

כיעור בכוונה תחילה

שני אדריכלים בתל אביב הפוסט־מודרנית¹

הסגנון הפוסט־מודרני באדריכלות נחשב היום מכוער ובלתי מובן. בתל אביב הוא נתפס כשיבוש של הסגנון המודרני ה'נקי' וה'פשוט' שלאורו תוכננה ונבנתה העיר. הנטייה לראות בפוסט־מודרניזם את התגלמות הכיעור אינה עכשווית ומקומית בלבד, ונכתב עליה כבר בטקסט המכונן של האדריכלות הפוסט־מודרנית – 'ללמוד מלאס וגאס'². גם כיום נכתבים ספרים ומאמרים המנסים להסביר את הרתיעה מהסגנון האקלקטי, הצבעוני, ההומוריסטי והמיוחד הזה.³ במידה רבה לא שרד הסגנון הפוסט־מודרני את מבחן הזמן, ושפתו העיצובית כמעט שאינה בשימוש כיום, אך חשיבותו להתפתחות המורשת האדריכלית המקומית טרם נבחנה כראוי. על כן מעניין לבחון את מרכיב הכוונה העיצובית העומד מאחורי היצירה האדריכלית. נעשה זאת באמצעות התחקות אחר האופן שבו הצליחו אדריכלים בשנות השמונים והתשעים בתל אביב לבטא את כוונותיהם העיצוביות בגבולותיו המטושטשים של הסגנון הפוסט־מודרני.

תל אביב המכוערת

בעיתונות המקומית והמקצועית בתחילת שנות השבעים שרר קונצנזוס בדבר היותה של תל אביב עיר אהובה אך חסרת אסתטיקה.⁴ בתקופה זו החלו תושביה להגר ממרכזה אל שוליה ואל פרווריה. האוכלוסייה שנותרה במרכז הזדקנה וכמעט שלא התקיימה בנייה חדשה בעיר. האדריכל אבא אלחנני,

1 גרסה מוקדמת של פרק זה באנגלית ראתה אור בתוך: Horn (2016), pp. 90–103.
 2 רוברט ונטורי, דיני סקוט בראון וסטיבן אייזנאוור (2008 [1972]). **ללמוד מלאס וגאס: הסימבוליזם הנשכח של הצורה הארכיטקטונית**. תל אביב: בבל.
 3 על הקשר שבין אדריכלות פוסט־מודרנית לכיעור ראו פרסומים עכשוויים, למשל: Timothy Hyde (2019). **Ugliness and Judgment: On Architecture in the Public Eye**. Princeton, NJ: Princeton University Press; Wouter Van Acker and Thomas Mical (eds.) (2019). **Architecture and Ugliness: Anti-Aesthetics and the Ugly in Postmodern Architecture**. Bloomsbury Visual Arts.
 4 על האסתטיקה של תל אביב הברוטליסטית ראו בפרק "על מרהיבותו של הכיעור" בתוך: הופמן ונבו־גולדברשט (2017), עמ' 72–75.

מבכירי המבקרים של אדריכלות התקופה, דן ב־1984 בשאלת יופייה של העיר בגיליון המגזין 'גזית' שהוקדש לתל אביב. הוא פתח בטענה כי המסורת היהודית עומדת בסתירה לעמדה האסתטית, וכי לאורך ההיסטוריה העדיפה המחשבה היהודית את העיסוק בערך האתי על פני העיסוק בערך האסתטי. לדבריו, התפיסה האמנותית היהודית אינה עוסקת במכלול רבדי האמנות, אלא רק בקיום הספר, המילה וההגות. אלחנני כתב ש"מצער להיווכח, שהאזרח הישראלי המצוי (בכל שכבות הציבור) – אין המודעות וההבחנה האסתטית נמנות עם סגולותיו המובהקות", ובזאת הטיל למעשה את האחריות למראה האסתטי הירוד של העיר על טעמו של הישראלי המצוי.⁵ ישראלי זה, לדבריו, אינו מתייעץ עם אנשי מקצוע – אדריכלים ומתכננים – ועל כן מקבל הכרעות עיצוביות חובבניות. לאחר שסקר כמה מבנים כדי להעריך את איכותם האדריכלית, שאל פעם נוספת: "האם תל אביב מכוערת?", וקבע: "זהו עניין של טעם. [...] הרי העיקר הוא במכלול, באווירה ובתחושת האזרחים והמבקרים. עם כל החסרונות שמנינו, יש לתל אביב קסם שלא קל להגדירו. עם כל סתמיותה הארכיטקטונית, תל אביב היא עיר ייחודית. מנשבת בה מין רוח של קלות דעת נעימה, מין אופטימיות – אולי בלתי מוצדקת – מין דמוקרטיה הלכה למעשה, מין ידידות והכנסת-אזרחים ופתיחות רבה".⁶ אלחנני סיכם בפשטות את הדיון בכותבו שלתל אביב סגולות רבות, הגם שיופיה אינו הבולט בהן.⁷

כאחת עשרה שנה לפני אלחנני, תיארה העיתונאית תמר מרוז את איכויותיהם ההיסטוריות והאדריכליות של כמה מבנים מעניינים בעיר לדעתה, שעמדו להיהרס לטובת הקמתם של מבנים חדשים: "לנגד עינינו נעלמת והולכת תל אביב הישנה, שהותירה לדורנו בניינים מסוגננים [...]". אין איש יודע בדיוק כמה מונומנטים אדריכליים עדיין קיימים בתל אביב וכיצד לשמרם [...]. מרוז הציגה את תל אביב כעיר צעירה ש"כבר אין לה היסטוריה", וטענה שאם לא ייעשה דבר כדי להבטיח את שימורה, היא תישאר "חסרת עבר, חסרת סגנון, חסרת שורשים".⁸

5 בא אלחנני (1984). "האם תל אביב מכוערת?". **גזית – ירחון לאמנות ולספרות**, כרך ל"ג ט-יב/ל"ד א-יב, עמ' 235.

6 שם, עמ' 238.

7 לקריאה נוספת על שנות השבעים והשמונים בתל אביב ראו: שביט וביגר (2002).

8 תמר מרוז (1971, בנובמבר). "תל אביב הנעלמת". **מעריב**, עמ' 22-23.

אולם לצד השיח הביקורתי והתסכול ממצב העיר, נראה שדימוי העיר הנטושה גם היווה קרקע פורייה לבעלי עניין חדשים שהצמיחו בה מהפכה אסתטית. את השינוי במגמות העיצוב יצר דור חדש של אדריכלים צעירים ואוונגרדים שהגיעו בשנות השמונים לעיר שהייתה בתקופת השפל שלה. בפרק זה נבחן את הכוונות העיצוביות של שניים מהם, האדריכלים צבי הראל וסימונה בר-שגיא. באמצעות התבוננות בעבודותיהם, נבקש להבין מה היו ההיבטים התרבותיים והאישיים שאפשרו לאדריכלות החדשה והמתריסה לפרוח, איך קרה השינוי ומדוע. כמו כן נבחן את הקשר שנוצר בין השיקול האסתטי לשיקול האתי כשהמחשבה האדריכלית באה לידי מימוש.

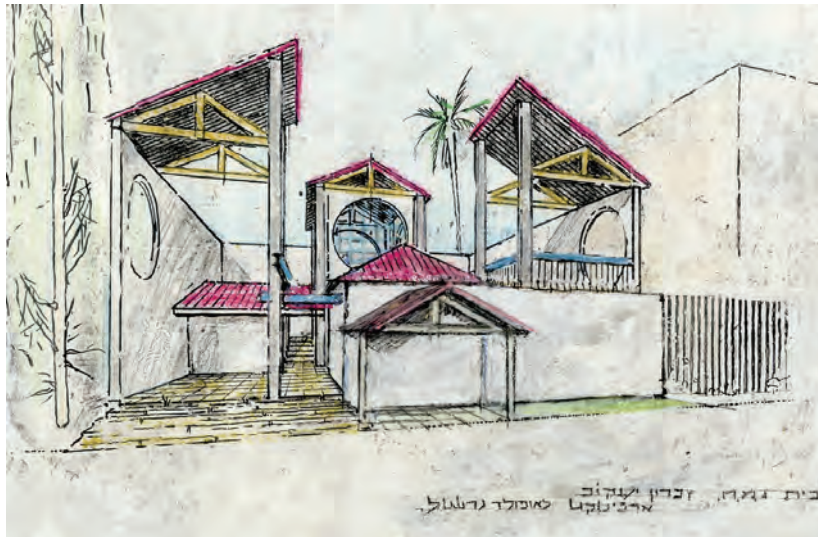
תיעוד עבודתם של אדריכלים אלו מבוסס על ראיונות שערכנו עימם ועל כתבות בעיתונות התקופה, שבהן התפרסמו תפיסות עולמם האדריכליות. מתודולוגיית המחקר הזאת אפשרה לנו הצצה לתקופה שלא נחקרה דיה, ותרמה להבנת המוטיבציות העיצוביות של האדריכלים ומקורות ההשראה שלהם.

אוטופיה פסימית, קטסטרופה אופטימית

צבי הראל נולד בחיפה ב-1953 ולמד אדריכלות בטכניון בסוף שנות השבעים. לאחר סיים את לימודיו הוא עבד במשרדו של מורהו, רם כרמי, ועסק בעיקר בתוכניות לפיתוח עירוני ולמבני-על ברוטליסטיים (מגה-סטרוקטורות) שלא זכו להתממש. עם הזמן חש הראל צורך להשתחרר מהאידיאולוגיה העיצובית הברוטליסטית של כרמי ולפרוץ לעצמו דרך חדשה ועצמאית לביטוי עמדתו של האדריכלית. בטכניון הוא הושפע גם מהאדריכל ליאופולד גרשטל, חברו של כרמי, שנתפס כדמות ייחודית ומרדנית. גרשטל, שגם במשרדו עבד הראל, היה לדבריו אדריכל של "פוסט-מודרניזם לפני הפוסט-מודרניזם".⁹ ממנו למד הראל שאדריכל יכול לפרק את צורתו של המבנה "באיזה מין זלזול אסתטי בחיפוש אחר פרופורציות וקומפוזיציה". גרשטל גם עזר להראל להבין את חשיבותם של השרירותיות והשעשוע באדריכלות: טעות הייתה עבורו חלק מתהליך היצירה, ועל כן מבורכת.

ב-1980 עבר הראל לתל אביב. רבים ממבניה היו במצב רעוע וחלקם ננטשו. הייתה זו תקופת המיתון הכלכלי והיקף הבנייה בעיר היה מועט. הראל, שהיה

9 הציטוטים מפי הראל בפרק זה הם מתוך סדרת ראיונות שהמחברים קיימו עימו בשנת 2015, אלא אם כן נכתב אחרת. לקריאה נוספת על הראל – תולדות חייו ורשימת עבודות – ראו: אסתר גרבינר (2004). "צבי הראל". **מותר**, 12, דצמבר, 129–138.



**ליאופולד גרשטל, בית
אגודת הלוואה וחסכון
(במקור), רחוב הנדיב 14,
זכרון יעקב; פרספקטיבה –
מבט מהרחוב, תחילת שנות
השמונים (זכייה בתחרות)**

אדריכל צעיר, התקשה למצוא את מקומו בשוק החופשי, וכמפלג יצירתי הוא החל לאייר קריקטורות ולפרסמן במגזינים. הוא תיאר בהן מבנים ומצבים עירוניים, ואגב כך הביע ביקורת בדרך סרקסטית ומצחיקה.¹⁰ שמה של אחת הקריקטורות שפרסם בסדרה היה 'וילה משותפת', והוא הציג בה מגדל מגורים הבנוי מווילות שנערמו זו על גגה של זו, בגיבוב המאזכר בניין דירות משותף. באיור זה ביקש הראל להגחיך את השאיפה הרווחת לבעלות על בית פרטי בפרוורים, כזה המקושט ברכיבים עיצוביים מיובאים ואקלקטיים, כמו הגג הספרדי, המרפסת הטוסקנית, העמוד היווני ועוד. הייתה זו בעת ובעונה אחת גם ביקורת נוקבת על סגנון הבנייה הפרוורי הפוסט-מודרני, וגם טיוטת הצעה למגורים עירוניים משותפים בעיצוב ייחודי, המאחה את הפרוור והעיר. איור זה התממש ברבות הימים והיה לאחת מעבודות האדריכלות הידועות ביותר של הראל (תמונה בעמ' 147).

על אף תיוגו כפוסט-מודרניסט, יחסו של הראל לאדריכלות הפוסט-מודרנית ולתאוריות שבבסיסה היה אמביוולנטי. לשיטתו, "ה'פומו' נחשב מגונה; הוא לא מובן, הוא אליטיסטי, ואולי כל מה שעשו באדריכלות הפוסט-מודרנית הוא קשקוש". עם זאת, ב-1989 הוא הציע ניתוח מעמיק של התקופה:

10 צבי הראל (1988–1989). "בתים". **העיר**, טור שבועי. בתחילת שנות התשעים המשיך הראל לפרסם מאוריו במדור 'חתחת' של עיתון אגודת האדריכלים, חתך א'א. הראל ערך את העיתון החל מהגיליון הראשון שיצא בספטמבר 1991 ועד לגיליון ינואר 1994.

במחצית השנייה של המאה העשרים תמה למעשה האמונה בבלעדיותה של המחשבה החילונית, תם עידן המדעיות והפוזיטיביזם, או מה שכונה מודרניזם. את המודרניזם רצח היטלר והרסו פצצות האטום [...]. המורא והחרדה שזרעו מאורעות טראומטיים אלה בקרב העולם המערבי וחברת השפע, מהווים את פוטנציאל ההרס העצמי וידיעת הנורא העומדים בבסיס המחשבה הפוסט-מודרנית [...].¹¹

המהפך הפוסט-מודרני מתאפיין כהתפתחות המסיימת את המודרניזם וברד נובעת ממנו. זו התפכחות של בנים מחטאי אבותיהם, מהאמונה ב"על-אדם" אשר התבטאה בהתכחשות למסורת ולרצף, ומתפישת ה"על-בניין", הניצב נגד חוקי הטבע והכבידה. על בסיס זה ניתן להבחין בפלורליזם הפוסט-מודרני בשני טיפוסים עיקריים: הטיפוס השמן והטיפוס הרזה, או הגרביטציונים (גרביטציה) מחד והאנטרופים (אנטרופיה) מאידך.¹² היציבים האחראים עם מסר האוטופיה הפסימית, ולמולם המעורערים, המבטאים את מסר הקטסטרופה האופטימית.¹³

בקבוצת 'האוטופיה הפסימית' – או 'הגרביטציונים הכבדים' – כלל הראל את האדריכל מייקל גרייבס, "הווירטואוז מאמריקה, ממציא הקלסיקה החדשה הבנויה על עקרונות ההרמוניה הסימטרית שבבסיסה פרופורציות חדשות";¹⁴ ואילו בקבוצת 'הקטסטרופה האופטימית' – או 'האנטרופים הרזים' – הוא כלל את האדריכלים פיטר אייזנמן, פרנק גרי וזאהה חדיד "הקוסמופוליטנית, [ש] מקפיאה במבניה את הדף הפצה".¹⁵

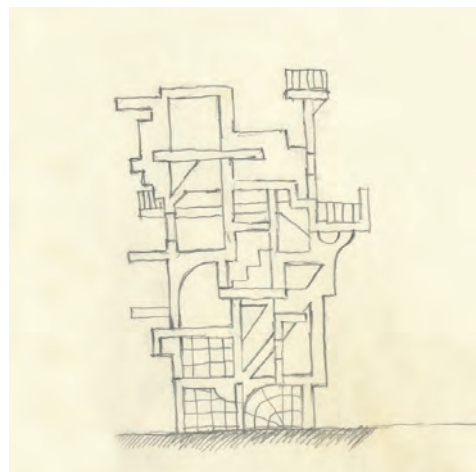
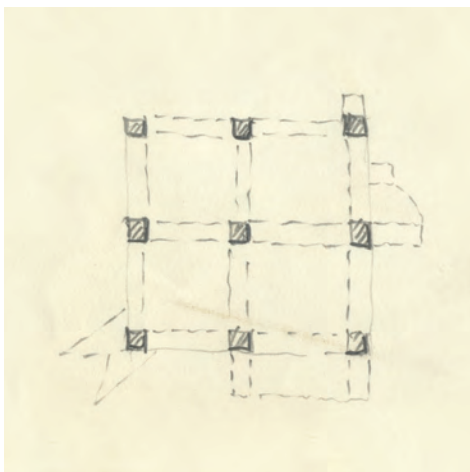
11 דברים ברוח דומה כתב לאון קרייר ב־1984: "המודרניזם התעשייתי הוכיח לא רק חוסר יכולת לבנות מקומות בעלי יופי ומשמעות אלא אף נכשל ביצירת סינתזה של האדם עם הטבע. הוא בונה אזורי עסקים ותעשייה, שכונות ומערכות תחבורה, אתרים להשלכת אשפה ומחנות ריכוז – הכול צורות של תעסוקה המונית; תחבורה המונית; תקשורת המונית והשמדה המונית: אושוויץ, בירקנאו ומילטון קיינס הם צאצאים של אותם הורים: של חוסר היכולת להקנות למוצר, לאדם ולחברה, צורה נעימה ומכובדת". התרגום לעברית מתוך: אבא אלחנני (1985). "על (פוסט) מודרניזם". **תוי**, 23, 2. המקור באנגלית מתוך: Léon Krier (1984). "The Reconstruction of Vernacular Building and Classical Architecture". **The Architects' Journal**, 37, 55-84.

