצות לשעבר ואתיופיה) וכן לגיאוגרפיה של אופקים והדרום. הארכיון יאסוף תעודות אישיות, תמונות ומסמכים אחרים הקשורים לאופקים ולתושביה, ויהווה בית לכל מוסד או אדם שירצה לשתף את הדורות הבאים במידע שברשותו. בנוסף תתמקד הספרייה באיסוף ספרות מקומית, ספרים ייחודיים על אמנות עכשווית ואמנות שקשורה למדבר, ספרי אמנות יהודית וספרים תורניים בתחומי האגדה. [100 מ"ר]

סה"כ שטחים מקורים – 2,350 מ"ר
סה"כ שטחים פתוחים – 4,000 מ"ר

9. חדר עריכה: ישמש אמנים וקולנוענים (בתשלום) ויכלול שתי עמדות מחשב. [45 מ"ר]

10. סטודיו לאמנים אורחים: חלל עבודה לאמנים מתחלפים, שיגיעו לתקופה של כחודש ויתגוררו בבית ההארחה שבמבנה. [180 מ"ר]

11. גלריה ומרכז הפעלה: גלריה לתערוכות מתחלפות בנושאים שונים, למשל: אדריכלות ודגמים. במקום יוצגו תמונות, מסמכים היסטוריים ויצירות אמנות, וייערכו הפעלות בנושא כניית דגמים בחומרים שונים. [150 מ"ר]

12. בית הארחה: מתחם של שמונה עד עשרה חדרי אירוח זוגיים/משפחתיים ושני חדרים גדולים לקבוצות של כשלושים איש. בית ההארחה (בקיבולת של 92 איש) יתאים לאירוח של תיירים הבאים לטייל במדבר, קבוצות נוער, טיולים שנתיים, רוכבי אופניים, משלחות סטודנטים, חיילים ושוטרים. [300 מ"ר]

1. Commercial-Communal Hothouse: A compound of twelve shops employing the “community business” model. The shops will be operated by residents, in collaboration with the community and through the community association Ahuzat Negev. The business makeup will be determined according to functions lacking in the city, those arising from citizens’ needs and/or market demands. Business owners will enjoy hothouse conditions for two years, including reduced rent, accountant consultation, business consultation, and marketing and sales workshops. Some of the shops will function as “anchor shops” which will remain here permanently, while others will enjoy these conditions for two years, after which a decision will be made whether to keep them on site or shift them to independent activity elsewhere in the city. [290 sqm]

2. Crafts Center: A crafts center initiated by Dr. Shani Bar-On, including an exhibition space and a single marketing apparatus, where each artisan will operate as an independent profit center. Craftsmen in the fields of goldsmithing, diamond polishing, knitting, welding, and weaving are active in Ofakim. Some of them are immigrants who came here in the 1990s, whereas others worked in the local factories and reached a high level of proficiency. The artisans will be selected by a professional committee, and will commit to a minimum period of activity on site. In addition they will be required to apprentice students in order to create a training system which will be combined with workshops in the aforementioned fields alongside lessons by external lecturers. [250 sqm]

3. Professional Training: Ofakim College of Society, Environment, and Community will include six classrooms (three small classrooms for 15 students each, and three larger classrooms for 30 students each), where Ofakim and area residents will undergo vocational training for designated functions and receive a diploma, in collaboration with the Ministry of Labor, the Employment Bureau, and factories in the city and the area. [240 sqm]

4. A Multipurpose Hall: The hall will serve a range of cultural activities for the local community and visitors. It will host conventions, gatherings, theatrical productions, concerts, performances, exhibitions, video-art screenings and installations of sound works, poetry and literary evenings, parties, yoga workshops, etc. Regular cultural events for the local community will be held on site once a fortnight. [300 sqm]

5. Café / Restaurant [120 sqm]

6. Ecologic Hothouse: The hothouse will present specimens of Negev flora and fauna. It will contain a garden with a selection of plants brought over by the various immigrants who came to Ofakim, as well as indigenous butterflies surviving in the local climate. The display and maintenance will result from study and research of Negev nature, geology, and climate. The contents will be determined in collaboration with the Jacob Blaustein Institutes of Desert Research (BIDR), Ben Gurion University of the Negev, Sde Boqer Campus, the Jerusalem Botanical Gardens, and international scholars.

Sitting areas where one may read, drink tea, or listen to music will be installed around the hothouse, as small “inspirational corners.” [240 sqm]

7. Workshops: An open studio will combine artistic activity in photography, filmmaking, architecture, and sculpture (led by artist Yosef-Joseph Dadoune) and cultural activity open to the community. The studio will include an art-history research lab which will explore the unique characteristics of Ofakim, the Negev, and the country’s southern region. The lab will also offer a library with desert literature about the Negev, which will offer a platform for discourse, research, and creation addressing vernacular culture, society, and community. [300 sqm]

8. The Desert Archive: An archive and library dedicated to the culture and history of the various diasporas from which the settlers of Ofakim hail (North Africa, the FSU, and Ethiopia) as well as the geography of Ofakim and the South. The archive will collect personal documents, photographs, and other documents pertaining to Ofakim and its residents, and will provide a home to every institution or individual wishing to share their knowledge with the coming generations. Moreover, the library will hold local literature, unique books on contemporary and desert-related art, books of Jewish art and Aggadah literature. [100 sqm]

9. Editing Room: An editing room (for a fee) to be used by artists and filmmakers, which will include two computer stations. [45 sqm]

10. Studio for Guest Artists: A work space for artists who will come for a month and reside in the guest house on site. [180 sqm]

11. Gallery and Activity Center: A gallery for temporary exhibitions on various themes, such as architecture and models. It will feature images, historical documents, and works of art, and hold hands-on activities centered on such themes as model construction in various materials. [150 sqm]

12. Guest House: A complex including eight to ten double/family guest rooms and two larger rooms for groups numbering approx. 30 people. The guest house (max. capacity: 92 people) will cater to desert tourists, youth groups, annual school trips, cyclists, student delegations, soldiers and policemen. [300 sqm]

13. Interior Garden: Inside Of-Ar’s historical building, amid the roofed functions, will be a garden with sitting corners, a decorative pond, and a space for open air exhibitions. [400 sqm]

Total roofed areas: 2350 sqm

Total open areas: 4000 sqm

character, between a built-up area and an open area, between industry and ecology, will characterize the extraordinary relationship to be created on site between leisure culture and employment, art and research, production and consumption, the planned and the random, the local and the national, and between non-profit initiatives and commercial enterprises.

The Of-Ar Project will embrace the principles of sustainability, producing most of its electrical needs by means of solar energy, recycling water and waste, and using passive ventilation; it will foster a garden based on organic gardening methods, which will be open to the public 24/7. Alongside planned events and institutional activities, it will also allow informal activity and random leisure.

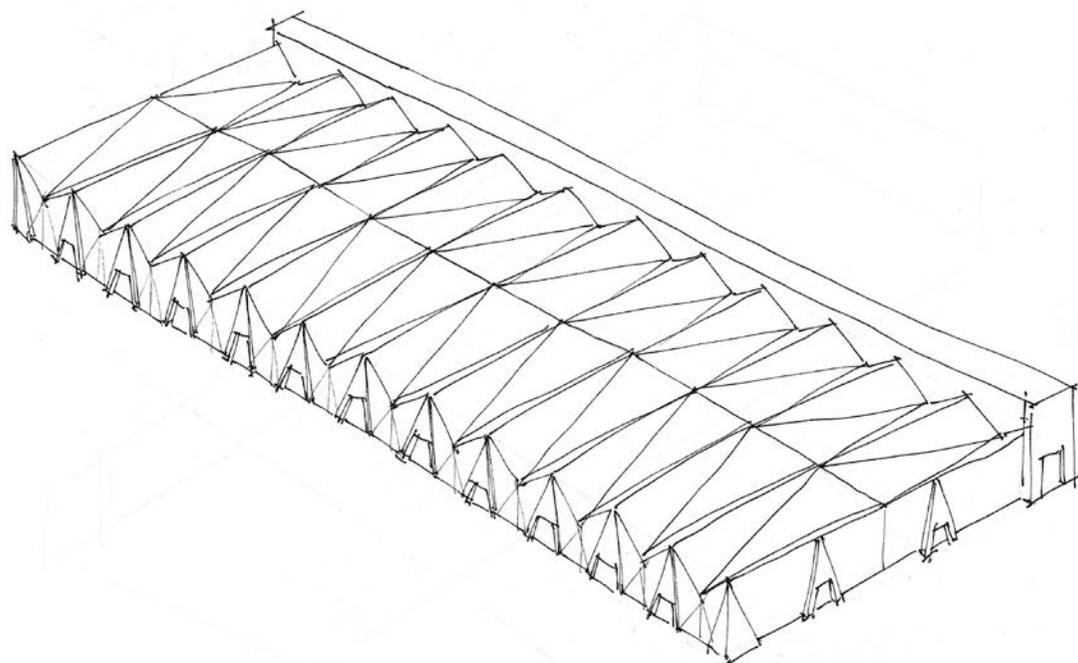
History

Ofakim was founded in 1955 as a development town as part of a government policy of population dispersal in the Negev. Its first inhabitants were immigrants from North Africa, India, Iran, the USSR, and Romania. A second wave of immigrants arrived from Egypt in 1956, in the aftermath of the Sinai War. The town was intended to facilitate the young state's control over the Negev, while serving as an urban center and a focal point for agricultural settlements established in its vicinity in those years. In 1958 Ofakim was granted the status of a local authority. The 1990s saw the arrival of many immigrants from the former Soviet Union and Ethiopia, and in 1995 it was chartered a city.

The Of-Ar textile factory was set up in town in 1961. Employing some 450 employees at its peak, it became one of the symbols of Israel's textile industry.

At present Ofakim numbers some 25,000 residents, 40% of whom are veteran immigrants who came to the country in the 1950s and 1960s,

mainly from Asia and North Africa (India, Iran, Morocco, Algeria, Tunisia, and Egypt) and some 35% of them newcomers (the 1990s) from FSU and Ethiopia. Approximately 25% of the population in Ofakim today is ultra-Orthodox. According to the Central Bureau of Statistics, as of December 2006, the city is rated "medium-low" on the socio-economic scale. Due to the crisis in the textile industry, which led to the closing of major factories in the city (Of-Ar among them) and the immigration waves that arrived in the city in the 1990s, the unemployment rates have grown considerably since the mid-1990s. Today too, Ofakim suffers from a shortage in workplaces, and its pay level is among the lowest in the country. Furthermore, the city is suffering from the massive departure of its younger generation upon completion of compulsory military service.



מבט-על
Overview

The Of-Ar Project: A Communal Space and Cultural Hothouse

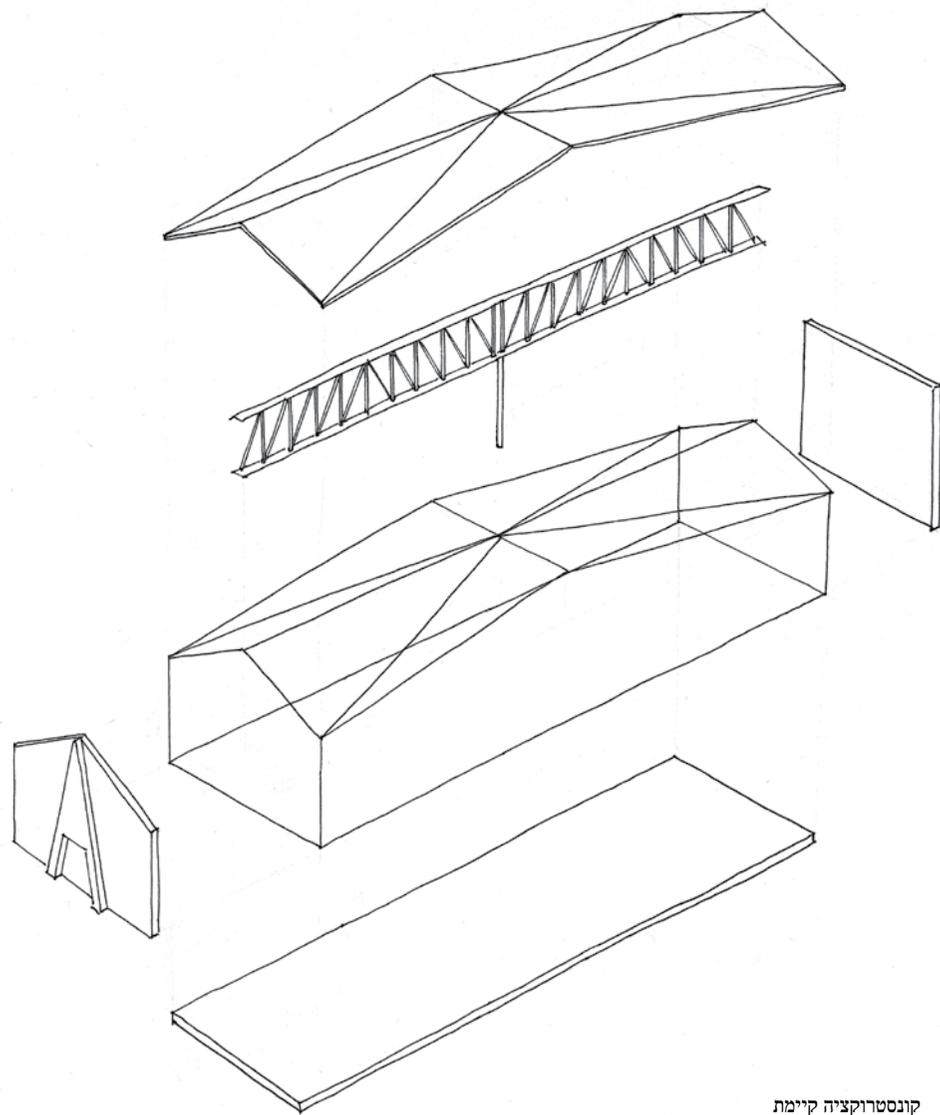
Yosef-Joseph Dadoune, Yitzhak Krispel,
Efrat-Kowalsky Architects, Dan Hasson

Vision

The Of-Ar Project proposes the planning and actual construction of a new communal space based on a combination of social entrepreneurship, cultural creation, and commercial activity. The project is a small-scale utopia striving to avoid familiar categories of public buildings, instead offering a diversified field of activity which will form a supportive setting for social, communal, cultural, and commercial initiatives. As such, the project will be a catalyst for urban renewal, urban branding, and upgrading the image of the city of Ofakim.

The project is based on the intersection of three channels of activity currently taking place in Ofakim. The first is activity for communal empowerment held for the past three years and guided by Ofakim native Yitzhak Krispel. The second channel consists of cultural-artistic activity led by homegrown artist, Yosef-Joseph Dadoune. The third channel comprises urban-architectural activity guided by Prof. Zvi Efrat, exploring the environmental and programmatic potential innate to the deserted monumental building of the Of-Ar factory and the areas around it.

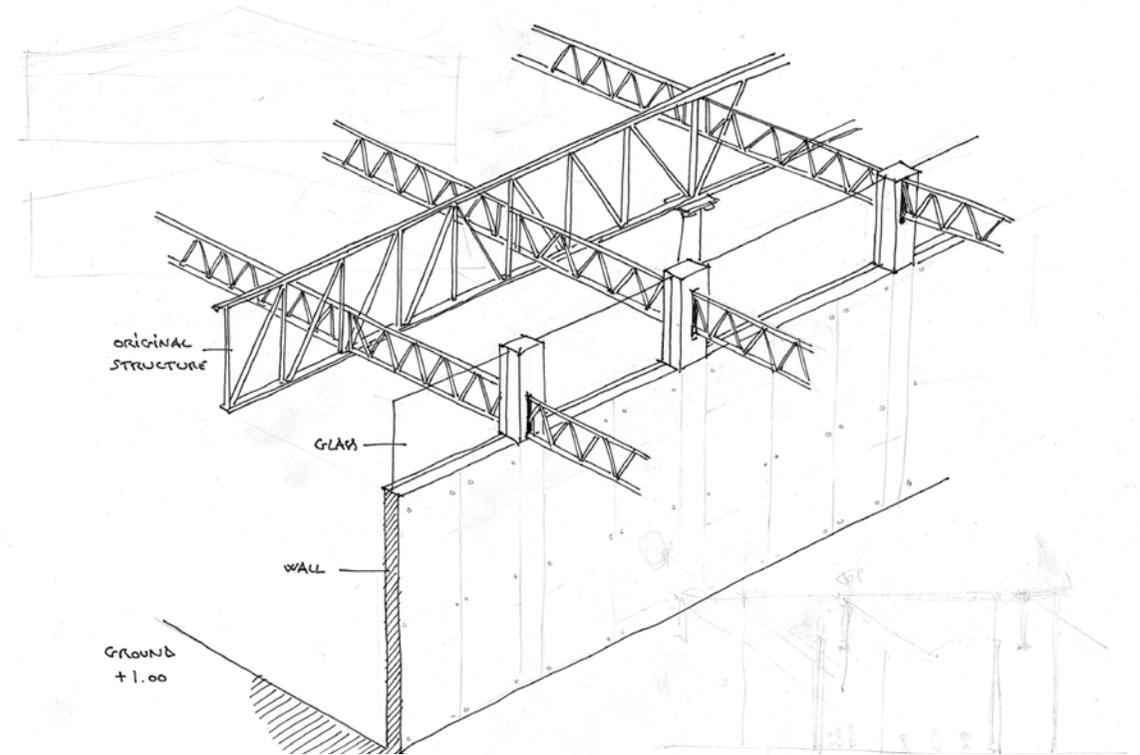
The project's initiators aim to reuse the deserted factory. The intention is not to renovate or rebuild it, but rather to leave it as is—open and roofless—and transform it into a public garden where regular activities and special events may be held. The cross between the old structure and the new



