

אבן הבוחן

פרקטיקות חברתיות, מרחבי ייצור
ועיצוב תכשיטים במחלקת הצורפות במשכית

– יעל גילעת

מאמר זה מציג את פעילותה של מחלקת הצורפות במשכית, חברה לטיפוח תעסוקת בית בע"מ, שהוקמה ב-1954 ביזמת רות דיין. משכית הייתה אחד המפעלים שאפיינו את בניין אומה ואת המצאת התרבות החומרית והחזותית הישראלית. היחסים בין לאוס, אתניות, מגדר ומעמד היו כרוכים בפרקטיקות שעמדו מאחורי עיצוב מוצרי משכית וייצורם. בדומה לפרויקטים אחרים ברחבי העולם, הייתה משכית מעין הטרוטופיה, מרחב מדומיין של ניהול מוצרים ואנשים, שייצרו את החפצים במרחבי התעסוקה הביתית. כך, היצרנים, האומנים, האורגות, הרוקמות והקולעות נותרו לרוב בשולי החברה, ואילו המוצרים שייצרו הובאו לשדרה הראשית על ידי הסוכנים. הזיקה בין פרקטיקות למרחבי הייצור עומדת במרכז הדיון המתחקה אחר פעילותה של משכית על רקע שדה התרבות דאז ומתמקד באקורד הסיום של המחלקה לצורפות. בחינת תולדות המחלקה במשכית כמודל תרבותי ויצרני בעל מעמד מיתי בתחום האומנויות בישראל עשויה לשקף את התהליכים שאפיינו את שדה הצורפות ובר-בזמן לשמש כראי המשקף את משכית עצמה מנקודת מבט חדשה.

ד"ר יעל גילעת, מרצה בכירה לתולדות האמנות וחוקרת אמנות ותרבות חזותית. עמדה בראש המכון לאמנות במכללת אורנים בין השנים 2004-2012 וכיום מלמדת במכללה. ספרה צורפות בכור היתוך, אומנויות יוצאי תימן והתהוותה של תרבות חזותית לאומית, 1882-1967, (המכון למורשת בן גוריון, שדה בוקר) זכה בפרס מטעם יד יצחק בן צבי. חיבור נוסף על חייו ויצירתו של הצורף משה בן דוד עומד להתפרסם השנה. כותבת על מגדר, זיכרון וזהות תרבותית באמנות ישראל. לצד מחקרה על דור שנות השמונים באמנות ישראל, עוסקת בחקר הנוף הלשוני בהקשר של פרקטיקות אמנותיות במרחב הציבורי.



אציגה אפנה
משכית
MASKIT Presents FASHION



תמונה 1:

כרזה של משכית, שנות החמישים,
דוגמנית: נורית בת יער ז"ל

NEXT SHOW
WEDNESDAY
BETWEEN 4-6 P.M



התצוגה הבאה
ביום רביעי
בשעות 4-6 אה"צ

מבוא

החל משנות העשרים של המאה הקודמת קידמו ארגוני נשים וולונטריים ודומיהם בישראל מגוון יזמות בתחום האומנות העממית הרשמית במסגרת "המצאת המסורת" הלאומית,¹ ביניהם שְׁנוי (נוסד ב־1925 מטעם הסתדרות הנשים העבריות), ויצ"ו – תעשיות בית ומפעלים נוספים (החל מ־1937 מטעם הסתדרות העולמית של נשים ציוניות), אשת חיל (הוקם ב־1949 מטעם הסוכנות היהודית) ומשכית (נוסד ב־1954 מטעם משרד העבודה והרווחה, ולמרות היותו ארגון פרה־ממלכתי, שמר על קווי דמיון עם שאר הארגונים).² פעילותם של ארגונים אלו קידמה בו־זמן ובמשולב פרקטיקות חברתיות, עיצוב מוצרים ועיצוב תרבות. פרקטיקות אלו כרכו יחדיו היבטים של אתניות, לאומיות, מגדר ומעמד. כארגונים צמחו ממעמד פריבילגי, הייתה פעולתם עירוב של פילנתרופיה ופטרונוות פטרנליסטית, שבדומה ליזמות דומות בעולם ראו באומנויות העממיות של קהילות מוחלשות מקור של ראשוניות אותנטיות, המצפה לגאולה ולהתפתחות. הם קידמו דינמיקה של השתנות, שאפיינה את אומנויות העולם הרביעי – מונח המתייחס לאומנויות של קבוצות אתניות שהיו למיעוט במדינות המודרניות.³ מאפיין מרכזי של אומנויות אלו הוא היותן מיוצרות על ידי קבוצת מיעוט ונצרכות על ידי הקבוצה הדומיננטית. בהקשר זה, יהודי תימן, שעלו לארץ מ־1882 ואילך, בד בבד עם העלויות הציוניות מאירופה, מצאו את עצמם בשרשרת של מפגשים ועימותים בין־תרבותיים במסגרת ארגונים אלו, תחת כנפיה של "המצאת המסורת".⁴ עם הקמת המדינה והעלייה ההמונית, תהליכי ניכוס, פישוט וסטנדרטיזציה (standardization) לצד חיץ מעמדי/אתני בין מרחבי הייצור והצריכה של מוצרי האריגה, הרקמה והצורפות היהודית־תימנית, היו למודל שקיבל הכרה אידאולוגית במסגרת מדיניות "כור ההיתוך", שהשפיעה הן על הארגונים הוולונטריים והממסדיים הן על הסקטור הפרטי־מסחרי. בעשורים הראשונים למדינה הלכה ויצ"ו והודרה מהשדה, ואילו המודל הפטרונלי־פילנתרופי־יצרני בתחום האומנות של משכית היה למוביל, למעצב

1. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of the Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983
2. יעל גילעת, "דוקמות האומה" – ארגוני נשים כפטרוני האומנות העממית הרשמית, בתוך: רות מרקוס (עורכת), נשים יוצרות בישראל, 1970-1920, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 181-225.
3. Nelson Graburn (ed.), *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976
4. יעל גילעת, צורפות בכור היתוך, אומנויות יהודי תימן והתהוותה של תרבות חזותית לאומית בישראל 1882-1967, שדה בוקר: מכון בן גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן גוריון, 2009.

טעם ולמסמן גבולות התחום. מודלים אלו הלכו ונשחקו לנוכח השינויים שחלו בחברה הישראלית אחרי 1967, במעבר מהמיתון הכלכלי לאופוריה שלאחר מלחמת ששת הימים, על כל השלכותיה המדיניות, הכלכליות והתרבותיות (כיבוש השטחים והשליטה עליהם, התחלת מפעל ההתנחלויות, כניסתו של כוח עבודה פלסטיני לשוק העבודה, שובו של האוריינטליזם הצרכני, חשיפה והיפתחות לשדה האמנויות הבין־לאומי, תהליכי אמריקניזציה מואצים ועוד). תהליכים אלו השפיעו על משכית עד למכירתה של החברה הממשלתית לידיים פרטיות בשנת 1970.⁵ בשנותיה האחרונות כחברה ממשלתית וביתר שאת כחברה פרטית, תכליל משכית תחת כיפתה את האומנויות הפלסטיניות, בייחוד אריגה ורקמה, כדרך ליצירת מקורות תעסוקה, כטענתה של רות דיין,⁶ אך לא פחות מכך כביטוי לפטרונות אתנית ולאומית שהתפתחה בצלו של הכיבוש הטריטוריאלי.

בהמשך למחקרים הקודמים שעסקו בהיבטים איקונוגרפיים, מגדרים ואתניים,⁷ ובמבט מחודש בנושא, במאמר זה אבחן את הזיקה בין פרקטיקות למרחבי הייצור במשכית דרך פעילותה של מחלקת הצורפות ותכשיטיה. בעשור האחרון לפעילותה, שנפתח ב־1970 עם הקמת מפעל הצורפות לצד המחלקה הוותיקה, רפרטואר הצורפות של משכית, שמרכז הכובד שלו היה המודל יהודי־תימני, הגיב למתרחש בשדה והתרחב בנוגע לשאלות של תעשייה וטכנולוגיה. ב־1977 הסתיים המהלך הזה עם התפטרותם של המעצב הראשי, מאורי גולן, מנהל הייצור, הצורף־אומן משה בן דוד, והתפטרותה של רות דיין, "האם המייסדת", ובעקבות זאת סגירת המחלקה ומפעל הצורפות ואף מכירתה של חברת משכית לגורם שלישי, שמעון הורן. בחינה ביקורתית של אקורד הסיום של מודל תרבותי ויצרני בעל מעמד מיתי בתחום האומנויות בישראל, עשויה לשקף את התהליכים שאפיינו את שדה הצורפות דאז ובו־בזמן לשמש כראי המשקף את משכית עצמה מנקודת מבט חדשה. משכית הייתה אחד המפעלים שאפיינו את בניין אומה ואת המצאת התרבות החומרית והחזותית הישראלית. המלאכות והמלאכותיות של המפעל הזה היו כרוכים זה בזה הרבה לפני שתהליכי גלובליזציה הגדירו מחדש את היחסים בין לאום, אתניות, מגדר ומעמד, וכמובן, גם את הפרקטיקות העומדות מאחורי עיצוב הקראפט וייצורו. על כן, אני רואה לנכון להציג את קורותיה של יזמה זו בהקשר ההיסטורי שבו הוקמה, אגב בחינה תאורטית־ביקורתית ונרטיבית של פעילותה ומוצריה.

5. גילעת, צורפות בכור היתוך.

6. ריאיון עם רות דיין, בתוך: בתיה דונר, משכית: מארג מקומי, תל אביב: מוזאון ארץ ישראל, 2003, עמ' 6.

7. פנים רבות לפעילותה של משכית. לדוגמה, ראו: גילעת, "דוקמות האומה", עמ' 181-225.

משכית: 1954–1977

רקע

ב־1954 הוקמה משכית, חברה לטיפול תעסוקות בית בע"מ, ביזמת רות דיין⁸ (תמונה 1). באותה שנה חזרה דיין מאנגליה, שם למדה מלאכת יד. עם שובה, חודשו קשריה עם בעלי המלאכה שהכירה במסגרת אשת חיל לקראת הקמת חברת משכית בתמיכת לשכת ראש הממשלה ובמסגרת משרד העבודה.

מטרות החברה כפי שהן מופיעות במסמך שהוגש למשרד רשם החברות על ידי היועץ המשפטי של משרד העבודה והרווחה היו:

לעודד את התעסוקה הביתית על ידי אספקת חומר גלם לעובדים בבתיהם. ארגון מכירת המוצרים המוגמרים, ביצוע מחקרים, נסיונות ובדיקות בשטח התעסוקה הביתית ובדרך כלל לנקוט בכל פעולה הקשורה בקידום התעסוקה הביתית, אם בבחינה מדעית ואם מבחינה טכנית, כגון לשכור, להקים, להרחיב, לספק ולצייד בתי מלאכה, מחסנים וחנויות לקידום מטרות החברה: לעודד, לארגן, לקיים או לתמוך תמיכה כספית בהרצאות, קורסים והדגמות ותערוכות להעסקה הביתית.⁹

מוצרי משכית יוצרו בארבע מחלקות: מחלקת האופנה, מחלקת השטיחים, מחלקת הבדים ומחלקת הצורפות. עוד ארגנה משכית קבוצות עבודה בתחום הרקמה ועבודות יד כגון קרמיקה, ייצור בובות וכד', שנוצרו בידי אומנים עצמאיים. בשנת 1955 נפתחה החנות הראשונה¹⁰ מול מלון דן ברחוב הירקון בתל אביב, שהיה אז מרכז תיירות יוקרתי. באותו מבנה שכן גם בית המלאכה לצורפות. בתחילה גייסה משכית מספר מצומצם של אומנים, ובהם את משה בן דוד וחיים דוד, שעלו לישראל

מביחאן שבתים בשנת 1949. כעבור זמן הרחיבה החברה את מספר העובדים לכמה מאות בכל הארץ – בנצרת, בירושלים ובבאר שבע. מקצתם עבדו במשרה חלקית ובקבלנות משנה, ומעטים זכו במשרה מלאה.¹¹ ב־1962 רכשה החברה חנות בבית אל-על בתל-אביב. אולם התצוגות והמכירה וכן המתפרה ובית המלאכה לצורפות מוקמו בקומת המרתף.¹² ב־1966 נפתחה הגלריה לאמנות משכית שש, ובה נערכו תערוכות עיצוב ואמנות ו"מה שביניהם"¹³. חברת משכית גדלה במהירות רבה והייתה למפעל מתפתח. עם זאת, מדו"ח מבקר המדינה מ־1962 עולה כי קשייה הכלכליים הלכו והחמירו בד בבד עם התפתחותה, ולבסוף החליטה רשות החברות הממשלתיות למכור אותה. ב־1970 נחתם הסכם עם "Investors Cooperation – משקיעי ישראל", חברת משקיעים זרה בשליטת סמואל רוטברג, יהודי קנדי.¹⁴ באותה שנה, תחת הניהול החדש, הוקם מפעל לצורפות, מרחב ייצור חדש שסיפח אליו את המחלקה הוותיקה ואת קו הייצור של התכשיטים האתניים והכפיף אותם למעצב הראשי. המפעל תוכנן על ידי המעצב מאורי גולן. בסופו של דבר, ב־1978, לאחר שהוחלט לסגור את המפעל ואת הייצור התכשיטים בחברה בכלל, נמכר מפעל היציקות של משכית על תכולתו – מכונות, ציוד ותבניות – למפעל פמלה-תכשיטים, חברה שהוקמה בעיר ימית בעידוד משרד הקליטה.

