תמר דה שליט על מרפסת מלון אשל השרון, הרצליה־פיתוח, סוף שנות ה־60

מדברת מודרניזם בעברית

תימות מרכזיות באדריכלות הפנים של תמר דה שליט

מיכל חכם

"עיצוב ותכנון", כיסא־כורסה לפנטהאוז צ'ארלס קלור בדגם ריפוד משובץ, 1963-64

לפנינו תצלום נזירי ומינימליסטי של כיסא־כורסה. ניכרת בו השפעת האסתטיקה הצילומית המודרניסטית ברוח ה"ענייניות החדשה" (Neue Sachlichkeit), שהתגבשה בין שתי מלחמות העולם במרכז אירופה ואף נלמדה בבאוהאוס. ריאליזם צילומי זה מדגיש את ערכיו האסתטיים והחומריים של האובייקט, תוך שימוש בתאורה דרמטית שמאדירה אותו. התצלום חף מעמדה נוסטלגית של הצלם ביחס לאובייקט המצולם, ואינו מבקש לעורר רגשות בצופים בו. האובייקט עצמו מצולם בתקריב, במיקוד מרבי במרכז הקומפוזיציה, תלוש ממיקום ורקע מובחנים. לכן אפשר לומר שחרף פשטות הייצוג, הוא מוצג בנשגבותו הצורנית.[1]

את הכיסא־כורסה המרופד באריג משבצות – חסר משענות לזרועות אך בעל מושב ומשענת גב נדיבים ברוחבם, במסגרת עץ בהירה וישרת קווים – עיצבה אדריכלית הפנים תמר דה שליט באמצע שנות ה־60 (עם שותפיה למשרד "עיצוב ותכנון", אהרן גלס ומיכאל מאיר) לאחד הפרויקטים המוקדמים של המשרד: פנטהאוז צ'ארלס קלור במכון ויצמן למדע. כיסא זה – מהבולטים בדגמי הכיסאות הרבים שעיצבה במהלך הקריירה שלה – מופיע בבדי ריפוד שונים בפנטהאוז עצמו וחוזר בגרסאות נוספות בפרויקטים אחרים שלה (בבית ההחלמה יערות הכרמל, במועדון הסגל ע"ש דה־בוטון באוניברסיטת תל־אביב, במועדון בקיבוץ נחל־עוז ועוד), ואף זכה

המְחברת מבקשת להודות לנאורה ורשבסקי ולאילנה אייזן, שסייעו בהשלמת מידע חסר על קשריה של תמר דה שליט למשכית ועל פנטהאוז צ'ארלס קלור, בהתאמה; ולסמדר לוי על הערותיה ותובנותיה, שחלקן משולב במאמר.

1 ראו: Ian Christie, "Mass-Market Modernism," in: Christopher Wilk (ed.), *Modernism, 1914–1939: Designing a New World* (London: V&A Publishing, 2006), p. 394; לתרגום המונח Neue Sachlichkeit כ"עניינות חדשה" ראו אביה השמשוני, "אדריכלות", בתוך: בנימין תמוז, דורית לויטה, גדעון עפרת, *סיפורה של אמנות ישראל* (תל־אביב: מסדה, 1980).

יעל גלס ואהרן גלס ישובים על הכיסא־כורסה (בדגם ריפוד חלק) בפנטהאוז צ׳ארלס קלור, 1963-64

להתייחסות בעיתונות. בכתבה בירחון את מסופר כי דה שליט אמנם תכננה אותו לפנטהאוז צ׳ארלס קלור, אך לאחר מכן הציעה אותו לייצור מסחרי. הצעתה נתקלה בהתנגדות מצד היצרנים, בטענה כי הוא רחב מדי ככיסא, חסר זרועות מכדי לתפקד ככורסה ובעל מבנה פשוט מדי, ולכן חסר פוטנציאל מסחרי. הכתבה מסייגת את הביקורת בהערה שדווקא ״חסרונות״ אלה הסתברו כיתרונות כאשר חנות רהיטים מתמחה החלה לייצר בעצמה את הכיסא־כורסה, שזכה לאהדה רבה בקרב הלקוחות.[2]

את הכיסא־כורסה ואת תיעודו הצילומי המאופק כטבע דומם מודרניסטי נזירי, אפשר לקרוא כהצהרת כוונות של דה שליט, לא רק בפרויקט זה אלא גם בפרויקטים עתידיים שלה. השפה העיצובית של דה שליט מבטאת היכרות מעמיקה עם הלקסיקון האסתטי של המודרניזם; גישה שכלתנית ונטולת נוסטלגיה לעיצוב; היענות למסורת המודרניסטית של עיצוב כיסאות בניסיון לחדש בתוכה; גישה ארגונומית המתייחסת בנדיבות לגוף ולממדיו; ואולי יותר מכל: צניעות חומרית וצורנית המכבדת את החומר – צניעות העתידה לאפיין את עבודתה לאורך השנים.

2 הכיסא מתואר בכתבה שסוקרת שישה כיסאות של מעצבים ישראלים: ״תמר דה שליט, מעצבת פנים במקצועה, היא שותפה במשרד אדריכלים יחד עם בעלה, הארכיטקט ארטור גולדרייך, ועם מעצב המוצר אהרן גלס. עבודתם המשותפת מהווה שלמות של מעגל סגור״. מלבד דה שליט מוזכרים בכתבה דוד דה מאיו, יורם נתן, גבי רונן, יצחק קנטור וגיל וייס. ראו ישראלה הר־גיל, ״בבקשה לשבת!״, *את* (מרץ 1969), עמ׳ 61-62.

"דור בארץ"

כל דיון רטרוספקטיבי־תימטי בעבודות של יוצר או יוצרת זקוק למפתח מטאפורי, לפתיחת הדלתות שמאחוריהן נמצא את התשתית המתודולוגית למחקר. במקרה שלפנינו, המפתח המבוקש נמצא בביקור שערכתי בסוף 2017 בסטודיו של תמר דה שליט, בצריף השוודי הצמוד לבית שבו התגוררה בהרצליה־פיתוח. הביקור התמקד בספרייה האישית והמקצועית שהשאירה אחריה, שהרי כוונניות ספרים אינן רק טקסט תרבותי מרתק כשלעצמו אלא גם עדוּת להון התרבותי, לעולם האידיאולוגי ולעניין האישי והמקצועי של בעליהן ובעלותיהן.

שיטוט בין מדפי הספרים של דה שליט הראה כי מדפים רבים בספרייתה מוקדשים למלאכה או אומנות (craft), ובייחוד לטקסטיל ואריגה. ריבוי הספרים, המדריכים והקטלוגים של אמני אריגה מעיד לא רק על האינטרס המעשי, אלא גם על העניין האינטלקטואלי העמוק שגילתה בחומר הטקסטילי ובשפה של מלאכת השתי־וערב והסריג. בשלהי הקריירה שלה החלה דה שליט לעסוק באריגה באופן מעשי ממש. בראשית שנות ה־80 למדה אריגה בוונקובר שבקנדה,[3] רכשה נול ידני ועסקה בעיצוב ובאריגה של שטיחי קיר וצעיפים. דה שליט לא היתה מעצבת טקסטיל במקצועה ומאמר זה לא דן בעבודות הטקסטיל שלה, אך מִפנה מאוחר זה בעיסוקיה התברר כמשמעותי להבנת עבודתה העיצובית ככלל ועיגונה בהקשרים תרבותיים רחבים.

לעיסוקה בטקסטיל בשלהי הקריירה יש בסיס תימטי מַטרים ובולט לעין בתרגילי עיצוב מתקופת הכשרתה המקצועית בבית הספר המרכזי לאמנויות ואומנויות בלונדון, שבו למדה אמנות ועיצוב פנים (1951-1955), ובפרויקטים האדריכליים להם היתה שותפה הָחֵל בראשית שנות ה־60. בפרויקטים אלה ניכרות לעין הערכתה לחומר הטקסטיל ולדקדוק שלו, נטייתה לחקור את המרקם הטקסטילי, וחיבתה לעקרונות האסתטיים של פסים, מארגים ולולאות, גם ובעיקר בטיפול שהעניקה לחומרים שאינם טקסטיל.

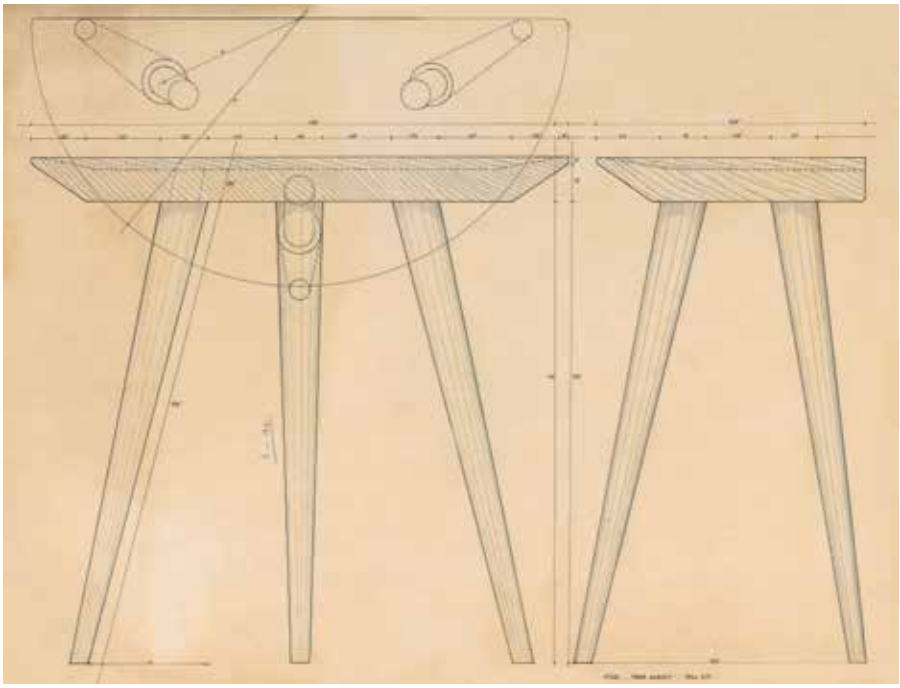
כמה עקרונות מנחים את המהלכים של דה שליט בניסוח סגנון ומראה של חללי פנים ישראליים. עיקרים אלה מובחנים היטב בכמה פרויקטים מרכזיים של המשרד משנות ה־60 וה־70, ששילבו אדריכלות פנים עם עיצוב ותכנון של ריהוט ואובייקטים שימושיים: פנטהאוז צ׳ארלס קלור במכון ויצמן, רחובות (1963-64, במסגרת השותפות "עיצוב ותכנון" עם אהרן גלס ומיכאל מאיר); בית הנצחה בקיבוץ ניצנים (1964-66; עם אהרן גלס וארטור גולדרייך; אדריכל: נחום זולוטוב); בית החלמה יערות הכרמל (1966-68; עם גלס וגולדרייך; אדריכל: נחום זולוטוב); מסעדה, מועדון ומלון הסלע האדום, אילת (1965-73; עם גלס

3 באותה עת שימש בן־זוגה, ארטור גולדרייך, מרצה־אורח בבית הספר לאדריכלות באוניברסיטת קולומביה הבריטית (1982-83). בנה, האדריכל עמוס גולדרייך, מספר שאריגה היתה אז עבורה תחליף לעבודתה באדריכלות פנים.

וגולדרייך; אדריכל: נחום זולוטוב); ובית הכנסת של העדה הבבלית ע״ש אליהו חלאסצ׳י, באר־שבע (1976-80; אדריכל: נחום זולוטוב).

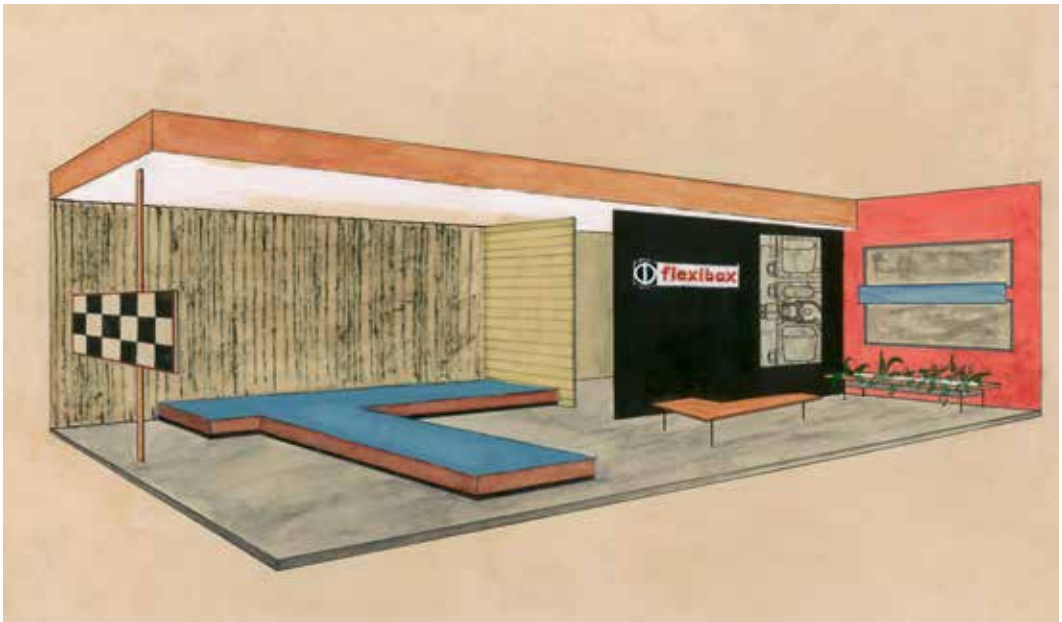
עקרונות מנחים בעבודתה של דה שליט מעוגנים גם בהקשר התרבותי של המהלך לניסוח שפת מודרניזם מקומי (מוקדם ומאוחר) על־ידי מעצבים ואמנים ישראלים, במסגרת המפעל הלאומי הציוני. אלא שעובדה זו לבדה, טוענים עודד היילברונר ומיכאל לוין, לא הבטיחה את התפתחותו של מודרניזם ישראלי ייחודי, החורג מהיותו תולדה של הגירת ידע אדריכלי ושיעתוק של מודלים אירופיים.[4] כפי שמבחין גם צבי אפרת, המודרניזם האדריכלי היגר לפלשתינה־א״י המנדטורית כשהוא ״מוכן לשימוש; [...] כשפה מדוברת, כרפרטואר מוכן של דוגמות, עקרונות מנחים וקונוונציות מקצועיות״.[5]

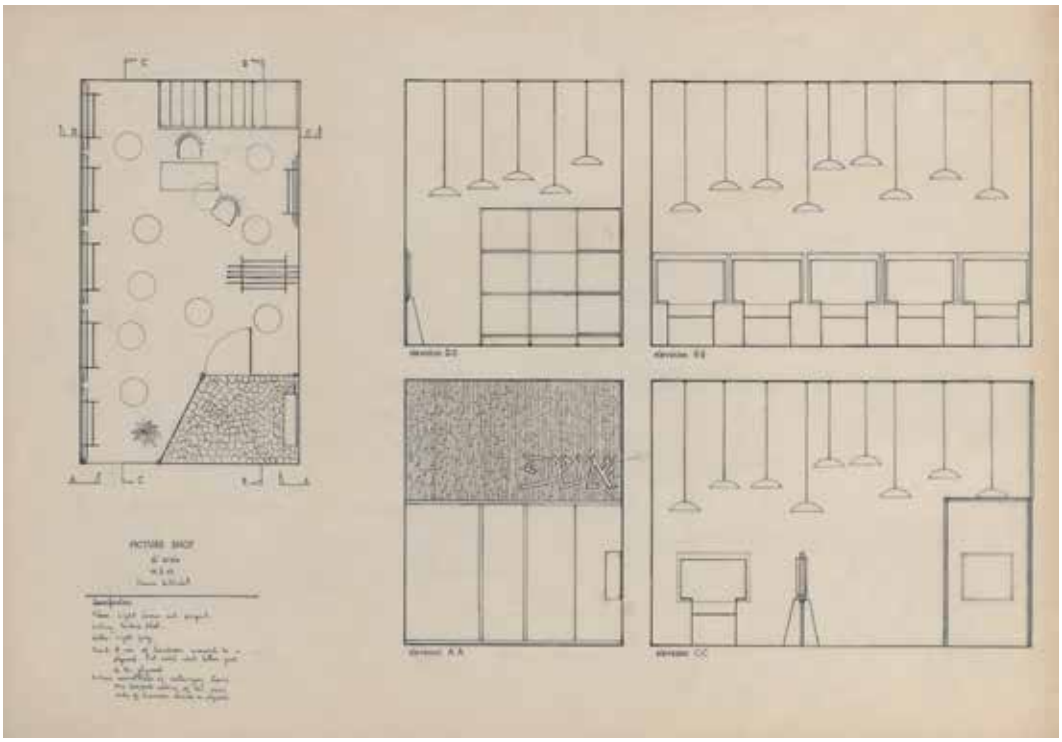
18, 196 תרגילים של דה שליט מימי לימודיה בלונדון▸ מעידים בבירור על חינוכה המודרניסטי ועל שליטתה בשפת המודרניזם האירופי של התקופה. עם זאת, הפרויקטים להם היתה שותפה בקריירה המקצועית שלה אינם תולדה ישירה של התרגילים הסטודנטיאליים, שכן בפרויקטים של המשך הדרך לא ניכרת



תמר דה שליט, מתווי נגרות לשרפרף תלת־רגל, לונדון, ראשית שנות ה־50; משמאל: השרפרף

4 כותרת מאמרי מתדיינות עם אסופת המאמרים *איך אומרים Modernism בעברית*, בעריכת עודד היילברונר ומיכאל לוין (תל־אביב: רסלינג, 2010), המבררת את שאלת קיומו של ״מודרניזם ישראלי״ או ״מודרניזם בישראל״. **5** צבי אפרת, *הפרויקט הישראלי: בנייה ואדריכלות, 1948-1973* (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2004), עמ׳ 59-60.





תמר דה שליט, למעלה: תרגיל (פרספקטיבה) בתכנון אולם תצוגה מסחרי; למטה: תרגיל (תוכנית, חזיתות וחתכים) בתכנון "חנות תמונות", לונדון, ראשית שנות ה־50

המובהקות המזוקקת של השפה המודרניסטית שרכשה בלימודיה, אלא ניסיון לגבש מודרניזם ש"מדבר עברית". אין זה מודרניזם של רצח אב, שכן בית הגידול אינו מוכחש – אלא מודרניזם של ייחוד מקומי, שמקיים אמנם קשרים אינטר־טקסטואליים עם האבות הרוחניים, אך זאת לצד זיקות מובהקות לתרבות המקומית והדהוד האתוסים המרכזיים של התרבות הישראלית בשלושת העשורים הראשונים למדינה.

אפשר למקם את עבודתה של דה שליט כאחד הרגעים בתהליך ההגדרה של סגנון מקומי, עברי־ישראלי, שתחילתו בראשית המאה ה־20. אין להתעלם מכך שמסלול התפתחותה המקצועית לאחר שובה מלונדון החל בעיצוב למוסדות ולחללים ציבוריים – לשכות פקידים ושרים,[6] בתי מלון, מועדונים ומרחבי הנצחה בקיבוצים. הפרויקט בעל הנראוּת הציבורית הדרמטית ביותר היה אדריכלות הפנים ותכנון הריהוט וההעֲמדה ה"משפטית" של אולם משפט אייכמן (1961), בשיתוף עם האדריכל נחום מרון החתום על התוכניות. לאדריכלות פנים במסגרות פרטיות פנתה דה שליט רק בשלב מאוחר יותר. אפשר לומר שעבודתה משקפת את היומרה של אדריכלים ישראלים בני דורה להגדיר את המודרניזם הישראלי ובתוך כך לנסח ערכים אסתטיים לחללי הפנים של הממלכתיות והציבוריות הישראלית, למרחבי היומיום הדומסטיים, לתרבות הנופש ולתרבות הזיכרון הלאומית.

דה שליט, שנולדה בירושלים ב־1932 וגדלה בתל־אביב, מזוהה עם בני דור המדינה – אדריכלים ומעצבים שנולדו בארץ או היגרו אליה בילדותם, ועברית היא שפתם, אם לא שפת אמם.[7] אין אלה האדריכלים המהגרים (ממזרח אירופה וממרכזה) של תקופת המנדט והעשור הראשון למדינה, שפעלו בארץ־ישראל של שנות ה־30 וה־40 בהשפעת האדריכלות הבינלאומית וייסדו בתוך כך את המודרניזם הישראלי;[8] ואין אלה אדריכלי תנועת העבודה, שיישמו מודרניזם "ענייני" בבניית השיכונים של שנות המדינה הראשונות; אלא דור חדש של אדריכלים, שהגיע לפרקו בסוף שנות ה־50 וביקש להתבחן ביחס לדורות שקדמו לו ולעצב את מרחבי הבורגנות המקומית במונחים ילדיים־ישראליים.

כילידי הארץ, אדריכלי דור זה ביקשו שורשיות עברית המשתלבת במרחב המקומי. לאדריכלים אלה מיוחס המעבר מ"אדריכלות לבנה", המציינת את הגירת המודרניזם המופשט לפלשתינה־א"י המנדטורית – ל"אדריכלות אפורה"

6 בשנות עבודתה במשרד אֶפְּדוֹ עם האדריכל נחום מרון (1960-1963) היתה דה שליט אחראית, בין השאר, על אדריכלות הפנים ועיצוב הריהוט ללשכות של דוד בן־גוריון, אבא אבן ושמעון פרס. **7** על אדריכלי דור המדינה ראו אלונה נצן־שיפטן, "להלאים ולהעלים: תפיסת המקום בירושלים", *אלפיים*, 30 (2006), עמ' 147. **8** אדריכלים אלה – ביניהם אריה שרון, זאב רכטר ויוסף נויפלד – היו מזוהים עם "חוג אדריכלים" התל־אביבי, שפעל בימי ההתפתחות העירונית, הכלכלית והתרבותית המואצת של תל־אביב בשנים 1929-1936; ראו צבי אלחייני, "שיירי מודרניזם אובד: ארכיטקטורה ללא ארכיון בישראל", בתוך היילברונר ולוין, לעיל הערה 4, שם עמ' 167-168; וכן אלונה נצן־שיפטן, "מחלוקות באדריכלות הציונית: אריך מנדלסון וחוג האדריכלים של תל־אביב", בתוך: רחל קלוש וטלי חתוקה (עורכות), *תרבות אדריכלית: מקום, ייצוג, גוף* (תל־אביב: רסלינג, 2005), עמ' 201-229.

של בנייה בבטון גולמי וחשוף. הבטון האפור והחשוף היה מבחינתם אנטיתיזה ליומרות של הדור הקודם ואמצעי בניסוחו של "ורנקולר ישראלי חדש".[9] יתרה מזו, אימוצו הגורף של הברוטליזם למרחב הבנוי הישראלי הפך אותו למטאפורה של הלאומיות הישראלית ושל הישראליות המתהווה.[10] כפי שהבחין רם כרמי, אף הוא בן לדור אדריכלים זה, הבניינים הברוטליסטיים "שיקפו במורכבות חדשה את דמות הצבר יליד קצף גלי הים וחולות הזהב".[11] האדריכל נחום זולוטוב, לו חִברה דה שליט ברוב הפרויקטים הגדולים שלה, שייך אף הוא לאותו דור (זולוטוב אמנם נולד בוורשה, אך עלה לארץ בילדותו המוקדמת, התחנך בתל־אביב ולמד אדריכלות בטכניון).

זולוטוב ודה שליט, כל אחד בתחומו, תִרגלו ברוטליזם ישראלי שלא מבקש לשעתק את זה האירופי. בעבודתם המשותפת הציגו, בהשראת הברוטליזם האירופי, רעיונות המיוחסים למודרניזם של תקופתם – כנוּת של חומר, שימוש בבטון חשוף – אך בה־בעת גם אטריבוטים של ה"צבריות" הישראלית – ישירות, גולמיות וחוסר פורמליות.[12] יש לציין כי חבירתה הטבעית של דה שליט לזולוטוב הברוטליסט אינה מקרית. באמצע שנות ה־50, השנים שבהן למדה בלונדון, היא היתה עדה להתנסחותו של הברוטליזם כאופנה אדריכלית. בית הספר שבו למדה היה משויך למחלקת האדריכלות של מועצת מחוז לונדון (London County Council), שהובילה את המהלך לצד ה־AA (Architectural Association) – שני אתרי היסוד או "שדות הקרב המקוריים של הברוטליזם".[13] כאדריכלים מודרניסטים, מכנה משותף נוסף לזולוטוב ודה שליט היה רב־תחומיות. הם היו "בריקולרים" (bricoleurs), השולטים במגוון טכנולוגיות ותחומי עיצוב ובתוך כך ממציאים, מייצרים ובוראים עולמות.[14] עבודותיה של דה שליט, ששומרות על קשר אורגני עם המעטפת החיצונית של הבניין ומהדהדות את ערכיו הברוטליסטיים, מתיישבות עם יומרה זו בניסוח חללי הפְּנים של האדריכלות האפורה הישראלית, שנעדרים ממנה סממנים של ראוותנות ונהנתנות. שפת העיצוב של דה שליט כולה פונקציונליות, חסכנות, עירום ופשטות נזירית, חרף היותה בורגנית לכל דבר ועניין, גם כשמדובר בתכנון לקיבוצים.

עבודתה של דה שליט מוצבת כאן לכן על שני צירי התייחסות אבולוציוניים: הראשון הוא ציר אבולוציוני אירופי, שתחילתו במפנה המאה ה־20 עם הרעיונות של תנועת ה"אמנויות ואומנויות" הבריטית (Arts and Crafts). על ציר זה אפשר למקם גם את סיפורן של אורגות הבאוהאוס, את מסורת העיצוב

9 ראו אלונה נצן־שיפטן, "בתים מולבנים", *תיאוריה וביקורת*, 16 (אביב 2000), עמ' 227-229; אפרת, לעיל הערה 5, שם עמ' 55. הבנייה בבטון, שנחשב כ"חומר ישראלי", נתפסה כאנטיתיזה לוורנקולר האבן הערבי (אפרת, שם, עמ' 194), ומכאן השימוש שאני עושה במונח "ורנקולר ישראלי חדש". **10** ראו אפרת, לעיל הערה 5, שם עמ' 189-190. **11** רם כרמי, "הברוטליזם הישראלי", בתוך אפרת, לעיל הערה 5, שם עמ' 229. **12** ראו טולה עמיר, *נחום זולוטוב: אדריכל ומתכנן ערים* (תל־אביב: אמה הוצאה לאור, 2011), עמ' 9. **13** אפרת, לעיל הערה 5, שם עמ' 191. **14** ראו עמיר, לעיל הערה 12, שם עמ' 10.

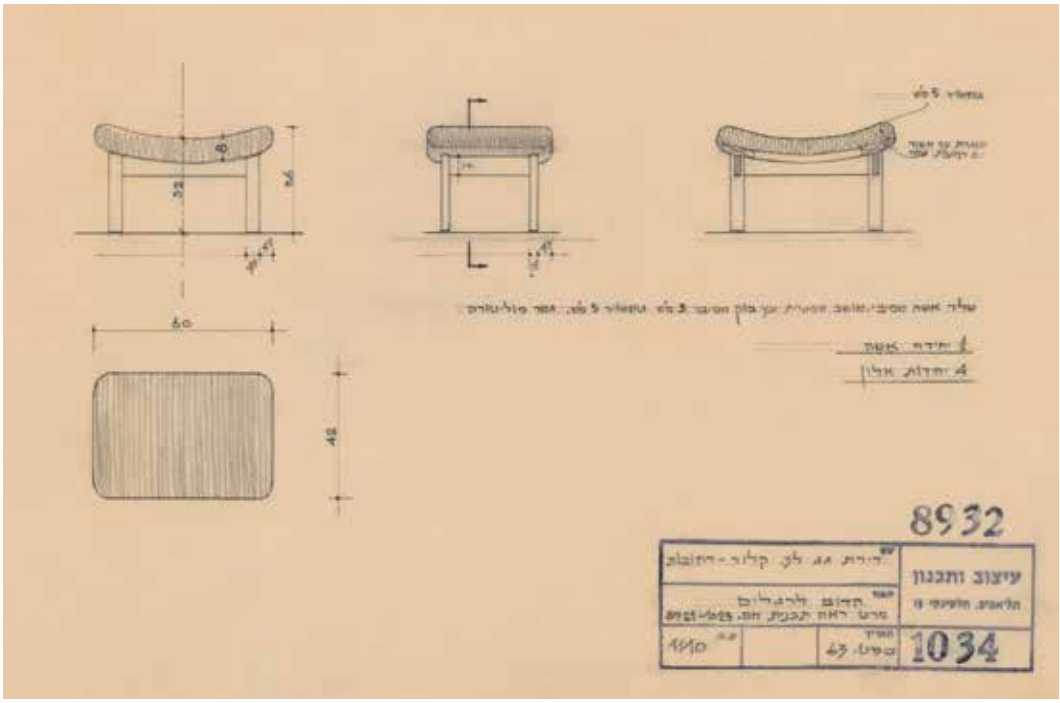
המודרני הטוטאלי, ואת והעניין המיוחד שגילו המעצבים המודרניסטים בין שתי מלחמות העולם בעיצוב כיסאות. הציר האבולוציוני השני הוא זה המקומי, שתחילתו בנסיונות הראשונים, בהובלת בוריס שץ בבצלאל, לנסח את תוארו של ה"חדר העברי" (בהשראת "אמנויות ואומנויות"), בעבודת האורגות של בצלאל, ובהקמתם (הָחֵל בסוף שנות ה־40) של משכית ומיזמים נוספים לעיצוב כלים שימושיים ואובייקטים דקורטיביים. על ציר זה ממוקמת עבודתה של דה שליט גם בהקשר של שלל ענפי היצירה העיצובית המקומית בת־זמנה – בעיצוב פנים, באופנה, בטקסטיל ובאמנות הדקורטיבית. בחינת שני צירים אלה מעלה את המתח הקיים בתרבות הישראלית המתהווה, בעשורים הראשונים למדינה, בין המקומי לאוניברסלי ובין החדש לקדום, דהיינו: השאיפה להמציא מקומיות ישראלית על בסיס "גנטי" ו"ילידי", כאשר בה־בעת העיניים נשואות למחוזות תרבותיים ולמקורות השפעה אירופיים מודרניים.

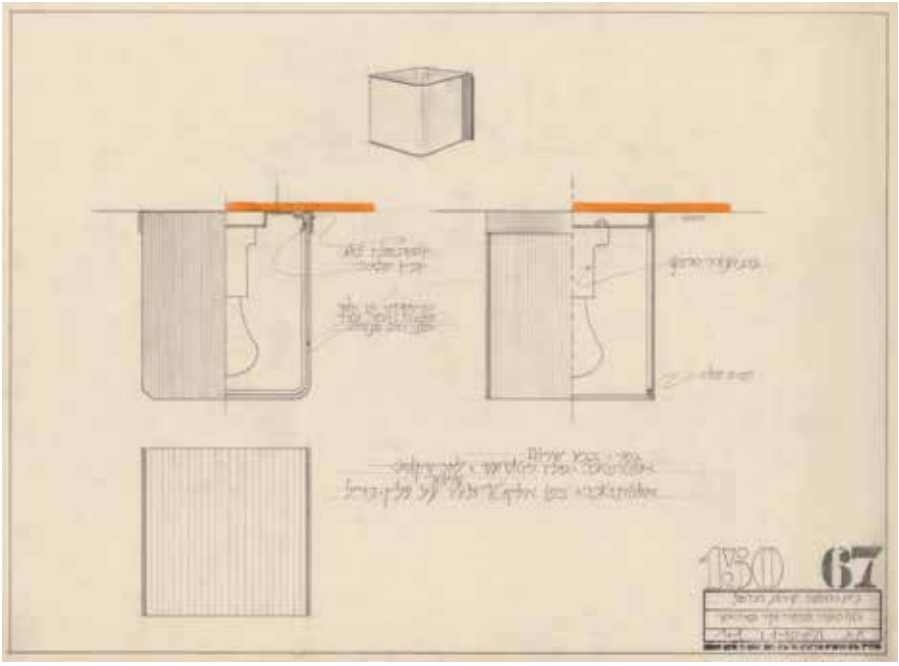
הדיון ברגעים השונים על שני צירים אלה לא יהיה כרונולוגי כי אם תימטי, וישתלב בפרישׂה של תימות ועקרונות מנחים בעבודתה של דה שליט: נאמנות למסורת העיצוב הטוטאלי (total design); תרגום של איכויות טקסטיליות לחומרים "קשים"; שימוש בשפה כמו־טקסטילית כמטאפורה להסְדרת המרחב הישראלי המודרני; תפיסה של פשטות צורנית כהון תרבותי וכמרכיב סגנוני בעל משמעות לאומית; פיתוח שפה מודרניסטית הנשענת על מקורות מקראיים; והתייחסות למגמות אוריינטליסטיות שרווחו בתקופתה.

