

יובל למצפור ערד

# יובל למצפור ערד

המרכז לאמנות עכשווית בערד  
 מנהל: אורן עמית  
 אוצרת: הדס קידר

**יובל למצפור ערד**

תערוכה

11.2.2018 – 8.12.2017

אוצרת: הדס קידר

אוצרת משנה: תמר רודד־שבתאי

מנהלה: צביאלה שמש, אלדד מנוחין, לינה סברדלוב

רב־שיח

29.12.2017

ארגון והפקה: נוגה ראב־ד

חוברת

מחקר ועריכה: נוגה ראב־ד

עיצוב והפקה: מגן חלוץ, אדם חלוץ

צילומים: דורון אורגיל, ח. דורפצאון, גואל דרורי, אברהם חי

ורד נבון, נוגה ראב־ד, יגאל תומרקין

גרפיקה: עלוה חלוץ

הדפסה: דפוס כתר, הר טוב

שער קדמי: גלוית צבע, 1969, באדיבות פלפוט בע"מ, צילום: ח. דורפצאון  
 ובאדיבות ארכיון טוביהו, הארכיון לתולדות ההתיישבות בנגב  
 ספריית ארן, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, אוסף שלמון  
 שער אחורי: **מצפור ערד**, דצמבר 2017, צילום: דורון אורגיל

כל המידות בס"מ, עומק x רוחב x גובה

© 2017, המרכז לאמנות עכשווית בערד



החברת יצאה לאור בסיוע משרד התרבות והספורט

פעילות המרכז לאמנות עכשווית בערד בסיוע



**תוכן העניינים**

9

**דברי ראש העירייה**

עו"ד ניסן בן חמו

10

**דברי פתיחה**

אורן עמית

11

**דברי תודה**

נוגה ראב־ד

13

**שובר צורות:**

**יובל לפסל מצפור ערד של יגאל תומרקין**

הדס קידר

19

**שיחה, 2006**

אדריכל מיכאל יעקובסון משוחח עם יגאל תומרקין

25

**הבטונים של תומרקין**

גדעון עפרת

35

**יגאל תומרקין וראשית הפיסול הסביבתי־מדברי בישראל**

נוגה ראב־ד

42

**אישה, שלושה ילדים, שני חמורים ומדבר**

ורד נבון



## דברי ראש העירייה

בילדותנו לא ידענו אם קיימת בכלל המילה "מצפור" בעברית. חשבנו שמדובר בשיבוש המילה "תצפית", אבל לא היה לנו אכפת, כי המקום הזה הוא שלנו, ונקרא לו באיזה שם שאנחנו רוצים. לימים, גיליתי כי פירוש המילה "מצפור" היא נקודת תצפית המיועדת למעקב אחר ציפורים.

כשהיינו ילדים הגענו למצפור ברגל. זה היה מבחן האומץ שלנו: ללכת עד קצה העיר עם צידה קלה. כשהגענו אל היעד הסתופפנו בצל הפסל של תומרקין ותהינו אם מדובר במטוס, בציפור או במשהו בדיוני אחר. כנערים הגענו אליו עם בנות הכיתה ועם תהיות בכיוון שונה לחלוטין: נשיקה ראשונה, חיבוק ראשון, שוכבים על הגב שלובי ידיים, מביטים בכוכבים, וחולמים מה נעשה כשנהיה גדולים.

כיום, בתפקידי כראש העיר, אני מגיע פעמים רבות למקום ומראה אותו בגאווה לאורחים הרבים שפוקדים את ערד. אני אולי משוחד, אבל באמת מאמין שנוף הבראשית הנשקף מהמצפור הוא היפה בארץ. הפעם, המבט שלי הוא באמת מ"מעוף הציפור". אני מראה לאורחיי את הנוף המרהיב של הטבע ובקו אחד את שולי העיר, נותן להם דקה לעמוד נפעמים (כשהראות טובה). מסביר על העיר ומבין שמבט הציפור העיר נראית נפלא, ובעיניי גם עתידה יהיה נפלא לא פחות.

בשנים האחרונות מתמלאת ערד באמנים מהארץ ומהעולם שבוחנים אותה, שואלים שאלות ומנסחים חשיבה חדשה, לצד התעוררות וגיבוש של קהילת אמנים מקומית. אני רואה את התחדשות העיר דרך האמנות כחשובה ביותר. דרך אמנות ניתן לחלום, לדמיין, לנסות ולהתנסות. המרכז לאמנות עכשווית בערד מהווה כבר היום עוגן תרבותי ליצירה וחשיפה של אמנות משובחת מהארץ ומהעולם, למבוגרים ולילדים, במערכת החינוך ובשעות הערב. כולי תקווה כי ערד תהיה מרחב להשראה וליצירה לאמנים מכל הארץ, ומקום להנאה גדולה ממעשה האמנות.

עו"ד ניסן בן חמו

ראש עיריית ערד



בול 50 שנה לערד

מעצבים: זינה וצביקה רויטמן, 2013  
באדיבות השירות הבולאי – דואר ישראל

## דברי פתיחה

מבנה הבטון הגדול הזה, המוצב על גבעת חול, הוא אתר מרכזי בחייהם של תושבי העיר. הוא מדורת שבט, קאנון משותף, אמנות ציבורית שהופכת למרכיב חשוב בזהות מקומית.

בלילות הראשונים שלי בערד, שש שנים אחורה סך הכל, הפסל היה המקום החשוך ביותר בעיר. המקום לראות כוכבים, וים, וארץ אחרת. אחר כך שמו זרקורים גדולים להאיר את הפסל ואת המדבר שסביבו. לא אהבנו את זה: האור היה כוחני וכואב. כתבנו מכתבים לאגודה למניעת זיהום אור. בחושך, היה הפסל ארמון פלאי לבן ובוהק באמצע המדבר. בכדי לתפוס כוכב נופל בחושך בלילה מטאורים נאלצנו להיאבק ולחסום את הגישה לפסל, כדי שיכבו את הזרקורים האלו. ירח מלא, בקיץ שעבר. הגיעו מוזיקאים לנגן לצד הפסל מול קהל קטן. הם לא ישכחו את ההופעות האלה.

אלה שניפצו את צורת הביצה לפני כשנה הותירו בנו כאב גופני מוחשי. זה שבא עם פח צבע כחול וצבע את צורת הכנפיים – בהסכמתו או שלא בהסכמתו של תומרקין – שינה את פלטת הצבעים של חיינו.

והנחמה הגדולה הזאת של כולנו, להגיע לסוף המדבר שיש בו ים. המרכז לאמנות עכשווית בערד, אותו פתחנו בספטמבר 2016, שואף להיות חלק משמעותי מהתודעה המקומית: אוסף של חוויות אסתטיות השואלות שאלות ובודקות גבולות ובעיקר נצרכות בזכרון. בחמש התערוכות הראשונות של המרכז ביקרו רבים מהעיר ומחוצה לה, ביניהם תלמידים, קהל רחב, תיירים ואנשי אמנות. החוויות שחו בחלל התערוכה, בהדרכות ובאירועים העלו שאלות, הרהורים, דיונים ומחשבות לגבי המקום בו אנו חיים. אנו מקווים כי המרכז לאמנות ימשיך להוות במה לשיח רפלקסיבי מפוכח, מכיל ומחדש.

ברצוני להודות לשותפינו – הרשות לפיתוח הנגב, משרד התרבות, מפעל הפיס, עיריית ערד ומתנ"ס ערד, שנותנים גב ומאפשרים לנו לעשות את כל זה. להדס קידר, האוצרת, ולצוות המרכז – תמר רודד-שבתאי, צביאלה שמש, אלדד מנוחין ולינה סברדלוב, על נתינה ללא גבול מתוך שליחות ואהבה גדולה לעיר. תודה נוספת לנוגה ראב"ד, שערכה את החוברת וארגנה את רב-השיח ביד רמה ובנועם רב.

ולכל מי שמבקר, מתעניין, מסתקרן וחווה.

אורן עמית

מנהל המרכז לאמנות עכשווית בערד

מנהל מחלקת התרבות וסל תרבות במתנ"ס ערד

## דברי תודה

תודה לכל האנשים הנפלאים שהתגייסו להוצאת פרסום זה לאור לכבוד אירוע 50 שנה למצפור ערד.

בראש ובראשונה תודות ליגאל תומרקין על שיצר את הפסל המרשים והחשוב, אשר גם אם הוקם בפאתי העיר, הפך לחלק בלתי נפרד ממנה, ולבני משפחתו ששיתפו פעולה וליוו את הפקת האירוע.

לתושבי ערד שבזכותם קם הפסל ובאמצעות ניכחותם הקבועה והיום-יומית הופכים אותו מאתר למקום חי, פעיל ומלא משמעות.

תודה לעו"ד ניסן בן חמו, ראש עיריית ערד, לדודי שושטרי מנהל המתנ"ס ולמרכז לאמנות עכשווית בערד על היוזמה לציין יובל זה ולהעלות את הדיון בפסל לסדר היום מחדש. יבואו על הברכה כל העוסקים במלאכה ובראשם אורן עמית – מנהל מחלקת התרבות במתנ"ס והמרכז לאמנות עכשווית בערד, הדס קידר – אוצרת המרכז ותמר רודד-שבתאי – עוזרת לאוצרת ומפיקת התערוכה.

תודה למדור לאמנות פלסטית במשרד התרבות והספורט ולרשות לפיתוח הנגב על תמיכתם בפעילות המרכז ובפרסום זה.

למגן, עלוה ואדם חלוץ על עיצוב הקטלוג בזמן שיא והבאתו בזמן לאירוע. לגדעון עפרת על ההתגייסות המהירה והמאמר המרתק שכתב, אשר שופך אור חדש על חלק מעט נשכח ומוזנח באמנות הישראלית. תודה מיוחדת לאדריכל מיכאל יעקובסון אשר איפשר לנו לגשר על השנים ולקבל את התייחסותו הישירה של תומרקין אל הפסל ולורד נבון על שיתוף ברחשי הלב ובתמונות בלתי נשכחות, אשר לוכדות את מהות המקום. תודה לאבי חי, גואל דרורי ודורון אורגיל על השימוש בצילומיהם ולכל המוסדות אשר אפשרו לנו גישה אל ארכיוני הצילום שלהם. תודה מיוחדת לאנשי במת מיצג ו"פסטיבל זו 2017", לכל המרצים, המרצות, האמנים והאמניות שלקחו חלק באירוע 50 השנה, ולכל אלו שתרמו למופעים, לרב-שיח ולפרסום זה.

