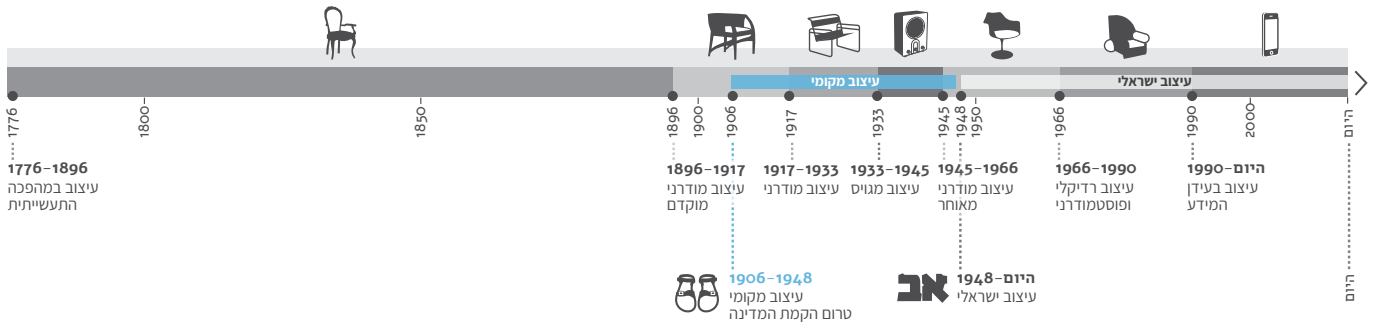


פרק 9: העיצוב המקומי טרום הקמת המדינה



פרק זה עוסק בעיצוב המקומי מהקמת בצלאל בראשית המאה העשרים בירושלים, דרך העיצוב בתקופת המנדט הבריטי, ועד להקמתה של מדינת ישראל. בתקופה זו מתפתחות במקביל שלוש גישות עיצוביות שמטרתן לסייע לתנועה הציונית במימוש שאיפותיה, והן מנוגדות זו לזו סגנונית. האחת מבקשת ליצור עיצוב בזיקה למסורות העיצוב היהודי בתפוצות ובשילוב מוטיבים מנופי המקום; השנייה מבקשת להתנתק מהמסורת היהודית וליצור שפה ארץ-ישראלית השואבת את איכויותיה מתכונותיו החומריות, האקלימיות והאסתטיות של המקום, בהתייחס למבנים ההיסטוריים ולעיצוב הוורנקולרי של תושבי המקום הפלשתינים; והשלישית מבקשת למחוק כל זכר לתרבות יהודית או מקומית, ולהציב בפלשתינה מודל ברוח הסוציאליזם האירופאי.

הגישה הראשונה מאפיינת את העיצוב בבצלאל (ראו פרק 9.1) בשנים 1906-1929, וכן את האדריכלות הארץ-ישראלית בתקופת המנדט (ראו פרק 9.2) מראשיתו בשנת 1917 ועד לשנות השלושים. הגישה השנייה מופיעה בשנות השלושים בעיקר בעיצוב הקרמי (ראו פרק 9.2). הגישה השלישית מתקיימת בכל תחומי היצירה של בצלאל החדש (ראו פרק 9.1), באדריכלות בסגנון הבינלאומי (ראו פרק 9.2) וכן בעיצוב הגרפי בסגנון הריאליזם הסוציאליסטי (ראו פרק 9.2).

9.1. בצלאל

הפרק מציג את הקמת בצלאל בתחילת המאה העשרים, ושם דגש בשאיפותיו של מייסד בית הספר, בוריס שץ, לכונן עיצוב שיביע את ערכי התנועה הציונית.

בקונגרס הציוני העולמי הראשון, שנערך בשנת 1897, הציגו מייסדי התנועה הציונית את החזון הציוני: להקים תנועה לאומית ליהודים שתפעל באופן מעשי לעליית יהודים לפלשתינה ולהקמת מדינה יהודית. ההסתדרות הציונית הוקמה במטרה לאגד את פעילות הגופים הציוניים ברחבי העולם. חסידי התנועה הציונית סברו שגאולת העם היהודי בציון תתממש במהלכים פוליטיים ומדיניים. התנועה הציונית הציגה בכך חלופה מעשית לרעיון הגאולה היהודי שרווח אז, שרק התערבות אלוהית תשיב את עם ישראל לארצו.

לפי התפיסה הציונית, היהודי החדש, "העברי" שעלה לפלשתינה, נדרש להשיל מעליו כל סממן גלותי – לוותר על שפתו המקורית, על בגדיו המסורתיים, על מנהגי מולדתו ועל מאכליה. במקום זה עליו להשתלב במרחב השמי ולאמץ לעצמו זהות חדשה, צברית: לדבר עברית, ללבוש את בגדי החלוצים, לאכול את מאכלי המקום, להקדיש את חייו ליישוב הקרקע ולפתח את מורשת התרבות העברית כדי להכניח לעולים אחריו. עליו לשמש מושא להערצה ולהזדהות לדור הצעיר, סמל לשיבת היהודים לעבודת האדמה בארץ אבותיו. במסגרת זו החינוך החל עוד בגולה בהכשרת יהודי הגלות לעבודה חקלאית ולבנייה, שנלמדו בבתי ספר ובתנועות נוער ציוניות.