בצלאל-באוהאוס-משכית

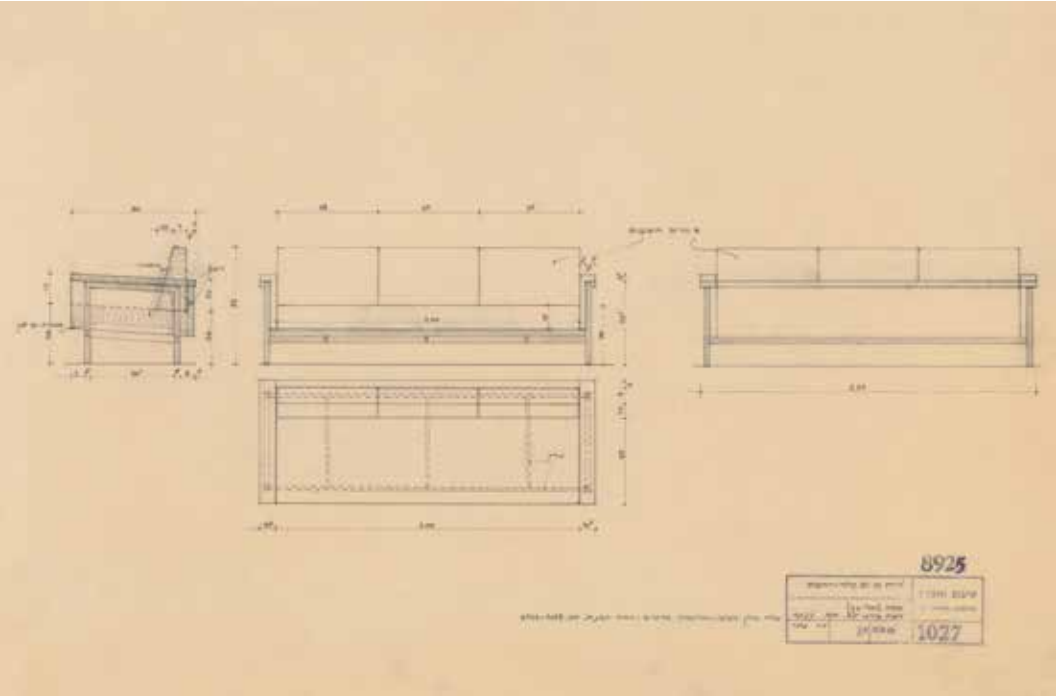
התצלומים ושרטוטי העבודה לפרויקטים שבהם לקחה דה שליט חלק מצביעים, בין השאר, על תפיסה כוללת של אדריכלות פנים. מסמכים מתקופת לימודיה מעידים כי מלבד אדריכלות פנים למדה דה שליט גם עיצוב רהיטים, טכניקות עבודה בעץ, ציור טכני ותולדות הריהוט. בתיקיות השונות בעזבונה נמצאים שרטוטי ביצוע לא רק לחלוקה מרחבית של החלל, לאופן ההנחה והפיזור של פריטי הריהוט והאובייקטים השונים, לפרישׂת נקודות התאורה, לבחירת החומרים לריצוף, לחיפויי הקיר ולתקרה – אלא גם מגוון רחב של שרטוטי ביצוע (מרהיבים ברמת ההקפדה הטכנית) לעיצוב וייצור של כיסאות, הדומים, שרפרפים, ספות, כורסאות, מיטות, שולחנות, ארונות, כוננִיות ספרים, ידיות לדלתות וארונות, מראות שולחן, גופי תאורה ומחיצות; והכל בעיצוב ייחודי (custom-made) לכל פרויקט ופרויקט.

כפי שמעידים התצלומים המתעדים את הפרויקטים השונים, רבים משרטוטים מוקפדים אלה התממשו בפועל לכדי אובייקטים דקורטיביים ושימושיים. עוד עולה מהתצלומים כי העיצוב של מכלול הפריטים המפורטים לעיל נשען על





למעלה: "עיצוב ותכנון", שרטוטי ביצוע להדום, פנטהאוז צ'ארלס קלור, ספטמבר 1963; למטה: גולדרייך-גלס-דה שליט, שרטוטי ביצוע לגוף תאורה לתקרה ולקיר בפרוזדור, בית החלמה יערות הכרמל, אוקטובר 1967

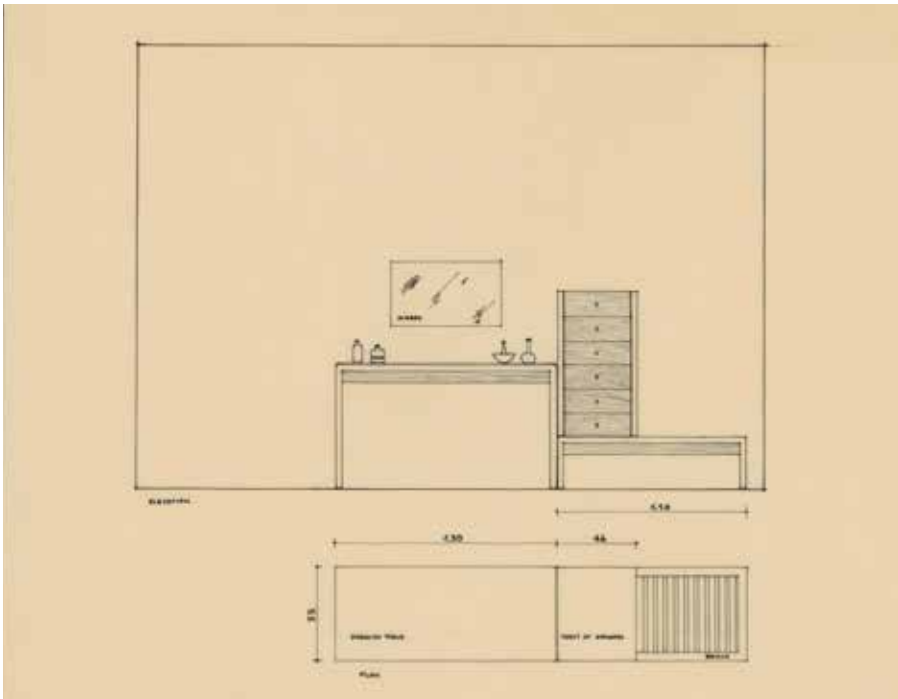


"עיצוב ותכנון", שרטוטי ביצוע לספה, פנטהאוז צ'ארלס קלור, אוגוסט 1963

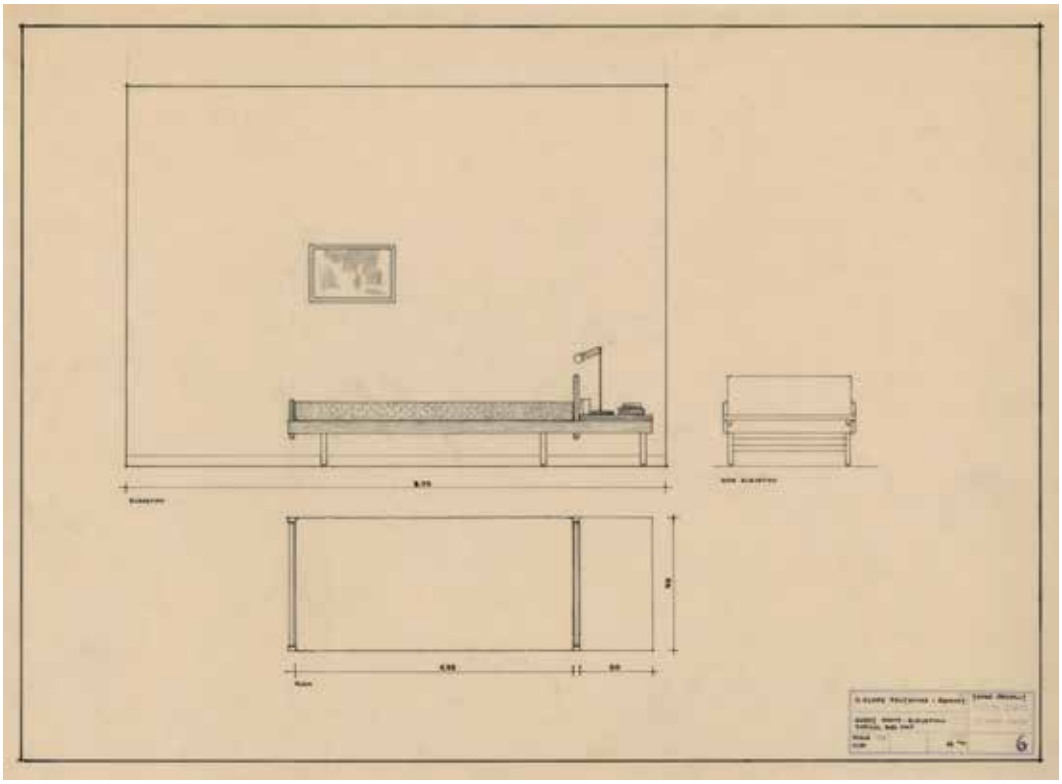
חשיבה מרחבית, שאינה רק פונקציונלית שכן היא מתייחסת לטוטאליות של חוויית המשתמשים בחלל. יתרה מזו, העיצוב הכולל מכתיב לא רק את אופני השימוש בחלל אלא גם דפוסי טעם מובהקים, המייצגים את הישראליות החדשה. האדריכל דוד דה מאיו, בן־דורה של דה שליט, טען כי "צריך להגיע להרמוניה של הבניין עם סביבתו, של הפריטים עם החלל ושל הפריטים בינם לבין עצמם".[15] כמוהו, דה שליט תרה אחר הרמוניה מרחבית, שאינה מתייחסת לפריטים לבדם אלא לתכנונם המדויק ולצירופם המוקפד בחלל שעיצבה.

הדוגמאות הבאות מעידות על כישורי התכנון המרחבי של דה שליט ועל החשיבה האסתטית והפונקציונלית שבבסיסן – למשל במערך המשלב שולחן איפור, כיסא, יחידת מגירות ומראת שולחן. בפרויקטים מאוחרים יותר (ביערות הכרמל ובמלון הסלע האדום) נראה גרסאות אחרות לאותה מראָה. החיבור בין ארבעת האלמנטים אינו אקראי, אלא תוכנן מראש כיחידה מובנית. יחידת המגירות יושבת על מעין במה מוגבהת על רגליים, שמחוברת לשולחן האיפור. המראָה תוכננה במיוחד כחלק מהיחידה המובנית הזאת, בהתבסס על חשיבה שאינה רק אסתטית אלא גם פונקציונלית ומיועדת לחיסכון במקום.

15 מצוטט אצל בתיה דונר, *דוד דה מאיו* (תל־אביב: הוצאה פרטית, 2012), עמ' 11-12.



"עיצוב ותכנון", שרטוטי ביצוע ליחידה של שולחן איפור, שידת מגירות וספסל בחדר אורחים, פנטהאוז צ'ארלס קלור, יולי 1963; למטה: אחת מתצורות היחידה



"עיצוב ותכנון", שרטוטי ביצוע ליחידת שינה, פנטהאוז צ'ארלס קלור, יולי 1963

צורת חשיבה דומה הנחתה גם את תכנון יחידת המיטה לפנטהאוז צ'ארלס קלור. גם כאן מדובר ביחידה מובנית, המורכבת ממיטה (בד הריפוד הוא חלק בלתי נפרד מהבחירות העיצוביות של דה שליט) שבקצהָ משטח אינטגרלי המתפקד ככוננית. גם גוף תאורה תוכנן במיוחד ליצירת יחידה פונקציונלית שלמה הכוללת שלושה אלמנטים שונים.

כעבור שנתיים עיצבו דה שליט ושותפיה יחידה מובנית ברוח דומה לבית ההחלמה יערות הכרמל: שולחן, שרפרף, מראָה ומשטח להנחת תיקים ומזוודות. יחידה דומה תכננה לחדרי האורחים במלון הסלע האדום באילת (שניהם בתכנון האדריכל נחום זולוטוב) – ולמלון אשל השרון, בתכנון דה שליט עם גלס וגולדרייך.[16] הם יצרו יחידה המהווה המשך אינטגרלי של גב המיטה. המראָה שמעל שולחן האיפור מזכירה, במבנה הריבועי שלה, את זו שתכננו ליערות

16 המלון, שנהרס בעשור הראשון של שנות האלפיים (בשלבי התכנון הראשונים הוא נקרא גני שרונית), נבנה בצמוד למלון השרון, במסגרת פרויקטים של מלונאות (בתכנון גולדרייך דה שליט) על חוף ימה של הרצליה שיזם משה דה שליט, אביה של תמר. מלון אשל השרון תוכנן כגוש מוארך ואופקי ביחס לרחוב ולקו החוף, עם חזית מזוגזגת.

יחידות שינה בחדרי האורחים בדגמי ריפוד שונים, פנטהאוז צ'ארלס קלור, 1963-64

מימין: יחידת שולחן איפור, שרפרף, מראָה וגוף תאורה, בית החלמה יערות הכרמל, 68-1966;
משמאל: יחידת מיטה, שידה, מראָה וגוף תאורה, מלון אשל השרון, הרצליה־פיתוח, 68-1967

הכרמל, אך בגרסה זו עוגלו זוויות הריבוע. אפשר לומר שיחידות אלה, שעליהן חזרו בגרסאות שונות תוך שמירה על מרכיבים "גנטיים" משותפים, הפכו לסמנים מובהקים של כתב־ידה של דה שליט ושימשו גם בביתה־שלה בהרצליה־פיתוח. יחידות אלה מעידות, בין השאר, גם על היענותה לחשיבה עיצובית מודרניסטית המצדדת בייעול המרחב הפרטי והציבורי, בהלימה עם המסרים של ספרות היעץ המקומית בת־התקופה לתכנון וארגון הבית: גישה רציונלית לרהיטים, שאמורים להיות מינימליים למראֶה, פונקציונליים ורב־תכליתיים.[17]

פנטהאוז צ'ארלס קלור במכון ויצמן למדע, רחובות (64-1963),[18] הוא מקרה מבחן מעניין לתפיסה העיצובית הכוללת של דה שליט. עבודת עיצוב הפנים בפרויקט זה הקיפה את כל חללי הפנטהאוז, ציבוריים ופרטיים. התכתובת הענפה בינה לבין קלור מלמדת כי התבקשה על־ידו לעצב, לתכנן וליצור, לבחור ולרכוש, את מכלול הפריטים לפנטהאוז: הריהוט (בעיצובם של דה שליט, גלס ומאיר) – בר משקאות, כורסאות, ספות, הדומים, כיסאות, שולחנות, ספריות, ארונות, שידות ומיטות; טקסטילים לבית – כלי מיטה, מגבות גוף ומגבות מטבח, וילונות, מפות שולחן, מפיות פה ושטיחים; מוצרי אלקטרוניקה למטבח ולבית; כלי מטבח ואוכל – כלי כסף, קראמיקה, חרסינה וזכוכית; וכן אגרטלים ומאפרות, גופי תאורה,[19] ויצירות אמנות.[20] את פריטי הנגרות עיצבו ותכננו דה שליט

17 למשל *ספר הבית* (1965), שנכתב על פי מאמרים של האדריכל אבא אלחנני, *והליכות הבית* (שנות ה־60). להרחבה בנושא ראו מיכל חכם, *הביט[אט]וס / עשיית בית עירוני במולדת: שיח הדומסטיות הציוני בימי היישוב וראשית המדינה* (אוניברסיטת תל־אביב: חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, 2012), עמ' 114-117. **18** צ'ארלס קלור היה חבר מועצת המנהלים של מכון ויצמן, מהתורמים הגדולים ומראשי הוועד הבריטי למען המכון. הוא תרם למכון את מעונות הסטודנטים ע"ש צ'ארלס קלור (בניין ברוטליסטי בתכנון אריה אל־חנני וניסן כנען, 64-1963). בקומה העליונה של בית הסטודנטים נבנתה (במימונו ולשימושו האישי) דירת פנטהאוז, שלאחר מותו שימשה לאירוח אורחים חשובים.
19 במכתב לדה שליט מ־23.8.1963, כתב קלור: "עבודת הנגרות נראית לי בסדר, עד כמה שאוכל לשפוט מן התוכניות, אבל אני חושב שגופי התאורה קצת עכשוויים מדי לטעמי. בכל זאת אשאיר את זה לך; אני בטוח שתעשי עבודה טובה".

ושותפיה במיוחד לפרויקט זה, והם נבנו על־ידי נגרים ורפדים מקומיים על פי שרטוטיהם. מלבד הריהוט, חלק ניכר מן הפריטים האחרים נרכש בחו״ל, ולצורך זה מומנה לדה שליט נסיעה של שלושה שבועות למילאנו וללונדון. פרט מידע זה מעיד שהשוק המקומי בשנות ה־60 לא היה מפותח דיו ולא הציע מגוון של יצרני רהיטים ואביזרים. עם זאת, אילוצי השוק הִקרו לדה שליט הזדמנות לבטא את תפיסת העיצוב הטוטאלית ואת המיומנויות המגוונות והבריקולריות שלה כמעצבת ומתכננת.

העיצוב הטוטאלי מקיף לא רק את המבנה הפיזי וחלוקת החלל, אלא גם את מכלול המרכיבים של חלל הפְּנים, מרהיטים ועד למדי העובדים.[21] אופיו המודרניסטי של חלל הפנים תובע גם מידה גבוהה של הלימה בין העקרונות האדריכליים של הבניין לבין האובייקטים הממוקמים בחלליו, שכן האדריכלות והרהיטים אינם ניתנים להפרדה.[22] עם זאת יש לציין כי עיצוב טוטאלי אינו סגנון כי אם הגדרה של מידת התערבותו של המעצב במרחב המתוכנן ובהתניה הסביבתית של אופני השימוש בו.[23]

כמי שנענתה למסורת זו, בפרויקטים שעיצבה – חללים של שרד, מגורים, זיכרון ונופש – התמקדה דה שליט, כאמור, לא רק בסביבה האדריכלית אלא גם בתכנון חסר פשרות של פריטי הריהוט, התאורה והאביזרים השונים. באוגוסט 1971, בעת עבודתה על הרְחבת מלון נפטון באילת, ניסחה מכתב חריף ללוטה אייזנברג, שניהלה את הפרויקט מטעם המלון. דברי התוכחה שלה מבטאים יפה את תפיסתה העצמית כאשת מקצוע וכמעצבת טוטאלית. דה שליט, שהיתה אז בהריון מתקדם, גילתה במקרה כי גורמים שונים בשטח, ובהם אייזנברג עצמה, הכניסו שינויים בתוכניותיה. וזו לשון המכתב:

> כידוע לך מינו אותי להיות ארכיטקטית הפנים של האזורים הציבוריים במלון נפטון. מינוי זה אומר **שאני** אחראית לכל מה שנעשה בחללים הפנימיים. ברצוני להסביר לך שאני אוהבת מאוד את המקצוע שלי ומכבדת אותו. בשבילי זה לא משחק בבדים וצבעים, אלא עבודה. הקדשתי ללימוד המקצוע שנים טובות, ומאחורי גם שנים של ניסיון. לא ייתכן שאחרי שאני יושבת (יחד אתך), מתכננת ומקדישה הרבה זמן ומאמץ כדי להגיע לפתרון שישנה את פנים המלון הקיים ויְשווה לו חזות מיוחדת, אתם הולכים ועושים שַׁמות בתוכנית שלי, בלי אפילו למצוא לנחוץ להודיע לי על כך. [...] מר גוטמן מתכנן תקרה חדשה בקופי־שופ,

20 ברשימה יצירות משל המרכזיים באמני התקופה, ביניהם: אברהם אופק, אריה ארוך, אביגדור אריכא, יוסף בודקו, נפתלי בזם, ז׳אן דוד, דוד הנדלר, אנה טיכו, יוחנן סימון, פימה, וגם ארטור גולדרייך. **21** כפי שעשה גם דוד דה מאיו ב־1990, כאשר שימש אדריכל ראשי של אל־על ועיצב את חללי הפנים של מטוסיה, ובמסגרת זו עיצב גם את מערכת הסכו״ם ואת סינרי הדיילות; ראו דונר, לעיל הערה 15, שם עמ׳ 148-149. **22** ראו: Christopher Wilk, “Sitting on Air,” op. cit. note 1, p. 227 **23** ראו דונר, לעיל הערה 15, שם עמ׳ 11.

את מחליפה בדים, קונה וילון אחר, משנה את סדר הריהוט ומקצצת ספה. אילו הייתם אנשי מקצוע, גם כן לא היה באפשרותכם לעשות כדבר הזה, על אחת כמה וכמה שאתם חובבנים במקצוע ארכיטקטורת פנים, ומה שעשיתם זו סטירת לחי מצלצלת. [...] אין בלבי ספק שאת לא היית מקבלת התנהגות כזו אילו זה היה קורה לך במקצוע שלך. [...] אני בטוחה שלא עשית את כל אלה בזדון, אולי אפילו חשבת שאת עושה לי טובה – אבל, לצערי, התוצאות עגומות למדי.[24]

לפנטהאוז צ׳ארלס קלור עיצבו דה שליט ושותפיה לא רק את הכיסא־כורסה שתואר לעיל, אלא גם מגוון של כיסאות, כורסאות, הדומים ושרפרפים. את ההתמסרות הנלהבת לעיצוב כיסאות אפשר לראות כמחווה לאדריכלי הבאוהאוס, שראו בכיסא – כאובייקט בסיסי של חיי היומיום – מושא לחקירה חוזרת ונשנית, לא פחות מהחלל הבנוי שתכננו.[25]

במגוון הכיסאות שעוצבו לפנטהאוז צ׳ארלס קלור ולפרויקטים רבים אחרים אפשר אמנם למצוא התרפקות על המסורת המודרניסטית שקידשה את עיצוב הכיסא – אך גם התרחקות ממסורת זו וכוונה שלא לשעתק אותה כלשונה. כיסאות אלה מציגים מהלך הפוך לזה שחזה ב־1926 אדריכל הבאוהאוס מרסל ברוייר, כשדיבר על תהליך אבולוציוני של הפשטת הכיסא – מתכנונו וייצורו בעץ, לעיצוב וייצור במתכת, ועד לפיתוח טכנולוגי מדומיין שיעלים את המסגרת ויאפשר ליושב לרחף מעליו או "לשבת על אוויר".[26] בניגוד לחזון של ברוייר, כיסאותיה לא מתיימרים לאתגר את כוח הכבידה. נהפוך הוא: הם גושניים, מאסיביים ובעלי משקל, אם כי שומרים עדיין על ניקיון ומינימליזם מודרניסטי (והם גם צולמו ברוח העקרונות האסתטיים של ה"ענייניות החדשה"). ייתכן כי ההתרחקות מהנסיונות של המודרניסטים האירופים לרחף מעל פני הקרקע קשור למוטיבציה התרבותית של התקופה, לעגן מקומיות ושורשיות ילידית במרחב המקומי.

מרסל ברוייר, כיסא צינורות ועץ מכופף מדגם B32 של חברת Thonet, 1930

הגישה הטוטאלית והבריקולרית של דה שליט נשענת על כמה מסורות הקודמות

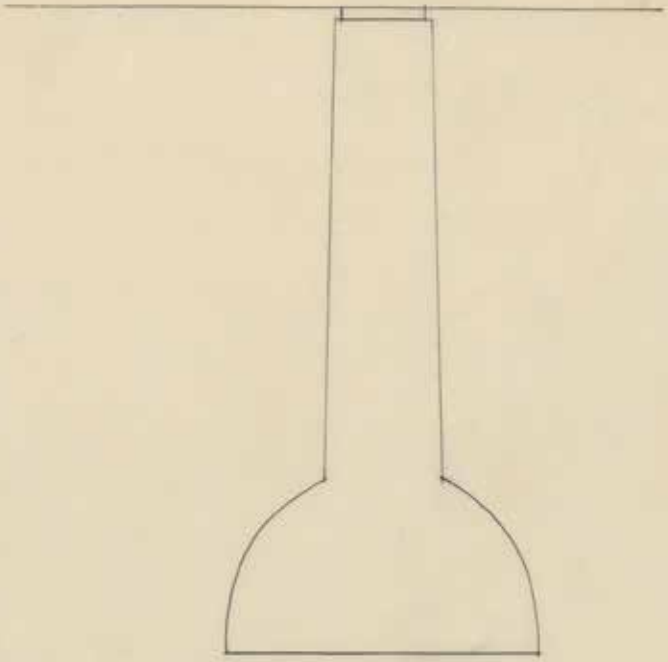
> עמ׳ 216

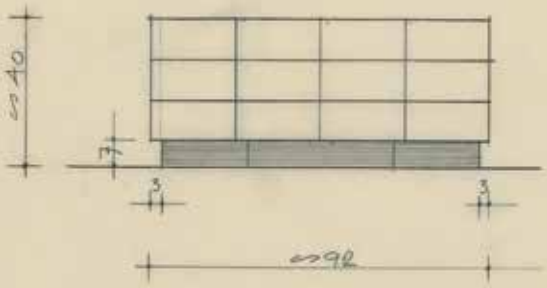
24 16.8.1971; אוסף גולדרייך דה שליט, אא"י. **25** בתקופה שבין שתי מלחמות העולם, שימש הכיסא מקרה מבחן לבחינה והצגה חומרית של פנטזיות ורעיונות מודרניסטיים, וראו למשל את הכיסאות של מרסל ברוייר (Breuer), חריט ריטוולד (Rietveld), לודוויג מיס ון־דר־רוהה (Mies van der Rohe) ואחרים. להרחבה ראו וילק, לעיל הערה 22, שם עמ׳ 225-247. **26** במילותיו של כריסטופר וילק, שם, עמ׳ 225-226.

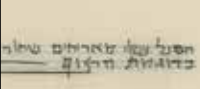
כורסה בפנטהאוז צ'ארלס קלור, 1963-64

"עיצוב ותכנון", פינת הסבה עם אח לבֶנים בטרקלין האורחים, פנטהאוז צ'ארלס קלור, 1963-64: פרספקטיבה ומראה כללי

כיסא־כורסה בדגם ריפוד משובץ בפנטהאוז צ׳ארלס קלור, ותקריב על פינת הסבה עם אח לבֵנים בטרקלין האורחים

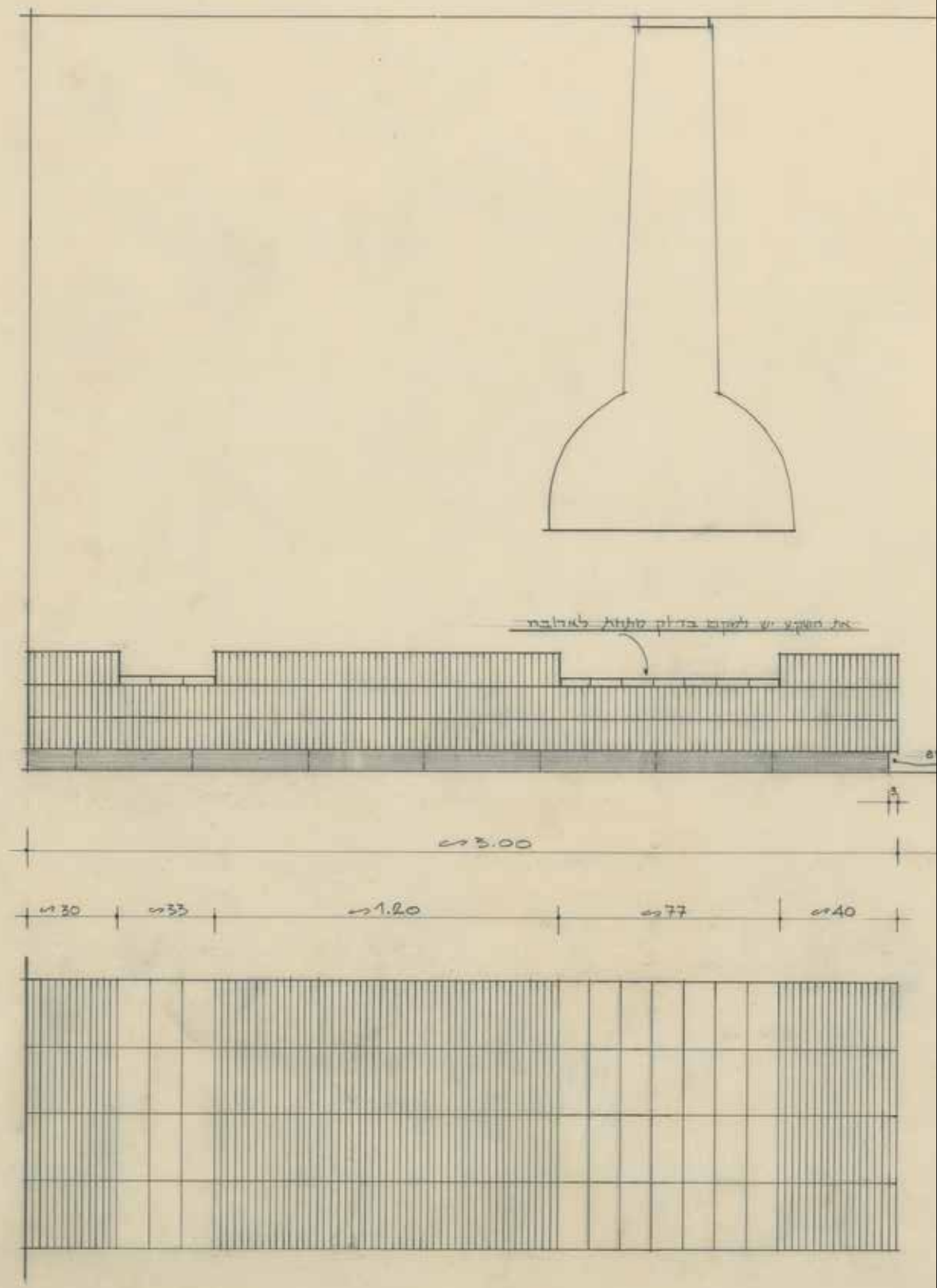




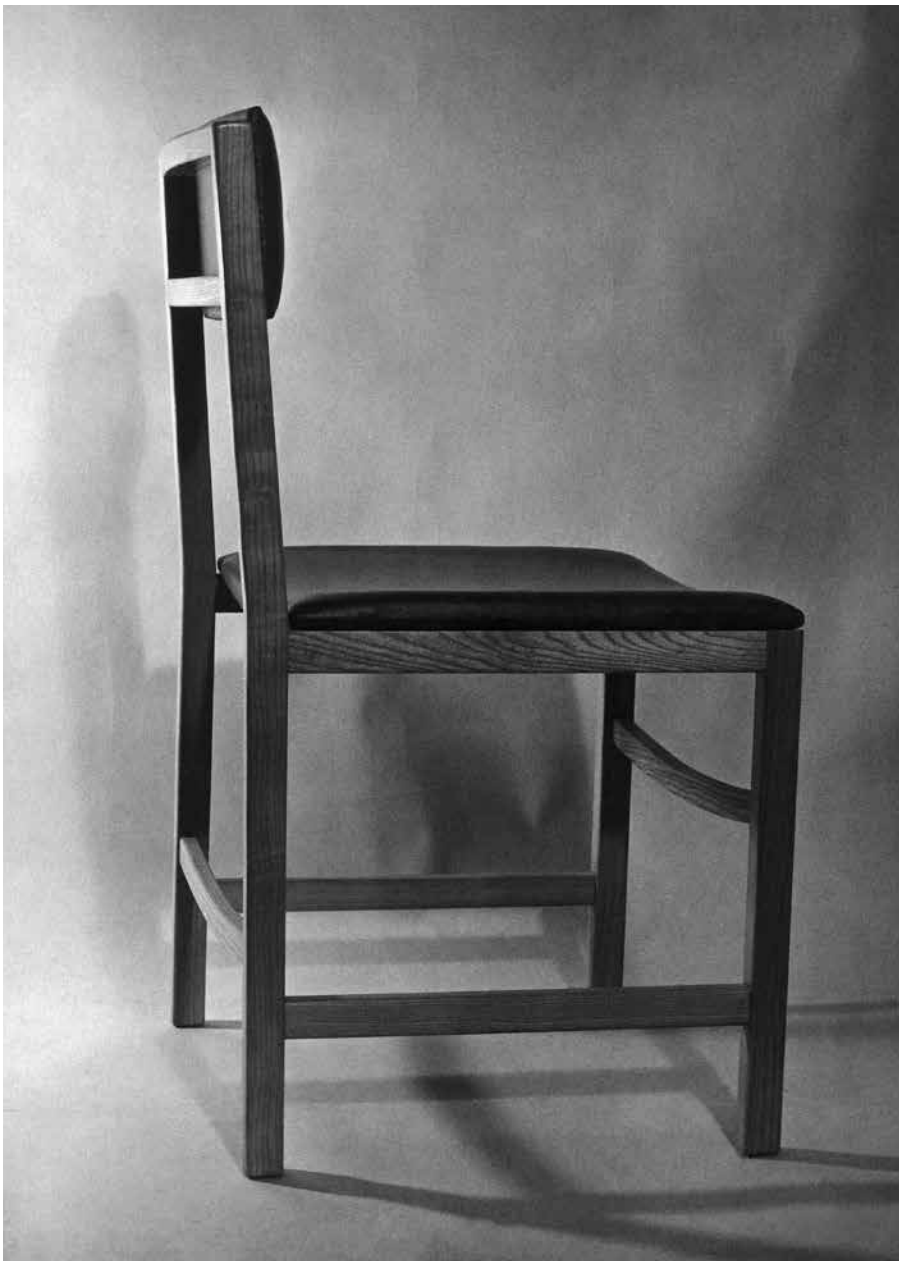


8935

"דירות גן לע. קלור-רחובות			עיצוב ותכנון
הבטים לאות			
לבני שמוט מלבניות-מחבות			
1:10		1.6.64	1037



"עיצוב ותכנון", שרטוטי ביצוע לבסיס של אח הלבֶנים בפנטהאוז צ'ארלס קלור, יוני 1964



פריטי ריהוט בפנטהאוז צ'ארלס קלור, 1963-64: כיסא, פינת ישיבה ושולחן איפור עם שרפרף באחד מחדרי השינה

לעיצוב הטוטאלי, בראש ובראשונה זו של תנועת ה"אמנויות ואומנויות", שהורתה בבריטניה בשלהי המאה ה־19.[27] בית הספר שבו רכשה דה שליט את השכלתה המקצועית – בית הספר המרכזי לאמנויות ואומנויות – נוסד ב־1896 ברוח התנועה. בסוף המאה ה־19 קיבל בית הספר לשורותיו רק סטודנטים שהתחייבו ללמוד את מגוון תחומי האומנות שנכללו בתוכנית הלימודים, ביניהם אדריכלות, בנייה, חרטות, דקורציה, רתכות, עיצוב טאפטים, עיצוב טקסטיל, עיצוב רהיטים, ויטראז', אמייל וצורפות.[28] התפיסה האידיאולוגית הזאת נותרה על כנה בבית הספר גם באמצע המאה ה־20, ולכן אין זה מפתיע למצוא על מדפי ספרייתה של דה שליט גם ספרים שעוסקים באובייקטים ובחפצי חן בייצור ידני, בתחומי אומנות שונים ובאידיאולוגיה של מלאכת היד הארטיזנלית. ניכר כי פנתה לספרות זו כמקור השראה מעשי ואינטלקטואלי כאחד.

