

העשייה והתעשייה: המקרה של מפעלי הפורצלן באירופה בראשית המאה העשרים ואחת

– לנה דובינסקי

התפיסות המודרניסטיות באדריכלות ובעיצוב הגדירו את האובייקט השימושי באמצעות איכויות התפקודיות ובהיגיון פונקציונלי המכוון אל הסטנדרטי והסדרתי, אגב הדרת הנרטיבים הסובייקטיביים. אל מול תפיסות אלו, מציעים כיום מפעלי הפורצלן הידועים באירופה דוגמת *Koninklijke Tichelaar Makkum, Porzellan Manufaktur Nymphenburg*, *Lladró* והמעצבים הפועלים בשיתוף פעולה עמם, פרקטיקות חלופיות, המניעות את שיקומן של התפיסות הנוגעות למעמדו של המוצר ולתפקידיו של המעצב. לא זו בלבד שהמיומנות החומרית שהשתמרה במפעלים אלו עוד מימם פרה-תעשייתיים מביאה עמה יתרונות מדידים אל שגרת הייצור, אלא שהיא מהווה תנאי לפיתוח כושר ההמצאה ומותרת מידת חופש נרחבת למדיי בין הצורה ובין ההיבטים הפונקציונליים. מיומנותם של בעלי המקצוע המעורבים בתהליך הייצור ואי-ההסתמכות על סטנדרטיזציה הותירו אותם כמובלעת של פרקטיקות מבוססות קראפט במרחב היצרני של תקופתנו. באור זה יש להבין את השפה החזותית המאפיינת את התוצרת של מפעלים אלו, אשר מושתתת הן על הרבדים המסורתיים וההיסטוריים של התעשייה הקרמית הן על המסרים התרבותיים המעודכנים ביותר.

לנה דובינסקי, מרצה במחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, ובעלת סטודיו לעיצוב. עבודותיה הוצגו בתערוכות עיצוב במילנו, פריז, ברלין, קופנהגן, בריסל, סינגפור ועוד. עוסקת גם במחקר ובאוצרות.

תמונה 2:

סטודיו יוב (יוב סמיטס ונינקה טיינאכל), *Pyramid*, רויאל טיכלאר מאקום, 2008, צילום: מ. אוקס



בבסיס עקרונות התכנון של האדריכלות והעיצוב המודרניסטיים הייתה מונחת ההכרה כי תיעוש שיטות הייצור וההישענות על הגישה המכניסטית יספקו מענה לשאיפה לשקם את החברה ואת סביבת החיים שלאחר המהפכות החברתיות ומלחמות העולם של המאה העשרים, ואף יובילו למהפכה בתפיסות החברתיות המיושנות. זאת ועוד, המכניזציה המוגברת בכל תחומי הייצור ניתבה את הנהייה אחר הפוטנציאל הרציונלי של החפץ השימושי, ולא בהיבט היישומי בלבד, אלא אף כביטוי סימבולי וחזותי כולל של השאיפה לקדמה, להתחדשות ולשינוי מקיף.³ באמצעות השימוש ביסודות האסתטיים המדגישים את התוכן התפקודי בצורתו של האובייקט, ביקשו המעצבים להעניק ביטוי ממשי לעקרונותיה של ההגות המודרניסטית, ובכלל זה, גם למצבו המוסרי של האדם המודרני.⁴ דוקטרינה זו נעשתה רווחת בתחומי העיצוב והייצור במערב במהלך רוב־רובה של המאה העשרים.⁵ ואולם, כבר בשנות השבעים ביקש אטורה סוטסאס (Sottsass) להראות כי תפקידו של המעצב אינו מסתכם במתן שירות לצורכי התעשייה והתעשיינים או בעמידה במגבלות הטכנולוגיות של פסי הייצור וביעדים העסקיים של הזימים. בעיניו, היה צורך בשיקום מרחב הפעולה של המעצבים והמשתמשים – הן בנוגע לאובייקטים המקיפים אותם הן בנוגע לכוחות הכלכליים והתרבותיים. בתקופת עבודתו במסגרת סטודיו אלכימיה (Studio Alchimia) וקבוצת ממפיס (Memphis) בשלהי שנות השבעים ובמהלך שנות השמונים של המאה העשרים, ביקש סוטסאס לערער את הבסיס האוניברסלי והרציונלי של המודרניזם בד בבד עם ביטול השאיפה לנרטיב אחיד ומאוחד. מנגד, הציג עמדה הקוראת להכיר בקשת ההעדפות, הרצונות והצרכים האנושיים על כל גווניה. סוטסאס, ולצדו קבוצת המעצבים הצעירים שהרכיבו את ממפיס, הציגו פרויקטים שהעלו על נס את דימויי התרבות הפופולרית וקידמו תפיסות אינדיווידואליסטיות בעבודתם של המעצבים.

עם תחילתה של המאה העשרים ואחת, אנו עדים לצמיחתן של מגמות חדשות בתחומי העיצוב והאדריכלות, העתידות להיות בעלות השפעות עמוקות הן על השפה החזותית הן על מקומו של החפץ השימושי בתרבות החומרית. מקובל לייחס את הופעתן של הגישות החדשות להתפתחותן של שיטות הייצור והתכנון וכן להבשלתם של תנאים רעיוניים חדשים. גישות חדשות אלו והשינויים שחלו בתפיסות של צורה ומרחב בעקבות התפתחויות בתחומי המדעים והטכנולוגיה, בפרט הטכנולוגיה הדיגיטלית,¹ היו לקול המבשר על תמורות במרחב האינטלקטואלי של מכלול הפרקטיקות התרבותיות. אבקש לבחון להלן את הסוגיות האלה מבעד לנקודת המבט הנשקפת דרך תוצרי מפעלי הפורצלן באירופה, בניסיון לכרוך את פועלם של מפעלים אלו עם השינויים במרחב התרבותי בראשיתו של האלף הנוכחי. משחר ימיה של המהפכה התעשייתית, ובעקבות התפתחות התפיסות המודרניסטיות, הניסיון להחיל דפוסי חשיבה רציונליים על כל היבטי החיים הוא שהנחה את השאיפה הכוללת להתיעלות של דרכי הייצור בעידן המודרני. חיפוש זה אחר ההתייעלות וצמצום העלויות של פסי הייצור הביא לכדי הפרדה מוחלטת בין פעולתו של בעל המלאכה המיומן – עובד פס הייצור המחזיק בידע המעשי, ובין פעולתו של המעצב – הוגה הרעיון ומתווה התכנון.