מרחבי ייצור, מרחבי הצגה ומרחבי צריכה

ההפרדה בין מרחבי הייצור, ההצגה והצריכה היא ממאפייניה של יזמות מלמעלה לצורך חידוש או שימור של אמנויות עממיות /אתניות /לאומיות. בדומה לפרויקטים אחרים, הייתה משכית מעין הטרוטופיה (הטרו – שונה, טופוס – מקום), מרחב מדומיין של ניהול מוצרים ואנשים, שייצרו את החפצים במרחבי התעסוקה הביתית (תמונות 2, 3). כך, היצרנים, האומנים, האורגות הרוקמות והקולעות נותרו בשולי החברה, ואילו המוצרים שייצרו הובאו לשדרה הראשית על ידי הסוכנים.

8. רות דיין נולדה בחיפה ב־1910. את חינוכה היסודי קיבלה באנגליה, לשם נסעה עם הוריה, שלמדו באוניברסיטת לונדון. עם חזרתם התיישבו בירושלים. בראשית שנות השלושים עזבה את לימודיה בנימנסיה ועברה לבית הספר החקלאי בנהלל כדי לקבל הכשרה להתיישבות חלוצית, שם הכירה את משה דיין ונישאה לו. חמותה, דבורה דיין, מבכירות המנהיגות בתנועת המושבים, יזמה פרויקט הדרכה, ורות דיין נרתמה לו. ממנו צמחה חברת אשת חיל. אפשר לומר כי מאז ועד היום, חייה מוקדשים לפעילות ציבורית בתחום פיתוח מלאכת מחשבת בישראל וכן בפעילות למען שלום ושיתוף פעולה בין יהודים לערבים. על רות דיין, ראו: רות דיין והלגה דדמן, ואולי... סיפורה של רות דיין, ירושלים: ויזנפלד וניקולסון, ספרית מעריב, 1973.
9. אצי"מ – הארכיון הציוני המרכזי, F49/1357.
10. את החנות הראשונה ניהלה עד 1962 קרולה פייזר, אז נרכשה החנות החדשה בבית אל-על בניהולה של מאירה גרא. בשנות השישים היו למשכית בתי מלאכה לייצור שטיחים בחצור ובנצרת, לאריגת בדים במגדל העמק ובנס ציונה, לייצור בובות בהרצליה, לסריגה בבית שמש, לכפתורים מקוריים באשקלון, לתפירה ולרקמה בנינתון וכן מתפרות מיוחדות בירוחם ובדימונה. על התפתחות ההיקף של פעילות משכית ומחלקותיה השונות, ראו: דוגר, משכית: מארג מקומי.

11. בשנות השישים עבדו במשכית מעל 300 עובדים, 200 מהם בתחומי הייצור והיתר בהנהלה, בהדרכה ובמכירה. כמחציתם עבדו במשרה מלאה, כל האחרים עבדו במשרות חלקיות משתנות. כך נוצרו דרכי התקשרות שונות, מקצת האומנים עבדו בבתיים ומקצתם באו לבתי המלאכה של החברה.
12. מתוך דו"ח ביקורת האיגודים – משרד מבקר המדינה תשכ"ה (1964): "משכית – חברה לטיפול תעסוקות בית בישראל", עמ' 1-2, אצי"מ F49/1357.
13. לדוגמה, תערוכה של אריגים מצוירים של קבוצת +10, שהיו אז ה אוונגרד הישראלי הצעיר. הגלריה הדגישה עוד יותר את החיבור למודרניזם ולאליטיזם.
14. ראו: זיכרון דברים מ־4.5.1970, שנחתם בין שמעון הורן, בא כוח החברה, ובין רשות החברות הממשלתיות (אצי"מ, A 448/6). בסעיפי ההסכם ניכרים המבוכה והמאמץ הכרוכים במכירת מפעל שאמון על פיתוח אומנות לאומית לגורם זר.



הפילוסוף מישל פוקו השתמש במושג הטרוטופיה כדי לתאר את האופן שבו מרחבים מוגדרים מקיפים את האדם בחברה ומשמשים לפגיעה בו, עד כדי שלילת כוחו ולעתים גם זהותו.¹⁵ בהכללה, אפשר לומר שהטרוטופיה היא האופן שהחברה

והתרבות, כבעלות כוח וכבעלות אינטרס מוגדר לממשו, מגדירות את הפרט דרך ההבחנה שלו מהחברה הכללית. בהקשר זה, טענה החוקרת סומיה ונקטסן (Venkatesan) שהמושג הטרוטופיה מאפשר להבין את היחס למלאכות בהודו המודרנית ואת הבניית מקומם השולי של היצרנים לעומת המוצרים, ולא פחות מכך את ניהול המשאבים האנושיים והפיזיים ואת תפקידם של הסוכנים מבין קבוצת העלית.¹⁶ במקרה של משכית, הסוכנות – המדריכות, הן המביאות, נכנסות ויוצאות בין המרחבים, בחינת פעולתן של מחלקות הייצור מתארת את ניהולן של הפרקטיקות האלה וכן מצביעה על אופיים וסגנונם של המוצרים.

במשכית היו מרחבים אלו מסומנים בשאלות מגדריות־אתניות־מעמדיות. החברה התאפיינה בניהול נשי (אשכנזי) ולרוב, גם פנתה לקהל הלקוחות שמנה נשים בעלות אמצעים (רובן ממוצא אשכנזי). מנגד, במרחבי הייצור ניצבו אומנים ואומניות מזרחים נטולי הון סימבולי והון מטריאלי, כשהם מצוידים בכוח עבודתם, שאותו מסרו בידי המנגנון "המחיה" את אומנותם. המודל המרכזי של מחלקות משכית היה "הלאמה" ו"הגבהה" של התוצרים של בעלי המלאכה על ידי עיצובם או שילובם מחדש בתבנית מודרנית, המזוהה עם המקומיות ועם בניין האומה ברוח "כור ההיתוך". בכך הם ענו על שלושת מרכיבי היסוד ההכרחיים להגדרת הקראפט ברוח התפיסה של מחדשי האומנויות והמלאכות העממיות בסוף המאה ה־19: היסוד הוורנקולרי (המקומי), היסוד הדקורטיבי (המעוצב) והיסוד הסוציאלי־פוליטי (במקרה הישראלי הלאומי – בהתאמה למדיניות "כור ההיתוך").¹⁷

תמונות 2, 3: רודי (שמעון רודולף) ויסנשטיין, ביקור של רות דיין בעג'ור עם מר היל, אחראי לשיתוף פעולה ישראל-ארצות הברית, 1954, צלמוניה פריאור, תל אביב; מס' פריט 22723-22724

מרחבי הייצור

תיאור תמציתי של מחלקות הייצור והתוויית קווים לבחינתן הביקורתית ישמשו כאן כרקע להצגתה המפורטת של מחלקת הצורפות ומיקומה במכלול. ארבע המחלקות התאפיינו במנגנון פעולה דומה, ועם זאת, לכל אחת היבטים ייחודיים בנוגע למגעים בין־תרבותיים בהקשר המגדרי והמעמדי.

מחלקת הבדים והאריגה התפתחה מהניסיון המוקדם במסגרת אשת חיל. כשקמה המחלקה, קיבלה נחמה בראום ממשכית את האחריות לניהולה. מקצת העבודה בוצעה במגדל העמק בבית המלאכה של ג'ורג' קאשי, אורג ממוצא עיראקי. בתחילה עסקו באריגת בדים לריפוד ולווילונות וכן באריגת בדים למחלקת האופנה בניהול פיני לייטרסדורף. מקצת האריגה נעשתה על ידי קבוצת אורגים תימנים בנס ציונה, יוצאי עג'ור (עולי ביחאן), ובכללם צדוק דוד ושמעון חיים. תוצרתם הייתה מפיות, מפות, כיסויי מיטה ובדים לפריטי אופנה. הצבעוניות ודגמי הרקמה של המפות חזרו על דגמי "שני" ובית המלאכה "זיץ", עוד משנות העשרים של המאה הקודמת.¹⁸ ב־1959 הייתה נאורה ורשבסקי,¹⁹ בוגרת בצלאל, למעצבת ראשית של המחלקה.²⁰ כשהחלה משכית את הקשר עם המועצה הבינ־לאומית לאומנות, ובעיקר עם מפעל מלווה העצמאות והפיתוח (Bonds), החלה אריגת הבדים לייצוא בכפוף למחלקת השטיחים בהנהלת ואסילי מנדל, היו בתי מלאכה פזורים באזורים שונים: במושב פורת ארגו עולי תוניס יוצאי גריאן שטיחים מדגם פורת; בנגב, ברמלה ובלוד ארגו עולי האי ז'רבה בתוניס את שטיחי בית הגדי; יוצאי אזרביג'אן ממושב עבדון ארגו את שטיחי עבדון, והאורגים התימנים ארגו את שטיחי עג'ור, כמצוין לעיל. בנוגע לאורגים התימנים, השינויים שחלו בשטיחים כללו את החלפת הדוגמאות בדגם חלק או בדגם פסים בצבעי אדמה ושחור. אחרי 1967, התרחבה משכית ונוספו לה בתי מלאכה בעזה, בבית לחם, בבית ג'אלה וברמאללה, וכך שווקה האומנות הפלסטינית במרכז לאומנות ישראלית: שטיחי צמר בטורקז, בכתום חריף ובירוק. אמנים רבים הוזמנו לעצב שטיחים, בהם יוחנן סימון, ראובן רובין, יעקב אגם, ז'אן דוד ואחרים. המעצבת דורה גד השתמשה בשטיחי משכית לעיצוב אניות צים, מלון הילטון ופרויקטים נוספים. שטיחי משכית התאפיינו

18. להרחבה, ראו: מרים לחמן־ימיני, רקמה תימנית, תל אביב: כתר, 2007, עמ' 51-94, 151-179.
 19. נאורה ורשבסקי למדה בצלאל בין 1951-1954, כשהלימודים התנהלו ברוח הבאהוס והמודרניזם. לימים, מרצה בכירה בבית הספר הגבוה לטקסטיל שנקר. היא זו שבנתה את המחלקה במשכית על בסיס נולים משוכללים ועיצבה את רוב הדוגמאות לבדים שזוהו עם משכית. שנים רבות הייתה יו"ר אגודת האומנים וקידמה את השיח על העיצוב בישראל.
 20. נתונים על המחלקה מסרה נאורה ורשבסקי בריאיון אישי, תל אביב, אוגוסט 1999.

15. מישל פוקו, הטרוטופיה, תרגום: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003.
 16. Soumhya Venkatesan, "Rethinking Agency: Persons and Things in the Heterotopia of 'Traditional Indian Craft'", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15, no. 1, 2009: 78-95
 17. Paul Greenhalgh, "The history of Craft", in: Peter Dormer (ed.), *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press, 1997, pp. 20-52

בצבעוניות נועזת ובעיצוב מודרני, ולעתים שילבו המעצבים דגמים או מוטיבים מסורתיים – כציטוט בלבד, ולא כעיקרון מארגן. במחלקת האופנה בהנהלת פיני לייטרסדורף²¹ פותח קו אופנה שנחשב לגולת הכותרת של משכית. פיני לייטרסדורף נולדה בהונגריה, ב־1939 עלתה לישראל והתיישבה בתל אביב, וב־1955 החלה פעילותה במסגרת משכית. מחלקת האופנה במשכית זוהתה עם המעצבת שלה, אשר זכתה להערכה רבה בעקבות עבודתה בה, עד כדי זכייה בתואר "אמנית השנה 1957" על ידי כתב העת **לאישה**. בנימוקי חבר השופטים נאמר:

גישתה אל המלאכה אינה רק של ציירת או תופרת אפנה ממדרגה ראשונה. דוגמאות הלבשה אלה, המתאימים לאריגים הנארגים על ידי עולים חדשים מיועדים לבטא את הפולקלור הקשור בארצנו [...]. המונח "אפנה ישראלית" מקבל אופי מציאותי ביצירותיה של פיני, היודעת לשלב במוצרי "משכית" פולקלור עם אפנה חדישה.²²

זיקתה של משכית לסביבה (במובן הטעון של היסטוריה תרבותית) התבטאה גם בניסיונות שערכה לייטרסדורף ב"משכית" לחידוש הלבוש היהודי של ימי הקדם. בכך הגיבה לקשר בין הארכאולוגיה לבין התרבות החזותית בשנות החמישים, שנשאה אופי לאומי. עם גילוי המגילות הגנוזות במדבר יהודה, עיצבה את סדרת עין גדי – יריעת בד מלבנית הנכרכת מסביב לגוף. לצד המוטיב של ישראל כארץ התנ"ך, זכה לפרשנות אישית פסאודו-ארכאולוגית גם מוטיב המדבר. מעילי המדבר, שנארגו מבד שעיצב ג'ורג' קאשי ממגדל העמק עוד ב־1955, היו למותג המזוהה ביותר עם משכית. הם היו עשויים יריעת בד אחת עם גימורים בעבודת יד. המדבר נכח גם בעיצובים המזכירים את תרבות הבדווים, החל בעיצובים המצטטים בדרך חופשית את המקור, כמו שנעשה קודם לכן בנוגע ליהודי תימן,

21. פיני לייטרסדורף (Aldolfina (Finy) Leitersdorf, 1906-1986), ילידת הונגריה, הייתה המעצבת הראשית ורבת ההשפעה של משכית 15 שנה. ב־1937 הגיעה לישראל והחלה לעסוק בעיצוב תלבושות ותאטרון. בשנות החמישים והשישים עיצבה תלבושות ללהקת המחול ענבל, לכוראוגרפיות של שרה לוי־תנאי, וכן את מדי הדיילות בביתן הישראלי בירידי EXPO העולמיים בבריסל ובמונטריאול. במרוצת השנים עוצבו במשכית מדים ייצוגיים לדיילות תיירות וכן שמלות ערב לנציגות רשמיות של המדינה. ב־1965 פתחה את האולפנה לעיצוב אופנה בשיתוף ארגון אימהות עובדות ומשרד המסחר והתעשייה, שנסגרה ב־1970, עם הקמת בית ספר שנקר. במשכית, לבד מאופנה וטקסטיל, עסקה גם בעיצוב תכשיטים ואביזרי אופנה. לייטרסדורף נחשבת לאחת המעצבות המרכזיות בתולדות האופנה בישראל.