את הבריקולריות של דה שליט נוכל למקם גם על הציר ההיסטורי והרעיוני שנמתח בין ההקמה של "בית המדרש לאמנות ולמלאכות אומנות בצלאל" על־ידי בוריס שץ בירושלים ב־1906, לבין הניסיון לנסח מודרניזם ישראלי בעשורים הראשונים למדינה על־ידי מעצבים בני התקופה. יתרה מזו, את מפעלו של שץ אפשר לראות כנקודת הפתיחה של המודרניזם העברי, כפי שמציעה שרה חינסקי – בהנחה שעיסוקו של המוסד באמנות עממית הוא בבחינת "המצאה של מסורת", פרויקט מודרניסטי טיפוסי של בריאת עולם חדש.[29] גם קריאת התיגר של שץ על ההבחנה המסורתית בין האמנות האוטונומית למלאכות האומנות, היתה מהלך מודרניסטי־אוונגרדי.[30]

בית המדרש שהקים שץ מזוהה עם האידיאולוגיה של תנועת "אמנויות ואומנויות", ובשנים 1908-1912 פעלו בו כ־32 מחלקות שונות – ציור, כיור, אריגת שטיחים, ריקוע נחושת, פיליגרן כסף, עבודה דמשקאית של שילוב כסף בנחושת, נגרות, חיטוב באבן ובשן, ליתוגרפיה, אמייל, עיצוב והדפסת ספרים ועוד.[31] עוד הושפע שץ מהדיון התיאורטי והמעשי בקרב מובילי השיח הלאומי באירופה, שראו באומנויות הדקורטיביות והשימושיות אמצעי ליצירת הדימוי המגובש של הלאומים המודרניים.[32] ההיסטוריוגרפיה של האמנות והאומנות הציונית בפלשתינה־א"י אכן רואה ביוזמתו של בוריס שץ להקים בית ספר למלאכת מחשבת, בתי מלאכה לייצור חפצים ייחודיים ומוזיאון ("בית נכות בצלאל") מיזם חשוב ומרכזי במפעל הציוני, שלוכד ומבטא את "רוח הלאום".[33]

27 דמויות המפתח של התנועה היו וויליאם מוריס (Morris) וג'ון ראסקין (Ruskin), שיצאו נגד תיעוש המלאכה ודגלו בחזרה לייצור ידני. חברי התנועה ביקשו לתקן את חיי הפרט והחברה באמצעות עיצוב לחיי היומיום. הם קידמו טיפוח של בעלי מלאכה, חינוך למלאכות דקורטיביות ושיפור טעמו של הציבור בכל הנוגע לאובייקטים שימושיים ודקורטיביים. **28** ראו: http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php **29** ראו שרה חינסקי, "רוקמות התחרה מבצלאל", *תיאוריה וביקורת*, 11 (חורף 1997), עמ' 179. **30** ראו חינסקי, שם, עמ' 181-182; וכן שרה חינסקי, *מלכות ענווי הארץ* (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015), עמ' 92-94. **31** ראו יגאל צלמונה, "בצלאל של שץ ומלאכת האומנות הציונית", בתוך: אורי ברטל, ראובן זהבי וערן ארליך (עורכים), *מחשבות על קראפט* (ירושלים ותל־אביב: בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב והוצאת רסלינג, 2015), עמ' 169-170. **32** צלמונה, שם, עמ' 171.

גם החשיבה האוטופית של בוריס שץ על ה"חדר העברי" – חזון של סביבה דומסטית, שתורכב ממכלול של חפצי אומנות ואובייקטים דקורטיביים מתוצרת אומני בצלאל – הוא נקודת פתיחה לציר שעליו אני ממקמת את החתירה של דה שליט לעיצוב טוטאלי של חללי הפנים במחצית השנייה של המאה ה־20. ה"חדר העברי", לתפיסתו של שץ – חזון טוטאלי כשלעצמו – נועד להיות האתר לכינון הסובייקט שיכונה בהמשך ה"יהודי החדש", אזרח הישות הלאומית.[34] לאמיתו של דבר הציע שץ לנסח, הלכה למעשה, דפוס טעם אסתטי־לאומי לחלל המגורים העברי בציון. לימים, בשנות ה־60 וה־70, החשיבה הטוטאלית של דה שליט על הפְּנים הישראלי תתמקד בחללי הביצוע הפרפורמטיבי של הזהות הלאומית המודרנית, תוך יצירת דפוסי טעם מובחנים שיש בהם יוקרה מצד אחד אך גם פשטות סגנונית ואופי נזירי מצד שני.

כמה מהמאפיינים של עבודת דה שליט שפורטו עד כה – פנייתה המאוחרת לאריגה; העניין שלה בחומר הטקסטילי ובמרקמיו בעיצוב הפנים; גישתה הטוטאלית, שבעטיה לא השאירה את הבחירות הטקסטיליות בידי מזמיני הפרויקטים – קושרים את סיפורן של האורגות מבצלאל, האורגות של הבאוהאוס והאורגות של משכית לעיצוב הפנים ולמיקומה של המעצבת על הציר של התפתחות המודרניזם הישראלי. האורגות של בצלאל, של הבאוהאוס ושל משכית (שאמנם העסיקה גם אורגים) הן התוצר הממוגדר של מחשבת ה"אמנויות ואומנויות", שהציבה את הנשים כמי שאחראיות על הדקורציה והעיצוב הפנים־ביתי, ובהתאם לכך הוגדרו גם מסלולי ההכשרה של נשים בתחומי אומנות מובחנים אלה – אריגה, רקמה וכיוצא בזה. לימים, כאשר "קישוט הבית" חדַר למקצועות האדריכלות, הוא זכה בשם החדש עיצוב פנים או אדריכלות פנים.[35]

אורגות הבאוהאוס היו נשים שביקשו להצטרף לקהילת העיצוב המקצועית אחרי מלחמת העולם הראשונה. חלקן הגיע לבאוהאוס עם הכשרה אמנותית גבוהה, וקיוו שהמוסד האוונגרדי יקבל אותן לשורותיו כשוות ויצרפן למחלקה לאמנות או לסדנאות מלאכה דוגמת נגרות, צבעות ומתכת – אך מצאו את עצמן מוגבלות לסדנת האריגה בלבד, בלי התייחסות לשאיפותיהן, כשרונותיהן או הכשרתן הקודמת.[36] "בית המדרש לאמנות ולמלאכות אומנות" בירושלים, שמבחינה כרונולוגית קדם לסדנאות הבאוהאוס, הנהיג מנגנון מיון מגדרי דומה:

33 ראו גדעון עפרת, "התחלה ראשונה: תורה ומלאכה", בתוך ברטל, זהבי וארליך, לעיל הערה 31, שם עמ' 121-123. עפרת מערער אמנם על הבכורה של בוריס שץ ומספר את סיפורו של בית הספר לאומנות "תורה ומלאכה", שהוקם בירושלים כבר ב־1868 על־ידי "כל ישראל חברים" ופעל בה עד תום מלחמת העולם הראשונה. בית ספר זה הכשיר את תלמידיו, כבר בשלהי המאה ה־19, בתחומי יצירה ומלאכה שונים ומגוונים, ביניהם ציור, כיור ופיסול באבן ובגבס. יתרה מזו, בתקופה זו היתה בירושלים תעשייה אמנותית יהודית עשירה של רקמה ותחרה, ופעלו בה בתי אריגה וצביעה של בדים, בעלי מלאכה שיצרו ארטיפקטים בעץ זית ובצדף, חרשי עץ ומתכת וצורפים. **34** ראו צלמונה, לעיל הערה 31, שם עמ' 187. **35** ראו חנה נווה, מבוא לטולה עמיר (עורכת), *תמרורות: פמיניזם ומרחב בישראל* (תל־אביב: מודן וחרגול, 2017), עמ' 9. **36** ראו: Sigrid Wortmann Weltge, *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop* (London: Thames & Hudson, 1993), pp. 9–10, 41–44

אורגות של שטיחי בצלאל, 10-1906

במחלקת האריגה (ובמחלקת הרקמה) בירושלים כל העובדות היו נשים, נערות וילדות (מגיל 12 ומעלה), ולא ניתנה להן אפשרות לקחת חלק בסדנאות אחרות. כלומר, בית הספר של שץ דגל בחלוקת עבודה מגדרית, שבה הגברים ה"אמנים" יצרו "אמנות גבוהה" בזיקה אירופית, ואילו הנשים יצרו "אמנות עממית" בזיקה יהודית ומקומית, וכונו "פועלות".[37] הנשים האורגות היו המוציאות לפועל של הרעיונות העיצוביים שהגו הגברים, אמני בצלאל. עם זאת, שץ לא המעיט בערכה הלאומי של "הפועלת". מלאכת האריגה היתה, לשיטתו, חלק מפרויקט כינונה של האמנות העממית העברית, והוא אף ראה בה פעולה פרפורמטיבית של ה"ילידיות" הנכספת, במסגרת תפיסתו את המלאכה הידנית כיצירת קשר ילידי עם ארץ־ישראל.[38]

מודל דומה הונהג כחמישה עשורים לאחר מכן במשכית – חברה לטיפוח תעסוקת בית בע"מ, שהוקמה ב־1954 בהנהלת רות דיין – שביקשה ליצור סגנון ישראלי מקורי, לעודד ולטפח דפוסי טעם צרכניים מובחנים של מוצרים דקורטיביים לבית (במה שנתפס כ"טעם לאומי"),[39] ולנסח אתניות "אותנטית". ועדיין, טעם וסגנון לאומי היה בבחינת תוצר לוואי; המטרה המוצהרת של משכית היתה בראש ובראשונה יצירת מקורות פרנסה לאוכלוסיות חלשות ומתקשות ביישובי העולים מתימן ומצפון־אפריקה, תוך זיהוי מיומנויות מסורתיות בקרבן וטיפוח תעסוקת בית ליישום מיומנויות אלה ברקמה, אריגה ועוד. משכית היתה אחראית לעיצובם ולייצורם של בגדים, תכשיטים ואביזרי אופנה, וכן פריטים שימושיים ודקורטיביים לבית – שטיחים, מפות, אריגים, וילונות, מחצלות, כלי נחושת וקראמיקה – שנעשו חלק בלתי נפרד מרפרטואר הפריטים הדקורטיביים שאפיינו את מראה הבית הישראלי בשנות ה־50 וה־60. קהל הלקוחות של משכית היה קבוצה סוציו־אקונומית מוגדרת, שההשתייכות לה חייבה במידה רבה התיישרות עם הטעם והסגנון הדקורטיבי שהוכתבו על־ידי משכית. האובייקטים הדקורטיביים של משכית תפקדו במובנים רבים גם באפיון האליטה החברתית־תרבותית שצרכה אותם וסביבת המגורים של קטגוריה מעמדית זו.[40]

37 ראו חינסקי, לעיל הערה 29, שם עמ' 183. **38** שם, עמ' 185-186. חינסקי מציינת, עם זאת, ששץ כרך את פעולתן של האורגות לא בהצלת האומה בהיבט המוסרי והאסתטי (שיוחס לאמנים), אלא בהצלת עצמן מחרפת העוני ומתלותן בכספי החלוקה. **39** רות דיין הסתייגה אמנם מהטענה שמשכית התיימרה לעצב "טעם ישראלי", אך הודתה שהיתה כתובת בלעדית לאדריכלים החשובים בארץ כאשר תכננו בתי מלון, שגרירויות ואוניות; ראו בתיה דונר, קט. *משכית: מארג מקומי* (תל־אביב: מוזיאון ארץ־ישראל, 2003), עמ' 6-7. **40** ראו דונר, שם, עמ' 78-79; ראו גם יעל גילעת, *צורפות*

חרף הזיקה המתבקשת, יש טעם לסייג במידת־מה את מיקומה של דה שליט על הציר המקומי של הניסיון לנסח סגנון ישראלי באמצעות מלאכת היד. ראשית, השפה העיצובית שלה נשענה על העקרונות המופשטים המודרניסטיים שניסחו אמניות הטקסטיל של הבאוהאוס, ולא על השפה הסמלית־יהודית שניסחו האורגות מבצלאל כאשר ארגו סמלים יהודיים ודימויים של מקומות קדושים;[41] ואף לא על הקו הפולקלוריסטי־אתני של משכית, שנשען על מוטיבים מסורתיים של יהדות אסיה וצפון־אפריקה.[42] בהקשר המקומי, לשפה הטקסטילית של דה שליט יש זיקה מובהקת יותר לעבודות שנוצרו במחלקת האריגה של בצלאל בשנות ה־60.[43] שנית, יש לסייג את ההשוואה בין דה שליט לאורגות של בצלאל ושל משכית על רקע מעמדי ואתני. דה שליט, ילידת הארץ ממוצא אשכנזי, בתם של מקימי הרצליה, היתה מחוברת בטבורה לאליטה החברתית, התרבותית והכלכלית של ישראל. הרָשות הפועלת (agency) שהקנתה לה עמדתה בפוליטיקת

אורגות במפעל משכית בנצרת בעת אריגת שטיח־קיר בעיצוב ארטור גולדרייך
לטרקלין מלון הילטון תל־אביב, 1965

בכור היתוך: אומנויות יהודי תימן והתהוותה של התרבות החזותית הלאומית בישראל, 1882-1967 (שדה־בוקר: מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, 2009), עמ׳ 270. **41** שטיחים שנשאו שמות כמו "שטיח שיר השירים", "שטיח ארץ הצבי" או "שטיח מגדל־דוד"; ראו אצל נורית שילה־כהן, קט. *בצלאל של שץ, 1906-1929* (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1983). **42** ראו בתיה דונר, "פרקטיקה של רקמת מחבר: משכית כמקרה מבחן", בתוך ברטל, זהבי וארליך, לעיל הערה 31, שם עמ׳ 192-193, 201. **43** כדוגמת העבודות של אמנית הטקסטיל יהודית כץ (בעת שהיתה סטודנטית במחלקה), או עבודות שנעשו למשכית על־ידי נורה פרנקל ונאורה ורשבסקי ברוח המופשט המודרניסטי של הבאוהאוס. אמנית הטקסטיל יובל עציוני סיפרה על שלוש יוצרות אלה בהרצאה על תולדות עיצוב הטקסטיל הישראלי שנשאה במחלקה לטקסטיל, מכללת שנקר, בדצמבר 2017; ראו: www.youtube.com/watch?v=PItYZJSnoAc

הזהויות המקומית, לא היתה נחלתן של אורגות בצלאל ומשכית. שלא כמו אותן פועלות, שהיו כלי הביצוע ליצירות של אמנים, היא היתה המוציאה לפועל של עיצוביה־שלה. סיפורן של אורגות בצלאל ומשכית שונה בתכלית: הן היו נשים, נערות וילדות עלומות, חסרות קול ונשכחות מההיסטוריה, שהאריגה סיפקה להן פרנסה ומפלט מעוני מרוד. המבנה ההיררכי של בצלאל העמיד אותן על שלב נחות לא רק בסולם המגדרי אלא גם בסולם האתני, בהיותן ברובן, כפי שמנה שץ עצמו, "ספרדיות, תימניות, הרריות, פרסיות ומבנות מקרא" (אם כי הוא מציין שהיו ביניהן גם אשכנזיות).[44]

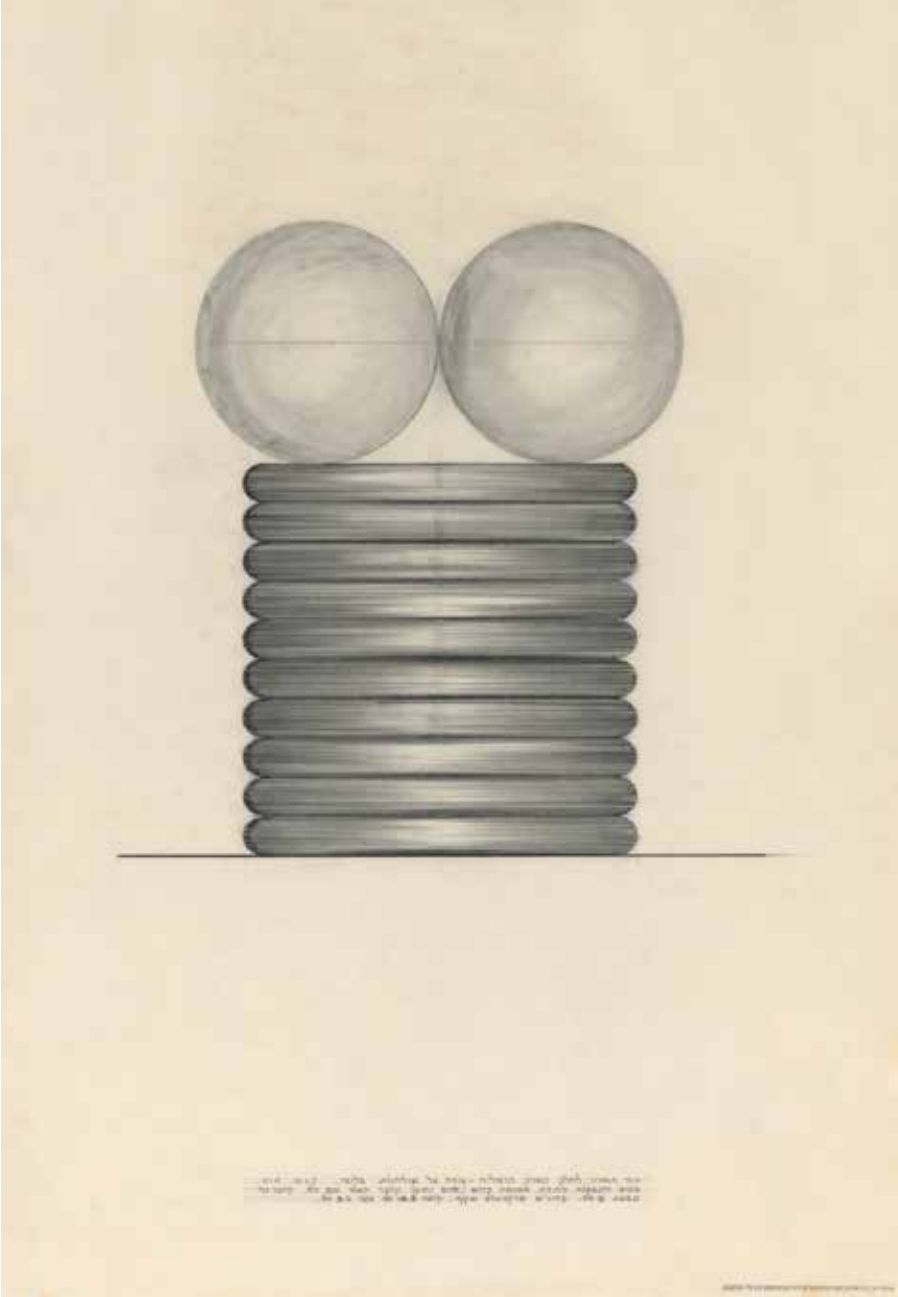
הדיון המגדרי לא מודר כיום מחקר ההיסטוריה של האדריכלות במאה השנים האחרונות. עם זאת, הדיון המגדרי באדריכלות מראה שבנייינים בתכנון גברים מתועדים כיצירות אדריכליות, בעוד שכל הקשור באדריכלות פנים ועיצוב טקסטיל מיוחס למעצבות נשים ומוגדר כזניח יחסית ליצירה הגברית. יתרה מזו, שותפות של גבר אדריכל ואשה מעצבת הוא דגם מוכר, ששירת את הנשים המעצבות בכך שאיפשר להן גישה לאליטה המקצועית הגברית.[45] לאור זאת מתבקשת השאלה: האם דה שליט, שעבדה תמיד בשותפות עם אדריכלים גברים,[46] בחרה ללמוד אדריכלות פנים ולעסוק דווקא בתחום עיצוב זה על רקע אותה הסללה מגדרית?

טקסטיל קשה

חוטים, קפלים, מארגים ולולאות סרוגות הם מרכיבים מובהקים של אובייקטים טקסטיליים רכים. עניינה של דה שליט בשפת הבד הוביל אותה לתרגם איכויות טקסטיליות רכות מעין אלה לאובייקטים אדריכליים מחומרים קשים. למוטיב זה נוכחות בולטת בשפה העיצובית שלה. כך, למשל, גוף מנורת השולחן שעיצבה למלון השרון בראשית שנות ה־70, הוא אלמנט פיסולי הדומה במראהו לסליל של חוטי תפירה.

אפשר להבחין בקשר רעיוני בין האלמנט הפיסולי שיצרה (יחד עם גולדרייך) לאנדרטה לנופלי קיבוץ נחל־עוז (1976), לבין הצעה לעיצוב מִתקן תצוגה לאריגים שהגישה בשנות ה־50 במסגרת לימודיה. בנחל־עוז תרגמה דה שליט את הקפלים הטקסטיליים לברזל והעניקה לו איכויות קיפוליות ומראה נוקשה של פְּלִיסֶה

44 מצוטט אצל חינסקי, לעיל הערה 29, שם עמ' 190. **45** ראו: Jane Rendell, Introduction to Jane Rendell, Barbara Penner and Ian Borden (eds.), *Gender, Space, Architecture: An Interdisciplinary Introduction* (London: Routledge, 2003), pp. 227–228. **46** מלבד ארטור גולדרייך, האדריכלים שעִמם עבדה היו בעיקר נחום מרון, אהרן גלס, מיכאל מאיר, נחום זולוטוב ויעקב רכטר. יש לציין שאדריכלית הפנים הישראלית דורה גד, הוותיקה מדה שליט (ילידת 1912, ראשית פעילותה בסוף שנות ה־30), היתה אדריכלית בהכשרתה. ראו רן שחורי, *דורה גד: הנוכחות הישראלית באדריכלות הפנים* (תל־אביב: אדריכלות ישראלית, 1994), עמ' 12.



גולדרייך דה שליט, מתווה למנורת שולחן במלון השרון, הרצליה־פיתוח, 71-1969

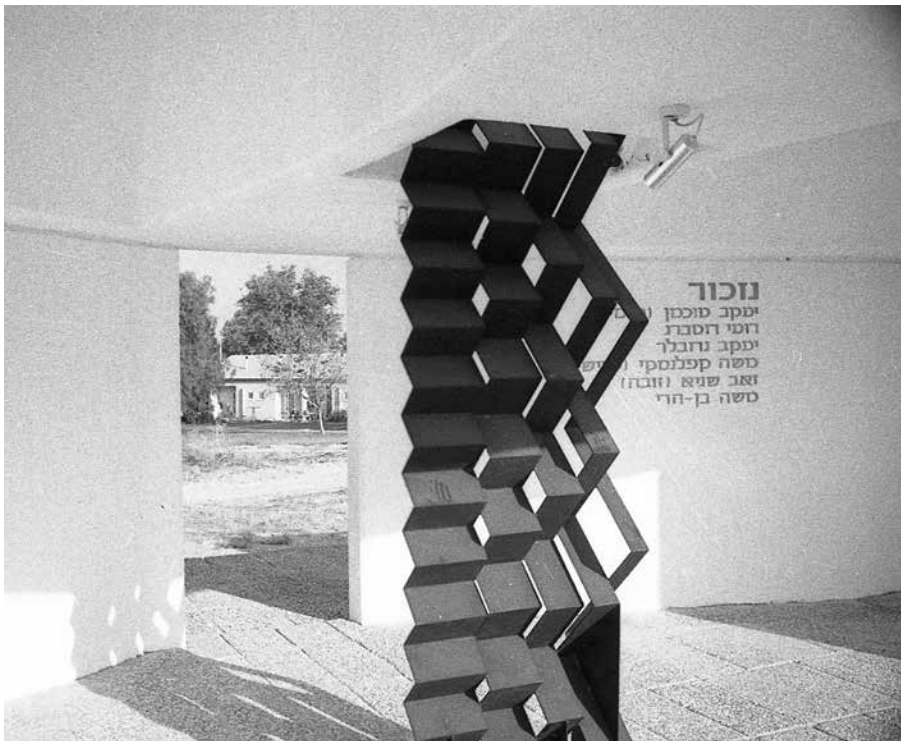
גולדרייך-גלס-דה שליט, וילון רשת מלולאות ברזל בקומת הזיכרון של בית ההנצחה,
קיבוץ ניצנים, 66-1964

(plissé), אריג העשוי קפלים מגוהצים. וילון רשת הלולאות מברזל שיצרה לקומת הזיכרון בבית ההנצחה בקיבוץ ניצנים (66-1964), יחד עם גלס וגולדרייך, מהווה אף הוא עדות מעניינת לעניין שגילתה בתרגום האיכויות הטקסטיליות הרכות לחומרים קשים. בווילון הרשת שאלה דה שליט את המרקם הטקסטילי לא מאריג כי אם מלולאות של סריג.

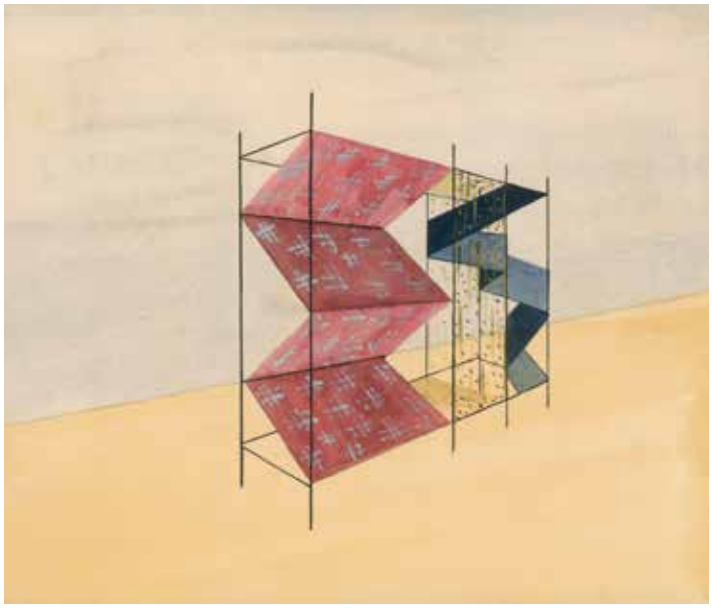
במחיצה שתכננו השותפים לפנטהאוז צ׳ארלס קלור, העשויה רצועות עץ לבוד, נוצר אפקט של בד ארוג בדוגמת איקאט (Ikat), בגרסתה המופשטת;[47] ובתכנון לדלת העשויה שתי כנפיים למלון הסלע האדום באילת (73-1965), שולבו בתוך המסגרת רצועות של עץ בוק ש״ארוגות שתי־וערב״, לפי התיאור בגוף הסקיצה. גם את מחיצת העץ לעזרת הנשים בבית הכנסת ע״ש חלאסצ׳י בבאר־שבע (80-1976) יצרה מרצועות עץ המונחות לאורך ולרוחב.