12 אנטרופיה – מושג המבטא את מידת אי-הסדר של מערכת.

13 צבי הראל (1989). "אוטופיה ופוסט-מודרניזם". בתוך: לוסקי, עמ' 30.

14 שם, עמ' 31. כמו גם שאר הציטוטים בפסקה זו.

15 שלושת האדריכלים האלה – אייזנמן, גרי וחדיד – משויכים לרוב לזרם הדה-קונסטרוקציה ואף הציגו בתערוכה המכוננת בנושא, שהתקיימה ב־1988 במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק. על פי אוצרי התערוכה, ויגלי וג'ונסון, שאבה הדה-קונסטרוקציה את השראתה מהקונסטרוקטיביזם הרוסי, אך "החשיבה הדה-קונסטרוקטיביסטית איננה סטייל; גם אם מפתה מאוד להכריז על תנועה אדריכלית חדשה, אין לה מערכת חוקים". מתוך: Mark Wigley and Philip Johnson (1988). **Deconstructivist Architecture**. New York: Museum of Modern Art, p. 7.

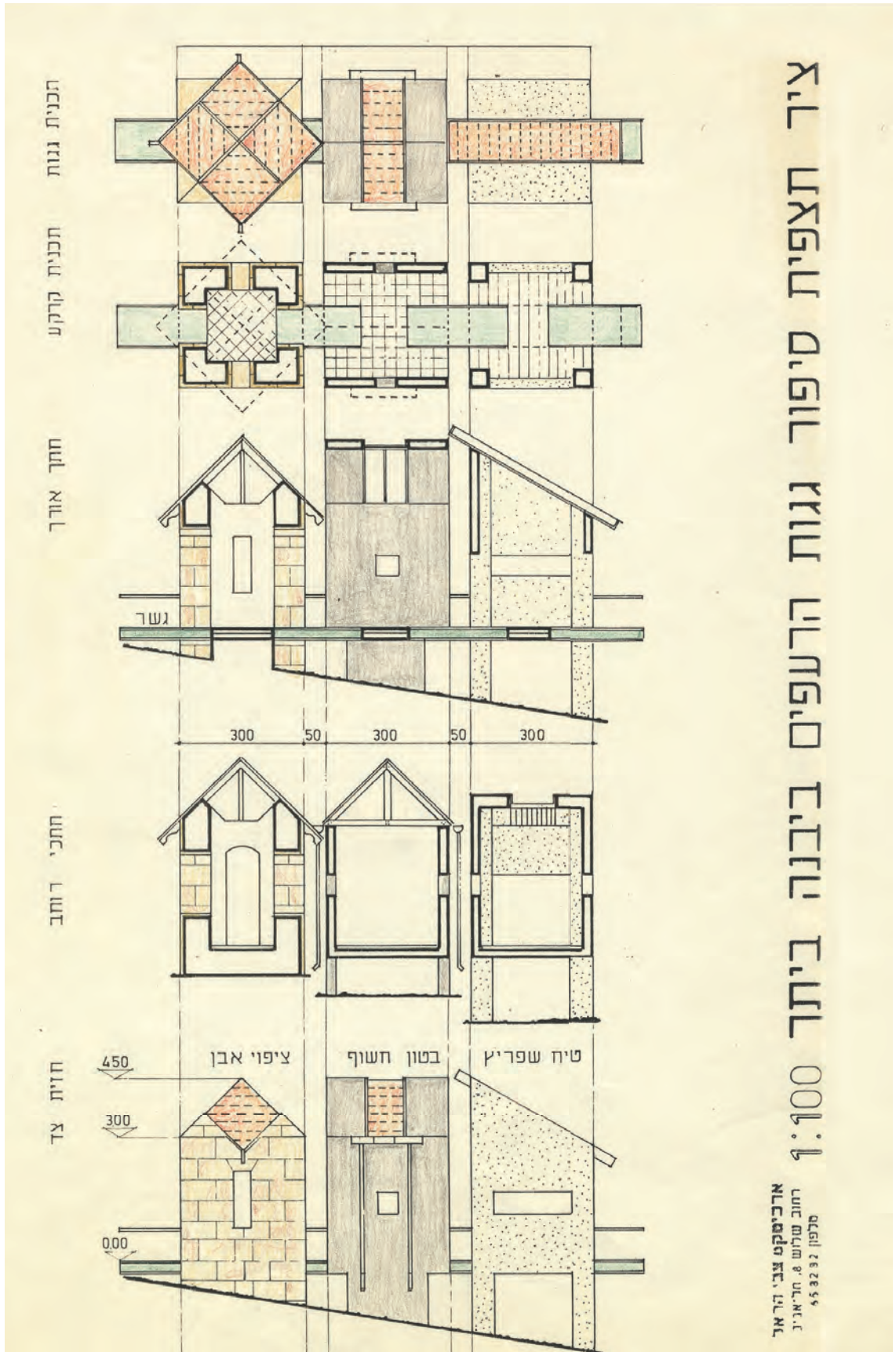


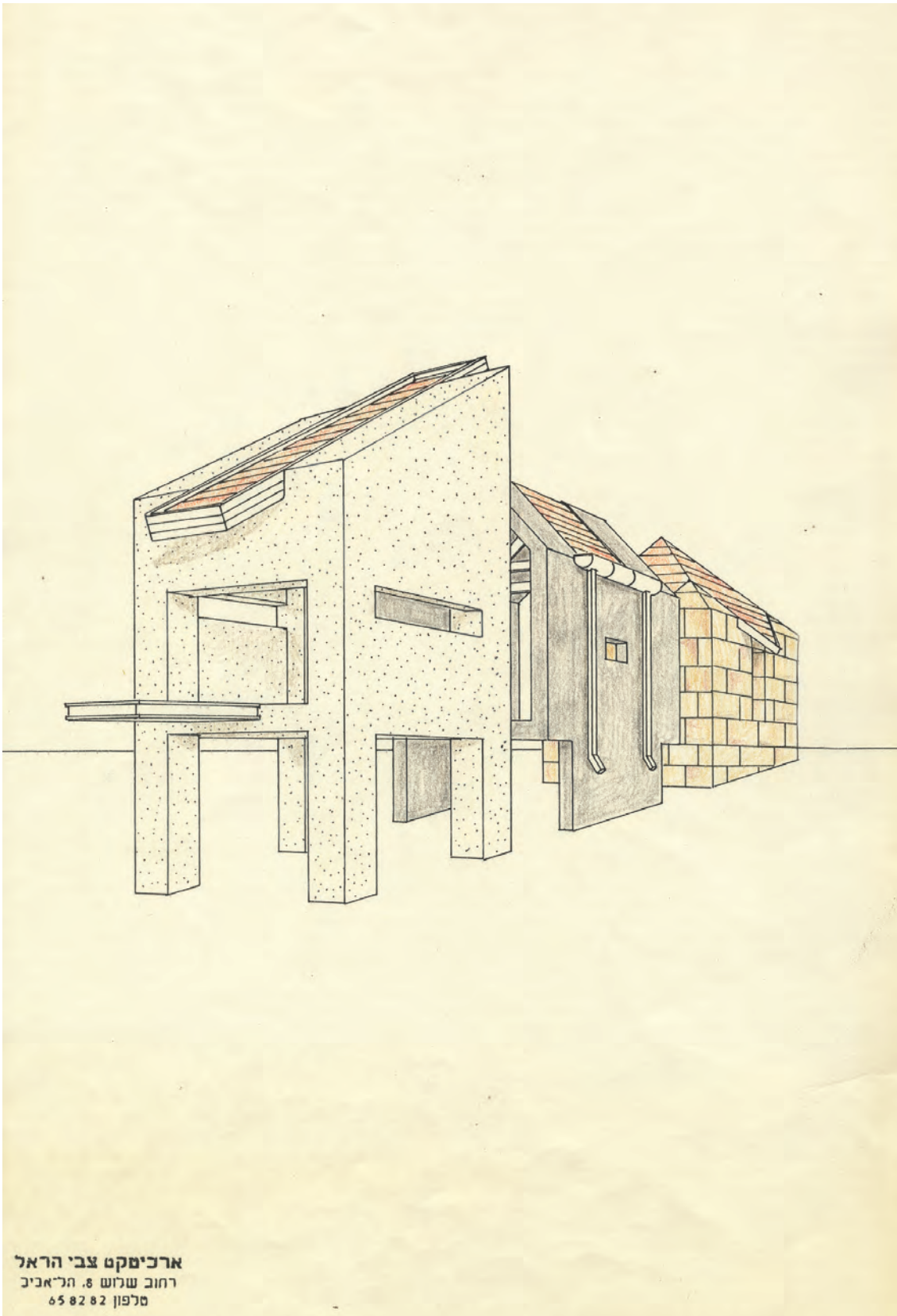
צבי הראל, 'טיול טיפוסי', 1989



צבי הראל - ארכיטקט
רח' שלוש 8 נוה צדק ת"א 5154
טל. 5178282 פקס. 5104531

צבי הראל, רישום בית, 1988





ארכיטקט צבי הראל
רחוב שניזש 8. הליאניכ
טלפון 65 82 82

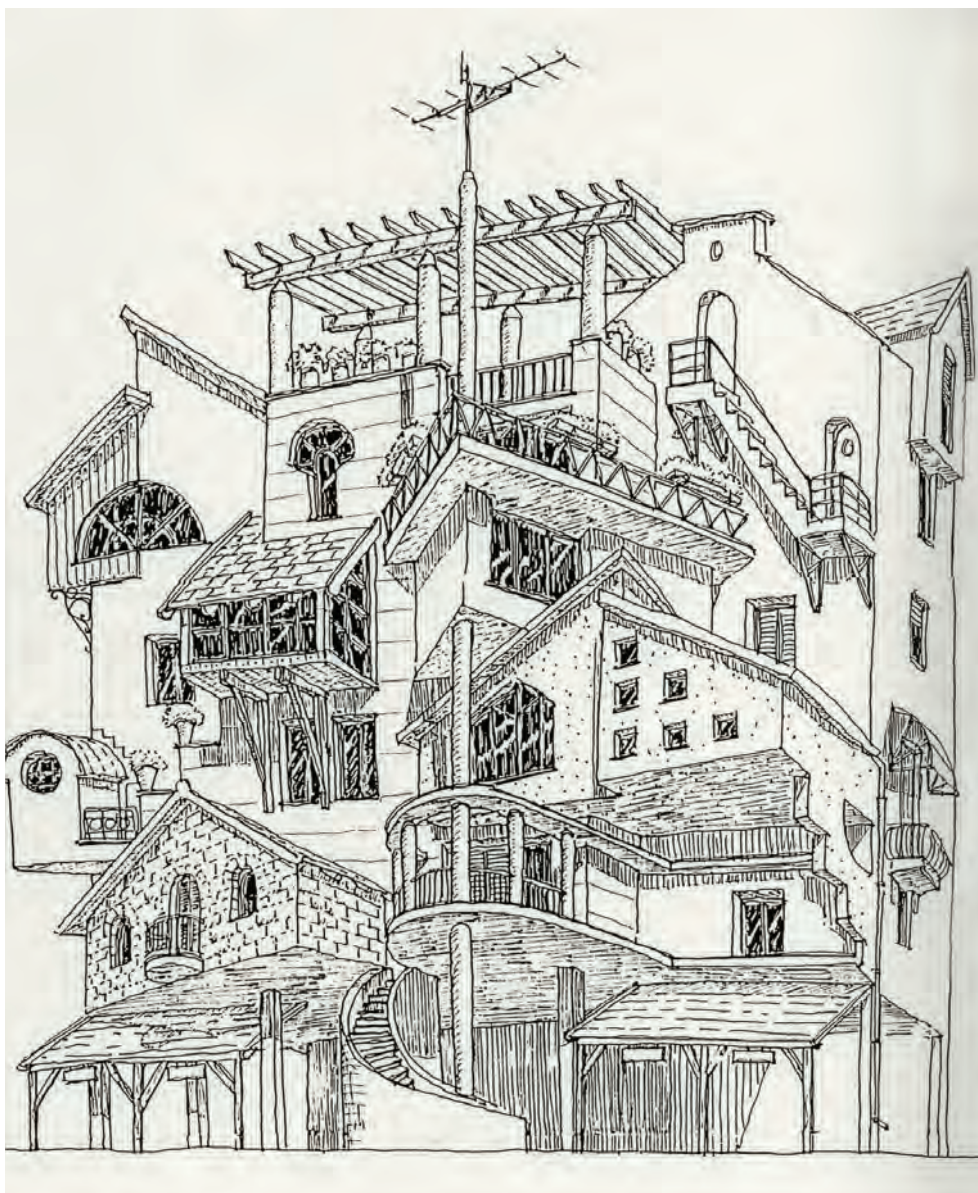
צבי הראל, 'יבנה ביתך', הצעה לפסל סביבתי ביבנה; פרספקטיבה, תוכניות וחתיכים, 1989

פרשנותו של הראל למהפך הפוסט-מודרני מאפשרת לנו להבין כיום את כוונותיו כאדריכל. הוא היה מודע לעיוות שנבע מהטענה הפרדוקסלית שלו, שהפוסט-מודרניזם הוא שלב באבולוציה של המודרניזם, השולל את המודרניזם. שיליה זו יכולה להסביר את החלוקה לשתי הפרשנויות המנוגדות של האדריכלות הפוסט-מודרנית: 'פרשנות הגרביטציה' ו'פרשנות האנטרופיה'. הראל רחש בוז לקונפליקט ולעג לעצם קיומו, אך בו בזמן גם התפעל ממנו. יתר על כן, הוא אף טען כי שתי הפרשנויות דווקא משלימות זו את זו, ובעבודותיו, הבנויות והמדומיינות, הוא הביא לידי ביטוי את שתיהן. מקורה של העליצות האירונית שלו היה ברגע הדואלי הזה, ששימש נקודת מוצא לפעולה הקונקרטי והאסתטי שנקט ביצירותיו. השניות הזאת בולטת בייחוד בעיצוב של בית הדירות שתכנן ברחוב טרומפלדור 2 (תמונה בעמ' 154).