22. איילה רוז, "פיני לייטרסדורף", בתוך: דוד טרטקובר (עורך), פיני לייטרסדורף מעצבת אפנה ישראלית, (קטלוג), תל אביב: מוזאון תל אביב, 1986, עמ' 7.



תמונה 4:
משה בן דוד בסדנת משכית, שנות השישים, באדיבות משה בן דוד

וכלה בעיצובים מודרניים לחלוטין.²³ הזיקה לטבע התבטאה לא רק בבדים גולמיים ובצבעוניות, אלא גם בשילוב חומרים כגון שריוני צבים, שנהבים, חלוקי נחל, פיסות עץ, שנהב ועצמות ששימשו כפתורים. ניתן לומר שלייטרסדורף ומחלקת האופנה מילאו תפקיד מרכזי בעיצובה של משכית ובזיכרון התרבותי הקשור אליה. לייטרסדורף עיצבה גם תכשיטים בעבור מחלקת הצורפות, המחלקה המשמשת כאן כמקרה בוחן.

כאמור, מחלקת הצורפות נבנתה על בסיס עבודתם של שני צורפים, חיים דוד ומשה בן דוד. המחלקה החלה את דרכה בביתה של הצורפת חנה ליבון,²⁴ בוגרת מחלקת הצורפות בבצלאל. בשלב הראשון שימשה ליבון מעצבת ומדריכה. שני הצורפים המשיכו את עבודתם בחברה לתקופות שונות: חיים דוד, שהצטרף ראשון, שימש מנהל ייצור עד שנת 1964, אז היה לצורך עצמאי, אך לאורך השנים שמר על קשר הדוק עם החברה ועם המייסדת רות דיין; משה בן דוד ליווה את תהפוכות המחלקה ב־22 שנות קיומה ושימש במגוון תפקידים²⁵ (תמונה 4). עדותם, ובייחוד עדותו של בן דוד, שתובא להלן, מזמנת היכרות עם היבטיה המגוונים של הדינמיקה החברתית, הבין-תרבותית והמקצועית במחלקה. מקומו של בן דוד היה שונה ממקומם של הצורפים שהביאו לבית המלאכה בתל אביב את החלקים או המוצרים שהתבקשו להכין. רובם ניהלו בדוחק חיים מקצועיים ביישוביהם, הרחק מן המרכז, ולא זכו להכרה. לעומתם, משה בן דוד וחיים דוד היו צורפים בכירים ובהמשך גם מנהלי בית המלאכה, ועבדו עם מיטב המעצבים, הכירו ספקים ובתי מלאכה ואף עמדו באתגרים של שדה הצורפות, שהלך והשתנה לאורך שני העשורים שבהם התנהלה החברה. בן דוד ידע לנצל את היתרונות האלה ופיתח "טקטיקות", כלשונו של מישל דה סרטו,²⁶ למיצוי הזדמנויות שנקרו בדרכו, גם אם הזדמנויות אלו היו

23. לדוגמה, ראו: שמלות ללא שרוולים בשילוב רקמה ואפליקציות, קטלוג משכית, תל אביב, שנות השישים.
24. ליבון למדה בבצלאל החדש, שנפתח ב־1935. במחלקה לצורפות לימדו דוד גומבל ולודוויג וולפרט. ליבון הייתה בוגרת מחזור 1944, והייתה תלמידתו של גומבל. אחרי עבודתה במשכית לא פיתחה קריירה עצמאית כצורפת פעילה. כיום עוסקת בציור.
25. משה בן דוד עלה לישראל ב־1949, ולמרות ניסיונותיו העיקשים לעסוק במקצועו, בשש השנים הראשונות לשהותו בישראל נאלץ להיות פועל חקלאי שכיר בפרדסים בקרבת נס ציונה, ובכך לממש את חזונו של מי שראו בו "פועל טבעי". את רות דיין הכיר דרך פועלה במסגרת אשת חיל. לאחר שנסעה ללמוד בחו"ל נותק הקשר ביניהם, ובשונה ארצה התחדש ביזמתה. על גלגול המושג "פועל טבעי", ראו: יהודה ניני, ההיית או חלמתי חלום, תימני כינרת: פרשת התיישבותם ועקירתם 1912-1930, תל אביב: עם עובד ואעלה בתמר, 1996, עמ' 37, 39-49.
26. דה סרטו טוען שהטקטיקה היא המרחב של ה"אחר", זה שפועל בטריטוריה ובסדר שכפה עליו הכוח. על כן, יתרונו היחיד תלוי בניצול של ההזדמנויות הנקרות בפניו, הזולגות דרך הסדקים שנפערם במערכת. ראו: Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Steven Rendall (trans.), California: University of California Press, 1984, p. 37

כרוכות בקבלתו הזמנית של הסדר ההיררכי, המעמדי והאתני שפעל בו. זהותו המקצועית בתור אומן, מעצב ומבצע, התפתחה במשכית ובזכותה, אבל גם כנגד המקום והתפקיד שהוקצו שם עבורו. משה בן דוד ליווה את משכית על תקופותיה ומשבירה והיה מזוהה עם המפעל, ובמילותיו:

אני במשכית התפתחתי. יש אנשים שאומרים "משכית ניצלה את העולים החדשים". לפני עשר שנים בעת התערוכה במוזיאון ארץ ישראל, באה כתבת ואמרת לי: "נכון משכית ניצלה אתכם, התימנים, בזמנו". אמרתי לה: "תשמעי, אני אומר לך, לא מגדיר זאת אחרת, רק עלילה" והוספת: "תשמעי, אם הם, אני בעצמי, בשנות החמישים, ניסינו עם כל המשפחה שלי להקים בית מלאכה, וקנינו חומר והתחלנו לעשות תכשיטים, ולא יכולנו למכור, לא יכולנו לא ידענו, איך להתנהל מעצמנו, לא ידענו איך ומה לעשות. זהו, לא עמדנו בזה, נפלנו [...] הלכנו לעבוד בחקלאות. לא הייתה ברירה. עכשיו את אומרת שניצלו. במקום ניצלו אני אומר, הקימו, החיו את האומנות של האנשים שלא יכולים למכור בעצמם את מה שייצרו".²⁷

בן דוד משרטט בעדותו את יחסי הכוח ששלטו בשדה הצורפות דאז. על רקע זה פעלה ליבון ביצירת יסודות העיצוב והניהול של המחלקה. 1955, עם ייסוד המחלקה, עסקה ליבון בחיפוש בעלי מלאכה אגב בחינת דרכי התקשרות שונות, בעיקר בדאגה לשמור ככל האפשר על תבנית התעסוקה הביתית.²⁸ משיחות עמה עולה שהדאגה לאלו שבעבורם קם המפעל הנוחתה אותה והביאה לתסכולה לנוכח התנהלות החברה וניהול משאביה. צורפים חבאנים שהתיישבו במושבים ברקת וחדיד עבדו גם הם עבור משכית. בבני ציון, באבן יהודה ובראש העין עסקו בעיקר בהכנת חלקי התכשיטים. עם מיסודן של פרקטיקות הייצור כונו צורפים אלו "קבלני משנה", ועל כך עוד יורחב להלן. לדברי ליבון:

הצורפים הביאו את הדברים המוכנים לתל אביב ושם בדקנו אותם, שם שקלנו אותם, ושם הם קיבלו כסף או לא קיבלו כסף, וזו הייתה אחת הבעיות הקשות, הכספיים. החברה הזאת לא התנהלה מבחינה

27. משה בן דוד, ריאיון עם המחברת, נס ציונה, 10 בפברואר 2014.
28. חנה ליבון אף ציינה שעסקה ברכישת כלי עבודה כי רוב בעלי המלאכה היו חסרים אותם, למעט צורפי ביחאן. צורפים אלו הביאו גם כלים עתיקים, כגון דגני מיוחד ממקור הודי להטבעת צורות. חנה ליבון, ריאיון עם המחברת, תל אביב, 9 במרס 2014.

כלכלית בצורה מסודרת, ככה שהתשלום לאלה שהכי היו זקוקים יגיע בזמן.²⁹

ליבון מספרת שנקודת המוצא של עבודתה במשכית הייתה שימור המסורות העממיות אגב עמידה על סטנדרטים של ייצור מודרני, כלומר יכולת לחזור במדויק על אותו הפריט, דייקנות בביצוע ועמידה בלוח זמנים:

את הדוגמאות לקחנו מהקיים. קודם כול פיזרנו את התכשיטים והסתכלנו עליהם, לקחנו מוטיב אחד שהיה מוצלח בשביל שרשרת, בשביל עגיל, בשביל טבעת, ולא עשינו חמישים דברים שונים אלא פשוט עשינו פירוק לגורמים, וכל דבר היה דבר לעצמו. ובעיקר על ה"פיניש" דיברנו.³⁰

מילת הקוד החוזרת אצל ליבון וגם אצל בן דוד היא "פיניש", המסמנת קונוטציות של איכות בעקבות "הגבהה" מודרניסטית מערבית. לדברי בן דוד:

הקושי היה בגימור, ב"פיניש": פוליש ושיבוץ אבנים. לשם כך הביאו בוגר בצלאל, עובד סוכנות. אנחנו היינו בעלי מקצוע מדורי דורות. רגילים לעבוד לפי העין. הוא לא האמין, אבל בלי כל מידות והשרטוטים אנחנו דייקנו. המדריך לא מצא שיש טעם להתעקש, וויתר. כשהגיע חיים פז [המעצב ראשי דאז], היה כבר מלאי גדול של תכשיטים שנשלחו מהמעברות ומיישובים כמו ראש העין. גם חיים התחיל באותה דרך, בתחילה הדרישה הייתה רק לעשות. ואחר כך התחילה ההדרכה וההכוונה. תעשו ככה, וככה, ושוב חזרנו לאותה דרך עבודה שבה הגימור נעשה רק בבית המלאכה בידי ובידי חיים [דוד]. חיים פז, שהגיע פעם בשבוע לתל אביב, רצה לשלב עיצוב מודרני, חלק. הוא גם רצה רישום מדויק של כמה שעות לקח להכין כל תכשיט. אני אמרתי: "איך בעיה. אני צורף תימני", לא יודע לרשום. אני עובד, שימו לידי מי שתרשום [...]".³¹

לדעת בן דוד, הסגנון המזוהה עם משכית התעצב על פי דרכה של חנה ליבון. בתחילה נעשתה בחירת הדגמים בדרך של ניסוי וטעייה. חנה ליבון עקבה אחרי

29. שם.

30. שם.

31. משה בן דוד, ריאיון עם המחברת, נס ציונה, 10 במרס 2014.

התכשיטים שהכינו משה וחיים. מן הדגמים האלה נבחרו והותאמו דגמים לצורכי הייצור המודרני, ובעיקר היא ביקשה לדלל ולהמעט בעומס המוטיביים. היה ברור שהתכשיטים מיועדים ללקוחות־נשים בעלות אמצעים מן השכבות המבוססות, כלומר אשכנזיות. על כן קיבלו התכשיטים ממדים המתאימים להופעתן. הדבר ניכר בבירור בתצלומי תדמית של משכית, שהדגמים המוצגים בהם מעוצבים לפי עקרון הצמצום ובהתאמה לתפיסת הגוף של האישה הלא־מסורתית. "לקחנו מוטיב אחד, זה מספיק, תמיד דבר אחד טוב זה מספק, פשוט, שלא יהיה עומס", נזכרת ליבון.³² בעניין זה, אומר בן דוד:

למדנו כאן לעבוד בכלים [חדשים] ובדרכים חדשות. למשל, בתימן עבדנו על פחם ולא על ברנר. תכשיטי משכית היו שונים ממה שהכרנו. היינו צריכים למצוא פתרונות כדי ליצור מוצרים שבכלל לא עלה בדעתנו לעשות אותם מכסף. למשל, קופסאות סיגריות. ניסינו לקבל מכל אחד את מה שהוא טוב. הפיליגראף של האלג'יראים, עדין ומדויק. לפי הכישורים של הצורפים חילקתי עבודות. עשינו גם תכשיטים מסורתיים: חבובות [חרוזי כסף], פעמונים, צמידים, עגילים. גם מאוד פיתחנו את הסריגה בכסף.³³

בבית המלאכה לצורפות ייצרו תכשיטים, לרוב מכסף, ובשלב מאוחר יותר ייצרו גם כלי מתכת.³⁴ במרוצת השנים התחלפו המעצבים הראשיים. חיים ומשה בן דוד היו מנהלי ייצור ומנהלי מחלקה, אבל לא הוכרו כמעצבים. המעצבים היו לרוב צעירים מהם, אשכנזים, בוגרי בצלאל.