עדות מעניינת נוספת להשפעה של איכויות טקסטיליות על עבודתה של דה שליט היא עיצובה לחיפוי קיר בבית תרבות ומועדון בקיבוץ ארז (85-1976),

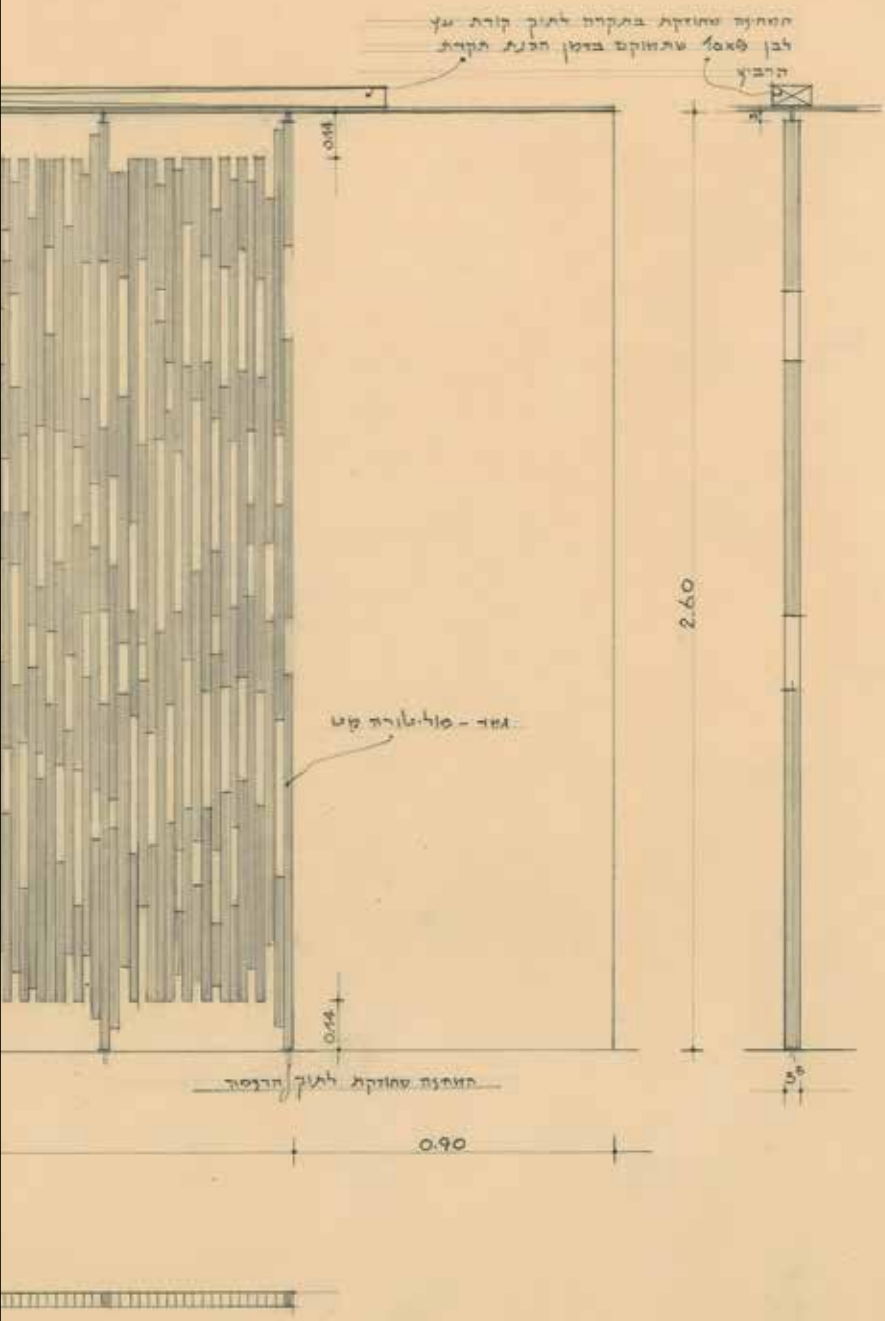
47 דוגמת האיקאט היא תוצר של טכניקת אריגה ייחודית שמקורה במלזיה.



גולדרייך דה שליט, אלמנט קפלים מברזל צבוע שחור באנדרטה לנופלים, קיבוץ נחל־עוז, 1976



תמר דה שליט, תרגיל בתכנון מִתקן תצוגה לאריגים, לונדון, אמצע שנות ה־50

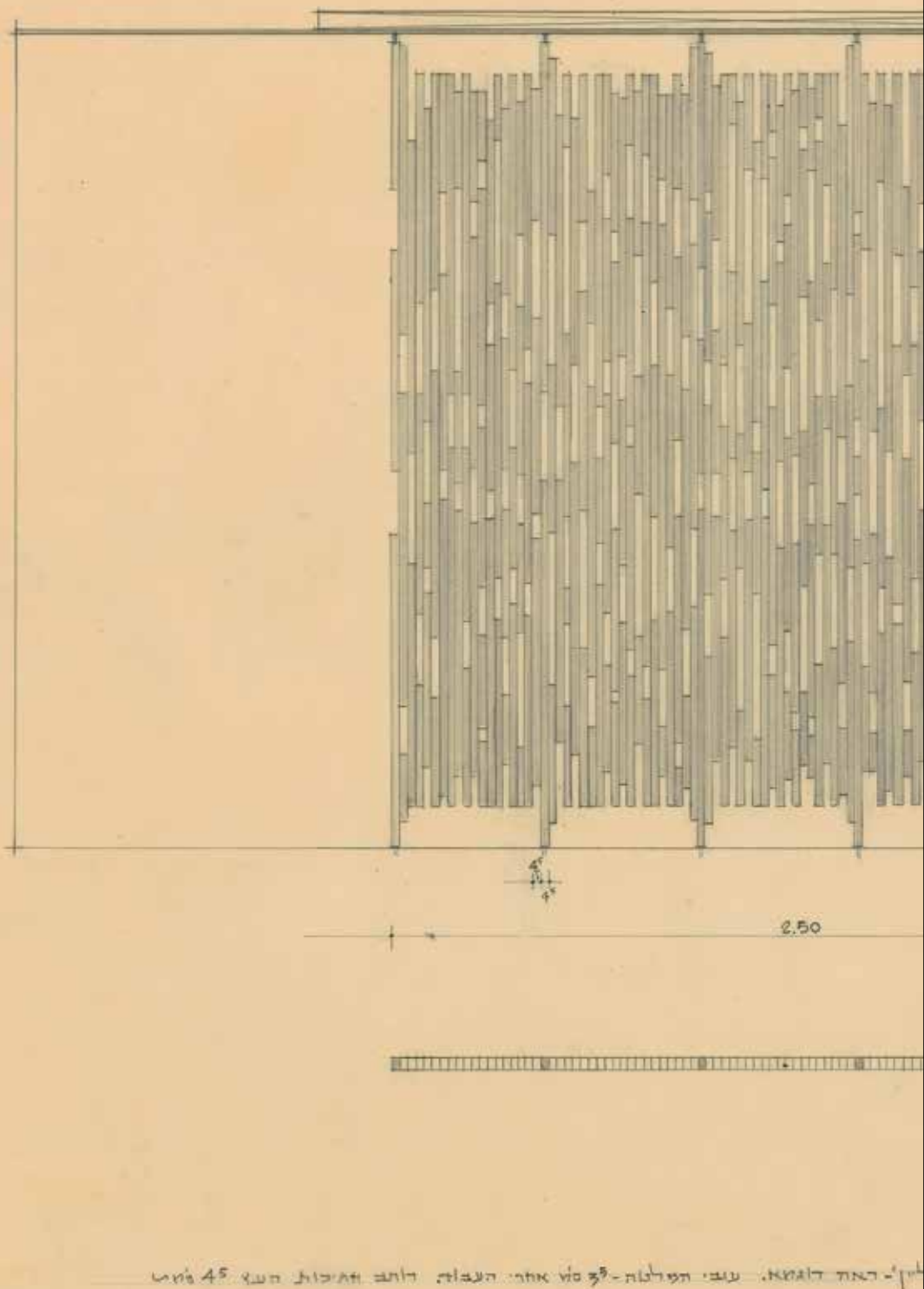


2 מחיצות בגדלים: ① רוחב 2.50 גובה 2.60
② רוחב 3.15 גובה 2.60

המחיצות עשויות מתכלות עץ של פלטות המחוברות עבור פרנרים יארוו

8905

עיצוב ותכנון תל אביב הלסינקי 12	שם: דירת גג לצ. קליור - רחובות		
	חומר: מחיצת עץ		
1007	מאי 1995	1:10	



"עיצוב ותכנון", שרטוטי ביצוע למחיצת עץ בפנטהאוז צ'ארלס קלור, מאי 1963

בתכנון גולדרייך ודה שליט. סביר להניח כי העיצוב באריחים קראמיים נעשה בהשראת עבודת־קיר של אמן הטקסטיל והאורג האמריקאי הנודע ג׳ק לנור לארסן: עבודת טקסטיל לבנק סירס בשיקגו (1974), העשויה טלאי משי מרופדים (quilt), שנתלתה מהתקרה כדי לפתור בעיות אקוסטיות בחלל הבנק הגבוה.[48] בין גולדרייך ודה שליט ללארסן (שכמו דה שליט למד אדריכלות פנים ונודע גם בשיתופי פעולה עם אדריכלים מודרניסטים באירופה ובארצות־הברית) היה קשר חברי ומקצועי ארוך שנים.[49] במועדון של קיבוץ ארז יצרה גם דה שליט מעין פסיפס טלאים – אבל את הגריד המדמה אריג, שאותו יצר לארסן בחומרים טקסטיליים רכים ומרופדים, היא תרגמה לחומר הקשה של אריחי הקיר ואף שִחזרה את הסכימה הצבעונית שלו. הצבע הכתום חוזר גם בבד הריפוד של כורסאות המועדון, שבמקרה זה לא עוצבו על־ידי דה שליט אלא נרכשו דרך חברת דניש אינטריורס, שבאותן שנים ייבאה לארץ את מיטב הריהוט המודרני הבינלאומי.

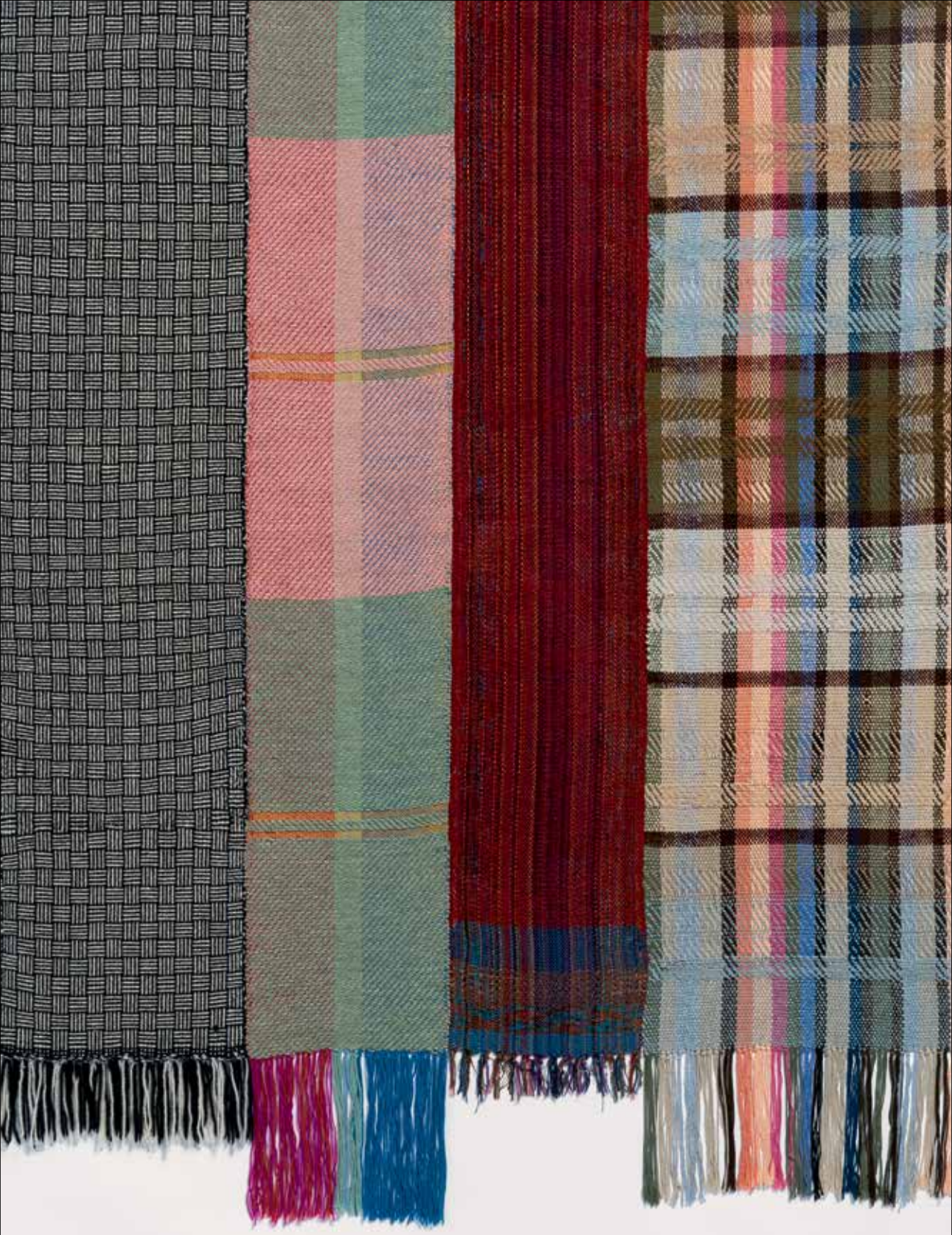
מקור השפעה מוקדם יותר לעבודה של לארסן ושל דה שליט כאחד היה עבודותיה של אנני אלברס – אמנית טקסטיל ודמות מפתח בסדנת האריגה של הבאוהאוס. ספריה של אלברס, המציגים לא רק הנחיות טכניות למלאכת האריגה אלא גם את המשמעויות האינטלקטואליות של אומנות זו, שמורים אף הם בספרייתה של דה שליט.[50] בעבודותיהם של דה שליט ושל לארסן יש משום מחווה למתלה הקיר הארוג שחור-לבן-צהוב של אלברס מ־1926 – יצירה ששוחזרה ונארגה מחדש ב־1967 (לאחר שהמקור אבד) על־ידי גונטה שטלצל (Stölzl), מורתה לאריגה של אלברס ולימים עמיתתה לסדנת האריגה בבאוהאוס דסאו.[51] הדקדוק וסכימת הצבעים של אלברס מיתרגמים אצל דה שליט לגריד הקשיח של אריחי הקיר, הנדמים אף הם כתלויים מהתקרה.

מחשבת הפסים: אריג וארגון במרחב הישראלי המודרני

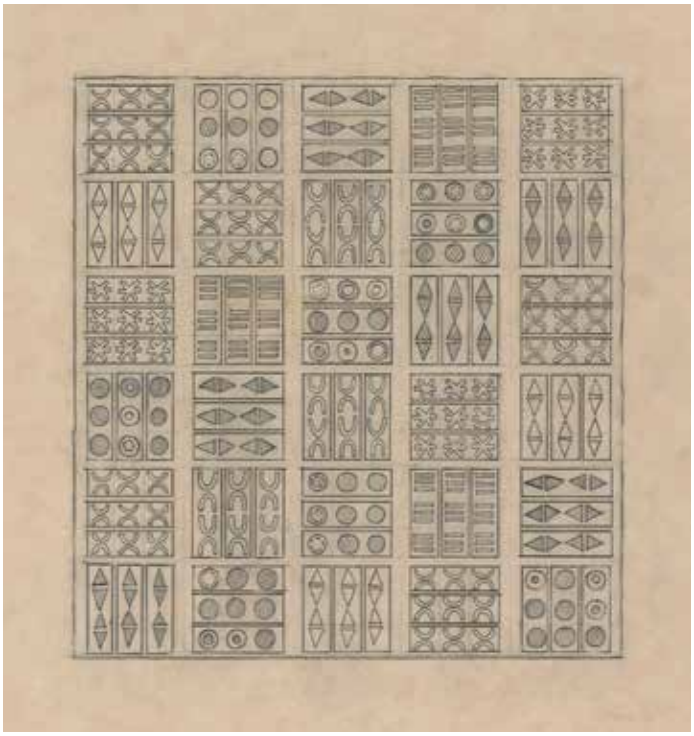
עבודותיה של דה שליט מעידות על העניין שגילתה לא רק בתרגום מרקמים טקסטיליים של אריג וסריג, אלא גם במשחק של קווי אורך ורוחב ושילובים מורכבים ביניהם, גם כאשר אינם נארגים זה בזה במרקם שתי־וערב. ״מחשבת הפסים״ בולטת לעין בטיפולה בחיפויי קיר, במחיצות, בחיפויי תקרות ובמסכי הצללה, כמו גם בבחירת האריגים לריפוד הרהיטים.

48 ראו: Jack Lenor Larsen, *A Weaver's Memoir* (New York: Harry N. Abrams, 1998), p. 35 **49** באוסף גולדרייך דה שליט שבארכיון אדריכלות ישראל מתועד שיתוף הפעולה עם לארסן בתכתובות, הזמנות, תעודות משלוח ודוגמיות בדים, שמעידות על הזמנות אריגים מבית היוצר שלו לפרויקטים שונים שניהלו השניים. **50** Anni Albers, *On Designing* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1943 / 1961); Anni Albers, *On Weaving* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1965) **51** ראו: Tim Benton, "Building Utopia," in Wilk, op. cit. note 1, p. 216

למעלה: גולדריין-דה שליט-וימר, בר־מועדון בקיבוץ ארז, אמצע שנות ה־70 (צולם ב־2018); למטה מימין: אנני אלברס, *שחור-לבן-צהוב*, 1926 (שוחזר ב־1967), מתלה קיר ארוג מכותנה ומשי, אוסף מוזיאון מטרופוליטן לאמנות, ניו־יורק; משמאל: ג'ק לנור לארסן, עבודת טקסטיל לבנק סירס, שיקגו, 1974



תמר דה שליט, צעיפים באריגת יד, שנות ה־70 וה־80



"עיצוב ותכנון", מתווים לכיסויי מיטה בפנטהאוז צא'רלס קלור, 1963-64

הדוגמאות שכאן, משנות ה־60 וה־70, מעידות על "מחשבת הפסים" המורכבת של דה שליט. בעבודה מוקדמת של "עיצוב ותכנון" למועדון הסגל ע"ש דה־בוטון באוניברסיטת תל־אביב (1964), הדבר ניכר בבחירה בפסי אורך לחיפוי הקיר, פסי רוחב לווילון, פסי אורך בשִׁבכה של המזנון, ולוחות עץ רוחביים לספסל בתכנונה. בפנטהאוז צ'ארלס קלור נעשה שוב שילוב בין סוגים רבים של פסי אורך ורוחב, בדוגמאות ובעוביים שונים, בחיפויי הקיר, במחיצה מרצועות עץ ובמרקם העץ של שולחן הקפה. בבית הכנסת "חוף ים" בהרצליה־פיתוח (1978) בולט בנוכחותו ארון הקודש הבלתי שגרתי הבנוי מפסי עץ אנכיים, שפסים אנכיים כדוגמתם חוזרים גם במחיצת העץ הנמוכה. הקווים האנכיים הללו מונגדים לספסלים ולכני התפילה, שחותכים את החלל בקוויהם האופקיים.

משחקה של דה שליט בשילובים ומפגשים של פסי אורך ורוחב מרתק במיוחד באדריכלות הפנים ותכנון הריהוט לבית ההנצחה בקיבוץ ניצנים. זולוטוב יצר את המבנה הברוטליסטי הזה, בן שתי הקומות (בית הנצחה בקומת הקרקע, ומועדון בקומה שמעליה), בבטון טקטילי, המציג את עקבות הקרשים ששימשו בתבניות היציקה: קווים אנכיים בקירות ואופקיים בתקרה.[52] העיצוב

"עיצוב ותכנון", מחיצה למועדון סגל וקפטריה ע"ש דה־בוטון, אוניברסיטת תל־אביב, 1964

52 ראו עמיר, לעיל הערה 12, שם עמ' 36.

"עיצוב ותכנון", פנטהאוז צ'ארלס קלור, 1963-64; למעלה: פרספקטיבה של טרקלין האורחים; למטה: הטרקלין

גולדרייך-גלס-דה שליט, בר ופינות ישיבה במועדון בית ההנצחה, קיבוץ ניצנים, 1964-66

של דה שליט ושותפיה מנהל דו־שיח של פסים עם פסי הבטון החשופים בקירות הפנימיים – בפסי העץ של חיפויי הקיר, בעיצוב הפסים הא־סימטרי והבלתי שגרתי של הדלפק, ברצועות הווילון האנכיות שמטילות פסי אור וצללים אנכיים על קירות הבטון ועל הדלפק, ובפסים של ריפוד הספה שגבה הוצמד לדלפק. המראה הכללי הוא קומפוזיציה עשירה של רבדי פסים, במרקמים ובחומרים שונים. משחק הרמוני זה היה עלול ליצור רעש חזותי עודף אלמלא היה מוקפד ומדוד, כמו על פי נוסחה מתוחכמת.

פסים אנכיים ואופקיים יוצרים חלוקה גיאומטרית וסכימטית של המרחב, כך שמעֵבר לאיכויות החומריות והצורניות – "מחשבת הפסים" הטקסטילית של דה שליט מהדהדת מצע אידיאולוגי, הכרוך באופני ההבְניה החזותיים של המרחב הישראלי. התרבות החזותית הייחודית של מקום זה עוצבה על־ידי אידיאולוגים שהתוו אותו כמרחב מודרני סדור, מאורגן ונשלט. על רקע זה לא נוכל להתעלם מהקשר הצלילי בין אריג וארגון.

ייצוגים דוגמת אלה הנראים בכרזה של פסח עיר־שי ובשטר כסף בעיצוב האחים שמיר, שמגלים גיאומטריזציה, סכימטיזציה ורציונליזציה של המרחב, רווחו בגרפיקה המודרניסטית הארצישראלית והישראלית. אין אלה ייצוגים פסטורליים ארקדיים[53] או דימויי נוף אידיליים של המרחב הציוני, ומובן שאינם ייצוגים של נוף "טבעי". הם בנויים בנוקשות על גריד של פסי אורך ורוחב, תוצר של משטר אסתטי מקומי, שתכליתו היתה לבסס את התפיסה האידיאולוגית של המקום הציוני כמרחב אוטופי "מולבן" ו"ממוערב" ולהנגידו למרחב המזרחי והערבי. הראשון מוגדר במשטר אסתטי זה כמאורגן, נשלט ומשורטט בקווים הנדסיים, ולפיכך מודרני – בעוד השני מוגדר כשומם, נטוש וריק, או לחלופין ככאוטי וחסר סדר והיגיון, ולפיכך כזה שלא סר למרותה של המודרניות, על כל המשמעויות המוסריות והאידיאולוגיות הכרוכות בכך.[54]

כתב היד הפונקציונלי, הנזירי והמינימלי המאפיין את מרבית עבודותיה של דה שליט, ניזון אפוא ממצע אידיאולוגי ומתפיסת האדריכלות המודרנית כפרקטיקה שמעצבת לא רק מבנים וחללים אלא גם את טעמם האסתטי, אורחות חייהם ותנועתם במרחב של המשתמשים. זהו רעיון העיצוב הטוטאלי כפנטזיה של שליטה.[55] הנחת היסוד של האדריכלים המודרניסטים, ביניהם גם המעצבים הטוטאלים, היא שעיצוב ואדריכלות לא אמורים רק לענות על צרכים אלא גם לקחת חלק בתהליכים של שינוי חברתי.[56] האדריכל תיאו ון־דוסבורג (Van

53 ראו לארי אברמסון, "טוסקנה זה כאן: האידיאולוגיה של הייצוג הארקדי", בתוך: סיון רג'ואן־שטאנג ונועה חזן (עורכות), *תרבות חזותית בישראל* (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד ושנקר, 2017), עמ' 635. **54** לארי אברמסון טוען שהמשטרים האסתטיים שהכתיבו את אופני הייצוג של המרחב הישראלי, כולל ההפשטה של "אופקים חדשים", מילאו משימה אידיאולוגית. המודרניזציה והאוניברסליזציה של המרחב תרמו להסוואת הנוף הפוליטי הממשי, הכולל עקבות המעידות על מזרחיותו ועל נוכחות פלסטינית בעבר ובהווה. ראו שם, עמ' 642. **55** ראו: Mark Wigley, "Whatever Happened to Total Design?" *Harvard Design Magazine: Design Arts and Architecture*, 5 (1998)

56 ראו בנטון, לעיל הערה 51, שם עמ' 154.

מימין: האחים גבריאל ומקסים שמיר, חיילת נח"ל נושאת סל פרי, איור על שטר חצי לירה ישראלית, בנק ישראל, 1958; משמאל: פסח עיר־שי, כרזה לקרן קיימת לישראל, 1935

Doesburg) אף הרחיק לכת כאשר טען ב־1931 שהמעצב מתכנן, הלכה למעשה, ערכים חדשים לחיים.[57]

בשנות ה־20 רווחו בקרב הבורגנות הגרמנית תפיסות רפורמיסטיות, הגורסות שכל תחומי החיים החברתיים, לרבות חיי היומיום של היחיד, זקוקים לתכנון על פי עקרונות רציונליים. בתקופה זו טופחה גם בבאוהאוס אדריכלות המדגישה את ארגונם המחודש של החיים כיישום של עקרונות הרציונליזם החברתי.[58] עקרונות אלה היו לאתגר של מעצבי קראמיקה, רהיטים וגופי תאורה, שטענו כי המוצרים בעיצובם הם תוצר של חקירה שיטתית שמטרתה להתאים צורה לפונקציה.[59] המודרניזציה של העיצוב היתה לכן, הלכה למעשה, פוליטיזציה של הטעם האסתטי והפיכתו למטאפורה לאומית, באיצטלה של חינוך הציבור וליטוש סגנונו בעיצוב חללים ציבוריים ודומסטיים.[60]

בישראל של שנות ה־50 וה־60, בדומה לפרויקטים לאומיים אחרים במזרח התיכון המודרני (דוגמת טורקיה ומצרים בראשית המאה ה־20),[61] חינוך הציבור

57 ון־דוסבורג מצוטט אצל בנטון, שם, עמ' 149: "האמן החדש אינו מחקה אלא יוצר; הוא לא מתאר אלא מעצב. מה הוא מעצב? ערכים חדשים לחיים". **58** ראו: Adelheid von Saldern, "Social Rationalization of Living and Housework in Germany and the United States in the 1920s," *The History of the Family*, 2:1 (1997), pp. 73–74, 81; רעיונות אלה קנו להם קהל מאמינים לא רק באירופה המערבית, אלא גם בגוש הסובייטי ובמזרח התיכון – במדינות שעברו רפורמות לאומיות ומודרניזציה. אפשר לקרוא בהם מניפסט לברית בין המודרניזם לכינון הלאום, ולתפקידה של האדריכלות כמחוללת שינוי חברתי וככלי למעבר מחברה מסורתית לחברה מודרנית; ראו חכם, לעיל הערה 17, שם עמ' 102. בברית־המועצות, בשנות שלטונו של ניקיטה חרוצשצ'וב (1953-1964), מינימליזם היה עקרון המפתח של קובעי הטעם הסובייטים. המינימליזם הסובייטי בתקופה זו הזכיר במידה רבה את זה של העיצוב הסקנדינבי בשנות ה־50 וה־60, וראו: Victor Buchli, "Khrushchev, Modernism, and the Fight against *Petit-Bourgeois* Consciousness in the Soviet Home," *Journal of Design History*, 10:2 (1997), p. 163. **59** ראו אצל בנטון, לעיל הערה 51, שם עמ' 201-233. **60** ראו פון־סלדרן, לעיל הערה 58, שם עמ' 82. **61** להרחבה על מודרניזמים בשירות פרויקטים של רפורמה לאומית

חדר מגורים טיפוסי בדירה לדוגמא, קריית־אליעזר, חיפה, שנות ה־60

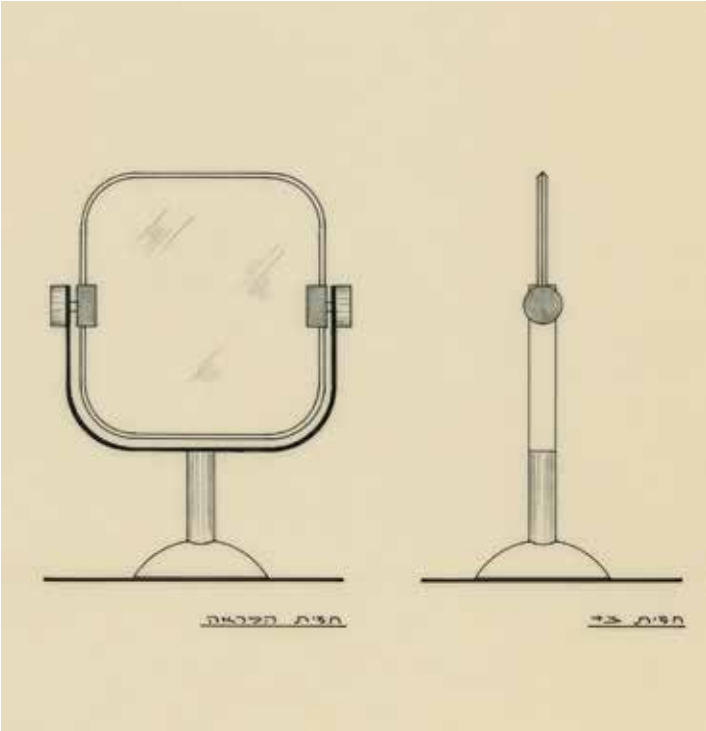
ל"טעם מודרני" קשור לרפורמה הלאומית וליצירת מסורת לאומית מודרנית, שבמסגרתה האדריכל מתפקד כסוכן של תרבות. ערכי האדריכלות המודרניסטית אומצו על־ידי הפרויקט הלאומי הציוני כהצהרה של עצמאות, ריבונות, גאווה וקִדמה. בשנות ה־60 נדפסו בארץ חוברות של "דירות לדוגמא", שבהן הוצג סידור פנים פונקציונלי, לא עמוס, חף מקישוטיות ונזירי באופיו. דגמי הדקורציה ה"נכונים" שהוצגו בהן ביטאו אי־אמון ביכולתו של הציבור לארגן את המרחב בצורה היגיינית ולא מגוובבת.[62]

בהתאם לכך, רוב העבודות של דה שליט נזהרות מגודש, משפע צורני או מאורנמנטיקה פתיינית. עבודתה היא מניפסט של חסכנות, איפוק וריסון בכל הנוגע לחומר ולצורה, במסגרת חזון של היגיינת־פנים פונקציונלית. העיצוב לפנטהאוז צ'ארלס קלור, למעֵט פריטים בודדים דוגמת "כורסת הדגל" המאופקת, חורג אמנם במידת־מה מהרזון הצורני שמאפיין את סגנונה של דה שליט, בהיותו צאצא סגנוני של פרויקטים עיצוביים משנות ה־50 ששידרו יוקרה והוגדרו כ"לוקסוס".[63] עיצובה לפנטהאוז מתייחס במידה מסוימת לאדריכלות הפנים של דורה גד לטרקליני מלון אכדיה בהרצליה־פיתוח (1954-55) והילטון בתל־אביב (1965) ולאוניות צים "תיאודור הרצל" (1957), "שלום" (1964) ועוד, המשדרת יוקרה ועושר חומרי. ועדיין, לעומת עיצובי ה"לוקסוס" הללו, גם החללים הציבוריים שעיצבה דה שליט הם בבחינת שיעור בערכים האסתטיים של המודרניזם ואינדוקטרינציה לדפוסי טעם לאומיים מובחנים, שעיקרם פונקציונליות וניקיון. יחידות הריהוט המשולבות שיצרה הן דוגמא מובהקת לדרכה להכתיב דפוסי טעם מובחנים, נזיריים בפשטותם, בעיצוב פרויקטים בעלי נראוּת ציבורית.