נוגה ראב"ד, אוצרת

מפיקת רב-השיח והחברת

## שובר צורות: יובל לפסל מצפור ערד של יגאל תומרקין

הדס קידר

התערוכה "יובל למצפור ערד" מבודדת את נוכחות הפיסול הסביבתי באמנות בת זמננו ועומדת על המשיכה הנוסטלגית של אמנים שנולדו אחרי שנת 1980 לזרם פיסולי זה. התערוכה עוקבת אחר גלגולו של הדי.אן.אי. של הפיסול הסביבתי ממחצית המאה שעברה עד ימינו ומצביעה על קווי דימיון ביצירותיהם של אמנים צעירים עכשוויים אליו.

היצירות בתערוכה הן תוצר של פתיחת ערוץ תקשורת עם פסלים סביבתיים והאזנה למסרים המגיעים מהם. התערוכה בוחנת את האופן בו פיסול סביבתי מבטא את רוח התקופה, ובייחוד את נקודות המפגש בינו ובין סוגיות המאפיינות את האמנות של תחילת המאה ה-21. היצירות מגיבות אל המסרים באמצעות דיון בסוגיות עכשוויות כגון: מקומן של נשים בפיסול הסביבתי, שאלת קנה המידה, טרנספורמציה חומרית, שילובן של טכנולוגיות חדשות בזרם פיסולי זה ועוד. מרבית היצירות בתערוכה נוצרו בעת שהייה בערד והתוודעות לפסלו של תומרקין במסגרת תכנית שהות האמן "ערד אמנות אדריכלות", וחלקן נוצרו בזיקה ובדיאלוג עם זרם הפיסול הסביבתי הישראלי.

הנוף הישראלי העסיק אמנים מקומיים רבים, החל מראובן רובין ונחום גוטמן, וכלה ביצירות עכשוויות של סיגלית לנדאו וגלעד רטמן. למרות העיסוק הרב בנוף לאורך שנותיה של האמנות המקומית, פיסול סביבתי לא זכה בה למקום מרכזי.<sup>1</sup> פיסול אנדרטאות (מונומנטים) לעומת זאת, הפך פופולרי בישראל מכיוון שהן שירתו היטב את הנרטיב הציוני. בניגוד לפיסול זכרון, אשר מאזכר מקום וזמן מסוים, פסל סביבתי קשור למסורות של אמנות מופשטת וסביבתו נבחרת מתוך מניעים אסתטיים, ולא לאומיים. במילים אחרות, הסביבה במקרה זה איננה אמצעי כי אם מטרה.

בראיון שקיים האדריכל מיכאל יעקבוסון עם יגאל תומרקין, נשאל האמן על התייחסותו אל ההקשר הסביבתי של פסליו. תומרקין ענה "פסל הוא פסל. אין פסל שהוא לא סביבתי. איך פסל יכול שלא להתייחס לסביבה? גם פסל הכי קטן שאתה מציב במרחב סגור – גם הוא מתייחס לסביבה".<sup>2</sup>

למרות התייחסותו האמביוולנטית של תומרקין לשאלת הסביבה בפיסול, הרי שבהצבת פסלו מצפור בסביבה מדברית הוא קושר את הפעולה למגמות של פיסול נוף ובייחוד למגמת אמנות האדמה האמריקאית, שהחלה לפרוח באמצע שנות ה-60 של המאה ה-20, אך הגיעה לשיאה לאחר הצבת הפסל מצפור בערד. בדומה לעיסוק



יגאל תומרקין, 1992  
צילום: אברהם חי

1 בין האמנים שפעלו בזרם זה ניתן למנות את יצחק דנציגר, עזרא אוריון, יחאל שמי ודני קרוון.  
2 מתוך שיחה בין אדר' מיכאל יעקבוסון ויגאל תומרקין. עמודים 19-23 בחוברת זו.



אם כך, פעולתו של תומרקין בזירה "לא נגועה" של עשייה בטבע פראי ובראשיתי מקפלת בתוכה את מסורת העיסוק בנוף המקומי באמנות הישראלית עם פיסול סביבה שפורש מן המרכז האמנותי האורבאני, ומתמקם מחוץ לקאנון של הפיסול הישראלי הציוני, מבוסס הזכרון. האמנים בתערוכה מציגים פרשנויות מגוונות להשפעות מן הנוף המקומי העכשווי ולאפשרות לפעול מחוץ לשדה האמנות ההגמוני המרכזי.

האמנים המשתתפים בתערוכה: יגאל תומרקין, גיא ניסנהויז, לורה קירשנבאום, אלונה וייס, ירדן ועומר הלפרין, טל אלפרשטיין, גוני ריסקין, חן צרפתי, רועי מנחם מרקוביץ



**מצפור ערד**, נובמבר 1970  
צילום: דב דפנאי, באדיבות ארכיון הצילומים של קק"ל

<<

יגאל תומרקין, **מצפור ערד**, 1968  
בטון, ברזל וצבע, 8x15 מטרים, צילום: יגאל תומרקין

של תומרקין בפיסול בנגב,<sup>3</sup> מרבית האמנים האמריקאים שהשתייכו לזרם זה פעלו במדינות דרומיות כגון יוטה, נבדה ואריזונה ובאזורי טבע שאינם מאוכלסים.

אחד הבולטים בזרם זה היה האמן רוברט סמית'סון, שיחד עם אמני נוף ואדמה נוספים התייחס ביצירותיו לסביבה המדברית, התייחסות שבאה לידי ביטוי הן בחומריות יצירותיהם והן בשלילת הסדר הייצוגי של האמנות לטובת מאפיינים מופשטים. בחיבורו "אנטרופיה והמונומנטים החדשים" הציע סמית'סון פרשנות להבדל בין תודעת ה"מדבר" לבין זו של "העיר": "המדבר", כתב, "הוא 'עיר העתיד' אשר נבנתה מ'מבנים ללא מהות'. העיר איננה מבצעת פעולה טבעית, היא פשוט מתקיימת בין תודעה לחומר, מנותקת משתיהן, מייצגת אף לא אחת מהן".<sup>4</sup> עבור סמית'סון זימן המדבר אפשרות לשימוש בשפה מופשטת של צורות.

את שורשיה של השפה האמנותית המופשטת ניתן למצוא בזרמים של האוונגרד ההיסטורי, שביטאו אלטרנטיבה לאמנות הפיגורטיבית. בשנת 1915 העניק האמן הרוסי קזימיר מלביץ' את השם "סופרמטיזם" לתנועה שראתה בצורות גאומטריות בסיסיות כגון עיגולים, ריבועים וקווים אמצעי להבעת רעיונות רוחניים. הסופרמטיזם ראה בשפה המופשטת ביטוי לרוחניות ולנשגב. בחיבורו "סופרמטיזם בעולם לא-אובייקטיבי" קשר מלביץ' בין המושג "מדבר" לבין ייצוגים שאין להם מושאים ממשיים: "רגש הוא גורם משמעותי... וכך אמנות הסופרמטיזם מגיעה לייצוג ללא מושא. היא מגיעה אל "מדבר" בו אין דבר נתפס פרט לרגש...".<sup>5</sup> בתצלום הצבע של הפסל מצפור בגרסתו הסופית, המופיע בקטלוג תומרקין על תומרקין 1957-1970<sup>6</sup> ניתן לחוש כיצד הסביבה המדברית מבליטה את צבעי הבסיס ואת הגיאומטריה של הפסל. תצורה הצורות הגיאומטריות והצבעוניות הבסיסית מובילים את הפרשנות של הפסל למחוזות מטאפיזיים ולמשמעות רוחניות.

רגלו האחת של פסל הסביבה מצפור נטועה במסורת האוונגרד של ראשית המאה שעברה ומהדהדת את תפיסתו של מלביץ', שראה במדבר מרחב לאסוציאציות חופשיות. המדבר הקונקרטי הסובב את הפסל מזמן צורת תודעה "מדברית" – נדידת החשיבה באופן חופשי ואסוציאטיבי. רגלו השנייה של הפסל מצפור נטועה בזרם אמנות האדמה. תומרקין ראה עצמו כאחד המובילים של זרם אמנות זה בעולם. בראיון שקיים עמו יעקובסון הוא הצהיר על כך שפסלי הסביבה שהקים הקדימו את אמנות האדמה האמריקאית.<sup>7</sup>

3 במקביל לעבודתו על הפסל מצפור בערד עבד תומרקין על הפסל עידן המדע בדימונה.

4 Smithson, Robert; *Artforum*, June 1966; "Entropy and the New Monument," in Flam, Jack (editor); 1996; *Robert Smithson: The Collected Writings*; University of California Press; Berkeley, California; 2nd Edition; p. 14

5 Malevich, Kazimir; 1959; 'Suprematism' in *The Non-Objective World*, translated from the German publication of 1927; Paul Theobald and Company; Chicago

6 *Tumarkin by Tumarkin 1957-1970, 1970*, American Israeli Paper Mills Ltd., Hadera, p. 95

7 מתוך שיחה בין אדר' מיכאל יעקובסון ויגאל תומרקין. עמודים 19-23 בחוברת זו.





## שיחה, 2006

אדריכל מיכאל יעקובסון משוחח עם יגאל תומרקין (השיחה נערכה בתל אביב, ינואר 2006, לקראת כתיבת עבודה במסגרת הקורס "מוזיאון ואנטי מוזיאון" במחלקה להיסטוריה ותיאוריה באקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל)<sup>1</sup>

יגאל תומרקין: דבר!