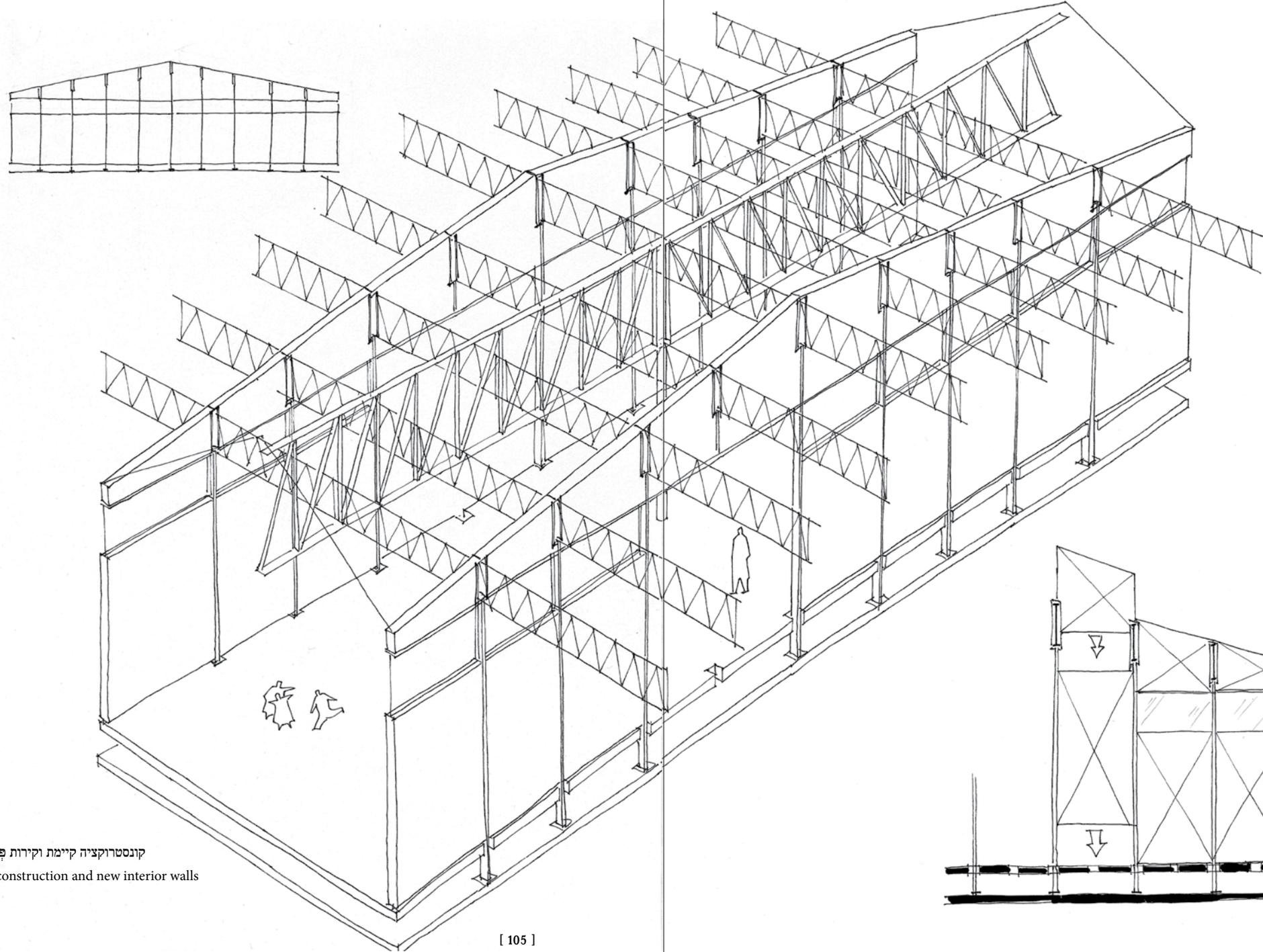
קונסטרוקציה קיימת
Existing construction

איורים: קונטה דרולז

Illustrations: Quentin Derollez

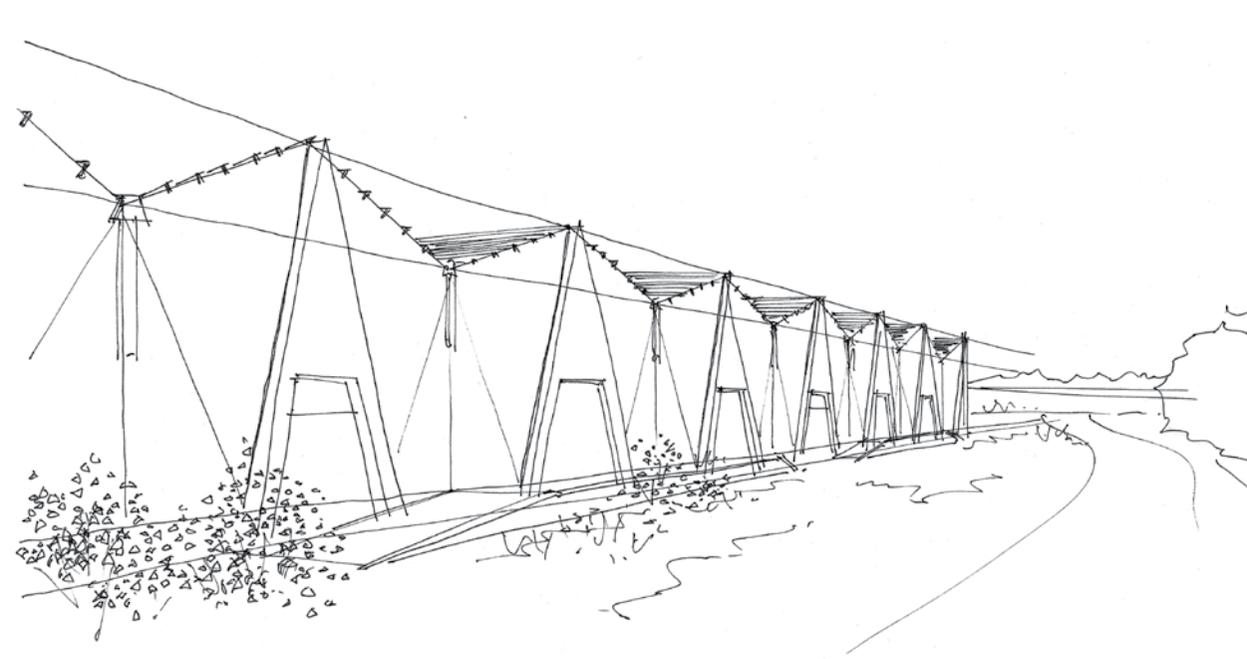


קירות פנים חדשים
New interior walls



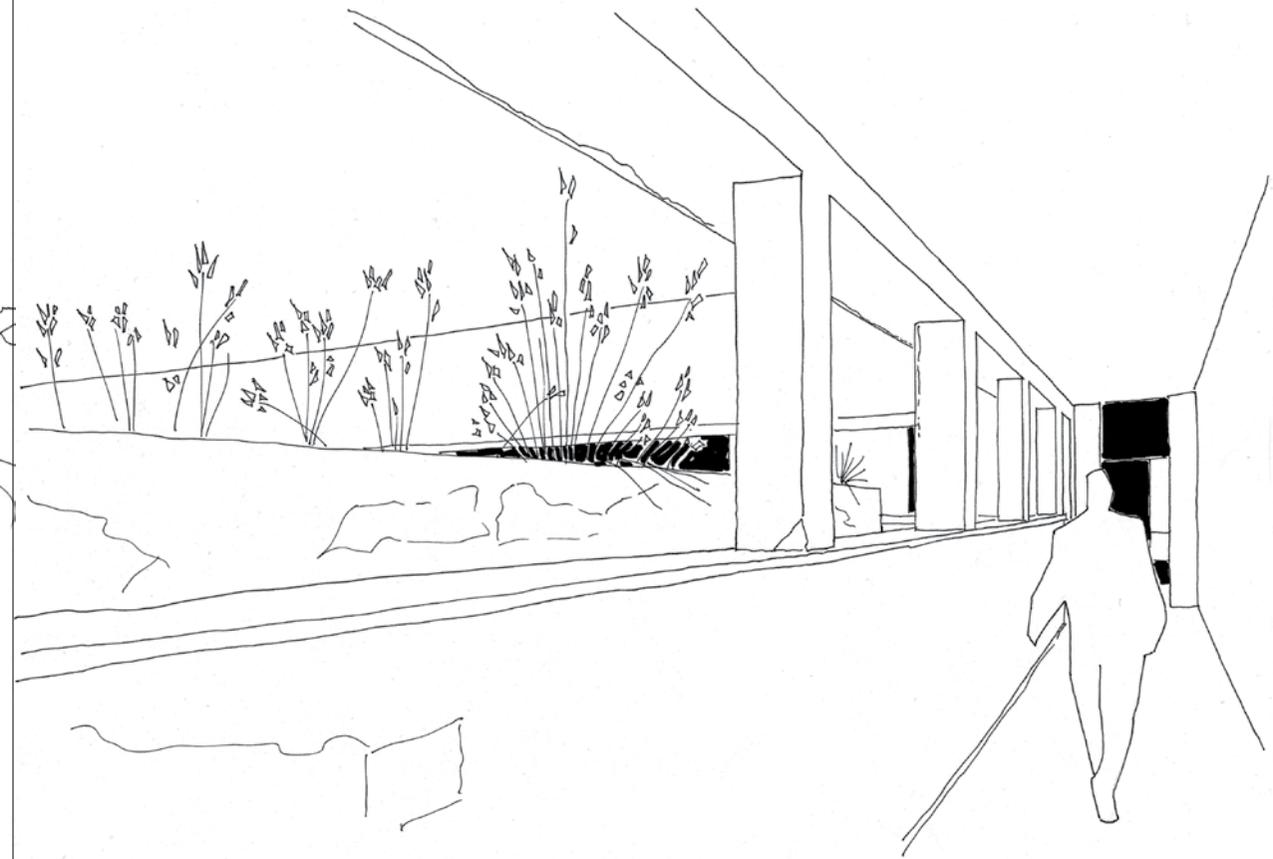
קונסטרוקציה קיימת וקירות פנים חדשים
Existing construction and new interior walls

[Of-Ar Project]



מבט אל החזית
View of the façade

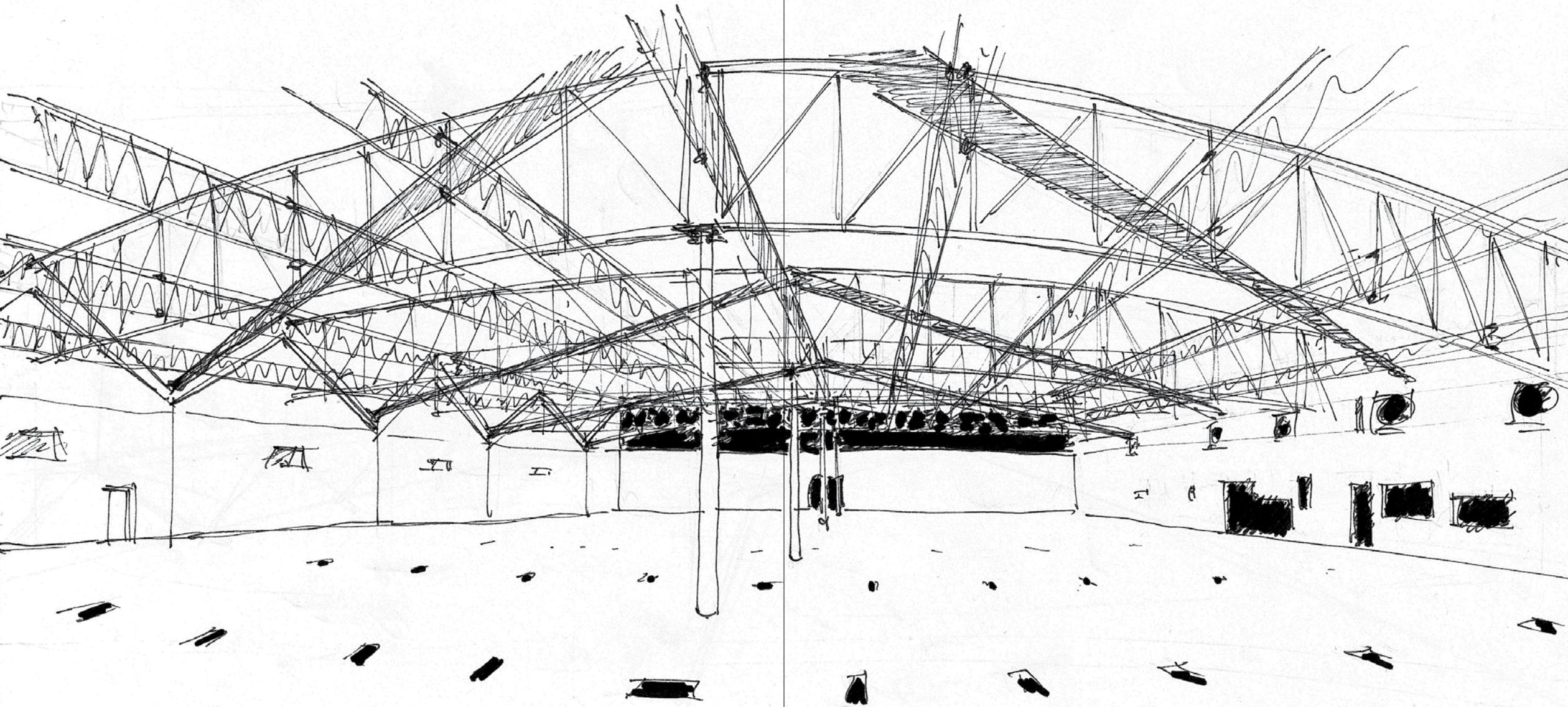
[פרויקט אופ-אר]



בית הארחה: פרספקטיבה
Guest house: perspective

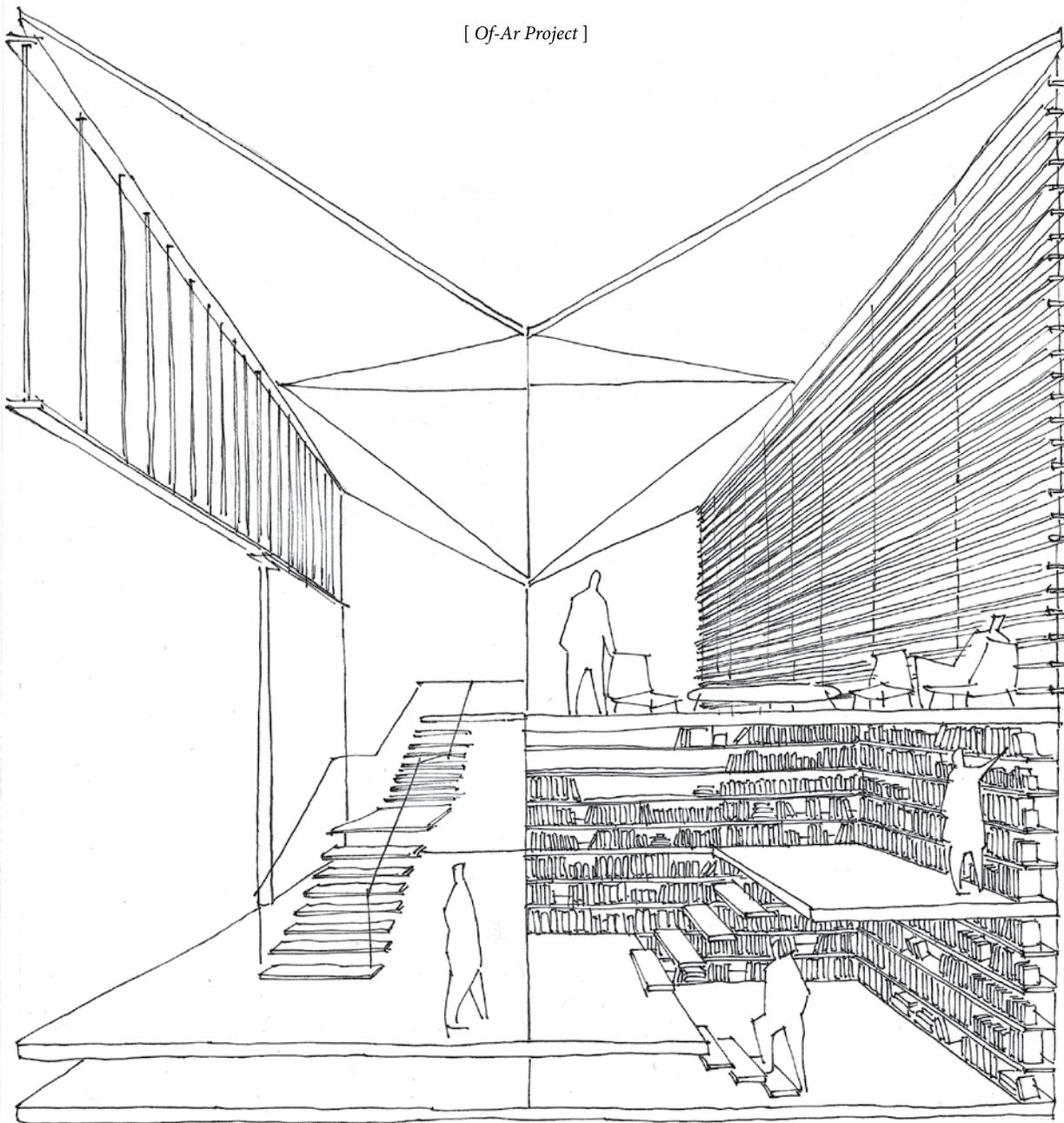
[Of-Ar Project]

[פרויקט אופ-אר]