השילוב בין הגישה המעשית של התנועה הציונית לבין הציפייה לגאולה משיחית בא לידי ביטוי ביצירתם של יוצרים יהודים מפלשתינה ומאירופה שעיצבו כרזות, גליות, איגרות ברכה לראש השנה, בולים לקרן הקיימת, חפצי נוי, שטיחים

ומוצרים אחרים. ביצירות אלו שימשו מוטיבים מעולם המשיחיות ומעולם הציונות כאחד. בין המוטיבים הציוניים הייתה דמותו של הרצל, שהוצג כמין משה מודרני שהגיע להושיע את העם, ומוטיב מגן הדוד שהופיע על דגל ההסתדרות הציונית. מוטיב משיחי חוזר היה השמש הקורנת, שסימלה את הגאולה, ופסוקים מן התנ"ך שעוסקים במושג הגאולה: "ושבו בנים לגבולם", "ישושם מדבר וצייה ותגל הערבה", ועוד. בעזרת המוטיבים הללו התגבשה בתוך שנים ספורות שפה חזותית ששיקפה את תמונת העולם הציונית והייתה לחלק בלתי נפרד ממנה. המוצרים היו נפוצים ביותר בקרב קהילות של יהודים ברחבי העולם. הם היו לתעמולה שיצרה דעת קהל חיובית לרעיון הציוני, עודדה תמיכה המונית ברעיון הציוני והובילה להתגברות העלייה היהודית לארץ ישראל.

כחלק מהחזון לעיצוב ציוני פעל האמן היהודי-הליטאי בוריס שץ להקים בית ספר לאמנות ולעיצוב ציוני בפלשתינה, בהתבסס על המודל ששימש אותו כשייסד בסופיה, בירת בולגריה, את האקדמיה המלכותית הבולגרית לאמנות אותה ניהל במשך כעשור. הוא פנה להרצל והציג בפניו את החזון להקים בית ספר יהודי ציוני בפלשתינה, וזכה לתמיכתו. ב-1905 החליטה הנהגת התנועה הציונית בגרמניה לתמוך ברעיון של שץ, והחלה בגיוס מעשי של תרומות לשם הקמת בית הספר. "בצלאל – בית מדרש למלאכת האמנות" נוסד בשנת 1906 בירושלים.

המוסד נחלק לשלושה אגפים: האגף הראשון היה בית ספר לאמנות ולעיצוב, שנועד לתלמידים ששקדו על דגמים ועיטורים. האגף השני כלל סדנאות שיצרו את הדגמים שעוצבו במחלקת האמנות – קליעת רהיטים, קדרות, ריקוע, הדפס אבן, אריגה ועוד – ובו הועסקו תושבי ירושלים בכל הגילאים. האגף השלישי, "בית הנכות", היה מוזיאון שכלל פרטי אמנות יהודית שתרמו פעילים ציונים ברחבי העולם, ארכיאולוגיה מקומית, וכן אוסף חי וצומח מרחבי הארץ. אלו שימשו מקור השראה ליצרי מחלקת האמנות. בית הספר שימש גם כמרכז תרבות בירושלים, ובמסגרתו ניתנו הרצאות פופולריות לקהל הרחב בנושאים שונים, נערכו תערוכות של עבודות התלמידים וכן נשפים. שץ דגל בהנחה שאי אפשר להיות אמן בלי להיות אומן. תלמידי בית הספר לאמנות חויבו ללמוד מלאכה מעשית, והאומנים, שהיו בני כל הגילים, חויבו בשיעורי רישום בשעות הערב. בנוסף לשיעורים המקצועיים, כל התלמידים למדו גם עברית.

עיצובי בצלאל בשני העשורים הראשונים לקיומו של המוסד משקפים מגמות אמביוולנטיות. מצד אחד, שץ התנגד לזרמים העכשוויים באמנות באירופה ותמך בשימור מלאכות פולקלור שיהודי העולם הביאו עמם לפלשתינה. מצד אחר, הוא שאף ליצור סגנון עברי מקורי שישקף את חזונה של המנהיגות הציונית שמימנה את בית הספר, אשר מטרתה הייתה לבנות זהות לאומית מחודשת לעם השב לארצו. אמביוולנטיות זו באה לידי ביטוי למשל בהקמתן של שתי סדנאות צורפות נבדלות: בסדנה אחת יוצרו כלים ב"עבודת דמשק" – שיבוץ כלי פליז בכסף, בנחושת או בשניהם יחד – שהביאו יהודי סוריה. עבודות דמשק נעשו לעיתים קרובות על כלים שנקנו מבעלי מלאכה ערבים, והוספו להם עיטורי ערבסקות, מוטיבים ארכיטקטוניים מזרחיים כמו קשתות וחומות, וסמלים יהודיים כמו הכותל וכתוב בעברית. בסדנה השנייה הועסקו תימנים בלבד, והם יצרו במסורת הפיליג'רן התימנית, משום ששץ ראה בהם מי ששימרו את מסורת הצורפות של ימי בית שני. בתחילת הדרך יוצרו בסדנה כלי קודש שסגנונם דומה לסגנון התימני. אך בשאיפה ליצור עיצוב מקורי שונתה בהדרגה מלאכת הכסף התימנית ושולבה במלאכת כסף בסגנון אירופאי. מהשילובים הבלתי מקובלים בין מסורות שונות נוצרו עיצובים ייחודיים. חשוב לציין שבעלי המלאכה התימנים שינו את העיצובים לא מבחירה חופשית אלא כתכתיב מלמעלה של האמנים יוצאי אירופה.