מיכאל יעקובסון: אני רוצה לכתוב עבודה על מוזיאון ואנטי מוזיאון, על היציאה של האמנות אל מחוץ לכותלי בניין המוזיאון.

י"ת: אז למה זה אנטי מוזיאון?

מ"י: אנטי מוזיאון מהסיבה שלמוזיאון ישנם גבולות, והפעולה שאתה ביצעת באמצעות אותם פסלים היא למעשה יציאה מסביבת התצוגה המסורתית.

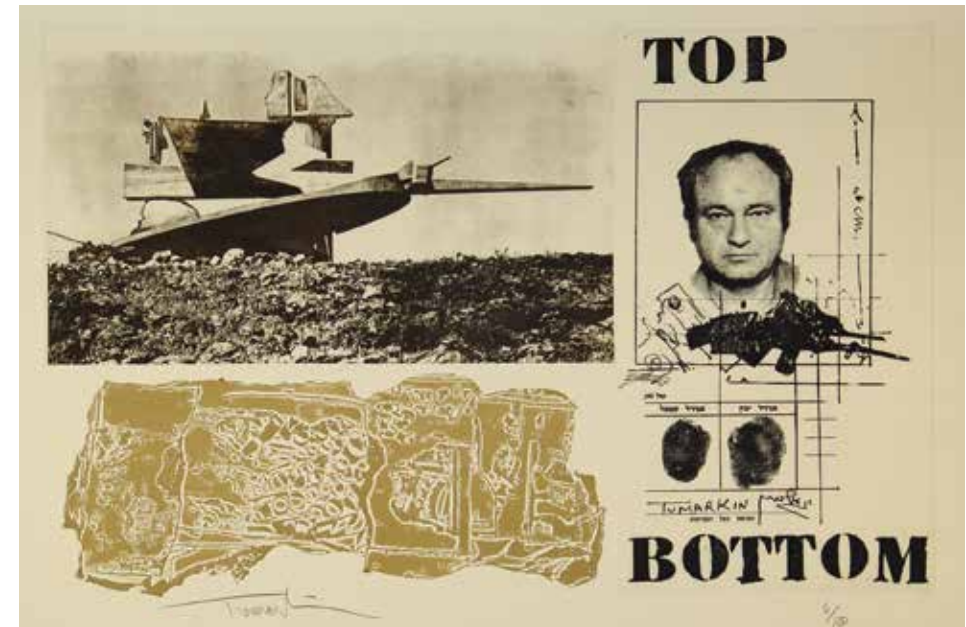
י"ת: זה לא מקובל עלי. יש מוזיאונים שמציגים גם בגן וגם בכיכר שבחזית המוזיאון.

מ"י: נכון, אבל אתה השתחררת מכל הקשר מוזיאלי, והקמת את הפסלים הרחק מכל השפעת מוזיאון, פיסית ופוליטית, כדוגמת הפסל בערד או בבקעת הירדן, שהם תצוגות העומדות בפני עצמן ללא כל קשר למוזיאון.

י"ת: זו ארכיטקטורה שהיא פיוטית, אמנותית ולא פונקציונאלית.

מ"י: למה בחרת להוציא את הפסלים מהמוזיאון ולהציג אותם מחוצה לו?

י"ת: לא בחרתי. זה המקום! מה זה לבחור? אם נותנים לך מקום ואומרים לך לעשות עבודה – אז זה שם ולשם זה נועד. אפשר לומר שהייתה פה פריצת דרך. היה עוד פסל אחד של דנציגר בדרך לצפת<sup>2</sup> וכן בקיבוצים היו פסלים של שמי ופייגין. פסל הוא פסל. אין פסל שהוא לא סביבתי. איך פסל יכול



יגאל תומרקין, **דיוקן + מצפור ערד** (מתוך פורטפוליו "דיוקן עצמי 1975"), 1975

תצריב צילומי, גלגול צבע ותלחיוץ, 56x76

הודפס והופק בסדנת ההדפס ירושלים, באדיבות סדנת ההדפס ירושלים

1 אדר' מיכאל יעקובסון הוא אדריכל וגיאוגרף, בין השאר הוא מפרסם מאמרים בתחום באתר Xnet ובבלוג "חלון אחורי". על כתיבתו זכה בפרס רכטר לאדריכל צעיר.

2 גלעד לשלמה בן-יוסף, 1959.

שלא להתייחס לסביבה? גם פסל הכי קטן שאתה מציב במרחב סגור – גם הוא מתייחס לסביבה.

אפשר להגיד, לכל היותר, פיסול חוץ ופיסול פנים. פיסול פנים ניזון מתאורה מלאכותית בדרך כלל, ופיסול חוץ ניזון מתאורה טבעית והוא יותר נתון להשפעות האקלים. האור והצל עובדים עליו – פסל הוא מעין שעון שמש או לוח שנה. אצלנו כאן, שהשמש חזקה, הפסל עובד על אור וצל מבוקר עד ערב, בעוד שבקווי רוחב צפוניים יותר הפסל הוא מעין לוח שנה: באביב יש ירוק יותר סביבו והאור הרבה יותר רך. בקיץ הצללים יותר חזקים. בסתיו יש שלכת ומתעופפים סביבו עלים בצבע החלודה. בחורף השלג נערם ונוצרת טופוגרפיה אחרת לגמרי. הפסל משתנה בהתאם לעונה.

מ"י: כיצד אתה מחליט כי פסל שלך הוא אנדרטה? האם יש לכך השפעה על תכנון הפסל ביחס לסביבה שבה הוא ממקום?

י"ת: אני לא יודע מה זה אנדרטאות. כל פסל אפשר פשוט להקדיש. הפסל בערד הוא נקודת צפייה על הנוף. זהו מצפור ערד – זה השם. יש בדימונה את הפסל עידן המדע שהיה אמור לעמוד בכור האטומי, אבל החליפו שם מנהל והוא העיף אותי קיבינימט ואז העמדתי את זה מחוץ לכור.

מ"י: עצם העבודה שאתה מוציא את הפסלים שלך אל החוץ, אל החלל הפתוח, זה הופך אותם לאלמנטים עצמאיים, שבשל גודלם הופך אותם להתערבות ארכיטקטונית. נראה שיש כאן משהו אנטי-מוזיאלי: בעוד שבמוזיאון הגבולות נקבעים באמצעות הקירות הנתונים, הקהל והאור – הכל מכוון ונשלט, הרי שכאן העבודה משתחררת מכל אותם אמצעים והופכת למשהו אחר. יש לה ערך נוסף.

י"ת: הפסלים שלי הם ארכיטקטורה לא פונקציונאלית. פיוטית. זה קרוב-רחוק של הארכיטקטורה.

מ"י: התקופה בה יצאת מהסטודיו ומהמוזיאון והתחלת ליצור את פסליך במרחב הפתוח, האם זה בא כתגובה מקומית לעבודות האדמה האמריקאיות שנעשו פחות או יותר באותה התקופה?

י"ת: למה אתה מתחצף? אני עשיתי את זה לפני העבודות האמריקאיות. עוד תגיד לי "אתה העתקת עבודות אדמה אמריקאיות". אולי הם העתיקו ממני? אין שום דבר משותף בין העבודות. אצל האמריקאים זו אופנה ויש כסף ויש גם אנשים מוכשרים. אמריקה היא ארץ א-אמנותית, אבל יש לה את

הכסף לקנות את האמנות. ההשראה שלי באה משיחות משותפות. באתי אז מצרפת רק כדי לעשות תערוכה, והיו לי שיחות עם יצחק דנציגר, שצריך לעבוד בנוף ואז זה קרה. זה קרה לפני אמריקה.

מ"י: איך הגעת ליצור את הפסל בערד?

י"ת: הפסל הוקם בעזרת משרד השיכון, שהיה אז הרבה יותר אוונגרדיסטי מאשר היום. עשיתי הרבה מודלים ולבסוף הגעתי לתוכניות. את התוכניות עשה מהנדס שביצע את כל חישובי הברזל שהפסל צריך וכדומה.

מ"י: אתה עדיין מחזיק את המודלים או התוכניות של הפסל?

י"ת: אני זורק אותם. זה הרי עומד במקום. אין לי צורך במודלים. אני לא בן-אדם דידקטי ואין לי עניין לשמור את המודלים כדי להראות איזו התפתחות בין המודלים.

מ"י: איך היה תהליך העבודה על הפסל בערד?

י"ת: זה הלך הרבה יותר טוב מאשר היום, כי דובר משרד השיכון היה חבר שלי – יהודה ליש שבנתיים הלך לעולמו, ומהנדס המועצה דאז – האדריכל יונה פיטלסון – סייעו. מי שמאוד עזר היה בייגה שוחט שהיה מנהל סניף סולל בונה. הוא היה מעורב, וכן היה קבלן מקומי שעשה את העבודה ככרטיס ביקור לעצמו. היו תרומות פה ושם.

מ"י: איך קבעת את קנה המידה של הפסל?

י"ת: צילמתי במקום ושיחקתי עם האמצעים. היה לי גם רצון שלא לצאת ממסגרת שיהיה בה שיגעון גדלות, ולא איזה מן אלמנטים של הנצחה עצמית כמו שקרוון עשה בבאר שבע.

מ"י: באנדרטת הבקעה נראה כי שיתפת פעולה עם אדריכל או מעצב נוף.

י"ת: אכן נעזרתי שם לצורך הריצוף, אבל שיניתי את מה שהוא הציע.

מ"י: אם אחזור אל דברים שבהם הגדרת את פסליך, באחד מהראיונות אתך אמרת שמה שקובע את הפסל שלך הם שני דברים: הצורות הגיאומטריות והווגטליות שלהם.

י"ת: למשל פסל מגרוטאות ברזל – זה חיבור חסר הגדרה גיאומטרית אלא צמחי.

מ"י: כשאני מתבונן במבנים האפריקאים שצילמת במהלך מסעותיך ושאותם הצגת בספרך I תומרקין, האם לזה אתה חותר כשאתה בא לדבר על ארכיטקטורה?