אדריכלות הפנים של דה שליט לחדרי האירוח בבית ההחלמה יערות הכרמל היא מימוש החזון של פנים מינימלי היגייני בטעם צנוע ומרוסן, שחללו מנוצל

בראשית המאה ה־20 במזה"ת, ראו – בהקשר הטורקי: Sibel Bozdoğan, *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic* (Seattle & London: University of Washington Press, 2001); ובהקשר המצרי: Lisa Pollard, "Working by the Book: Constructing New Homes and the Emergence of the Modern Egyptian State under Muhammad Ali," in: Relli Shechter (ed.), *Transitions in Domestic Consumption and Family Life in the Modern Middle East: Houses in Motion* (New York: Palgrave, 2003), pp. 13–36; Mona Russell, "Modernity, National Identity, and Consumerism: Visions of the Egyptian Home, 1805–1922," in: Relli Shechter (ed.), op. cit., pp. 37–62

62 ראו חכם, לעיל הערה 17, שם עמ' 117. **63** צבי אפרת משייך לקטגוריה "לוקסוס" את אדריכלות הפנים של בתי המלון הגדולים, דוגמת מלון דן בתל־אביב (היינץ פנחל, 1950-53) ומלון אכדיה בהרצליה־פיתוח (דורה ויחזקאל גד, 1954-55); ואת העיצוב של בתים פרטיים בשכונות יוקרה על־ידי אדריכלים דוגמת אל מנספלד, ורנר יוסף ויטקובר, אמנון אלכסנדרוני, דן איתן ואברהם יסקי בשנות ה־50 וה־60; ראו לעיל הערה 5, שם עמ' 712-727.



גולדרייך-גלס-דה שליט, למעלה: יחידת איפור באחד מחדרי בית החלמה יערות הכרמל, 1966-68; למטה: תרשים חזית וצד של המראָה

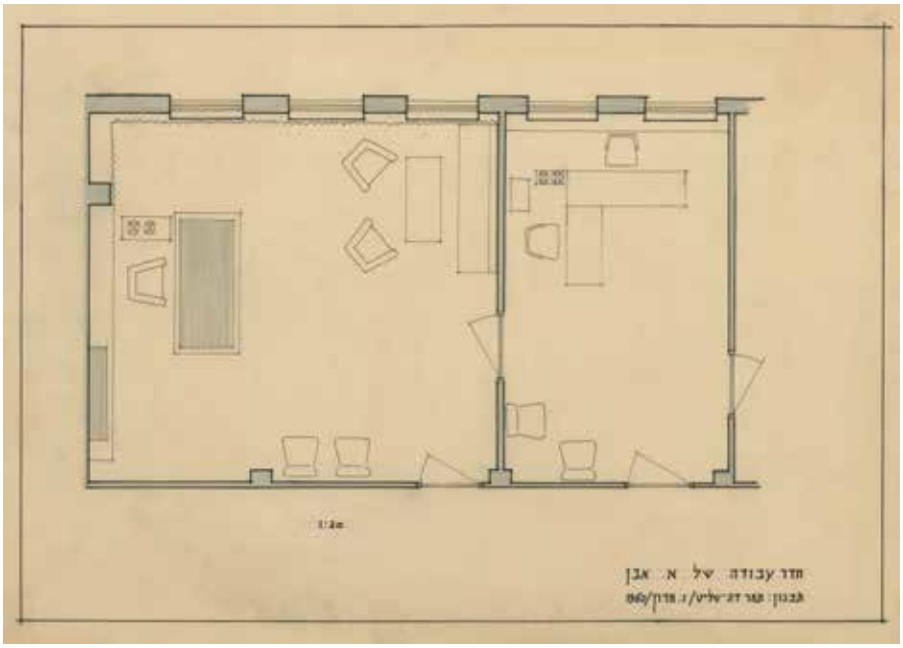
באופן אופטימלי. בית ההחלמה יועד לניצולי שואה והוא תוכנן במתכונת סנטוריום. על השלט שהתנוסס באתר הבנייה נכתב: "פה יוקם בית החלמה לנרדפים ונפגעי בריאות". בהלימה עם הבניין עצמו, אדריכלות הפנים משדרת שקט חזותי המיועד להרגעת הגוף והנפש. העיצוב הענייני נעדר עודפות נהנתנית או קישוטיות חסרת תכלית, שמייצגות את מה שנתפס באותו זמן כטעם בורגני רע, שהרי גיבוב של חפצים מפריע לשמירה על הניקיון ולתפקוד. גישה זו מתיישבת עם הקישור הישיר שנעשה באותה תקופה בין עיצוב מודרני וקל לבין מוטיבים של "בריאות והתחדשות" בפרויקט הלאומי,[64] שבאו לידי ביטוי במנהג הרווח לצאת לחופשות ב"בתי החלמה" או "בתי הבראה".[65]

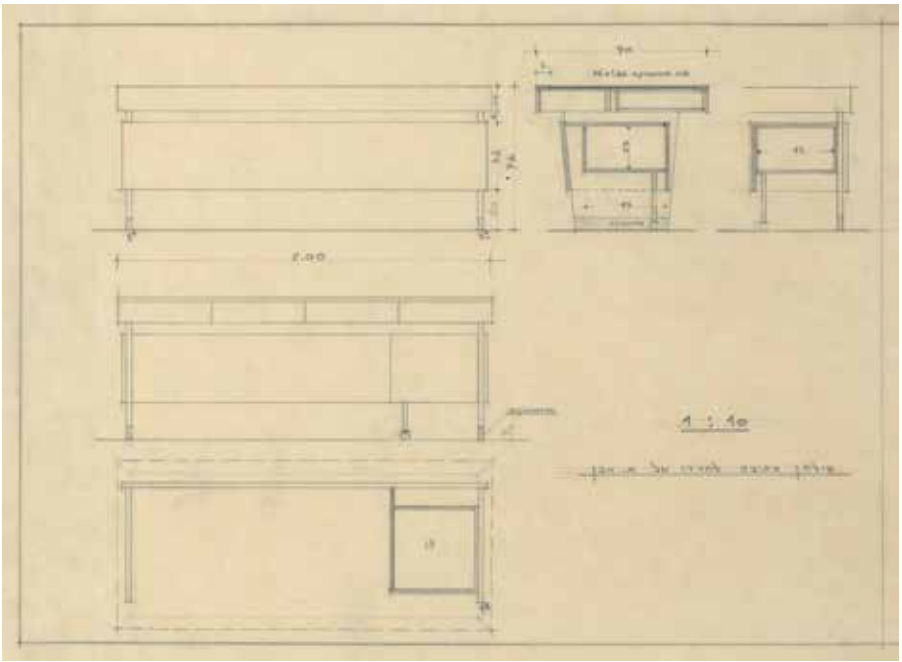
חומרה ומינימליזם מאפיינים כבר את הפרויקט הראשון של דה שליט לאחר לימודיה, בשיתוף עם האדריכל נחום מרון במשרד אִפְּדוֹ, והוא עיצוב הבמה, תא הזכוכית לנאשם והריהוט למשפט אייכמן (1961), שנערך באולם התיאטרון של בית העם בירושלים. העיצוב הסימטרי וחמור הסבר, הנדמה כ"עיצוב ללא עיצוב", כמו מבקש לשרת בצנעה את מפגן הריבונות הישראלית ומערכת המשפט שלה ואת הדרמה הגדולה העתידה להתרחש על הבמה, וזאת בלי להתחרות בה. בשירות הדרמה הזאת היתה דה שליט שותפה ליצירת תפאורה חדת קווים ומצמררת בפשטותה נוכח כובד משקלו של האירוע. נוכל רק לשער שכמעצבת צעירה, שזה עתה סיימה את לימודיה וברצונה להטביע חותם, היא גזרה על עצמה איפוק רב בעיצוב פרויקט לאומי מרכזי ובעל נראות ציבורית גדולה כל כך.

כתב היד המאופק שהפגינו מרון ודה שליט בעיצוב הבמה של משפט אייכמן, ניכר בעבודות ציבוריות מוקדמות נוספות של השניים: עיצוב הלשכות של אבא אבן ושמעון פרס, ולשכות ראש הממשלה, שר הביטחון וסגן שר הביטחון בקריה, תל־אביב. לימים תעצב גם את המשרדים במטה השב"כ ברמת־אביב (1967-69; אדריכל: נחום זולוטוב). אין תיעוד מצולם של לשכות אלה ועיצובן לא שרד, אך מהשרטוטים אפשר להתרשם שגם בהן ננקטו אותן ענייניות וצניעות צורנית.

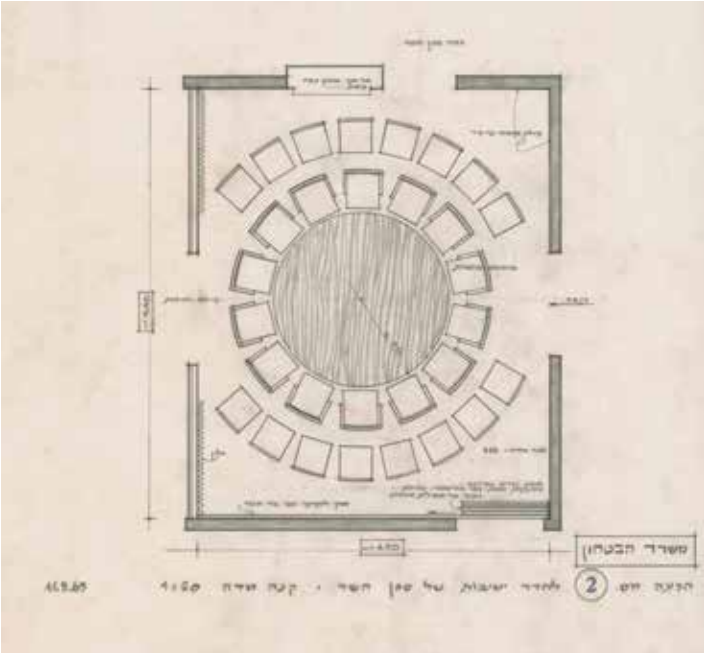
ה"ממלכתיות" התכנונית והעיצובית של פרויקטים ציבוריים בשני העשורים הראשונים למדינה לא התבטאה במונומנטליות ראוותנית, שנתפסה כטעם רע וכבזבוז של כספי ציבור. העקרונות שהנחו גם את העיצוב ה"ממלכתי" באותן שנים היו ענייניות והימנעות ממוטיבים קלאסיים או מדקורטיביות אוריינטלית. בשנות ה־50 וה־60 שלטה בכיפה אדריכלות של חולין, שהתיישרה עם תקני מינימום של חיסכון.[66] ניכר כי עקרונות אלה הנחו את עבודתה של דה שליט אפילו בתכנון בתי כנסת – דוגמת "חוף ים" בהרצליה־פיתוח, שתוכנן על־ידי משרד גולדרייך-דה שליט-וימר ב־1978.

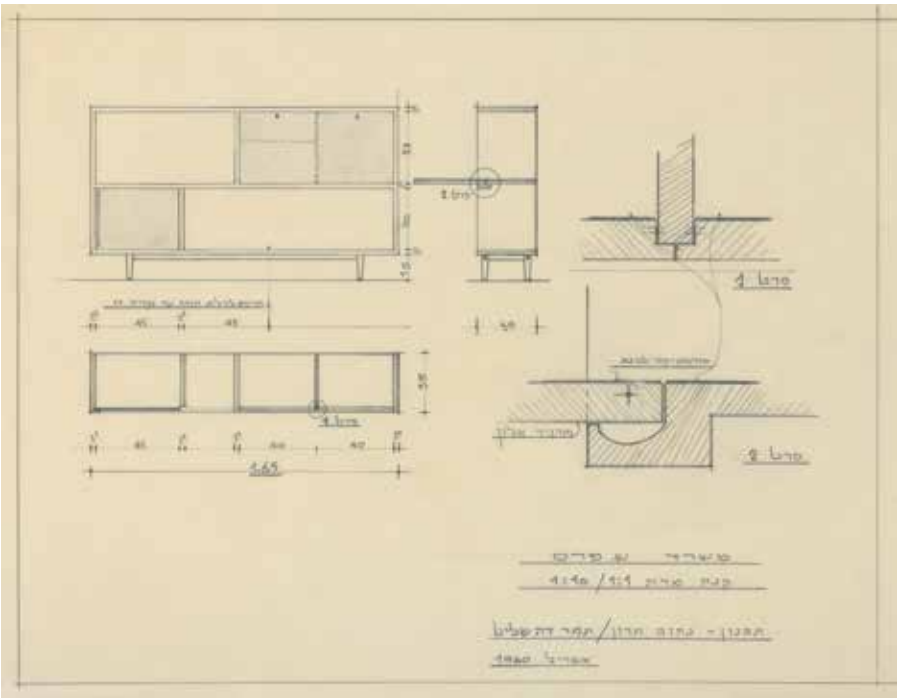
64 ראו חכם, לעיל הערה 17, שם עמ' 127. **65** ראו צבי אלחייני, "המבריא הגנוז"; אסנת רכטר, "הבראה: מחווה ליעקב רכטר", בתוך אסנת רכטר (עורכת), *יעקב רכטר, אדריכל* (הרצליה ותל־אביב: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית והקיבוץ המאוחד, קו אדום אמנות, 2003), עמ' 192-207; 210-224. **66** ראו אפרת, לעיל הערה 5, שם עמ' 736-739.



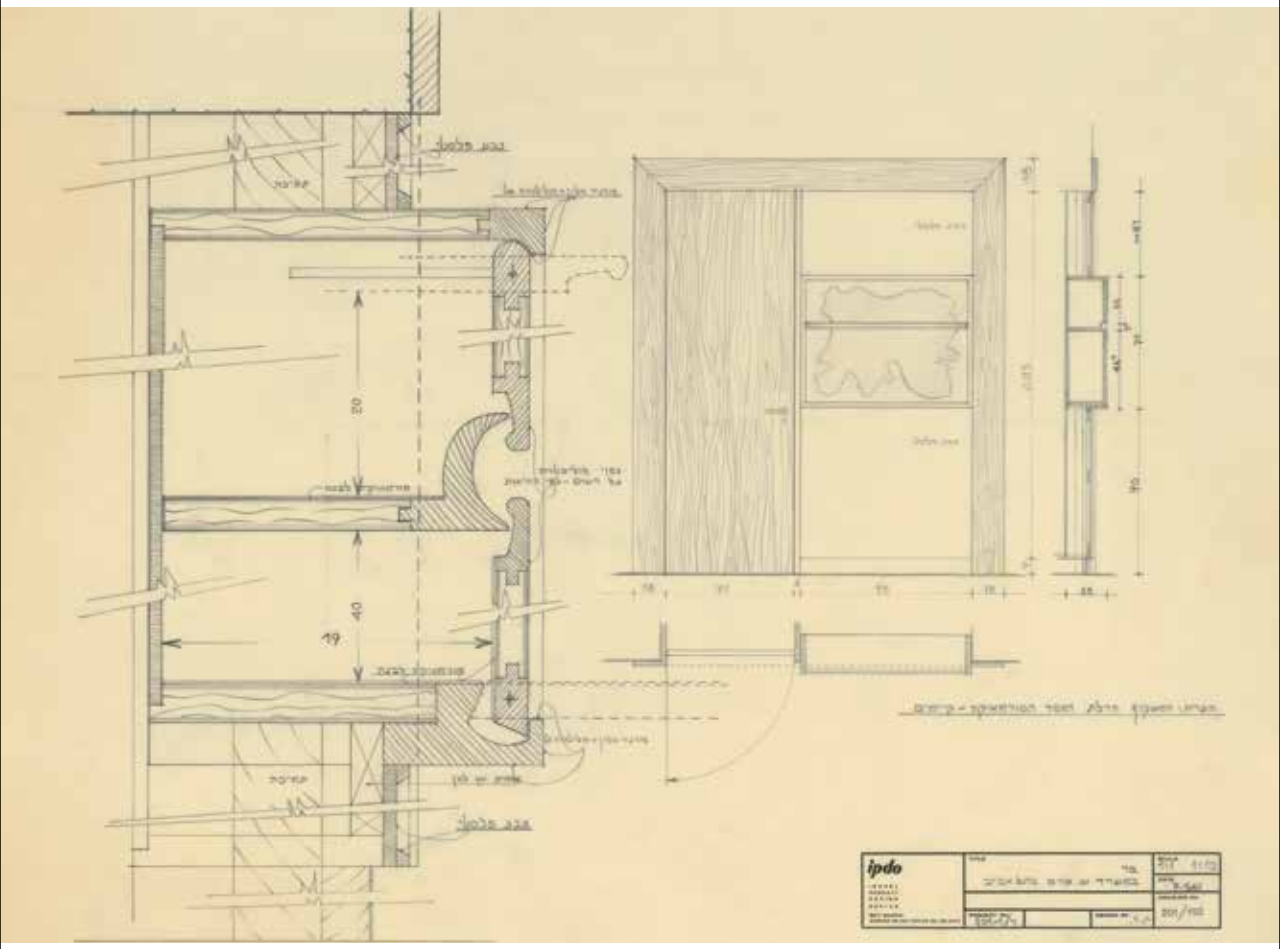


תמר דה שליט ונחום מרון, עיצוב לשכת השר אבא אבן, הקריה, תל־אביב, 1960; למעלה: תוכנית;
למטה: שרטוטי ביצוע לשולחן כתיבה





תמר דה שליט ונחום מרון, למעלה: הצעה לחדר ישיבות בלשכת סגן שר הביטחון, הקריה, תל־אביב, מאי 1965; למטה: שרטוט ביצוע לשידה בלשכת שמעון פרס, אפריל 1960



תמר דה שליט ונחום מרון, שרטוט ביצוע לבר משקאות בלשכת שמעון פרס, מאי 1961

בית הכנסת "חוף ים" בהרצליה־פיתוח הוא מופת של עיצוב מודרניסטי־חילוני לבית תפילה דתי. האלמנטים המוכרים בבתי כנסת, כמו ארון הקודש והבמה, הופשטו מכל עיטוריות מסורתית, ומעמדם הסמיוטי נקבע באמצעות ההקשר והמיקום בחלל, שאף הוא נכנע למרותו של הניקיון המינימליסטי. קשה להתעלם מהדמיון הצורני בין בית הכנסת בהרצליה לבין אולם התפילה בכנסיית וטיאלה שבטמפרה, פינלנד (1961), בעיצובו של אדריכל הפנים המודרניסטי אולי בורג (Borg): בשני המקרים מדובר באדריכלות חילונית, שמפשיטה את המרחב הדתי מסממנים ומוטיבים חזותיים יהודיים או נוצריים – אם מגן־דוד ופרוכת, ואם צלבים וצלמיות של הצלוב – ו"מלאימה" אותו לרוח המודרניזם. באותו אופן אפשר להתייחס גם למראה המודרניסטי והמחולן של פמוטים לנרות שבת שעיצבו דה שליט ושותפיה ב"עיצוב ותכנון".

גולדרייך-דה-שליט-וימר, בית הכנסת "חוף ים", הרצליה־פיתוח, 1978 (נהרס); למעלה: מבט מהבימה אל ארון הקודש; למטה מימין: פרט דוכן שליח הציבור; משמאל: ספסל הבימה ופמוטות משני צדדיו

השפה מודרניסטית, המקור מקראי

מעֵבר לעניין האינטלקטואלי ולגישת העיצוב הטוטאלי, יחסה המיוחד של דה שליט לטקסטיל ולמרקמי האריגה מהדהד את המאפיינים הפרימורדיאליסטיים של הציונות. הפרימורדיאליזם הרומנטי אינו מתכחש לכך שהלאום, כתופעה מודרנית, ממציא לעצמו מסורות[67] – אך אינו רואה בכך המצאה יש מאַיִן, אלא שאיבה ממקור טרום־מודרני עתיק.[68] הלאומיות הציונית אכן מעמידה את העבר המקראי כמקור קדום לציונות המודרנית. ברוח זו גם השפה האסתטית של המודרניזם העברי, שדה שליט היתה שותפה לניסוחה, נשענת על המתח בין הלאומיות החדשה, המומצאת, לבין הטענה למקור קדום. תהליך ההבְניה של ייחודיות אסתטית מקומית מתבסס על שלושת היסודות לכינונה של ייחודיות לאומית: קדמוניות, אותנטיות וילידיות.[69]

בראשית שנות ה־60, התקופה שבה גיבשה דה שליט את השפה המקצועית שלה, חפרו ארכיאולוגים כיגאל ידין באדמת הארץ בחיפוש אחר ראָיות לקיום היהודי הקדום באזור. ממצאיהם כללו שרידי אריגים, פקעות צמר ופשתן ופלכי טווייה מימי בית שני. חיפושיהם המשיכו, במובנים ידועים, את פועלו של בוריס שץ בבצלאל, שראה באומנויות כלי להמצאת לאומיות לעם החסר עדיין ריבונות טריטוריאלית. לדידו של שץ, מקור האומנות העברית במופעים מקראיים שהתגלמו במפעלו של בצלאל בן־אורי, אדריכל המקדש. הזיקה למקור המקראי לא נבעה מתפיסות אמוניות, אלא מהצבת המקרא כמיתולוגיה לאומית מכוננת.[70]

כמחצית המאה לאחר ייסוד בצלאל, עסקו במחלקת האריגה של משכית, בראשותה של נאורה ורשבסקי, בשִחזוּר אריגים מימי בר־כוכבא ובפרשנות חזותית של מוטיבים ארכיאולוגיים אחרים, בעקבות מציאת אריגים וכלי אריגה בחפירות הארכיאולוגיות. בתערוכה "מלאכת בית בכפר" (1955) הציגו עובדי משכית את תהליכי העבודה שלהם להדגמת הנראטיב הגניאלוגי, הרואה באומנות הישראלית המודרנית נצר של אומנויות השבטים העבריים העתיקים. מלבד עבודות אריגה הוצגו בתערוכה גם שחזורים מודרניים של "תכשיטי ארץ־ישראל העתיקה", שנקראו בשמות מקראיים דוגמת "ענק מרים הנביאה" ו"חגורת כוהנת העשתורת".[71]

67 ראו משנתם של תיאורטיקנים כבנדיקט אנדרסון, שטען כי המצאת הדפוס יצרה את התנאים לצמיחתן של קהילות לאום מדומיינות; וריק הובסבאום, שכרך את צמיחת הלאומיות בהמצאה של מסורות ופרקטיקות לאומיות מודרניות, שמטרתן יצירה של לכידות לאומית והנחלה של ערכים לאומיים. הובסבאום מדבר על מסורות חילוניות (דוגמת אירועי ספורט ופסטיבלים), מסורות טקסיות (קביעה של חגים לאומיים) ומסורות מונומנטליות (הקמת מבני ציבור גדולים ואתרי זיכרון לאומיים): Benedict Anderson, *Imagined Communities* (London & New York: Verso, 1983 / 1991); Eric Hobsbawm, "The Nation as Invented Tradition," in: John Hutchinson and Anthony D. Smith (eds.), Anthony D. Smith, "The Origins ראו: **68** *Nationalism* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1994), pp. 76–83 of Nations," in Hutchinson and Smith, op. cit., pp. 147–154 **69** ראו מוטי רגב, *סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי* (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2011), עמ' 379. **70** ראו צלמונה, לעיל הערה 31, שם עמ' 168-183. **71** ראו דונר, לעיל הערה 42, שם עמ' 196, 203-204.

בחפירות הארכיאולוגיות שביצע יגאל ידין במדבר יהודה נמצא גם סנדל עור, בין החפצים שייחס לבבתא בת שמעון, שמתה בימי מרד בר־כוכבא והותירה אחריה כתבים המעידים על חיי היומיום בתקופת בית שני. ממצא זה הותיר בציבור הישראלי רושם עז, משום שכמו האריגים וכלי האריגה היווה ראָיה אותנטית לחיים יהודיים קדומים בארץ־ישראל. ב־1965 יצר הסנדלר יוסף רוזנבליט – שלימים הקים מפעל לייצור נעליים וקרא לו "נמרוד", על שם הצייד המקראי – דגם סנדלים מודרני זהה לזה של בבתא. בקטלוג של "נמרוד" הוצג תצלום הדגם החדש לצד תצלום של הסנדל הארכיאולוגי, כדי לסמן את הזיקה בין הסנדל העתיק לבין זה שנועלות בשנות ה־60 בישראל צעירות אופנתיות. בהמשך נקרא אחד מדגמי הסנדלים של "נמרוד" בשם "סנדלים תנ"כיים".[72]

דוגמאות אלה ואחרות מעידות שהתרבות החזותית הארצישראלית והישראלית שפעה דימויים מקראיים. יצירות אמנות, כרזות, בולים, מפות מאוירות, מטבעות, משחקי לוח וקלפים לילדים הציגו כולם סמלים ונראטיבים מקראיים, במטרה לעגן בתודעה הקולקטיבית את אתוס השיבה לארץ האבות. הסיפור המקראי של רבקה ואליעזר, למשל, זכה למעמד איקונוגרפי בדמותה של הנערה עם הכד, שהיתה למוטיב רווח בתרבות החזותית המקומית. אך בהעדר מקור חזותי אותנטי לדימוי, ביססו יוצריו את מראה העבריות הילדית על דמותה של שואבת המים הפלסטינית, כפי שראוה במבטם האוריינטליסטי.[73]

למעלה: פסלוני נערות נושאות כד, שנות ה־50; למטה: צלחת תלייה ממתכת מעוטרת בדמות נערה עם כד, שנות ה־50

דימויים מקראיים אלה, השאובים מן הדמיון ומבטאים נוסטלגיה פולקלוריסטית, אינם אלא סימולקרה – שִחזור של עבר חסר מקור, שמקורו בפנטזיה ומעוגן בלאומיות פרימורדיאליסטית. עם זאת, בשל הדומיננטיות שלהם במרחב החזותי הישראלי, סביר להניח שהם היו חלק בלתי נפרד מההון התרבותי של דה שליט, שהדיו ניכרים בבחירות האסתטיות שלה בחיי

72 ראו: Tamar El Or, "The Soul of the Biblical Sandal: On Anthropology and Style," *American Anthropologist*, 114:3 (2012), pp. 433–445. **73** ראו נורית כנען־קדר, "הנערה והכד כדימוי ישראלי", קט. *אל המעיין, הנערה והכד: דימוי מקומי ורב־תרבותי* (תל־אביב: מוזיאון ארץ־ישראל, 2013), עמ' 90.

היומיום ובנתיבים האישיים והמקצועיים שבחרה. גם את חבירתה לאדריכל הברוטליסט נחום זולוטוב אפשר לקרוא על רקע הלך רוח זה, שכן הברוטליזם באדריכלות ישראל נתפס אף הוא כביטוי של המשיכה למקורות קדמוניים. הבנייה בבטון, התואמת מבחינה סגנונית את היומרה המודרניסטית, הומשגה על־ידי אדריכלים מסוימים כטכנולוגיה פרימיטיבית.[74]

בניגוד לעיצוב הנראטיבי המפורש של העבר המקראי המדומיין, שרווח אצל רבים ממעצבי התקופה, דה שליט גיבשה גישה אסתטית ייחודית, שבאה לידי ביטוי לא רק בעבודתה המקצועית אלא גם בבחירות שעשתה בחייה האישיים. בארכיונה חסר אמנם תיעוד של פועלה בשנים שמיד לאחר חזרתה מלונדון ב־1955, עד תחילת עבודתה באִפְּדוֹ ב־1960 – אך נוכל לשאוב מידע מציון־דרך בביוגרפיה שלה, שתרם להמְשגה של המשך דרכה המקצועית: עבודתה כאחראית על תחום ההדרכה בביתן הישראלי לתערוכת אקספו 58 בבריסל – התערוכה העולמית המשמעותית הראשונה לאחר מלחמת העולם השנייה.

בביתן הישראלי לתערוכה ביקשה המדינה להציג לעולם את מגוון הישגיה בשנת העשור להקמתה, סביב הנראטיב של שיבת העם היהודי למולדתו הקדומה. חלל התצוגה עוצב ואורגן להמחשת סיפור השיבה לארץ התנ״ך, כדי לכונן בה חברה חלוצית מתקדמת ולהפריח את השממה. שלושת אולמות הביתן המודרניסטי,* בתכנון האדריכלים אריה שרון, בנימין אידלסון ואריה אל־חנני, פרשו ברצף כרונולוגי את קדמת ימי העם היהודי בארץ־ישראל המקראית, את תקופות החורבן והגלות, ולבסוף – את השיבה למולדת.[75] האמן ז׳אן דוד אייר סדרת כרזות בשם ״ישראל ארץ התנ״ך״; כהצהרה חזותית על האותנטיות של הנראטיב המארגן הותקנה על קיר הכניסה רצפת פסיפס, שנחשפה בחפירות ארכיאולוגיות בבית כנסת בנירים; ועל כר הדשא בחזית הביתן הוצגו עתיקות בזלת שחורה מכפר נחום.[76] הדיילות בהנהגתה של דה שליט, שלבשו מדים בעיצוב משכית כחלק מהתצוגה, הופקדו על הדרכת הקהל ודיבבו את הנראטיב המארגן.[77] על רקע זה, חודשי עבודתה של דה שליט בתערוכה היו מבחינתה התוודעות מכוננת לחיבור האידיאולוגי בין אדריכלות, עיצוב ואמנות מודרניסטיים לבין נראטיב לאומי פרימורדיאליסטי, הרותם לשירותו את מדע הארכיאולוגיה.

21

לימים לקחה דה שליט חלק בתכנון התצוגה למרכז תרבות ומוזיאון ״חומה ומגדל״ בקיבוץ חניתה (1967-71), שהוקם כבית לממצאי החפירות שביצע הארכיאולוג זאב גולדמן במערות קבורה כנעניות בסביבה. אוסף הממצאים כלל כלי חרס רבים – סירים, כדים, קערות, קנקנים ופכים; וכן כלי מתכת – פגיונות ומחטים. בהקשר זה חשוב לציין, למשל, את אדריכלות הפנים של דורה ויחזקאל

74 ראו אפרת, לעיל הערה 5, שם עמ׳ 194. **75** ראו מעוז עזריהו, ״תמונה קצרה ומרוכזת של שאיפותינו ובעיותינו: הביתן הישראלי ביריד העולמי, בריסל 1958״, *ישראל*, 6 (2004), עמ׳ 1-9; על קווי היסוד לתכנון הביתן ראו אריה שרון, ״קווי יסוד בתכנון הביתן״, *הנדסה ואדריכלות*, 16:12 (דצמבר 1958), עמ׳ 391. **76** ראו עזריהו, שם, עמ׳ 16, 21. **77** שם, עמ׳ 13.

גד למלון אכדיה בהרצליה־פיתוח (1955; המלון נקרא כך בזיקה לעבר ה"אכדי" של האזור), ששילבה אלמנטים ומוטיבים ארכיאולוגיים בעיצוב[78] – ואת בחירתם של דה שליט וגולדרייך, לימים, להעמיד בחצר הכניסה לביתם בהרצליה־פיתוח שורה של כדים המזכירים ממצאים ארכיאולוגיים. תשוקת הארכיאולוגיה – אם בחפירה ממש, ואם באיסוף ובהצגת פריטים ארכיאולוגיים בבתים פרטיים, וראו מקרה משה דיין – היתה באותה תקופה בון־טון בקרב האליטה הישראלית.