באמצע שנות השמונים נשכר הראל לתכנן מבנה מגורים על מגרש קטן שהיה ממוקם בקו הראשון לחוף הים. היזמים שרכשו את המגרש ייעדו אותו לשמש בית דירות יוקרתי, שהאטרקטיביות שלו נעוצה בנוף הנשקף ממנו ובקרבתו לטיילת.¹⁶ הראל, שהיה אז אדריכל עצמאי וחסר ניסיון, ניצל את ההזדמנות כדי לממש את רעיונותיו בנוגע למורכבות ולניגודים באדריכלות העכשווית. על בסיס הקריקטורה 'וילה משותפת', שהציג כסקיצה לפרויקט, זכה המבנה ברחוב הירקון למראה ייחודי ולנוכחות בולטת על קו החוף. המבנה מאורגן כאוסף של סגנונות ומסורות בנייה, הפניות עיצוביות ותרבותיות ומניפולציות על פרפורציות. בכל אחת משבע הקומות תוכננה דירה אחת הפרושה על כל שטח הקומה. הדירות היו שונות זו מזו, ולכל אחת הוכנה תוכנית ייחודית שנועדה לענות, כביכול, על 'דרישות השוק' להתאמה אישית של העיצוב. נוסף על כך, לדרישת היזמים הותקנו בכל חדרי המגורים שבמבנה חלונות שפנו אל הים, מה שתרם עוד ליצירת מראה תזזיתי וחסר אחידות. נראה שהפניית כל החזיתות אל הים הייתה מגבלה שהראל שמח להתמודד איתה, שכן היא סיפקה לו הזדמנות לשבש עוד את העיצוב.

כשהראל תיאר את הכוונות שלאורן פעל, הוא סיפר שתכנן "בית עם שיבוש תכנוני, עם הנגאובר או עם תת-הכרה אחרת", ושההתנגשות בין הקונקרטי למשובש עניינה אותו הרבה יותר. עוד הסביר הראל כי המבנה ברחוב טרומפלדור מביע אופטימיות ומשחקיות, וכי הוא אנטרופי וגרביטציוני בו-זמנית.

¹⁶ יזמי המבנה המקוריים היו יוסף פישלר ואברהם פילץ, בנו של אריה פילץ, שהיה הקבלן והיזם של דיזנגוף סנטר ושל התחנה המרכזית החדשה בתל אביב. מאוחר יותר משכו פישלר ופילץ הבן את ידם מהפרויקט והעבירו את המשך בנייתו לקבוצה יזמית אחרת.



צבי הראל, 'יולה משותפת', 1989

הראל השתמש בחירות שקיבל מהיזמים כדי להתבטא בשפת העיצוב המתוחכמת והמתחכמת שלו. במסגרת הפעולה היזמית החדשה שלמד לנצל לצרכיו, הוא הצליח להביא לקדמת הבמה את גישתו הלא מתנצלת, ולזקקה לכדי הבעה אדריכלית חדשה החוגגת את ניצחון האינדיווידואל המשתחרר מכבלי המודרניזם החברתי.

החלוציות של הראל התקבלה ברגשות מעורבים: הסביבה המקצועית העריכה וכיבדה את המאמץ העיצובי ואת התחכום הקונסטרוקטיבי, אולם הציבור לא התעניין באוסף הסמלים והרמזים התרבותיים ולא ניסה לפרש אותם. לראיה, לעיתים הוצג המבנה בכתבות עיתונאיות כאחד הכעורים בעיר.¹⁷ עם זאת, במדור ביקורת אדריכלות במוסף 'מעריב' כתב האדריכל ערי גושן ב-1990 כי "מדי פעם אוזר אדריכל-חולם שכזה עוז ומצליח למצוא את אותו 'בעל בית משוגע' שיסכים לצקת את שיגיונותיו במלט ובפלדה".¹⁸ ואילו מבקרת האדריכלות המשפיעה של 'העיר' באותה תקופה, אסתר זנדברג, הביעה את התפעלותה מהמבנה עוד לפני שהסתיימה בנייתו:

אין לי מילים אחרות לתאר את בניין המגורים [הזה], אלא כך: מדהים. נועז. חוצפן. מיוחד במינו. משעשע. יופי שמעזים. כובע לאדריכל צבי הראל שהעז להציע שיגיון. כובע ליזמים יוסף פישלר ואברהם פילץ שהסכימו להיכנס להרפתקה אדריכלית שתייקר להם את הבנייה בחמישים אחוז. פישלר אמר בהתלהבות שזה יהיה הבניין הכי יפה בתל אביב [...] יש בו מכל טוב: ציטוטים מלה קורבוזיה ועד רוברט ונטורי. צירוף של כמה מערכות דימויים שונות: הבית התל אביבי (שלוש קומות על עמודים), המגדל היפואי, המגדלור, ומסביב לכל אלה – הפוליס, השיגיונות.¹⁹

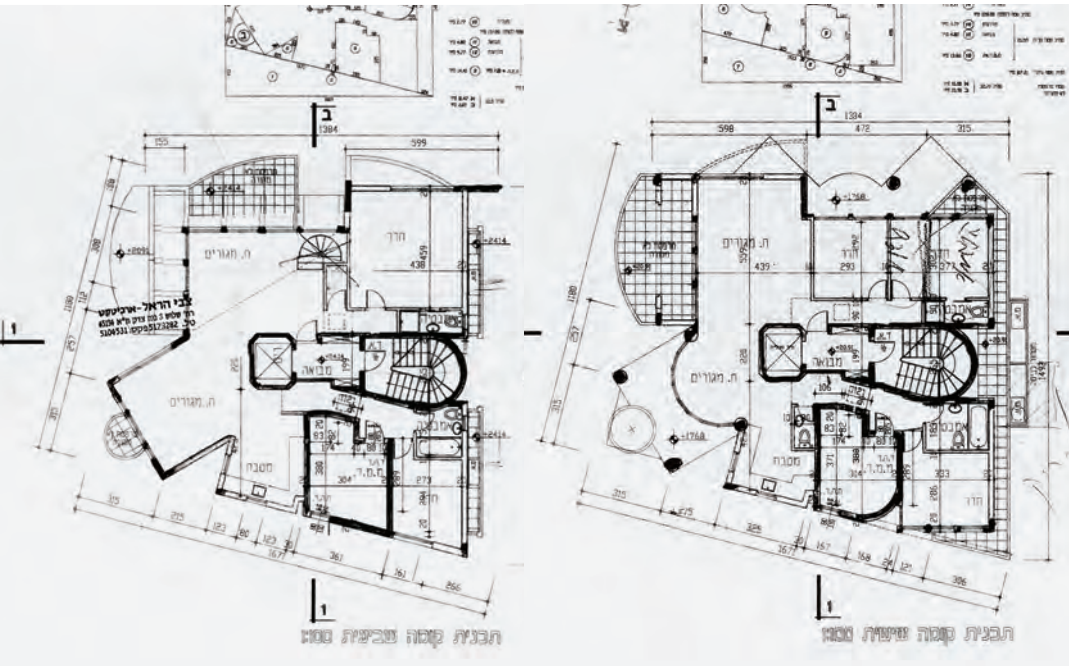
נראה שהראל הונע מהרצון לספר סיפור, למתוח ביקורת ולהעלות חיוך, ושמחשבת התנועה המודרנית כבר לא תפסה חלק גדול באוצר המילים שלו.

¹⁷ למשל: "חלונות לכל כיוון ובליטות לכל עבר, קומות בגבהים משתנים, שפיצים משולשים, חללים ריקים ומרפסות מעוגלות – נדמה שמישהו פה פשוט שכח שאנשים צריכים לגור בתוך הדבר הזה בסוף (או להסתכל עליו), והבעיה היא שכאן מדובר לא בשרטוטים פנטזיונריים אלא במציאות תל אביבית [...]". עמית קוטלר (2014, 12 בדצמבר). "איכס והעיר הגדולה: 10 המבנים הכי מכוערים בתל אביב". www.ynet.co.il.

¹⁸ ערי גושן (1990, 18 בפברואר). "בעל הבית השתגע". בית וגן, עמ' 6-7. תמונה של דגם המבנה אף הופיעה על שער המגזין.

¹⁹ אסתר זנדברג (1989, 22 בספטמבר). "מדהים". העיר, עמ' 77.

**צבי הראל, תוכניות הקומה
השישית והשביעית,
מתוך היתר המבנה ברחוב
טרומפלדור 2, 1993**



שני פרויקטים נוספים ישמשו דוגמה ואשרור לניואנסים האירוניים באדריכלות שלו: חזית של מבנה משרדים בדרום תל אביב וגשר להולכי רגל ביפו. לשני המבנים יש יחסי גומלין מורכבים עם סביבתם הקרובה, ושניהם סייעו להראל לבסס את מקומו כמספר סיפורים.

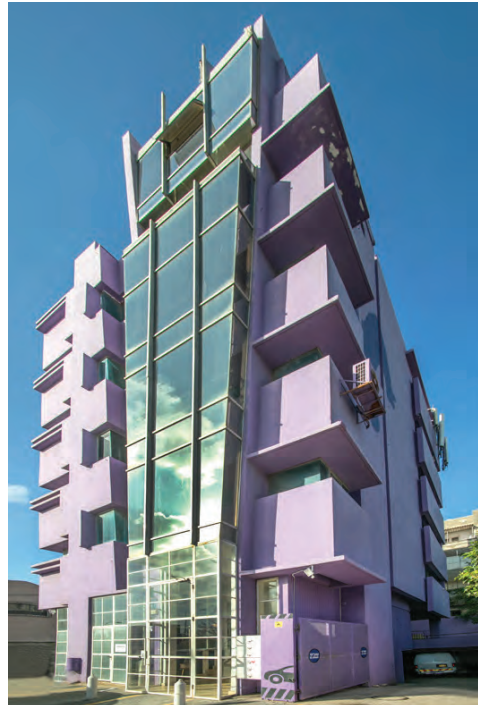
בפרויקט ברחוב הרכבת 68 התבקש הראל לתכנן חזית חדשה למבנה משרדים פשוט וחסר ייחוד, שחזיתו פנתה לרחוב ראשי המוביל לנתיבי איילון. כך הסביר את תהליך יצירתו ב־1993:

לאמריקניזציה של ארצנו הקטנה והמסכנה אני מציע ארכיטקטורה של המערב הפרוע. לבניין עסקים בחליפה ועניבה אני עושה חזית בלבה, תבליט עמוק. ומאחורי החזית הגדולה - קופסה סגורה בתריס. תומס מאן מספר על החוויה הראשונה שלו במכונית. הרגשתו הייתה כאילו העצים ועמודי החשמל נוטים והבתים נרחסים ומתאחדים. ממנו אני למד איך לעשות בית על כביש ראשי וכניסה לעיר. חזית הבית היא שלט למכונית. בתל אביב המערבית הפרועה יעמוד בנין וחזיתו פלחים פלחים של חזיתות דחוסות מצטופפות.²⁰

20 צבי הראל (1993). "ארכיטקטורה של המערב הפרוע". **חתך א'א**, 20, עמ' 2.

התוצאה המבנית הייתה חזית מקוטעת ומשובשת, שאֶזכרה דימויים של מבנים תל-אביביים שנבנו בסגנון המודרניסטי ובסגנונות אחרים. הראל המשיג כאן ראייה היסטורית, אך הוא לא עשה זאת בדרך הנהוגה לשימוש בציטוט סגנוני, אלא בדרך של שיבוש והפרעה. מחד גיסא הוא התייחס בעיצוב החזית למורשת האסתטית של העיר, ומאידך גיסא הוא סימן ששום דבר אינו קדוש; כל דבר יכול לשמש אמצעי להבעת עמדה, ובלבד שתהיה אירונית ומשעשעת. זהו מניפסט אישי והומוריסטי נדיר של שיבוש בכוונה תחילה באדריכלות המקומית.

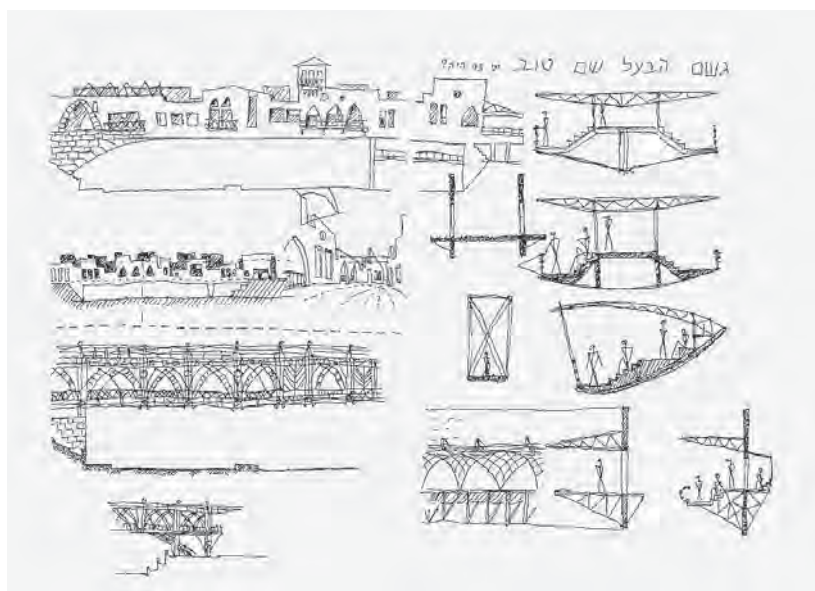
הראל הביע עמדה ביקורתית גם בפרויקט גשר הבעל שם טוב שנבנה ביפו בסוף שנות התשעים (תמונה בעמ' 158). הגשר נועד לקשר בין שתי שכונות הנמצאות משני העברים של שדרות הבעש"ט (רחוב 3178) השקוע ביניהן ומוביל לים.²¹ הגשר מחבר את פאתי שכונת עג'מי שבצפונו, המאופיינת בבנייה כפרית, אל אזור בנייני השיכון של שכונת גבעת עלייה שבדרומו. בפרויקט זה החליט הראל לממש בבטון את פירושו למושג שהמציא: 'פוטיומקין וקיו'. חלקו הראשון של המושג, 'פוטיומקין', לקוח מהסיפור על הגנרל פוטיומקין בן המאה ה-18, שבנה תפאורות של כפרים כדי להרשים את הצארית יקטרינה בחשיבות כיבושיו, ולצידן העמיד אנשים-שחקנים שנופפו לעברה בהתרגשות כשחלפה על פניהם בכרכרתה. חלקו השני של המושג, 'וקיו', הושאל מהגשר המפורסם בפירנצה, 'פונטה וקיו', שנבנה במאה ה-14 ועדיין משמש למסחר ולמעבר מעל הנהר. בשל השינויים הרבים שהתחוללו בו במשך השנים, הגשר נראה כיום כמארג של צבעים וסגנונות בנייה חסרי אחידות, וההרמוניה שנוצרה ביניהם הפכה אותו לאחד מאתרי התיירות הפופולריים בפירנצה. 'פוטיומקין וקיו', המושג שנוצר מאיחוי שני המונחים, מסמן את שני מאפייניו של הגשר ביפו: הוא מעניק הזדמנות לחבר שני אתרים מנותקים, ובו בזמן נראה כתפאורה פלקאטית של קירות ערביים אקלקטיים ואסתטיים.²²



צבי הראל, מבנה משרדים, רח' הרכבת 68;
חזית צפונית

21 עוד על נסיבות בנייתו של הגשר ראו: רינת אזולאי ושי שבתאי (2013, 1 בספטמבר). "תיאטרון גשר". www.globes.co.il

22 ב-2002 זכה הפרויקט בפרס אלחנני על שילוב אמנות באדריכלות.