י"ת: אלו היו החומרים שהיו להם שם על ההר, והם עשו את זה. זה היה דבר אורגני. אבל פה עוד לא נוצר דבר אורגני כי אף אחד לא חושב אורגני. הבניה בבטון זה דבר טוב מאוד, אבל מהר מאוד רצו לטשטש את זה תחת צבע. אדריכלים כמו קאופמן, נויפלד ומנדלסון בנו משהו עם תרומה אל החוץ וברחו מהארץ. הבריטים בנו יפה, שאפילו שהיה בזה שמץ של פולקלור ורומנטיקה מזרחית, אבל הבינוי של ג'דס – שדרות רוטשילד – עד היום זה הדבר הכי יפה בתל אביב.

מ"י: איפה אתה חושב שכדאי לחפש כאן בארץ את השורשים?

י"ת: בגרמניה. אין ברירה. מה שהביאו תלמידי הבאוהאוס ותלמידי קורבוזיה – תראה את תל אביב של שנות ה-30 – הייתה כאן המון תקווה לפני שהתחילה כל הקבלניאדה הזאת. הדבר הכי טוב זה שנפטרנו מהשפריץ. אפילו הערבים את קברי השייח' שלהם ציפו בשפריץ. קומות העמודים שנעלמו – את זה למדנו מהערבים שבנו על עמודים כדי שיהיה מקום לעדרים למטה ושבעתיד יוכלו להרחיב למשפחה. היום מצפים באבן מנוסרת בעיר, בכפר, בעמק, בהר, על יד הים, במדבר – הכל אותו דבר.

מ"י: בערד באמת חוקקו חוק עזר עירוני שחייב לפחות 60% מצפויי הבניין באבן מקומית, כדי לתת ייחוד לבינוי המקומי.

י"ת: צריך לתת לבינוי את האורגניות, גם בחלל וגם בחומר. בקריית הפלדה בזמנו הצטברו כל מיני חומרים של מלחמות ישראל וזה היה החומר האורגני היחיד שאפשר לפסל בו. אבן אין מספיק ואין כאן אבן שאפשר לעבד אותה, גם הגרניט הישראלית. הניסיונות שנעשו בשנות ה-50 וה-60 בשמוש בבטון, אז הם עוד ניסו להוכיח את עצמם, אבל איפה תמצא היום קבלן שמוכן לבנות בבטון?





## הבטונים של תומרקין

גדעון עפרת

ב-1961, השנה בה הציג במוזיאון "בצלאל", ירושלים, את תבליטי האסמבלאזים בפוליאסטר ובגרוטאות ברזל, פרי יצירתו בפאריז, פנה תומרקין להתנסות ביצירה חומרית-צורנית חדשה – מונומנטים ותבליטים בבטון, עם או בלי צבע, ובשילוב אלמנט פיסולי בברזל מרותך. מהלך זה החל בשנת 1961, בעת שעבד על מונומנט ב"טכניון" שבחיפה (שהושלם ב-1964) ועל מצפור ערד (שהושלם ב-1968). בכותבו על אותה שנה, 1961, סיפר האמן:

"...התחלתי להרהר במבנים, בפירמידות, בקונוסים. [...] הצירוף של גוף גיאומטרי ומוטיב של וגטאליות פראית. [...] הצורה הווגטאלית [...] היא בבחינת חותם אישי, חתימת האמן וכתב-ידו [...]. הגיאומטרי פותח אפשרויות לאין-ספור. הוא נבנה באור וחי בו. [...] מחשבותי קיבלו ליטוש כתוצאה משיחותיי עם פרופ' נוימן<sup>1</sup> ועם דנציגר. עם פרופ' נוימן שוחחתי על קו פרשת-המים שבהרי יהודה [...] ועל משמעותו של אור, קונטרסט ונוף משתנה. [...] האור יוצר בפסל ברק וצללים. האור משנה כליל את ביטויי של הנפח. הוא יוצר בפסל עובדות קינטיות מובהקות. האנדרטה שבה אני רואה ביטוי לרוח דורנו לבשה בעיני דמות קתדרלה לאור ולנוף<sup>2</sup>."

ב-1962 הוסיף תומרקין:

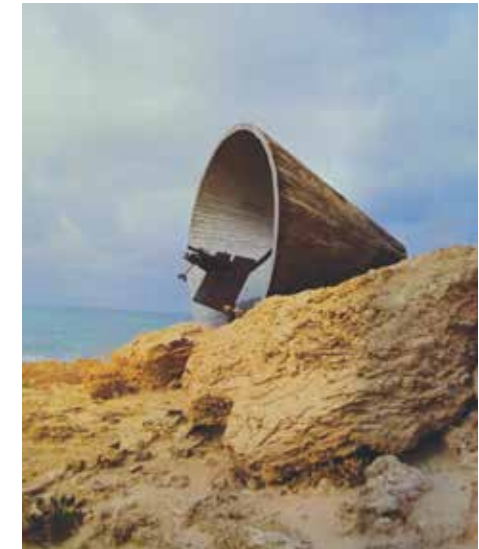
"...ככל שעבדתי על המודלים למונומנטים גברה בי תודעת חשיבותו של קנה-המידה של הפסל [...]. אי-אפשר היה להסתגר בפני התחושה שהמדבר הריק כופה עליך, המדבר ההופך כל חפץ לזעיר. [...] כשאתה מחליט שהפסל יקום בתוך סביבה בראשיתית, אין לו משקל-שכנגד, אף לא נקודת אחיזה<sup>3</sup>."

התנסותו החומרית-צורנית החדשה של תומרקין נמשכה למעלה מעשור, תקופה בה פעל האמן בתחבירים פיסוליים וחומריים שונים – אם בכיוון יציקות גוף בארד,

1 אלפרד נוימן, דיקן הפקולטה לארכיטקטורה בטכניון ומי שייסד משרד אדריכלות ביחד עם צבי הקר ואלדר שרון (ג.ע.).

2 תומרקין, יגאל; 1981; I תומרקין; מסדה; תל אביב; עמ' 65.

3 שם, עמ' 68.



מימין: יגאל תומרקין, **חלון לים**, 1964  
בטון וברזל, עתלית, צילום: יגאל תומרקין

משמאל: יגאל תומרקין, **עידן המדע**, 1969  
בטון, ברזל וצבע, דימונה, צילום: יגאל תומרקין



אם בנקיטה בדימויי וסימני "פופ-ארט" בצבע על הפסלים, אם בריתוך של כלי נשק, ולבסוף אף פנה לפיסול גיאומטרי-מופשט בנירוסטה וברזל. "הבטונים של תומרקין" הם אפוא ענף שופע אחד מתוך ריבוי ענפים אשר צמחו בו-זמנית, המעידים כולם גם יחד על גאות יצירתית נדירה.

מעט מאוד עסקו היסטוריונים, אוצרים ומבקרי אמנות בעשרת פסלי ותבליטי הבטון הללו של יגאל תומרקין, מהשנים 1961-1972. הפסל עצמו סיווג בתחילת שנות ה-60 את עבודות הבטון שלו לשניים: "מונומנטים המיועדים לאתרים בנוף הפתוח, ומונומנטים עירוניים המיועדים להשתלב במבנה ארכיטקטוני".<sup>4</sup> להלן רשימת העבודות, שסידורן מתייחס לשנה בהן הושלמו, ודברים שאמר עליהן תומרקין עצמו:

- 1 1963: שני מקבצים פיסוליים; בטון; כיכר הקולנוע, קרית יום, חיפה: הראשון עיקרו תבליט על קיר בית הקולנוע, משולב עם גופים גיאומטריים. השני עיקרו ערימה של קורות בטון, האחת על השנייה, עם מבנה פיסולי גלילי בקצה.
- 2 1964: מונומנט ל"מרכז צ'רצ'יל"; יציקת בטון, צבוע בחלקו; הטכניון, חיפה: "החלטתי להשתמש באבות הצורה הגיאומטרית ובצבעי היסוד".<sup>5</sup>
- 3 1964: "חלון לים"; יציקת בטון וברזל; עתלית: "הושפעת מהפרויקט של נוימן למונומנט באושוויץ. 'חלון לים' היה ביטוי לרעיון הניגוד שניסיתי ליצור בין הגיאומטרי לבין הצמחי. [...] הפסל, שגובהו פעמיים גובה אדם, צומח מהסלעים. הצופה המתקרב אליו רואה את פני החרוט, את האלמנט הצמחי, את הים ואת השמים. [...] צבעתי את פני החרוט בצבע כסף על מנת שישמש כסוג של מחזיר-אור [...]. זהו חלון אל הים ומסגרת לנוף".<sup>6</sup>
- 4 1964: תבליט-קיר לבית-ספר תיכון עירוני ה'; בטון וצבע; תל אביב: "הקיר, שהוא חלק מחזית בית הספר, מפריד בין חצר בית הספר לרחוב. [...] ישנם התבליט, החומר והטקסטורה. [...] הצורות הגיאומטריות היו בסיסית, צורות יסוד: מעגל, ריבוע, משולש".<sup>7</sup>
- 5 1965: "פסל לשואה"; בטון וצבע; נצרת עלית: "לפסל פנים (למטה) וחוף (למעלה). חוויית בור-הירי: הצופה צופה לתוך הבור מצד המקלעים [...] הצופה נכנס לתוך הפסל. [...] הבור (מקור האור) יעיק על הצופה שיראה את המקלעים כמכוונים אליו".<sup>8</sup>
- 6 1968: "מצפור ערד"; בטון, צבע וברזל; ערד: "אור. שיפועים. מערת סדום. על-אדהלים. החיפוש אחר מים. [...] הוא ידמה למגדל מים או לסילו. או סתם לבית חרושת. [...] מים, אור וצל".<sup>9</sup>

4 Tumarkin by Tumarkin 1957-1970, 1970, American Israeli Paper Mills Ltd., Hadera, p. 26

5 שם, עמ' 27.

6 שם, עמ' 28.

7 שם, עמ' 41.

8 שם, עמ' 63.