מעניינת גם בחירתה של דה שליט בשמלת הכלה שלבשה בחגיגת נישואיה לארטור גולדרייך ב־1966. שמלת הרשת שבחרה עוצבה ב־1962 בקירוב על־ידי חברתה פיני לייטרסדורף, מעצבת האופנה של משכית. אז וגם היום זוהי בחירה יוצאת דופן, בסגנון מודרני־מינימליסטי וברוח העיצוב הנזירי וה"עירום" שלה־עצמה. השמלה עשויה סריג של לולאות חופשיות בעבודת יד, בצבע בז', על רקע בטנה בצבע בז' כהה יותר. אורכה של השמלה מעט מעל הברכיים, והיא רחוקה מאוד ממראה של שמלת כלה מסורתית.[79]

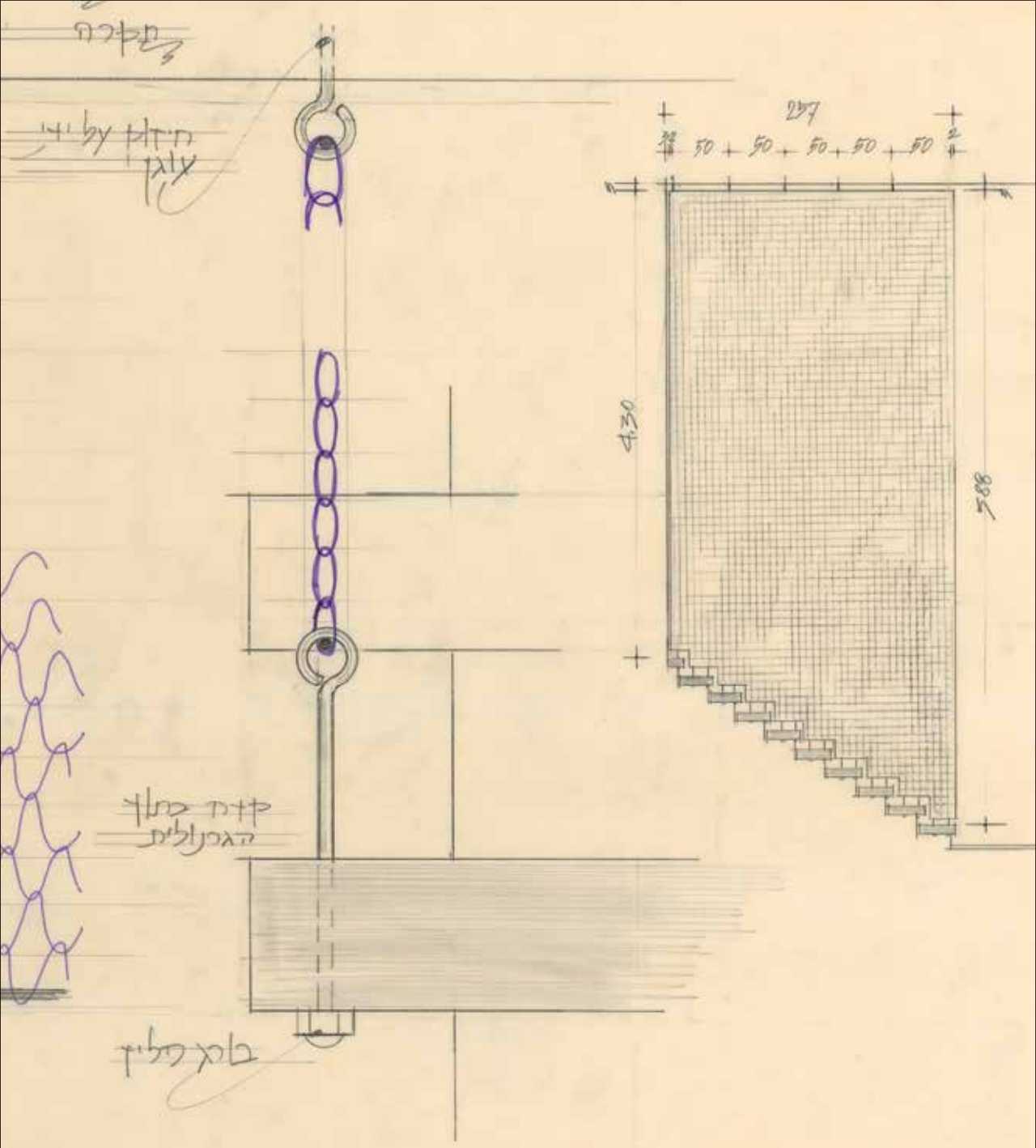
מוטיב הרשת מופיע באותה תקופה בשתי עבודות שונות בתכלית בעיצובם של דה שליט ושותפיה – האחת קשורה בתרבות ההנצחה הישראלית, והשנייה בתרבות הנופש והבילוי: וילון הרשת (שכבר נדון כאן) לקומת הזיכרון בבית ההנצחה בקיבוץ ניצנים, ומסך רשת למועדון הסלע האדום באילת. בין הסקיצות לפרויקט הסלע האדום מצויים גם רישומים מופשטים עוד יותר למוטיב הרשת, ככל הנראה לחיפויי קיר, שבהם הלולאות הסרוגות כמו הולכות ונפרמות. למדרגות היורדות אל מועדון הלילה עיצבו דה שליט ושותפיה מחיצה תלויה העשויה רשת לולאות.

אנני אלברס, עיצוב, 1955 בקירוב, גואש על נייר צילום (פרט)

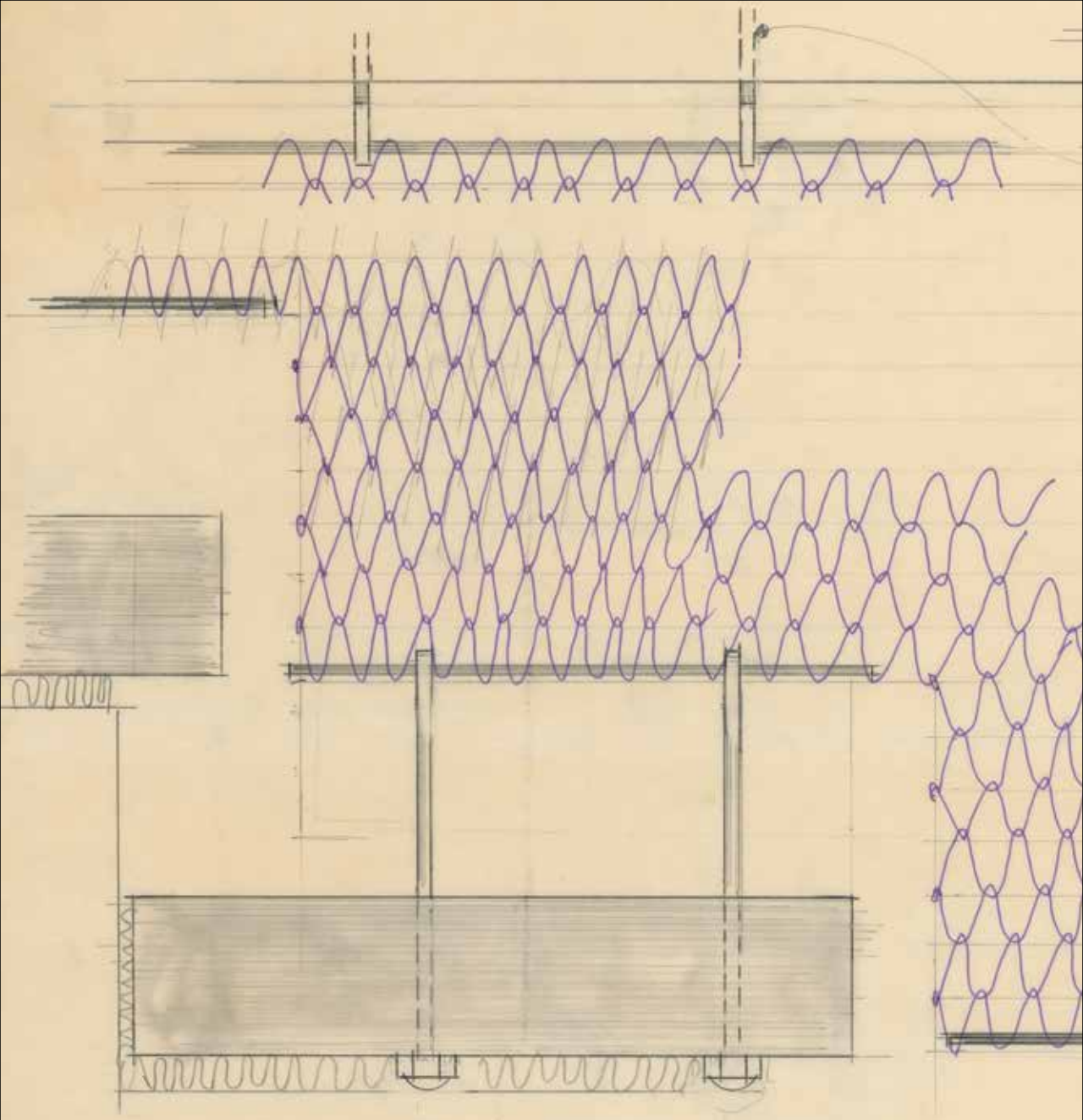
לא יהיה זה חסר בסיס לשוב ולמצוא ברשת זו את השפעת החשיבה הטקסטילית של אנני אלברס, שחקרה את שפת הלולאות בשנות ה־40 עד ה־60 בעבודות גרפיות ובסקיצות הכנה לשטיחים (גם פיני לייטרסדורף, שעיצבה את השמלה, הכירה מן הסתם את עבודותיה). עם זאת, מאחר שהדיאלוג הבין־דורי שניהלה דה שליט עם המייסטרים של המודרניזם האירופי נשזר תמיד באתוס הישראלי הדומיננטי של התקופה – יש לשער שהשראה נוספת למוטיב הרשת באה מרשת הדייגים, שגם לה נוכחות בולטת בתרבות החזותית הישראלית.[80]

78 ראו שחורי, לעיל הערה 46, שם עמ' 64. **79** השמלה נתרמה לארכיון האופנה והטקסטיל ע"ש רוז, מכללת שנקר, רמת־גן, על־ידי עמוס גולדרייך. **80** רשת הדייגים היא אלמנט במערכת הדימויים המקראית המדומיינת – ובתיאולוגיה הנוצרית, שגם ממנה שאבה התרבות החזותית הציונית השראה. בברית החדשה מסופר כיצד גייס ישו תלמידים מקרב הדייגים שפרשו את רשתותיהם בכינרת: "כשהלך ליד ים הגליל ראה שני אחים [...] משליכים רשת לתוך הים כי דייגים היו. אמר להם: בואו אחרי ואעשה אתכם דייגי אדם" (מתי ד', 18-20).

שמלת "רשת דייגים" בעיצוב פיני לייטרסדורף למשכית, 1962 בקירוב ←



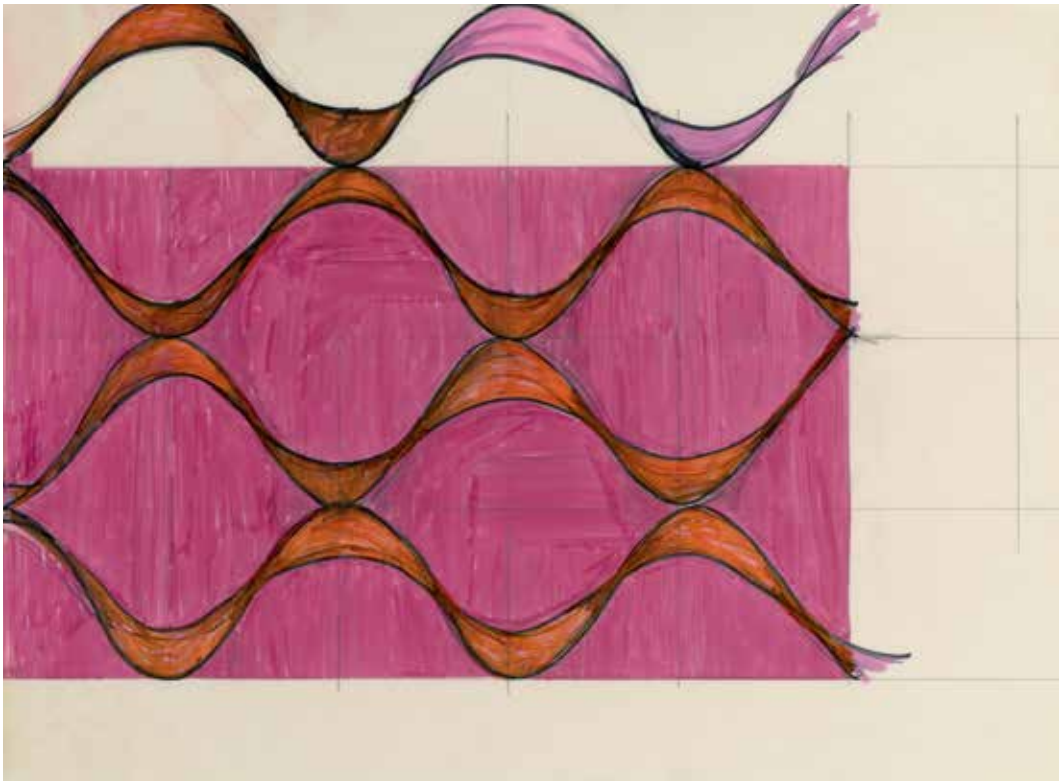
מלון	מלון אסתר
מס'	מס' בטון תלוי
אינ	1:1	5.7.66



גולדרייך-גלס-דה שליט, שרטוטי ביצוע ופרטי תלייה למסך רשת, מועדון הסלע האדום, אילת, יולי 1966

למעלה: האחים גבריאל ומקסים שמיר, דייג נושא רשת, איור על שטר לירה ישראלית אחת, בנק ישראל, 1958; מימין: ריקוד הדייגים (כוריאוגרף: שלום חרמון) במצעד המחולות, חיפה, יום העצמאות 1956; משמאל: כדי נוי מתוצרת מפעל לפיד, שנות ה־60

ארטור גולדרייך, תצלומי רשתות דייגים, ישראל, אמצע שנות ה־60



גולדרייך-גלס-דה שליט, מתווה לפרט מעקה במלון הסלע האדום, אילת, אמצע שנות ה־60

אחד המופעים המעניינים של מוטיב הדיג בתרבות החזותית הישראלית הוא שטר של לירה ישראלית אחת, שעיצבו האחים גבריאל ומקסים שמיר. עיצובם של האחים שמיר זכה בתחרות שנערכה ב־1958 לתכנון סדרת השטרות השנייה של המדינה, כהצעה שביטאה בבהירות את הקו המנחה שהתווה יגאל ידין, חבר ועדת השופטים: הצגת החדש על רקע הישן, באופן שייטיב לבטא את ההמשכיות ההיסטורית בין העבר הקדום להווה המודרני.[81] מבין הדמויות שבחרו האחים שמיר לשטרות שעיצבו, דמות הדייג מעוגנת לא רק בהווה הציוני אלא גם בעבר. הדייג מאזכר את משלח היד הקדום, והוא עטור מכלול של אטריבוטים שבראשם רשת הדייגים. בדומה לעיצובו של הדייג, גם בתצלום של פריץ כהן המתעד את "ריקוד הדייגים" במצעד המחולות בחיפה (יום העצמאות, 1956), הרקדניות לובשות שמלות כמו־תנ"כיות ולראשיהן צעיפי רשת דייגים, בנוסח תלבושות

81 ראו מעוז עזריהו, "על השטרות", בתוך: בתיה דונר (עורכת), קט. *גרפיקה עברית: סטודיו האחים שמיר* (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 1999), עמ' 16, וכן: Yigal Arkin, *Banknotes and Coins of Israel, 1927–2006* (Jerusalem: Bank of Israel Currency Department, 2006), pp. 82–83

למעלה: "עיצוב ותכנון" למשכית, תחתיות סירים מברונזה, אמצע שנות ה־60; למטה מימין: בוקי שוורץ, *חושן*, 1966, תבליט נחושת, 360×320 ס"מ, על קיר המדרגות במשכן הכנסת; למטה משמאל: משה קסטל, *כותל תהילה לירושלים*, ראשית שנות ה־70, תבליט בזלת, 550×500 ס"מ, משכן נשיאי ישראל, ירושלים

אחרות שעוצבו באותן שנים למחולות עממיים בהשראה תנ"כית, כביטוי לילידיות אותנטית.[82]

תחתיות הסירים שעוצבו בברונזה במשרד "עיצוב ותכנון" הן דוגמא מעניינת נוספת להישענות התקופתית על מוטיבים כמו־קדמוניים. התחתית הרבועה נמכרה בחנויות משכית משום שתאמה את הקו העיצובי והאידיאולוגי של החברה. תחתית זו עוצבה כנראה בהשראת החושן של הכוהן הגדול, מוטיב שהיתה לו נוכחות בולטת בתרבות החזותית הישראלית. הפסָל בוקי שוורץ יצר ב־1966 את חושן – תבליט נחושת שנתלה על קיר גרם המדרגות לקומת הממשלה בכנסת. בכתבה שפורסמה במעריב על עיצוב הפנים של משכן הכנסת, מסופר כי התבליט מורכב מיחידות המזכירות את אבני הכותל בהשראת חושן הכוהן הגדול, וכי "האמן בחר בחושן של הכוהן הגדול כנושא המקשר בין בית המקדש – 'המקום החשוב ביותר לעם ישראל בעבר', לדבריו, ובין בית הנבחרים הישראלי – הכנסת, האמורה להיות 'המקום החשוב ביותר לעם ישראל בהווה'".[83] למראה תחתית הברונזה עולה על הדעת גם כותל תהילה לירושלים (ראשית שנות ה־70) של משה קסטל. גם אם עבודות אלה לא היוו השראה ישירה, לא נוכל להתעלם מכך שהיו חלק מסביבה חזותית ששפעה התייחסויות למוטיבים מקראיים. יתרה מזו, ההחלטה לעבוד בברונזה – בדומה לרטוריקת ה"גולמיות" שהלבישו האדריכלים הברוטליסטים על הבטון – היא בחירה מגמתית בחומרים שהיו בשימוש עוד בימי קדם.

ועדיין, הפרשנות לעולם המקראי המדומיין אינה לוקה בהתרפקות נוסטלגית אלא מחלצת ממנו מוטיב צורני מזוקק. הזיקה שנוצרת למקור המקראי הקדום היא תוצר של תהליך מושכל ולא של אסוציאציה או ציטוט ישיר. מצד אחד לקחו דה שליט ושותפיה חלק פעיל בדיבוב האתוס הדומיננטי בתרבות הישראלית של תקופתם; אך מצד שני הם ראו בנראטיב המקראי חומר גלם לעבודה ומשאב צורני טהור.

אוריינטליזם: תיזה ואנטיתיזה, חיים ועיצוב

הנוסטלגיה המקראית האוריינטליסטית השתלבה בלאומיות הציונית, כמקרה של כינון מודרניות מערבית במזרח. המודרניזם הציוני התאפיין במשא־ומתן מורכב בין מזרח ומערב, מתוך הדרישה הפוליטית והתרבותית להתנתק ממסורת עבר מזרחית ודתית בתהליך של רגנרציה ורפורמה לאומית. עקרונות הלאומיות

82 ראו ענת הלמן, *בגדי הארץ החדשה* (ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2012), עמ' 292; יש לציין שב־1968 היו גולדרייך, גלס ודה שליט שותפים לעיצוב האדריכלי של כנס מחולות העם בקיבוץ דליה. **83** תמר אבידר, "כנסת נכבדה", *מעריב*, 26.8.1966.

המודרניסטיים שירתו את העיקרון המארגן של הציונות, דהיינו, שלילת הגולה ושלילת המזרח – אך בה־בעת, מנגד, התרבות הארצישראלית חגגה בנשף מסכות אוריינטליסטי בלתי פוסק. כפרקטיקה מובנית בהביטוס שלה, דימויים של "מזרח" ביססו את הנראטיב של שיבת היהודים לארץ האבות ואת התביעה לילידיות פרימורדיאלית.

תעשיית האופנה והטקסטיל בעשורים הראשונים למדינה היתה שותפה לחגיגה אוריינטליסטית זו. הָחֵל בשנות ה־60, מעצבת האופנה רוז'י בן־יוסף יצרה במפעל "רקמה" דגמים ייחודיים בדגם הכאפייה, ושילבה בעיצוביה מוטיבים משטיחים בדואיים והדפסים מרוקאיים – ולאה גוטליב עיצבה לגוטקס בגדי ים וחוף עם מוטיבים אפריקאיים, מצרִיים, מרוקאיים ובדואיים, ואת בגדי החוף יצרה בגזרות של מכנסי שרוואל והרמון מזרחיים.[84]

הסגנון העיצובי של משכית התבסס לא רק על ממצאים ארכיאולוגיים אלא גם על אריגי הצמר והרקמות הבדואיות, ועל האומנויות העממיות שהביאו איתם המהגרים מארצות האיסלאם, כמו אריגת היד התימנית ומוטיבים דקורטיביים מרוקאיים וטוניסאיים. לאחר מלחמת 1967 הצטרפו למקורות ההשראה של משכית גם סגנונות הרקמה של עזה ובית־לחם. ציונה שמשי, רות צרפתי ואמניות נוספות יצרו למשכית דוגמאות הדפס שתרגמו סגנונות אתניים. אך הבגדים שעיצבה פיני לייטרסדוף למשכית תרגמו את המוטיבים המזרחיים האלה לשפה פשוטה ומינימליסטית, ששירתה את לקוחותיה בהבניית זהותן כישראליות מודרניות. שילוב המוטיבים האתניים לא נועד לְשוות ללובשת מראה אתני, אלא להציג אופנתיות ולהפגין תחכום מערבי.[85]

חליפת צמר וסרטים ארוגים בעיצוב פיני לייטרסדורף למשכית, 1955

בתיה דונר מצביעה על סתירה לכאורה בין השפה של משכית, שהתבססה על מיומנויות מסורתיות של מלאכת־יד, לבין הנוסח המודרניסטי שנהג באותן שנים בתחומי האמנות והאדריכלות; אלא שמוצרי משכית תאמו את הטעם ה"מודרני" של קהל הצרכנים, בהיותם תרגום של

84 ראו נורית בת־יער, *שכרון עיצובים: אמנות האופנה בישראל, 1948-2008* (תל־אביב: רסלינג, 2010), עמ' 15-18.
85 ראו הלמן, לעיל הערה 82, שם עמ' 289-290. ב־2013 הוקמה משכית מחדש, בברכתה של רות דיין, ביוזמת מעצבת האופנה שרון טל. כיום מייצרים בבית האופנה קולקציות יוקרה הנאמנות ל־DNA של משכית המקורית. הטקסטורות של קולקציות כמו "מדבר" (2017) או "הר סדום" (2018) מהדהדות גם הן מלאכות ונופים מקומיים, בגזרות ובתיפורים, בחומרים וביישום של רקמה וחריזה.

למעלה: אורגים תימנים בפעולה בביתן הישראלי לאקספו 58, בריסל; למטה: אורגות בדואיות, ראשית שנות ה־70, מתוך חוברת על אריגה בדואית שנשמרה בספרייתה של דה שליט

מיומנויות ידניות מסורתיות לשפת עיצוב ולטכניקות עבודה עכשוויות.[86]

בשני העשורים הראשונים למדינה פרחה בה (בתמיכה ממשלתית) גם תעשייה ביתית זעירה של חפצי נוי ממתכת (נחושת ופליז) לקישוט הבית. תוצריה של תעשייה זו – אגרטלים וכדים, מגשים וצלחות דקורטיביות, תבליטי קיר ועוד – נראו כמעט בכל בית, לא רק משום שמחירם היה שווה לכל נפש, אלא גם כי ביטאו את מה שנתפס בעיני הציבור כמקומיות ישראלית אותנטית.[87] המוטיבים התנ"כיים והמזרחיים ששימשו בעיצוב חפצים אלה, היו גם הם מפגן אוריינטליסטי של אותנטיות וילידיות מדומיינים.[88]

דה שליט לא היתה אדישה לחגיגה אוריינטליסטית זו שגעשה סביבה – אך כמו בתרגום המוטיבים המקראיים בעבודתה, גם עם התרפקות זו ניהלה משא־ומתן מדוד ואמביוולנטי. בהתמודדותה עם מגמות דומיננטיות בתרבות הישראלית אפשר לסמן מסלולים של תרגום זהיר והימנעות. בעבודתה המקצועית היא קיימה דיאלוג מורכב ומתוחכם עם התכתיב התרבותי האוריינטליסטי, שניכר בו תהליך עיבוד אינטלקטואלי מעניין של ברירה, צמצום והפשטה של המוטיבים האוריינטליים.

בתמונה שצולמה בפתיחת התערוכה "מלאכת בית בכפר" במוזיאון תל־אביב (נובמבר 1955), נראית דה שליט בוחנת בעניין פריט לבוש של משכית, שאת עיצוביה דיגמנה לאחר חזרתה מלונדון בסוף שנות ה־50. פריטי הלבוש, הטקסטיל, האביזרים והתכשיטים של משכית שהיו ברשותה,[89] מעידים על העניין האישי

86 דונר, לעיל הערה 39, שם עמ' 72; רות דיין: "אנחנו [...] 'הרסנו' את האתניות של העדות. השתמשנו בידיים של כל העדות. לקחנו חלקים, ביצענו שילובים ושינויים. הכנסנו אותם לסיר לחץ והפכנו את זה לתבשיל מוצלח מאוד" (עמ' 6). **87** ראו נורית כנען־קדר, *ארץ חפץ: אומנות ועיצוב במתכת בשני העשורים הראשונים למדינה* (תל־אביב וירושלים: מוזיאון ארץ־ישראל ויד יצחק בן־צבי, 2006), עמ' 11-12. **88** ברבים מסרטי הקולנוע הישראליים משנות ה־60, פריטים מעין אלה – צלחות מעוטרות ותמונות קיר ממתכת על הקירות, פסלונים וכלי נוי למיניהם על מדפי המזנון – מרכיבים את המפרט הדקורטיבי של התפאורה הדומסטית; ראו חכם, לעיל הערה 17, שם עמ' 216. **89** לימים נתרמו הפריטים – על־ידיה, ואחרי מותה על־ידי בנה, עמוס גולדרייך – לארכיון הטקסטיל והאופנה ע"ש רוז במכללת שנקר. במכתב התודה מארכיון רוז מצוינים הפריטים הבאים: אריג מרוקאי בדוגמת דמשק; מעיל מדבר מצמר חום כהה באריגת יד עם קישוט גדילים עצמאיים מאמצע שנות ה־50 (כנראה של משכית); שמלת צמר מסריג שחור של משכית, רקומה בסגנון תימני; שמלת הורה עם חגורה ותכשיט בסגנון תימני מ־1958, ועוד.

תמר דה שליט (מימין) בפתיחת התערוכה "מלאכת בית בכפר", מוזיאון תל־אביב, 1955

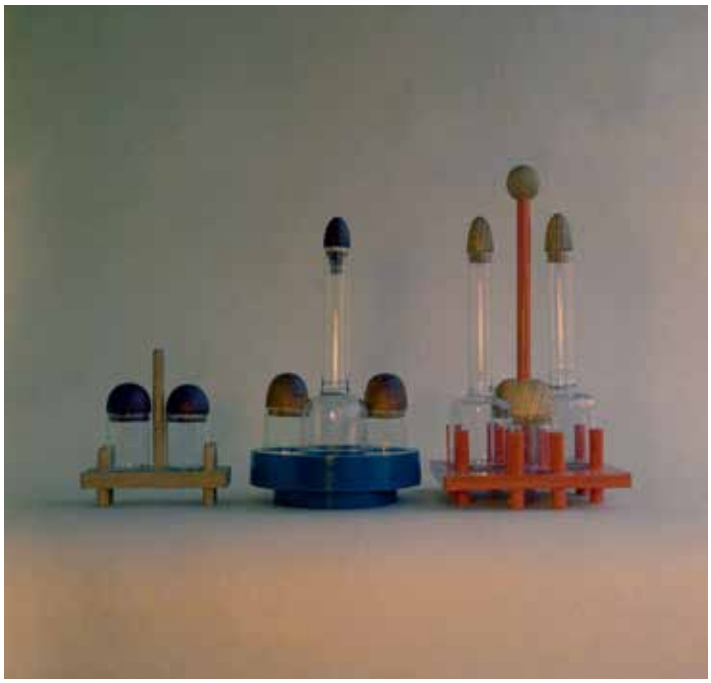
שגילתה בביגוד ובתכשיטים אתניים. פרטים ביוגרפיים אלה רלוונטיים לדיון כי כמו בעבודתה כאחראית על הדיילות בביתן הישראלי באקספו 58, שגילמו בגופן אתוס מרכזי בתרבות הישראלית – טעמה בלבוש ובתכשיטים מעיד שה"ביצוע" של אתוס זה בחיי היומיום נעשה חלק בלתי נפרד מההביטוס שלה. בתצלום שבו היא נראית על מרפסת מלון אשל השרון בהרצליה־פיתוח,[1] היא לבושה כתונת פסים בסגנון "מזרחי־מקראי" (ככל הנראה בעיצובה של רוז'י בן־יוסף) וסנדלים "תנ"כיים" (ככל הנראה מתוצרת "נמרוד"). התמהיל שנוצר בקומפוזיציה של התצלום בין דמותה ותסרוקתה לבין הבלוקים החשופים שברקע ומעקה העץ בעיצוב משרבייה (עוד מוטיב חוזר בעבודתה), מדבב את יצירתה כעיצוב מקומי השוזר מודרניות עם עתיקות ומזרחיות.

190

קו וצבע בין מזרח למערב

הגישושים הראשונים של דה שליט בניסוח השפה האוריינטליסטית הייחודית לה נראים במערכת כלי תבלין שעוצבה סביב 1963 במשרד "עיצוב ותכנון", ובעיצוב התצוגה לתערוכת הטקסטיל של מכון הייצוא הישראלי ביריד המזרח, תל־אביב (1964). כלי הזכוכית עם מכסי העץ מזכירים במראם מינארטים של מסגדים, אך התייחסות ראשונית זו לאלמנטים חזותיים אוריינטליים מטופלת

← תמר דה שליט מדגמנת, דצמבר 1955



"עיצוב ותכנון" למשכית, מעמד תיבול (מלח-פלפל-שמן-חומץ) מזכוכית ועץ צבוע,
אמצע שנות ה־60

"עיצוב ותכנון", תערוכת טקסטיל והדפסים למכון הייצוא הישראלי, גני התערוכה, תל־אביב, 1964

כציטוט של צורה וקו. בתערוכה של מכון הייצוא, שהציגה את הדגמים הזוכים בתחרות לעיצוב בדים, תלו דה שליט ושותפיה את יריעות הבד לאורכן מתקרת חלל התצוגה. בינות לאריגים התלויים – בדגמי פסים ובדוגמאות גיאומטריות ומודרניסטיות־מופשטות אחרות – הוצבו אובייקטים שונים, כמו ג׳ארות בסלסלות קלועות, סלילי חוטים שנראים כמו תרבושים, ואובייקטים פיסוליים המדמים אלמנטים של אדריכלות ערבית. במבט לאחור, התצוגה המודרניסטית למראֶה כללה הצבה דקורטיבית נאיבית־משהו של אובייקטים כמו־אוריינטליים, כניגוד שנועד להבלטת המודרניות המערבית של הבדים המודפסים.

שפה מגובשת וברורה יותר ניכרת באדריכלות הפנים לבית ההחלמה יערות הכרמל, שבה שילבה דה שליט נגיעות אתניות ערביות באמצעות שני אלמנטים מרכזיים: שטיח קיר בדואי, שרכשה בשוק הפשפשים ותלתה בלובי של המלון; ושבכות עץ – המשרבייה, השאולה מהאדריכלות האיסלאמית – המתפקדות כאלמנט הצללה להגנה מקרני השמש העזות וכתחליף לתריסים. נעשה כאן ניסיון ליצור חלל מודרניסטי באופיו, שמתַקשר עם התרבות והאקלים המקומיים, בשתי גישות: שימוש באובייקט מקורי (השטיח) ולא בהעתק, חיקוי או ציטוט; ושאילה של אלמנט הצללה מקומי (השבכות) תוך שילובו האורגני כמרכיב משלים לבטון הברוטליסטי, בצבע ובחומר.