התוצרים השונים, שכונו בפי כול "עבודות בצלאל", כללו מוטיבים שונים שעורבבו יחד: 1. מוטיבים ערביים כגון אדריכלות בעלת קשתות מחודדות, ערבסקות וכיפה. מאחר שלא היה בישראל כפר יהודי ששימר את התרבות היהודית העתיקה הסתמכו בבצלאל על העיצוב של הכפר הערבי במחשבה שמאפייניו משמרים את אופן החיים המקומי בתקופת המקרא. 2. דמויות מייצגות של העדות השונות וכן דמויות ואישים מתקופת המקרא. הללו צוירו מהתבוננות בירושלמים המקומיים – ערבים, בדואים ויהודים תימנים – שהלבוש ואורחות החיים שלהם נראו לאמנים עתיקים. עיצובי הכפרים והדמויות היו אוריינטליסטיים, כלומר היו פרשנות פשטנית של תרבות המזרח, כפי שהיא נראית בעיניים מערביות. 3. מוטיבים יהודיים כגון מנורת בית המקדש, נופי העיר העתיקה ירושלים, הכותל המערבי, מגדל דוד, קבר רחל, יד אבשלום וקבר זכריה, וכן כתובות ודימויים שהתגלו בחפירות ארכיאולוגיות על גבי מטבעות וחפצים אחרים. 4. מוטיבים ציוניים כגון מבנים חדשים כמבנה בית הספר הרצליה בתל אביב (ראו פרק 9.2) ומבנה בצלאל עצמו, וכן מגן הדוד בווריאציות שונות – לעיתים כשני משולשים המשורגים זה בזה, לעיתים מגן דוד דחוס (שני משולשים שווי שוקיים ורחבי בסיס), לעיתים כשבמרכז המילה ציון או אריה שואג. 5. נופים וצמחים מקומיים, ובמיוחד הדקל.

על אף התנגדותו של שץ לסגנונות העיצוב האירופאיים בלטו בנוכחותם סגנונות אירופאיים שונים גם בעיצוב הגרפי. המעצב היהודי הגרמני אפרים משה ליליין, שעיצב את סמלו של בצלאל, היה בין המעצבים הבולטים בבית הספר, ששילב ו"עברת" סגנונות אירופאיים שונים. עבודותיו הגרפיות, תמיד בשחור ולבן, כללו איור של חזון גאולת העם היהודי בארץ ישראל או סצנות מקראיות. הסגנון הכללי היה יוגנדשטיל גרמני (ראו פרק 3.1) שביטא יופי, רוח נעורים, חופש וחיות צעירה ואופטימית, כך שהתאים לרעיונות התנועה הציונית, ששאפה להשתחרר מכבלי העבר ולפנות לדרך חדשה. הדמויות – שסימלו את העם היהודי המתחדש, דמות ספציפית מהתנ"ך או אחד ממנהיגי מהתנועה הציונית – הופיעו כגברים חסונים עירומים למחצה בעלי מבט נינוח שנראו כהעתקים של פסלים קלאסיים מיוון העתיקה. בניגוד למסורת יוון, בחלק מניכר מהאיורים הדמויות מכונפות, ולכנפיים מתקשרות בכל איור משמעות שונה. לצד הדמויות הקלאסיות הופיעה דמות סטריאוטיפית של יהודי זקן ותשוש, שסימל את העם שנמצא בגלות. לעיתים העם היהודי הוצג על ידי דמות אישה מכונפת, עוטה בגדים מתנופפים ואוחזת בדגל, בענף זית או בשופר. פרט לדמויות הוסיף ליליין גם מוטיבים קבועים כגון שיח קוצני מפותל, שסימל את קשייו של העם היהודי בעלייה לארץ ישראל. השפעתו של ליליין ניכרת במיוחד בהכנסת מוטיב השמש, בעלת קרניים זורחות ארוכות, שייצגו את גאולת ציון. האיורים תחומים במסגרת מעוטרת כבעיטורי כתבי יד של ימי הביניים בסגנון הארטס אנד קראפטס (ראו פרק 2.2).