9 שם, עמ' 46. תגובה לגרסאות ראשונות מהשנים 1961-1964.

7 1969: "עידן המדע"; בטון, צבע וברזל; דימונה: "אתגר לשמש. המונומנט נבנה כבטון חלול בתוספת פסל ברזל, שזרועו המורמת תפעל כמחוג של שעון-שמש. פני הפסל יצופו בצבע אלומיניום. [...] הרעיון המקורי היה לתת ביטוי אמנותי לכור האטומי בדימונה".<sup>10</sup>

8 1972: "גן שעוני השמש"; בטון וברזל; אשקלון: מבני בטון גיאומטריים – קורות/פריזמות, חרוט קטום, מבנה אוקטאגוני, ועוד – מקיפים גופי ברזל אנכיים, גיאומטריים-מינימליסטיים אף הם.

9 1972: "התרחשויות"; בטון, צבע וברזל; אוניברסיטת תל אביב, רמת-אביב: מיחבר גדול ממדים של צורות יסוד גיאומטריות עשויות בטון ופלדה צבעים: "מניפסט של צורה וצבע, של נפחים בחלל ושל ערכים פלסטיים טהורים אחרים".<sup>11</sup>

10 1972: "אנדרטת הבקעה"; בטון וברזל; בקעת הירדן: "רציתי להשיג בבטון את האיכות של מסה סטטית, מונומנטלית, ובפלדה – את התחושה החודרנית. על ידי הניגוד הזה הושגה העוצמה שאליה שאפתי".<sup>12</sup>

מה משותף ל"בטונים" של תומרקין? לצד הדגש הגיאומטרי-ארכיטקטוני, יודגש, כמובן, עצם השימוש בחומר ובטכניקה של יציקת בניין. את רעיון השימוש האמנותי בבטון יכול היה תומרקין לספוג כחלק מהשפעת ההפשטה החומרית שהושפע בפאריז (1959-1958) מאנטוניו טאפייס. רוצה לומר, בחירתו של תומרקין באותה עת להשתמש בפוליאסטר כתשתית לציורי האסמבלאזים שלו, הייתה גרסתו החומרית האחרת להפשטה החומרית של טאפייס, זו שנקטה רבות גם במשטחי בטון, שעליהם נחרצו צורות ושולבו צבעים. יציקת הבטון בגופים גיאומטריים כבר הייתה צעדו העצמאי של תומרקין. ונציין: בנקיטתו במדיום זה, קדם תומרקין לפסלי הבטון של יחיאל שמי (אנדרטה לחטיבה 8, שדה התעופה בלוד, 1969; תיאטרון ירושלים, 1971), יצחק דנציגר (גן בת-שבע דה רוטשילד באפקה, 1965; עקלתון, 1974) ועזרא אוריון (הצעה לשדה פסלים, 1968; אנדרטה לחטיבת הגולן, 1972). הוא אף קדם לפסל הבטון הענק של פבלו פיקאסו, ראש סילבט, שהוקם ב-1968 על גבול שכונת "גריניץ" ווילג' ו"סוהו" בניו יורק. אך, עם זאת, דיאלוג בוזמני משמעותי התנהל בשנות ה-60 בין מצפור ערד של תומרקין (שנוצר כאמור בין 1961-1968) לבין אנדרטה לחטיבת הנגב של דני קרוון, פסל סביבתי בבטון שנוצר בבאר-שבע בין 1963-1968.

עיסוקו של קרוון בבטון מחזירנו לשנים 1962-1967, בהן שיתף האמן פעולה עם הארכיטקט, יעקב רכטר, מאבות ה"ברוטאליזם" הישראלי (ראו להלן), בעיצובי פנים וחוץ של בית המשפט המחוזי בתל אביב. 35 תבליטי בטון נוצקו בקומות הבניין כשהם

10 שם, עמ' 45.

11 מתוך אתר האינטרנט של אוניברסיטת תל אביב <https://www.tau.ac.il/visit-the-campus>

12 מתוך אתר האינטרנט "גלעד" – אנדרטאות ואתרי הנצחה" <http://www.izkor.gov.il/> PageAndarta.aspx?pid=76012



יגאל תומרקין, התרחשויות, 1972

בטון, ברזל וצבע, גובה: 620 ס"מ, אוניברסיטת תל אביב, צילום: יגאל תומרקין



משלבים צורות גיאומטריות פשוטות, סימנים והירוגליפים, אף ציטוטים תנ"כיים מ"ישעיהו". בחצר בית המשפט עיצב קרוון מקבץ מבני בטון גיאומטריים, בהם – עמוד גלילי, כדור ומעין קטע גוויל עבה (עליו חקוקים פסוקי מ"שמות"). אנדרטה לחטיבת הנגב היא כבר פסל סביבתי, "כפר פסלים" (כהגדרת אמנון ברזל<sup>13</sup>). שעוצב בסמוך לבאר – שבע להנצחת חטיבת הפלמ"ח שבלמה את הכוחות המצריים ב-1947. בראש גבעה המשקיפה על העיר ועל המדבר עיצב קרוון מערכת מבני בטון על פני שטח של עשרת אלפים מ"ר, שבמרכזו מגדל בגובה 20 מ'. כאן, כיפת בטון מנוקבת וחצויה מזמינה את הצופים לתוכה (שמות הנופלים חקוקים בה), וסביבה – מבנה פירמידה דמוי אוהל, תעלות, קירות הגנה וכו' המאזכרים מבני מלחמה והמשולבים בכוחות הטבע של האור, הרוח (הנושבת בחללים), המים (המסומנים במבנה-תעלה המוליך אל הכיפה). כל אלה גם יחד מהווים "הזמנה למסע לאורך פיתולי זיכרון"<sup>14</sup>. מצפור ערד של תומרקין תחילתו קודמת במעט לאנדרטה של קרוון, אך סיומה באותה שנה – 1968. ב-1965 תיאר תומרקין את המצפור המתגבש:

"יציקה בבטון, כ-15 מ' אורך ו-8 מ' גובה. כמו מבצר בראש מדרון. הדיסקית המוטה מטילה צל, והשלוחה האופקית תלויה מעל לריק – יהוו ניגוד טכנולוגי לסביבה, לטבע. מחסות אוהלי הבדואים מחוברים על ידי השלוחה, מבעד לביצה, האם, [...] ובאמצעות מיכלי המים (סמלים פונקציונאליים של ציביליזציה). הצריח הוא הגדרה אנכית בנוף..."<sup>15</sup>

ללמדנו, שלא מעט מהמשותף ניתן לאתר – ברמות העיצוב הגיאומטרי-מינימליסטי, ההדים לתרבות הבדואית והטכנולוגית גם יחד, והדיאלוג עם המדבר – בין מצפור ערד של תומרקין לבין אנדרטה לחטיבת הנגב של קרוון, הגם שזו האחרונה סביבתית יותר במהותה. בה בעת, נשוב ונציין את קדימות הזמן בו החל תומרקין עמל על המצפור. פסלים יצוקים באבן נוצרו בהמוניהם בתולדות הפיסול הישראלי (אהרון פריבר, משה ציפר ועוד) והבינלאומי (פיקאסו, מארי תרז, 1931). אך, פיסול היצוק בבטון בטכניקה ארכיטקטונית – את זאת יש לייחס לזיקה העזה שבין פריחת הארכיטקטורה ה"ברוטאליסטית" בישראל ולקשר שבין אדריכלים (כיעקב רכטר) ופסלים מסוגם של תומרקין או קרוון ("...בעיצוב המגדלים, לדוגמה, קרוון מושפע מפיסול וציור מודרניסטי וגם מהפיגורטיביות של האדריכלות המודרניסטית של לה-קורבואזיה"<sup>16</sup>).

13 Restany, Pierre, 1992, *Dani Karavan*, Prestel, Munich; p.36

14 שם, עמ' 44.

15 לעיל, הערה 3, עמ' 90.

16 נוימן, ערן; 2008; "הדיאלקטיקה של משמעות הצורה", בתוך: דני קרוון: רטרופקטיבה,

כרך ב'; עורך: מרדכי עומר; מוזיאון תל אביב לאמנות; עמ' 429.

ב-1952 השלים לה-קורבואזיה את "יחידת המגורים" – בית מגורים ענק במארסיי, שבנה אותו כולו בבטון חשוף (כולל שימור התצורות של קורות העץ ששימשו כתבניות ליציקה). עתה נולד המושג הלה-קורבואזיאני הנודע – "בטון ברוט". אם כן, ה"ברוטאליזם" נולד כמגמה ארכיטקטונית, שהשפעתה העצומה הורגשה תוך פרק זמן קצר ברחבי העולם, עד כי זוהתה עם המודרניזם. ראויה לציון העובדה, שבשנות מלחמת העולם השנייה הצטרף לה-קורבואזיה, ה"פיוריסטן" לשעבר, לחוג "ארט ברוט" של ז'אן דובופה ואחרים, וה"בטון ברוט" באותו זמן הוא תוצר לוואי של עניינו בפרימיטיביזם, אנחנו זוכרים, עניין מאד גם את יגאל תומרקין המוקדם.

הבטון נחשף כדי לגלות את עצמו, כדי לא להסתיר דבר ברמת החומר – משהו בין העיקרון המודרניסטי של "טוהר המדיום" לבין הרגע המודרניסטי של ה"אמת": אחדות פנימיות החומר והיצוניותו. הרעיון הזה איחד ארכיטקטים ופסלים בעולם ובישראל. כך הבטון החשוף החל מחלחל לתרבות הבינוני הישראלית במחצית שנות ה-50: אדריכלים מרכזיים, כזאב רכטר, דב כרמי, אברהם יסקי ואריה שרון החלו בונים בנייני בטון שמסרבים לקבל ציפוי ומצהירים בגלוי על מרקם הגס ותהליכי התהוותו (יציקתו). העברת הלפיד מהאבות לבנים – ליעקב רכטר, לרם כרמי ולאדר שרון – מיסדה את ה"ברוטאליזם" בארכיטקטורה הישראלית וקירבה אותו לאמנים בני דורם של אלה האחרונים, בהם יגאל תומרקין. תזכור, בהתאם, ידידותו של יעקב רכטר עם אמנים ישראלים דוגמת דנציגר, יחיאל שמי, זריצקי, שטרייכמן, סטימצקי, סימון, קרוון ואחרים, קרבה שהעמידה אותו בזיקה ערה להפשטה הישראלית.