אם כן, ניתן לומר שבמחלקות האלה חוזרים אופני הפעולה של ניכוס, האחדה, פישוט, הגבהה והלאמה של מוטיבים וטכניקות מבין שלל הרפרטוארים שמקורם באומנויות עממיות ומסורות שונות של העולים המזרחיים. הנתיב הארכאולוגי־מדברי השתלב בכל המחלקות כנרטיב מיתי, שתורם אף הוא להסתרת פרקטיקת הניכוס על ידי הדגשת מקור משותף קדום. הנשים והגברים שהועסקו ביישובי העולים נשאו מורחקים למרחבי ייצור שהיו הטרוטופיים למרחבי העיצוב. אופן הפעולה של תעשיות הבית היה למנגנון ניהול שניתק את בעלי המלאכה משלבי

32. ליבון, ריאיון.

33. בן דוד, ריאיון.

34. כלי המתכת היו לרוב חפצים ריטואליים כגון הדסי בשמים ו"יד" לספר תורה. הם נכנסו לקו הייצור מאוחר הרבה יותר מהתכשיטים. גם במחלקות אחרות ייצרו חפצי יודאיקה כגון פמוטים וכיפות סרוגות. סגנונם של כלי המתכת הושפע במידה רבה מאופייה של צורפות בצלאל.

הייצור של המוצר והפך אותם לפועלים ופועלות מנוכרים למלאכתם. יתרה מזאת, הזרה וניכור אפיינו הן את יחסם לתוצר הסופי (שבוודאי גם לא הייתה ידם משגת לרכוש אותם) הן את יחסם לתרבות המקור עוד לפני ניכוסה. מחלקת הצורפות קיימה מרחב ייצור מפוצל בין קבלני משנה, שהיו רחוקים מן המרכז, ובין הסדנה בתל אביב, שהייתה קרובה לחנות ולמשרדים. נוכחותם הרציפה של שני הצורפים, משה בן דוד וחיים דוד, לצד מעצבי משכית ומעצבים אורחים, היא בעלת משקל בהבנת הדינמיקה הבין־תרבותית והמעמדית במחלקה והנרטיבים השונים העולים מן העדויות שיובאו להלן.

מרחב התצוגה והצריכה

ב־1955, שנה לאחר הקמתה, הוצגה במוזאון תל אביב התערוכה **תערוכת מלאכת בית בכפר**, שבה הוצגו מוצרי משכית. העובדה ששנה לאחר היווסדה זכתה משכית לתערוכה במוזאון תל אביב הבהירה להנהלת ויצ"ו, שתפסה את עצמה כבעלת זכויות בשדה האומנות העממית, שאכן התחולל שינוי, ושעם הזמן הלכה והתחדדה השפעת מרחב הייצוג – שבין היתר, התבטא במקום שקיבלה משכית בתערוכות, בתצוגות ובירידים המייצגים את מדינת ישראל – בבחינת מכונן משמעות ומסמן מיקום בשדות כוח של האומנות העממית הרשמית.³⁵ עוד בתערוכה זו ובתצוגות בירידים שבאו אחריה,³⁶ העניקה משכית משמעות נראית לעין לעיקריה האידאולוגיים והאומנותיים. בקטלוג התערוכה של 1955 הציג אויגן קולב, מנהל המוזאון, את עיקרי החברה:

"משכית" הקדישה עצמה להחייאת האמנות העממית העתירה של השבטים היהודים, אשר הובאו לארץ ע"י גלי העלייה במשך השנים האחרונות, ובעיקר מארצות המזרח; לשימור העושר והאוריגינאליות שבצבע ובקישוטי השטיחים והבדים והטעם המיוחד של העבודות המסורתיות של הצורפות היהודית יחד עם החדרת רוח רעננה ורעיונות חדשים בעזרת טכניקות מודרניות. אמנות שימושית זו יצרה אמצעי מחיה חדשים לכפרי העולים בדרך של תעסוקת בית. כן עוסקת "משכית" ביצוא שטיחים, בדים ותכשיטים ישראלים לחו"ל וסוללת על ידי כך את הדרך לשטחים חדשים של אפנה, אמנות ומלאכה מודרנית. הכוח המניע מאחורי פעילות רבת צדדים

35. ראו: Michel Foucault, *Power/Knowledge*, Brighton: Harvester, 1980, p. 145.

36. לדוגמה, ביריד "דירה נאה, כלים נאים", תל אביב: גני התערוכה, 1957.

זו, שחשיבותה רבה מבחינה מעשית ואמנותית היא הגב' רות דיין, היא שהתחילה לפני 5-6 שנים בניסיונות ראשוניים לחנך תושבי כמה מעברות לעבודה שיטתית באמנות שימושית. [...] גב' דיין נעזרת ע"י אנשי אמנות מקצועיים, הגב' חנה ליבון – צורפות, גב' תמר טנאי – שטיחים ואריגה, מר ג' עקשי ובנו ממגדל העמק – אריגת בדים וגב' פיני לייטרסדורף – הדגמת אופנה [...] המוצרים משלבים בתוכם את היסודות האמנותיים של הפולקלור המזרחי ודרישות הטעם המודרני [ההדגשות שלי, י"ג].³⁷

מניתוח הטקסט ועיצוב התערוכה עולות כמה תמות מרכזיות המשקפות את הפרקטיקות של החברה. תמות אלו מסייעת להבין את התנהלות מחלקת הצורפות:

1. היבדלות משאר היזמים ומיקומה כזרוע ממלכתית: מהקטלוג עולה בבירור כי בשנה שחלפה בין הקמת משכית לבין התערוכה במוזאון, השכילה משכית לחדד את ההבדלים בינה ובין היזמות שקדמו לה בתחום תעשיות הבית או תעסוקת הבית, עד כדי יצירת הרושם כאילו היא לבדה פועלת ככוח מניע בתחום האומנות השימושית. תהליכי היבדלות אלו חיילו את משכית לבנות קולקציות חדשות אגב סלקציה מבין הקולקציות הקיימות זה כבר בשדה התרבות העממית, הן בסקטור הפרטי הן בציבורי. אפשר לומר שהגורם העיקרי לייחודה של משכית נבע ממעורבות ישירה של משרד ראש הממשלה במפעל, ועל כן היה ניתן לראות בפעילותה קשר למדיניות הרשמית של המדינה ומוסדותיה. כך, קולב מדגיש בקטלוג את פתרון התעסוקה לכפרי העולים, כלומר, משכית אינה עוד מפעל ליצירת חפצים דקורטיביים, שנתפסו כמותרות בעת ההיא, אלא שותפה לנושאים חברתיים שעמדו על הפרק כגון קליטת עלייה. בעצם, לא היה מדובר בעוד פרויקט תעשיות הבית בהיקף שיוכל להתפרש כחלופה למדיניות קליטת העולים במשק, אלא במפעל המשולב במטרות האסטרטגיות הממלכתיות. ברור אפוא שלא היה מדובר באופציה נוספת על המדיניות הרשמית בנוגע לקליטת העולים, אלא ביצירת מרחב ייצוגי לביטוי היבטים תרבותיים-אומנותיים של החזון הממלכתי. מכאן נבע, שמשכית לא תתמקד רק בתפקיד מתווך אלא תקים בתי מלאכה משלה, שיהוו מקורות פרנסה ביישובים שונים.

2. אוריינטליזם, מודרניות, יוקר ויוקרה: עוד מרכיב בולט מאוד במאמר שהופיע בקטלוג היה הרטוריקה של "חדש ימינו כקדם", שאפיינה את העשור

הראשון למדינה עם מרכזיותו של התנ"ך בשיח של בן-גוריון, כאמור בקטלוג התערוכה: "החייאת האמנות העממית העשירה של השבטים היהודים, אשר הביאו לארץ גלי העלייה במשך השנים האחרונות ובעיקר מארצות המזרח". בעמדות אלו מוצגת גישה אוריינטליסטית, שאפיינה את התרבות העברית מראשיתה ביחסה למזרח בהווה ובעבר הקדום, ובייחוד ל"דילוג" בין שתי נקודות זמן אלו. עם זאת, מאמציה של משכית "יכונו לחינוכם של האומנים לשיטות מודרניות-רציונאליות" אגב העסקת אמנים ומעצבים, האמונים על שיטות אלו.³⁸ ברור שמשכית הזדהתה עם מודלים ארגוניים וטכנולוגיים מודרניים ויתרה מזאת, מהתפתחות "משכית" ומהתבטאויות ראשיה היה ברור שאיכות המוצר ויעילות התהליך יזכו לקדימות. איכות המוצר ותבטא במחירו הגבוה, וכך תזוהה האומנות העממית המשולבת במוצרי מותרות כמותג יוקרה.³⁹

3. הפועלים, כמייצרים וכמוצגים, מסמנים את אותנטיות המוצרים: התערוכה במוזאון תל אביב ב-1955 הייתה רבת-משמעות במהלך מיצובה של משכית בשדה התרבות החזותית בישראל. בהציגה במוזאון תל אביב, לא זו בלבד שמשכית הציגה את מוצריה, אלא שהיא הציגה גם את פועליה עצמם כמעין "מוצגים חיים". צדוק דוד, אחיו של משה בן דוד, שהיה אז בעל מלאכה במחלקת הצורפות, ארג עם אשתו נורית בחלל התצוגה לנוכח עיניהם הבוחנות של המבקרים. קהל רב ביקר בתערוכה כדי להתבונן במוצרים ובעלי המלאכה בעבודתם, וכתבות רבות סיקרו את התערוכה בעיתונות היומית. לדבריו של קולב, קטלוג התערוכה השפיע במידה ניכרת על תוכן הכתבות, אך נוכחותם הפיזית של האומנים הייתה לכוח המשיכה האמיתי: "זרקורי עיתונות הצילום, הרדיו והקולנוע הופנו לעברם של שוכני המערות מתימן, מצפון אפריקה ומקורדיסטן, העוסקים ברטט קודש במלאכתם – לעיני כל – בין כותלי המוזיאון, ההומה מאלפי מבקרים בימים אלה".⁴⁰ בבת אחת נצרפו כל העולים ב"כור היתוך" מאחד והפכו לשוכני מערות, תואר שהעניק את מיטב ההון התרבותי לפרמיטיבי האולטימטיבי. ואולם דומה

38. ש.ם.

39. המודרניות היא ערך מרכזי בהבניית הלאומיות הישראלית. בחיבורה על הזיקה בין לאומיות לאמנות, מסבירה גרסיאלה טרכטנברג, שבשדה האמנות בישראל המודרניזם הוא מקור לייצור הון תרבותי במצב של שינוי חברתי. על פי תפיסתה של טרכטנברג, ניתן לומר שמשכית אימצה מלכתחילה את המודרניזם כסוג של אוונגרד אומנותי וחברתי, וכך הבחינה את עצמה מוויציו ושאר יזמות בתחום האמנות העממית. הבחנה זו אפשרה לסגל את האומנות המסורתית של יוצאי עדות המזרח מזה ולהתייך לתוך סגנון מודרניסטי ומופשט מזה. על כן, מודרניזם ופרימיטיביזם יכולים לדור זה עם זה, והתבוננות בהתפתחויות באמנות האירופית במאה העשרים מאשרת את נוכחותן של התופעות בריבזמן. להרחבה על המונח "מודרניזם של זמן כפול ומפוצל", ראו: גרסיאלה טרכטנברג, בין לאומיות לאמנות, ירושלים: מאגנס, 2006, עמ' 152-162.

40. "אמנותם של שוכני המערות במוזיאון תל אביב", הדור, 18 בנובמבר 1955, עמ' 7.

37. אויגן קולב, מלאכת בית בכפר: משכית, חברה לטפוח תעסוקת בית בע"מ, [קטלוג], תל אביב: מוזאון תל אביב, כסלו תשס"ו.

שכתבת **דבר השבוע**⁴¹ היטיבה לבטא את האופן שהתקבלו האומנים בעיני הישראלים האשכנזים הוותיקים: "בשתי פינות שונות בתערוכה הוקמו שתי בימות. על אחת מדגימים אברכים צעירים מסולסלי פיאות את מלאכת הצורפות [...] על הבימה השנייה קורסות בישיבה מזרחית שתי אורגות, עטופות גלימות נוצצות ועדויות במיטב עדייהן". כמו בתערוכות הקולוניאליות הבין-לאומיות, הפכה משכית את האופן למוצג ואת עצמה למותג. כך, "ילידים וחפצים מעשה ידיהם הוצגו באופן המאפשר לחוות חוויה ישירה של עולם-מוצג קולוניאלי"⁴². הקול היחידי שזיהה את השימוש האינסטרומנטלי באנשים ומלאכתם בהפיכתם למוצג, היה האמן והעיתונאי שמעון צבר, שפרסם במדורו "בעיני צבר" בעיתון **הארץ** ביקורת צינית נוקבת על מעמד ההדגמות של האומנים-מוצגים בתערוכה ועל דברי קולב בקטלוג.⁴³

4. חממה מודרנית למעצבים צעירים אוונגרדים: בקטלוג התערוכה מוצגת רשימת המעצבים האחראים ליצירת האיכות. מלבד ג'ורג' קאשי, שהיה אורג טוויד אנגלי בעיראק, ובעצם אינו משקף מסורת של אמנות עממית, כל המעצבים היו בני משפחות ותיקות ביישוב או "עולים ותיקים", שהתחנכו על ברכי תפיסות עיצוב מערביות. לא זו בלבד שיחסי מזרח ומערב לא חרגו מן המקובל במסגרות שקדמו למשכית, אלא שהם היו אף היררכיים יותר, בעקבות הדרישה לאמות מידה של עיצוב מודרני. לעומת האופי המסורתי והשמרני של מוצרי ויצ"ו, הודגש האופי האוונגרדי של משכית כסוללת דרך באופנה, באמנות ובאומנות. אכן, מלבד פנייה לאמנים ולמעצבים לשם קבלת ייעוץ, בנתה משכית את עצמה כפטרון אמנות ואומנות, ולימים מימשה זאת על ידי העמדת חללי החנות לתצוגת תערוכות אמנות.