המעצבים ביקשו להדגיש בעבודתם את ההישגים הטכנולוגיים ואת הקדמה בעידן התעשייתי, באמצעות פנייה לתכנון פונקציונליסטי ולשפה חזותית שבכוחה, כך האמינו, לבטא את הלך הרוח הרציונלי. לפיכך, הקו המנחה של העיצוב המודרניסטי דחה את צורותיו הקודמות של האובייקט השימושי ואת המוסכמות הדקורטיביות הנלוות לו,² ומנגד, הציע עקרונות תכנון שנועדו לכונן את התנאים האופטימליים בעבור "האדם החדש" בפתחה של המהפכה הטכנולוגית המודרנית. שיטות הייצור המסורתיות, על צורתיהן השונות, הוצגו ככאלו שאינן תואמות את צורכי האדם המודרני וכאחראיות לתופעות ולביטויים צורניים שפג תוקפם. המאמץ התכנוני נסוב סביב הניסיון לקשור אסטרטגיות צורניות וטכנולוגיות חדשות לתהליך הטרנספורמציה החברתית.

1. התאוריות המתבססות והמתפתחות במהלך המאה העשרים משפיעות, בין היתר, על תכנון המרחב היום־יומי של האדם. ביניהן: התאוריות של אלברט איינשטיין בדבר תורת היחסות, שמערערת את התפיסות הפיזיקליות של העולם הממשי, ותורתו של פריד בדבר נפשו ועולמו הפנימי של האדם.

2. להרחבה בסוגיה זו, ראו: Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*, Harmondsworth: Penguin, 1960; כמו־כן, ידועה ביותר עמדתו של אדולף לוס, שהוא פורס בספרו: אדולף לוס, *דיבור לריק, למרות הכל*, תרגום: אריה אוריאל, תל אביב: בבל, 2004.

3. ראו: Stephen Bayley and Terence Conran, "Hygiene of the Optical: the Romance of the Machine", in: Stephen Bayley and Terence Conran (eds.), *Design: Intelligence Made Visible*, N.Y.: Firefly Books, 2007 pp. 32-37, וכך.

לדוגמה: Mauro F. Guillén, *The Taylorized Beauty of the Mechanical: Scientific Management and the Rise of Modernist Architecture*, Princeton: Princeton University Press, 2006

4. בסופו של דבר, התפיסה כי ייצוג החזותי של היעילות והקדמה בשילוב רדוקציה של כל מאפיין שנחשב למיושן יובילו ל"התנתקות האתית" של החברה ויצביעו על הזיכוך והטוהר כאידאלים רחבים ומופשטים הרבה יותר, נעשתה מקובלת בקרב קבוצה נרחבת של אדריכלים, מתכנני ערים ומעצבים מתחומים שונים באירופה בתקופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה.

על הקשר בין דימויה האסתטי של הסביבה האנושית למצב המוסרי של האדם, ראו: Paul Overy, *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars*, London: Thames & Hudson, 2007

5. להרחבה, ראו: Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command: a Contribution to Anonymous History*, New York: Oxford University, 1948

ברם, עמדתם זו תתחיל לצבור תאוצה רק כאשר יעמדו לרשות המעצבים אמצעי הבעה וייצור מגוונים יותר, וזאת בעיקר עם החייאתן של השפות האורנמנטליות והודות לפריחתן של המגמות הדיגיטליות, וכן – ככל שתיחשף הבעייתיות הכרוכה באסטרטגיה המקדשת את הייצור ההמוני ואת הפרגמטיזם התעשייתי הטהור. לכן, לקראת סופה של המאה העשרים, וככל שרבתה הביקורת על העמקתם של התיעוש והייצור ההמוני, פנו המעצבים לבחינת האיכויות החומריות והאסתטיות שטומנות בחובן דרכי הייצור המסורתיות, הנשענות על עבודת כפיים מיומנת. או אז התברר כי במהלך העשורים שבהם הופנה עורף אל הייצור המסורתי ואל הטכניקות הקראפטיות בשל "התיישנותם" ובשל העדר כדאיותם הכלכלית, ניתק רצף ההכשרה החינוכי ששימר את הידע המקצועי. בין היוצאים מן הכלל היו מפעלי הפורצלן האירופיים, אשר בחרו בעקיבות שלא להחליף את האומנות (craftsmanship) האנושית ברוטינה ממוכנת, והכירו אז כהיום ביכולתה של מלאכת הכפיים לבטא מאוויים אנושיים. הודות לכך, זכו להיוותר כריבוניות של ידע חומרי מקצועי יקר מציאות. הפרקטיקות המבוססות על הקראפט שברשותם מותירות מידת חופש נרחבת למדיי בין הצורה ובין ההיבטים הפונקציונליים, ובר זמן, מיומנותם של בעלי המקצוע המעורבים בתהליך הייצור ואי-ההסתמכות על סטנדרטיזציה מספקים את המענה לנטייה למימוש הצורות והעיצובים המורכבים ביותר – ואולי משום כך תעשיית הפורצלן האירופית ממוקמת כיום בחזית החדשנות בתחומי העיצוב.