צבי הראל, גשר הבעל שם טוב, שד' הבעש"ט (רח')
 3178; רישומי הכנה, 1995

בעיצוב הגשר ביטא הראל ביקורת כלפי הפיתוח העירוני, שלדעתו הפלה לרעה את השכונות קשות היום שחיבר הגשר, ביחס לדרך המטופחת שמתחתיו. חלקו הצפוני של הגשר נראה כהמשכו של הכפר הערבי והוא מאופיין בשפת בנייה ערבית מסורתית; אך מתקבל הרושם שזהו אלמנט דו-ממדי מפני שהוא עשוי בטון יצוק ומטויח ולא בנוי מאבן. קצהו הדרומי של הגשר נראה קובייתי, פשוט ומודרני. התוצאה היא יצירה סכיזופרנית, גשר שלא התכוון להיות גשר אלא אירוע עירוני. החזית שעיצב הראל היא תרמית, הצגה כלפי חוץ שנועדה אך ורק לריצוי המזמין. הראל עצמו כינה את הגשר 'איקונוגרפיה פלסטינית'.²³

חומרי הזמן והמקום שבהם השתמש הראל היו היסוד להדגשת נקודת המבט הסאטירית ולא־הנוחות שיצר באמצעות 'אי-נכונות' חומרית ועיצובית. הדוגמאות האלה מאירות את האירוניה המודעת לעצמה העומדת בבסיס עבודותיו, ואת טענתו שכדי לממש את רצונו העיצובי, על האדריכל להיות מספר סיפורים טוב. עמדות אלו של הראל אחראיות ככל הנראה ליחודיות של עבודותיו, אך סביר שהן גם הסיבה לכך שתיק עבודותיו הבנויות אינו גדול. עמדה אחרת באשר לאופן פעולתה של האדריכלות הציגה האדריכלית סימונה בר־שגיא, שְמאות מבנים בתכנונה משובצים ברחובות תל אביב.

23 אסתר זנדברג (2013, 13 בינואר). "גשר לשום מקום". www.haaretz.co.il.

אוטופיה ופוסט-מודרניזם

צבי הראל

במחצית השנייה של המאה ה-20 חמה למעשה האמונה בבלעדיותה של המחשבה החילונית, תם עידן המדעיות והפוזיטיביזם, או מה שכונה מודרניזם. את המודרניזם רצח היטלר והרסו פצצות האטום, שלאחר הטלתן על הירושימה ונגסקי נמוגה סופית ההבטחה לעולם טוב יותר בתואנה כי הוא אמיץ וחדש. נשחטה ונשרפה התקווה והאמונה בעליונותו של האדם. המורא והחרדה שורעו מאורעות טראומטיים אלה בקרב העולם המערבי וחברת השפע, מהווים את פוטנציאל ההרס העצמי וידיעת הנורא העומדים בבסיס המחשבה הפוסט-מודרנית. המהפך הפוסט-מודרני, שהחל לתת את אותותיו כבר לפני שלושים שנה, מבטא את קיצה הבלתי נמנע של דרך ללא מוצא, שקבעו הגיבורים המודרניסטיים הכל יכולים. בשונה ממהפכה המצטיינת ביחסי דחיה ושבר עם העולם הישן, המהפך הפוסט-מודרני מתאפיין כהתפתחות המסיימת את המודרניזם ובד בבד נובעת ממנו. זו התפכחות של בנים מחטאי אבותיהם, מהאמונה ב"על-אדם" אשר התבטאה בהתכחשות למסורת ולרצף, ומתפישת ה"על-בניין", הניצב נגד חוקי הטבע והכבדה. על בסיס זה ניתן להבחין בכלורליזם הפוסט-מודרני בשני ניופוסים עיקריים: הטיפוס השמן והטיפוס הרות, או הגרביטציוניזם (גרביטציה) מחד והאנטרופים (אנטרופיה) מאידך. היציבים האחרים עם מסר האוטופיה הפסימית, ולמולם המעוררים, המבטאים את מסר הקטסטרופה האופטימית.

א. אוטופיה פסימית

הגרביטציוניזם "השמיים" הם אלה המכירים בכובד כוח המשיכה המצמיד אל הקרקע ומצהירים על כך במאסביות בטוחה. בעבודותיהם חוזר ומופיע מרצון וכאמירה, ההיגיון המבני של נושא ונישא. בשכבתיות, המתפתחת מכבד אל קל, מופיעים המסורים: הקירות בעלי החוות העבה, הפתחים שהם צוהרים, הדירונים הנסוגים והנגות המשופעים. רק היגיוני שגישה זו, אשר מקוורתיה העמוקים ספוגים בנגעונים אבודים לאמא אדמה, תתחבר עם שפה היסטוריוציסטית טרום-מודרנית, אך במנותק מהחומרים ומהטכנולוגיות המקוריים. כוהן הגרביטציוניזם הוא האדריכל ליאון רדיוו. קרייר מחפש סדר ומשמעת בצורה ובחומר, ומנסה להחזיר לחברה האבודה מידה של שפיות וביטחון, של אמון בדרך אבות. יחד איתו, רפורמיסט גרביטציוני אחר, מייקל גרייבס, הווירטואוז מאמריקה, ממציא הקלאסיקה החדשה הבנויה על עקרונות ההרמוניה הסימטרית, שבבסיסה פרופורציות חדשות ועושות מהכבד קל ומהקל כבד. מאמין נוסף, ויקרדו בזפיל הספרדי-צרפתי, המציב מראה מעוותת (במשמעות ובגודל), כלפי העבר. גם קויוולן טרי, הפונדמנטליסט האנגלי, מייצר בברכת יורש העצר, מכנים כמו פעם.

אלה ורבים אחרים בעקבותיהם, כחוזרים בתשובה, מחפשים את אמא אדמה ועושים את דרכם הנכונת אל הכבוד והערצה למסורת ולתורה. הכול מתוך רצון להשתייך לעולם בר שליטה, בעל משמעות, בעל יעוד, ובעיקר בעל סיכוי וביטחון בשרידות בנייניהם. עולם עם התחלה, אמצע וסוף. הם מחוברים לתולדות הארכיטקטורה ושואפים להיות המשכיים.

תבנית ההיגיון ההיסטורי מקבילה לדפוסי כוח המשיכה. הציר הניצב של כוח המשיכה והציר ההיסטורי של הזמן קבועים לעד ואדישים אל מול מעשי ידי אדם. בטיקרום, הגרביטציוניזם המ מתקני עולם. במעשיהם הם חוזרים ומחזירים את הארכיטקטורה למוטב. הם פועלים מתוך תחושה חברתית ומקצועית של אובדן דרך, וליתר דיוק של סוף דרך. המודרניות החילונית-מדעית, שלא ידעה קנה מידה או היקף, הוציאה בסחרחורת של צרכים, ערכים ובלבול, ערים נוסעות, ערים תלויות מרחפות, מיני-אוטופיות כל יכולות, אנטי-גרביטציוניות, אנטי-שורשיות, נטולות שייכות וממילא חסרות סיכוי. כל אלה היוו שיא נוסף לעידן היחסים בין הטכנולוגיה לארכיטקטורה. עידן שהוביל את דגל היציונליות לשיאים של חוסר היגיון.

הגרביטציוניזם הם משוררי הלל לחוקי הטבע, מבניהם אינם בתחרות או בעימות עם היקום, אלא חותרים לשיקומו. הם ממשיכי מחשבת המאה ה-19, אוטופיות המשקפות התבוננות הרמונית של תקווה ואמונה ביחסים שבין האדם לחוקי הטבע. אוטופיה אשר בסוף המאה ה-20 הופכת לאוטופיה פסימית.

ב. קטסטרופה אוטופית

אפשר להבין את הופעת האנטרופים, "הרוזים", המעוררים, דרך הבנת הכתב התרשימי של שפת הארכיטקטורה. יש להקדים ולהבחין בין בנייה לארכיטקטורה, ולראות את הארכיטקטורה כתולדה של התפתחות הכתב האדריכלי, המתרחש בפעולת השרטוט. הופעתה, לידתה ויכולת ההתפתחות שלה נעשות כמעשה כשפים סביב המדורה, המדיום, כמעשה האוב העולה כטקסט מתוך הנייר ומתממש בנייה. חשוב להדגיש כי הנייר דורש את שלו. השפה הנכתבת בתכניות, בחתכים ובשאר מעשי הכשפים האדריכליים, מקבלת משמעויות ואפשרויות

כתוצאה ישירה מהרישום. קומפוזיציה החיה חיים עצמאיים על הנייר, שאינה קשורה כלל במוקציות, באילוצים, בחללות, בקונסטרוקטיביות ובאסתטיקה התלת־ממדית.

כתב האדריכלות הוא בעיקרו קומפוזיציה של קו, נקודה ומשטח בשחור־לבן. כל הכתיבות הראשונות החלו בעקרון הסימטריה, שם נותרו זמן רב. הקומפוזיציות התפתחו מחד־ציריות לדו־לרב־ציריות במקביל להשתכללות הגיאומטריה, שלא יכלה להתרחש אלא על הנייר בחתך תיאורטי אופקי או אנכי. מבחינה זו, הופעת המחשבה המודרנית באדריכלות היוותה צעד ענק בתולדות האמנות, כשהליך השחרור מכבלי הסימטריה הסטטית. לעבור לאסימטריה ועדיין להמשיך ולצייר קומפוזיציות הרמוניות, כמו רישומי הדזיסטייל, ציורי הקונסטרוקטיביסטים ושרטוטיו של מיס ואן דה רוהה, שפירקו את הקליגורפיה הקלאסית ופינו מקום לכתבי יד חדשים של אינדיבידואלים וקבוצות.

משמעות סופה של התקופה המודרנית, בהתרוקנות הארכיטקטורה מהאתגר הטכנולוגי ושיבת הארכיטקטורה לאומנותה, להתעסקות ולהסתכלות פנימית בעצמה ובכתב ידה. באין מטרת הרואיות מודרנית של כיבוש, ניצחון, הצלת החומר והחלל, התפנה מקום להופעת האנטרופים. הופעתם היא תוצאה של שהות ממושכת וחוקרת כתב על הנייר מחד, וחיפוש משמעויות חדשות מאידך. כור מחצבתם של רבים מהאנטרופים הוא בקליגורפיה של הכתב האדריכלי, ותרומתם בתחום זה היא כעשיית צעד נוסף מהאסימטריה לכאוטי.

המכונים "אנטרופים" (כינוי פיוקלי לרמת או היכולת לקיים סדר), משקפים בהסכמה כלשהי, ראייה צינית כלפי חוסר התכלית שבניסיון הסיופי האנושי לבטא שליטה באמצעות בניה, וכלפי הפרדוקסים הנובעים מהניסיון לממש שליטה זו. הם מדגישים את המקרי ואת הבלתי־שיטתי, ונושאים את הריגשת החד־פעמיות. חלקם נוטים לדלות החומר המחזק את תחושת החולף והמתכלה. המקורות של הטיפוסים האנטרופים, הרוים בעלי חוש ההומור הסרקסטי, אינם משתייכים בהכרח לעולם הארכיטקטורה. האינטר־טקסטואליות הבהוקת מהם מתבטאת באמירות מתוחכמות, בכדיחות פרטיות, בציטוטים ובהשפעות של עולמות ותחומים אחרים. כעבודתם תבויה הכוונה, או שמא מסתתר הרצון הילדותי, למנוע את עידן הקץ ההרסני, את מראות היום שלמחרת נפילת הפצצה. להתכונן לקראת המכה בתהליך הדמיה, מתוך רצון לכאורה שכך ניתן למנוע אותה. הם רוצים להביע טלטלה, כאחוזי תזוית לדקור בווייתיות, ובלבד שלא להירגע בהתיישרות ובניצבות. הריסה, שבירה, עיקום ונפילה הם ממילון האזהרות, כמראות הקטסטרופה האופטימית.

אנטרופים בולטים הם רוים, כמו האתאיסט פיער אייזנמן מניו־יורק, אשר ביושב מתמטי דיוקני מוביל את הרציונלי אל קצה הטירוף; פרנץ גוי הקליפורני, אשר בקריצה משועשעת מטיל ספק במוחלטות ניצבות ציר הגרביטציה, כמו גם ביציבות, בקנה המידה ובהיחזות שלנו בארכיטקטורה. זהה חדיד הקוסמופוליטני, מקפאיה במבניה את הרוח הגדולה של הדף הפצצה, או נונין, הפייטן הצרפתי, וכמובן, יפנים רבים שהכירו את הירושימה ונסקי מקרוב. כל החברים הללו, מכל קצווי הכפר העגול רוצים לחשוף אמת מסוימת, להביט במראה ולעסוק במדעות. הם מקלפים קיר לבנים בדומה לפינה של דף נייר, ובאמצעות ציטוטי הריסה רומזים לאמירת האמת באמצעות השקר, כלפי הקונבנציה של תפקידו ויכולתו של המבנה כמחסה. הם מתיקים דקה דומימדיית אותה על צידה, מוציאים אותה מהקשר ומכניסים בכך את המושג "חזית" למראות, לפיקציה דקה דומימדיית של השפה המקצועית. וכך הלאה, חשיפה והוצאה מהקשר, הקפאה פתאומית של תהליכים, הפסקה והעדר גימור. האנטרופים לא רוצים להיות בסדר, לא רוצים להיות מנומסים, לא רוצים להיות חברותיים ונעימים. הם אנטי־אנטי־גרביטציונים ואנטי־היסטוריים. עבורם העשייה איננה תיקון וחינוך העולם. הם לא יעזו להיות כל כך נאיביים.