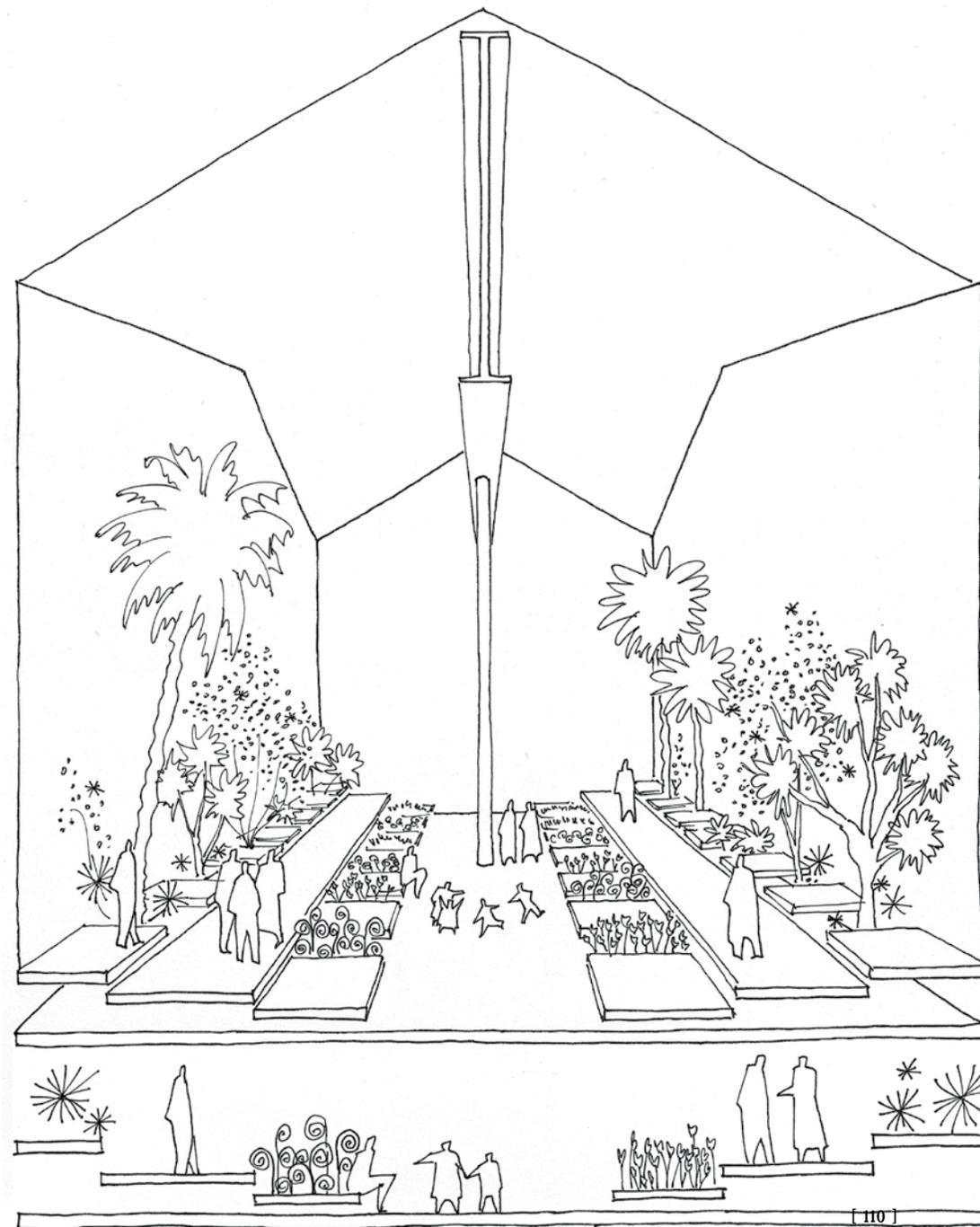


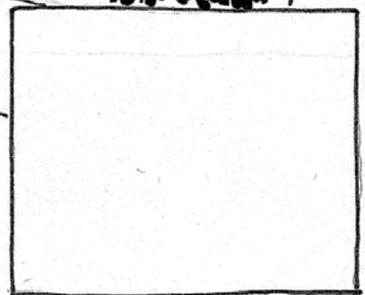
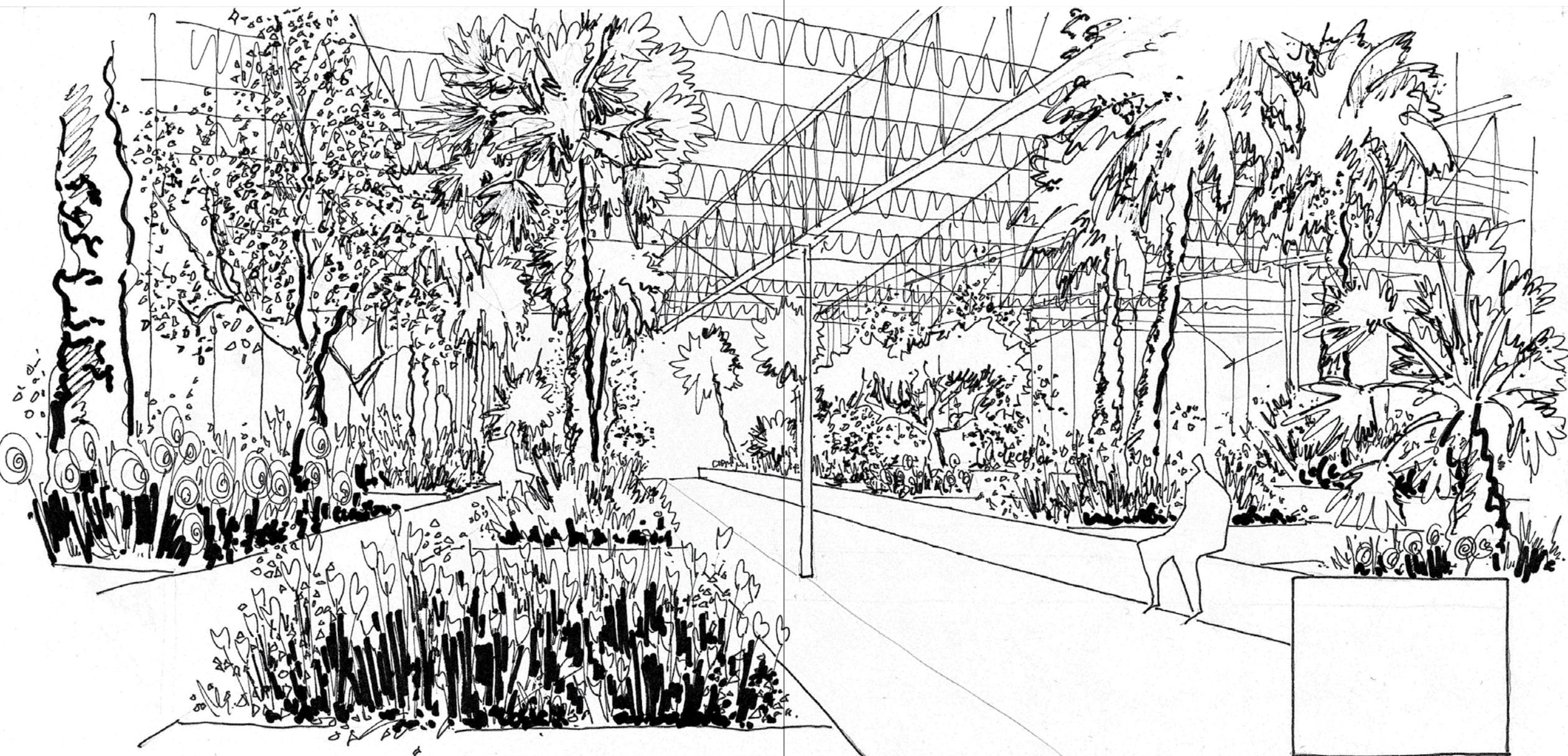
פנים המבנה: פרספקטיבה

Interior: perspective

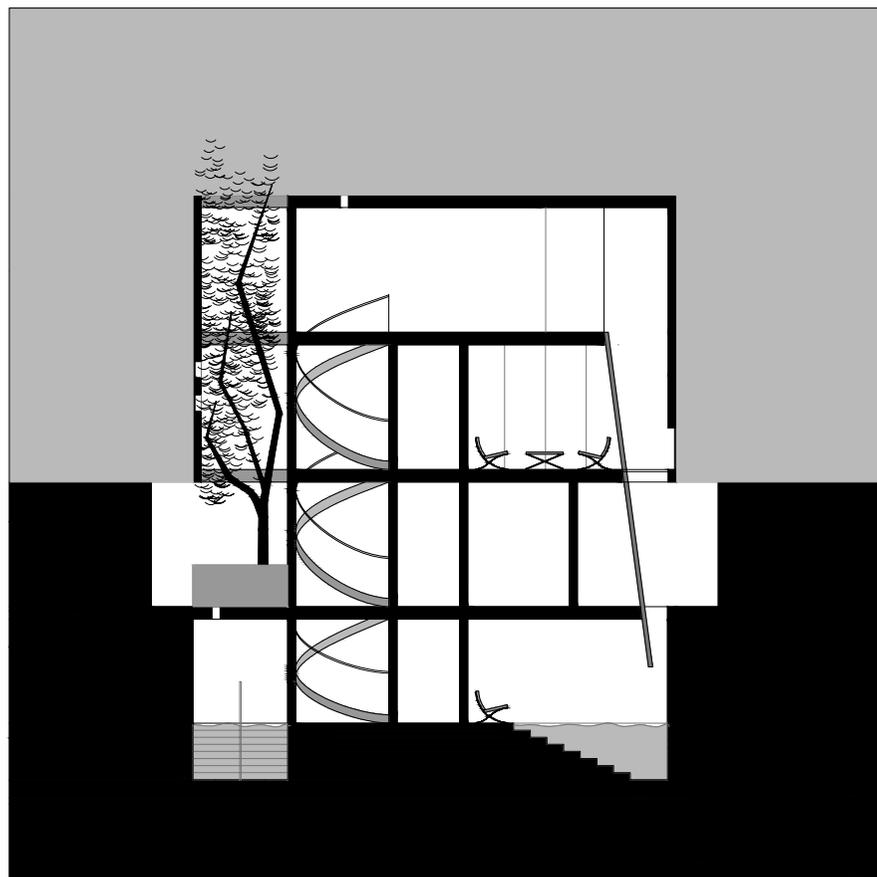


מימין: חממה אקולוגית; משמאל: סדנאות, ארכיון וחדרי עריכה
 right: ecological hothouse; left: workshops, archive, and editing room





גן פנימי: פרסקטיבה
Interior garden: perspective



בית
דדון | פון־בידר

2011

דגם אדריכלי, 10×10 מ'
הדמיות: דדון | פון־בידר וסטודיו ליליקה

בית מגורים מתוכנן הגובל מצדו האחד, ממזרח, באזור המגורים של העיר אופקים, ומצדו האחר במדבר הנגב. צורתו הרדיקלית מציגה צללית של קופסה שחורה, הטומנת בחובה מגוון פרשנויות ואפשרויות לחלוקה פנימית של סביבת המגורים הביתית. המראה כומס חלל שבו הזמן עומד מלכת; בדומה לקמרה אובסקורה, חדירת האור אליו מדודה וידועה מראש ומאפשרת עצירה להשתהות, הרהור ויצירה באור או בחושך.

Home
Dadoune | Von Beider

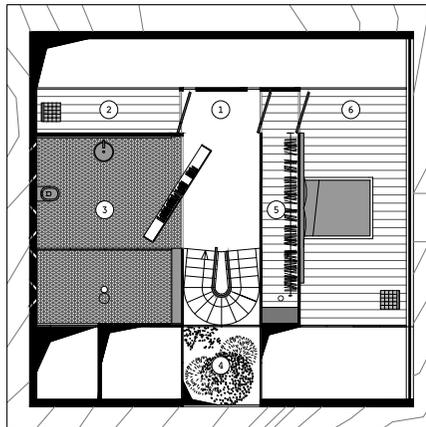
2011

Architectural model, 10×10 m
Simulations: Dadoune | Von Beider and Lilika Studio

A planned residence bordering Ofakim's residential area on the east, the Negev desert on the west. Its radical shape lends it the silhouette of a black box, concealing a wide range of interpretations and possibilities for internal division of the domestic space. Its appearance encapsulates an interior where time has stopped. As in the Camera Obscura, the penetration of light into it is measured and known, allowing a pause for contemplation and creation in the dark/light.

קומה ב'

1. מסדרון ומעברו בור, 3×2 מ'
2. חדר יוגה ומעברו בור, 4×1 מ'
3. אולם רחצה ובו כיור ושירותים, דלתו ספרייה סובבת על צירה, בתקרה משרבייה, 6×4 מ'
4. פטיו, 2×2 מ'
5. מסדרון ארונות ובקצהו משרבייה, 7×1.5 מ'
6. אולם שינה שקצהו מצוק מול בור הנופל אל קומת המרתף, 7×4.5 מ'

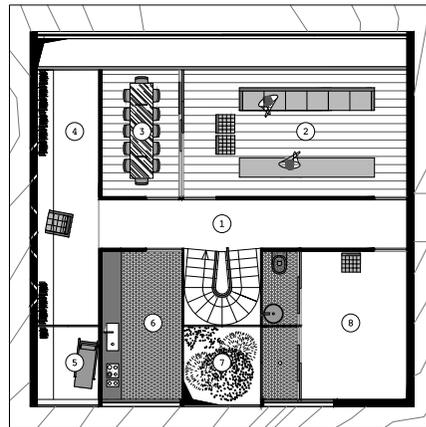


2nd Floor

1. Corridor with a pit beyond it, 3×2 m
2. Yoga room with a pit beyond it, 4×1 m
3. Washroom with sink and toilets, with a swiveling bookcase door, and a *mashrabiya* (wooden latticework screen) in the ceiling, 6×4 m
4. Patio, 2×2 m
5. A closets corridor with a *mashrabiya* at its end, 7×1.5 m
6. Sleeping hall ending with a cliff facing a pit down to the basement, 7×4.5 m

קומה א'

1. מסדרון, 8×1.5 מ'
2. סלון, 5.5×4 מ'
3. פינת אוכל, 4×2.5 מ'
4. חדר עבודה, 8.5×2 מ'
5. מרפסת קריאה, 2×1.5 מ'
6. מטבח, 4.5×2.5 מ'
7. פטיו, 2×2 מ'
8. חדר אורחים ובו שירותים ומקלחת, 4.5×3.5 מ'



1st Floor

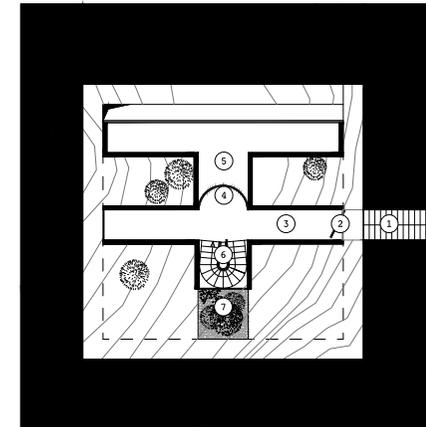
1. Corridor, 8×1.5 m
2. Living room, 5.5×4 m
3. Dining room, 4×2.5 m
4. Study, 8.5×2 m
5. Reading porch, 2×1.5 m
6. Kitchen, 4.5×2.5 m
7. Patio, 2×2 m
8. Guest room with toilets and shower, 4.5×3.5 m

מרתף

1. מסדרון, 10×1.5 מ'
2. עוד מסדרון שלמרגלותיו בריכת שחייה, 10×1 מ'
3. בריכת שחייה, 10×3.5 מ'
4. זוג מסדרונות גישה המובילים למקווה טהרה, בתקרה משרבייה המטפטפת את מי הגשמים שאסף העץ ואגר בין שורשיו, 4×3 מ' כ"א

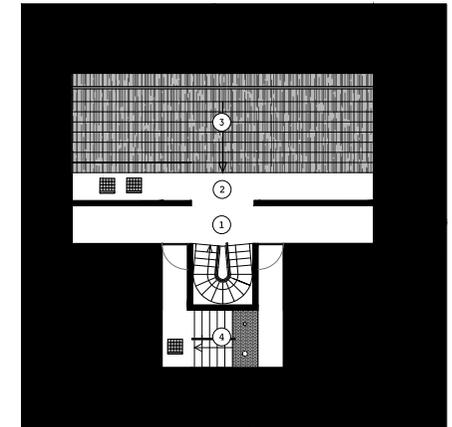
מפלס הכניסה

1. שער ומדרגות כניסה, 2.5×1.5 מ'
2. דלת המפתח, 3×1.5 מ'
3. מסדרון, 10×1.5 מ'
4. גומחה נעה על צירה, 2×2 מ'
5. חדר מסתור (כספת), 10×1.5 מ'
6. מדרגות ראשיות, 2×2 מ'
7. גינה, 2×2 מ'



Entrance Level

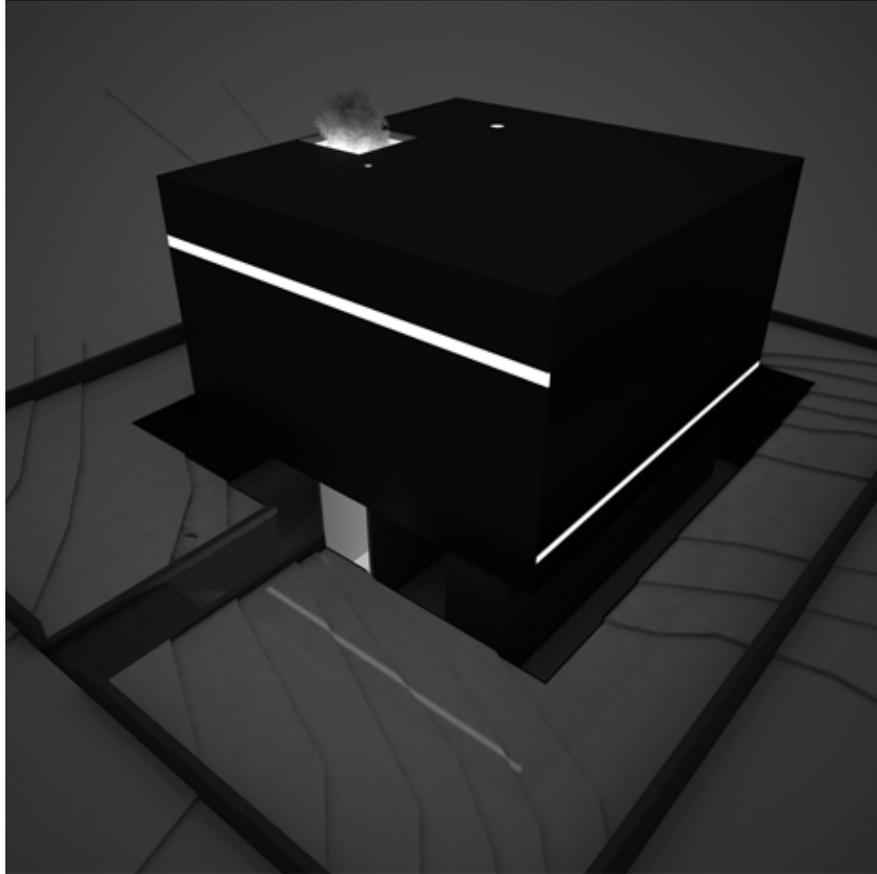
1. Gate and entrance stairs, 2.5×1.5 m
2. Threshold and door, 3×1.5 m
3. Corridor, 10×1.5 m
4. Niche pivoting on hinges, 2×2 m
5. Secret room (safe), 10×1.5 m
6. Master staircase, 2×2 m
7. Garden, 2×2 m



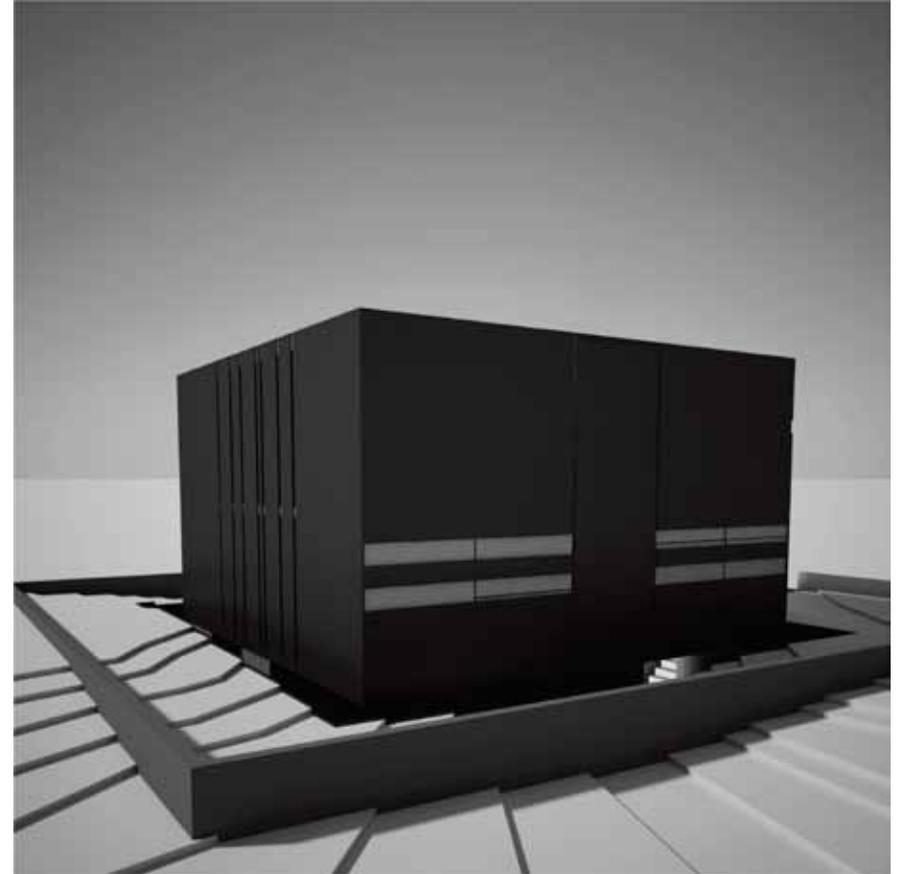
Basement

1. Corridor, 10×1.5 m
2. Another corridor with a swimming pool at its bottom, 10×1 m
3. Swimming pool, 10×3.5 m
4. A pair of corridors leading up to a ritual bath (*mikveh*), with a *mashrabiya* in the ceiling dripping rain water collected by the tree and stored at its roots, 4×3 m each