ייסודה של מסורת: תעשיית הפורצלן באירופה

אפשר להניח שתעשיית הפורצלן, כאמצעי חומרי לתחלופה והטמעה של תמות אמנותיות ושל עיצוב צורני, מספקת את העדות השכיחה, ואולי אף הראשונה, למפגש וחילוף בין תרבותי בקנה מידה עולמי, וכמו מצביעה על כינונה של התרבות הגלובלית הראשונה בעולם.⁶ עוד מראשית היווצרותם של קשרי המסחר עם המזרח הרחוק, הסעירו כלים עשויים פורצלן את לבם ודמיונם של בני אצולה והרפתקנים. ואף שסוחרים ומטיילים מימי מרקו פולו לא חסכו כל מאמץ כדי לגלות כיצד מפיקים עמי המזרח הרחוק את חומר הגלם היקר, נותר הרכבו סוד שמור ביותר לאורך תקופה ארוכה. בזכות לובנו ושקיפותו, ובשל הצבעים העזים

של עיטוריו, זכה הפורצלן באותם הימים לכינוי "זהב הלבן", משני בחיבותו ובמחירו אך לזהב עצמו. אם כן, אין זה מפתיע שהמשמעויות האוניברסליות שנקשרו אליו היו דומות למשמעויות שהוענקו לזהב ולמדע האלכימיה. מעניין לציין, שהנוסחה של הפורצלן שיוצר לראשונה על אדמת אירופה, וזאת לאחר ניסיונות רבים וכושלים, למעשה, התגלתה בעת הניסיון ההיסטורי למציאת אבן החכמים (philosopher stone).⁷ וכך, בסופו של דבר בעשור הראשון של המאה השמונה עשרה, עלה בידו של אלכימאי גרמני צעיר בשם יוהן בוטגר (Bottger) לרקוח את הנוסחה החלוצית לפורצלן האירופי בפקודתו של מלך סקסוניה דאז, אוגוסטוס "החזק".⁸

משחר ימיה של תעשיית הפורצלן באירופה ועד היום, תהליך הפקתו של ארטיפקט (artifact) עשוי פורצלן היה כרוך בשילוב כוחות של שלושה מאסטרים: הראשון מרכיב את חומר הגלם, השני מפסל את צורתו של האובייקט והשלישי – הצייר – אחראי להפקתם של צבעי הזיגוג (glaze) ועיטורי האנדרגלייז (underglaze) והאוברגלייז (overglaze). במאה ה-18, ימי שיאו של המרדף אחר הזהב הלבן, הטרוו שהיווה את חוד החנית בתחום כלל את האלכימאי יוהן בוטגר, את הפסל הווירטואוז יוהן קאנדלר (Kaendler) ואת הצייר יוהן הרולד (Herold). שלושתם פעלו בעיר מייזן (Meissen) והניחו את היסודות להקמת מפעל הפורצלן הראשון על אדמת אירופה. אפשר שחותמו של שיתוף הפעולה ביניהם מהדהד בכל מוצרי הקרמיקה שנוצרו מאז בעולם המערבי.⁹

כאמור, העיצוב הוא פנומן מודרני ונולד עם תנופת התיעוש רחבת ההיקף שסחפה את העולם המערבי בסוף המאה ה-18 ותחילת המאה ה-19. בתוך תקופה קצרה למדי חלו שינויים מרחיקי לכת בתחומי הייצור והצרכנות ונשבר הסדר ההוליסטי של פרקטיקות הייצור שהיו נהוגות ביצירת האובייקטים השימושיים. פרקטיקות אלו הופרטו לכדי רצף של פעולות עוקבות: תהליך העיצוב והתכנון, פעולות ההתאמה לפס הייצור והכנת הגלופות והתבניות, ייצור המרכיבים הנפרדים והרכבתם. מחד גיסא, רצף זה אפשר הוזלה ניכרת של עלויות כוח האדם בקו הייצור של המפעלים, ומאידך גיסא, בכך הופרדה הלכה למעשה מלאכתו של המעצב מן הביצוע הממשי של התוצרים שתכנן, וכל אחד מעובדי הייצור נדרש

7. באותה העת רווחה האמונה כי בכוחה של אבן החכמים להפוך כל מתכת לזהב. היו אף שקשרו את טגולותיה להקניית נעורים וחי נצח.

8. Ganet Gleeson, *The Arcanum: The Extraordinary True Story*, N.Y.: Warner Books, 1998.

9. שם, עמ' 296.

6. להרחבה בנוגע לדרכי התפוצה של הפורצלן (chinaware) בעולם במאות ה-14-17 והשפעות סחר הפורצלן על התרבות והכלכלה הגלובלית, ראו: Robert Finlay, *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*, Berkeley, CA: University of California Press, 2010.

להתמחות אך ורק בהיבט מצומצם ממכלול הרצף היצרני. המודל היצרני של היוצר הבודד – הקראפטסמן (craftsman) – אשר שולט בכל תהליכי העיצוב ומיומנויות הייצור, הוחלף בצוות רחב של עובדי ייצור מיומנים יותר או פחות, שפעלו כחלקיה של מכונה משומנת אחת.¹⁰ ואמנם, בחלוף הזמן הופקדה מרבית המלאכה בידי המכונות ההולכות ומשתכללות, וחלקה של עבודת הכפיים המעורבת בתהליך הייצור נמצא בירידה מתמדת.

ואולם, לא כל תחומי התעשייה מיהרו לאמץ את ההתפתחויות הטכנולוגיות של העידן המודרני. במאמר זה אסקור את פועלם של שלושה מבין מפעלי הפורצלן האירופיים: Koninklijke Tichelaar, Porzellan Manufaktur Nymphenburg, Lladró, Makkum, אשר שימרו את הטכנולוגיות הפרה-תעשייתיות וערכו שינויים קלים בלבד בפסי הייצור מאז המאה ה-18.¹¹ מלאכת הייצור במפעלים אלו מושתתת בראש ובראשונה על עבודת הכפיים של בעלי מקצוע מיומנים, דבר המאפשר תחלופה וגמישות יחסית בדגמי היסוד של הקולקציה המסחרית המיוצרת. על פי רוב, הנבחרים מבין בעלי מקצוע מומחים אלו הם שמעצבים את הדגמים המיוצרים במפעל. הופעתן והטמעתן של שיטות הייצור ההמוניות, אשר השפעתן ניכרת בכל תחומי הייצור, פסחו, בין במכוון ובין לאו, על מפעלים אלו, והותירו אותם כמובלעת ייחודית של אומנות וכשמורה שעדיין משמרת את האתוס המיוחד של ראשית ימי תעשיית הפורצלן האירופית. עד היום, הייצור במפעלים אלו נסמך על המיומנות והידע של המייקר (maker), שהם פועל יוצא של ניסיון רב-שנים ושליטה מקצועית באמצעים של המדיום, המגולמים באיכותו של הארטיפקט. לא זו בלבד שהמיומנות החומרית מביאה עמה יתרונות מדידים אל שגרת הייצור במפעלים אלו, אלא שהיא תנאי לפיתוח כושר ההמצאה וערובה למימוש הפוטנציאל לאלתור, גם במסגרת פסי הייצור הסדרתיים. מנקודת מבט זו יש להבין את השפה החזותית המאפיינת את התוצרת של מפעלים אלו, אשר מושתתת הן על הרבדים המסורתיים וההיסטוריים של תעשיית הקרמיקה הן על המסרים התרבותיים המעודכנים ביותר.