5. מרחב צריכה וייצוג של קבוצות העילית: האם הקמת משכית באה למלא חלל בתחום האומנות השימושית, תעשיות הבית והעסקת אומנים יוצאי המזרח בישראל? הלא את הפונקציות האלה מילאו ויצ"ו והמגזר הפרטי. אך האם הם גם מילאו את החלל בתחום העיצוב? דווקא בתחום זה הצטיינה משכית, שייצרה על פי אמות מידה של "עיצוב טוב", מונח שגור באופנת התקופה. הקמת "משכית" באה אפוא ליצור מרחב חדש בעבור קבוצות מזוהות עם העילית החברתית-תרבותית,

41. אלה בינשטוק, "חמדות 'משכית'", **דבר השבוע**, 24 בנובמבר 1955, עמ' 9.

42. טימוטי מיטשל, "אוריינטליזם וסדר העולם כתערוכה", **ג'מאנה** 5, 1999: 78.

43. ראו: שמעון צבר, "בעיני צבר", **הארץ**, 25 בנובמבר 1955. להרחבה על הביקורת על התערוכה, ראו: דונר, **משכית: מארג מקומי**, עמ' 67-69.

המקורבת לעילית השלטון, או בעבור קבוצות או יחידים שרצו להזהות אתה באמצעות קניית מוצרי משכית, שייצגו את הטעם הטוב (או הטעם "הנכון"), ולכן התאימו לעילית. באמצעות הפניה לערוץ קליטת העלייה ומתן תעסוקה, אגב "חינוך" האומנים המזרחים ואימוץ מבוקר של מסורתם האומנותית, נסלה הדרך לייצוג מיזוג הגלויות המיוחל ולדימוי עצמי רשמי של ישראליות מתקדמת, מודרנית ואוונגרדית, אך צומחת באופן "אורגני" משורשי המקום.

6. מרחבי התצוגה וייצוג הישראליות: התערוכה במוזאון השפיעה במידה ניכרת על הבנייתו של הממד הסימבולי התצוגתי, כלומר הממד המתגלם בפרקטיקה של הפיכת המוצר למוצג. אופן הצגת המוצרים בחנויות גם הוא הבליט את מעמדה הממלכתי של משכית והעניק להן מעמד של חלון ראווה ייצוגי לתרבות הישראלית. משכית הייתה מודעת לתפקידה כפטרון האמנויות בישראל הצעירה הן בעבור אזרחי המדינה הן בעבור יהדות התפוצות. שלי שנהב מציינת במחקרה על משכית את היותה מוקד למשא ומתן של משמעויות ולהבניית זהות יהודית בזיקה לישראליות בעבור תיירים יהודים, משא ומתן שהתנהל אגב רכישת המזכרות.⁴⁴ שנהב מציינת שהמזכרות שיוצרו, הוצגו ונסחרו במשכית היו בעלות תוקף, בראש ובראשונה, בזכות היותן תוצרים של ארגון המזוהה עם השלטון, עם הכוח ההגמוני ועם מנגנוני המדינה, וכן מפני שמשכית השכילה לארגן את חלל התצוגה והמכירה כמוזאון, בעיקר בחנות המרכזית בתל אביב.⁴⁵ השילוב בין שני מרכיבים אלו – ההגמוני והמוזאלי – הציב את המזכרות בהקשר אמנותי יותר ממסחרי, ובכך יצר רושם של נדירות והצדיק מחיר יקר. חנויות תכשיטים אחרות כגון אבן חן, חן ישראל, דנה וטוביאס, ששילבו בתצוגתן חפצי צורפים תימנים הקרובים בסגנונם למוצרים שנוצרו הן בויצ"ו הן במשכית, דבקו במערכות תצוגה שמרניות והיו קרובות יותר לאופיין של חנויות ויצ"ו.

44. על פי הגדרת המילון (*The Oxford English Dictionary*), "מזכרת" היא זיכרון, או חפץ מזכיר, שאדם נוטל על מנת שזיכור לו אדם, אירוע או מקום. מכיוון שייצור מזכרות קשור בייצור דימויים חומרניים לזיכרונות, הבנייתם החברתית-תרבותית היא סוג של פרשנות מארגנת. על כן, בחינת מוצרי משכית בהקשר של מזכרת ישראלית מרחיבה את הדיון לעבר מקום רכיבי הזיכרון. כלומר, במקרה הנדון כאן – המסורות העדתיות השונות שהיו אמורות להיות מבני התרבות של המזכרת מתפקדים כאחד ממרכיביה בלבד. כל זאת, על רקע היות המזכרת עצמה סוג של זיכרון מובנה. להרחבה, ראו: שלי שנהב, "גבולות של אותנטיות ישראלית: הבניה חברתית של מזכרת בתהליכי משא ומתן על משמעויות סימבוליות באינטראקציה מכירה-רכישה", חיבור לשם קבלת תואר מוסמך, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1987, עמ' 8.

45. תיאור מפורט של החנות ושל חוויית הקנייה בה, ובכלל זה חוויית הסיוע המודרך והצפייה באוספים במתכונת מוזאלי, מוצג בהרחבה במחקרה של שנהב, ראו: שם, עמ' 36-38.

בין מרחב למוצר: פרקטיקות חברתיות

במחלקת הצורפות של משכית

מרחב ויחסי ייצור: צורפים ומעצבים

היחסים במרחב של סדנת הצורפות של משכית בתל אביב שיקפו דינמיקה בין תרבותית מורכבת. הקרבה לחנויות, למעצבי הבית ולמעצבים האורחים וכן ניהול הייצור, שהופקד בידי חיים דוד ומ־1965 בידי משה בן דוד, נתנו את אותותיהם בדפוסי העבודה, בתפיסה העצמית של המעורבים ובמוצרים עצמם.

מקומם של המעצבים שהובאו לנהל את המחלקה היה שונה ממקומם של המעצבים האורחים. מעצבי הבית נתפסו על ידי דוד ובן דוד כמשקפי סדר שנכפה עליהם, כבעלי תעודות – מסמן של הון סימבולי – אך לעתים, חסרי ניסיון מעשי, שהעסקתם הנמיכה את מעמדם של דוד ובן דוד כאומנים. כמובן, הם גם קיבלו משכורות גבוהות יותר אף שמעורבותם במחלקה הייתה פחותה מהמעורבות של דוד ובן דוד.

בעקבות עזיבתה של ליבון הייתה תחלופה של מנהלים, עד שהגיע חיים פז, יליד גרמניה, בוגר מחלקת הצורפות של בצלאל (1950). פז היה המעצב האחראי במשכית ארבע שנים, ובד בבד היה צורך פעיל בעל עסק משלו. ב־1954 פתח את עידיה, בית מלאכה וחנונת בירושלים, ומאז הוא שומר בעקבות על קו עיצוב מודרני לצד שילוב מוטיבים מתחום היודאיקה המסורתית. יצירותיו מזוהות עם תפיסת המחלקה בבצלאל בהנהלתו של גומבל, שדגל בחקר הצורה החסכנית וטקסטורת החומר. המפגש עם צורפים יוצאי תימן חשף בפניו עולם דימויים וטכניקות, שבמרצת הזמן, אימץ לעבודתו. בבית המלאכה של פז נוצקו גם יצירות של מעצבים מובילים כגון חנה בכר־פנט, מימי רבינוביץ ואהרון בצלאל.⁴⁶ היחסים בין פז לדוד ובן דוד היו מתוחים, לא רק בשל המתח הבין־תרבותי אלא גם משום שהמתח ביניהם חשף את השניות המובנית במשכית בין עבודת היד כמסמן אותנטיות ועממיות (handcraft) לבין הדרישה לסטנדרטיזציה של המוצרים ועמידתם בתהליכי ייצור טכנולוגיים מתקדמים, המסמנים אוונגרד וקדמה. לעתים התוצאות היו שיבוש כפול ומתסכל, שהביא לירידה באיכות העיצוב והביצוע.

לעומת מתח מובנה זה, מגעם של צורפי הבית עם מעצבים אורחים נתפסו כמיטיב, כאשר הצורפים תפקדו או נתפסו כשלוחה של שדה הצורפות המקומי והבין־לאומי. מחלקת הצורפות של משכית אירחה אמנים ומעצבים שלא היו עמה בקשרים תעסוקתיים או מסחריים קבועים, אבל נוכחותם הביאה להשפעה

46. ראו: Iris Fishof, *Jewellery in Israel: Multicultural Diversity, 1948 to the Present*, Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2013, p. 77

מצטברת בעיקר על הצורפים שעבדו בבית המלאכה.

נחמיה עז (1923–2008) היה פסל ומעצב קרמי שלמד פיסול בשיש באיטליה ועיצב קרמי בהולנד. בשנת 1955 הקים מחלקה לקרמיקה אמנותית במפעל חרסה בבאר שבע, שנקלטו בו עולי צפון אפריקה (בעיקר נשים), שעיתרו את הכלים ביד חופשית. הכלים התאפיינו בצורות אמורפיות ואסימטריות. דרכיו של עז הצטלבו עם דרכיה של מחלקת הצורפות במשכית, והמילון הצורני שביסס בחרסה התבטא גם בתכשיטים שעיצב בהשראה כנענית. קווי דמיון רבים קושרים בין הפרקטיקות החברתיות־אומנותיות של משכית למחלקה האומנותית של חרסה.⁴⁷ בשנות השישים עיצב עז במחלקת הצורפות של משכית תכשיטים גדולי ממדים בעלי נוכחות פיסולית, שלא דמו כלל לקולקציה האופיינית של משכית. מאוחר יותר הוא המשיך לעבוד באופן עצמאי עם משה בן דוד וחיים דוד. לדברי בן דוד:

הקשר עם נחמיה [עז] נוצר כי הוא מסר לידינו שרטוטים של דגמים ייחודיים שאף אחד אחר לא עשה כמוהו באותה תקופה וזה היה מאוד מאתגר. היו מסרקות וסיכות שנראו מצריות או מאיזו תרבות עתיקה אחרת. נחמיה הקדים את זמנו, וכעבור זמן קצר התחילו להופיע תכשיטים גדולים ופיסוליים בסגנונו, אבל הסוד היה השילוב בין רעיונותיו לבין הביצוע שלנו. בהתחלה התחילו לדבר במשכית שהדברים שעז מעצב לא מתקבלים על הדעת. אלו דברים גדולים, שאי אפשר לענוד אותם, אמרו. לא עברה שנה, ואלה, כל המעצבים האלה שאמרו וביקרו, התחילו להגדיל את הדגמים. עלי השפיעה התעוזה שלו והשילוב בין עיצוב פיסולי שלפעמים היה פשוט חישוב סביב הצוואר לבין אבן יחידה.⁴⁸

גם ביאנקה אשלי־גרשוני, אמנית וצורפת פורצת דרך, הנמנית עם הצורפות המרכזיות בישראל, הייתה בתחילת דרכה בראשית שנות השישים. כבר אז שילבה ביצירותיה מתכות אצילות לצד חומרים זולים ובלתי שגרתיים כמו פורצלן, גבס וזפת.⁴⁹

47. ראו: גדעון עפרת, "יראשית הקרמיקה הישראלית 1932–1962", *המחטן של גדעון*, 18 בינואר 2011, נדלה ב־20 במרס 2014: <https://gideonofrat.wordpress.com/2011/01/18>

48. בן דוד, ריאיון.

49. בהמשך אף שילבה נוצות, צדפים, בובות קטנות וחפצים מן המוכן מעולם התוכן של הקישש. בשנות השמונים החלה ליצור עבודות גדולות ממדים, שגם בהן היה שילוב נדיר בין סוגי חומרים. לקראת אמצע העשור, החלה לבנות עבודות מוקטנות בתיבות זכוכית, מעין תאטרון בזעיר אנפין שעסקו בפולחני מוות ואבל לצד טקסי לידה. ביאנקה אשלי־גרשוני קיבלה פרסים שונים בתחום הצורפות והציגה עבודותיה במוזאונים מרכזיים בישראל ובעולם. ב־2009 קיבלה את פרס האמנות מטעם שרת התרבות על מפעל חיים.

למשכית הגיעה על מנת להתנסות בהלחמה, מאחר שהייתה בעלת הכשרה כשל פסלת. "כמו פסיכית הייתי לוקחת את הכסף, חותכת, מתיכה, לא עושה חשבון, הם לא ידעו את נפשם, הייתי כמו כופרת שנכנסת להיכל",⁵⁰ סיפרה לימים אשל-גרשוני על ביקוריה בסדנה. תכשיטיה מצאו את מקומם בחנויות משכית, אבל לא נוצרו על ידי צורפי המחלקה. אלו היו דגמים אסימטריים בעלי צורות ביומורפיות חופשיות. נוכחותה הקצרה של ביאנקה אשל גרשוני במחלקה הייתה רבת-השפעה, כפי נזכר משה בן דוד:⁵¹

ביאנקה הייתה מתבוננת, בוחנת את היצירה ומכריזה: "זהו, זה תכשיט!". אני וחיים היינו המומים. כי היינו רגילים לעבוד קשה, הלחמות מדויקות, הכול בשלבים, והיא באה משחקת בחטים ואומרת: "זהו, זה תכשיט!". זה היה נכון, הדבר היה מושלם. מושלם לסוג זה של תכשיט. ההשפעה שלה עליי הייתה עצומה, למרות שראיתי אותה עובדת רק כמה ימים.