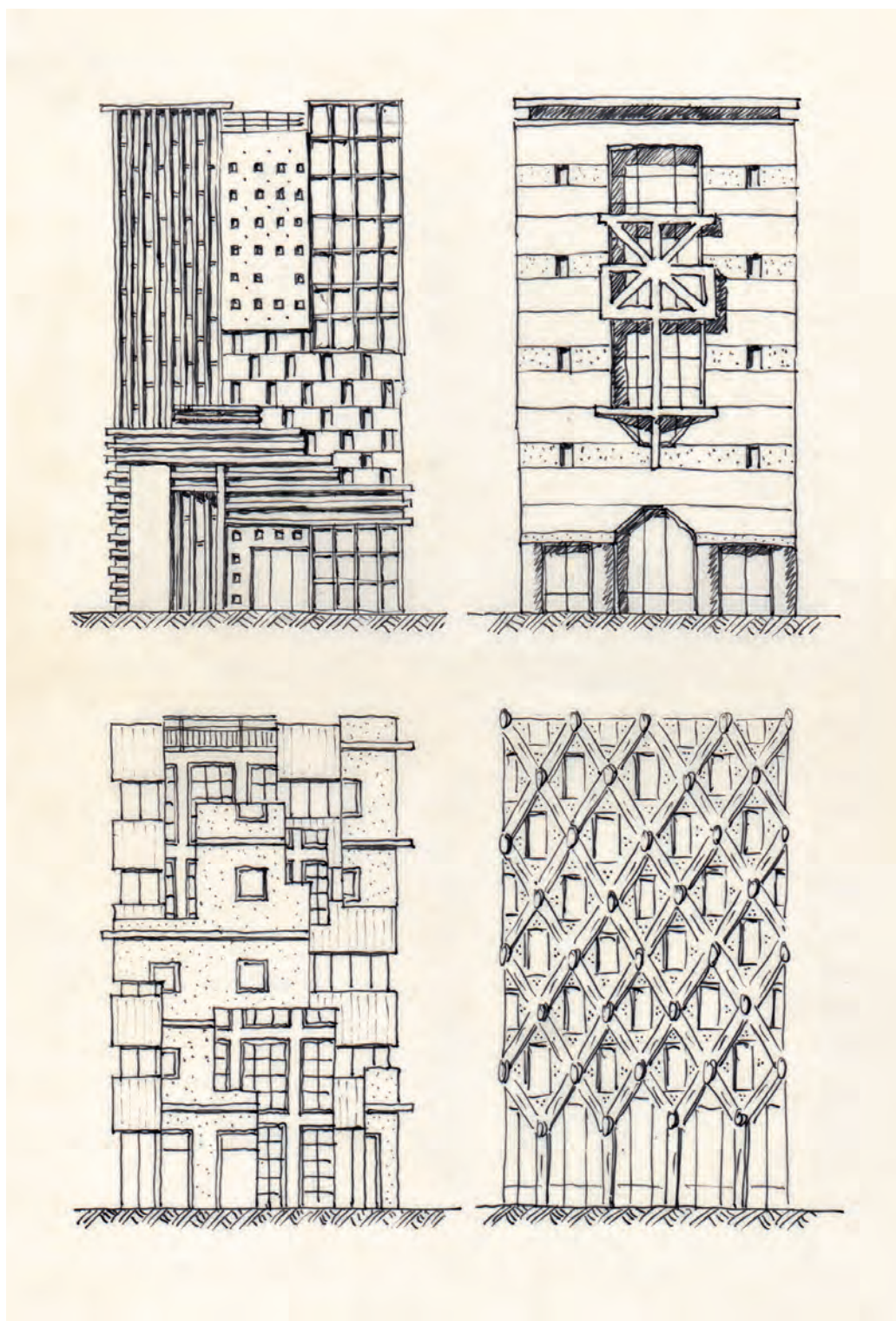
במהות עבודתם טמונה ההכרה והידיעה של שבריות השלמות. חוסר האפשרות להשיגה. על פי אמנותם, המבנה התרבותי הקיים מושתת על אסף אינסופי ומקוטע, שאינו מאפשר ניקיון רעיוני המסוגל להבטיח שלם הרמוני רגוע. הם כלל לא בעד רגיעה. בעולם אורבני והקטי – עשייתם עצבנית, אחוזת עווית, רעשונית ובעיקר, כביכול, לא רציונלית. היוותיהם הן השתטות מתוחכמת, שמחה ומפתיעה, היוקת שעל נבול המחאה. אולם אין לטעות ולראות בהם ובמשחקם קלות דעת, חוסר כוונה או סתם בדיחה. קבוצת "סייט", בהצעתם למגרש חנייה שבו קבורות מכוניות גנבהים שונים באספלט השחור, מתרים, גם אם סבורים כי מדובר בנימיק מסחרי, באצבע מזוהיה ומנבאת שחורות על אבק נשורת רדיו־אקטיבית. אסור ששירות ליבו של פיטר אייזנמן המיוזנרופ, הסתמית כביכול, תטעה. ושחוסר ההקשר שהוא מקפיד להבליט, יתקבל כחוסר כוונה. זאת העמדת מים מאוד לא מקרית. התעסקות בדבר הלא אמיתי, במדומה. בדבר שאינו הוא עצמו; עמוד שאינו עמוד, איזומטריה שהיא תוכנית, תוכנית שהיא הכפלה או סיבוב, בית שאינו בית. סוג של משחקים מניפולטיביים רציוניים, תמרוז נאות אזהרה לכיוון אליו מובילה הגישה המודרנית החילונית־מדעית, כיוון הלא כלום והסתם. קטסטרופה אשר נכון לעכשיו היא עדיין די אופטימית...



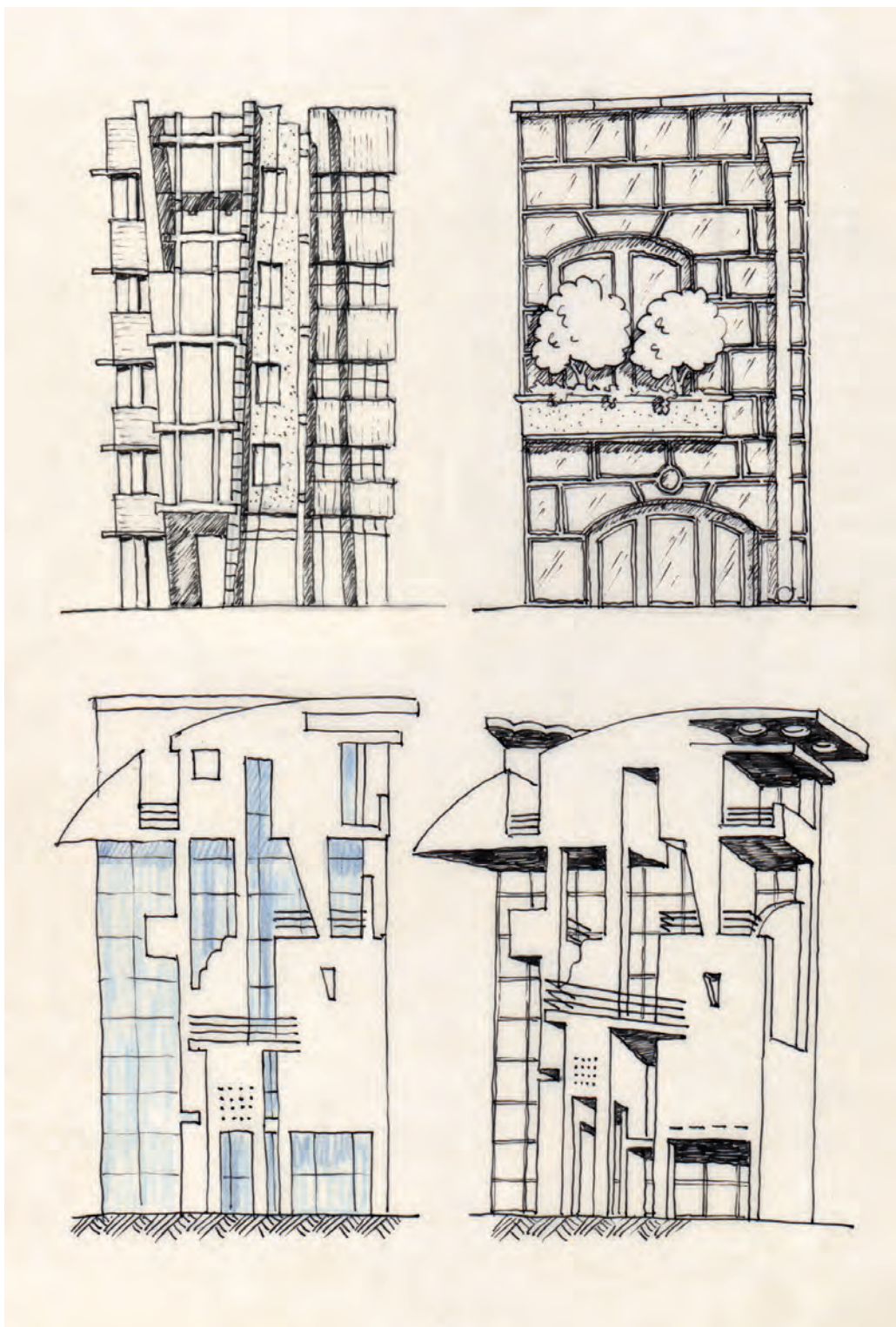


**צבי הראל, מבנה מגורים,
רח' טרומפלדור 2; חזית
מערבית. משמאל: מודל,
1990; למעלה: חזית
צפונית ומערבית; למטה:
חזית מזרחית**





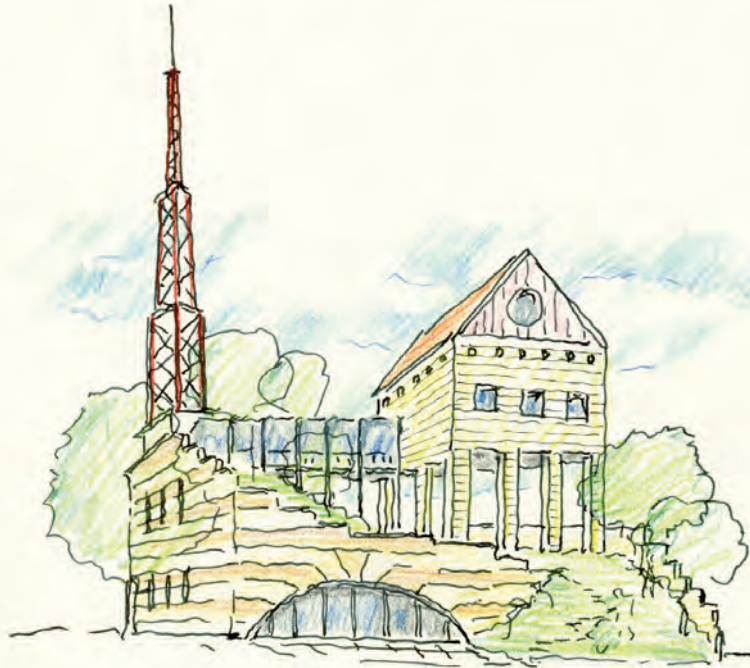
צבי הראל, סדרת הצעות לחזית של מבנה משרדים ברחוב הרכבת 68, 1992;
משמאל: ההצעה השמאלית העליונה נבחרה לביצוע



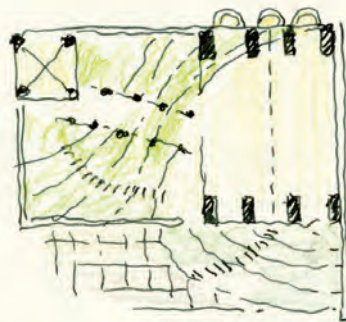


**צבי הראל, גשר הבעל שם
טוב, שד' הבעש"ט (רח'
3178); חזית מערבית**





בוטקטיגה גורחוק קנחוק

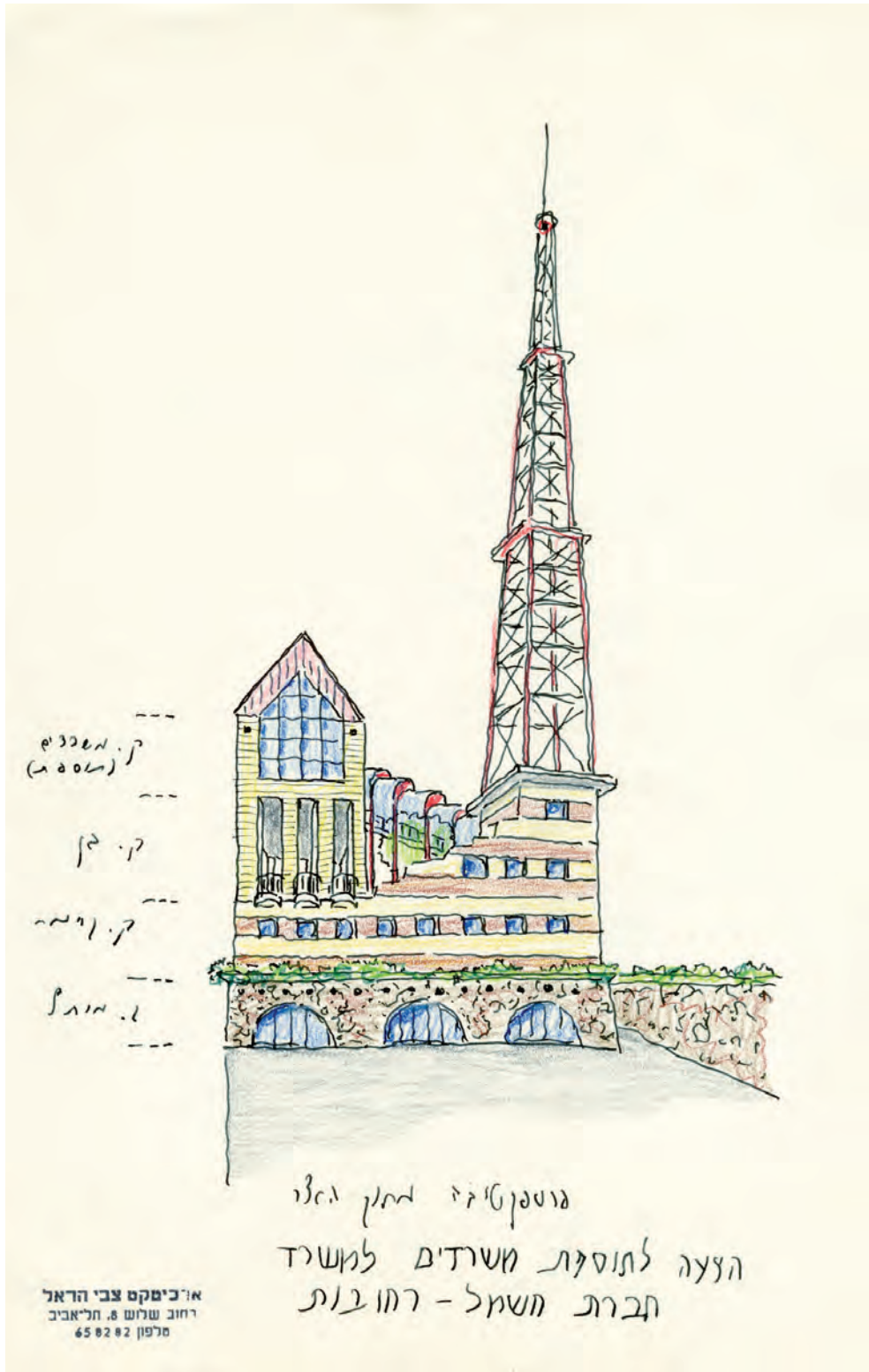


תכנית
מסלול 4
מסלול
מרחוק

הצעה לתוספת משרדים למשרד
חברת חשמל-רחובות

ארכיטקט צבי הראל
רחוב שרוש 8, חליאביב
מלפון 65 82 82

צבי הראל, שתי הצעות לתוספת משרדים במבנה חברת החשמל ברחובות; פרספקטיבות ותוכנית, 1990





מרפסות מעוגלות קופצות

סימונה בר־שגיא נולדה ברומניה בשנת 1942 ולמדה אדריכלות בטכניון בשנים 1961-1966. היא חוותה את שנות לימודיה ככאלו ש"נסבו על המודרניזם בלבד", ובהמשך הקריירה פיתחה התנגדות מקצועית עזה למודל המודרניסטי שלאורו חונכה.²⁴ לאחר שסיימה את לימודיה, טיילה בר־שגיא באירופה ונחשפה לחופש המרדני ששרר בסביבת בית הספר הלאומי הגבוה לאמנויות יפות בפריז, 'הבוזאר', קצת לפני מהפכת הסטודנטים במאי 1968. עם חזרתה לארץ החלה בר־שגיא לעבוד במשרדו של האדריכל החיפאי שלמה גלעד, ותכננה בו מבני ציבור ומגורים מודרניסטיים-ברוטליסטיים. באמצע שנות השבעים היא עברה לתל אביב ומצאה את מקומה באווירה ההדוניסטית של חיי הלילה שהחלו להתפתח בעיר. בר־שגיא התרשמה לטובה מהלך הרוח המבולגן והעליון וראתה בעיר "פוטנציאל נדל"ני וארכיטקטוני נדיר שלא מיצה את עצמו לבנייה חדישה שתשנה את פניה של העיר".