על פרשת דרכים:

Koninklijke Tichelaar Makkum

יאן טיכלאר (Tichelaar), צאצא לשושלת מייסדי מפעל הקרמיקה רויאל טיכלאר מאקום (Royal Tichelaar Makkum Koninklijke Tichelaar Makkum) ההולנדי ומנהלו בפועל, העיד כי הנסיבות הן שהובילו אותו להחלטה לערוך בשנת 1998 מכירת חיסול של מוצרי קרמיקה מתוצרת המפעל, העשויים אדמית מקומית (earthenware) ומעוטרים בעבודת יד מסורתית,¹² שכן, זה זמן רב שהביקוש למוצרים שייצר המפעל לאורך 450 שנות קיומו צנח בהתמדה. מכירת החיסול סימנה את ראשיתו של פרק חדש בתולדותיו, המלווה בהכרה שישנו הכרח לפנות לאופקים חדשים ולחומרי גלם חדשים. תכנית הפעולה שניסח טיכלאר הייתה עתידה לשים דגש בשימורם של שלל תהליכי הייצור המסורתיים, המבוססים על הידע הנרחב והמיומנויות החומריות שבידי המפעל,¹³ וזאת לצד השאיפה לקדם תפיסות עיצוב עדכניות.

זו לא הייתה ההחלטה הראשונה בהיסטוריה הארוכה של המפעל שביקשה לסמן את הידע המקצועי (know-how) המסורתי כפלטפורמה שתבטיח את המשך קיומו של המפעל. עוד בשנת 1890, סבא־רבא של המנהל הנוכחי, יאן פיטרס טיכלאר, החליט להפנות עורף לרוחות התיעוש שכבשו באותן השנים את תעשיית הקרמיקה באירופה. הוא דחה את עקרונות ההתייעלות של הייצור ההמוני, וכנגדם, המשיך לדבוק בתהליכי ייצור ועיטור ידניים. בתקופה שבה כל דרכי הייצור המסורתיות הוצגו ככאלו שאינן תואמות את צורכי האדם המודרני, החלטה חריגה זו נרשמה לזכותו של המנהל, והמפעל היה עתיד לעמוד במבחן הזמן ולשרוד את המשברים הכלכליים שפקדו את אירופה ואילצו מפעלי קרמיקה רבים לסגור את שעריהם.¹⁴ תוצאה נוספת של התנגדותו המובהקת לתהליכי המודרניזציה, שבגינם עברה דמותו של החפץ רדוקציה לצורתה היעילה ביותר

12. בשנת 1572 הוקם בהולנד המפעל רויאל טיכלאר־מאקום, תחילה כבית חרושת לבלנים, ומשנת 1670 יצר כלים שימושיים מאדמית ואריחים מצוירים.

13. "[...] a corporate plan centered around knowledge transfer and the traditional craft-based production process [...]", in: Marietta de Vries, "No Turning Back", in: Marietta de Vries (ed.), *Represent: Royal Tichelaar Makkum*, Rotterdam: 010 Publishers, 2010, p. 19

14. Dingeman Kuilman, "It Should Make a Difference", in: Marietta de Vries (ed.), *Represent: Royal Tichelaar Makkum*, p.43

10. Penny Sparke, *The Genius of Design*, London: Quadrille Publishing Limited Alhambra House, 2009, p. 22.
11. מפעלי הפורצלן האירופיים שעברו למכניזציה מוגברת במרבית פסי הייצור, דבר שהשפיע על יכולתם להגמיש את יכולות הייצור שלהם כדי להיענות למגמות עיצוב חדשות ולתנאים המתפתחים בתחילת המאה ה-21, בהם מפעלים כמו Rosenthal או Khala הגרמניים, נותרו מחוץ למאמר זה.

**תמונה 1:**

הלה יונחריוס, B-set,
רויאל טיכלאר מאקום, 1999,
צילום: גריט שראורס

ולפיכך – המצומצמת ביותר, הייתה שימור השפה החזותית בת מאות השנים של תרבות הקרמיקה המקומית.¹⁵