[Home]



[בית]



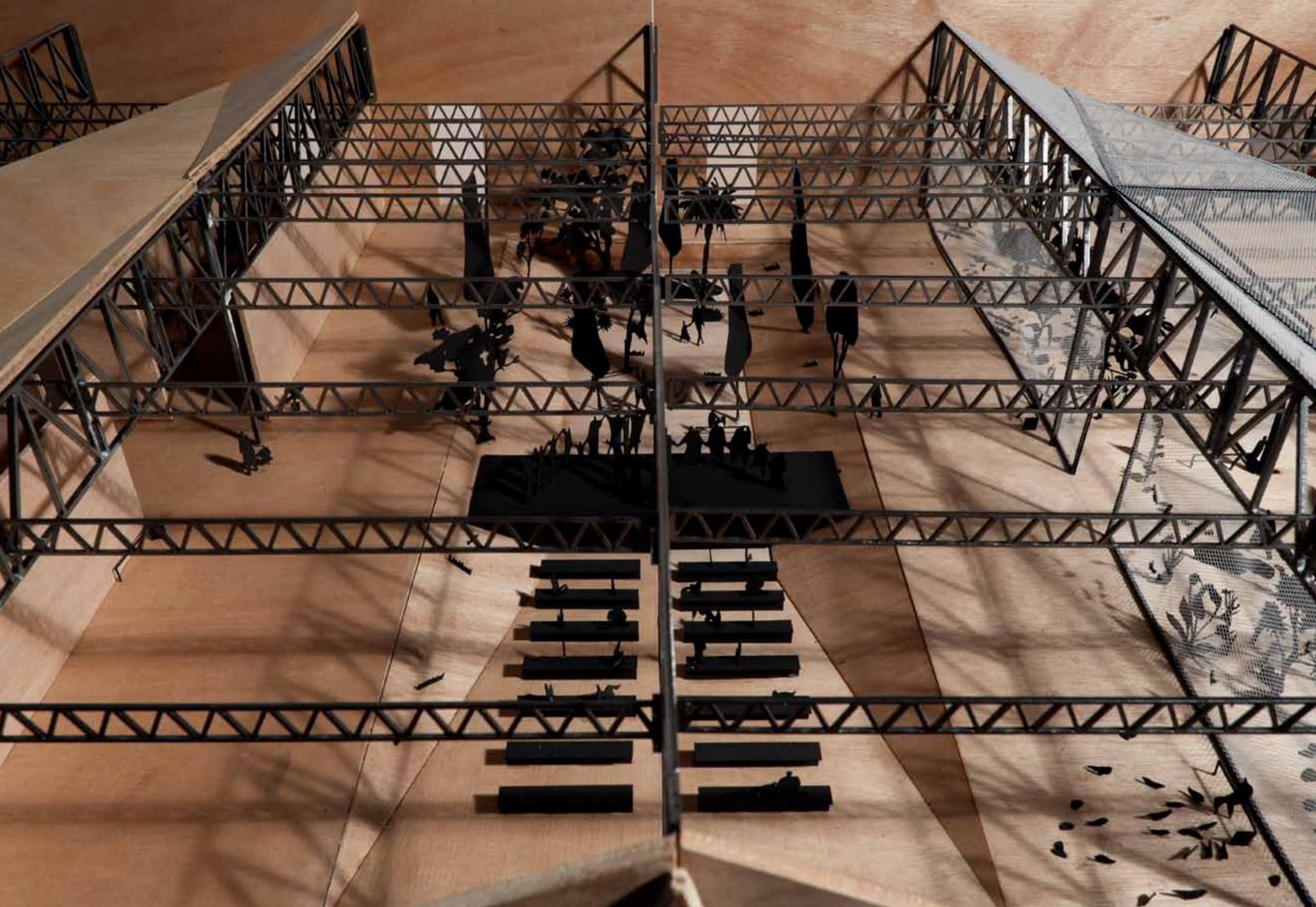


[121]

[120]













as does the Lottery Council, for instance, every several years, provides no opportunity for the creation of internal (I would even say, mental) relationship with the city, and therefore it is meaningless, empty, disallowing transformation or rectification (*tikkun*). The decision to work within the ruins of Of-Ar presumes a direct confrontation, or at least a direct dialogue, between what was and what will be. We consciously construct an arena fraught with tension, charged with memories (some of them bitter), without romanticizing or glorifying the past, but also without complaining about discrimination. The act of converting the existing building and charging it with new programs marks an activist agenda which does not linger on historical justice, but rather operates directly, based on local forces and means.

Architecturally, it is always more interesting to work within a charged context and to reactivate it by means of exegetic intervention. This is what we do: we leave the existing building intact—open, roofless, as a bare construction—and introduce several new buildings therein, which are located as strips along the mathematical grid of the original building. We don't fill the structure, but rather leave it largely airy and open. The space created between the envelope of the original building and the new buildings is of great significance. This is, in fact, where the civic platform we envision should be; this is where the alternative public space is supposed to be, and this is, perhaps, where the city's recreational culture will be redefined.

Since we are working with an existing building, we must acknowledge quite a few engineering and spatial dictates, and adapt them to our needs. The building guides us toward architectural solutions which we may not have conceived in another situation. In fact, it is a unique building with a double bottom, like a magician's chest or a smuggler's suitcase. Since Of-Ar was a factory for textile dyeing,

it was built with a drainage system into which the dyes ran through holes in the floor. The gap between the factory's floor and the floor of the drainage system is approximately one meter, thus—the building stands over a shallow pool. Obviously, that pool may be ignored or you may block the holes in the floor, but we may also try to use it to create an ecological system of water recycling and irrigation, which would turn the entire open space into an indoor garden. Thus, with the ghosts of Of-Ar hovering in the background, the building in its current incarnation would offer a fascinating, new public space which would form, according to our vision, a focal point of renewed urban vitality.

gave up one of the most enlightened, decent services it was supposed to provide its citizens, especially the most underprivileged. Look what happens today: the prices skyrocket because in a society such as ours, which is still growing, the demand for housing is huge. The entirely privatized housing market obeys the market rules, and large parts of the population suffer as a result. It is especially disconcerting since we already had a developed infrastructure in this field, even if it required a revision. By the way, before the establishment of the state too there was a broad infrastructure of public housing here, masterfully managed by the pre-state organizations, such as the Histadrut Federation of Labor and the Jewish Agency. I still hope that the state will resume some involvement in public housing, as happens in some of the European countries.

As for the white box and the concrete: the European immigrants in the 1930s indeed wanted to build a type of “white box” here—a modernist, cosmopolitan, non-local, non-indigenous white city. Their relationship with the place was ambivalent: they pined for it and at the same time wished to domesticate and normalize it according to a Western codex. After the establishment of the state, strong objections to this white architecture arose, which the new generation of architects, the young Sabras, deemed foreign, diasporal, and detached. Their protest was articulated via bare, raw, sensual, and highly material architecture which ostensibly represented the Sabra himself, the new, direct, honest, physical, at times blatant Israeliness. Obviously, this was not an original local invention, but an import of the trends of the time, just as happened before with the “white architecture.”

In its finer moments, this architecture, called “brutalist,” demanded an especially high level of professional skill and considerable planning

and sculptural talent; it indeed scored extraordinary achievements and erected several splendid buildings. In its less successful moments, however, it left highly somber buildings in the landscape, especially in the field of public housing; perhaps it is because the “wet language” of the bare concrete allowed for creative freedom in the design of public buildings, while residential construction requires precision, refinement, efficiency, and standardization for which dry construction is better suited. In instrumental terms, the public housing project of the country’s nascent days was rather successful, but it failed in the tough architectural task of giving mass housing a domestic character.

Y.D. Why did we choose to operate in an existing building—the Of-Ar factory—of all places? Why preserve it and use its spaces, instead of constructing a new building congruent with our program?

Z.E. We don’t preserve: this is not part of our terminology. Our motivation is not nostalgia for a rare object which must be preserved, or one whose formal and aesthetic qualities must be reconstructed. On the other hand, we don’t destroy the existent either. In the case of Of-Ar, demolition is not an option because it would mean erasure of a key chapter in the history of Ofakim and denial of its essence as a factory town. The decision to zero in on Of-Ar implies, first and foremost, acceptance of Ofakim, a willingness to stay there, a desire to become acquainted with its story, and an attempt to start a new cycle of life from this narrative. This is the most important point: to breathe new life from within the existent.

But the process is not intended to be a linear or local-patriotic continuation of the city’s sad history. On the contrary: it offers a dialectical, critical, alternative perspective. Demolishing or overlooking an existing building and the construction of a new one,

Z.E. In our case, we want to take a deserted factory which has been vacant for decades, and fill the building with new programs. It is a gigantic building which previously functioned as the major source of livelihood for the town. Its story is emblematic of the greater story of the dissolution of the Israeli welfare state and the shifting of responsibility to the private sector. The failure of the factories in the development towns led to the opposite radical conclusion, of sweeping privatization and a clearance sale of the state's industrial real-estate holdings. The once government-owned Mivnei Taasiya (Industrial Building) company was privatized, and became the owner of the majority of industrial and storage structures constructed in the periphery in the country's first decades. The commercial value of this property is not high enough at the moment, and the owner has no real interest to better it. At times, as in the case of the Of-Ar factory, it is also difficult to lease it, and it is not worth tearing it down either. In order to avoid paying property tax, the building is left without a roof, in anticipation of better days—for an increase in the local real estate values or a zoning change to residential or commercial use. In the meantime, the city is forced to live with an eyesore, and a monumental reminder of its ongoing failure.

In fact, behind this story lies the conceptual farfetchedness innate to the very construction of the development towns: being factory towns, they are in fact devoid of any real economic justification in the lack of a diversified, stable employment infrastructure. Thus, these towns are not self-sufficient; in the past they depended on state support, and today they rely on the good will of the private market. Currently, however, it is not worthwhile for the private market to create sources of income in these places. It doesn't work; it's not profitable.

I think that our proposal enables all parties involved, including IBC (Industrial Building Corporation), to benefit from the revival of the property. In Israel there are still no successful models to prove our point, therefore it is a long and frustrating process. But the project's success may generate interest in all such deserted structures in the periphery; it may illustrate how their transformation into active sites may accelerate processes of urban renewal and lead to rise in real estate values. I believe it *will* happen—but slowly, because we are concerned with creativity and productivity which must arise from the field, from the town itself, from local entrepreneurship of the type that Krispel is trying to foster.

Y.D. I have always had conflicted feelings of attraction-rejection to the white cube. This difficulty stemmed from the experience of the white housing unit and the concrete. To me, the experience of concrete was inhuman, an experience of an anti-Mediterranean architecture.

Z.E. Are you talking about exposed concrete?

Y.D. Concrete in general.

Z.E. The concrete which the eye sees?

Y.D. The concrete which imprisons a society and a culture in a housing project apartment; the columns and floor tiles which ostensibly obstruct the cultural narrative of the Levant, disregarding the local climate. Paradoxically, however, I did relate to the way in which the desert wind and the sand caress the concrete, creating a beautiful blend. How do you see the public housing architecture in the Negev? What do you think of public housing which has ceased in Israel in general and in the periphery in particular?

Z.E. I think that the state's extrication from public housing should be condemned. By deserting the public housing project, the state, in fact,

even a wedding hall which is currently nowhere to be found in Ofakim.

Y.D. In our trio, together with Krispel, we have had magical moments in which culture, society, and employment were tied together, a model which may work well in any periphery the world over. Initially there was a gap between the initiatives in which Krispel is involved, such as an employment-promotion incubator, and my proposals, such as an art center, a desert archive, and a multicultural garden. Later along the way we developed the workshops and motel, which glue all these initiatives together—from studies of culture and art to vocational training.

Z.E. This was a wonderful moment. I hope there will be many more.

Y.D. There will be.

Z.E. Because on the bottom line, if we build here another detached philanthropic institution which is sustained exclusively by donations, rather than a living place which provides livelihood and interest to the local residents, it won't survive in the long run. Therefore I strongly support Krispel's approach, which tries to develop local business entrepreneurship. I think that his project is extremely significant, and I hope we succeed in really bringing everything together.

Y.D. There was also that moment in which we talked about a multipurpose hall which would be used for weddings, movie screenings (in the lack of a cinematheque in Ofakim), and conventions. Residents of the neighboring moshavim and kibbutzim will be able to come to the city for a show or hold a conference there—activities which would create a fresh connection founded on a cultural basis with the residents of Ofakim. The same hall would also be used for concerts—one day, a concert of Amharic music, another day classical music or a repertoire of Mizrahi music—everything under a single roof, from a Fellini movie to a wedding, a place for all cultures in a multichannel flux. I think

such a model should be implemented in all the public institutions in Israel in order to create cultural flexibility which truly corresponds with the place. What is a public institution, after all? It is a place whose doors are open to everyone, to the entire spectrum of Israeli society. In the multicultural garden project which I suggested, for instance, every resident of Ofakim can find representation of his culture and may identify through plants brought from the various countries of origin. During my childhood and youth, the established cultural institutions were places which conveyed isolation and alienation, and were detached from my cultural origins which are bound with Mediterranean multiculturalism. The *Of-Ar Project* is a model I would call a *tikkun*—a rectification, correction, mending, healing.

Z.E. Perhaps it is a type of capsule which strives to say something about the immigrant state created here, which tried in vain to produce a mental melting pot. Our capsule can now ask: When will the national enterprise of erasure and unification end, and a cultural encounter of an open civic society begin?

Y.D. In the *Of-Ar Project* it was important to me that our endeavor—two years of research and work meetings—would yield a practicable program. In one of his publications, Yitzhak Krispel described a situation which I remember from my own youth: every year signposts would pop out in town declaring that an employment project was to be built here, a cultural center there, a sports center here, and a youth, culture, and sport center there. None of this ever happened. These were signs of promises which shriveled up in the sun. I wonder, how could this happen? Can you explain the bureaucratic apparatuses which led to this? If we understand them, perhaps we may be able to prevent the next failure, the tragedy of the periphery.

intentions but, for some reason, in reality, they construct “facilities” rather than human architecture. I call these buildings “Crembos” (after the chocolate-coated, biscuit-base marshmallow fluff treats)—these are the public housing projects built in the 1990s, in Ariel Sharon’s time as Housing Minister, when the waves of Russian and Ethiopian immigration and families of Palestinian collaborators began to come to Ofakim. At night they used to dry the concrete with fire so that, two days later, they could construct the next floor, and finally—everything would be coated with a textured decorative coating due to which I nickname this Crempo architecture. The south as a storehouse, a storer. How can this phenomenon be resolved? How can we guarantee that it won’t be repeated?

Z.E. What you say about the actual results of speeding up the planning and construction processes, indicates mere conceit and pure political corruption. I have nothing to add to that. But your frustration with what you call “facility architecture” touches upon a broader problem, the problem of provinciality. I think that our collaboration, even if we never said it in so many words, is based on an all-out war against provinciality on various fronts. Because there is no innate problem to the peripheral condition, but only when it is perceived by itself and others as synonymous with a provincial position. The all too simple link between one’s location in the periphery and being provincial often results from a sense of inferiority and discrimination, feelings which seek compensation in the form of material and visual excess. In architecture the result is exaggerated, heaped structures devoid of context or proportion, which attempt to allude to or imitate other places, thereby only enhancing the alienation from their immediate surroundings. These are the “facilities” you mentioned: a product of

provinciality, namely—rejection of the province or the provincial town as such, and an attempt to replace it with something else—a forced, ultimately ridiculous attempt.

As for us, we try to change the tone and obtain positivity by concrete and restrained engagement with the city as it is, with a rational analysis of real needs and realistic development possibilities. We examine existing spaces and buildings with which we may work, improve or convert so they may contain and redefine the civic space and everyday life in town. Instead of creating great expectations, which might later collapse and cause more disappointment, we wish to effectuate exposure of the place’s particularity. If we succeed, it will be a tremendous achievement for me because it will bequeath cultural self-confidence which will enable serious, methodical grass roots work “from below,” by the local population. This is, as far as I am concerned, true sustainability: a reversal of the patronizing approach that throws limited solutions which only heighten the architectural junk heap. It is hard to create something sustainable a-priori. None of us has the Philosophers’ Stone, but we hope we will be able to provide the project with good chances of survival based on the assumption which regards environmental or architectural sustainability as a byproduct of social and cultural vitality.

We are all familiar with ambitious cultural enterprises in the periphery, plans to establish museums, theaters, etc. The damage caused by these initiatives is greater than their benefit if they are not umbilically tied with the needs and possibilities of the place. Your vision is different: in our initial meetings you specified why your program was not artistic for its own sake or merely cultural, because it draws on a major pedagogical aspect, on professional and business training and on aspects of civilian routine and public activity. We talked about a park,

sports centers” are an extreme example of “decreed” architecture, along with their programmatic contents: plays and other cultural events dissociated from the cultural repertoire of the local communities hailing from North Africa, Ethiopia, Kazakhstan, Azerbaijan. In the periphery, I believe it is important to acknowledge and empower the locally emerging culture, and this is, in fact, what I do: I support art practice created in the periphery, one which relates to the social and cultural situation in the development towns. Much like the kibbutzim, where there has always been cultural activity (e.g. art galleries) and a cultural discourse. In the development towns, on the other hand, there have never been art galleries or venues for presentation of art; nothing on that level was ever done.

Z.E. In the development towns there is an excess, not a lack, of public facilities and public areas. This is not necessarily good or desirable, because it is an entirely random presence, statistical data, bureaucratic lip service which is not underlain by consideration of real needs. Therefore, in situ, this excess becomes a burden, it becomes a maintenance problem. This may be seen, for instance, in open public spaces, such as public gardens and parks, especially in the South: irrigation and maintenance are costly, and the gardens become neglected open areas in the centers of these cities. Many public buildings remain without activity, and eventually, they are either taken over by various associations or simply shut, slowly succumbing to the elements and vandalism.

And then, lo and behold, as if there were no empty buildings available, all of a sudden more funds arrive from somewhere—from the National Lottery Council, the Jewish Agency, or some budgetary leftover—and a decision is made to erect another public building. It’s easier then tending to old ones, and requires no thinking about

adaptation of an existing building. You build something new, and several years later it stands empty. These chronicles bespeak the arbitrariness typical of decision-making from above; some entity that gained some budget and scattered several such structures throughout the country. It is not a local initiative based on a real need.

In our joint work we strive for the exact opposite, and thereby change the tumult left by arbitrary planning processes “from above.” I believe that the best prospect for architectural success in the periphery lies in local initiatives for development and renewal, which do not deplore the existing town, or try to erase it and transform it into another place, but rather strive to work within it, to improve and revive it, to recycle whatever possible: deserted buildings, neglected public spaces, public housing projects which may be upgraded or converted.

Currently there are two rather apocalyptic known architectural options: one is endlessly reproduced structures such as those of the Lottery Council, planted in various places without any variation; the other is ostensibly “iconic” architecture which endeavors to create a “Bilbao effect” and ultimately erects ludicrous fantasies which make the periphery a laughingstock. Vis-à-vis these options, we simply propose to work with what is at hand. There is, as aforesaid, a profusion of unused or nonfunctioning structures which may be “translated” to today’s needs and standards, and charged with relevant programs.