חיים דוד טען שמפגשו עם הצורף הדני עמוס סלור שינה את תפיסתו האמנותית הן מבחינה סגנונית הן מבחינה טכנולוגית. לטענתו, הישגיו האמנותיים חבו רבות למפגש זה.⁵² משה בן דוד הרחיב וציין שהמפגש ביניהם התאפיין בכבוד הדדי, ודבריו אלו אכן מהדהדים בדברי סלור עצמו.⁵³

בין הצורפות שהיו מעורבות בחיי המחלקה ניתן למנות את מימי דיין רבינוביץ, שנמנתה עם המערך הכללי של עובדי משכית. רבינוביץ ריכזה את העבודה עם העולים מאלג'יר שעסקו בעבודות אמיל, ונכללה בגל של מעצבים שהושפעו מהצעות מלאות פנטזיה ודמיון של ארכיה גריגסט (Arje Griegst), שניהל את הסדנה לעבודות מתכת בבצלאל בשנים 1968-1972 והביא רוח חדשה, שונה לגמרי מרוחם של וולפרט וגומבל, מייסדי הסדנה של בצלאל החדש: עבודות זהב ברוח נאו-ברוק, נאו-רומנטיקה ואר-נובו, זורמות, סימבוליות ושופעות. ב-1964, עמד גריגסט מאחורי תערוכה משותפת למשכית ובת שבע (שבאותה עת שיתפו פעולה). אלו היו שנים של מפנה סגנוני בשדה הצורפות בישראל, שחדר גם למשכית דרך מעצבים אורחים כגון חנה בכר-פנט, ביאנקה אשל-גרשוני ורחל פריזר. עם

50. ביאנקה אשל-גרשוני, ריאיון עם המחברת, 3 ביוני 2014.

51. בן דוד, ריאיון.

52. חיים דוד, ריאיון עם המחברת, שבלי, 2 במאי 1999.

53. עמוס סלור, ריאיון עם איריס פישוף, ראו: Pishof, *Jewellery in Israel*, p. 47.

זאת, ייתכן שעבודתה של רבינוביץ עם בעלי המקצוע מאלג'יר השפיעה גם היא על העדפותיה הסגנוניות.

חנה בכר-פנט הייתה בין הצורפות שהציגו בחנויות של משכית. דגמיה נוצקו אצל חיים פז, ואחר כך גם במשכית עם פתיחתו של מפעל הצורפות. עם סיום לימודיה בבצלאל ב-1957, החלה בהדרגה לפתח קו עיצובי ששילב יסודות יצוקים בעלי טקסטורות ייחודיות עם אבנים יקרות וחומרים נוספים כעור וטקסטיל. במרוצת הזמן, השימוש בשיטות עיצוב מתקדמות אפשר לה לעצב את הכסף בחופשיות ולהעניק לו נראות רכה מצד אחד ועתיקה מצד אחר.⁵⁴ משא ומתן בין-תרבותי זה התקיים בסדנה בתל אביב בלבד. דוד ובן דוד נשאו ונתנו גם עם מפעלי היציקות, הספקים וקבלני המשנה, שהיו צורפים, רובם עולים חדשים מארצות האסלאם שהתגוררו בערים וביישובים כפריים הרחק מתל אביב. קבלני המשנה באו במגע רק עם צורפי הבית דוד ובן דוד, שהיו מקור הסמכות וסוכני השינוי בעבורם. בן דוד זוכר אותם היטב, מאחר שגם כאומן עצמאי שמר אתם על קשר מקצועי. היו ביניהם צורפים בדרגת מומחיות גבוהה בפיליג'רן כדוד ואהרון יוסף, צורפים מחידאן (צפון תימן) שהתיישבו בעקרון, ושאלו גפני, שעלה משרעב (דרום-מערב תימן) וגר ביבנה. חיים רצבי (צנעאני) מחולון הכין כדורים ו"שביעות"; יוסף כהן מהרצליה התמחה בהכנת המודלים; יצחק מעטוף מחבאן, ממושב ברקת, הכין "חבובות". סעדיה שלום היה הצעיר ביניהם, והיחיד שהקים סדנה עצמאית במושב חרוצים עם פרישתו ממשכית נעשה לצורך בעל מוניטין. בהיזכרו במערך היחסים במשכית, אומר משה בן דוד:

ייצור המוני תוך שמירה על עבודת יד מחייב שיתוף עם קבלני משנה ושימוש בהליכים טכניים נוספים כגון יציקות⁵⁵ או עבודות

54. ב-1967 זכתה בכר-פנט בפרס ראשון מטעם מכון היצוא על עיצוב עגילים בעלי זיקה לתכשיטנות אתנית שמקורה בבוכרה, אוזבקיסטן. עיצוביה הושפעו מנוכחותו של המעצב הדני ארכיה גריגסט (Arje Griegst). בכר עסקה גם בתרגום של ספרי צורפות, ועבודותיה זכו לאזכור בספרי צורפות מרכזיים כגון אצל אונטרצט, ראו: Oppi Untracht, *Jewelry, Concepts and Technology*, New York: Doubleday, 1982, p. 269.

55. יציקה היא תהליך בן כמה שלבים, שראשיתו בהכנת המודל, התבניות והגומי לשם יציקתו הסופית של התכשיט או הפרט. לאחר הוצאת התכשיט מהגומי נדרשות עוד עבודות ליתוש ועיבוד. בן דוד נהג במשכית ונוהג גם כיום להשתמש בפרטים ניטוריים לשם חיבור וחזוק של חלקים יצוקים. כך, העיטור ממלא פונקציות נוספות על היופי, המתכתבות עם ערכים אסתטיים ותרבותיים כגון חד-פעמיות וגימור מקצועי. זו אמירה המבקשת להדגיש היבט של מלאכה לעומת גישות תעשייתיות. זו אינה גישה נוסטלגית או גישה שמאדירה אקזוטיות פרימיטיביסטית, אלא מלאכה שמשמשת במיכון ובטכנולוגיה וצועדת בד בבד עם ההתפתחויות בשדה המקצועי.

לתרבות ההמונים הנלווית לתעשיית האופנה.⁵⁹ שינוי הסימן הביא לשינוי המשמעות בד בבד עם אובדן האפיון המיתי וחילונו. בהקשר של הדיון על אופני אימוץ של תכשיטים עדתיים-פולחניים במערכות האופנה העילית בישראל, הבחנותיו של בארת מקבלות משנה תוקף. התכשיטים היו למסמנים ריקים מבחינה רטואלית-הלכתית בעבור הצרכניות האשכנזיות ולמסמנים מרוקנים בעבור העולות מארצות האסלאם, לאחר ששונו ושולבו במערכות לבוש אלגנטיות-אירופיות או פסאודו-תנכ"יות. קו העיצוב של פיני לייטרסדורף, המעצבת הראשית של מחלקת האופנה, היה בעל השפעה רבה על מהלך זה, ומכאן שגם על סגנון התכשיטים. משנות השישים ואילך, ביקשו דגמי משכית לממש את תפיסת כור ההיתוך של התרבויות אגב המרת היבטים רטואליים לחילוניים-לאומיים:

הפיליג'רן המעודן מתימן המשולב בעיצוב מודרני יוצר אפקט מרשים. אבן אילת העניקה לתכשיט המזרחי השראה מאמנות ימי קדם. זכוכית רומית⁶⁰ חדרה לתכשיט התימני, נכנס המשחק עם הסגנון המערבי וההודי וכן יוצרו טבעות בעלות מוטיבים מתוניס וממרוקו (קטלוג תכשיטי משכית, שנות השישים, תרגום י"ג).⁶¹

לצד פרקטיקות הייצור, היה השילוב בין חומר לטכניקה ליסוד מארגן ביצירת המשמעות. בין המאפיינים של מה שזוהה כסגנון של משכית היה השימוש בזכוכית רומית לצד אבני אגת (אבן ממשפחת הקוורץ) וענבר. בשנת 1970, עם כניסתו של מאורי גולן לתפקיד מעצב הבית, הוגדרו כל אלו כ"סגנון אתני", שריד לימיה של משכית, החברה הממשלתית. בחינה על ציר טיפולוגי של שלושה סוגי תכשיטים – טבעות, צמידים ורבידים – מגלה את הדגשים שונים של מאפייני הסגנון. בתחום עיצוב הטבעות, לצד אימוץ אבן אילת וזכוכית רומית, הסגנון של משכית חב את אופיו למסורת יהודי ביחאן וחבאן, שהייתה שונה מעבודת הפיליג'רן העדינה והאוורירית של צורפי צנעא, שנתפסה כמייצגת את הצורפות של יוצאי תימן כולה. הטבעות התבססו על שילוב בין מסורות, אבל לעתים, במקום אבנים, השתמשו בזכוכית רומית. במקור אלו היו טבעות שנכללו במערכת תכשיטי הכלה.

שטאנץ.⁵⁶ אנחנו [חיים דוד ומשה בן דוד] הכרנו אופני עבודה אלה עוד בתימן אך שם נעשו בכלים ובשיטות אחרות. גם השיטה של חלוקת עבודה בין הצורף-אומן לבין האחרים הייתה מוכרת שם. בתימן צורף-אומן היה בעל מלאכה מומחה בתחומו ("אצטא") והעסיק גם צורפים נוספים ("ישקא", עושה תכשיטים) שהפקדו על הכנת חלקים. העבודה מול קבלני משנה היא מורכבת יותר והם לא פועלים העובדים בסדנתך. זה עלול ליצור יחסי ייצור בעיתיים. בסופו של דבר, אני הייתי צריך לעמוד מול ההנהלה ולקחת אחריות על המוצרים.⁵⁷

קבלני המשנה התנהלו במרחב ייצור מקביל, מבלי להיות שותפים למתח שבין המעצבים הראשיים לצורפי הבית של משכית. זה היה דפוס הייצור העיקרי עד 1967. לאחר המלחמה, הדרשה הרבה למוצרי קראפט מקומיים, בייחוד בעבור יהודי התפוצות, הובילה לקשרי עבודה עם סוחרים פלסטינים. מרחבי הייצור קיבלו מאפיינים הטרוטופיים נוספים דרך השימוש בתכשיטים מן המוכן שמקורותיהם במרחבי הייצור הפלסטיני והירדני, ששולבו כחלקים במוצרי משכית. בשלב זה בחיי המחלקה במשכית ובחיי החברה הישראלית, חלה תפנית בשלושת היסודות שהיו בתשתית תפיסתם של מחדשי הקראפט – הוורנקולרי, הדקורטיבי והסוציאלי-פוליטי⁵⁸ – והם כללו את ארץ ישראל השלמה כארץ התנ"ך, ובה בעת סיפחו את ה"ילדות" הפלסטינית.

ייצור תכשיטים, עיצוב משמעות

פרקטיקות הייצור והעיצוב התממשו במוצרים שנשאו משמעויות צורניות ואידאולוגיות. בשנות השישים של המאה הקודמת התייחס רולן בארת לתהליכים כגון אלו בכתביה על מקומו של התכשיט באופנה כמערכת סמיוטית. בארת הרחיב על המעבר בין התכשיט, שנחווה בעבר כיחידאי ונשגב דרך עיצובו במתכות האציליות ואבנים יקרות (חומרים ראשוניים), לבין תעשיית התכשיטים, הקשורה

59. Roland Barthes, "From Gemstones To Jewellery" (1961), re printed in *EL Sistema de la moda y otros escritos*, Carlos Roche (trans.), Buenos Aires, Barcelona, Mexico: Paidós editorial, 2003, pp. 397-403

60. הזכוכית הרומית הוכנסה לשדה הצורפות על ידי משכית. רות דיין ציינה שבראשית ימיה של משכית, היא וזכירתה דאז אסתר יפה נהגו לחפור בחולות שעל שפת הים בטרם הלכו לעבודה, ולעתים אף יצאו לסוירים נוספים. ראו: ריאיון, אוקטובר 1998, מצוטט אצל: גילעת, **צורפות בכור היתוך**, הערה 154, עמ' 282.

61. ראו: קטלוג תכשיטי משכית, שנות השישים.

56. שטאנץ הוא תהליך של יצירת פרטים בלחצנות ולעתים גם חיתוכם. השטאנצים מוכנים על ידי חרטים, על פי דוגמה שהצורף מגיש. בדרך כלל אלו פרטים פשוטים כמו הלבבות בתרמילי קמע, שנוצרו בהשראת תכשיטי חבאן.

57. מאורי גולן, ריאיון עם המחברת, נס ציונה, 17 בפברואר 2015.