כמאה שנה מאוחר יותר, בנאמנות למורשת קודמיו, מנע יאן טיכלאר את העברת פסי הייצור לארצות המזרח הרחוק, פעולה שנקטו מפעלים רבים שלא יכלו עוד לעמוד בעלויות הייצור ההולכות וגובהות. הפעם, כחלק מצעד שנועד למצות את הפוטנציאל של אוצרות הידע החומרי שנצבר, יזם יאן טיכלאר פנייה אל מעצבים מקומיים בעלי שם, במאמץ לחדש ולקדם את מורשת עשיית הקרמיקה ההולנדית. שיתוף פעולה ראשון מסוג זה רשם הצלחה לא־מבוטלת לאחר שהמעצבת הלה יונחריוס (Jongerijs) השיקה בשיתוף טיכלאר את מערכת כלי האוכל שזכתה לכינוי B-set (תמונה 1). יש לציין כי זה היה קו הייצור הראשון בפורצלן מתוצרת המפעל, שעד אז התמחה בעיקר בייצור באדמית ובאבנית (stoneware). יונחריוס השתמשה בצורות ארכיטפיות מעומק הזיכרון הקולקטיבי המקומי, שתרגמה לכלים עכשוויים באמצעות הבחנה במאפיינים המעניקים ביטוי מוחשי לטכניקות המבוטסות על מסורות קראפט ומשמשות את ייצור הקרמיקה הסדרתית.¹⁶ לעומת הפרקטיקה הרווחת במפעל התעשייתי, שלפיה סומנו כלים אשר התעוותו במהלך השֶרְפָה כתוצרת סוג ב', שאינה עוברת את מבחן בקרת האיכות, ביקשה יונחריוס לטעון לזכות האיכויות שנדחקו מפסי הייצור ההמוניים ולהטמיע במערכת הכלים שעיצבה את התנועה, את גוני הביניים ואת יתר המאפיינים הייחודיים שנוצרו בעקבות מה שנתפס כ"כשל" של תהליכי הייצור. לטענתה, העדר השלמות מאפשר את ההתחברות הרגשית של האדם אל החפץ שברשותו, היות שהוא עצמו אינו חף מפגמים. ככל שאנו יכולים ללמוד, בפעולתה זו התערבה יונחריוס בסדר הדברים שהתקבע בפס הייצור התעשייתי וקבעה עמדה בדבר מעורבותו ההולכת וגדלה של המעצב ברצפת פס הייצור של המפעל.

15. ככלל, מבחינה היסטורית, השפה החזותית של הקרמיקה ההולנדית הייתה פועל יוצא של מאפייני החומר המקומי ושל טכנולוגיות הייצור שהכתיבו. מקור החומר הזמין לתעשיית הקרמיקה המקומית בעידן הקדם־תעשייתי היה במחוז Friesland ולכן הוא מכונה "חומר פריזיאני" (Frisian Clay). חומר זה, מסוג אדמית (earthenware) אדומה או צהובה התווה את טכניקת הייצור המכונה מיוליקה (Maiolica) – טבילת הכלים בשכבת גלזורה עבה על בסיס בדיל וכיסוסים בעיטורים. בשל איכותי הפלסטיות המוגבלות של חומר הגלם המקומי, התאפיינו הכלים ההולנדיים המסורתיים בצורות בסיסיות ובעובי דופן משמעותי, ולכן משקלם הפיזי של כלים אלו רב יחסית, דבר המתבטא גם בהופעתם החזותית. מקובל להניח שהקרמיקה ההולנדית הושפעה במידה הרבה ביותר מכלי קדרות שהגיעו מאיראן. קרמיקת דלפט (Delft), סגנון מקומי אופייני נוסף, נחשבה לחיקוי הקרוב ביותר של הפורצלן האוריינטלי בתקופה שבה לא היה בידי היצרנים האירופים ידע לייצור פורצלן. גם אם בשל אי־הנגישות לקאולין לא הייתה באפשרותם של קדרי דלפט לייצר פורצלן אמיתי, ניתן למצוא במסמכים משנת 1625 את המונח Delft porcelain, ראו: Marion van Aken-Fehmers, "Royal Vases with Spouts", in: Marietta de Vries (ed.), *Represent: Royal Tichelaar Makkum*, pp. 151-153 ; וכך: Pieter Tichelaar, "Parisian Clay", *ibid*, pp. 242-254

16. Vries, "No Turning Back", p. 21

כשנתיים מאוחר יותר, שוב פנה טיכלאר אל יונחריוס ואל המעצבים יורגן ביי (Bey) ומרסל וונדרס (Wanders) כדי לנסח דרכים חדשות לשימוש בשפה הגרפית בעיטור מוצרי הקרמיקה, בין היתר, בבחינה מחודשת של החומרים המצויים בארכיון המפעל. בדרך זו ביקש לחדש את הקטגוריות האסתטיות הנהוגות בעיטור מוצרי הקרמיקה. הכינוי שהסדרה זכתה לו – Nothing New – משקף את הרעיון בדבר מיזוגם המחודש של חומרי הארכיון הקיימים, ומשמעותו עולה בקנה אחד עם הכוונה להעניק ביטוי והערכה לידע המקצועי שברשות ציירי המפעל. גם הפרויקט Pyramids of Makkum מסמן את הניסיון לשלב את ההיסטוריה החזותית ההולנדית עם האקלים התרבותי המקומי בן הזמן, על בסיס הידע המקצועי והמיומנויות הייחודיות של צוות המפעל. הזמנה לביצוע תהליך רסטורציה של מגדל הפרחים ההולנדי מן המאה ה-17 (flower pyramid), שהתקבלה ממוזאון הרייקסמוזיאום (Rijksmuseum), העניקה הזדמנות ליצירת פרשנויות לנושא מאת המעצבים שעובדים עם טיכלאר: הלה יונחריוס ויורגן ביי וגם אלכסנדר ואן סלובה (van Slobbe) וסטודיו יוב (Studio Job). הפרות של יזמה זו נחשבו לפורצי דרך מנקודת המבט של העיצוב העכשווי, ולא פחות מכך, הדגישו במלוא תפארתה את שליטתם הווירטואוזית של צוות המפעל במלאכת ייצור הפורצלן. דוגמה אחת היא עבודתם של יוב סמיטס (Smeets) ונינקה טיינאכל (Tynagel), השותפים בסטודיו יוב, שעיצבו פירמידה המחברת אזכורים מעבודותם של אמנים כגון הירונימוס בוש (Boch) ורנה מגריט (Magritte) עם חפצי יום-יום שימושיים ומרכיבים ארכיטקטוניים. (תמונה 2)