Y.D. In the Of-Ar Project we often had to apply to the local authorities, the state and its institutions, and we learned that the same general question about the Negev and the periphery arises time and again: how can sane architects and architecture be brought into the place to construct a sincere, visionary architecture on a desert scale, a periphery scale? Why, in fact, does this not happen? The public institutions are full of good

housing projects into fully fledged neighborhoods.

Public housing projects tend to remain anonymous objects which float in space, detached from their environment. If they are not transformed, via some process, into a neighborhood or communal organism, they are doomed, both architecturally and socially, to gradual degeneration and destruction. The urban renewal project did not at all deal with the relationship between housing blocks or the public space between them, and therefore it was destined to fail.

My research on the architecture of the State's early days was presented in an exhibition staged in 2000 at the Tel Aviv Museum of Art and in the books which accompanied that show. These triggered some awareness on the part of the public, especially among the community of architects, to the subject which was not considered interesting enough at the time. In the academy too, at Bezalel, we focused on routine, consistent study of the sites constructed in the 1950s and 1960s. We visited these sites with the students to listen to the residents and community leaders, and to conceive of ways to apply a detailed and comprehensive—I would even say holistic—constructive view to them, one which does not isolate a single given aspect, but rather strives to comprehend these towns and neighborhoods as whole systems, organic environments, vital communities which do not require dramatic involvement from the outside, but rather intervention which may induce transformative processes of urban renewal and a change of image.

You were involved in such academic activity in which students of architecture from Bezalel studied Ofakim and proposed rather creative projects based on moderate processes of transformation which involve and empower the local community. The lesson gained by the students

was infinitely more complex and important, both professionally and ethically, than any academic exercise in which they are asked to plan a new building in an imaginary setting. For me, this academic activity is not a youth movement type mission in the wild frontier areas, but rather a professional lesson highly relevant to architects.

Moreover, I must stress that my engagement with periphery towns stems from a real interest in their future and their architectural possibilities. Precisely due to their relative distance from the center, their ostensible remoteness, they have not undergone processes of accelerated, at times monstrous, development, as did the cities in the country's center—e.g. Petach Tikva, Rishon LeZion, Holon. The slow processes in the periphery prevented “urbanicide” and hence preserved the original urban patterns which contain good qualities despite all the criticism. This may be felt when visiting these towns today. Through the wretchedness, they clearly retain a unique character and convey a sense of real bond between the community and the place. Paradoxically, they display less alienation than the cities bordering on the center, therefore their prospects for the future are better. Their relatively slow development has enabled them to preserve their character and foster their idiosyncrasy: they will not be generic towns.

Y.D. In the southern periphery there is a large concentration of immigrants from North Africa. In our project I felt, for the first time, that we managed to advance to the stage in which public architecture furnishes the minorities with an identity—a historical moment in which a fresh, positive flow is visible, and the conflict between the minorities and the public architecture of the 1970s is erased; a moment in which public architecture waives its status as an establishment “decree”, and opens up to recognition of multiculturalism. The local “culture, youth, and

for a given factory or a small group of factories, on which they were wholly dependent for their subsistence. Some of the industries that moved to the periphery did not survive, whether due to local economic difficulties or more global processes and the migration of industries to even less expensive, distant places. The company towns thus lost their source of income, and were forced to rely on various tax benefits and welfare allowances to survive. Even today, some sixty years after their establishment, the majority of development towns “enjoy” different measures of legal tax-exemption; in other words, they are defined as failed, disabled towns unable to support themselves. Numerically too, I think most of them haven’t yet reached the population envisioned by their planners. The planners’ regional vision, which pictured these cities as commercial and cultural centers of rural areas that would surround them and use them, never came about.

This wretchedness of arbitrarily-erected forlorn towns is still discernible today: not only in their underdevelopment, but also in the neglect and destruction of public spaces and buildings which were constructed and abandoned over the years, and remained as urban ruins reminding the citizens of the bleak chronicles of their town. This is, ultimately, the theme of our joint project: the factories, the town’s sources of livelihood and life, which were deserted, and have been standing empty for decades. Their real estate value is often so low that it is not even economical to raze them and build something else in their stead. They remain as hollow shells which perpetuate the nightmarish vision of the development towns in the desert.

As for the public housing projects you mentioned, I think it was a beautiful, awe-inspiring project. It is hard for me to criticize the very intention of the welfare state in the 1950s and 1960s to

provide all its citizens with decent housing. Even if it was an all-too-patronizing and all-too-schematic project, it was still very worthy. Moreover, from the findings of my research I conclude that it was also carried out with a considerable measure of professionalism and skill. It should not be taken for granted that all the immigrants, all the newcomers, received permanent housing within several years of their arrival—indeed minimal, yet modern, namely with kitchen and bathroom. This mass housing project was planned by skilled architects who did their best under the circumstances and with limited means, and arrived at architectural achievements which were later studied by other developing countries. The problem was that after the first decades, the state stopped fostering and developing public housing, and what constituted a decent solution in the austerity period was no longer suitable. The public housing project, which remained as it was originally built, no longer met the changing needs, and the buildings’ physical condition gradually deteriorated.

The urban renewal project in the 1970s and 1980s, the Likud’s “response” to the socialist patronization, was more harmful than beneficial: it renovated the housing blocks and made them apparently more aesthetic, but in fact only saw to mere decorative aspects of façade design, painting, laundry nooks, and various inexpensive coatings. It was a propagandist rather than architectural project, to a large extent, which only deepened the gap between the center and the periphery. Instead of investing in the architecture itself, namely in enlarging the apartments and improving the spatial qualities of existing buildings, while constructing suitable new buildings and conceiving of a neighborhood fabric—the project focused on cheap, short-lived renovation. An opportunity was missed here to transform the public

well-off cities, but their architecture has nothing to do with the desert apart, of course, from their reference to the wilderness as a natural obstruction that needs to be overcome. These cities are in the desert only to conquer it; to this end, they harness every possible technology and create within them impervious artificial environments controlled by systems of air-conditioning (so called “climate control”), lighting, and an exotic interior design. Robert Venturi, in his remarkable book *Learning from Las Vegas*, describes these fake interiors where one loses all sense of time and place (therefore it is easier to become addicted to gambling). Ben-Gurion’s Zionism, incidentally, is impressed with the desert, fascinated by its powerful landscapes and metaphysical quality, but it is also engaged with a rhetoric of “conquering the wilderness,” of subduing the desert. Ben-Gurion’s attraction to the desert is clearly not only political or strategic; he is drawn to “this void,” as he describes the Negev, and at the same time—he strives to fill it, namely: he wants to settle it, but at the same time leave it empty, raw, exposed, autochthonous.

But let’s start at the beginning. I have come to Ofakim, to work with you, on research which, in fact, began in the mid-1990s and has continued since. This work explores the planning and building of the State of Israel since its beginnings. My basic argument is that it was, in fact, a single centralist planning project which was highly conscious of the relationship between center and periphery. In fact, it is centered on the theme of periphery or frontier: a well-intended and carefully managed attempt to “peripheralize” the entire country, to fight citizens’—especially immigrants and refugees (as was the case in the state’s early days)—tendency to gather into the geographical and urban center by artificial means, namely with the tools of spatial planning.

Obviously, this corresponds with the desire to fight the desert, conquer and domesticate it, hence it is a self-defeating project, absorbed in a Quixotic duel with itself. The concept—noble in itself—of empowering the periphery at the expense of the center never materializes by virtue of bureaucratic decisions, but only through a slow historical process and based on market forces and spontaneous movement of internal migration. The more the state attempts to scatter the center and settle the periphery by force, the more it increases the social and economic gap between them. Since the strong, veteran population does not fall for the pioneering rhetoric, the weaker immigrants remain in the periphery by themselves, as the passive objects of a forlorn social and geographical experiment.

Y.D. That is very bad...

Z.E. Because those who come to the periphery, to the desert, come against their will—not voluntarily, not for ideological reasons, not for a livelihood, certainly not for love of the desert. This experiment was doomed—and this was also clear to the planners and politicians in the 1950s—but it continued anyhow. Its manifestation in the field was a large number of new instant cities—regional towns, as they were initially called, before they became known as development towns—as well as scores of agricultural settlements, only a small part of which truly succeeded in clinging to the land, and most of them struggle for survival to this day. Most of the new frontier towns which were built neither succeeded nor developed, in terms of both the number of inhabitants and the standard of living. In most instances, there was no organic reason for their location, nor any economic consideration. Sources of income had to be invented, and some of them functioned, in fact, as company towns, namely—towns built to provide a work force

architecture which is entirely functional, without any aesthetic or cultural consideration regarding the place.

Three concerns accompany these reflections, offering points of departure for a dialogue between us. First, the thoughts about Ofakim and the desert have expanded toward providing a solution and a response to the Negev's greatest problem today, what I call an "architecture of engineers" who create "facilities." What are facilities? The most striking manifestation of this are public buildings such as cultural centers, schools, colleges which are typified by beige ceramic tiling, security doors in opaque blue, windows and doors directly extracted from the Klil Ltd. catalogue, and green lattices. As a youth, I never set foot in a culture, youth, and sports center (as per their Hebrew acronym). As someone who lived in a public housing project (*shikun*) "housing unit" and experienced his habitat as unfriendly architecture, it was hard for me to enter an architecture which, to me, was ugly and did not represent the citizens. Worse still, I couldn't bear the identity generated by these buildings, the way in which they presented the residents of the periphery to the outside, saying: This is the periphery, and these are its people.

The second concern is the visibility of the public housing projects and of their renovation—the so called "*shikum shkhunot*" (project renewal or neighborhood rehabilitation)—which makes public housing look bad. How does this manifest itself? By painting the buildings screaming yellow covered with brown ceramic tiles. In Yeruham you even find fictive tile roofs to create the atmosphere of the Netherlands. Their function is not coverage, but rather conveying an artificial feeling of an "ostensibly" resident-friendly neighborhood. I think it is important to inquire into this, and to initiate a discussion

which should lead to finding solutions to the situation, a process which would open a door to end these phenomena. Throughout the process we have undergone in the past two years, we saw that this was the result of political decisions, a physical expression of a certain degeneration in the perceptions of decision-makers, which torpedoes any good will to make a change.

Ofakim, which is located at the entrance to the desert, is a part of the Zionist Enterprise's policy to "furnish," build, and populate the wilderness. In this context, I have always felt that a vision of architecture on a human scale, a scale which would be congruent with the cultural sensitivities of the local residents, ought to be formulated. One must wonder, what is desert architecture at all. Once again: the construction today is ugly because it is dependent on the decisions of private contractors (there is no public construction today), whose sole consideration is profit, so once again we find ourselves with ceramic tiles. In her novel *The Eye of the Cat*, Haviva Pedaya masterfully describes how Beersheba's construction waste litters the wadis with those ceramic tiles, concrete, and plasterboard, whose pollution infiltrates the desert soil.

The third concern is the need to plan a cultural center whose identity will be connected to the place and its residents, a structure whose architecture will create a continuum of local memory. I am referring to the use of one of the deserted factories, the most dominant among them: the Of-Ar factory.

Zvi Efrat: First of all, with regard to architecture in the desert, what is desert architecture? Some say American cities such as Phoenix, Arizona and Las Vegas, Nevada are good models for desert cities. They are indeed located in a desert environment and are successful, thriving, rather

physical creation of the State of Israel in the 1950s and 1960s.

2. See: Félix Guattari and Suely Rolnik, *Micropolitiques* (Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 2007).
3. See: Zvi Efrat, "The Plan: Drafting the Israeli National Space," in Rafi Segal and Eyal Weizman (eds.), *A Civilian Occupation: The Politics of Israeli Architecture* (Tel Aviv & London: Babel & Verso, 2003). Efrat offers the metaphor of the laboratory, explaining that "the objective of this plan was that only 45% of the urban population would reside in the big cities, and 55% in the medium-sized new towns and small cities."
4. See Ruth Oren and Naama Haikin, cat. *Spatial Borders and Local Borders: A Photographic Discourse on Israeli Landscapes* (Tel Hai: The Open Museum of Photography, 2006), p. 81.
5. Ibid., p. 123.
6. Ibid., p. 153.
7. Naama Haikin, "Spatial Dualism Seen through the Camera," trans. Beatrice Smedley, cat. *Spatial Borders and Local Borders*, op. cit. n. 4, p. 197.
8. See Paul Virilio, *Bunker Archaeology*, trans. George Collins (New York: Princeton Architectural Press, 1994).
9. I refer to Efrat-Kowalsky Architects' (EKA) eponymous text "Doing Almost Nothing" from 2009 on the renewal of Beit Lohamei Hagetaot Museum and the Israel Museum, Jerusalem, see: <http://efrat-kowalsky.co.il/files/doing-almost-nothing>.
10. Efrat, op. cit. n. 3.

Ofakim: Thoughts on Vernacular Aesthetics and Architecture

Yosef-Joseph Dadoune converses with Zvi Efrat

Yosef-Joseph Dadoune: As a resident of Ofakim, I wanted the project to span several aspects: the social aspect; the aesthetic aspect—in the sense of aesthetics which emerges from the place, the local, desert place; and the geographical-historical aspect—our location in the Mediterranean Basin and the Levant. I realized that the desert in which I live is no longer the wilderness in its primeval sense, even though in previous works I did relate to this facet. I realized there was something new, different here: a "realistic" desert which is defined differently by economic and political functions. Thus, for example, realism reigns supreme in the field of construction; it lacks all poetry. The desert in which I live is a periphery by the very creation and definition of the towns and cities occupying it; places such as Sderot, Netivot, and Ofakim, on the one hand, Yeruham, Arad, and Mitzpe Ramon, on the other, and Beersheba in the middle, in fact erase the desert.

According to Emmanuel Anati, this entire desert has been a periphery of the Near East since ancient times, wedged between the large metropolises of Egypt and Syria, where the Eastern capitals were. The Israelites wandered in a desert which was the periphery of the East. But this is the biblical myth, and now I experience the phase of a desert which is not a myth. Now we are in the present, and this present is manifested in building initiatives: cranes, dust, trucks, tractors,

hear the buzzing of airplanes. All that is left of this action are two concrete steles, like distant echoes of Virilio's "survival machines,"⁸ the bunkers invading the town.

If the films comprising the series *In the Desert* interrogate this fragmentary space as a construction and its failure, the *Of-Ar Project* reinstates the periphery in its visionary place.

A Utopia

The character of the project for the rehabilitation of the Of-Ar factory derives from the combination of two complementary visions—that of the artist who experienced the city intimately, and that of the architect who analyzed its planning. Their partnership led to a social, economic, and cultural project that excludes no one. They conceived of the rehabilitated factory as a multifunctional modular space designated for providing both services and cultural activities such as shops, a business incubator, and an employment agency together with artist studios, exhibition spaces, or a library and archives dedicated to the desert and the history of immigration in Ofakim and its surroundings.

The Of-Ar factory, conceived by architects Rudolf Troessler and Yitzhak Rapoport, opened in 1961 and closed twenty-five years later. All that remains now is a New-Agist industrial ruin with open skies in the heart of the town, in the center of the periphery.

Zvi Efrat's architectural approach is self-defined as "Doing Almost Nothing."⁹ It involves an archaeological approach to the building, or at least an accurate historical understanding of the pre-existent structure and previous intentions, before intervening with a minimal, yet sharp and respectful gesture. The *Of-Ar Project* follows this approach and appears

as a hybrid space between the building as it is and a tamed nature. This rehabilitation is conceived as a continuum rather than as a renovation: hence the idea of maintaining partially open ceilings and creating a botanical garden with various species from the Ofakim residents' countries of origin. This garden may be construed as an extension of what Efrat refers to as "the peripheral garden cities of yesterday." As the architect remarks, "Once the political settlements beyond the Green Line are forced to return to the legal boundaries of the state, the peripheral garden cities of yesterday will undoubtedly become the most desirable land reserves: the last option for the suburban 'quality of life' revered by a society that never really coped with its own socialist-agrarian rhetoric and never really sublimated the values of liberal urban life."¹⁰

The use of the *Of-Ar Project* to help bring about the rebirth of the periphery reflects a utopia where the artistic impulse cannot substitute itself for the collective will. As I revise this text, social protest is growing in Israel, demanding a welfare state. Within this context, such a project as Dadoune's *Of-Ar Project* should no longer appear as a utopia, but as an emergency measure. Dadoune's work is deeply rooted in the complex political and geographical realities of Israel and its surrounding territories—yet, the artist manages to steer free of literalism.

Audrey Illouz is an art critic and independent curator based in Paris. She is a regular contributor to major magazines worldwide, including *FlashArt* (Milan and New York), *artpress* (Paris), and *frieze* (London).

The text was initially released in a shorter version in *artpress* 377 (April 2011), trans. L-S Torgoff.

1. Zvi Efrat (b. Israel, 1959) is an architect, historian, and architecture critic. His book *The Israeli Project: Building and Architecture, 1948-1973* (Tel Aviv Museum of Art, 2004) examines the

Constructions

Plans for the next film, *Ofakim* (2010), sprouted in this cultural desert. A group of ten teenagers (aged 16-17), selected after auditions, took part in the preparatory workshop, a program entirely worked out by Dadoune himself, including professionally-led courses in yoga, photography, and drama, visits to art shows and discussion of how their town was perceived. The film brings together these teenagers who hail from different backgrounds (Turkish, Polish, and Indian), who were born in or recently immigrated to Ofakim. Together, they carry a missile from the Of-Ar factory downtown, to the town center, walk out of the city, and cross the verdant kibbutz fields and the neighboring military training camps before heading into the hills and vanishing over the horizon. This slow, silent march through the desert is like a funeral procession. It heralds a perpetual re-beginning, echoing the myth of Sisyphus.

Dadoune subverts the iconography of 1950s heroic Zionist propaganda by inverting the image of the pioneers who build the country. At some point, one may identify an allusion to Jacob Rosner's photograph, *Founding Yehiam* (1946, KKL-JNF Photo Archive), in which a single file of laborers in a desert carry wooden planks on their shoulders.⁴ Their constructive enthusiasm is now funereal. In that period's iconic panning shots of group training in the desert, the depersonalized collective was superior to the individual, as manifested in Amiram Erev's photograph, *Nahal (Fighting Pioneer Youth) Members Hiking to Rosh Zohar* (1949).⁵ In Dadoune's film, however, the individual tries to escape from the group. Then there are the signs marking a border in the middle of nowhere. Fritz Schlesinger's photograph, *View near the Border, Mount Zion, Jerusalem* (1950) is one of many examples.⁶ In *Ofakim*, the sign marking the military base attests to the complexity of the territory, prompting one to

contemplate the frontier as an endlessly renegotiated space.

Destruction versus construction, disappointment versus confidence and hope, frontier versus border: *Ofakim* would appear as a disillusioned, dark fable if it were disconnected from the cycle *In the Desert* and especially from the *Of-Ar* utopia. To better capture this complexity, Dadoune organized a showing of *Ofakim* (in May 2010) in one of the town's historical sites, the Patish Cave situated below the Ottoman citadel built in 1894, with an audience made up of Ofakim inhabitants—also including the musician and musicologist Piris Eliyahu, a Middle East specialist, hence multiplying the layers of history.