במשך הקריירה המקצועית העצמאית שלה, מאמצע שנות השמונים ועד שסגרה את משרדה ב־2018, תכננה בר־שגיא בעצמה - והחל מ־1992 גם בשותפות עם האדריכל משה ורשבסקי - כשלוש מאות מבנים בתל אביב. דרך עבודתה מייצגת את יחסי הגומלין ששררו בתקופה זו בין תהליך העיצוב לשוק הנדל"ן, שבו פעלו בעיקר קבלנים קטנים שניזונו מספקולציות קרקע גואות, ביחוד במרכז העיר. בר־שגיא העמיקה את מעורבותה בהיבט הספקולטיבי של עסקי הבנייה כשהבינה שהיזם יוכל לדרוש מחיר גבוה יותר עבור דירות הנושאות את חותמה העיצובי. היא הצהירה שהמניעים שלה היו "זכותה וחובתה לתקן את המצב האסתטי הקיים והטעון שיפור של העיר", והעדויות לכך נמצאות בסגנונה האדריכלי המובחן, שבאמצעותו היא יצאה חוצץ נגד "הקופסאות הקבלניות" וה"משמיות" - אותם מבני מגורים משותפים, גנריים ופונקציונליים, שקבלנים מקומיים ומהנדסיהם נהגו לתכנן ולבנות בשנות השבעים והשמונים.

המבנה הראשון שתכננה בר־שגיא בתל אביב כעצמאית היה ברחוב ישעיהו 42, בתחילת שנות השמונים, והוא התווה את דרכה ושימש אבטיפוס של רבים מהמבנים שתכננה בעיר לאחר מכן. כשסיפרה עליו, היא הסבירה גם את אופן פעולתו של המנגנון הנדל"ני:

סימונה בר־שגיא,
מבנה מגורים, רח'
בן יהודה 89; חזית
מזרחית

²⁴ הציטוטים מפי בר־שגיא בפרק זה הם מתוך סדרת ראיונות שהמחברים קיימו עימה בשנת 2015, אלא אם כן נכתב אחרת.

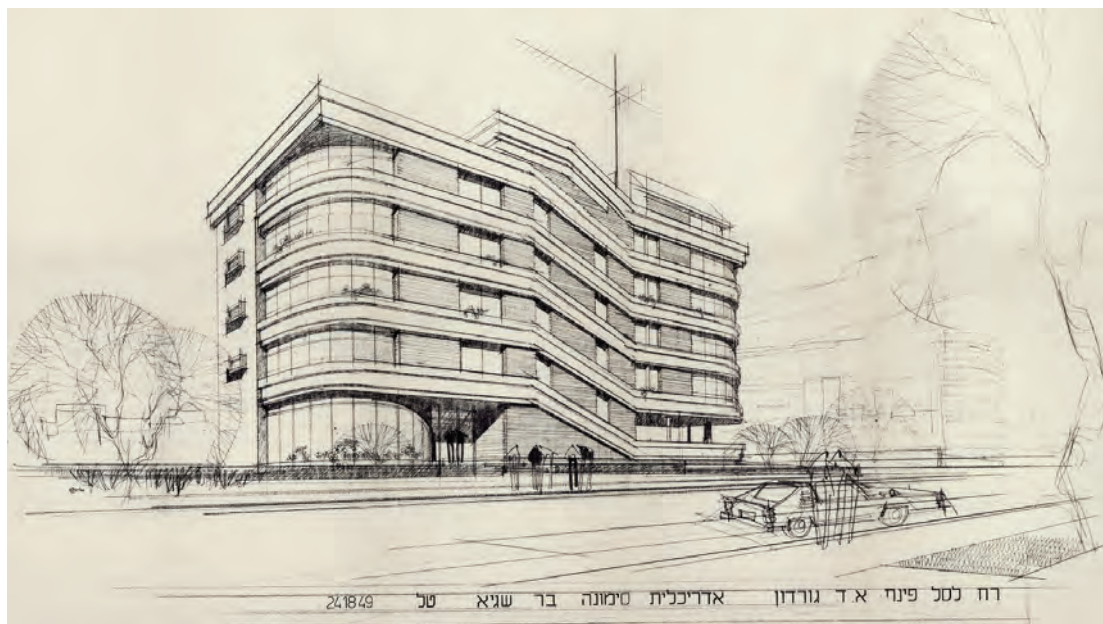


**סימונה בר־שגיא ומשה
ורשבסקי, מבנה מגורים,
רח' ד"ר בודנהיימר 47;
פרספקטיבה, 1993
משמאל: סימונה בר־שגיא,
מבנה מגורים, רח' לטל 3;
פרספקטיבה, 1988**

באותה תקופה בנו בתל אביב בניינים מרובעים עם תריסולים על עמודים דקים. אני עשיתי משהו שונה. הבניין הזה יצר זרם תכנוני שקראו לו 'פוסט-באוהאוס', והרבה מאוד אנשים הלכו בעקבותיו ואימצו את הקו הזה. בזכות התכנון החדשני שלי ובזכות הסגנון המיוחד שפיתחתי יכלו הקבלנים לגבות 15% יותר על הדירות, שהיו גם קטנות יותר.

בפרויקט ברחוב ישעיהו הכריזה בר־שגיא על כינונו של סגנון חדש באדריכלות התל-אביבית: 'פוסט-באוהאוס' - וביטאה באמצעותו את התסכול שחשה כלפי זיכרון המורשת המודרניסטית בעיר. היא בחרה לצטט את המרפסת המעוגלת, שהייתה אלמנט דומיננטי באדריכלות המודרניסטית התל-אביבית, וכך קישרה את המבנה אל העבר ויצקה בו משמעות היסטורית. גישתה הקדימה בעשור את השימוש הגואה שנעשה בשם המותג 'באוהאוס' כדי לייצג את הקשר בין צורה אדריכלית למהות. חזיתות המבנים שהמשיכה לעצב בלטו בחדשנותן ומשכו את תשומת ליבם של אנשי הנדל"ן, מפני שהערך המוסף שהיא סיפקה העלה את שוויין המסחרי של הדירות בתכנונה.

ב-1990, לאחר שנבנו ברחבי תל אביב כמאה מבנים שתכננה בסגנונה הייחודי, פורסמה במקומוץ 'תל אביב' כתבה מחמיאה על הדרך שעשתה כאדריכלית. בכתבה זו התפארה בר־שגיא בקווים המעוגלים שאפיינו את הסגנון שפיתחה, באומרה: "האנשים שקונים את הדירות שלי משלמים הון תועפות בשביל

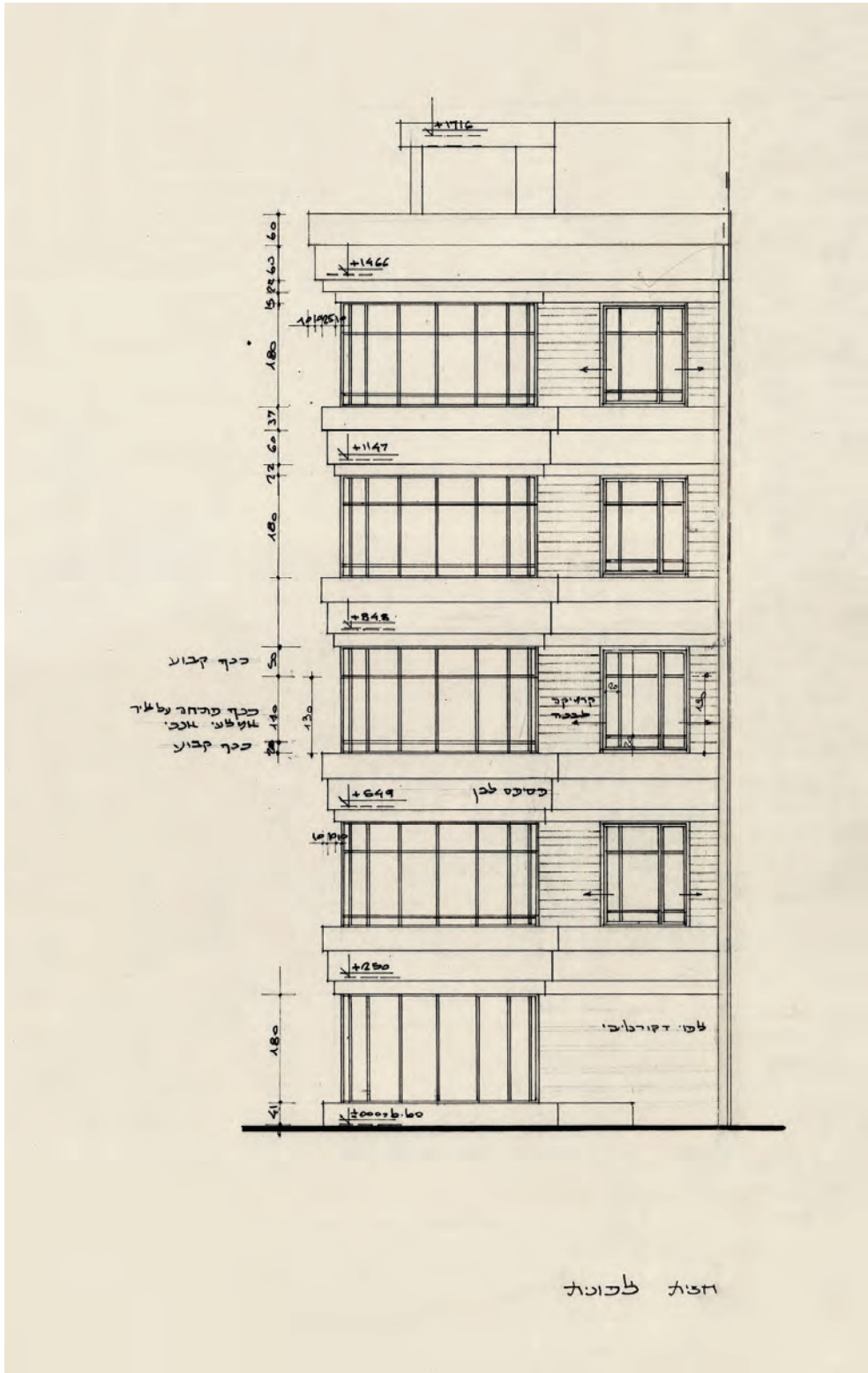


לגור בבונבוניירות הללו.²⁵ הכתב הוסיף ש"אכן, רוב הקבלנים בעיר פשוט מעריצים אותה. יש לך מגרש של 300-500 מ"ר? פנה לסימונה, הם אומרים". מתנגדיה, כך צוין שם, מכנים את מבניה "בונבוניירות של קיטש". נראה שבר-שיגא הייתה מהראשונים שחזרו להבליט את המרפסות בבתי המגורים, לאחר תקופה ארוכה של בניית חזיתות שטוחות. כבר ב-1985 נכתב על כך ב'העיר':

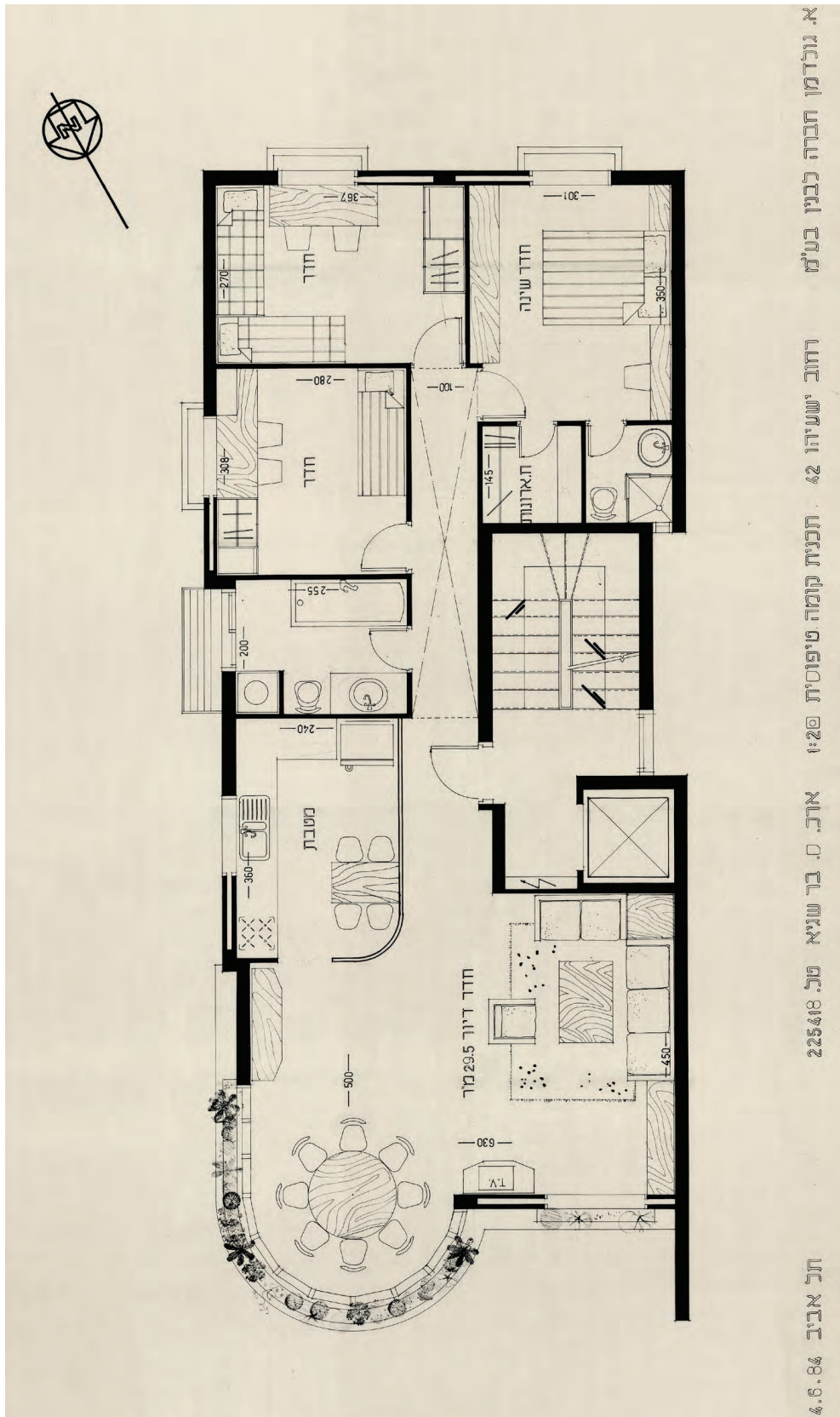
בחזרה לתקופת המרפסת העגולה: טעם של פעם, זה מה שמרגישים כשרואים את הבית ברחוב ישעיהו בתל אביב. המרפסות תיסגרנה בזכוכית חומה-שקופה (רק לא תריסול!) ושימושן יהיה מעין גינה בהמשך לחדר האוכל. על החזרה למרפסת העגולה אומרת האדריכלית סימונה בר-שיגא: 'השתחררתי משטיפת המוח של הטכניון, אני רוצה להגיע לביטוי עצמי וחופי מזה, פינות חדות וצורה מרובעת זה בניגוד לטבע, בגוף אין פינות'. [...] הבית, ארבע קומות פלוס גג (דירה בכל קומה ופנטהאוז), הוא בית דירות של קבלן פרטי, המוכן ללכת על דברים מיוחדים, ולתרום לגיוון המראה האחיד של הרחוב. הדירות עצמן (כ-130 מ"ר) נמכרו ב-140,000 דולר.²⁶

25 רוני הדר (1990). "100 הילדים של סימונה". **תל אביב**, עמ' 22.

26 דליה מנור (1985, 29 ביוני). "כי עגול הוא יפה, חוזרים לזה – בית דירות עם מרפסות עגולות". **העיר**.