זיקת הבטון בין הארכיטקטורה הנדונה לבין פסלי הבטון של תומרקין אחראית, לפיכך גם על הצורות הגיאומטריות-ארכיטקטוניות-פונקציונאליות של הפסלים, בטרם נענים אלה על ידי מבני הברזל האקספרסיוניסטיים ("וגטיביים", בלשונו של תומרקין). ניתן לומר, שלעומת פסלי הגרוטאות המרותכות, שיסודם במחזור פסולת, שברים, קרעים – פסלי הבטון מאותה עת עצמה יסודם בנייה, הקמה ומבנים יציבים ו"שלמים" (גם כאשר אלה מאותגרים על ידי היסוד האקספרסיוניסטי ה"כאוטי"). ולעומת המגמה האנכית של רוב פסלי הברזל המרותך, פסלי הבטון מבקשים אחר ההתפרשות האופקית-סביבתית, בבחינת מרחב התנהגותי עצמאי עתיר ניגודים ומתח צורניים.

את הדואליות הזו שביצירתו (ואולי גם בנפשו) יישא יגאל תומרקין בתחילת שנות ה-70 אל פסלי הנירוטטה הגיאומטריים שלו, שבסימן הרנסנס, המדע והטכנולוגיה.



## יגאל תומרקין וראשית הפיסול הסביבתי-מדברי בישראל

נוגה ראב"ד

בשנת 1962 יזם קוסו אלול את הסימפוזיון הראשון לפיסול במרחב הפתוח בישראל. הסימפוזיון התקיים על שפת מצוק מכתש רמון, אשר הפך במרוצת השנים לפארק לפיסול מדברי.

הבחירה במצפה רמון נמקה בהוד הקדומים של נופי המדבר. סיבה נוספת לבחירה במצפה רמון הייתה שמדובר ב"ישוב צעיר בנגב והוא מסמל את המדינה, שכל לבה נתון להפרחת שממות וישוב", כפי שנכתב בקטלוג הראשון, וכן ש"הנגב הוא האתגר הגדול של המדינה", כפי שנכתב בקטלוג השני.

האמנות עצמה נמנתה אף היא עם המטרות המוצהרות של האירוע: "פסלים במרחב יקרבו אותנו לאמנות לא פחות ממוזיאונים גדולים, חשובים ויקרים" נכתב בקטלוג אשר ליווה את הסימפוזיון. גם ההיבט הכלכלי-תיירותי לא נשכח, כמאמר הקטלוג הראשון: "אין גם ספק שגן פסלים בנגב ישמש מוקד התעניינות לתיירים נאורים".<sup>1</sup> בסימפוזיון הראשון לקחו חלק 10 אמנים מישראל ומהעולם. כל פסל נעשה כאלמנט העומד בפני עצמו וכולם נעשו כיצירות מונומנטליות, המתייחסות אל נוף המצוק והמכתש.

ייתכן כי בהשפעת רעיונות אלו, אם כי ייתכן והדבר נעשה גם ללא קשר אליהם, הוזמן באותה שנה יגאל תומרקין על-ידי האדריכל יונה פיטלסון להקים פסל בעיר ערד. שרה וגדעון פרידמן, מראשוני העיר, מספרים כי הרעיון להקמת הפסל ותוכניתו הראשונית הוצגו לתושבים במהלך אסיפה ציבורית בה התבקשו לתרום להקמתו. התושבים אספו כסף ושילמו בעצמם חלק מעלות הקמת הפסל והרשות המקומית ומשרד השיכון השלימו את הסכום הדרוש.

תומרקין עסק בשנים אלו בגיבוש יצירתו האסמבלוזית. הוא סיפר כי לאחר חזרתו לארץ בשנת 1961 פגש אנשים שעסקו במשמעותה האפשרית של הסביבה והושפע מהם.<sup>2</sup> בהגיעו לערד סייר בעיר ובחר נקודה בתולית בנוף הצופה על ים המלח.<sup>3</sup> את הפסל שיצר במקום הוא תיאר באופן הבא:

"מיקום: בראש צוק, כמצודה. הדיסקוס המשופע והמצל, הקורה האופקית התלויה מעל לתהום יהוו ניגוד טכנולוגי לסביבה, לטבע. הסככות, כאוהלי

1 איצ'ו רימר, מתוך אתר האינטרנט של הפארק לפיסול מדברי <http://www.desertsulpture.info>  
2 תומרקין, יגאל; 1981; I תומרקין; מסדה; תל אביב; עמ' 65.  
3 גדעון פרידמן מספר כי מיקום הפסל נקבע בנקודה בה קבע אדר' יונה פיטלסון כי שם תסתיים העיר.



הבדואים, נקשרות ע"י הקורה דרך צורת הביצה, שהיא אם הצורות (תרתי משמע), ובאמצעות כלי המים (סמלים פונקציונליים לציביליזציה) יומחש קשר אמיץ לקרקע. הצריח – הגדרה אנכית בנוף. הטקסטורה שעליו – מעין השתקפות של הסביבה בבטון. הצבעים – פירוק הספקטרום וכן מאניפסט בסביבה מונוכרומית חסרת צמחיה. המושבים, הסככות – מכלול של קונטרה-פונקטים: אני (אנחנו) פה!<sup>4</sup>

רוני פורר טוען כי עבודה זו נוצרה תוך התייחסות ישירה אל הסביבה באמצעות דימוי המדגיש את חריגותו של הפסל בנוף. מצפור ערד, לדבריו, הוא דימוי של מצודה החולשת על סביבתה, אך קשורה לסביבה. הפסל הוא דוגמה לשינוי בסגנון הפיסול של תומרקין – מעבר מפיסול שהנו התגבשות אסמבלאז' של מרכיבים ממקורות שונים לפיסול המורכב בעיקרו מיחידות גיאומטריות יצוקות בבטון. האלמנטים הגיאומטריים היצוקים יוצרים קומפוזיציות הפורצות אל המרחב מתוך ליבה או מרכז מצומצם.<sup>5</sup> תומרקין עצמו מספר:

"ככל שעבדתי על המודלים למונומנטים גברה בי תודעת חשיבותו של קנה-המידה של הפסל – קנה-המידה ביחס לצופה, ובעיקר קנה-מידה ביחס לאתר. מחשבות אלו העסיקוני שעה שעיצבתי את המודלים למונומנטים כשולם, עידן המדע ומצפור ערד. אי-אפשר היה להסתגר בפני התחושה שהמדבר הריק כופה עליך, המדבר ההופך כל חפץ לזעיר, גלי האבנים של הבדואים, החביות ואפילו בקיעי הקרקע הגדולים. ראיתי באלה מעין גותיקה דינאמית ועשירה בניגודים. [...] הסביבה שמחוץ לעיר אינה סביבה מוכרת. אפשר להיאחז שוב באוהלי בדואים, בעץ בודד, בחביות. אולם כשאתה מחליט שהפסל יקום בתוך סביבה בראשיתית, אין לו משקל-שכנגד, אף לא נקודת אחיזה. אין כאן השלכת הגומלין שבין הבתים לבין האנדרטה. אין נוסחה לקנה מידה".<sup>6</sup>

במקביל להקמת מצפור בערד, ובשנים שלאחר מכן, פנה תומרקין לכיוונים אמנותיים אחרים, בעיקר אסמבלז'ים בממדים בינוניים ממתכת, אך בראשית שנות ה-70 צצו שוב היסודות שהנחו את עבודתו במצפור. במאמר שהתפרסם בעיתון הסטודנטים של האוניברסיטה העברית פי האתון בשנת 1972, אמר תומרקין כי: "הגאומטריה שהתחילה בשנות השישים בפסלי חוץ ובמונומנטים הולכת ומשתלטת בצורה יותר

4 תומרקין, יגאל; 1981; I תומרקין; מסדה; תל אביב; עמ' 73.

5 פורר, רוני; 2002; יצחק דנציגר ויגאל תומרקין; מפגשים; בבל / גולקונדה אמנות; תל אביב; עמ' 94-95.

6 תומרקין, יגאל; 1981; I תומרקין; מסדה; תל אביב; עמ' 68.

מסובכת בפסלים האלה. [...] הקומפוזיציות הן יותר מרחביות מאשר מישוריות – ישנה גם חזרה של אותו גוף מספר פעמים באותה קומפוזיציה כדי להגביר את המתח ואת היש של הדבר החשוב". דוגמה לתפישה זו, שהיא המשכה של התפישה שהנחתה את מצפור ניתן לראות בפסליו משנת 1972: גן שעוני השמש (אשקלון), התרחשויות (קמפוס אוניברסיטת תל אביב) ואנדרטת הבקעה (בקעת הירדן, למרגלות הסרטבה). הפסלים משלבים בין יציקת בטון ומתכת ומורכבים מצורות גאומטריות שונות המשולבות זו בזו למערכת אחת, בדומה לחיבורים שנעשו במצפור. על אנדרטת הבקעה, אשר בדומה למצפור ניצבת אף היא בראש גבעה המשקיפה על הנוף, אמר תומרקין: "המערך האופקי של האנדרטה הוא מכלול ארכיטקטוני, המשמש בראש ובראשונה נקודת זינוק, מעין כן שילוח לזרוע הפלדה המתפרצת".<sup>7</sup>

תפישתו הפיסולית של תומרקין בשנות ה-60 ולאחר מכן שוב בשנות ה-70 מדגימה את רוח התקופה של הפיסול הסביבתי שהחלה פורחת באותן שנים, ובאה לידי ביטוי גם ביצירותיהם של דני קרוון אנדרטה לחטיבת הנגב (1962-1968), ושל עזרא אוריון שדה הפסלים (1968-1972).