58. Greenhalgh, "The History of Craft", pp. 20-52.

בין הדגמים בלטו טבעת פיליגרן שנודעה בביחאן בשם "כנצאר", טבעת בעלת כיפה מרכזית עשויה שמיניות (סלסול פנימה והחוצה של חוט הפיליגרן), חמש כיפות אבן אגת וחמישה תליוני פעמונים. טבעות אחרות עוצבו על פי דגם "שבך" (מלשון "משבוך", "מחובר" ביהודית-תימנית), שבו השנייה (החלק שחובק את האצבע) בנויה מארבעה חוטים עבים מחוברים. הטבעת עוצבה כנושאת אבן אגת או זכוכית רומית. סרט בעל דוגמה אופיינית של קפיץ מושטח ועדשים הקיף את בית האבן. עיצוב הקטלוגים של משכית העניק לטבעות המסורתיות הקשר חדש נוסף על ענידתן על ידי הכלה הקטינה בביחאן או חבאן. התצלומים בקטלוגים המסחריים של משכית הוסיפו נופך ארוטי-אוריינטליסטי לתכשיטים ה"נאור-מסורתיים", אגב יצירת דימוי נשי "משוחרר" בהצגתם על גופן של דוגמניות בעלות חזות אירופית, התואם את קהל היעד האתני-מעמדי. הצגת המוצרים במשכית, הן בפרסומיה הן בחנויותיה, בקשה ליצור דימוי על-עדתי והרחיקה את התכשיטים מכל הקשר עדתי, שברוב המקרים נשא גם הקשר ריטואלי (תמונה 5). הרסנו את האתניות של העדות, השתמשנו בידיים של כל העדות, לקחנו חלקים, ביצענו שילובים ושינויים"⁶², סיכמה רות דיין לרגל התערוכה במוזאון ארץ ישראל בשנת 2003. בדומה לעיצוב טבעות, גם בעיצוב הצמידים של משכית, אפשר לזהות את מקורות ההשראה בצורפות ביחאן. אלו היו צמידים רחבים ושטוחים בהשארת הטפואה הביחאני,⁶³ שמקצתם תורגמו לסגנון מודרני של פישוט, כפי שניכר בצמיד עשוי ביציקה, שמקורה בדגם מוטבע באלכסון.⁶⁴ (תמונה 6)

הפנייה לארכאולוגיה במסגרת הגישה של ישראל "המחדשת ימיה כקדם" התבטאה בדגמים של צמידי משכית שנבנו מחוליות זכוכית רומית בגודל משתנה ובצורות לא-רגילות, המשובצות בכסף, שיבוץ חלק וחיבור בלולאות. באותה תקופה יוצרו צמידים כאלה באבן אילת ברבים מבתי המלאכה בארץ, כגרסה מודרנית לדגמי צמידים שנמצאו בחפירות ארכאולוגיות, והם התקבלו כייצוג של עבר מתחדש. בתחום קולקציות הרבידים, המחרוזות והענקים של משכית, ניתן לאפיין שלוש מגמות. אף שמגמות אלו בולטות ביותר ברבידים, במחרוזות ובענקים, אפשר לייחס אותן לעיצובי משכית ככלל: דגמים שנוצרו בזיקה למסורות עדתיות, בעיקר אלו של יוצאי ביחאן (תמונה 7); דגמים שנוצרו בהתייחס לממצאים ארכאולוגיים (תמונה 8), ודגמים מופשטים, מקצתם בגרסה מודרנית המפשטת יסודות מן

62. רות דיין, שם, עמ' 6.
 63. טפואה/ טפאי: צמיד כסף גלילי שטוח ורחב, המאופיין ברצועות עיטור רתמי. בעל קווים משותפים עם תכשיטי מסקה ומקצרה. אופייני לתכשיטנות האזורית בתימן. ראו: גילעת, צורפות בכור היתוך, עמ' 403.
 64. ראו: קטלוג תכשיטי משכית, שנות השישים.

תמונה 6:

צמיד משכית, שנות השישים, כסף, ביצוע: חיים דוד, תל אביב: קטלוג תכשיטי משכית



תמונה 9:

רביד משכית, שנות השישים, כסף וזכוכית רומית, עיצוב וביצוע: חיים דוד, תל אביב: קטלוג תכשיטי משכית

תמונה 8:

ענק משכית, סדרת עין גדי, שנות השישים, כסף, תליוני כדים חלולים, עיצוב: פני לייטרסדורף, ביצוע: משה בן דוד, תל אביב: קטלוג תכשיטי משכית



תמונה 7: תליון משכית, ברוח מסורת יהודי ביחאן, כסף ופיליגרין, אבן אגת, 10x12 ס"מ, עיצוב וביצוע: משה בן דוד

המסורת (תמונה 9). אופי אונטרקט (Untracht), מומחה בעל שם עולמי בטכניקות של צורפות, בחר בצמידי משכית והציגם כאופציה לשימוש מודרני בטכניקה מסורתית, אגב שמירה קפדנית על ביצוע ברמה גבוהה.⁶⁵ בין הדגמים שעוצבו בזיקה למסורות עדתיות אפשר לציין תליון שבמקור היה חלק ממערכת תכשיטי הכלה, שכללה משולשי ראש גדולים ותליוני חזה בגדלים מדורגים. במשכית יצרו אותו כפריט יחיד בעל צורה משולשת, עשוי כסף ופיליגרין על לוח בשוליו. במרכז, שיבוץ אבן אגת, ומבסיס המשולש משתלשלות שרשראות קלועות ופעמונים. מוטיב ביחאני טיפוסי הוא ה"שנוף", לוחיות כסף משוננות. דוגמה נוספת היא שרשרת ותליון – בית קמע. השרשרת עשויה חרוזי כסף (חבובות), המתחלפים עם חרוזי אלמוג וחרוזי תות קטנים, מהסוג שהיה נהוג בתכשיטנות האזורית בתימן.⁶⁶ דגמים נוספים היו בתי קמע חבאניים, שהיו דגם מוקטן של המקור, אבל שמרו על הקשר הדוק אתו. בתכשיטים אלו שובצו אבני אילת בעלות גוני ירוק נחושת, אבני אגת או קורל, בטכניקת הטבעה, כלומר, פרטים מודפסים במטבעה (press), שככל הנראה, מקורה בכלל בהודו. במשכית היו התכשיטים האלה ריקים ולא נשאו ברכה, כלומר לא היו קמעות, אלא רק חיקו את הנראות של בית קמע אותנטי. דוגמה נוספת ומעניינת מאוד היא תליון החמסה, העשוי פיליגרין מזהב (לפי מסורת אלג'ר), המציג "היתוך" של מסורות. תליונים ברוח דומה זכו להצגה בקטלוג של משכית על חזה חשוף של בובת מנקין. זה המקום לציין שוב, שמרחבי ההצגה, הכוללים את פרסומי משכית, תצוגות האופנה ועיצוב החנויות היו חלק מהמערכת הכוללת של יצירת משמעות, ועל כן, הכרחי לראות את ההקשר שבו הוצגו התכשיטים. הזיקה לארכאולוגיה ולמדבר נכחה בעבודות הצורפות שעיצבה פיני לייטרסדורף.⁶⁷ הקדמוניות כשחזרו מתוכם של העבר מתקיימת בענקים שהתליונים בהם חזרו על דימוי הכד, בעקבות גילוי המגילות הגנוזות. הכדים גם קיבלו מעמד של תליון יחיד, וכך נוצרו מערכות של שרשרת ותליונים שזכו לכינוי "עין גדי". בתחום הרבידים והענקים, בולט הענק שעוצב על ידי לייטרסדורף ובוצע על ידי משה בן דוד. הענק מורכב משרשרת פשוטה של לולאות, שמהן, במרכז, תליונות מחרוזות

באזורים שונים, העשויים ממדליוני זכוכית רומית, המוקפת בפס כסף. כל רכיב הוא בעל צורה וגודל משתנה, ואת כולם ניתן להגדיר כצורות אורגניות-ביומורפיות. התלייה יוצרת צפיפות ורומזת למעין איסדירות כביכול, אך בסופו של דבר, המכלול מתקבל כשלמות. מאחורי המחרוזות ישנם פסי כסף עבים, כמצע קשיח למחרוזות. החספוס והגסות, הכובד והמשקל מטעינים את התכשיט בפרימיטיביות קדמונית, הקשורה לדרך התלייה, הרומזת לשימוש בחומרים אורגניים מתכלים, בעיקר החומר שכאמור, התקשר במישרין לחפירות ארכאולוגיות. הענק נתלה במהודק על הצוואר.⁶⁸ הופעתו של התכשיט כרשת צפופה של תליונים מאזכרת את תכשיט ה"לבה" היהודיתמיני.⁶⁹

עוד נקודה מעניינת היא בחירת השמות לתכשיטים. בתחילת דרכה אימצה משכית את הגישה שהנהיג בן-גוריון בתביעה לשמות עבריים, והצמידה שמות של גיבורות מימי התנ"ך לדגמים שהתבססו על מוטיבים של תכשיטנות מסורתית מקרב עולי ארצות האסלאם, בדומה לשמות הגיבורות של תכשיטי בצלאל: רביד מלכת שבא, צמיד מזהב שנקרא אופיר, חגורת שלומית, ענק מרים הנביאה, צמיד וחגורה שנקראו כוהנת העשתורת.⁷⁰

ככל שהתרחב שיתוף הפעולה עם מעצבים אורחים, כך הודגשה "תבנית כור ההיתוך" של משכית: זיקה לזמן קדום מזה, ונועזות אוונגרדית מזה. עם כניסתו של מאורי גולן, עבר הדגש למגמות בנות הזמן; משכית הייתה למותג של יוקרה וחדשנות עיצובית, שגייס את מיטב האומנים לחנויות החברה. עם זאת, "תבנית כור ההיתוך" של משכית השפיעה על המשך דרכם העצמאית של אומנים שבעבורם היא הייתה ככור מחצבתם השני, דוגמת משה בן דוד וחיים דוד. בחינה ביקורתית של דרכו של בן דוד מעלה שיש לראות בו שותף ליצירת המותג משכית, ולא רק מי שתרגם את כוח עבודתו ונשדד ממנו הונו התרבותי. מאוחר יותר, עם יציאתם לעצמאות, פילסו מחדש בן דוד ודוד את דרכם בשדה הצורפות, ופעלו בבחירות מודעות של מקורות השפעה והשראה.

68. התלייה מזכירה תכשיט שמקורו בקולר לצוואר שהיה נפוץ בחבאן, שבדרום תימן. על תכשיט יהודי חבאן, ראו: כרמלה אבדר, "נסיכים מארץ קדם: מנהגי לבוש של יהודי חבאן", כרמלה אבדר (עורכת), מעשה רוקס, הלבוש והתכשיט במסורת יהודי תימן, תל אביב: אעלה בתמר, 2008, עמ' 271-287.

69. תכשיט ה"לבה", המזוהה עם הכלה היהודייה מצנעא, זכה לגרסאות שונות באזורים שונים בתימן, ואף בקרב המוסלמים. ראו: מוצבסקי-שנפר, יהודי תימן, אלפיים שנות תרבות ומסורת, (קטלוג), ירושלים: מוזאון ישראל, 2000, עמ' 128-129.

70. קולב, מלאכת בית בכפר, עמ' 2.

65. Untracht, Jewelry, Concepts and Technology, p. 177.

66. מהמחרוזת תליונים גלילים דקים מעוגלים, שבפניותיהם חצאי כדורים ונקודת גרנוצ'יה, המזכירים את הפרטים המופיעים בתכשיט מסורתי מדגם לאזם. במרכז המחרוזת גליל כסף מדגם בית נשמה (חרוז/קמאב), המקובל בביחאן. תכשיט זה שייך לסוג ידוע בביחאן בשם מקצר. ראו: גילעת, צורפות בכור היתוך, עמ' 403-404.

67. גניפר בר לב, "פיני לייטרסדורף: על עבודתה", בתוך: טרטקובר (עורך), פיני לייטרסדורף, עמ' 11-17.

השנים האחרונות: מ"כור היתוך" אתני-לאומי לחברה פרטית

התנהלותה של משכית, הן בהיבט הכלכלי הן בהיבט העיצובי, שיקפה את התנודות שעברו על החברה הישראלית. ב-1970, עם מכירת משכית לחברת משקיעי ישראל, שקל בן משה לעזוב את משכית, אך לבסוף שוכנע להישאר על ידי רות דיין והנהלה החדשה. משה בן דוד היה ער לשינויים האלה והבין שהמפנה שחל לאחר 1967, עם סיום המיתון ואופוריית הניצחון, טומן בחובו סכנות לצד סיכוי לצמיחה.

לפני המלחמה, היינו על סף פשיטת רגל. הייתי יושב ואין לי עבודה לתת לעובדים, היו באים עם התכשיטים שהכינו ולא היה במה לשלם להם. רגע אחרי המלחמה לא היינו מסוגלים לספק סחורה מפני שהביקוש היה עצום. הייתי רק הולך, נוסע לירושלים לקנות מסוחרים תכשיטים שהיו מגיעים מפרס, מאפגניסטן, תכשיטים ישנים שבורים, תליונים, צמידים. הייתי קונה שלושים, ארבעים קילו, חמישים קילו לפעמים, מביא אותם למשכית, כלומר לבית מלאכה, ויושב יחד עם שלושה-ארבעה עובדים, מראה להם איך לפרק חלקים, מוטיבים טובים ואיך להרכיב מחדש וכך ליצור תליון, שרשרת ושלל תכשיטים "מקוריים". היינו עובדים בלי הפסקה, הייתי מעלה לחנות שלושה מגשים של תכשיטים והיו נחטפים לחנויות. כולם רצו את התכשיטים שלנו. לא חשוב הסגנון, מודרני, פיליגורן – כל מה שבא, התקבל בברכה. ייתכן שהקשר בין רות [דיין] למשה דיין, שהיה גיבור המלחמה, גם תרם לענין. הייתה בערך תקופה של שלוש שנים של גשוג. לאחר מכן, בשנת 1970, זה כבר השתנה, כי משכית נמכרה ונשבו רוחות של הפיכת בית המלאכה למפעל, עם כניסה חזקה של התעשייה לצורפות ובכלל למלאכת מחשבת.⁷¹

אכן, מכירתה של משכית הביאה ניהול שביקש אחר יעילות ותחרותיות בשוקי הארץ ובתחום הייצוא. כיווני התפתחות החדשים היו "משוחררים" מהרטוריקה שאפיינה את המסד האידאולוגי-ממלכתי-פילנתרופי. משכית נרכשה כמותג בעקבות ההון התרבותי שנצבר בה ובתקווה להמירו להון חומרי. כחברה שהייתה מזוהה עם העילית הממלכתית, ניתן לשער שההילה שאפפה את השם דיין ב-1967 לאחר מלחמת ששת הימים תרמה גם היא לסגירת העסקה.⁷²

71. בן דוד, ריאיון.