Two additional works unfold attempts to come to grips with this landscape. *Phoenix* (2010) comprises two screens. The first shows a sequence shot: in the foreground, an empty lot; in the center, an ancient acacia; in the background, a horizon formed by a line of single-family homes; and beyond, the sky. The acacia indicates the scale of the landscape. We see Dadoune being carried, like an acrobat, to the tree. On the second screen, the framing and montage make Dadoune seem as if he were suspended in a void. In parallel with this metaphysical dimension and the apprehension of the void, the stratification of the image raises the issue of the landscape's construction. As a non-imported element of memory, the tree plays a historical role in this context too.

Unlike that of *Phoenix*, the plot of the film *In the Desert* (2010) revisits the burial process. After the digging of a pit, a cypress tree and a palm tree are buried in it, and with them—the cultural constructions and exoticism that are part of the underlying myth. The landscape becomes metaphorical. As emphasized by Naama Haikin, “[T]he sabra (prickly pear), the olive tree, the fig tree, and the oak [are] symbols of nativeness, while the cypress and the pine ... symbolize Zionism and modernity.”⁷ Once the hole is dug, you can

Horizons Rising from the Frontier

Audrey Illouz

Ofakim (Heb. horizons; knowledge) is the name of a “development town” situated at the edge of the Negev Desert (20 km from Gaza) where Yosef-Joseph Dadoune’s mother settled when he was five. Ofakim is also the backdrop to his films *Chanti*, *Universes*, and the feature length *Sion*, which explore the themes of identity, myth, and the construction of culture on the line between East and West in an expressionist, even exuberant fashion—a first cycle of works voicing Dadoune’s cry.

Since 2009, Dadoune has been toiling on another cycle of works entitled *In the Desert*, centered on Ofakim’s economic, social, and cultural life. While the film *Ofakim*, made in collaboration with local teenagers, was the point of departure for this cycle, its keystone is *Of-Ar Project*: a project to rehabilitate an old textile factory undertaken by the artist together with architect Zvi Efrat and social activist Yitzhak Krispel.¹

Pioneers, the frontier, the immensity of the desert—this vocabulary conjures up the old American West. But there is not even a hint of exoticism here; the point is to understand the space, and adopt a “micropolitical” approach, “a strategy of the economy of desire in the social field,”² with which to consider solutions for one of the world’s most complex geopolitical areas, where black-and-white thinking is more than ever an obstacle to progress.

The Failure of Experimentation

To understand Ofakim—a “new town” or “development town” founded in 1955, with a current population of approx. 24,000 inhabitants and one of the highest unemployment rates in the country—one must first review the planning policies adopted by the strategists of the “Israeli project” in the 1950s, based on the 1947 partition of Palestine. The aim was to settle the new country’s periphery with immigrants from North Africa and Asia. Thus some thirty “development towns” sprang up, influenced by the examples of Soviet planning, European reconstruction, and the birth of “new towns.” Sixty years later it must be admitted that the experiment ended in failure.³ Despite its location at the country’s far reaches, Ofakim was to be a small urban core around which other forms of settlement (kibbutzim, moshavim, and military bases) were to be built. As it turned out, there was little interaction between this center populated by poor settlers and the surrounding settlements populated and run by the country’s elite. When its textile factories began to collapse in the early 1980s, the town became economically asphyxiated and totally isolated.

Horizons Fragments (2009) is about this failure: the graffiti-covered ruins of an abandoned movie theater and a closed factory convey the taboos of identity, a striptease with no audience in an incongruous venue. Through the juxtaposition of these fragments on six screens, the video installation produces a kaleidoscopic and equally fragmented vision of space without adopting a documentary approach. This coexistence of signs conveys a sense of malaise—for instance the frantic tracking shot that sweeps us across the social and physical landscape.

Fortunately, this story has no epilogue. Ofakim is alive and kicking, home to over 20,000 residents. The scars of the past are still evident, reminding us of the state engineering, the establishment aggression, the market limitations and the signs of power and control in the work relations. While these are indeed powerful forces, man—as repeatedly arises from Dadoune’s work—is hungry for life, and hope may be pinned on this. A refreshing project has recently been launched on site, the *Of-Ar Project*, based entirely on local fortes, such as the impressive Of-Ar building, but mainly—the blooming buds of local culture and community. The project offers a different future, less engineered and quieter, one which opens up a space for contemplation and yearning. In the creation of this local vision, Dadoune collaborated with architect Zvi Efrat of the Bezalel Academy of Art and Design, and with Yitzhak Krispel, one of the founders of the non-profit Ahuzat Negev Association. Their project shows us once again that collaboration and vision may alter the story’s ending.

1. Quote from the police representative in a meeting of the Absorption Committee in 1962; Archives of the Pinhas Lavon Institute for Labour Movement Research, Tel Aviv [henceforth Lavon Institute Archive], IV-250-7-84 [Hebrew].
2. Interviewee: Yoel Ojifa. Transcripts of the interviews are held by the author [Hebrew].
3. See “Report of the Committee for Economic Examination of the Development and Construction Plans,” August 1949, p. 13; Israel State Archives, Prime Minister’s Office, file c-5510 no. 2960. For the discussions with outside experts, see *ibid.*, file c-5513 no. 3015 [all in Hebrew].
4. See, for example, a letter from the Ofakim Labor Council secretary, Amihai Maor, 28 January 1958; Lavon Institute Archive, IV-208-1-9561 [Hebrew].
5. The archives are rife with such descriptions, as in the letter sent by the Ofakim Labor Council secretary to Mr. Levanon of the Ministry of Labor Employment Department in Beer Sheva dated December 24, 1958; Lavon Institute Archive, IV-250-7-2a.
6. See the exhibition “Of-Ar: Working Architecture” (Architect’s House Gallery, Jaffa, 2007; curators: Shelly Cohen and Shani Bar-On) in which Dadoune participated, and which dealt with the factory.

7. See a symposium with industry leaders in Israel: Avraham Tsohar, “The Distress in the Textile and Clothing Industry: a Symposium,” *Textile and Fashion Digest*, 100:2 (1983), pp. 16, 19 [Hebrew].
8. See reviews by economists in the daily *Davar*: David Lipkin, 2 January 1981; Teddy Preuss, 8 January 1981. For a macro-economic analysis, see: Yoram Ben-Porath (ed.), *The Israeli Economy: Maturing through Crisis* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1986), pp. 1-23.
9. On the changes in social legislation at the period, see: Avraham Doron and Ralph M. Kramer, *The Welfare State in Israel: the Evolution of Social Security Policy and Practice* (Oxford: Westview Press, 1991), chapter 4; John Gal, *Burden by Choice? Policy towards the Unemployed in Pre-State Palestine and Israel, 1920-1995* (Beer Sheva: Ben Gurion University of the Negev, 2002), chapter 6 [Hebrew]. On the implementation of the transfer payments in the 1970s, see: Ephraim Gross, “The Development of the System of Transfer Payments to Households, 1970-1978,” in Michael Bruno and Zvi Sussman (eds.), *Economic Studies* (Jerusalem: Israel Economic Association, 1979), pp. 100-112 [Hebrew].
10. See: Michael Bruno, “External Shocks and Domestic Response: Macro-Economic Performance, 1965-1982,” in: Ben-Porath, *op. cit.* n. 8, pp. 276-301.
11. This concerns the beginning of economic liberalization in Israel, which has intensified since 1985; see: Michael Shalev, “Liberalization and the Transformation of the Political Economy,” in: Gershon Shafir and Yoav Peled (eds.), *The New Israel* (Boulder, CO: Westview Press, 1999), pp. 129-159.
12. On the strong identification of the residents of new towns with the national policy and its goals, see for example: Oren Yiftachel and Erez Tzfadia, *Policy and Identity in the Development Towns: The Case of North African Immigrants 1952-1998* (Beer Sheva: Ben Gurion University of the Negev, Negev Center for Regional Development, 1999) [Hebrew]. On the different content infused in it, see: Samuel Cooper, *Newgate: An Old-New Town in the Negev* (Washington DC: The Catholic University of America, 1978).
13. See Lavon Institute Archive, IV-250-7-130 [Hebrew].
14. For a list of laid off employees before and after the struggle, see *ibid.*
15. This sum was paid by the Ministry of Industry and Trade. For the settlement signed on April 5, 1981, see *ibid.*
16. See *Davar*, 10 August 1981 [Hebrew]. Most of the money was given in exchange for the factory’s structures which became state property.
17. On July 23, 1986, after an additional struggle by the workers, an official receiver for the factory was appointed, and in December that year it started operating under its new owners and name; see Ofakim Archives, box 373 historical.
18. The factory was finally closed down in September 1988; see *Davar*, 22 September 1988 [Hebrew]. At the time of the closing, it had only 45 employees.

however, it was followed by dramatic decline.

The factory's predicament stemmed from several factors which together led to its collapse. First, like previous fluctuations, changes occurred in the global commodity market which suffered ongoing recession following the oil boycott and brought about a radical change in the textile industry.⁷ Signs of the economic crisis of the 1980s started to show themselves in the local market too, which began suffering from a slowdown in 1973.⁸ Unlike the 1960s, when the factory was "kept alive" by the state, in the late 1970s the rules of the game changed: the government's commitment to keeping factories in the new towns declined, while "transfer payments" (guaranteed income, unemployment insurance, etc.) were regulated.⁹ This marked a dramatic change in Israel's socio-economic policies.

The change of policy was due, *inter alia*, to the Likud's rise to power in 1977,¹⁰ but it also stemmed from the gradual strengthening of the affluent classes. Whereas in the 1960s the employers were interested in fostering close ties with government ministries, the crawling change of policy toward opening the local market and lowering tariffs decreased their dependence on the state.¹¹ The state too, on its part, was now less interested in keeping the order and the agreements signed in the 1960s due to the entry of laborers from Gaza to the factory and the drop in the employment of Israelis. These changes—all of them the result of gradual processes—led to a reduction in the commitment of both the state and the employers to sustain the factories in Ofakim, as in most other new towns. Instead, the residents in these towns were handed over to the welfare system. Factory workers were reluctant to internalize the change in government policy, which had never been declared explicitly.

The many crises experienced by the factory in the past made the workers' representatives believe that this time too it would be rescued

by the government. The change in policy was deemed incomprehensible and irrational due to the relatively high cost of the transfer payments. The employees, residents of Ofakim for the most part, knew that the state had set up the factories to implement the vision of settling the desert and the plans for population dispersion. From their point of view, no change had occurred in these professed goals whose underlying model they internalized over the years.¹² It is against this backdrop that one must view the workers' surprise at the announcement about Of-Ar's closing in December 1980.¹³ After fortnight-long negotiations with the factory management and government representatives, the workers' representatives declared a labor dispute, their major demand being employment. Following a struggle which involved the town's entire population, its merchants, workers, and institutions, an agreement was obtained which "settled for" closing only the weaving department. Approximately 140 employees, some old-timers, were laid off instead of 250,¹⁴ among them the department head. The workers received severance pay, and an additional 100,000 shekels to be distributed at the discretion of the workers' committee and the Ofakim Labor Council.¹⁵ A rehabilitation plan was drawn up for the factory in exchange for its continued operation, as part of which the concern was given over 20 million shekels from the state.¹⁶

The factory, however, continued to falter, and five years later, in June 1986, it was closed for good.¹⁷ It was purchased by two partners at the South Spinning Mills, who couldn't pull through and soon left the place.¹⁸ In a tour of the site in 2004 I found employee files scattered all around the office area alongside professional literature. The coatrooms had been transformed into goat pens. The lot on which the building stands had been purchased by Eliezer Fishman, who took control of IBC (Industrial Building Corporation). A shopping mall was erected nearby. Neglect and sparks of life, as masterfully depicted in Dadoune's *Horizon Fragments*, were thus juxtaposed.

forestry, and construction—but even these were scarce,⁴ and residents had to make do with any job offered them. The economic and planning void gave rise to a town whose almost entire population earned very low wages. The first years were the worst: the workers suffered from low income, delays in payment, and ill-treatment by the power-drunk employers.⁵

Ofakim's industrialization in the 1960s changed the residents' lives only slightly. They could earn a decent living, mainly in the textile and diamond factories set up in town by the government, which supported investors under the Law for Encouragement of Capital Investments. Of-Ar, for example, one of many factories established at the time in development areas, was opened in 1961. It was set up by Argentinean Jews, hence its name (an abbreviation of Ofakim-Argentina). In 1965, however, due to the heavy depression, it was transferred (with state assistance) to the hands of Keshet, Combined Textile Industries Ltd., a textile concern which included a textile dyeing plant in Ramat Gan, and another factory in Netivot, and was managed by Dov Jacobovitz and his son Sammy. The father was among the pioneers of the textile industry in Israel, born into a family that specialized in this field back in Poland.

Of-Ar manufactured cotton fabrics and threads, but also social relationships which formed at work. In its heyday, the factory had some 450 employees manning three shifts. The physical structure, employment arrangements, technology, professional level, work relations, etc.—all these entailed a hierarchical division of the work force, correlating with the general work market and the changes it underwent over the years. Thus, for example, in the 1960s a division between men and women was created in the factory, as well as between residents of Ofakim and the area, and employees from other places.

Factories such as Of-Ar guaranteed stable employment, representation, and basic conditions; they did not, however, release the employee from his

subordination to the system described above. Life in Ofakim was always tied with hard, non-rewarding work; thus the labor market continued to be a fettering restriction to man's spiritual aspirations. Nonetheless, in the 1960s and 1970s the local community saw relative prosperity, and the factory employees were able to support themselves and their households with dignity.

Neglect and Sparkles of Life

Dadoune's oeuvre revisits the deserted Of-Ar factory time and again.⁶ In *Horizon Fragments* he pans out to several other ruins in town—the cotton gin and the local cinema—all deserted following the economic crisis of the 1980s, the years of his childhood in Ofakim. These structures, as Dadoune masterfully shows, contain life—albeit only sparks, for neglect is everywhere. In the current work too, the Of-Ar building offers a perfect example, due to its beauty and uniqueness, and mainly—its size. The building stands deserted since the factory's final closing in 1988, but its desolation is not absolute: every once in a while a part of the building is leased for some purpose or another, undergoing transformation and renovation. At one point it even served as a goat pen for local flocks.

The desertion of Of-Ar marks the state's gradual withdrawal from its involvement in the economy, since the late 1970s to the present. Of-Ar was among the first in a long line of textile factories that suffered difficulties, gradual downsizing and shutting down, and even relocation elsewhere outside the country. In 1979, the Keshet concern incurred debts which tallied up to millions of shekels, and even state intervention and fund streaming failed to solve the crisis. Initially, the crisis was perceived as yet another in a long series of crises with which the factory dealt over the years; this time,

And my father, my father, until his dying day—he died young, of heartbreak—he didn't love the country. Truth be told, he was disappointed. He was disappointed. He had a different status before coming here... there he was a merchant, you know. He had a huge textile store, he had a good life. He came here; not only that, they wanted to bring the police, he asked for a moshav near, in the north, near the entire family. And they said look, Ofakim is close, to Haifa. And then we drive for three-four hours, and they accidentally drove us to the border, nearly to the Gaza Strip, and we came here, all these black cockroaches, and he says where, you said north, where is the north. And then he started swearing, he said you're cheating us and all that, and they said, we'll call a cop, and my father, never in his entire life..., he just heard the word cop... and then, from that moment he was broken.²

The burial of trees in the desert is, thus, an apt symbol for the prevention of liveliness and life, in the spirit of what happened in Ofakim during its construction. The heavy mechanical equipment brought by Dadoune to the shooting site microcosmically alludes to the tractors and others vehicles which built Ofakim and supervised its inhabitation. The dull desert uniformity is the result of over-engineering. A person whose wings (wishes, desires) were clipped in direct absorption, now seeks a way to regain them; in this spiritual quest too, he is bound to encounter countless restrictions, which ground him, preventing his self-realization.

Fettering the Spirit

The aspiration for knowledge and the spirit at the core of Dadoune's work is congruent with some of the traditional customs prevalent among old-timer Ofakim residents. This yearning, however, is doomed to be shelved, bound, to come up against the restraints and restrictions of its harsh reality.

The reality is indeed harsh. When the town was founded, there were no sources of livelihood in it at all, a fact rooted in the aforementioned "Sharon Plan." Already in 1949, while the Planning Division was working, the plan's feasibility was tested by the Hoofien Committee headed by Eliezer Hoofien, economic consultant to Prime Minister David Ben-Gurion. In its conclusions, the committee stated: "The Planning Division did not submit plans regarding employment possibilities in most of the proposed new towns. As for the towns for which it did submit proposals, these were rather general."³ For reasons which are beyond the scope of this essay, the conclusions of the Hoffein Committee were not implemented in the "Sharon Plan." The new towns were constructed according to plan and against all economic logic. The prevailing logic adhered to state-constructing considerations.

Consequently, the residents of Ofakim experienced socio-economic deprivation. They were forced to take any job at any conditions, and suffered humiliating treatment. The children's education was irregular, the health services were in their infancy, basic supplies were scarcely provided, but most of all, they felt the absence of sources of income. Local residents were given an "allotment" of work days from the state based on family size in what was then termed "busy work"—the alternative for a state welfare system at the time. Since there were barely any paid sources of livelihood locally, the residents were dependent on this state system for their most basic needs. The few sources of income amounted to work in plant nurseries, agriculture,

redundant concrete structures, and of the neglect stemming from the failure of initiatives, planned and engineered contrary to all economic logic. Thus, for example, structures that were teeming with life as factories transform into goat pens, and a movie theater becomes dovecot. Going to the desert is like confronting one's deeds and those of the society in which one lives. At the same time, it can unfold a broad and hopeful horizon.

Dadoune's work does not end with artistic confrontation. It continues on to practice which sprouts life out of the neglect, which relies on collaboration between center and periphery while blurring the boundaries between them, thus reducing the relevance of the dividing lines. In such power relations, there is no one-way infiltration, but rather mutual-enrichment and over-equality which allow for a relatively pink horizon in the current reality.

Ofakim as a Socially-Engineered Town

Ofakim is not the product of "natural" geographical, demographic, or economic urban development. It is not an extension of a village or a factory town. Its entire being is the result of social engineering during the country's massive construction period, an ex-nihilo creation intended to cater to national needs as perceived in those days. Ofakim is an allegory for social engineering, one which projects on the majority of the new towns established in Israel in the 1950s.

Ofakim was founded in the spring of 1955 at a central spot on the "famine route"—the road extending between the Gilat and Magen junctions, along which the moshavim of the regional council Merhavim are interspersed. It is one of the settlemental creations of the "Sharon Plan," presented in 1951 by the Government Planning Division—a master plan for Israel which would eventually be named after the head of the Planning Division, architect and

town planner Arie Sharon. The fact that Ofakim remained "on paper" for four whole years attests to the degree of social engineering contained in it.