שץ רצה שבית ספר ימכור את תוצריו ליהודי המקום ובעיקר ליהודי העולם, ושהכסף ממכירת המוצרים ישמש כדי להחזיק את בית הספר. שאיפה זו התממשה בעיקר לאחר מלחמת העולם הראשונה, ותוצרת בצלאל שווקה ליהודים עשירים ולבתי כנסת באירופה ובארצות הברית. הפופולריות של עבודות בצלאל גדלה בשנות העשרים, וחפצי מתכת חרוטים וצבועים במוטיבים מזרחיים מקומיים זכו לחיקויים רבים בתעשייה. בנוסף, ב-1922 הוקמה בבית הספר המחלקה לקרמיקה שייצרה אריחים וצלחות לתלייה. האיורים על גבי האריחים – שאת רובם עשה זאב רבן בזיקה לסגנון היוגנדשטיל – כללו מוטיבים של דמויות מקראיות, מוטיבים ארץ-ישראליים וטיפוגרפיה בעברית. אריחי הסדנה שולבו במהלך שנות העשרים כעיסורים על גבי בניינים ברחבי תל אביב וכשלטי רחובות ונמכרו בשוק המקומי ולתיירים שהגיעו ארצה.

אך במהלך שנות העשרים החלה להישמע ביקורת על הנטייה של המוסד ליצירה יהודית-מסורתית מדי, ועל הגישה האוריינטליסטית בעיצוב הנופים והדמויות, בעוד אמנים יהודים מקומיים כבר החלו ליצור אמנות מקומית חילונית, וכן על כך שהעיצובים כוונו לבעלי ממון בלבד. וכך, במחצית השנייה של שנות העשרים נרשמו פחות תלמידים לבית הספר, והופחתו מקורות המימון. בית הספר נסגר בשנת 1929. שץ נפטר בארצות הברית במסעו עם תערוכה נודדת של עבודות בצלאל בשנת 1932. בית הספר נפתח מחדש בשנת 1935, בזכות המחלקה הגרמנית של הסוכנות היהודית, ונקרא "בצלאל החדש".

ההקמה המחודשת נועדה בראש ובראשונה לעזור בקליטתם של עולים ממרכז אירופה וממערב אירופה שעלו לפלשתינה בעלייה החמישית (1933-1939). מנהל בית הספר החדש היה הצייר, הטיפוגרף ואומן התחריט הפולני יוסף בודקו, שלמד בברלין בתחילת המאה. כמו שץ, גם בודקו סבר שהעיצוב צריך לבטא את שאיפות התנועה הציונית. בשונה ממנו, בודקו היה מעוניין לשלב מודרניזם פונקציונלי ולבסס ערכים של קדמה ופיתוח טכנולוגי ותעשייתי ברוח הבאוהאוס (ראו פרק 4.3), לצד ערכים לאומיים של ציונות ונאמנות למסורת היהודית. וכך, העיצובים החדשים נטו לצורות גיאומטריות מינימליסטיות וללא עיטורים. הדבר בא לידי ביטוי גם במעבר מהסמל הישן, בעל המלאכים המכונפים, לסמל החדש והגיאומטרי יותר. במקום עבודת דמשק ופיליגראן הוקמו בבית הספר מחלקות חדשות ובהן עיצוב מוצרים לתעשייה, אדריכלות וצילום, ויוצרו מוצרים בעבודה תעשייתית מערבית, במטרה לשלב את הבוגרים במפעלי התעשייה החדשים. במסגרת זו נעשה שימוש בסמלים דתיים רק בתשמישי קדושה ולא כקישוט באובייקטים יומיומיים. המוטיבים האוריינטליסטיים הוחלפו במוטיבים מקומיים כגון תפוזים, עצי זית, סלסילות קש וכדומה, שנצבעו בצבעים המאפיינים את ארץ ישראל, ודמות היהודי הגלותי או המקראי הוחלפה בדמות החלוץ, שהיה כמעט תמיד גבר לבן.

לבצלאל החדש הייתה השפעה מכרעת על העיצוב הישראלי, הן משום פעולתו הענפה במכירת תוצרים והן משום שרוב המעצבים הישראלים של שנות השלושים והלאה למדו בו.

נושאים לדיון
בית הספר בצלאל (1906-1929)
• עיצובים לפי מסורות יהודיות מארצות ערב:
• עבודת דמשק סורית.
דוגמה אברהם בר אדון – כד בעבודת דמשק, 1929
• עבודת פיליגראן תימנית.
דוגמה מעצב לא ידוע – רימונים לספר תורה, 1909
• פיוז'ן בין עיצובי מזרח ומערב.
דוגמה מעצב לא ידוע – מנורת פיליגראן, 1929
• אוריינטליזם בעיצוב הדמויות: דמות "התימני" כמייצג את אבותינו בימי בית שני.
דוגמה יעקב בן דב – "ראה קראתי בשם בצלאל", גלויה, 1929
• השראת האר-נובו.
דוגמה אפרים משה ליליין – לוגו בצלאל, 1906
• "אריחי בצלאל" לבתים בתל אביב.
דוגמה עיטורי קרמיקה מתוצרת בצלאל בבית ביאליק תל אביב, 1926
בית הספר בצלאל החדש (1935-1960)
• השפעת הבאוהאוס בעיצוב מוצרים בעלי תכנים יהודיים.
דוגמה עבודה של יחיא ימיני – רימונים לספר תורה, 1940
• עיצוב כרזות ברוח הריאליזם הסוציאליסטי.
דוגמה גרד רוטשילד – "שלוש שנים, בצלאל החדש, תערוכת עבודות תלמידים", 1938