רק מאוחר יותר, לא מעט בזכות השפעתם של המעצבים שהוזכרו לעיל¹⁷ והפרויקטים שנוצרו במפעל טיכלאר מאקום, החל להסתמן מפנה מהותי באסטרטגיות שרווחו בתחומי העיצוב. כאמור, הגדירו התפיסות המודרניסטיות באדריכלות ובעיצוב את האובייקט השימושי באמצעות איכויותיו התפקודיות ודרך היגיון פונקציונלי המכוון אל הסטנדרטי והסדרתי. העדפתה של התפיסה המכניסטית, הדוגלת בערכים אוניברסליים ורציונליים, הביאה להדרת הנרטיבים הסובייקטיביים ולהימנעות מייחוס משמעות למשתמש הפרטי, על טעמו והעדפותיו. תפיסות אלו הגדירו את המערכת האתית-אסתטית שלפיה פעלו המעצבים לכל אורך המאה העשרים. ואולם, בעקבות הפרויקטים הנ"ל, כיום אנו עדים לעלייתה

של גישה אחרת, הנסובה סביב הניסיון להקנות "פונקציה סימבולית"¹⁸ לחפצי היום-יום, אשר נובעת מהכרה מחודשת בתרבות מקומית, ברצונות של האוכלוסיות השונות ובהרגלים שלהן.

ניכר כי העמדה העיצובית המשתקפת מן המהלך שיזם טיכלאר, מציגה את החפץ השימושי כרווי הקשרים והתייחסויות למגוון רגעים בהיסטוריה האנושית, המאפשרים לבחון את הטווח והמרחב הרעיוני של המוצר, ובה בעת להעריך את משמעות המערכת התרבותית-חברתית הקשורה לייצורו.

קרן השפע של הבלתי צפוי: Lladró

בין המפעלים הנסקרים במאמר זה, מפעל יאדרו (Lladró) הספרדי מחזיק בהיסטוריה הקצרה ביותר. ראשיתו באמצע המאה העשרים, ביזמת שלושה אחים לבית יאדרו בעיר אלמסרה שלידי ולנסיה. קהל היעד של המפעל מורכב ברובו מאספני פורצלן, ומכאן שהקולקציה שלו מכילה בעיקר קומפוזיציות של פיגורינוות המופיעות תחת תמות קטגורליות רווחות: סצנות רומנטיות, משפחות, טבע, ילדים, חיות וכד'. בשל נטייה זו, דבק המפעל בטכנולוגיות ייצור מסורתיות, הנסמכות על עבודה ידנית מיומנת ומאפשרות את יצירתן של קומפוזיציות מורכבות ועשירות ביותר. כל הארטיפקטים מיוצרים בפורצלן, צבוע בקשת הגוונים הייחודית שפותחה במפעל, הכוללת כ-4000 גוונים, המיושמים בעבודת יד. המעצב חיימי חיון (Hayon) החל לעבוד עבור המפעל בשנת 2005 ועד מהרה הפך למנהלו האמנותי. בזכות פועלו של חיון, אימץ יאדרו אסטרטגיית עיצוב שאפשרה לו לקבוע מקום של כבוד בעולם העיצוב העכשווי ולהיות שותף לפריחתה של תקופה חדשה בהבנתו ויישומו של התחום.

חיון הוא הנציג הבולט של קבוצת מעצבים בעלי שפה חזותית אינדיבידואליסטית מובהקת בין המעצבים הפועלים כיום. הוא משתמש בעיצוב כמרחב בלתי נדלה להבעה אישית.¹⁹ בד בבד, הוא מנהל את אטליה יאדרו (Lladró Atelie), המזמן יחד קבוצה של מעצבים צעירים לצורך עיצוב הקולקציות העתידיות

18. קריטריון עיצוב המעניק מקום מרכזי לנקודת המבט האנושית ולעולמו הרגשי של האדם בתהליך העיצוב והשיווק של המוצר. כך, קלאוס קריפנדורף (Krippendorf) מבקש להחליף את הניסיונות של מעצבי המוצר להישען על עקרונות אסתטיים אוניברסליים ופונקציונליים נוקשה בשאיפה לספק מענה לרצונו של הלקוח להזדהות עם הערכים המתבטאים בחפצים ובשירותים שהוא רוכש. אי לכך, האיכות הסימבולית היא פועל יוצא של מגוון רחב של ביטויים ומשמעויות, הנשענים על תפיסות אסתטיות תלויות מקום, דפוסיים תרבותיים ומוסכמות חברתיות. ראו: Klaus Krippendorff, *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*, Florida: Taylor and Francis CRC Press, 2006.

19. מיה דבש, "הקסם של הבלתי צפוי", גלריה: המגזין, 28 באפריל 2010.

17. מעצבים אלו שייכים לקבוצת דרוך דיזיין (Droog Design), שהחלה לפעול בהולנד בשנות התשעים של המאה העשרים ופעילה בשדה העיצובי עד היום.

של המפעל. נראה שחיון נהנה להפוך את התמות הסטנדרטיות של יאדרו למשאב עשיר של הומור ודוממשמעות, כשהוא בורא דמויות צבעוניות מדומיינות באמצעות שפה חזותית-חומרית הנבדלת מכל תוצרת קונבנציונלית של המפעל. פיגוריות המאהב והנערה בקומפוזיציה המכונה The Love Explosion מדגימות זאת היטב. הדמויות האלה נעדרות העמדה והבעות פנים רגשניות, המוכרות מן הפיגוריות המסורתיות של יאדרו, ואולם בגדי הארלקינו והליצן במסכת התרנגול הם על גבול פארודיה לדימוי הרומנטי המיוחס על פי רוב לדמויות הפורצלן. הנערה יושבת בכיסא Poltrona מיניאטורי, רפליקה מוקטנת לכיסא המקורי שעיצוב חיון עבור חברת BD Barcelona, ואילו המאהב נועל נעלי Camper, שגם אותן עיצב חיון, ושניהם מסמנים את המפורסמות שבעבודותיו המסחריות, בסגנון שהוא מכנה "בארוק דיגיטלי ים-תיכוני".