סימונה בר-שגיא, מבנה מגורים, רח' ישעיהו 42; חזית צפונית, משמאל: תוכנית קומה טיפוסית, 1984



א. גולדמן חברה לבנין בט"מ

רחוב ישעיהו 42

תכנית קומה טיפוסית 20:1

ארכ. ס. בר שוגיא

טל. 225418

תל אביב 4.6.84



סימונה בר־שגיא, מבנה
מגורים, רח' לסל 3;
חזית דרומית



בר־שגיא התכוונה ליצור סגנון שיסתור את המונוטוניות התל־אביבית אך עם זאת יתאים גם לתנאי השוק החדש. אולם מניעה בתהליכי התכנון והעיצוב לא נבעו רק מהתחקות אחר הקשרים היסטוריים, אלא גם מהשלמה עם כוחות ארציים יותר, כמו מגבלות רגולטיביות. דוגמה לכך היא הדרך העיצובית שנקטה בתגובה ל'תקנת המרפסות'.



סימונה בר־שגיא, רישומי הכנה למבנה מגורים, רח' הירקון 272; חזית הכניסה; משמאל: תוכנית קומה טיפוסיית, 1990

המרפסת התל־אביבית, שבלטה מחזיתות בתי העיר, שיחקה תפקיד חשוב בתרבות המגורים ובפולקלור העירוני עוד בראשית ימי היישוב.²⁷ האקלים היס־תיכוני אֶפְשֵׁר לאדריכלים לפתוח את החזיתות לרווחה במפתחים גדולים, שדרכם יכלו הבריזה וקרני השמש לחדור לעומק הדירות. עם הזדקנותה

של האוכלוסייה והתפשטותם ההולכת וגוברת של משרדים ומסחר למתחמי הדירה, נראה היה כי נוח לסגור את המרפסת בקיר, להפוך אותה לחדר נוסף בדירה וכך להגדיל את שטח הרצפה הסחיר. התופעה הבלתי חוקית של סגירת המרפסות התקבלה בלא התנגדות ציבורית גדולה, ובהיעדר מנגנון ניטור עירוני יעיל הן הוגפו בדרך כלל בתריסי פלסטיק כעורים וזולים בגוון בז'.²⁸ תהליך ניכוסה של המרפסת אל פנים הדירה תרם עוד לתהליך ההתכערות של העיר והעמיק את ההזנחה הכללית שפשתה בה.

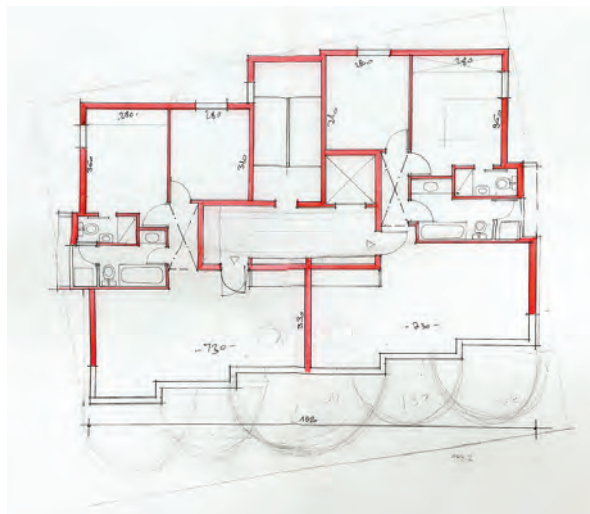
כבר בסוף שנות השמונים פעלה עיריית תל אביב-יפו נגד תופעת סגירת המרפסות והנהיגה הקלות בנייה שאפשרו להוסיף לשטח הדירה אך ורק מרפסות שאינן ניתנות לסגירה. ההקלות אכן בלמו את תופעת סגירת המרפסות, אולם הן יצרו תופעה מגונה אחרת – "המרפסות הקופצות".²⁹ בעידן 'המרפסות הקופצות' לא נבנו עוד מרפסות זו מעל זו, קומה מעל קומה, אלא לסירוגין – קומה בן

²⁷ על חשיבותה של המרפסת בהווי החברתי של תל אביב ראו: קרולין ארוניס (2010). "המרפסת התל־אביבית: מרחב של פוליטיקה עירונית, כינון זהות ותקשורת בעיר". **סוגיות חברתיות בישראל**, 10, 29–54.

²⁸ על ממצאיו הישראלי של התריסול, רם בן־טל ועל ההיבטים האקלימיים של סגירת המרפסות ראו: אור אלכסנדרוביץ' (2015). **להעז את התריס, התגוננות סולארית בתל אביב**. תל אביב: פאבליק סקול.

²⁹ לפירוט על כרונולוגיית ההשתנות של המרפסות בתל אביב ראו: אור אלכסנדרוביץ' [בכתובים]. **מתוך הקופסה: האדריכלות של בר אוריין**. תל אביב: בבל.

קומה לא – ועל כן הן נראו כמקפצות על פני חזיתות המבנים. ב־1992 עברה המלחמה בסגירת המרפסות לזירה הארצית, ובמסגרת תיקון מס' 33 לחוק התכנון והבנייה תוקנה בכנסת 'תקנת המרפסות', שעל פיה מרפסות שייבנו זו מעל זו, קומה מעל קומה, יחושבו כשטח עיקרי בדירה. היה זה פתרון פשוט למצב מורכב. בר־שגיא התמודדה עם מגבלות התקנה החדשה במבנה מגורים משותף שתכננה ברחוב הירקון 272, בהוסיפה לו מרפסות מתעגלות: "מאחר שהבניין נמצא בשורה השנייה לים, נתתי להם גלים בצבע הים. הגלים מתנפצים אל החזית של ה'קובייה הקבלנית' ונותנים לה דינמיות". מדבריה עולה כי בתהליך העיצוב היא נתנה מענה גם להקשר המקומי וגם לרגולציה החדשה. המבנה זכה לביקורת ארסית של זנדברג ב־1993:



הבניין ברחוב הירקון (בתכנון סימונה בר־שגיא), הוא בניין שאי אפשר להחמיץ אותו, גם אם הרחוב בקטע הזה צר ומתפתל. זהו בניין וולגרי ובוטה, הן בעיצובו והן בחומרים ובצבעי הגמר, שלא לדבר על התאמת צבעי הגמר זה לזה. והעצוב ביותר הוא, שרואים שהבניין שמע משהו על הבאוהאוס ועל תל אביב הלבנה, אבל התעלל בו. חציו האחורי נראה כמו כל בניין קבלני משנות השבעים, עם מסתירי כביסה והכל, רק שהוא מצופה בפסיפס קרמי בוורוד תינוק, כנראה כדי שידבר עם האבן הוורודה והיוקרתית המצפה את החצי השני. מה שיצא הוא ג'יבריש.³⁰

ממרחק הזמן קל יותר לכבד את הכוונה העיצובית שגיבשה בר־שגיא ביחס לתקנות העירוניות החדשות, להקשרים ההיסטוריים ולתפקיד שייעדה לעצמה בשוק הנדל"ן המתפתח. עדות לפיתוח האסטרטגיה העיצובית שלה נמצאת ברישומי ההכנה ששרטטה לתוכנית המבנה: הקומה הטיפוסית שורטטה בדיוקנות, אך שכבה חיצונית של מרפסות מעוגלות הוצמדה לחזית וקישטה אותה בחופשיות. ניכר ברישום שהמרפסות לא נתפסו כמרכיב הכרחי בתכנון הקומה, ועל כן נוספו רק לאחר שהסתיים שלב תכנון הדירות. מיקומן של המרפסות 'קופץ' מקומה לקומה, כך שבקומה אחת המרפסת צמודה למרכז

החלל הסלוני ובקומה שמעליה היא צמודה לצידו. המרפסות הקופצות יצרו חזית חופשית על רקע תוכנית הקומה הקונבנציונלית ועל רקע הצורה הקובייתית של המבנה, ושיחקו תפקיד מכריע בהפיכת החזית הפשוטה לחזית ראוותנית. גם בזה אפשר לראות שיבוש תכנוני היוצר כיעור.

זנדברג סיכמה את השפעתה של תקנת המרפסות החדשה על העיר כשכתבה: "גן פרוע זה נולד במעבדות הביורוקרטיה העירונית וחולל מוטציה מפלצתית בכל בנייני העיר. עכשיו כבר קשה לזהות איפה נגמרים היצרים האדריכליים המשוונים ואיפה מתחילה המוטציה".³¹ היא כינתה את התופעה החדשה הזאת 'הזרם הדה-בלקוניסטי'.

האבן הוורדרדה ששימשה לחיפוי החזית הייתה חומר בנייה חדש יחסית, שנכנס לשימוש בתגובה לתקנה עירונית אחרת שתוקנה בשנות השבעים, וחייבה לחפות את כל המבנים החדשים בחומר קשיח העמיד בפני בליה.³² בליה זו הייתה סימן ההיכר להזדקנות מראה העיר, לאחר שהלחות התל-אביבית וחוסר התחזוקה של חזיתות המבנים הביאו להתקלפות לובן הטיח לאורכה ולרוחבה. הצבע הוורוד בחזית המבנה ברחוב הירקון, שאזכר את חול הים שבחוף הקרוב חבר למבניות דמוית 'הגלים המתנפצים', והשילוב שלהם נועד להציג ייחודיות אינדיווידואלית ולמקסם את אפקט הראווה הנדל"ני של החזית. גם צבעם הכחול של מעקות המרפסות נועד למטרות אלו. בשנת 2019 החליפו בעלי המבנה את פלטת הצבעים שלו וצבעו את המרפסות הקופצות בלבן.



סימונה בר-שגיא, מבנה מגורים, רח' הירקון 272; חזית מערבית

אד אין אפירות להמנע למגרי מבוע טעויות במהלך התכנון והבניה שלה. ה"חוכמה" היא באהוי אותן טעויות ועוד יותר במניעת חזרתן. לכן גם חשובה כל כך הצהרת ראש העיר בניין ה"חריטה" על כבר דיוונון ומורקת אגם והדיון הצבורי שהתעורר כעקבותיה.

צריך רק לקוות שהיו סימן לגישה חדשה לפיתוח העיר ולמעורבות הצבור בו ולא קרייז בחירות חולף בלבד.

הקבוצות התל-אביביות הבנליות לסביבה עירונית סימפטית עד מאד. הים הכחול והטיה הלכך עזרו לחיזוק ה"אווירה" הנעימה וקנה המידה האנושי שהיו בה. ה"פרוייקטים הגדולים" של תל-אביב איננו ועדין מאיימים לשנות את כל זה. כבר מזמן נראות השכונות החדשות מעבר לירקון כבלתי שייכות לעיר הזאת. פרויקטים גדולים אחרים שבתוך העיר יצרו להם טריטוריה פרטית משלהם במקום להשתלב במרקם האחד הסיים.

הרצליה. וגם שם זה נעשה בחלקו בשם פתרון יחיד ובלתי-ימנע לבנות את המבנים הגבוהים ובתי-המלון דוקא על חוף הים ולא במרחק מאה מטרים מנימה משם. אין הכרח - כל - יעבור - כתוב - בתורה לבנות מלון ענק - "שער לעיר" - בתוך הים ליד גבעת יפו ולא בתל-יבדוק. לפעמים נראה שמה שלא הצליחו לעשות בתל-אביב המפוצצים האיטלקיים במלחמת העולם השנייה, שריון המצרים

את הצבור להתנהגות תרבותית ושקטה - תקפו את חושיו בכל האמצעים האפשריים.

אין זו המעם הראשונה (ולעצרי כנראה גם לא האחרונה) בתולדות העיר הצעירה הזו-שעושים בגובה שמטים, נדמה שעדיין לא השתכנעו כולם שלעיר (כמו גם לארץ כולה) יש ערכים נופיים ובנינים שלאיש אין זכות לגעת בהם. תל-אביב איננה משופעת בהרבה ערכים כאלו ועל המעטים שיטנם צריך לשמור ולו גם



בתים ושותפים בת"א

ארכי סימונה בר - שגיא

בסיטואציה אורבנית על רחוב מונוטני בית בודד יכול לתרום בנוכחותו לכל הרחוב ככך שהוא הופך לעיין דרך (כן יהודה 89) המשותף בין הבתים הוא הביטוי האישי החזק ובתחושה האישית ביחס למקום ולסביבה, ובמגבלות המגריש. הבנין מתאים עצמו למקום. כל בנין מחפש את העיצוב שלו באמצעות אלמנט אופייני אחד החוזר על עצמו בבטחון ומופל במבנים שונים: העמוד והעיצוב (הרברט סמואל) העוגול האחד (נשעיהו) או הקו הארוך האופקי עם האלכסון (לסל) - הכל עבודה בחלת מימד, תכלית עמוק בקוביה התל-אביבית הבסיסית. עבודה על אלמנטים המוכרים והמודגשים: המרפסת, חדר המדרגות, סיומת הגג וכי"ב - אלמנטים שזוהו בתל אביב חלבנה. החייאת קו הנמצא בזכרון תקופתי בקו אישיו ועכשווי. החיטוש הוא בין המנטזיה לראליה, מדיטיו לגאומטריה ערבו כוחני של רגש ומחשבה בלא בושה, מקיטוט כנורס חזרהות אכס מהות שימושית.

- 1 הרברט סמואל 5 בן יהודה 89
- 2 גאולה 6 לסל
- 3 אידלסון 7 ישעיהו
- 4 הלפרין

בינאלה לארכיטקטורה !!! דני רז - אדריכל

ספק שבניין מהווה מורסם לפלקט ענק למסרים אוסנותיים - כפי שעושה הקר ב"בית הסביבתי" אינם עושים ארכיטקטורה ובדואי אינם האויים ליצנה. לגיטימי שיום יפנה להקר ויעדיף אותו על פני מתכננים אחרים ושגם יגיד לו: הנה המגריש...תשתולל אבל אוצרי התעוונה הואיום דומא לבית

משתמים באמצעים שגם ארכיטקטים משתמשים בהם אך אין להתבלבל בין השנים בגלל זה. לארכיטקט יש יעדים אחרים ומורכבים יותר, כפרוגרמה שלו אין סעיף כזה 'בטא את עצמך', הפרוייקט יבטא את ערכיו של המתכנן אם יש לו כאלה, אבל לא לשם כך בונים את הפרוייקט.