בתחילה תכנן דני קרוון את אנדרטה לחטיבת הנגב בכניסה הדרומית לבאר שבע, ולאחר שכבר התחיל תכנונה, שונה המיקום לגבעה בצפון-מזרח העיר. מכיוון שכך, היה צורך לתכנן אותה מחדש, שכן קרוון טוען כי יצירותיו הן תלויות מקום ונובעות מהמקום, ולא ניתן להעתיק יצירה ממקום אחד לאחר: "תמיד זה מתחיל מהמקום ולא מהראש. המקום והטבע מחפשים אותי. יש אמנים שמחפשים מקום ויש, כמוני, שהמקום מחפש אותם. העבודות שלי הן תלויות מקום site specific. אני מכין תכניות מדויקות ומפורטות ואני בונה מודלים, שכוללים גם את הסביבה. אחר-כך אני מתחיל לעבוד".<sup>8</sup>

אנדרטה לחטיבת הנגב, שאף היא הייתה יצירה מוזמנת, מתוארת כמערכת של אלמנטים המסמנים ומסמלים תכנים שונים: בחוברת שהופקה לכבוד האנדרטה מופיע "מקרא לחלקי האנדרטה", המספק כותרת והסבר לכל אחד ממרכיביה: קיר הכניסה, אוהל, המישלט, הקיר הנטוי, אמת המים, הבאר, הצאלים, כיכר המבצעים, המיצר, כיפת הזיכרון, חצר הכיפה, הגבעה, בונקר, קיר הסיירים, ציפור, המגדל, הנחש המבוחר וגן האנדרטה.<sup>9</sup>

במקרה זה הייתה ההזמנה ליצור אנדרטה, כלומר היה צורך להעניק לאלמנטים השונים משמעויות מוגדרות ולהוציאם מהמרחב של הפיסול המופשט. לאחר השלמת האנדרטה אף יצר קרוון מעין מסלול מובנה לביקור באתר שמיצר נראטיב, המתחיל מהחלל הפנימי והאישי ועובר אל המרחב הכללי. השמות שקרוון נותן

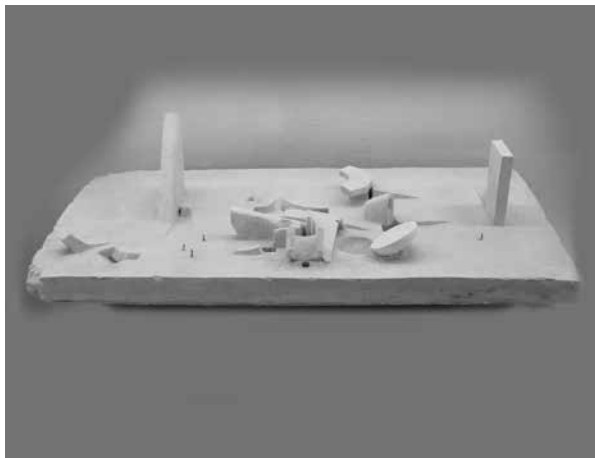
7 מתוך אתר "יזכור", משרד הביטחון, <http://www.izkor.gov.il/PageAndarta.aspx?pid=76012&Halal=91420>

8 מתוך שיחה עם כרמלה טייכמן עבור "בית לאמנות ישראלית", 2015. <http://israelartco.il>

9 אנדרטת חטיבת הנגב פל-מח; ללא שנה; החוברת נערכה והובאה לדפוס בידי עמיקם גורביץ; גרפיקה: בריס – בויל; המחיר: 1 ל"י.

סביבם, מעליהם, מתחתם. עליו להכיל את האנשים בחלליו הפנימיים והחיצוניים – חללים גדולים שקועים ועולים – גואים ושוקעים. פריצות אור לתוך מסות גבוהות של עלטה עטופת בטון. הפיסול חייב להתקיים במישור זמן גיאולוגי, כמו הרים – מדרונות – מישורים. יש לבחור לפיסול חומרים שיעמדו בזמן. פסל ואתר הם יחידה אחת שאין להפרידה. הפיסול פורץ אל תוך האדמה – כלפי מטה – פיסול מעמקים. על הפיסול לבחור לו מקום – אתר – נוף האתר חייב להשלים, לתמוך ולחזק את הפיסול – לא כרך – מדבר.<sup>12</sup>

בנוסף לקנה המידה במימדים שכמעט ולא היו מוכרים קודם לכן, התייחד הפיסול הסביבתי אשר פיתחו תומרקין, קרוון ואוריון ביחסי הגומלין בין הפסלים והאור. בזכרונותיו כותב תומרקין ביחס לשנת 1961 כי "הרביתי לדבר על דינאמיות. צורות חדשות הרחיבו מושג זה והעתיקהו לתחומים חדשים. כשהתחלתי לבנות פסלים כדגמים קטנים למונומנטים, רציתי שבסופו של דבר יבטאו מונומנטים אלה את האור. בפסל, שלא כבתמונה, האור חודר אל בין הגופים ואינו מסתפק במשחק בטקסטורות. הוא יוצר בפסל ברק וצללים. האור משנה כליל את ביטוי של הנפח, הוא יוצר בפסל עובדות קינטיות מובהקות".<sup>13</sup>



עזרא אוריון, מודל ל**שדה הפסלים**, 1968-1972  
גבס ומתכת, צילום: נוגה ראב"ד

לצורות (כגון "חלל ההתייחדות", "בונקר") מגדיר אותן, בעוד המרחבים הכלליים מאורגנים כצורות מוכרות (מגדל, כיכר, באר) ואינם זקוקים לשמות שיבהירו את משמעותם.<sup>10</sup>

מבחינת קנה המידה של הפסל מספר קרוון כי "עשיתי את מה שהרגשתי. פסל שאפשר לטפס עליו, לדרוך עליו, לגעת, לשמוע, להריח, לראות. פסל המשתף את כל החושים בחוויה ומביים את תנועת המבקרים בו, פסל קרקע. פסל שהוא סביבה העשויה מחומרים של טבע וזיכרונות".<sup>11</sup>

שדה הפסלים של עזרא אוריון המשיך את קו המחשבה של פיסול גדול ממדים בנוף הפתוח תוך שימוש בצורות גיאומטריות בסיסיות, אך התנתק מהצורך לייחס להן משמעות או מסר. בניגוד למצפור ולאנדרטה לחטיבת הנגב, לא היתה במקרה זה הזמנה לעבודה, והפסל לא הוקם. יחד עם זאת הוא היווה אבן דרך ביצירתו של עזרא אוריון, אשר לקח את האמנות צעד אחד קדימה אל ההפשטה וטען כי "יש לחולל באנשים חוויות בעוצמה רוחנית גבוהה. כדי שהפיסול יעשה זאת עליו להיות אחר – הוא חייב להיות גבוה הרחק מעל לאנשים. גבוה עשרות מטרים. משתרע על מאות מטרים. הפיסול חייב לשלוט בכל החלל שבו נמצאים האנשים –



דני קרוון, **אנדרטה לחטיבת הנגב**, 1962-1968  
בטון, צילום: גואל דרורי

10 נוימן, ערן; 2008; "הדיאלקטיקה של משמעות הצורה"; בתוך: דני קרוון: רטרוספקטיבה, כרך ב'; עורך: מרדכי עומר; מוזיאון תל אביב לאמנות; תל אביב; עמ' 427-428.

11 קרוון, דני; תקציר מאתר האינטרנט ערב רב של דברים מתוך קטלוג התערוכה "חמישים שנים לאנדרטת הנגב / חמישים שנים לפיסול הציבורי של דני קרוון"; 7.10.2014.

<https://www.erev-rav.com/archives/32787>

12 אוריון, עזרא; 1985; פיסול במערכת השמש; ספרית פועלים; עמ' 28.

13 תומרקין, יגאל; 1981; I תומרקין; מסדה; תל אביב; עמ' 65.

השימוש באור כחלק מהפסל המשיך והתפתח ביצירותיו הבאות של תומרקין גן שעוני השמש והתרחשויות. על היחס לאור בפסל התרחשויות כתב רן שחורי:

"מסות הבטון הזויתיות והכבדות צומחות בהדרגה מבסיס רחב השולח זרועות לצדדיו אל מגדל, שעליו תלויות זרועות פלדה נעות במשקל של טון וחצי. שאלת נפילת אור השמש, שהעסיקה את תומרקין בשנים האחרונות, מגיעה כאן לשכלול מרבי. הפסל כולו הוא בבחינת "קולט שמש" וכל תווה שלה יוצרת מירקם דינאמי חדש של אור – צל על מישוריו השונים. אורה מפעיל שלל התרחשויות דרמאטיות, המתוגברות על-ידי צבעו הלבן הבוהק של הפסל. זרועות אופקיות הפורצות לצדדיו משחקות בו בכמחוגיו של שעון-שמש. מבחינה זו, זהו "פסל חוץ" במלוא מובן המילה, כש"החוץ" הוא אחד ממרכיביו הדומיננטיים"<sup>14</sup>.

גם באנדרטה לחטיבת הנגב של דני קרוון ישנה התייחסות מיוחדת לאור, אם כי במקרה זה מדובר על האופן בו חודר האור אל תוך הצורות השונות והאפקט המתקבל בתוך החללים: "רציתי לכלוא את האור, את השמש, כמו בתרבויות הקדומות, בפירמידות"<sup>15</sup> סיפר קרוון.

אצל עזרא אוריון, לעומת זאת, נתפש האור כחלק אינטגרלי מהפסל. בתוכנית משנת 1965 לשדה הפסלים רשום בהנחיות "צריך להנחית אור עז ואופל חליפות; לפתוח נפחים וללחצם, לפרוס משטחים ולפוררם; להרחיב מישורים ולצמצם עד שביל רגלי צר". תפיסת החלל אצל אוריון מוגדרת ביחס לתנועתו של המבקר בתוך המרחבים הנתונים למשחק של אלומות אור החודרות מבעד לפתחים. בשלבים מאוחרים יותר ביצירתו זנח עזרא אוריון את הפיסול החומרי ושאל ליצור פיסול בין-גלקטי: פיסול בקרני אור ולייזר, אשר יצא מגבולות כדור הארץ אל החלל.