The plan for settling Ofakim was likewise thoroughly engineered. The buzzword "direct absorption" conceals the trauma of the absorbing institutions (the Jewish Agency and the state authorities) in their dealing with the mass waves of immigration that streamed into the young state immediately after its establishment. The social chaos and economic collapse in the early 1950s led, from 1954 onward, to a policy marked by total control. The immigration candidates were already classified in their countries of origin; they were assigned to permanent settlements in the country before they ever embarked on the journey to Israel, and once they arrived, they were loaded on trucks which transported them to their designated new hometowns. Collective memory in this matter is sharp and clear: it was an aggressive chapter which left no room for the immigrant's wishes in determining his place of residence. The newcomers were taken to Ofakim, often late at night, and forcibly removed from the trucks due to their reluctance to settle in distant areas. Memory is not deceptive; already in those days reports were published maintaining that "It is unfortunate that the police force's first contact with the newcomers is taking them off the buses bringing them to the place by force."¹ Having been taken off the trucks, the newcomers were allotted temporary structures or apartments. The authorities controlled everything to the last detail: the Jewish Agency was in charge of the immigrants' sorting and the journey to Israel; Amidar controlled the apartment coordination; the police and other state entities controlled the overall aspects of the operation. The price was paid in liveliness, some even say in life itself, as arising from the following description:

the participants are harnessed as assistants in a technical activity partly involving industrious-physical effort. Dadoune's practice is different by virtue of his being a part of the city, an insider who initiates a process of empowerment and unmediated cooperation aimed at a comprehensive urban vision. Dadoune enables these youths to experience themselves as the film's protagonists, while he himself momentarily disappears behind the scenes. The physical work in the yoga and dance workshops he initiated enables the participants to open up to an enriching energetic process devoid of hierarchies intended to expose the voice of the periphery and launch rehabilitation processes from within the place.

13. The film *Chanti* is centered on a violent male ritual conversing with macho initiation rites prevalent in Israeli military culture, often involving humiliation and radical stretching of the limits of physical ability.
14. Gideon Ofrat, "Ruins, Wreckage, Destruction," cat. *Ruins Revisited: The Image of the Ruin in Israel 1803-2003* (Tel Aviv: Time for Art – Israeli Art Center, 2003), pp. 76-77 [Hebrew].
15. See Shani Bar-On's essay in this book.
16. See the project's program in this book.

A Walk in the Desert

Shani Bar-On

Art is usually concerned with the "beautiful" or, alternatively, the exotic, always defined from the perspective of the center. Yosef-Joseph Dadoune's "Ofakim Project" is subversive in this respect—going to a physically, economically, and socially difficult place; a place where it requires great effort to identify the sparks of Creation, where hopes need to be exposed, where fantasy is almost natural. His alternative artistic journey embodies a physical, economic, and social—hence cultural—alternative which respects primeval natural, but also human impulses and routine needs. His work offers a rare glimpse into all of these.

Thus, for example, *In the Desert* is a depressing work, featuring the burial of two living trees in the desert. At the same time, however, it indicates that desert life does not have to be buried, although such burial is routinely engineered by planners, contractors, and politicians. In another work, *Phoenix*, the hope of connecting to the place in its pristine form clings to an acacia tree which stands for the primordial majesty of the wilderness, but the potential bond is severed by a crane-truck and the person chained to it. The severing is even more direct and blatant in *Horizon Fragments*: neglect is all around; the yearned for horizons (Heb. *ofakim*, as the town's name) appear fragmented due to the desolation and ugliness, but nevertheless offer a life: horses, paintings. Is the horizon still visible? It seems so.

The horizon requires clarification and confrontation—of the ugliness resulting from the excessive engineering embodied by housing blocks and

1. In the immigration waves of the 1980s and 1990s, newcomers from the FSU and Ethiopia were also settled in Ofakim.
2. Zvi Efrat, *The Israeli Project: Building and Architecture, 1948-1973* (Tel Aviv Museum of Art, 2004), p. 29 [Hebrew].
3. The most direct expression of this “*horror vacui*” may be found in David Ben-Gurion’s words, as quoted by Efrat, *ibid.*, p. 781: “If you look on the map, you will see lots of empty places in the South; nothing terrifies me more than this emptiness.”
4. An abbreviation of Ofakim-Argentina, the investors’ country of origin.
5. In his studies, Zvi Efrat elaborated on the vision of the “factory towns” of the 1950s and their bleak situation today; *op. cit.*, n. 2.
6. Zali Gurevitch and Gideon Aran, *Al Hamakom* (About Place: Israeli Anthropology) (Tel Aviv: Am Oved, 1992), p. 11 [Hebrew].
7. London’s Showroom gallery, for instance, promotes educational projects in collaboration with artists, writers, and neighborhood residents, much like the Israeli Kav 16 Gallery in southern Tel Aviv. Petach Tikva Museum of Art has also, in recent years, initiated diverse activities involving the local community, underscoring tolerance and multiculturalism. In 2010, the Museum’s education department—consisting of respected artists—held a summer workshop for children of refugees and migrant laborers in collaboration with the Mesila organization, and initiated activities for immigrants from Ethiopia, together with the Midrasha School of Art and the Ner Etzion school, focusing on the politics of identity and exposure of the artistic and cultural idiosyncrasies of this community.
8. Several examples: In the beginning of the 1980s artist Tim Rollins began collaborating with a group of high school students at risk from the Bronx self-named K.O.S. (Kids of Survival), whom he met in his capacity as an art teacher. This collaboration spawned a practice of collective art based on reading and interpretation of texts whose outcomes were exposed, among others, at the Whitney Biennial, New York, the Venice Biennale, and the Documenta in Kassel, Germany. In the year 2000, Edi Rama, an artist and the mayor of Tirana, Albania, in collaboration with artist Anri Sala, launched a successful project intended to improve the city’s appearance and rehabilitate the citizens’ trust, vis-à-vis the chaos in the Albanian capital after the fall of the communist regime. Puerto Rican artist Chemi Rosado Seijo, exhibiting alongside Dadoune in the current cluster of exhibitions “Art-Society-Community” at the Museum, worked with the residents of the El Cerro barrio south of San Juan, painting all the village houses in diverse shades of green, in homage to its spontaneous-vernacular architecture, creating a topography that assimilated in the local landscape while forming a giant painting, which became a local source of pride and a tourist attraction.

- Another artist participating in the current exhibition cluster, Czech Kateřina Šedá, activated the inhabitants of three villages over a year-long period in a type of game which gives meaning to their lives. Street artist J.R. creates monumental portrait photographs of anonymous figures in the streets of cities and suburbs the world over (Paris, Rio, Tel Aviv) which he mounted on buildings or dilapidated bridges in Africa. In Israel he presented titanic portraits of Israelis and Palestinians, which he hung (illegally) on either side of the Separation Wall in eight Israeli and Palestinian cities along the separation route (Jerusalem, Bethlehem, Ramallah, etc.). The Jerusalem Muslala group and the Self-Broadcasting Authority group (also participating in the current cluster) are working toward creating an artistic space as a tool for social change along the border between East and West Jerusalem.
9. In fact, Dadoune’s second film, *Chanti*, refers with a certain measure of realism to the idea of the shanty town—improvised dwellings made of scrap metal on city outskirts, suffering from poor sanitation and chronic unemployment. Already in that film, Ofakim was perceived as a type of shanty town, as Dadoune juxtaposed depictions of the open desert landscape with hints of destruction and ravage; for an elaboration, see my essay “Desert Margins,” *cat. Yosef-Joseph Dadoune: Sion, A Cinematic Trilogy* (Petach Tikva Museum of Art, 2007), pp. 11-12, 15-17.
 10. The Merhavim cinema operated for only a decade, between the 1960s and the 1970s.
 11. In this I refer to the avant-garde cinema created in Leningrad/St. Petersburg in the 1980s, which from one’s point of view today offers a powerful expression of the apocalyptic disintegration in pre-post-Soviet Russia before and immediately after the Chernobyl disaster. The appellation “necrorealism” was coined by theoretician Viktor Mazin in reference to Yevgeny Yufit’s films, among them *Vesna* (Spring, 1985)—a black-and-white 16mm manifesto focusing on the corpse of the Soviet machine under the mercies of a post-ideological society where people are cast back into a spiritual and moral chaos of social cannibalism. Present-day Russia under Putin seems to be an embodiment of this horrific vision which fills Yufit’s frame with a (nuclear) cloud and beastly terror.
 12. In the chronicles of communal-artistic activity in Ofakim, one should mention local sculptor, Haim Tedgi, who taught art in the youth clubs and residential blocks with the municipality’s encouragement, and subsequently founded and directed the Ofakim Art Center. Artist David Wakstein also operated in Ofakim as part of the Art Stations he set up in several periphery towns. Consisting of master classes for children and youth instructed by Bezalel students, his activity was largely based on the model of the “great master” who introduces the ideas and images and includes the students in implementing them, while the latter nourish his own art work, becoming a part of it. According to this model, the artist is situated at the top of the artistic pyramid, while

with architects Zvi Efrat, Meira Kowalsky, and Dan Hasson, and the local entrepreneur Yitzhak Krispel, is based on inversion of the differentiation principle, introducing a fundamental combination of business activity, social entrepreneurship, and cultural creation, and in its striving for a unification of forces between the local inhabitants and the members of the neighboring kibbutzim and moshavim. This vision proposes a cultural center which differs fundamentally from any known typology such as the kibbutz culture center (Beit Haam), the municipal gallery, or the culture, youth, and sports center (*matnas*), which duplicate given, shelved architectural matrices waiting to be “dropped” into various periphery towns regardless of all local idiosyncrasy.

Rehabilitation of the Of-Ar building, planned in the 1960s by architects Rudolf Reuven Trostler and Yitzhak Rapoport, crosses the old, semi-ruined structure with the social and natural space to create a unified setting which supports diversified activity. This act, the initiators believe, could lever urban renewal and contribute to the positive placement of Ofakim. The “cultural hothouse”¹⁶ reuses the building without destroying, renovating or rebuilding it. It leaves the building as is, stripped of its roof, as a multipurpose culture compound attentive to its surroundings, to the various populations comprising it, and the cultural difference, following the principles of sustainability. This approach, which may offer a creative solution to other peripheries as well, is tantamount to a rectification (*tikkun*) of the wrongs of the melting pot perception, yet one which does not fall into the pit of “separation” and subordination, and does not erase the past on its way to constitute a new reality. The cross between an urban ruin and a lively interior, between an old structure and the aforementioned “new nature,” between open and closed spaces would produce a platform for unusual relations between culture, leisure, employment, and business, based on recognition in the ability of art and architecture to influence social life. As a containing,

multi-cultural alternative to the kibbutz seclusion, the renewed Of-Ar (if and when implemented) would form an architectural icon for the city of Ofakim, a flag-project which will enable its citizens to take an active part in cultural activity and contribute to the dynamic shaping of Israeli society.

Epilogue: Home

In the end comes the phase of retraction (*tsimtsum*)—indrawing, away from engagement with the city, the community, and the circles of entrepreneurship, into the place to which Dadoune strives to arrive at the end of the day: home, his home. The utopian project *Home* (2011), a home in the desert—a towering black cube, three stories high, located on the border between Ofakim and the open desert expanses—was created in collaboration with architect Doron von Beider. The poetical black cube turns its back on the peripheral apartment block imprisoned by rows of identical, nondescript houses, mocking the “Build Your Own Home” (*Bne Beitkha*) trend whose unconscious modularity took over entire neighborhoods throughout Ofakim. The residential home shaped as a black cube—almost entirely impervious to the outside, save two strips of light in the walls and two light shutters in the ceiling, like a telescope looking toward infinity, past, and history—epitomizes Dadoune’s work. The black cube contains hints of the Kaaba stone with its sanctity and purifying force, and it rests like a silent, dark primordial shrine underlain by a water pit, a biblical tunnel or a ritual bath. The black cube, with its emptiness and the measured strips of light that penetrate it and are emanated therefrom, is also a provocative statement about the architecture of bare concrete. With the tree planted at its heart, towering to its full height, it is akin to an oasis for body and soul, a hideout, a refuge, and a ceremonial site for rituals of mourning and creation from one end of the world to the other.

employees—participate in diverse enrichment workshops: yoga, dance, cinema, hiking in the Negev, visits to museums, and acting lessons taught by actress Evelin Hagoel. Some of the young participants have already been cast by Dadoune as actors in his video *Ofakim* (2010) which, with the “photo-realistic” still photographs accompanying it, outlines a social portrait alluding to Gustave Courbet’s critical work in Paris in the 19th century. As a painter-laborer in the spirit of the Revolution, Courbet endeavored to give a voice, a face, and a platform to plain folk, who were presented in his paintings on a scale theretofore exclusively reserved for heroic themes.

In Dadoune’s film, the youth of Ofakim stand in “freeze” positions in the semi-ruined interior of the Of-Ar factory, as if they were standing at attention in memory of its running days. In the middle lies a military missile reminiscent of the threat constantly looming over Ofakim and the area, and its being a city imprisoned between training camps and military fire zones. Subsequently, the adolescents carry the missile on their shoulders as if it were a coffin in a silent procession, marching without any clear purpose between the city’s apartment blocks and the verdant field of the kibbutzim, which offer a sharp contrast to the gray cityscapes and the desert sands. The walk in the desert sketches an imaginary line on the soil, like the stone lines created by Richard Long (*A Line in Ireland*, 1974), but the young people here create the line not from stones, but with their bodies. The Sisyphean procession raises questions about the relationship between the individual and the group, with the young bunch invoking the cooperative spirit prevalent in the early days of settlement, while at the same time triggering military hazing.¹³ In this film, Dadoune establishes a symbolic community which embodies the historical drama that began with wandering in the desert and ended with settlement and estates, clinging to the land. The biblical story is reconstructed here as a (human rather than divine) promise unfulfilled. At the climax of this elusive settling quest, the young

members of the group set fire, possibly hinting at the promise which later along the way dissolved into nothingness like a vision or a mirage in the desert, as a metaphor for Ofakim’s desperate state. The divine command “go forth [from your country]”—to wit: uproot yourself from the place and from your home and wander to another place, abstract yet bearing a promise for land, a place, and a share in the resources of the land—is revealed as hopeless in the film. The vision of the positivist tradition of a rooted affinity with the land and culture is unfulfilled in the explosive reality enacted by this mute theatrical group, in the tangled drama of an ingathering of the exiles in the desert.

New Horizons in Ofakim

In his essay about the ruin as an icon in local landscape paintings, Gideon Ofrat maps different approaches to the image of the ruin—from the picturesque approach originating in European romanticism, which finds aesthetic pleasure in the ruin; through the metaphysical-catastrophic approach which binds the ruined landscape with the destruction of the Jewish people; to critical observation of the ruins left by the 1948 war, which mark the act of destruction and erasure of Arab villages. Ofrat indicates the link between these ruins and the spreading of national parks throughout the country, as well as between the archaeological urge to dig and bring to the surface the traces of the ancient past while transforming the archaeological ruin into “lofty Zionist nature,” and the repression of the ruins of the recent past.¹⁴ The Of-Ar factory, whose planning and construction were associated with conscious differentiation between local workers and others,¹⁵ is not a trace of destruction and erasure of the other. It does, however, conceal the principle of differentiation at the core of the Zionist vision and its dissolution as being a victim of the national back-turning at the frontier. The miniscule utopia created by Dadoune in collaboration

What is the purpose of this climb? Does the artist wish to measure the tree's height through the scale of his own body or simply converse with the tree at its top?

Either way, the act appears wholly far-fetched, thereby turning arrows of irony toward the artistic act as well. Dadoune "talks with the acacia (Heb. *shita*)"—the primordial tree, but he also converses with the system (Heb. *shita*). What system? The political order, the local council, municipal officials—the system which enables him, whether enthusiastically or with an indifferent shrug, to return to Ofakim and operate in it as an artist "suffering" from social-spiritual pretense. The title of the works, *Phoenix*, implies yet another direction: the artist as the legendary bird, rising from the ashes of the urban space and returning to "talk with nature"—if only a disempowered, domesticated, even ridiculed nature. From this perspective Dadoune's video acts appear like humorous statements about the work of art. This humor, however, is underlain not only by irony, but also by gravity, namely the faith in art's power to be an analogical means to change the world and the belief that the artist can go on operating, like the phoenix.

If in *Phoenix* Dadoune is busy with a symbolic attempt to converse with desert flora, in his film *Desert* (2009) he goes deeper, so to speak, and buries trees in the ground. A giant crane gapes a hole in the desert earth, hiding in it, one by one, the identifying landmarks of the Zionist enterprise of conquering the wilderness: a palm tree and a cypress tree. At the end of the burial ceremony the crane drops two large concrete cubes on the fresh mound, sealing the land's conquest. The biblical mound, signifying a pact between man and God (*makom*, which also denotes place in Hebrew), transforms into a gravestone and a memorial for the Zionist ethos and Israeli modernism. This act of burial, under notions such as conquest of labor and redemption of the land, also refers, with bitter irony, to the burial of those settlers who

were cast into the frontier regions in the name of the "robe of concrete and cement" vision of settling the Negev and became pioneers against their will, a-priori ascribed to the social margins.

The burial of the trees, as opposed to planting as striking a root in the homeland, is yet another expression of the failure of the Zionist melting pot, which dreamt of a "production line" of citizens devoid of a past, while ignoring ethnic differences and class gaps. Concurrently, it also alludes to 1960s earth art and another conceptual burial (of truth) by American sculptor Walter de Maria, who in Documenta VI in Kassel (1977) drilled a hole, one kilometer deep, introducing therein a solid brass rod of the same length (*The Vertical Earth Kilometer*). The futility of his act, which cost 300,000 dollars and was paid by an American fund whose money was earned drilling oil, warned against the problematic nature of art-money-government relations. Since Dadoune's hole was dug on the borderline between different fields of center and periphery, the burial in the ground may be read in the spirit of artistic acts initiated in Israel in the 1970s, especially that of Micha Ullman as part of the *Metser-Messer Project* in 1972: digging holes and switching soil between the eponymous Jewish kibbutz and neighboring Arab village. Dadoune expands the issue of ownership and territory to explore the "subterranean" strata of the place, in protest against erasure of the primeval order of the desert in favor of the reign of concrete and insensitive settlement.

The New Cooperative

Dadoune's activity in Ofakim includes a comprehensive plan to empower youth and strengthen their affiliation to the place.¹² Youngsters—third generation of immigrants from North Africa and India and second generation of immigrants from the FSU, some the children of Of-Ar

near-ritual states, where the self is that of the artist (and his counterparts) who is likened to a victim, an outcast son, an eternal outsider. Such a reading presents Dadoune's work as a vehicle with which to seek meaning on the line between life and death, for the act of sacrifice (for someone or something) infuses death with a mythical, tribal-collective, or private-existential "meaning." On this level of iconographical reading too, the transition from images of corpses to a real cadaver in the form of the deserted factory and ruined cinema involves a shift from the mythical arena to the reality of the social sphere. The victim, cast in the wilderness like a bleeding wound is Ofakim itself, and its sons and daughters, who, like the corpse of the deserted plant, were left to rot in the sun. It is the civilian body which the Israeli settlement enterprise failed to keep alive in the Negev, and its disintegrating end calls to mind Russian Necrorealism which feasted on the degenerate body of the limping Soviet machine.¹¹ The corpses in Dadoune's recent films, as in the necrorealistic films, represent desistence—the ruin of the Of-Ar factory attests to failure, not only of Ofakim as a city, but also of the vision of settling the Negev. But Dadoune does not settle for indication of this cadaver. In his new cycle of works he opens the door to a new horizon, an outcome of the transition to the here-and-now of the community.