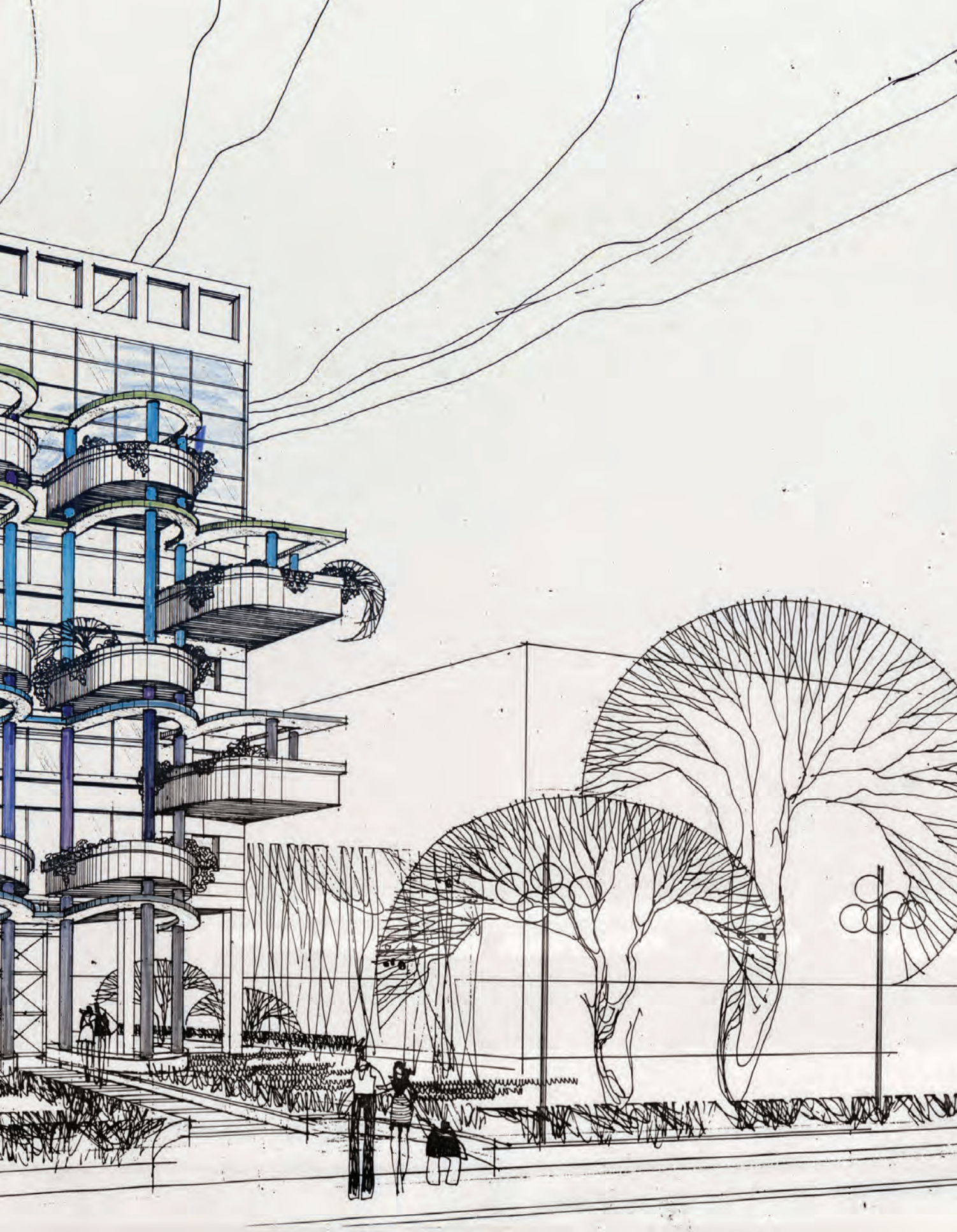
הבינאלה לארכיטקטורה בנציה כבר קיימת, שלא כמקובל היא הוקדשה לארכיטקטורה כארוע בנייים, שבין יריד אומנות אחד לה שניה נעוד שנתיים. בדרך כל שהיא נבחרה ועדה של ארכיטקטים מכובדים שמונו להיות אוצרי התערוכה, ואלה בחרו לעצמם מן מוחה שגם אם יש לי בפרות של

JORNADA MEXICO '91

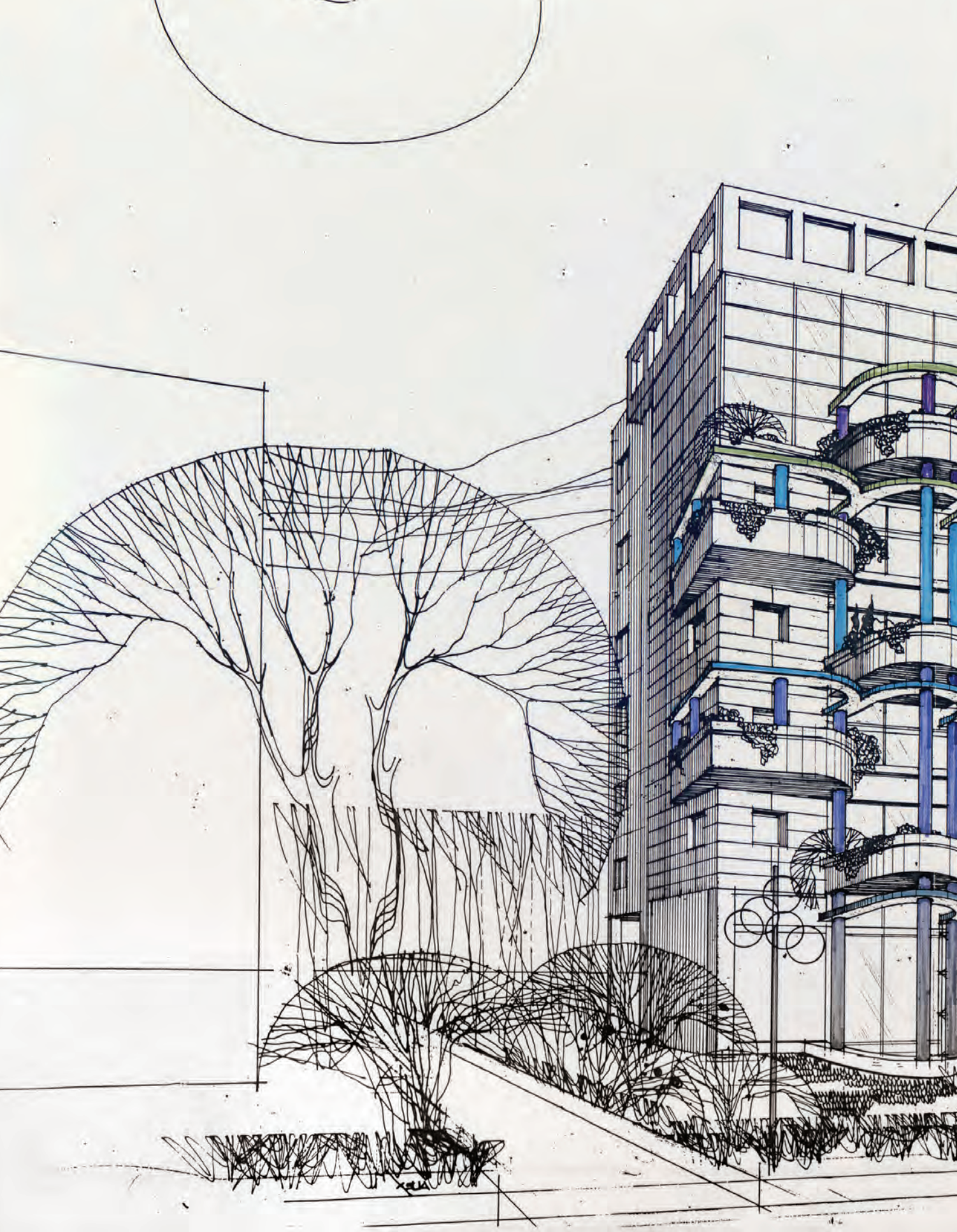
ARQUITECTURA
ARCHITECTURE
INSTITUTO POLITECNICO NACIONAL

ביה"ס הגבוה להנדסה ואדריכלות של המכון הפוליטכני הלאומי ואיגוד הארכיטקטים של המכון הפוליטכני הלאומי

סימונה בר-שגיא, 'בתים משותפים בת"א', 1991



סימונה בר-שגיא, מבנה מגורים, רח' הירקון 272; פרספקטיבה, מבט מרחוב הירקון, 1990



פוסט-מודרניזם בכוונה תחילה

היזמים החדשים ששגשו בתל אביב הנאו-ליברלית גייסו לצורכיהם את פרץ היצירה של דור אדריכלים צעיר ומרדני. במציאות החדשה הזאת נקטו הראל ובר-שגיא אופני פעולה שונים זה מזה. הראל בחר לעמוד בדרישות היזמיות, אך לא ויתר על הניסיון לשבור את כללי הייצוג האדריכלי והרגולטורי. לדוגמה, הוא אָזַכר במכוון את פסל 'האטב' של קלאס אולדנבורג במבנה ברחוב טרומפלדור באמצעות עיצובם של מסתורי הכביסה שבחזיתו האחורית כאטב כביסה ענק. ה'אטב' נבנה מרפפות הפלסטיק ששימשו בדרך כלל לבניית מסתורי כביסה, אך הראל בחר להניח אותן באלכסון. המחווה שלו הלמה את מושגי השעתוק הטכני והניכור ששימשו את אומני הפופ-ארט, גם הם חניכי עידן הקפיטליזם המאוחר. בר-שגיא, לעומת זאת, בחרה להציג אוסף של חזיתות חדשניות, שצינו נקודת מפנה באופן השקעת המשאבים של המגזר הפרטי במבנה המגורים התל-אביבי. החזיתות שלה היו מכשירים אדריכליים-פיננסיים שייחודיותם נועדה לרצות את הלקוח – בין אם הוא יזם, משקיע או קונה.

נקודת מבט אחרת לבחינת הכוונות העיצוביות העומדות מאחורי יצירת הכיעור נסמכת על תרבות הנגד שהתעוררה עם גילוייה מחדש של המורשת המודרנית בתל אביב. "האם אנחנו צריכים להסתכל לאחור?", שאלו את עצמם אדריכלי האוונגרד הפוסט-מודרני התל-אביבי, "ואם כן, האם להסתכל רק על העבר המודרניסטי?". התגובה הפוסט-מודרנית הפופולרית לשאלות אלו הבליטה את ה'פסטיש', מושג שאול מתחום הספרות, המתאר העתקה או חיקוי חסרי חשיבות פרשנית, ומייצג לרוב קלילות, או גיחוך, תוך כדי כיבוד המקור. בעולם האדריכלות הוליד מעשה החיקוי הניטרלי, כביכול, ייצוג עכשווי ורציני למדי של ההיסטוריה.³³ פרקטיקה זו הייתה חלק מארגו הכלים הפוסט-מודרני, אך האם כך קרה גם בתל אביב?

33 גיימסון הבחין בין הפרודיה המודרניסטית לפסטיש הפוסט-מודרני: "הפסטיש, כמו הפרודיה, הוא חיקוי של סגנון מיוחד או אידיויסינקרטי, נשיאת מסכה לשונית, דיבור בשפה מתה. אלא שזו פרקטיקה ניטרלית של חקיינות ממין זה, שאין בה דבר מכוונת המכוון שבפרודיה, מעוקרת מכל דחף סאטירי [...]. לפיכך הפסטיש אינו אלא פרודיה ריקה, פסל שעיניו סומות [...]". גיימסון (2008), עמ' 46-47.

מנקודת המבט של המחקר הביקורתי, התנועה לשימור העיר הלבנה אכן הנכיחה את רוח הפסטיש.³⁴ אך התנועה, שקידשה את הסגנון המודרניסטי, נהגה בחוסר איזון משווע כלפי תקופות ותרבויות אחרות, והדירה את סוכניהן המגוונים מצפון ומדרום, ערבים ויהודים. מבחינה זו, פריחתה של אדריכלות הפומו המקומית התרחשה ברגע הפרדוקסלי שבו היה אפשר להביט קדימה, אך במקום זאת הבחירה הייתה להסתכל לאחור, אל העבר.

שרון רוטברד טען כי לעומת האדריכלים האירופאים, שהסתכלו לאחור ולמדו מההיסטוריה העתיקה שלהם (למשל מהברוק ומהרנסנס, כמו גם ממסורות ורנקולריות), התבוננו האדריכלים הישראלים על העבר הקרוב מאוד, עשרות שנים בודדות לאחור.³⁵ היסטוריון האדריכלות מרטין ריינהולד סיכם בדייקנות את הרגע הזה וטען כי "חזרתו הנצחית של העתיד האוטופי המודחק, רודפת את הפוסט-מודרניזם ובמידה מסוימת מגדירה אותו, גם אם נראה כי האדריכלות שלו נידונה לשחזור סטטוס קוו עולמי-היסטורי".³⁶

בר-שגיא הייתה מונעת מאותה שאיפה לתיקון היסטורי, אך ניסיונותיה שחזרו דווקא את הסטטוס קוו ההיסטורי. האסטרטגיה שנקטה נועדה לפצות על טעויות עיצוביות שהיא ייחסה לתקופה המודרנית ולפונקציונליזם שהגיע בעקבותיה. משום כך היא כינתה את סגנון הייחוס החדש שפיתחה בשם 'פוסט-באוהאוס'. בר-שגיא הכירה בחשיבותה של השפה המודרניסטית והפנימה את משמעויותיה, אך בסופו של דבר היא לא הותירה על כנם עקרונות היסטוריים מובהקים. זהו הפסטיש במלוא מובהקותו האדריכלית. מבני הפוסט-באוהאוס שלה נעוצים בקרקע בחוזקה, הם חמורי סבר, נטולי הומור ו'כבדים' בהרבה מהקלילות הלבנה של המודרניזם התל-אביבי. ה'כבדות' שלהם נובעת, בין השאר, מציפוי החזיתות באבן נסורה או באבני פסיפס, השונים כל כך מהטיח הלבן. נוסף על כך הדגישה בר-שגיא בעיקר את החזיתות הפונות אל הרחוב,

34 אלונה נצן-שיפטן מתארת את המשמעויות התרבותיות והחברתיות בהתפתחות מגמת השימור של המודרניזם הבינלאומי כמאבק תמידי במקומיות ובשורשיות של תל אביב: "בשנות השמונים התגלע שוב המתח בין שתי המטרות המטלטלות את שיח האדריכלות הישראלי. אז החל להתערער שיווי המשקל בין השיח המקומי, האותנטי, הים-תיכוני, לבין הדיון במודרניזם האדריכלי המוקדם, שהוצג עתה כ'סגנון הבינלאומי'. בתקופה זו עומעם הניסיון ליצוק למקום ילידיות עברית, בעוד שה'א-מקום' המודרניסטי הלך ואומץ כוורנקולר ישראלי". נצן-שיפטן (2000), עמ' 228.

35 רוטברד (2005), עמ' 21-22.

36 Reinhold Martin (2010). *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, p. xxi

סימונה בר־שגיא, מבנה
מגורים, רח' הלפרין 3;
חזית דרומית

אך המבנים שהן חיפו היו לרוב מבני מגורים רגילים למדי. השיבוש האדריכלי נמהל בשיבוש ההיסטורי והתוצאה נראית היום כגחמה עיצובית שנזנחה וככיעור שתוכנן דווקא עבור מבני יוקרה.

לעומת בר־שגיא, טען הראל שעשה את עבודתו בלא תלות בעבר, מתוך רצון טהור ולא מתוך כניעה למה שהיה שם קודם. אומנם הוא העיד שהמוטיבציה שלו הייתה עיצובית, אך ניכר שהיה מודע לחלוטין לעבר ולקונפליקטים הבלתי נמנעים שחולל בהווה. הוא הכיר את המבנה המצועצע של קזינו 'גלי אביב' בקצה רחוב אלנבי ליד הים, שעמד קרוב למבנה שתכנן ברחוב טרומפלדור, כמו גם את התוכנית של 'מלון כספי (צנטרל)' שעמד לפני כן על אותו מגרש. הוא בחר להתמודד עם הקונפליקט שיצרה מחיקת ההיסטוריה באמצעות הומור ואירוניה. לעיתים זה היה מוגזם או חסר פרופורציה, אך לרוב זה נעשה במידה של תחכום ובחוסר דיוק מכוון. הראל מימש בכנות את ה'אי-נכונות' האדריכלית, ויצר סוג מחושב של כיעור באמצעות מניפולציות של סגנון ושל מקום.

אף שרגע פריחתה של האדריכלות הפוסט־מודרנית בתל אביב לא נתפס כיום כתקופה מפוארת בעברה של העיר, לימוד מקרוב של כוונות המעצבים שלה יועיל בוודאי למעצבים בני ימינו, יגוון את הידע המקומי, וחשוב מכך – יעשיר את הידע הכללי שלנו על האדריכלות הפוסט־מודרנית. בחינת התופעה הזאת מנקודת המבט של הכוונה העיצובית יכולה ללמד אותנו על המקום והזמן שבהם נוצרה האדריכלות הפוסט־מודרנית, על הכוחות שהניעו את היווצרותה ועל הדרך שנעשתה מאז. אולי תצליח ההיכרות לנטרל את האיבה כלפי הסגנון הזה ולהוכיח את רצינות כוונותיו. ואולי כך נזכה גם למצוא את היופי הטמון בו.