בקטלוג לידת העכשיו: שנות השישים באמנות ישראל מתייחסים תמר מנור-פרידמן ויונה פישר אל מקומו של המדבר באמנות הישראלית בתקופה זו כמסמל חזרה אל מקום שאינו טעון עימותים וסכסוך וכן כסמל להפרחת השממה באמצעות השגת גבול המדבר כחלק ממפעל ההתיישבות. היציאה אל המדבר גרמה לאמנים לחזור לעיסוק בצורות, כפי שמתאר זאת יונה פישר: "(צורות) כאלו שאפשר להגדירן כצורות מפורקות או שסועות או מורכבות מחדש – צורות שהכוליות שלהן מורכבת משברי צורות. הייתי רוצה לקשור זאת – לפחות כהרהור – אל המדבר כמקום שהריק

14 שחורי, רן; "פסל המריבה"; הארץ, מוסף תרבות וספרות; 26.1.1973.

15 קרוון, דני; תקציר מאתר האינטרנט ערב רב של דברים מתוך קטלוג התערוכה "חמישים שנים לאנדרטת הנגב / חמישים שנים לפיסול הציבורי של דני קרוון"; 7.10.2014.

<https://www.erev-rav.com/archives/32787>

מאפשר בו מפגשי צורות חדשים"<sup>16</sup>. בהתייחס לפרויקטים הפיסוליים שהזכרו לעיל (הסימפוזיון במצפה רמון, מצפור, אנדרטה לחטיבת הנגב ושדה הפסלים) קובע פישר כי "הפרוייקטים האלה מסמנים פריצת דרך אמנותית ומושגית – מתפישת הפסל כאובייקט לתפישת היצירה כפעולה בתוך הסביבה"<sup>17</sup>.

בניגוד לסימפוזיון הפיסול הראשון במצפה רמון, בו פעלו זה לצד זה 10 אמנים אשר כל אחד מהם הציב אלמנט בודד, פעלו תומרקין, קרוון ואוריון כל אחד לבדו מול מרחבים פתוחים כמעט ללא גבול ואולי בשל כך חשו צורך ליצור מכלול או סביבה חדשה מוגדרת ומקיפה בקנה מידה גדול באמצעות יצירתם הפיסולית. גם אם הגיעו מנקודות השקפה שונות, ניסו שלושתם להתייחס את המקום בנוף, להופכו לנקודת מוצא ליצירה, ולהפוך את היצירה הפיסולית למקום חדש, לנקודת מפגש בין טבע לתרבות שמטרתה לחולל תמורה באלו הבאים אל סיפה. המהלך אשר החל עם מצפור של יגאל תומרקין – יצירת מכלול פיסולי במדבר – איפשר לאמנים להשתחרר מלחץ הצפיפות העירונית וממוסכמות של אמנות המותאמת לחללי המוזיאונים והגלריות. מרחבי המדבר הפתוח איפשרו להם לראות מעבר לאופק ולפתח שפה אמנותית חדשה.



עזרא אוריון, פנים מודל האלמנט האנכי  
בשדה הפסלים, 1995 (?)  
עץ לבד  
צילום: נונה ראב"ד

16 מנור-פרידמן, תמר ופישר, יונה (עורכים); 2008; לידת העכשיו: שנות השישים באמנות ישראל; מוזיאון אשדוד לאמנות – מרכז מונארט; אשדוד; עמ' 29-30.

17 שם, עמ' 30.



## אישה, שלושה ילדים, שני חמורים ומדבר

ורד נבון, צלמת, ינואר 2014



אני לא צלמת קלאסית של נופים. בצילומים שלי כמעט תמיד יש סימן כלשהו לנוכחות בני אדם, לפעמים נוכחות שמויקה לנוף, לפעמים משתלבת בו, לרוב גם וגם. סתיו 2011. חוזרים בדרך לא מוכרת, עם עצירה בערד, מבקשים אחיזה בעיר שעל אם הדרך – עוברים ליד מוזיאון אמנות סגור, מגיעים אל שוק דל מציאות, רחובות מעולפים בסייסטה של שעת צהריים. שואלים עוברת אורח מזדמנת והיא מצביעה לכיוון מזרח. פונים בעקבות האצבע המורה, ומגיעים אל מצפור מואב. שם בקצה עיר נפרש בפנינו המדבר הקטן בעולם במלוא יופיו. ובנקודת החיבור בין עיר למדבר, ממש על הקצה – אנדרטה לבנה של תומרקין.

מתברר שעובר כאן נתיב הולכי רגל ורוכבים, בדרכם מן העיר אל משכנם שבמדבר. והנה הם מגיעים, רכובים על חמורים. כמו בסיפור על האבא הילד והחמור – שכל מה שעשו הביא עליהם ביקורת, עד שלבסוף הרכיבו את החמור על גבם.

בסיפור שלנו האם החזקה צועדת ברגל, והילדים על חמורים, וכך הם עושים את

הדרך הארוכה למטה אל הישוב שלהם שנמצא במקום שכוח־אל.

המקומות שכוח־האל הם המקומות היפים ביותר, אגב.

חניית ביניים על סימן הציויליזציה האחרון בדרך למטה.

הקשר בין אדם לחיה תמיד ריתק אותי. רק חבל קושר בין יצור הפרא המבוית לנער שעבורו חייית המחמד היא גם משרת נאמן. והנה מפגש בין שלושה – החיה, הנער, המונומנט שנמצא לו שימוש בניגוד להוראות השלט.

עוד נעירה אחת או שתיים, והמחזה מסתיים. לאיטם הם נמוגים אל תוך מדבר

יהודה. האישה צועדת ראשונה, הילדים משיגים אותה ומאיטים את קצב הרכיבה.

תמונות אלו צולמו באוקטובר 2011. המראה ודאי לא השתנה. מראה העיר שבה

אני חיה השתנה כל כך הרבה מאז. עיר לא רגועה, עיר בלי הפסקה.

ממרחק של זמן אני מבינה מה מושך אותי אל הנופים המדבריים – במדבר יהודה,

בסנטה קתרין, בנגב. האדמה החשופה, הגלויה, יש בה אמת שלא כוסתה בשכבת

צמחיה, והנוף הפתוח, הנקי, משקף את רצוני העז בתודעה שנראית כך – פתוחה,

נטולת מחסומים, איסורים והגבלות, שילוט ופרסומות, חשבונות לשלם, אין כניסה, אין

פרסה, אין מוצא, אין זמן. התודעה העירונית שלי מתרוצצת כמו במבוך ולא נרגעת.

כאן מול המדבר פתאום יש זמן ויש מרחב ואת שניהם אי אפשר לקנות בכסף.

הכסף מאבד משמעות למינימום ההכרחי. "קניון" הוא שמה של תופעה גיאולוגית ולא

של קומפלקס גדול שנועד לשאוב ממך כספים.

נופי מדבר הם געועים לתודעה שלוהה, פשוטה ונקיה ממחשבות מטרידות. כאן

גם מקומי הזעיר ביקום נעשה קצת יותר מובן.

מצפור ערד, אוקטובר 2011  
צילום: ורד נבון





סמיתה קאריאפה, מיצג במסגרת "פסטיבל זז 2017"  
פסטיבל בינלאומי לאמנות המיצג, תל אביב - ערד, צילום: דרון אורגיל



טו יוק, מיצג במסגרת "פסטיבל זז 2017"  
פסטיבל בינלאומי לאמנות המיצג, תל אביב - ערד, צילום: דרון אורגיל



אלונה וייס, **נשיקה לפסל**, 2015 (דימויים מתוך עבודת וידאו)  
 בימוי: אלונה וייס, סאונד: מוריס רייט (1976), אקרובטים: ענבר רונן ואורי גוטליב  
 צילום: ליה שחר ואלונה וייס, 5 דקות



ירדן ועומר הלפרין, **מואב**, 2015 (דימויים מתוך עבודת וידאו)  
 בימוי: ירדן ועומר הלפרין  
 צילום: ירדן ועומר הלפרין ונטע לוין, 2:56 דקות



**במלאת 50 שנה ליצירתו של יגאל תומרקין מצפור ערד  
הנכם מוזמנים לרב שיח בנושאים המשתקפים ביצירה ולסיור בתערוכה  
"יובל למצפור ערד"**

יום שישי, י"א טבת תשע"ח, 29.12.2017

12:00-11:00 – ביקור במצפור

מצוק מטוס – מיצב מוזיקלי סביב ובהשראת פסלו של יגאל תומרקין מצפור ערד  
הלחנה וביצוע: דויד פרץ

12:30-12:00 – התכנסות במתנ"ס ערד (רח' בן יאיר 28), כיבוד קל

12:45-12:30 – ברכות

עו"ד ניסן בן חמו, ראש עיריית ערד  
און עמית, מנהל מחלקת התרבות במתנ"ס ערד ומנהל המרכז לאמנות עכשווית בערד  
הדס קידר, אוצרת המרכז לאמנות עכשווית בערד

14:00-12:45 – רב שיח

מנחה – נוגה ראב"ד, אוצרת

מדרום תצא הבשורה: הפיסול הסביבתי בנגב

דליה מאירי, פסלת, המכון לאמנות, מכללת אורנים

פסל – אנדרטה – פסל

פרופ' מעוז עזריהו, החוג לגיאוגרפיה ומדעי סביבה, אוניברסיטת חיפה

המצפור – מנופי ארץ אהבתנו

ד"ר בתיה רוזד, המחלקה לגיאוגרפיה ופיתוח סביבתי, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

דיון בהשתתפות הקהל

השקת החוברת "50 שנה למצפור ערד"

14:30-14:00 – סיור בתערוכה

הסעה ותצא מתחנת רכבת מרכז בתל-אביב בשעה 9:00  
לפרטים ולהרשמה להסעה יש להתקשר למספר 050-5930812