בתוך החדרים עצמם, שעוצבו באיפוק מודרניסטי, השבכות יוצרות האֶפלה נעימה בנגיעה אוריינטלית קלה. השבכות מופיעות כמוטיב חוזר במקומות שונים במלון, במחיצות ובמסעדי הכורסאות, הספות והכיסאות. השימוש שנעשה בשבכה הוא מודרניסטי במהותו, כי השבכה היא אלמנט פונקציונלי ודקורטיבי בעת ובעונה אחת. שבכות בעיצוב שונה במקצת חוזרות גם במרפסות של מלון אשל השרון בהרצליה־פיתוח, שם הן הותקנו לצד מסגרות בטון חשוף ומילואות בלוקים, חשופים אף הם, בשפה ברוטליסטית. שתי עבודות אלה מדגימות אסטרטגיה של בחירה מדודה באלמנטים אוריינטליים ושילובם בחלל להעֲצמת הניקיון המודרניסטי.

גישה שונה בתכלית מזוהה אצל האדריכלית דורה גד, שהָחֵל בשנות ה־50 ניסחה כאן סגנון מקומי נאמן לחומרים ולתרבות המקומית. גד, שהיתה אף היא קרובה לפיני לייטרסדורף, שילבה בעבודותיה בדים מקומיים, שטיחי תפילה ומחצלות ופריטי קראמיקה ונחושת, השתמשה בצבעים רוויים, ושיבצה בחלליה רהיטים מקומיים ושבכות. גד היתה נאמנה למודרניזם הפונקציונלי, אך הטמיעה בו מרכיבים פולקולריסטיים מקומיים.[90] בחדר האוכל של ביתה בקיסריה הציבה גד שטיח־קיר ושבכה – וגם בבר של מלון הילטון בתל־אביב יש גודש של אלמנטים אוריינטליים: כורסאות ממקלעת נצרים, אלמנט דקורטיבי על הקיר בצבע טורקיז (הפשטה מודרניסטית של ערבסקה), וצבעוניות רוויה וססגונית.

90 ראו שחורי, לעיל הערה 46, שם עמ׳ 25-26, 32.

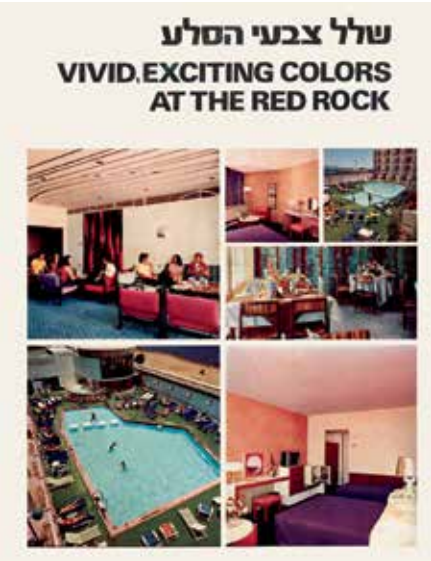
אדריכל נחום זולוטוב עם גולדרייך-גלס-דה שליט, בית החלמה יערות הכרמל, 68-1966;
למעלה: שבכות הצללה מעץ בחזית הבניין; למטה: שטיח בדואי על קיר הלובי ושבכות
משולבות בכורסאות

בית החלמה יערות הכרמל, 68-1966: שבכות הצללה

גולדרייך-גלס-דה שליט, מעקות שׁבכה במרפסות מלון אשל השרון, הרצליה־פיתוח, 68-1967 (נהרס)

לעומת גד – וגם בניגוד לבן־זוגה ארטור גולדרייך, שעם הגעתו לישראל הסתמן בעבודתו מפנה של צבעוניות עזה – דה שליט היתה חסכנית מאוד בשימוש באלמנטים אוריינטליים ונמנעה משילוב כמה אלמנטים כאלה בחלל אחד. ה"אוריינטליזם" שלה שמר תמיד על מינימליזם נזירי, והצבעוניות שבחרה נועדה תמיד להדגיש את הצורניות המאופקת של החלל. פנייתה של דה שליט לצבעוניות "מזרחית", לצבעי המדבר בשקיעה ולשילוב של צבעים רוויים כמו אדום, סגול, כחול וכתום, ניכרת אמנם בעיצובים (שכבר נדונו) לפנטהאוז צ'ארלס קלור, בית החלמה יערות הכרמל ומלון הסלע האדום; אולם עבודת הצבע מתמקדת בעיקר בבדי הריפוד שבחרה למיטות ולכורסאות, וזאת לא באורנמנטיקה חושנית אלא בפסים גיאומטריים ובמשטחי צבע מלאים.

בחוברת בהוצאת מלון הסלע האדום באילת, שכותרתה שלל צבעי הסלע, נכתב כי "עזרו לנו ליצור את האווירה המיוחדת האדריכל נחום זולוטוב ומעצבת הפנים תמר דה שליט, שהשכילו לתכנן את המלון להשתלבות מרבית בנוף הצבעוני המיוחד של אילת, על צבעי המדבר המגוונים והים הכחול". נדגיש אפוא כי הגוונים הרוויים שבחרה דה שליט לא צייתו לנטיות הצבעוניות של המודרניזם האירופי, אלא ביקשו לסמן את הייחודיות המקומית של המפגש בין מדבר וים. עקרונות הצבע המודרניסטיים תורגמו על־ידה לשפת הצבעים המקומית, בניסיון לנסח מודרניזם עברי או לְשוות מודרניות לחומרים ולצבעים מקומיים.

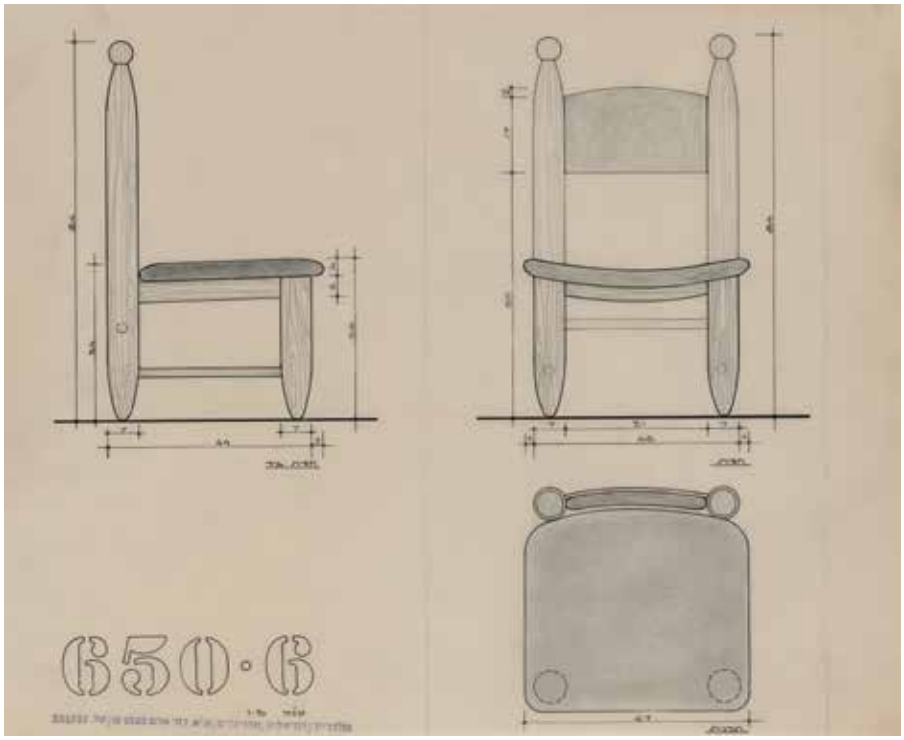


עלון שיווקי של מלון הסלע האדום, אילת, שנות ה־70

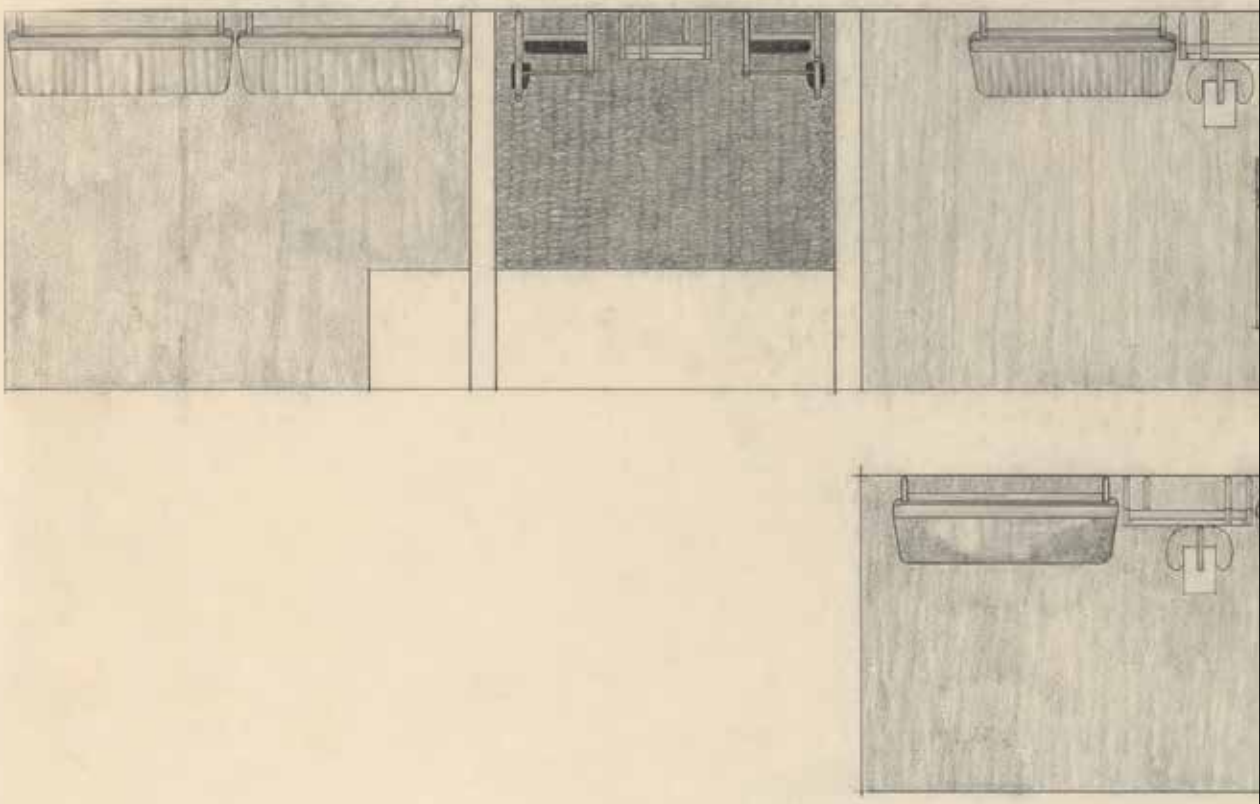
מקור השראה נוסף לשילובי צבעים אלה היה העיצוב היפני, והלגיטימציה לשילובי צבעים כמו אדום, ורוד, כתום וסגול שהביאו למערב – לקראת אמצע שנות ה־60 – מעצבי אופנה חלוציים כקנזו טקאדה ואיסי מיאקי. קנזו אף הפליא לעצב צבעוניות עזה בעירוב של דגמי הדפס – פסים, משבצות נקודות ופרחים – ששולבו כולם בבגד אחד. ספרייתה של דה שליט מעידה על עניינה באסתטיקה היפנית, ומפנקסי הנסיעות שלה עולה כי ביקרה בסטודיו של מיאקי בלונדון ואף רכשה ממנו כמה פריטים. עם זאת, השפעה זו על דה שליט הוגבלה ליישום שילובי צבעים מעין אלה בפסים או במשטחי צבע מלאים בלבד.

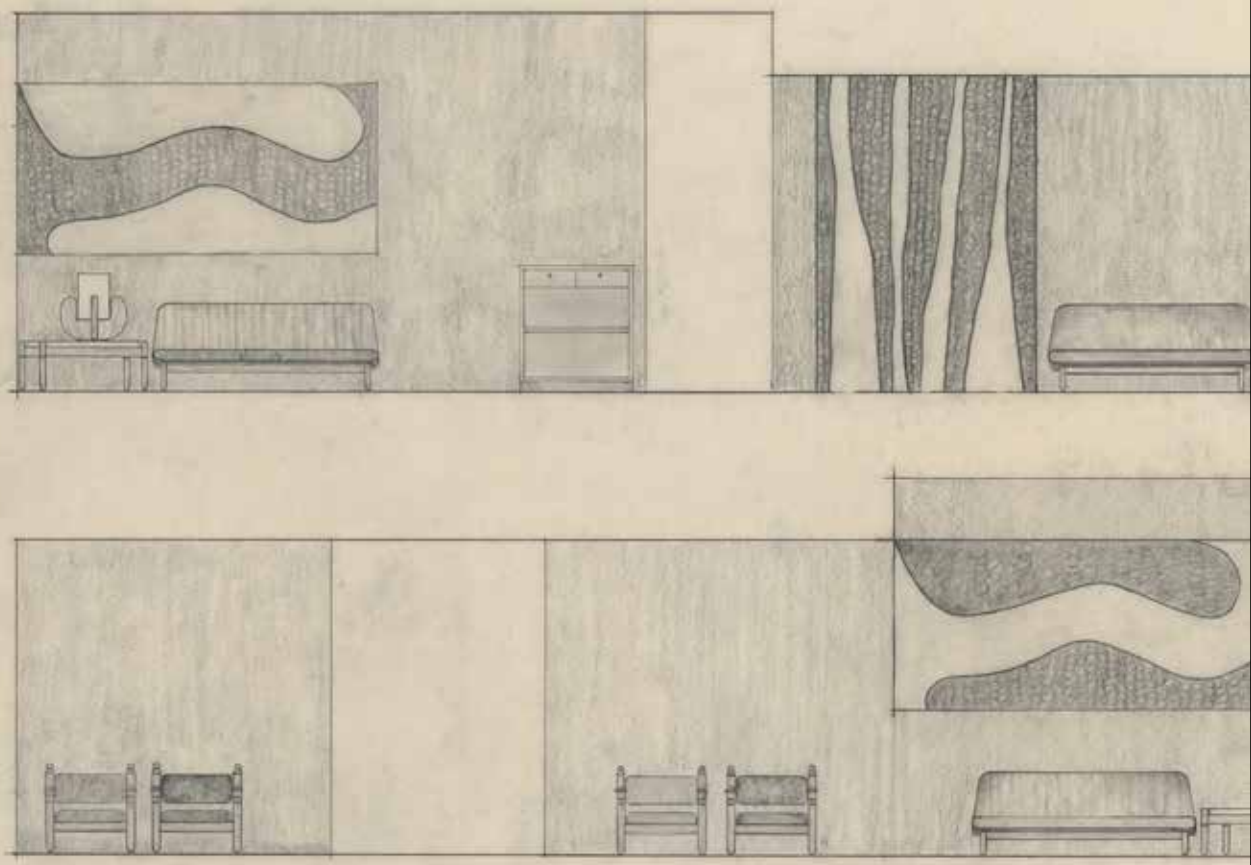
אולי בהשראת המדבר ופארק תמנע הסמוך, אולי במחשבה על הסלע האדום שבפטרה (יעד בלתי מושג ונחשק, שהצית את הדמיון של הרפתקנים

> עמ' 270

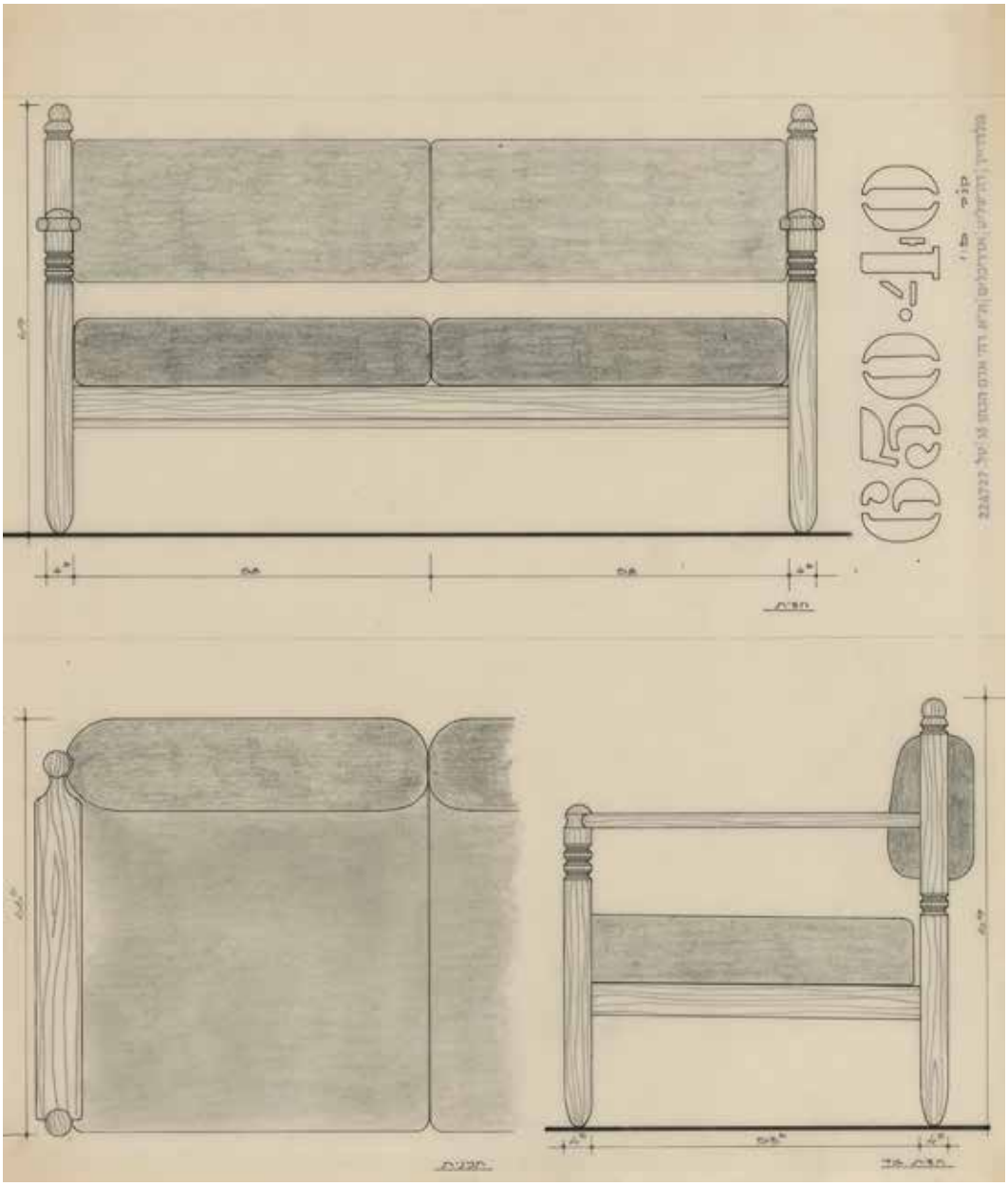


למעלה: תמר דה שליט מחוץ לנגריית 4 נגרים, בוחנת את הכיסאות שעיצבה למועדון הסלע האדום באילת, סוף שנות ה־60; למטה: שרטוטי ביצוע לכיסאות נמוכים, מועדון הסלע האדום, אילת, סוף שנות ה־60

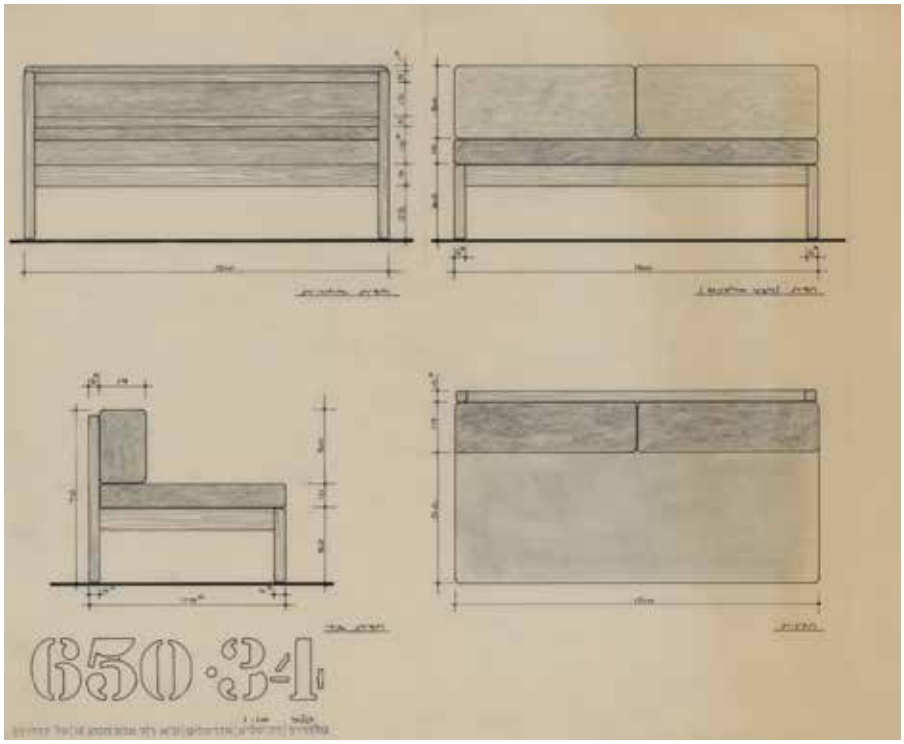


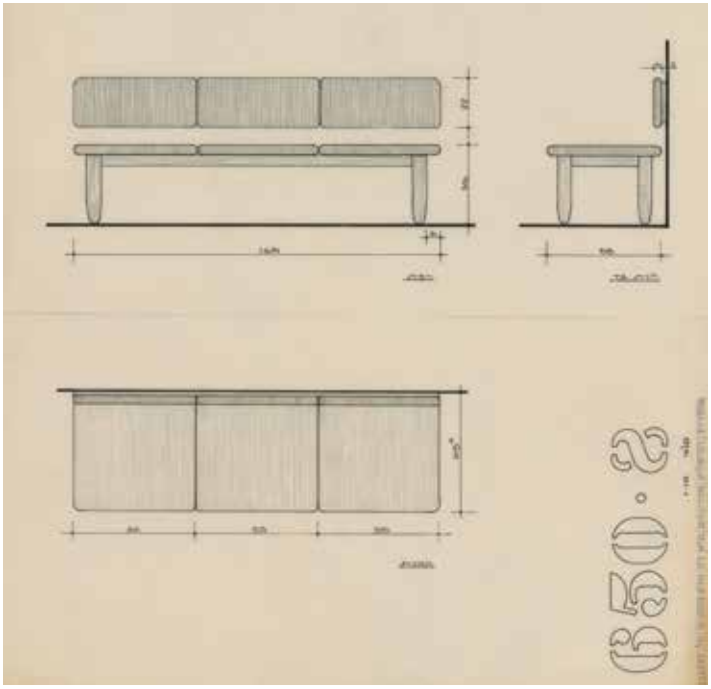


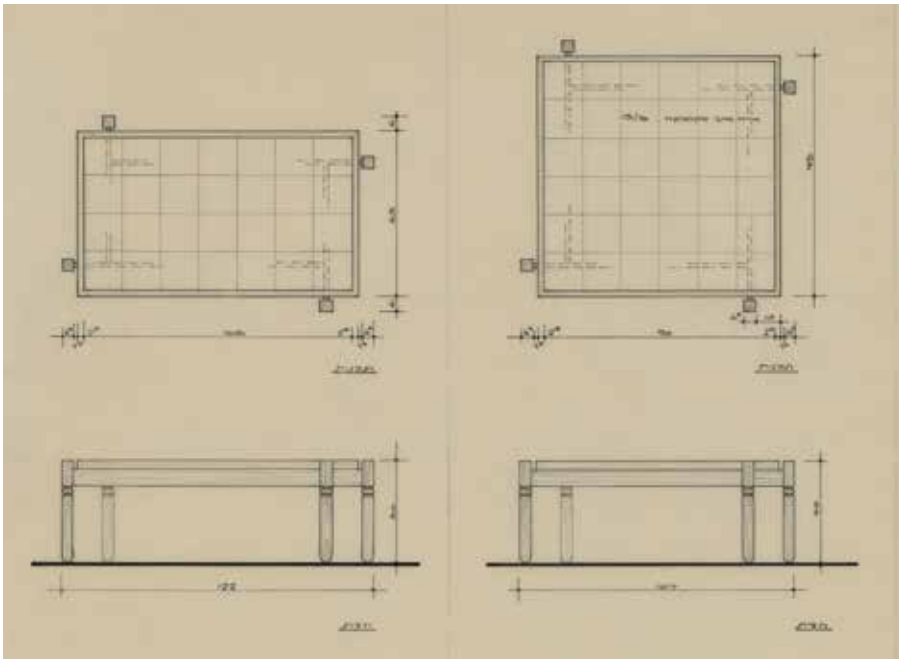
גולדרייך דה שליט, תרשימי חזיתות־פנים ללובי (חיפויי־קיר, שטיחי־קיר, רהיטים), מלון הסלע האדום, אילת, 1965-73



גולדרייך דה שליט, שרטוטי ביצוע לרהיטים, מלון הסלע האדום, אילת, 1965-73







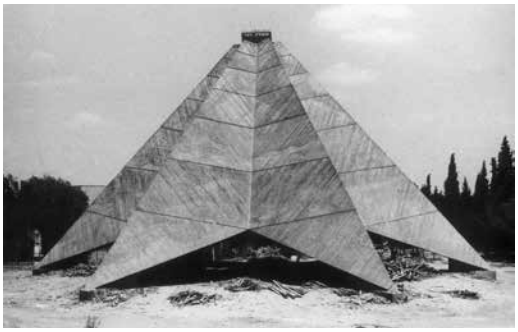
גולדרייך דה שליט, שרטוטי ביצוע לשולחן במועדון, מלון הסלע האדום, אילת, 73-1965

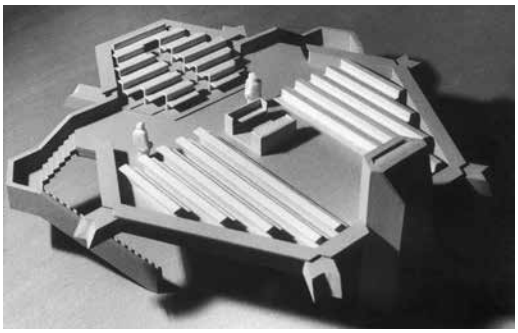
ישראלים), ואולי בשל אופיו הנהנתי של המקום – אדריכלות הפנים של דה שליט למלון הסלע האדום באילת היא כנראה העבודה האוריינטליסטית ביותר שלה באותן שנים (73-1965). הרחק בדרום הארץ, היא הרשתה לעצמה לחרוג קמעא מהאיפוק האופייני לה ולשחק באופן נדיב יותר בשילוב אלמנטים צורניים אוריינטליים בעיצוב המודרניסטי – ואף זאת, עדיין, תוך שמירה על עקרונות הצמצום וההפשטה.

בחללים הציבוריים והפרטיים שעיצבה למלון לא מדובר עוד בנגיעות קלות אלא בריכוז גבוה יותר של אלמנטים אוריינטליים: אזכורים מפורשים לפטרה, כורסאות שמזכירות בצורתן מושבים מצריים קדמוניים, אהילי גדילים, שבכות ועוד. עם זאת, במסעדה למשל היא שילבה אמנם אהילי גדילים – אך הכיסאות שעוצבו ב"עיצוב ותכנון" עשויים בסגנון מודרניסטי מובהק. לטרקלין עוצבו כורסאות וספות במראה אוריינטלי – אך שרטוט הכנה להצבת רהיטים אלה מעיד כי תכננה לשלבם בחלל מודרניסטי באופיו, לצד אלמנטים מופשטים וספות מינימליסטיות בסגנון האופייני לה. השפה שלה מנוסחת, אם כן, תוך שמירה על מתח מתמיד של ניגודים בין אלמנטים אוריינטליים לאלמנטים מודרניסטיים ומינימליסטיים, המשולבים במינון מדוד.

מועדון הלילה, בהיותו מוקד של בילוי באווירה מזרחית, זכה תחת ידיה של דה שליט לטיפול שחורג במידה רבה מהאיזון המוקפד שעליו שמרה בשאר

למעלה: הופעה של להקת מחול במועדון הסלע האדום, אילת, אוגוסט 1970;
למטה: הכיסאות הנמוכים במועדון הסלע האדום, אילת





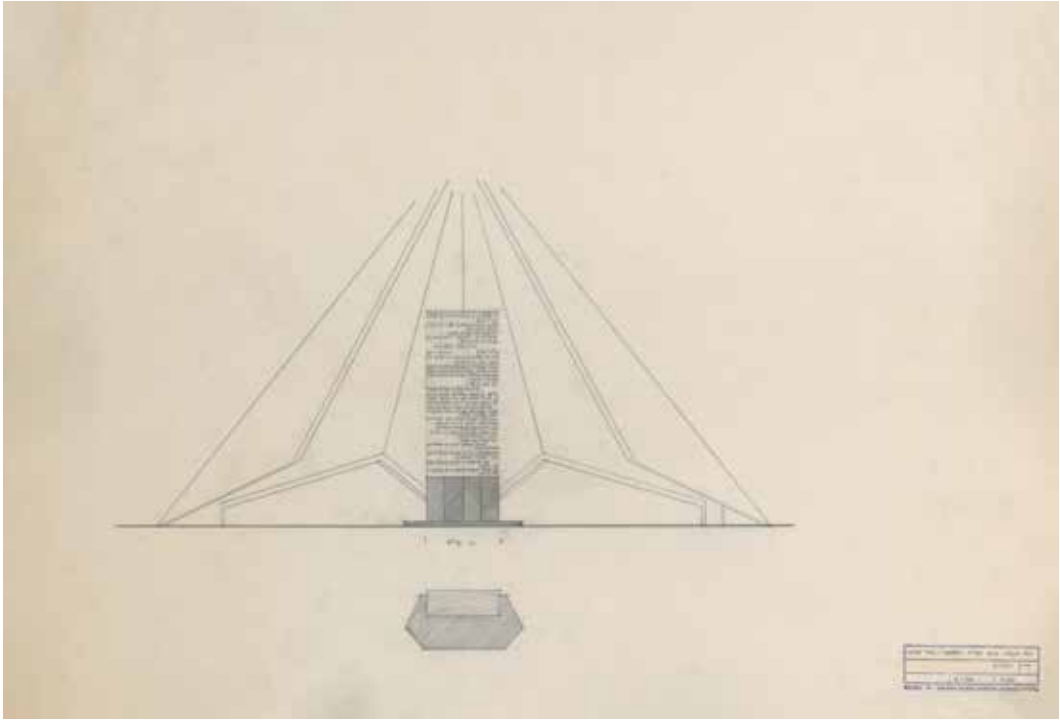
בית כנסת לעדה הבבלית ע"ש חלאסצ'י, באר־שבע (אדריכל: נחום זולוטוב, 80-1976); למעלה: גמר יציקת המעטפת; למטה: דגם גרסה מוקדמת של סידור הפנים

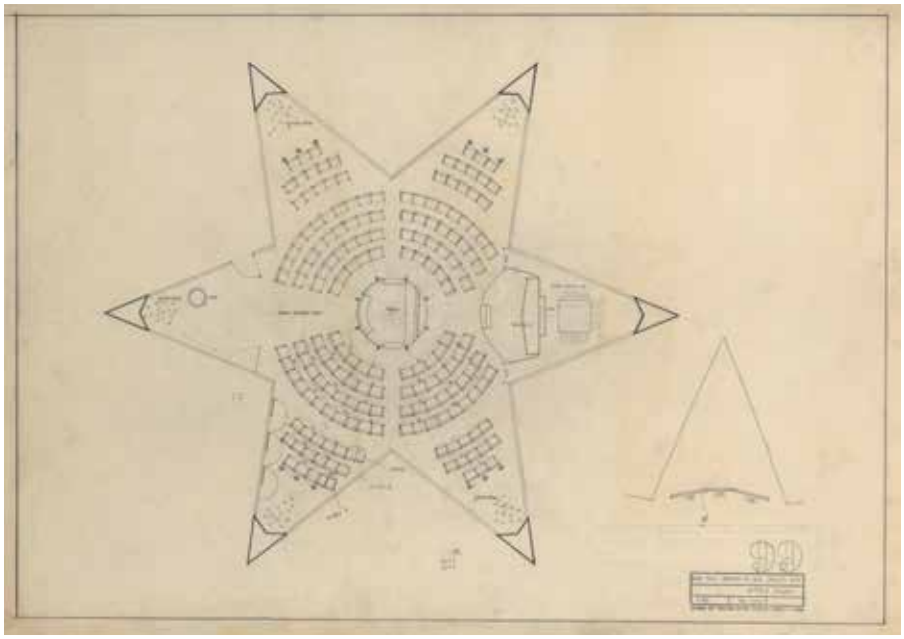
החללים. כיסאות המועדון והבר, שעוצבו במיוחד, שונים מהנוסח המודרניסטי של הכיסאות האחרים. בולט במיוחד כיסא נמוך עם מושב עור שרגליו מחודדות בקצוות, המתהדר במוטות משענת שבראשם כדור. הכיסאות שעוצבו לפרויקט זה הם הפשטה של כיסאות ערביים, שאפשר למצוא כדוגמתם בבתי מלון בירושלים המזרחית. בתקופה שבה עוצבו, אחרי מלחמת 1967, נחשף הציבור בארץ לרהיטים תוצרת עזה, בית־לחם וירושלים המזרחית – אך הטיפול באלמנטים עיצוביים אלה מתייחד גם כאן בהפשטה צורנית וצמצום של קווים דקורטיביים, תוך הימנעות מציטוט מפורש.