הצעות להרחבה ודיון
• ספר: בצלאל 100, בעריכת דוד טרסקובר וגדעון עפרת, 2006.
• "בצלאל קטלוג": https://archive.bezalel.ac.il

9.2. עיצוב בתקופת המנדט

הפרק מציג את העיצוב המקומי לפני המנדט הבריטי ובתקופתו, ודן ביחסם של המעצבים היהודים שעלו לפלשתינה לעיצובים אלו.

לאחר מלחמת העולם הראשונה חולקו הטריטוריות של המדינות המפסידות בין בריטניה לצרפת. פלשתינה, שהייתה לפני המלחמה בשליטת האימפריה העות'מאנית ונכבשה ב-1917 על ידי הבריטים, הייתה בין המדינות שניתנו לבריטניה באופן זמני, עד שתושבי האזור יפתחו ישות ריבונית שתגיע לעצמאות. בהתאם להצהרת בלפור מנובמבר 1917, הבריטים התחייבו לסייע לעם היהודי בפלשתינה, לעודד עליית יהודים ולהקצות קרקעות להתיישבות יהודית שתוביל לייסוד מדינה יהודית. בנוסף התחייבו הבריטים לשמר ולפתח את המבנים ההיסטוריים של כל העמים שחיו באזור.

התחייבות זו הובילה למספר יוזמות שגיבשו מאפיינים לעיצוב המקומי בשנים ההן. ב-1918 הקימו הבריטים את האגודה למען ירושלים (Pro-Jerusalem Society). האדריכל צ'רלס רוברט אשבי (Charles Robert Ashbee), שהיה חלק מתנועת הארטס אנד קראפטס (ראו פרק 2.2), מונה ליועץ החברה. אשבי הזמין ב-1919 אמני קרמיקה ארמנית מהעיר קוטהיה שבטורקיה לשפץ את האריחים המזוגגים בכיפת הסלע בהר הבית, מבנה שנבנה בתקופה הערבית הקדומה בארץ ישראל, במאה השביעית. היוצרים התמחו באריחים ובכלי קרמיקה ששילבו בין הקרמיקה הטורקית המוקדמת, הקרמיקה הסינית ומסורת האיור הפרסי. מאז המאה השבע-עשרה נשלחו האריחים כמתנות לכנסיית הקבר הקדוש ולכנסיית סנט ג'יימס בירושלים. שלוש המשפחות הארמניות הצטרפו לקהילה הארמנית שהתגוררה בעיר העתיקה בירושלים מהמאה החמישית והקימו את סדנת "אריחי כיפת הסלע". לאחר רעידת אדמה שפקדה את האזור בשנת 1927 נסגרה הסדנה בשל בעיות תקציביות, והפרויקט לא חודש. עם זאת, הסדנאות המשיכו לייצר אריחים ששולבו בבניינים ברחבי העיר העתיקה, וכן כלים בעיטורים ייחודיים.

בין שנות העשרים לשנות השישים עברה הקרמיקה הארמנית תהליך של התרחקות מהמסורת הארמנית, ובנייה של מילון צורות עצמאי ומגוון שיצר קרמיקה ירושלמית ייחודית. לצד מוטיבים מסורתיים הופיעו על הקרמיקה סיפורי התנ"ך וסיפורי הברית החדשה, דוגמאות מתוך פסיפסים מהמאות הרביעית עד השביעית שנמצאו בארץ ישראל ועבר הירדן ומוטיבים של בעלי חיים – ציפורים, איילות, דגים, עצים ופרחים, הניתנים לפרשנות דומה על ידי שלוש הדתות. אחרי כיבוש ירושלים המזרחית ב-1967 הקרמיקה הארמנית כבר נחשבה למייצגת את התרבות החזותית המקומית. בשנות השישים החל בחברון ייצור של צלחות בסגנון הקרמיקה הארמנית, הקיים עד היום. הקרמיקה החברונית מאופיינת בציורים מופשטים יותר, בקווי מתאר עבים יותר, בקומפוזיציה פשוטה יותר ובשימוש בחלק קטן ממילון הצורות, רק במוטיבים עממיים יותר כגון פרחים פשוטים ולעיתים בעלי חיים. הקרמיקה הזו נמכרת כיום ברחבי ישראל בעיקר כמזכרות לתיירים.