If the desert per se was the master-image of the films *Sion* and *Universes*—desert in the symbolical and metaphysical sense—then it is now replaced by Ofakim. It is from that city that Dadoune repeatedly departs to the desert, and to which he returns to observe it and work in it. The corpses of deer and the body crouching on all fours like a wild animal, wallowing in the desert soil against the backdrop of Sodom, the biblical town of sin, are replaced by the industrial corpse with which Dadoune now reconciles in a socio-political process, endeavoring to make it a home. He returns from the realms of the sublime to the concrete town abandoned in the battlefield by

the Zionist Project, before it slips for good between our fingers and becomes a complete myth.

The Tale of a Tree

In Dadoune's early work the corpse is, as aforesaid, a victim, and as such, it exists in the symbolical sphere. It indicates the individual (the artist and his counterparts) as society's "other," as one who is rejected by the consensus on the one hand, but also as one whose very deviation from the boundaries of taboo may offer society something at once old and new. In Dadoune's new works, the corpse is already a part of society, a testimony to or a monument for an economic crisis (the factory) or a lost cultural vitality (cinema). In this sense, the cadaver in *Horizon Fragments* deviates from the realms of the icon; it is no longer a ritual object in an exorcism, but rather the motivation for social action spawned in the encounter with art. At the same time, many modes of expression have survived the change in Dadoune's artistic language, and the two channels of the video work shot in Ofakim in 2010, *Phoenix*, interestingly exemplify this. The first features channel features Dadoune, harnessed and suspended horizontally above a solitary wild flower peeping from a fold in the earth. His face is expressionless, laconic like the situation itself: a man hung horizontally over a flower. In the second channel the static camera delimits a wide frame spanning an empty lot on the outskirts of the city against the backdrop of its ugly houses, and in the middle—a monumental acacia tree. The hydraulic arm of a large crane slowly lifts Dadoune to the treetop, leaving him there, suspended between heaven and earth. The small "hovering" human figure vis-à-vis the tree solidly planted in the soil of the place generates a powerful, amusing image, capturing the fine irony concealed in Dadoune's works under the guise of pathos and drama.

What There Is

Generally speaking, “what there is” is more important now than “what was once”: Dadoune’s current works outline a process of development whose essence is underlain by a transition from a dramatic world of mytho-poetic images which draw on the precedents of the past, to a grave, visual language and a direct and painfully sober gaze at recent history and current politics. Today, Dadoune focuses on the concrete “home” (Ofakim). He converts the formal tension between images which characterized works such as *Sion*, with a perpendicular movement and the static, lifeless, horizontal desert landscape, with clusters of concrete gazes. The series of short films *Horizon Fragments* (2009) consists of slow observation of fragments of frames as if they were sections of a painting over which the eye passes. Dadoune juxtaposes raw materials: plowed fields of the kibbutzim in the area, herds grazing in the open fields outside Ofakim, factories and warehouses seen through the window of a car driving by the industrial zone, the orphaned deserted interiors of the Of-Ar factory and the adjacent Merhavim cinema. All these were present in his earlier works, but now they are no longer signified as yet another archetypal landscape, but rather remain as the eye sees them, bare, dusty, dead factories, breached ruins populated by squatters (Bedouins, horses, crows) which use them for chance loitering or to feast on the blood. Ofakim is revealed as a ghost town where time has frozen. Momentarily it seems as though one may breathe life into the cobweb blanket covering the cinematic body, perhaps as in Giuseppe Tornatore’s nostalgic version (*Cinema Paradiso*, 1989), but reality soon proves us wrong. In Israel of the early 21st century, the doors of the only cinema in town apparently closed for good.¹⁰

Formally speaking, the suspended, slow, almost passive gaze, familiar from Dadoune’s early films, is sustained here. In those early works, however, Dadoune filled the void with a choreography and a pathos-filled momentum of body and face in the figure of actress Ronit Elkabetz and her grand garments, scorched in the eye against the barren desert. Now, the camera’s eye remains wide open, often very close to the ground, being filled, almost by itself, with whatever enters its scope. There is a movement of acceptance, reconciliation, and containment here, when Dadoune reduces both the human presence captured in his lens and his own presence as a director. He surrenders himself to an empty gaze or a stare, having prepared the ground for this devotion by a minimal range of basic decisions (camera position, frame width). While this gaze is conscious of its location in relation to its object or the specific site, it nevertheless comes there “empty” of the determination to document something specific, letting “what there is” take place—or not—and be captured on film. Instead of the pathos and drama, we get the near nothingness of the unmediated material reality. Instead of a conjured up fantasy or a myth hiding amid the folds of a sun-beaten soil, we are served a landscape which is no longer heroic, but conveyed in a language of cold and detached topographical investigation. Like the sequestered wastelands of Californian Lewis Baltz, Dadoune captures the borderland between wilderness and settlement via deliberate, almost expressionless anti-aesthetics as if it were the finding of a consciousness scanner.

A Gaze at the Cadaver

Dadoune’s early body of work is rife with symbolism of corpses and sacrifice victims (dead sheep, goats, deer heads), images of flesh worn like a garment on his own body, ritual sites in nature (Mt. Meron, Safed), and performative

Rising from the Dead

Dadoune's early works—photographs, performances, sound works, videos, and films such as *Universes* (2000-03), *Chanti* (2005-06), and *Sion* (2002-07), featured in the comprehensive exhibition "Sion: A Cinematic Trilogy" at Petach Tikva Museum of Art (2007, curator: Drorit Gur Arie)—have made him a significant voice in a group of young Israeli artists engaging with the tension between sacred and profane, the spiritual and the corporeal, East and West. Dadoune's rituals of lamentation and healing (*tikkun*)—comprising images of spiritual passion and bodily abjection, birth and destruction, exile and redemption, in historical and mythical contexts—offered the viewer an inconceivable blend of religious symbolism and the materiality of flesh and death, of action and passivity, of "empty," static desert shots and stormy human-beastly acts. Most of his images were taken in Ofakim and the area via a simple, almost skeletal procedure: positioning the camera facing a desert landscape, opening the eye to the "void", and suspending the viewer's gaze at it. A retinal sheet of sorts is thus stretched over the viewer's eyes, a white fabric which allows the static images to float thereon in long, slow scenes occasionally cut by sequences of action and motion: a herd of sheep or a camel caravan crossing the frame, into which Dadoune casts his solitary figures. The pensive sentiment, so unIsraeli in its temperament and pace, echoes as homage to the great forefathers of the cinema, especially Soviet cinema (the Russian Andrei Tarkovsky, the Armenian Sergei Parajanov). It was an attempt to answer the question positively whether one may create art in Israel which draws on cultural and spiritual sources from the past, yet adapts itself to a visual language congruent with "desert time."

In this context, Dadoune's work is nourished by an affinity with another historical precedent, a local one this time, since his earlier project explores

questions asked by artists associated with the Canaanite movement, and before them—also by the Bezalel artists of the early 20th century. Both groups confronted a Jewish artistic tradition whose visual modes of expression were relatively poor. The quest for sources from which to extract materials for the national renewal enterprise led them to construct a fantasy about an ancient origin (or origins). The (nonformulated) Canaanite proposal introduced an ambitious match between modernist values of progress and avant-garde, and (borrowed? invented?) images of an archaic-mythical past. Itzhak Danziger, Kosso Eloul, Ahiam, and other "Canaanites" related to the entire Middle East in a cross-national manner, offering an answer to the tension between the renewed national-Jewish identity and the real space they endeavored to populate, replacing "Israelite" or "Hebraic" with "Canaanite." Unlike the New Horizons artists, many of whom skipped the actual ruin resulting from the 1948 war, the Canaanites addressed the struggle and endeavored to paint an archetypal past shared by all of the inhabitants of the land. They tried to draw from a deep well which would, somehow, enable overcoming the division inevitably involved in national definition and would support an identity which reconciles contradictions.

By the same token, the images of Sion and its rituals in Dadoune's films are, *inter alia*, akin to a conjuring up, an extracting from the deep waters of the Jewish-Hebraic archetypal world. The near-pagan sacrificial images in many of his early works, however, call to mind the Canaanite sentiment. Dadoune's recent works, on the other hand, mark a process of drawing nearer to the actual reality, as reflected in his forlorn peripheral town.⁹ Dadoune forsakes the primeval biblical realms, moving from the past to the present, from the mythical and tribal to the historical, communal, and political.

that it will not remain a “voice crying in the wilderness.”

In an essay discussing the attempt to “be” in a place and strike real roots in it, vis-à-vis the schizophrenia of the Israeli and Jewish place (*makom*) and against the backdrop of historical rifts and inner contradictions between exile and ownership, religion and state, Judaism and Israeliness, Jews and Palestinians, Zali Gurevitch and Gideon Aran stress: “A place is a given and a creation; one cannot do without it, yet it is dependent on construction, not only in the physical sense—[...] a home, a city, a country [...]—but also in the cultural sense—text, myth, history, ethos, border. [...] The socio-cultural notion—the discourse of the place and its vernacular, which are bound up in interrelations and by context—[...] defines a piece of land, a spot, a landscape, or some structure. [...] A place is set up and located among people, amid concepts.”⁶ The closed factories and the myriad ruins tackled by Dadoune in his work do not form a romantic-melancholic backdrop for yet another film like Michelangelo Antonioni’s *Red Desert* (1964), but rather a “place” in the physical and theoretical sense, an urgent call to introduce an agenda which will breach the boundaries of the periphery—periphery in the geographical sense, but also in political and human senses. His films peruse the Zionist rhetoric of “conquering the desert” and “settling the frontier,” which entailed the subjugation of the desert and gave rise to the towns and cities randomly established in the 1950s. The cycle of works *Ofakim* is a decisive attempt to present that which is far-removed from the nucleus of Israeli culture by means of a fresh gaze at frustrated aspirations and hopes that were trampled under the wheels of a hopeless experiment with human beings. This contemplation is well deserved since *Ofakim* is a case study of Israeliness past and present, a microcosm fixed in our consciousness as a remote place “out in the sticks,” which nevertheless carries the potential for re-weaving new horizons.

In recent decades, more and more artists have been involved in artistic-communal activity which blurs the boundaries between art and life, encouraging social activism. This tendency originates in the multi-participant projects initiated by the US government during the Great Depression (Federal Art Project), mainly intended to supply work for unemployed artists, but also to promote an all-American solidarity by means of collaboration and recognition of regional art practices. The participants of the Federal Art Project gave art lessons and included the members of the community in the creation of monumental murals; the current incarnations of their activity are discernible in public display spaces in slum districts, which perceive their major role as advancing a dialogue between artists and the community.⁷ Artists initiate the rehabilitation of building façades on run-down neighborhoods, presenting portraits of “nameless” people from the suburbs on buildings and bridges which thus become a giant outdoor museum, instructing local residents in activities to empower and lever the community, giving voice and platform to excluded populations, and expanding artistic creation beyond its hegemonic realms, in a political act which brings the place up in the world.⁸ Dadoune’s work in *Ofakim* is a one-artist guerilla commando, leaving documented marks in the field. At the same time, in the spirit of the tendency reviewed above, it is also a carefully planned strategy which intervenes in the communal everyday via local activities of education and enrichment, while interweaving the local occurrence within the networks of the hegemonic center by exposing the ongoing there for all to see and recruiting high ranking officials to promote this cause.

emergence *ex nihilo* of an ideological projection at all costs—turned out to be a symptom of “*horror vacui*,” forced in order to fill and nationalize landscapes out of blindness to geographical, climatic, and cultural differences.³ Ofakim was established in 1955 without suitable employment, education, and health infrastructures, and its residents experienced humiliating economic distress. Its industrialization in the 1960s brought about temporary relief in the residents’ lives, who could make a living in the textile plants erected around it by government initiative, among them Of-Ar (1961),⁴ which Dadoune has repeatedly visited in his work. The factory’s closing in 1988 and the collapse of the other local factories, one by one, reflect the erasure of the city from the map of national commitment. Ofakim, where wages are among the lowest in the country, sank into oblivion and has since known hard times.

A Beacon in the Desert

In the past twelve years, Dadoune’s work has emerged from and alluded to Ofakim: he documents the abandoned buildings in the city, delves into the neglect and degeneration left in its body by the vision of industrialization, maps out the desert on which it borders, photographs the vast void and the blinding light, conceives of symbolical *tikkun* rituals in the arid landscape, gathers military leftovers, and even conjures up the hidden shadow of its uninvited occupants, the local Bedouins, who draw on the walls of its ruins. Dadoune produces films, collects archival materials, initiates guided tours for public representatives, academicians, and cultural figures, invites journalists, and tries to convince as many as possible to reserve an hour and a half for a visit to this forlorn desert town. He goes from door to door, attempting to set a new social order in motion in Ofakim, where he returned in 2008 in search of a multicultural space not alienated to its origins and not limited

to the boundaries outlined by the hegemonic center. His work is carried out in multiple channels: artistic practice, an empowerment project for youth, initiation of pedagogical programs (e.g., a research semester for students of architecture-related fields intended to spawn proposals for rehabilitation of buildings in the city, in collaboration with Yitzhak Krispel, a local social activist, and Zvi Efrat, former head of the Department of Architecture at the Bezalel Academy of Art and Design).⁵

The crowning glory of this extensive activity is the *Of-Ar Project*, which explores the environmental potential inherent in the deserted, monumental building of the Of-Ar factory intended to be transformed into a new type of community center, a “cultural hothouse.” Having outlined an initial conceptual program for the project, Dadoune harnessed Yitzhak Krispel and Efrat-Kowalsky Architects for the tasks of development and practical planning. The results of this collaboration between an artist, a local entrepreneur, and architects are clearly discernible in the functional-visionary program they formulated and in the model of the renewing factory presented in the exhibition, awaiting an executor who will find it inspiring and accept the challenge.

Dadoune invests time and energy, perhaps against all odds, to activate municipal and state systems, so that they may work toward delivering Ofakim from its status as a “non-place place” and to obtain the resources required for a comprehensive process of change. One climax of this activity was a special event, centered on the screening of the film *Ofakim* (2010), which Dadoune created in collaboration with youth. The gathering took place in a cave east of the Ottoman Patish citadel. This exterritorial event, outside the white cube of the museum institution and the architectural standards of cultural centers, was honored with the presence of the Ofakim mayor, entrepreneurs, art and other culture figures, and members of the community. One can only hope

Ofakim: Horizons Rewoven

Drorit Gur Arie

One should start with seeing, or rather not seeing, even blindness. In her work *To See the Sea* exhibited in Istanbul in 2011, Sophie Calle invited some of the poor inhabitants of this megalopolis, those who cannot even afford a simple ride to the other end of the city, to see the sea. Calle videotapes the lucky ones chosen to get their first glimpse of the sea with their backs to us, in a manner which does not give away their excitement. Finally, having calmed down a little, they turn to her camera and their faces say it all. The entire event takes place in the Kadiköy neighborhood—mythically dubbed “the city of the blind”—on the Asian, Eastern, denigrated side of Istanbul, in an area where Byzantium once stood.

Yosef-Joseph Dadoune too addresses sight—or, to be more accurate, eclipse—once again, in the context of a city. He goes to the desert, to his childhood realms and current hometown Ofakim, which sank in the golden dunes, well versed in disappointment. As indicated in Shani Bar-On’s essay in this book, Ofakim is a traumatic creation of Zionism, one of the instant towns that emerged in the area during the state’s nascent days, the product of “social engineering” which cast thousands of immigrants from North Africa and India into the dead wilderness, often against their will.¹ The manner in which the development towns were constructed—“a violent act of hybridization by the state’s Blitz architecture,” as noted by Zvi Efrat in his book, *The Israeli Project*²—doomed them to a death foretold. The “tower and stockade” principle innate to every town and city of the Israeli project—an

Director and Chief Curator: Drorit Gur Arie

Ofakim

Yosef-Joseph Dadoune

Of-Ar Project:

A Communal Space and Cultural Hothouse

**Yosef-Joseph Dadoune, Yitzhak Krispel,
Efrat-Kowalsky Architects, Dan Hasson**

Home

Dadoune | von Beider

February 2012 – May 2012

Exhibition

Curator: Drorit Gur Arie

Assistant to Chief Curator & production: Maya Klein

Administration management: Keren Erez-Assif

Registrar: Sigal Kehat-Krinski

Public relations: Ninel Koren

Design, planning, and mounting: Tucan Design Studio Ltd.

Video and sound systems:

Protech Digital Display Systems Ltd.

Prints and frames: Rea Photography House

Mounting assistance: Amnon Oved, Roni Shtrobach

Of-Ar initiators: Yosef-Joseph Dadoune, Yitzhak Krispel

Of-Ar planning: Efrat-Kowalsky Architects –

Meira Kowalsky, Zvi Efrat, Dan Hasson

Of-Ar model, planning: Edith Kofsky

Catalogue

Editor: Drorit Gur Arie

Research: Avshalom Suliman

Research assistants: Hodia Guedj, Irit Carmon Popper,

Sigal Kehat-Krinski

Design and production: Koby Levy (The League)

Text editing and Hebrew translation: Daphna Raz

English translation: Daria Kassovsky

Exhibition photographs: Elad Sarig

Additional photographs: National Photo Collection,

Government Press Office, Jerusalem,

Moshe Pridan (pp. 1-6), Moshe Milner (p. 7),

Herman Chananya (p. 8), Elad Sarig (p. 69)

Of-Ar model, illustrations: Quentin Derollez

Printing and binding: A.R. Printing Ltd.

Special thanks to: Yoav Abramovich, Cochy Abuharon,

Idit Amihai, Dalit Arnold, Eyal Assuline, Itzik Badash,

Shani Bar-On, Lionel Choukroun, Patricia Cohen,

Shelly Cohen, Estee Dinur, Sigal Drori-Pazy, Zvi Efrat,

Giora Einy, Avner Fainguelernt, Alon Gayer, Orit

Gottlieb, Zvi Greengold, Judith Guetta, Eran Gur Arie,

Evelin Hagoel, Dan Hasson, Nili Hay, Audrey Illouz,

Daria Kassovsky, Edith Kofsky, Ninel Koren, Meira

Kowalsky, Yitzhak Krispel, Koby Levy, Olivier Llavador,

Ruth Malul-Zadka, Guy Mendlinger, Daphna Raz,

Guy Re Moor, Hagar Saad-Shalom, Shva Salhoov,

Elad Sarig, Eyal Schoenbaum, Iris Shnabel, Shalom

Shpilman, Anna Somershaf, Petach Tikva Museum of

Art team

ISBN: 978-965-7461-04-4

© 2012, Petach Tikva Museum of Art

Contents

192	Drorit Gur Arie	<i>Ofakim: Horizons Rewoven</i>
172	Shani Bar-On	<i>A Walk to the Desert</i>
161	Audrey Illouz	<i>Horizons Rising from the frontier</i>
154	Yosef-Joseph Dadoune converses with Zvi Efrat	<i>Ofakim: Thoughts on Vernacular Aesthetics and Architecture</i>
58	<i>In the Desert</i>	
62	<i>Pheonix</i>	
66	<i>Ofakim</i>	
70	<i>Horizon Fragments I</i>	
76	<i>Horizon Fragments I</i>	
84	<i>Documentary Room</i>	
91	<i>The Of-Ar Project: A Communal Space and Cultural Hothouse</i>	
114	<i>Home</i>	
120	<i>Ofakim, the exhibition</i>	

Page numbering in ascending Hebrew order.

The project sections (pp. 60-@@) follow the Hebrew reading direction, from right to left.

Ofakim

(horizons)