פרויקט שמהווה אנטיתיזה מוחלטת למערכת היחסים המעניינת שניהלה דה שליט עם המגמות האוריינטליסטיות של תקופתה, הוא אדריכלות הפנים לבית הכנסת לעדה הבבלית ע"ש חלאסצ'י בבאר־שבע, בתכנון נחום זולוטוב (80-1976). בשל זהות הקהילה המזמינה, טיפול אוריינטליסטי היה עשוי להיראות נכון בפרויקט זה; ובכל זאת, אדריכלות הפנים ואדריכלות הבניין ככלל חפות מאוריינטליזם. המבנה עוצב בתוכנית של מגן־דוד, שמתנשא לגובה כפירמידה. קליפת הבטון הפירמידלית מורכבת מתריסר צלעות ליצירת מגן־דוד בעל שישה קודקודים, שנחתם בשולי זכוכית המשמשים כחלונות. הבמה מוצבת במרכז החלל, וסביבה ערוכים במעגל ספסלי המתפללים. ארון הקודש הוצב סמוך לקודקוד הצפוני, הפונה לירושלים.[91]

כאמור, דה שליט הקפידה באדריכלות הפנים על התאמה מוחלטת לערכי הברוטליזם החילוני, שהנחו את תכנון הבניין. את ארון הקודש עיצבה כארון עץ פשוט וישר־קווים, שדלתו עשויה שבכת עץ גיאומטרית בדוגמת מעוין, ואת ספסלי העץ הגושניים של המתפללים עיצבה בקווים זוויתיים, מינימליים ונקיים. בדומה לעיצוב בית הכנסת "חוף ים" בהרצליה־פיתוח, גם בחלל זה לא מוצגים פריטי יודאיקה, למעֵט נוכחותו המונומנטלית של לוח "שיוויתי" מעל ארון הקודש.[92]

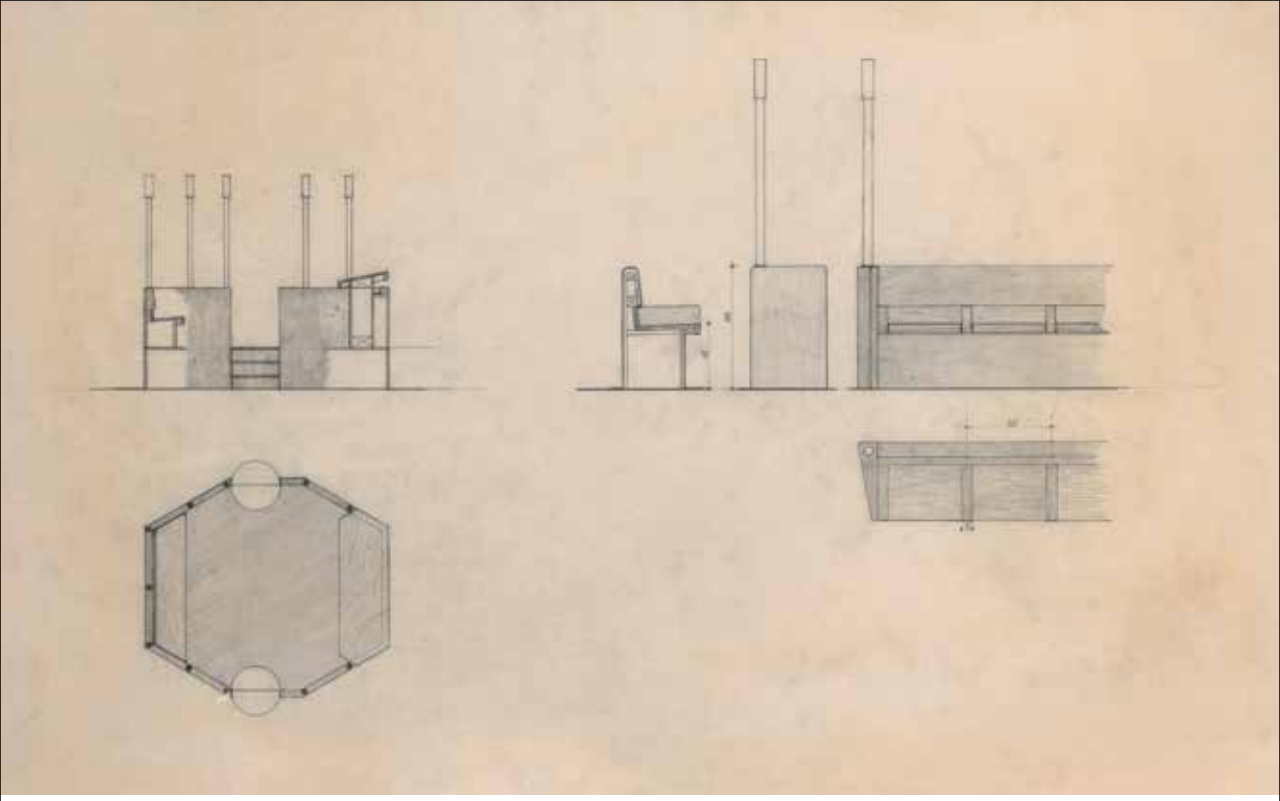
91 ראו עמיר, לעיל הערה 12, שם עמ' 30. **92** מתצלומים עכשוויים של פנים בית הכנסת ניכר כי במרוצת השנים נוספו בו לא מעט אלמנטים עיטוריים מסורתיים של בתי כנסת, החוטאים לאיפוק המינימליסטי־חילוני המאפיין את עיצובה של דה שליט.

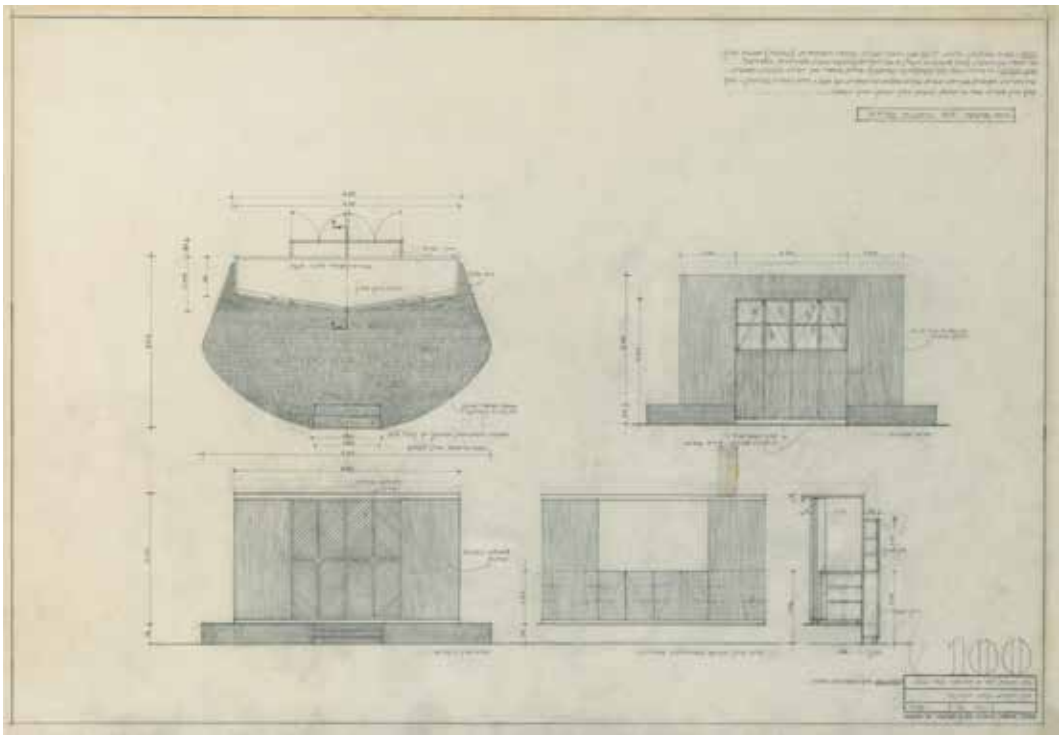




גולדרייך דה שליט, אדריכלות פנים של בית הכנסת לעדה הבבלית ע"ש חלאסצ'י, באר־שבע, 80-1976;
למעלה: ארון הקודש (תרשים חזית ומבט־על), ינואר 1976; למטה: תוכנית כללית של סידור המושבים, ינואר 1979

בית כנסת לעדה הבבלית ע"ש חלאסצ'י, באר־שבע, 1976-80; למטה מימין: מושבי המתפללים;
למטה משמאל: ארון הקודש ומעליו לוח "שיוויתי"





גולדרייך דה שליט, אדריכלות פנים של בית הכנסת לעדה הבבלית ע"ש חלאסצ'י, באר־שבע, 80-1976;
למעלה: שרטוטי הבימה; למטה: שרטוטי ארון הקודש ובימת הכוהנים, ינואר 1979

האלמנט העיצובי היחידי שמסמן את הקשר בין החלל המודרניסטי לבין זהות הקהילה המשתמשת בו, הוא המנורות. עיצוב המנורות הוא הפשטה צורנית של עץ הדקל, שמקורו במסופוטמיה – ואהילי הזכוכית העגולים תלויים בקצה זרועות דקות המתעקלות כלפי מטה, בדמות הידות של עץ הדקל שאליהן מחוברים סנסני התמרים. חרף הדימוי של עץ הדקל, אלה מנורות מודרניסטיות שבעיצובן ננקטה הפשטה צורנית.

שנות ה־80: אוריינטליזם ואר־דקו בפרשנות פוסט־מודרנית

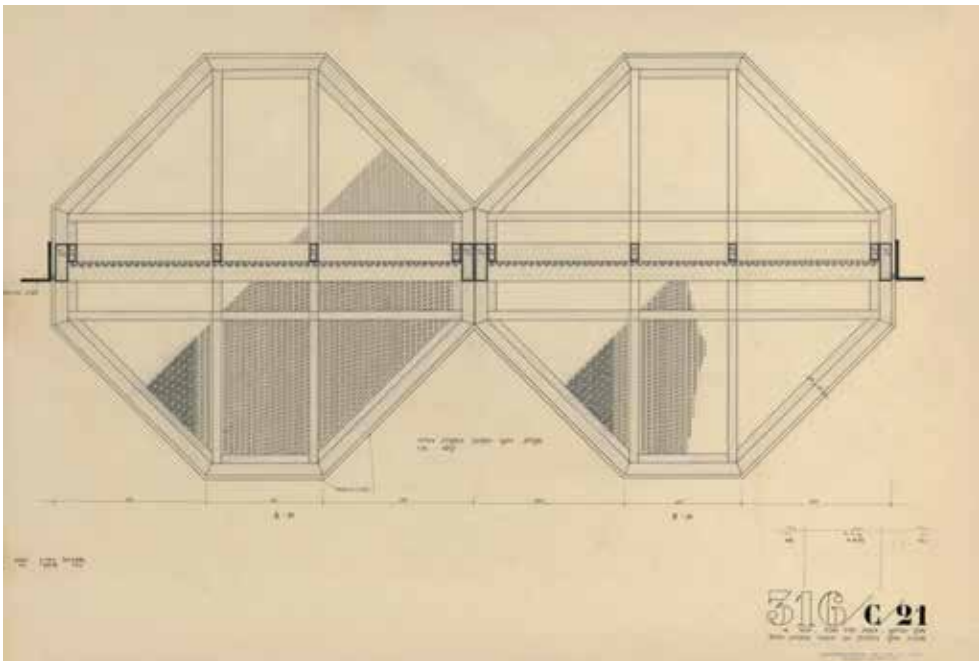
כמו כל תחום עיצוב אחר, אדריכלות פנים נתונה לתנודות סגנוניות ואופנתיות בחילופי העִתים – וגם עקרונות המפתח המודרניסטיים של מינימליזם ואיפוק עיצובי איבדו בשנות ה־80 את מעמדם המוביל בתרבות החזותית הישראלית. אדריכלות הפנים שיצרה דה שליט לבתי מלון בשנות ה־80, דוגמת מלון שרתון בתל־אביב (1976-77; שינויים: ראשית שנות ה־80)[93] ומלון הר ציון בירושלים (1982-85),[94] היא עדות מעניינת להתמודדותה עם רוחות הפוסט־מודרניזם בעיצוב ועם השינויים שחלו בהלך הרוח התרבותי בישראל. שני מיזמי "לוקסוס" אלה מתרחקים, מצד אחד, מכתב היד המודרניסטי־ברוטליסטי והמאופק שאפיין את עבודתה בשני העשורים הקודמים – ומצד שני מזוהים בהם עדיין סממנים של שפתה הייחודית. בפרויקטים אלה היא מנסה את כוחה בפרשנות פוסט־מודרנית לאר־דקו בשילוב אלמנטים אוריינטליים, ועיצובם משדר מודעות לרוח התקופה. ההיגיינה המודרניסטית חמורת הסבר והאיפוק הרציונלי הומרו בעיצוב שמפגין ראוותנות עשירה. מילת המפתח של התקופה היא נהנתנות, ולא החלמה.

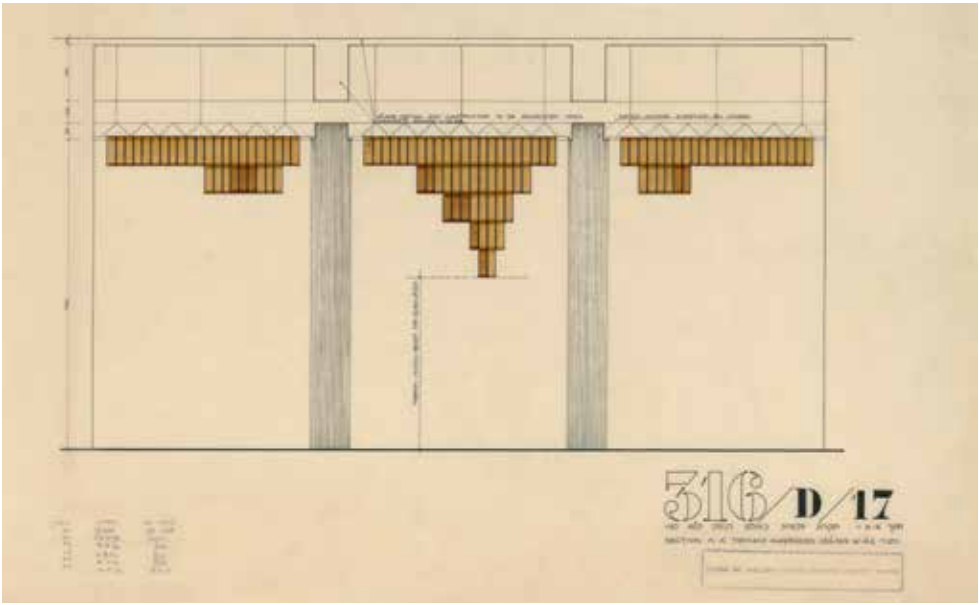
מלון שרתון, שנבנה בשורת מלונות היוקרה על חוף ימה של תל־אביב, הוא אנטיתיזה לבתי המלון הברוטליסטיים של שנות ה־70, שאירחו נופשים־מחלימים בחופשות הבראה. בשנות ה־80 שירת המלון בעיקר אנשי עסקים וידוענים מחו"ל, וחלליו עוצבו בנוסח הסטנדרטי של מלונות יוקרה בערי מערב אירופה וארצות־הברית, בלי יומרה מפורשת להציג ייחודיות מקומית.

דה שליט, הידועה בגישתה המינימליסטית, יצרה ללובי של מלון שרתון אלמנט תאורה דומיננטי והדור למראה, במבנה גיאומטרי של פירמידה הפוכה מלוחות זכוכית צהובים, שמכסה שטח נרחב מהתקרה. הפוסט־מודרניות של גופי

93 המלון (אדריכלים: ורנר יוסף ויטקובר ויעקב רכטר) הוקם ועוצב בסוף שנות ה־70, אך באמצע שנות ה־80 הכניס משרד גולדרייך דה שליט שינויים באדריכלות הפנים, ולעיצוב מחודש זה אני מתייחסת כאן. **94** המלון שוכן בבניין היסטורי במזרח ירושלים, שנבנה ב־1882 כבית חולים לחולי עיניים ושימש בתפקיד זה עד 1948, עם תוספות מתקופת המנדט בתכנון האדריכל הסקוטי קליפורד הולידיי. בשנות ה־80 הוסב הבניין למלון בידי האדריכלים ד"ר מויסס בן־בונן (ממקסיקו) ונחום מלצר, ועל אדריכלות הפנים הופקדו גולדרייך ודה שליט.

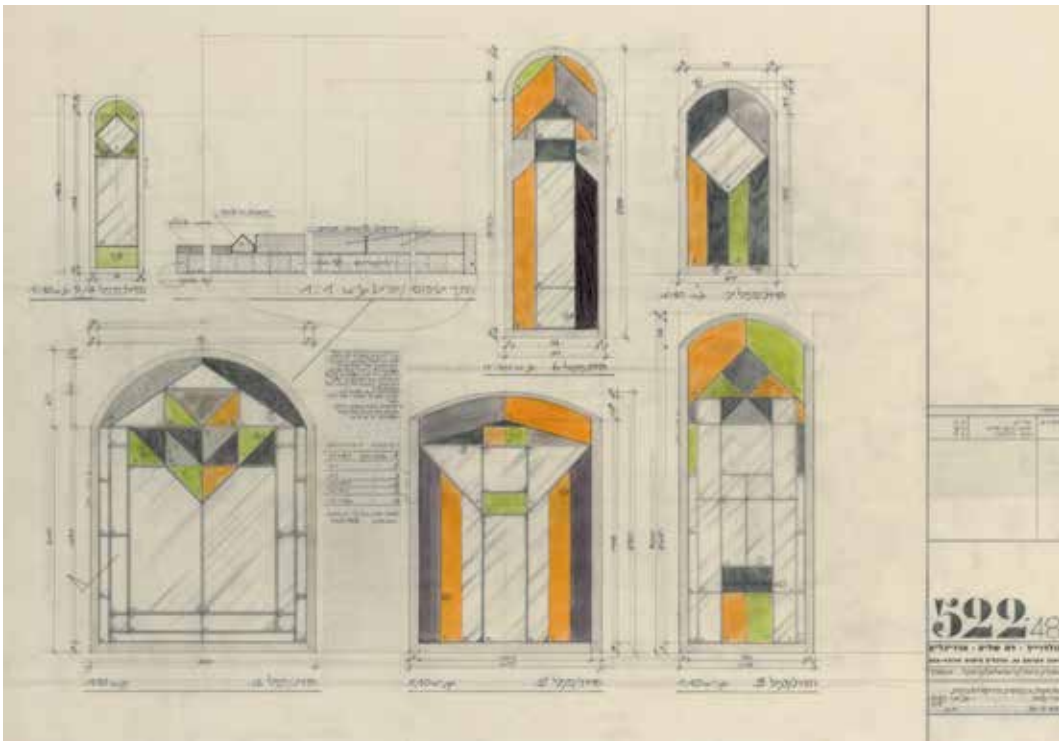
הכניסה למלון שרתון, תל־אביב, בתצלום תדמית מראשית שנות ה־80





גולדרייך-דה שליט-וימר, למעלה: שרטוטי ביצוע לתקרת עץ בקומת חדר האוכל, מלון שרתון, תל־אביב, 77-1976;
למטה: תכנון גופי תאורה פירמידליים ללובי

תצלום תדמית למלון שרתון, תל־אביב, מראשית שנות ה־80, עם גופי התאורה הפירמידליים בלובי

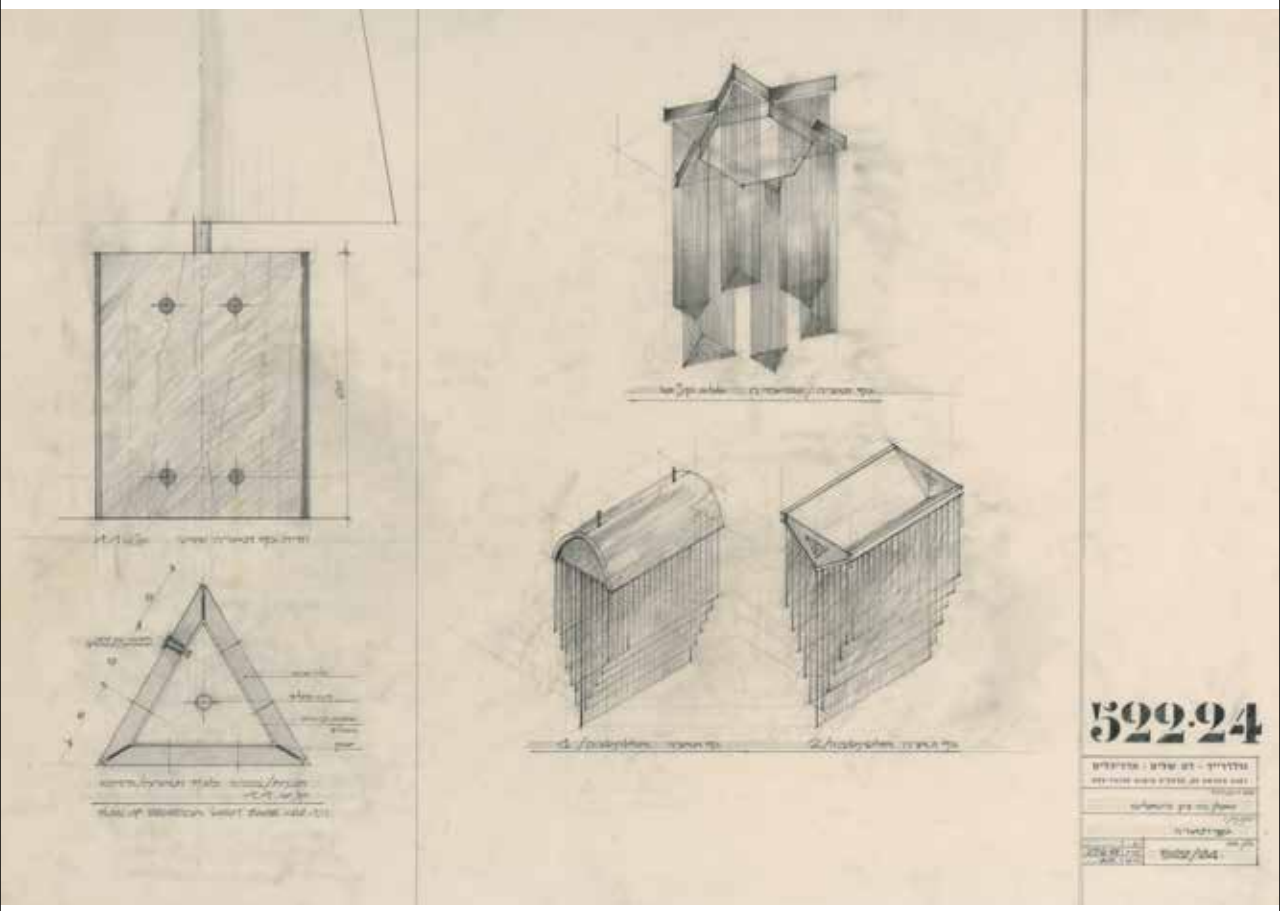


גולדרייך דה שליט, נישות דקורטיביות לדיסקוטק, מלון הר ציון, ירושלים, 85-1982

תאורה אלה מורגשת בעצם החזרה לעיסוק בזכוכית צבעונית, המשובצת בעושר הצורני ובקישוטיות המרהיבה של האר־דקו. בהשוואה לעבודות הנזיריות של דה שליט בעשורים הקודמים, יש כאן פאר דקדנטי ממש.

את נוכחות המרחב המזרח־תיכוני סימנה דה שליט בנגיעות אוריינטליות מוכרות, שערערו במידת־מה את הסטרילויות המערבית של עיצוב המלון הגנרי. לעמודים המחופים גרנוליט שבלובי היא צירפה מחיצות עץ המזכירות שבכות או הפשטה צורנית של המשרבייה, ולחדרי האירוח – שעיצובם כמו מבקש להיות נעדר סממנים מקומיים – רכשה כורסאות במבוק ונצרים, שיוצרו באותה עת ברצועת עזה ובגדה המערבית. כורסאות ופריטי ריהוט נוספים בסגנון זה היו אז פופולריים מאוד בישראל. הם נתפסו כסגנון "מקומי" ונמכרו בכמויות מסחריות בחנויות רבות ובדוכני דרכים, כמענה לשקיקה האוריינטליסטית של התקופה.

מלון הר ציון, לעומת זאת, לא שוכן בבניין חדש על חוף ימה של תל־אביב אלא בבניין קיים בירושלים. מתכנניו שימרו את המאפיינים האדריכליים המקוריים של המבנה הוותיק, דוגמת החלונות המקושתים הצופים אל גיא בן־הנום, חומות העיר העתיקה והר ציון. אדריכלות הפנים היא מניפסט אוריינטליסטי של ממש המהדהד את ערכי הבניין המקורי. בהתאם, האלמנט העיצובי המאפיין של דה



גולדרייך דה שליט, הצעה לגופי תאורה במלון הר ציון, ירושלים, 1982-85

שליט ושותפיה – היחידה הרב־תכליתית לחדרי האירוח, שכאן מורכבת משולחן איפור ומראָה, כוננית למזוודות מצד אחד וכוננית לטלוויזיה מצד שני – כבר אינה מעוצבת בקווים ישרים. המראָה מזכירה את מבנה החלונות המקושתים והיא מעוטרת בסגנון אר־דקו. שולחן האיפור מאסיבי יחסית בעיצובו, ואם בעשורים הקודמים הודרה הזכוכית הצבעונית מהלקסיקון העיצובי שלה, הרי שכאן זרוע העיצוב במראות ויטראז׳ צבעוניות גיאומטריות, המשובצות בגומחות דקורטיביות במועדון של המלון. בשרטוט הכנה לקיר שמאחורי דלפק המועדון, מציעה דה שליט לעטר גם אותו בזכוכית צבעונית בדוגמא גיאומטרית. בין הצעותיה לגופי תאורה לחדר האוכל של המלון, אפשר למצוא אחד בצורת מגן־דוד, אולי בניסיון לסמן את הריבונות במרחב.

תמר דה שליט בסטודיו "עיצוב ותכנון", תל־אביב, אמצע שנות ה־60

בסוף ה־50 חזרה תמר דה שליט לישראל מלימודיה בלונדון כשהיא מצוידת בתובנות, מיומנויות וכלי עבודה מודרניסטיים ובגישה של עיצוב טוטאלי – אך הדיון במכלול עבודתה מעלה כי תמיד תִרגלה נוסחי מודרניזם המתאפיינים בייחוד תרבותי ולאומי מקומי, הָחֵל בצעדיה הראשונים כאדריכלית פנים במוסדות ציבוריים, וכלה במפנה הפוסט־מודרניזם בשנות ה־80. בתרומתה לניסוח המודרניזם הישראלי היא פעלה כבלשנית שחוקרת שפה – דקדוק, תחביר ואטימולוגיה. עבודתה מתייחדת בנאמנות למהלכים אינטלקטואליים ויצירתיים מרתקים של פירוק שפה חזותית ותרגום של סימנים וצורות, שבמהלכם ניהלה דו־שיח מתמיד עם מגמות עיצוביות, אמנותיות ותרבותיות בנות הזמן, מקומיות ומערביות. מִנעד הבחירות האישיות והמקצועיות שלה מעיד, מצד אחד, על היכרות מעמיקה עם מגמות העיצוב שרווחו בתקופתה, אך בה־בעת גם על ניסיון בלתי פוסק, מודע ובלתי מתפשר, לנסח כתב־יד ייחודי מול מגמות אלה. כתב־ידה צנוע אמנם, מינימלי ופונקציונלי, אך הבסיס האידיאולוגי שלו רחב יריעה ועשיר מאוד בהקשריו התרבותיים והלאומיים.

ביחסה למקום הגיאוגרפי והתרבותי שבו פעלה היתה דה שליט שותפה לניסוח של מודרניזם ישראלי, שבה־בעת נלווה לו נופך של מקומיות. כסוכנת תרבות חזותית היא ניהלה משא־ומתן מושכל עם האתוסים הדומיננטיים בישראל של תקופתה, וקיימה דיאלוג בין־דורי עם המודרניזם האירופי מצד אחד ועם המודרניזם הציוני מצד שני. שני צירי התייחסות אלה הנחו את בחירתה בשפת צורות השאולה מעולם הטקסטיל ואת סגנונה הנזירי והמאופק. תובנותיה ממשאים־ומתנים אלה יושמו בעמדה עיצובית ברורה ביחס לאתוס הלאומי.

פועלה של דה שליט כאשה לצד גברים אדריכלים, ועיסוקה בחללי פנים ובאובייקטים (קבועים ומתניידים) הממלאים אותם, נחשב בשיח האדריכלי של תקופתה (ובמידת־מה גם כיום) לשולי וזניח בהשוואה למעשה האדריכלי הנוצק בבטון ובלבֵנים – חרף העובדה שמרחבי הפנים מגדירים את הסובייקטיביות של המשתמשים לא פחות, ואולי אף יותר, מהבניין עצמו. העדוּת לעבודת האדריכל שורדת לעִתים מאות שנים, כמונומנט יציב ועמיד לפועלו. ימיה של אדריכלות הפנים, לעומת זאת, קצרים יחסית. היא רגישה ביותר למהפכים אידיאולוגיים ולשינויים של סגנון, אופנה וטעם, ונתונה להתבלות והתיישנות, אובדן ושִכחה. נותרים ממנה רק שרידים שננצרו, אותרו או הונצחו בתצלומים, מסמכים ושרטוטים, שמצאו אכסניה בארכיון ומאפשרים לארוג מחדש את סיפורה.