72. מאורי גולן, ריאיון עם המחברת, תל אביב, 15 בדצמבר 2014.



תמונה 10:
סיכה, שנות השבעים,
forging ומונסטון,
עיצוב: מאורי גולן,
תל אביב, קטלוג
תכשיטי משכית

בשנים 1970–1974 שימש יהודה מילוא כמנכ"ל. מאורי גולן, מחלוצי השילוב של הצורפות בעולם התעשייה, מונה למעצב ראשי וראש מחלקת זהב – מחלקת איכות שהקים עם עובדים חדשים שגייס ובראשם הצורך פיני לוי.

בשנות השבעים של המאה העשרים חזר מאורי גולן לישראל לאחר לימודים בחו"ל; מעצב צעיר וחדשני, שהיה מזוהה עם המפנה לייצור תעשייתי.⁷³ גולן הגיע למשכית מעולם האקדמיה, שבה נחשף הן לטכנולוגיות מתקדמות הן לשיטות מסורתיות שפותחו והשתמרו בקרב עמים שונים.

עיצוביו ביטאו זיקה לא רק לעולם הייצור התעשייתי המתקדם⁷⁴ אלא גם לפיסול בן התקופה. (תמונה 10)

מינויו של גולן היה נקודת מפנה שערערה על היחסים בין מרחבי הייצור, הצריכה והתצוגה כהטרטופיה, שאפשרה את קיומם בריבון בד בבד עם היותם "אחרים" זה לזה, מבחינה מעמדית, אתנית ומגדרית. הבידוד של מרחבי הייצור האתניים מהמרחבים האחרים הנכיח את ההגמוניה ואת השליטה, ואולי גם מסביר את הניסיונות החוזרים לשינוי שהגיעו מלמטה על ידי משה בן דוד וחיים דוד ואת חוסר מימושם או מימושם החלקי במחלקה, שבאופן ביזי וגם מטפורי שכנה במרתף וניזונה מקבלני המשנה המפוזרים בין יישובי העולים.

הרקע של גולן היה שונה לחלוטין משאר המעצבים שהובאו למחלקה במהלך שנות קיומה כסוכנים של מודרניזציה בתבנית כור היתוך. יש לזכור, שגם ההקשר של העסקתו היה שונה: הוא הועסק על ידי משקיעים שרכשו חברה ממשלתית כדי להמירה לחברה עסקית, המתקיימת למטרות רווח וללא כל מטרייה אידאולוגית, מוצהרת או מדומיינת.

73. גולן רכש את השכלתו בעיצוב המוצר, במטלורגיה, בעיצוב ובחירות מתכות אצל מורים חלוצים בתחום שילוב התעשייה בצורפות כגון אולף סקופורס (Olaf Skoogfor) וסטנלי לחצין (Stanley Lechtzin), בבית הספר לאמנות בפילדלפיה, ארצות הברית (Tyler School of Art, Temple University, Philadelphia). לאחר שסיים את התואר השני היה בעצמו מרצה בתחומים אלו. בפילדלפיה הכיר מעצבים כגון אלבר פאלי (Albert Paley), שבמרוצת הזמן היו לדמויות ידועות בתעשיית התכשיטים העולמית ובפיסול מתכת. בד בבד עם עבודתו כראש המחלקה במשכית, לימד גולן בבצלאל.

74. גולן היה מצוי בטכניקות מתקדמות; הוא הרצה במכון היצוא וקידם את כניסת הטכניקות האלה לשדה המקומי. בייחוד הוא מזוהה עם טכניקת האלקטרופורמינג (electroforming) – תהליך עיצוב במתכת יקרה, ליצירת פריטים חלולים וקלים בתהליך ציפוי חשמלי. אלקטרופורמינג היה בין הפיתוחים התעשייתיים המשפיעים ביותר על שדה הצורפות, בעקבות הזינוק הדרמטי במחיר הזהב בין שלהי שנות השבעים לראשית שנות השמונים של המאה העשרים.

גולן מיטיב לתאר את המטען יוצא הדופן שהביא עמו למשכית, על רקע שדה הצורפות הישראלי דאז:

סטנלי (לחצין) העביד אותנו בעבודות סזיפיות. לא ויתר לנו. הוא חשף אותנו לכל דבר חדשני מצד אחד ומצד שני לתהליכים עתיקים של חרשות מתכות שהסקנדינבים והוויקינגים היו משתמשים בהם, או היפנים [...] למשל, ניקח את טכניקה ה-reticulation המאפשרת להגיע לטקסטורות ייחודיות בכסף בעבודה חוזרת באש פתוחה תחת פיקוח [...] אנחנו הגענו לשליטה בתהליכים מורכבים ומדויקים שאצרו ידע אנושי רב, ש"פתח את הראש" לעוד אפשרויות [...] אבל זה היה במקביל להתנסות בתהליכי ייצור ושיווק. הוכשרנו לעצב, לייצר ולמכור.⁷⁶

גולן הביא למשכית חשיבה של מעצב תעשייתי פונקציונליסטי, כלומר, תהליכי הייצור והתמודדות אתם דרך בחירת החומרים הם שמולידים את הפתרונות האסתטיים והעיצוביים. גולן לא היה מעוניין בתפקיד הסוכן הנע בין מרחבים הטרוטופיים. ככלל, ההפרדה בין המרחבים לא תאמה את חזונו, שביקש למסד תהליכי הייצור מדודים שמביאים בחשבון את הדרישות והרצונות של הלקוח הפוטנציאלי, שאינם בהכרח או כלל לא היו במרחב הזהות הישראלית העל-עדיתית שנבנתה דרך מוצרי משכית.

בהתחלה התעסקתי רק עם החנויות עצמן, למה החנויות? ההנהלה החדשה רצתה חוץ מהחנות בבנין אל-על, לבנות חנות בכל עיר. ובחנויות אלה הם רצו שתהיה מחלקה מאוד רצינית, לא רק התכשיטים האתניים, אלא גם תכשיטים אמנותיים. הכוונה לא הייתה שנתחיל לייצר יהלומים או כאלה שנמכרו בכל חנות שעונים ותכשיטים. היה ברור שבמחלקה במשכית אין אפשרות לייצר זאת אלא צריך היה למצוא את האומנים המצויים בעולם הצורפות המודרני, ואם לא כפי שאני הכרתי, לפחות במיטב שכאן הכירו. מי שעזרה לי הרבה מאוד הייתה אסתי בן יוסף ממכון היצוא, שהכירה את האומנים עקב התחרויות שהם ארגנו. [...] הייתי אצל כולם, זליג סגל, מנחם ברגס, אריה אופיר, חנה בכר, זאת בהחלט הייתה "מחלקת

הזהב" [...] העבודה אתם היתה רעיונית, הביעו רעיון, הציגו סקיצה ומודל ולאחר שיחה היו מקבלים אישור ומקדמה.⁷⁶

מכאן, שמשנות השבעים ואילך הציגה משכית תכשיטים מגוונים ששיקפו את קווי העיצוב של המעצבים השונים, ובעיקר את חזונו של גולן. ניתן לציין שתי מגמות בולטות: (1) המגמה האורגנית-ביומורפית אגב שילוב חומרים שונים ופנייה למופשט, כגון עבודותיהן של חנה בכר-פנט, מימי רבינוביץ, ביאנקה אשל-גרשוני ומאורי גולן עצמו; (2) המגמה שנטתה לעיצוב מופשט גאומטרי, כגון העיצובים של חיים פז וזליג סגל.

בשלב הבא, נבנה מפעל ייצור. לא עוד מחלקת הצורפות, שמיתוגה מבוסס על עבודת יד, כמסמן חומרי למסומן "ישראליות אותנטית של תבנית כור ההיתוך", אלא מקום מודרני, מתוכנן מא' ועד ת' כמפעל בעל כושר תחרות בשוק קפיטליסטי. למשה בן דוד נועד במפעל תפקיד של מנהל ייצור בתכשיטי הכסף, בעיצובו של גולן ובשיטותיו. המפעל הוקם ברחוב הגר"א ועבדו בו 25 פועלים, שגולן הכשיר לעבודתם. גולן הביא עמו את עולם המושגים שרכש בלימודיו בארצות הברית ושיקף היטב את השינוי שחל בשדה הצורפות בישראל עם היפתחו למגמות עולמיות. עד שנות השבעים נעשה שימוש מועט ביציקות, ואילו מאותה עת אומצו במשכית נהלים של מפעל ייצור, כולל שימוש מוגבר ביציקות. גם שיטות השיווק השתנו על פי שינוי התפיסה של החנויות. הנתיהב "אתני", שכפי שהוגדר אז, המשיך להתקיים, אך בנפרד, כמעין שריד של משכית הקודמת. המרחבים הטרוטופים נחוו על ידי בן דוד במלוא כוחם המדיר.

הדברים החלו להשתנות במהירות. הרגשתי שאין לי מקום כמנהל ייצור במפעל החדש. הגשתי לחברי ההנהלה את התנאים שלי להמשך "דרכנו המשותפת". הם קיבלו את כל התנאים. הוסיפו תנאי אחד, שכל העיצובים עוברים את אישורו של המעצב הראשי – מאורי גולן. אמרתי: "על זה יקום או ייפול, על העיצוב שלי אין מישור אחר שיבוא ויקבע מה שאני מעצב. מה שאני מעצב זה עיצוב שלי". לבסוף, לזמן מה זה הסתדר [...] היה קשה לי ברוח החדשה שהייתה במשכית, הייתי מנהל את בית המלאכה, שבעצם הלך והפך למפעל. בין ההנהלה של משכית ובין העובדים ממש נשחקתי. היו שמה איזה 30-40 עובדים במפעל, ונשחקתי מהתפקיד.⁷⁷

76. גולן, ריאיון.
77. בן דוד, ריאיון.

תמונה 5:

שלוש טבעות משכית,
שנות השישים, כסף
פיליגורן ואפליקציות, אבן
אגת, תל אביב: קטלוג
תכשיטי משכית

**אפילוג**

בן דוד נשאר במשכית, אך הפרישה הייתה בלתי נמנעת. ב־1977, לאחר תקופה ארוכה של התלבטות, בן דוד התפטר. מאז ועד היום הוא מעצב תכשיטים ומיצב את עצמו כרב־אומן בעל מוניטין בתחומו. לעומת צורפים אחרים, קבלני המשנה, שלרוב נותרו אלמונים בשדה הצורפות המקומית ובהיסטוריה שלה, צלח בן דוד את כור ההיתוך ולא נצרף בו עד לאובדן ייחודיותו כסובייקט. ב־1977 עזב גם מאורי גולן והקים עם שני שותפים את חברת גולן מלאכת מחשבת, שהתפתחה והייתה למובילה בתעשיית תכשיטי הזהב העולמית עד ראשית המאה העשרים ואחת, שבה הוכרעה בשל כשלים פיננסיים.⁷⁸

אחרי עזיבתם, סגרה משכית את מפעל הצורפות וערכה תערוכה מרשימה, מעין טקס אשכבה מפואר למפעל שהתחיל כיזמה של משרד העבודה והסתיים כחברה פרטית כושלת.⁷⁹ כאמור, ב־1978 רכש את משכית איש העסקים שמעון הורן, דודו של גולן, ששימש בא כוחה של חברת משקיעי ישראל, ורות דיין פרשה מפעילותה בחברה. זה היה אקורד סיום צורם ובלתי נמנע. שנת 1977 סימלה את המהפך הפוליטי בישראל, שקיבץ שלל של מחאות, כישלונות וכשלים, שהיו ביסוד הפרקטיקות החברתיות והמצע הרעיוני של משכית, ובכלל זה המהלך של הפרטתה. אבל סופו של מפעל הצורפות קשור לתהליכים נוספים שאירעו באותה שנה. מפעל היציקות של משכית על תכולתו – מכוונות, ציוד ותבניות – נמכר למפעל פמלה־תכשיטים, חברה שהוקמה בעידודו של משרד הקליטה בעיר ימית, כמעין העתק או שכפול של משכית. ואולם, עם מימוש הסכם השלום עם מצרים והנסיגה מחבל ימית, פורק המפעל ורובו נהרס, ומה שנותר ירד לטמיון. אם כן, ב־1977 תמו ימיה של מחלקת הצורפות של משכית. החברה בישראל וכמוה גם שדה הצורפות יצאו לדרך חדשה.

78. בחלוף השנים היה מאורי גולן לדירקטור של חברת גולן מלאכת מחשבת, המאגדת חברות שונות: גולן גולדקס, שעסקה בייצור תכשיטים ומתכות יקרות; גולן גולד אלקטרופורמינג; גליל גלריה אומנות התכשיט; מאורי גולן עיצובים. בשנת 2003 נקלעה החברה לקשיים, ומאוחר יותר ייסד גולן את Keshet Shalom, חברה שהתמחתה בייצור תכשיטים בשילובי מתכות ייחודיים ואבנים יקרות למחצה.

79. נורית בת יער, "עיצוב בת שנות 2000", ידיעות אחרונות, 11 באוקטובר 1977.