בנוסף לסדנת הכלים הקרמיים המזוגגים פעלו לפני תקופת המנדט ובמהלכו למעלה משבעים סדנאות קרמיקה של אמני אובניים פלשתינים שעבדו בחומר מקומי. הסדנאות מוקמו בעיקר בחברון, בנצרת, בעכו ובקרבת הבדואים בדרום. הכלים שייצרו – ג'ארות (כדים) וכן עציצים וכלים פשוטים – היו פרקטיים, ויוצרו לשימוש בקרב התושבים. הם נצרפו בטמפרטורות נמוכות, בתנורים פתוחים מאבני שדה שפעלו על שריפת פחם, עץ או גללים, והיו ללא זיגוג. בעזה פעלו קדרים שיצרו כלים שחורים ייחודיים בעזרת הוספה של חומרים טבעיים לתהליך השריפה.

אמני הקרמיקה היהודים שעלו לארץ בשנות השלושים, בעיקר מגרמניה, סברו שעל העיצוב הקרמי לשקף את ארץ ישראל כחלק מהמזרח התיכון. הם פנו ליצור שפה ייחודית מקומית, שמשלבת את התכנים הפיזיים של המקום עם התכנים התרבותיים שלו. הם תרו אחר מוקדי הקרמיקה בפלשתינה, ומצאו את אמני הקרמיקה הארמנים, את הקדרים הפלשתינים, וכמה בתי חרושת שעסקו בייצור לבנים, שסייעו להם במציאת חומרי גלם ובייצור קרמיקה באקלים המקומי. הם שיתפו פעולה עם ארכיאולוגים שפעלו בארץ ושאו משם השראה לצורות הכנעניות הקדומה. הם למדו גם את תנאי האקלים בארץ ישראל, את האדמה הצחיחה, השמש החזקה היוצרת צל כהה, צבעי הים התיכון, צמחים טיפוסיים ועוד. כל אלו הביאו ליצירת כלים בעלי צורות בסיסיות ברוח הבאוהאוס, אך גולמיות יותר, במרקם גס, בצבעים שהביעו את אופי הקדרות המקומית ולרוב ללא זיגוג. לקראת סוף שנות השלושים ותחילת שנות הארבעים הוקמו בחיפה בתי חרושת רבים שפעלו בגישה זו, והעיר קיבלה את השם "בירת הקרמיקה".

כבר בתחילת המאה העשרים קמה בפלשתינה תעשיית מזון, שכללה בין השאר את המפעלים שֶׁמֶן (1906), יצהר (1934) ועלית (1933). תוצריהם כונו בקרב היישוב היהודי "תוצרת הארץ". מטרתם של ראשי היישוב הייתה לגרום למתיישבים היהודים לרכוש תוצרת זו, כדי לתמוך בתעשייתם ולהבטיח את הכנסתם של החקלאים. למטרה זו הוקמו מספר מוסדות משווקים, שהתאחדו ב-1936 תחת השם "המרכז למען תוצרת הארץ". כדי לענות על צורכי השיווק של "תוצרת הארץ" החל להתפתח במהירות מקצוע העיצוב הגרפי. אגודת הצירים העבריים לגרפיקה שימושית בארץ ישראל הוקמה ב-1935 והייתה זו שאפיינה את מקצוע העיצוב הגרפי, יחד עם בצלאל, ופעלה לבנות שפה חזותית שתשקף את הלאום היהודי. המוצרים שווקו בפרסומות בעיתונות, בקולנוע ובכרזות בעברית בלבד, ולכל המוצרים הוספה המילה "עברי" (אבטיח עברי, ביצה עברית וכו'). מאחורי המוצרים נראית אדמה חרושה, המצביעה על הישגי העולים בכיבוש המרחב, מפת ארץ ישראל עם הערים שבהן שווקו המוצרים או מפעל על ארובותיו המעשנות, כסמל לקדמה. פרסום המוצר כלל אפוא תעמולה ציונית שעודדה את רכישתו כמעשה תמיכה בעם.