מלאכת המחשבת של הפורצלן הבווארי:

Porzellan Manufaktur Nymphenburg

בית הייצור לפורצלן בנימפנבורג, Porzellan Manufaktur Nymphenburg, נתפס כפרויקט החשוב והיוקרתי מכל היזמות של בית האצולה ויטלסבאך (Wittelsbach) במאה ה־18.²⁰ בין היוצרים המשפיעים שעבדו בשורות המפעל, הממוקם בלבה של העיר מינכן, ניתן למצוא את הפסל והמאסטר-מודליסט פרנץ אנטון בוסטלי (Bustelli), אשר עבד במפעל בין השנים 1763-1754 ויצר סדרות ידועות-שם, בהן Commedia dell'arte ו־Chinoiserie, וכן את הצייר הרמן גראדל (Gradl), שבין עבודותיו אפשר למנות את עיטורי מערכת כלי האוכל Belle Époque ואת העיצוב הפרחוני למערכת Modern, שעודם מצויים בקולקציה המסחרית של המפעל. כמו בשני המפעלים שסקרתי לעיל, הרצון לחדש את דגמי היסוד המסורתיים מתוצרת המפעל ולקדם שפה חזותית עדכנית הנשענת על מערכת ערכים סימבוליים המבטאת את רוח תקופתנו, הביאה את מנהלי המפעל לגייס בעשור האחרון אמנים, מעצבים ואדריכלים בין-לאומיים רבים, על מנת להפקיד בידיהם את עיצוב סדרות הייצור החדשות של החברה.

משנת הקמתו ב־1747 ועד היום, נשען פס הייצור של מפעל הפורצלן בנימפנבורג על טכניקות ידניות מסורתיות שעברו מדור לדור והשתמרו בקנאות. כל תהליכי הייצור, המידול והציור נעשים ביד ומציגים אומנות יוצאת דופן באיכותה.



תמונה 3:
הלה יונחריוס,
Nymphenburg Sketches,
בית הייצור לפורצלן
בנימפנבורג, 2004,
צילום: בית הייצור
לפורצלן בנימפנבורג

יתרה מזאת – צוות המפעל עומד על כך שכל עבודות העיטור יעשו ללא שבלונות או אמצעי עזר אחרים, והציירים המתלמדים נדרשים לעתים ל־15 שנות ניסיון בעיטור פורצלן באולמות הייצור של המפעל, בטרם יימסרו להם המורכבות שבמלאכות העיטור.

בסדרת צלחות בעיצובה של הלה יונחריוס, Nymphenburg Sketches, ביקשה המעצבת לשלב מחווה של הכרה והערכה למיומנות הכרוכה במלאכת המחשבת של צוות הציירים של המפעל ואף לאפשר להם לבטא את העדפותיהם האינדיבידואליות (תמונה 3). יונחריוס ניסחה מתווה כללי בלבד לעיטור הצלחות, ובכך הותירה בידי הציירים עצמם את ההחלטה הסופית בנוגע לסוג העיטור והצבע אשר יופיעו על פני הצלחות. פרויקט

זה הדגיש, פעם נוספת, את ייחודה של תעשיית הקרמיקה האירופית, שנותרה ברובה נאמנה למסורות העבר: מראשית ימי הייצור הסדרתי בפורצלן וגם במהלך המאה העשרים, היה האורנמנט ועודנו חלק בלתי נפרד מפס הייצור של המפעל. השינויים במאפייני האורנמנטים על פני השטח של הגלזורה אפשרו – בהשקעה כספית אפסית, וללא הצורך לחדש את אבי-טיפוס ואת תבניות היציקה – תחלופה זמינה ותכופה של הקולקציות, שהייתה תלויה רק במיומנותם של הציירים שעבדו בשורות המפעל. לכן, כאשר שכחו רוחות המודרניזם ועמן הפולמוס נגד האורנמנט, תעשיית הקרמיקה (לצד תחומים מעטים אחרים כגון תעשיית הטקסטיל) היא שחשפה מחדש את העושר התרבותי ואת מכלול האפשרויות עתירות ההבעה שטומנת בחובה שפה חזותית זו.

ואולם, החיפושים אחר מאפיינים המסוגלים להקנות ביטוי מוחשי לשילוב של הטכניקות הוותיקות עם הטכנולוגיות החדשות ביותר לא הסתכם אך ורק בטיפול בפני השטח של המוצרים. בימינו, כשמגמות הייצור והעיצוב הדיגיטליות משרטטות שפה חזותית המושתתת על גאומטריות לא-אוקלידיות ומורפולוגיות מורכבות, סללו אמצעי ההבעה החדשים האלה את הדרך למימוש הפוטנציאל של הצורה החופשית ודחו כליל את עקרונות העיצוב הצורני המודרניסטי.²¹ ברוח זו נוצרה הסדרה Bustelli Twisted, תוצאה של חקירות צורניות ועריכת ניסיונות

21. לדוגמה, ראו: יאשה גרובמן וערן נוימן, פרפורמליזם: צורה וביצוע באדריכלות הדיגיטלית, תל אביב: מוזאון תל אביב לאמנות, 2008, עמ' 178-179.

20. "Elector Max III Joseph", Porzellan Manufaktur Nymphenburg. Accessed January 11, 2015, <http://www.nymphenburg.com/en/manufactory/history/houseofwittelsbach/elector-max3-joseph>

הממזגים דימויים מארכיון המפעל עם האסטרטגיות הצורניות החדשות (תמונה 4). בעזרת הקומפוזיציה המפורסמת ביותר בתולדות המפעל, מעשה ידיו של בוסטלי, שנוצרה בשנים 1759–1760, הצליח המעצב וים דלוואה (Delvoeye) לחבר בין ההיסטוריה הממשית של המפעל ובין השינויים בתפיסות החזותיות, הנובעים מחידושים בלוגיקת התכנון והייצור. התוצאה הסופית מותירה על כנה את ההיבט המרכזי של הפרקטיקה שעבודת המפעל מתבססת עליה – התלות בעבודת כפיים של המודלר (modeller) שמרכיב את הדמויות ובעבודת המכחול של המעטר, המשחזר בדיוק מרבי את עיטור הבגדים ומפגין את היכולת לשמר את פתיחות תהליך הייצור ואת גמישות הביצוע.