מבחינה סגנונית, העיצוב הגרפי באותה תקופה היה נטוע במסורת הריאליזם הסוציאליסטי שהביאו איתם המעצבים מרוסיה הסובייטית (ראו פרק 5.2). את דמות היהודי הגלותי החליפה דמות עובד אדמה חסון המניף חרמש או מגל בעוצמה ובונה מחדש את ארץ אבותיו, דמות של פועל שרירי העובד בתעשייה על מכונה, דמות של לוחם ללא חת השומר על היישובים, דמות של ספורטאי שרירי המתעמל כשלצדו סמל מכבי, דמות התלמיד החכם הקורא בספר, וכדומה. ראוי לציין שבעיצוב, ברוב המקרים, הדמויות היו של גברים בעלי חזות אירופאית, אף כי חלק נכבד מבין החלוצים היו עולים מתימן, ואף כי נשים חלקו כמחצית מעול העבודה. במקרה שבו הופיעו אישה או גבר תימני, הם לא היו לבד בכרזה, אלא לצד גבר לבן. ההבדל העיקרי בין הכרזות האלו לכרזות הסובייטיות היה בצבעוניות: המעצבים הישראלים השתמשו בצבעי חאקי, ירוק, צהוב וכחול, האופייניים לארץ ישראל, ואילו ברוסיה הסובייטית ניכר יותר מכול הצבע האדום. המעצבים הבולטים בגישה זו היו אוטה וליש, יוחנן סימון ושרגא וייל. עיצובים אלו נעשו בעיקר למען גופים שהיו מזוהים עם הקומוניזם, כגון השומר הצעיר, מפ"ם והליגה הסוציאליסטית, אולם הדימויים שימשו גם את התנועה הרוויזיוניסטית, שהסכימה אז בעניין חשיבותה של העבודה למפעל הציוני. כחלק ממגמת המודרניזם עיצב פסח עיר-שי עיצב את הגופן "חיים" בשנת 1929. "חיים" היה גופן העברית המודרני הראשון, סן-סריפי ומבוסס על צורות גיאומטריות בלבד. הפונט מודרניסטי לחלוטין ומנותק לראשונה מכל זיקה למסורת הכתב העברי. הוא קרוי על שם המשורר חיים נחמן ביאליק, שתמך בעיצוב, כנגד הביקורות הרבות שהוטחו בעיר-שי על העיצוב המנוכר למסורת העברית. הפונט היה למבשר המודרניזם הבאוהאוזי בעיצוב ובאדריכלות.

מבחינת לבוש, בשנות העלייה הראשונות לבשו העולים בגדים ששילבו בין המסורת המקומית הערבית למסורות האירופאיות. למשל, חליפה מחויטת וכאפיה או חולצה רוסית רקומה וכאפיה (אנשי אגודת השומר). לגבי אנשים אלה היה זה מראה מקומי אותנטי, ארץ-ישראלי. כדי לספק לבוש לעולים הרבים הוקמו יצרניות טקסטיל תעשייתיות: לודז'יה חברה לטקסטיל בע"מ הוקמה ב-1924 והתמחתה בייצור גרביים; אתא חברה לטקסטיל בע"מ הוקמה ב-1935. בשלוש השנים הראשונות יוצרו באתא אריגים וחוטם בלבד, ובמלחמת העולם השנייה החלה החברה לייצר מדים לצבא הירדני ולאחר מכן לצבא הבריטי. מ-1938 יוצרו בה גם תלבושות אחידות לתלמידי בית הספר ולאחר מכן בגדים יומיומיים נוספים כגון "המעיל ההכרחי". הבגדים היו בסגנון מערבי מבחינת הגזרה, פשוטים, פונקציונליים וחסרי עיטורים, אך מבד כותנה שהתאים לאקלים המקומי. הבגדים יועדו כאחד לפועל במפעל ולבורגני מהעיר. באותה שנה הוקמה חברת הבת טתה, שהפעילה רשת חנויות אשר מכרה את תוצרת אתא ברחבי הארץ.

מבחינת אדריכלות ניתן לחלק את תקופת המנדט לשתיים. **התקופה הראשונה** החלה ב-1917 והסתיימה בראשית שנות השלושים. האדריכלים היהודים הראשונים שהגיעו לארץ ישראל בסוף מלחמת העולם הראשונה פעלו בדומה ליצרני הקרמיקה, מתוך שאיפה לשלב את המסורת המודרניסטית שהביאו איתם ארצה עם ביטויים של אדריכלות מקומית. הם מצאו ברחבי הארץ שפע מבנים מתקופות וממסורות שונות: בנייה אסלאמית מהתקופה הערבית הקדומה, כגון כיפת הסלע (המאה השביעית), מסגד אל-אקצא (המאה השמינית), בתי מרחץ, חאנים ובנייני ציבור נוספים ברחבי הארץ; בנייה נוצרית כגון כנסיית הקבר בירושלים (המאה הרביעית), מנזר המצלבה (המאה השישית) וכנסיות ומנזרים נוספים ברחבי הארץ; בנייה צלבנית שכללה בניינים דתיים, בנייני ציבור ובנייני מסחר; בנייה נבטית, רומית והרודיאנית (של המלך הורדוס, שהייתה מעין גרסה מקומית לבנייה הרומית) מהמאות הראשונות לספירה; ובנייה ורנקולרית – כפרית-עממית ומחומרים מקומיים – בגליל ובמקומות אחרים.

כל אלו – ובמיוחד הבנייה האסלאמית – שימשו יחד כמקורות לעיצוב בתים פרטיים ומבני ציבור בעיקר בירושלים, בחיפה ובתל אביב. רוב הבתים הפרטיים שתוכננו בתל אביב שילבו בין סגנונות אירופאיים מגוונים, ובמיוחד נאו-קלאסיציזם, ובין מוטיבים אסלאמיים ואף מוטיבים מהמזרח הרחוק באקלקטיות אקראית ובקישוטיות, בלי לגבש שפה אחידה שמכילה את השניים. עם זאת, רוב בנייני הציבור שנבנו בתקופה זו ביקשו ליצור סגנון ארץ-ישראלי מקורי, שיתך את מסורות האדריכלות המקומית לשפה מגובשת אחת. דוגמה מייצגת לבניינים כאלו ניתן לראות בבניין הטכניון בחיפה (כיום יושב בו המדעטק), המוסד האקדמי הראשון שהוקם בפלשתינה של תקופת המנדט, בשנת 1926. מתכננו, אלכסנדר ברוולד, מיזג יחד מקורות מהאדריכלות האסלאמית עם נאו-קלאסיציזם גרמני שלמד בברלין. המבנה סימטרי, יסודותיו על מפתחים בעלי קשתות מחודדות, וחלונותיו פשוטים ומלבניים.

התקופה השנייה החלה בשנות השלושים והסתיימה עם הקמת מדינת ישראל. בראשית שנות השלושים גדלה אוכלוסיית תל אביב פי שלושה והחלה תנופת בנייה חסרת תקדים. האדריכלים שעלו בתחילת שנות השלושים מרוסיה ומגרמניה הביאו איתם את אדריכלות הסגנון הבינלאומי (ראו פרק 4.4). לאדריכלות שיצרו בתקופה זו לא היה דבר עם המסורת המקומית. התפיסה האדריכלית התאימה במאפייניה לאידיאולוגיה החברתית הסוציאליסטית של מקימי היישוב היהודי, שביקשו ליצור חברה שוויונית, צנועה ופשוטה לעם שבונה את עצמו מחדש. אך היה צורך בהתאמה לאקלים המקומי החם ולשמש הישירה. האדריכלים יצרו בניינים עם מפתחי חלונות קטנים, כשמעליהם גגון קצר להגנה מהשמש, וכן מרפסות רחבות שיועדו לשימוש אחרי השקיעה. רוב הבניינים לא נבנו על עמודים אלא חוברו לקרקע, וכך נוצרו דירות נוספות בקומת הקרקע. בירושלים, תקנות המנדט העירוניות לבנייה דרשו שהמבנה יבנה מאבן מקומית או יהיה מחופה בה. הכרח זה מנע מפתחים גדולים ואופקיים ויצירה של קירות קלים ומרחפים. דוגמה לכך היא בלוק המגורים "בית המעלות" שתכננו אלכסנדר פרידמן ומאיר רובין בירושלים ב-1936. משקל האבן, המרקם המחוספס והצבע הבלתי אחיד הקנו למבנים כובד וחיבור לאדמה ולמסורת שלא היה למבנים האירופאיים.

נושאים לדין
קרמיקה ארמנית בירושלים.
דוגמה הסדנה המשותפת (סדנת קרקשיאן-בליאן) – כלים קרמיים, שנות השלושים
התגבשות שפה חדשה דרך החומר בעיצוב קרמי וההשראה מהתרבות הערבית המקומית:
פעילותן של מעצבות הקרמיקה הראשונות – הדוויג גרוסמן, חנה חר"ג צונץ, חווה סמואל.
פעילות המעצבים במפעלי הקרמיקה – נחמי עזז ל"חרסה", פנינה זמיר-עמיר ל"לפיד".
אדריכלות בשנות העשרים:
אדריכלות אקלקטיציסטית בתל אביב.
דוגמה יוסף מינור, בית ביאליק, 1925
אדריכלות ארץ-ישראלית.
דוגמה אלכסנדר ברוולד – בניין הטכניון הישן, 1926
דוגמה יוסף ברסקי ובוריס שץ – גימנסיה הרצליה, 1909

• אדריכלות בינלאומית בישראל בשנות השלושים:
• בתל אביב, במבנים ובמתחמי ציבור.
דוגמה ג'ניה אוורבוך – כיכר דיזנגוף, 1935
• בדגש סוציאליסטי.
דוגמה אריה שרון – מעונות העובדים הו"ד, 1934
• בעלת מאפיינים ייחודיים בירושלים, בהתאם לתקנות הבנייה. אלכסנדר פרידמן ומאיר רובין – בלוק המגורים "בית המעלות", ירושלים, 1936.
• שילוב אלמנטים של מקומיות עם עיצוב מודרניסטי אוניברסלי.
דוגמה פרנץ קראוס – הכרזה "Visit Palestine", 1936
• השפעת הריאליזם הסוציאליסטי על עיצוב כרזות.
דוגמה יוחנן סימון – קנו תוצרת הארץ, שנות השלושים
• עיצוב הגופן הסן-סריפי הראשון: פסח עיר-שי – גופן "חיים", 1929.

הצעות להרחבה ודיון
• אדריכלות בארץ ישראל בימי המנדט הבריטי.
דוגמה אוסטן סיינט בארב הריסון – מוזיאון רוקפלר בירושלים, 1935
• השפעת המאיירים הישראלים על עיצוב דמות הישראלי.
דוגמה "ישראל" של אריה נבון
• צבי וקלמן רוזנבליט – סנדלים תנ"כיים, שנות השלושים.