פרויקט אחר, המכונה My Private Sky, מתבסס גם הוא על השאיפה ליישב את העבר עם העתיד ולשלב בין רמת מיומנות גבוהה ובין אפשרויות השימוש בכלים הדיגיטליים. הרעיון שעומד בבסיס הסדרה בעיצובם של ריד קראם (Kram) וקלמנט ואיזרה (Weisshaar) מדגים מתודה נוספת למיזוג הטכנולוגיה הדיגיטלית בפס הייצור המסורתי. בפרויקט זה קשרו המעצבים את הייצור הסדרתי המסורתי של הצלחות הסטנדרטיות עם ההזדמנות להותיר חותם אישי וחד-פעמי בפס הייצור הסדרתי.²² המעצבים כתבו תוכנת מחשב המאפשרת להציג את מפת גרמי השמים על פי זמן נתון. בתהליך ההזמנה, הלקוח יכול למסור את תאריך לידתו ומיקומו. נתונים אלו מעובדים על ידי תוכנת המחשב, אגב שימוש במאגרי המידע של סוכנות נאס"א, ומתורגמים למפה אסטרונומית אישית. אמני המפעל מציינים את מפת הכוכבים בצבעי לאסטר (luster) פלטינה וזהב 24 קראט, המטמיעים את המתכות היקרות על פני שטח הגלזורה.

פרויקט זה יכול לשמש כמקרה מבחן להצגת השינוי הפרדיגמטי בתחומי הייצור התעשייתי, המשתקף מן השאיפה למעבר ממסורות ייצור המכתיבות Mass Standartization (נחלתו של המודרניזם והייצור ההמוני, התואמים תפיסות

22. כאמור, על פי הפרקטיקה השכיחה במפעלים הקרמיים, הגיון במלאי המוצרים שמציע המפעל מתקבל, בין היתר, באמצעות שינוי צורה וסגנון של עיטור האוברגלייז על גבי פני השטח של המוצרים, ללא שינוי צורני של הכלים או האובייקטים עצמם, היות שהכנת מודלים ותבניות חדשות כרוכה בעלויות גבוהות, ואילו עיטור פני השטח נעשה לאחר גמר תהליך הייצור ויישום הגלזורה, ולמעשה, מהווה תהליך נפרד, ששינויו אינו כרוך בעלויות ובהחלפת פס הייצור עצמו. פרקטיקה זו אפשרה, בין היתר, רישום ראשי תיבות של שמות הלקוח המזמין ועיטורים ייחודיים לפי בקשתו – נוהג שכיח במאות הקודמות, שמהווה תקדים לפרויקט המוזכר כאן.

מכניסיות) לדרכי עשייה המונחות בידי השאיפה ל־Mass Customization,²³ המתבטאות בזיהוי ההזדמנויות להטמעת המרכיב המקורי, האישי והחד-פעמי בפס הייצור הסדרתי וכן ביצירת אובייקטים בעלי זיקה אל הפרטי והאינדיבידואלי. מעיון בדוגמאות שהצגתי לעיל, ניתן לסכם ולומר כי אנו מוצאים שהמעצבים מגייסים לרשותם לא רק את מאגר הדימויים, האובייקטים והמוצרים המרכיבים את ההיסטוריה המעשית של המפעל, אלא גם, ולא פחות מכך, את הידע החומרי והיישומי הרחב שנצבר והשתמר. הם לומדים, חוקרים, מפרקים ומרכיבים מחדש את הארכיון הממשי של המפעל, ומצרפים לחקירתם את העקרונות החבויים בטכניקות הייצור המסורתיות. מפעלים אלו, אשר שימרו את טכנולוגיות הקרמיקה המבוססות על התמקצעות ומיומנות אנושית, מצליחים להגיב בגמישות רבה לשינויים בתפיסות העיצוב ומהווים מעין חלוץ לכל תחום העיצוב, בהובילם את המפנה בהתייחסות לתפקידם ומעמדם של המעצב, האובייקט והמשתמש. כך, נמצא כי עבודתם היא בעלת השפעות נרחבות על הדרך שבה אנו קוראים את המציאות ותופסים את הסביבה המידית שלנו כיום.

דברים אלו נכתבים בעקבות ההבנה כי כבר בעשורים האחרונים של המאה העשרים החלה להשתרש ההכרה שהאינדאליזציה של הייצור הסדרתי נתונה במחלוקת, וכי הייצור המתועש הפך זה כבר למכשיר בידי בעלי ההון. בתשובה לביקורת שנמתחה כלפי מגמות העיצוב של המודרניזם "הגבוה",²⁴ הבשילה המגמה

23. מונח זה מצביע על המגמה שבה התאגידים והחברות המסחריות מאפשרים למשתמש עיצוב ייחודי, בין על ידי חוויית בחירה והשתתפות בעיצוב המוצר ובין על ידי הטמעת מרכיב אישי וייחודי השייך לצרכן. תופעה זו זכתה למונח: Mass Customization, כניגוד ל־Mass Standartization או Mass Production. בניסוחו של יונתן ונטורה: "התהליך הזה מאפשר למשתמש להביע את רצונו הייחודי לעומת שאר הקונים בכך שבתוך המסגרת האורבנית-תעשייתית-האחידה הוא רוכש מוצר ייחודי", בתוך: יונתן ונטורה, **חפצים: עיצוב תעשייתי בישראל**, תל אביב: רסלינג, 2014, עמ' 176. בהמשך, ונטורה מרחיב על המהות האנתרופולוגית הטמונה במודל הייצור הנ"ל, שבעקבותיו נוצר קשר בין המעצב/התאגיד לזהותו הפרטית של המשתמש. ראו גם: Heike Jenk, "Fashioning Uniqueness: Mass Customization and the Commodization of Identity", in: Hazel Clark and David Brody (eds.), *Design Studies: A Reader*, Oxford: Berg, 2009, pp. 326–333. יש להדגיש, כי הודות לגמישות התהליך ואייסטנדרטיזציה של עבודת היד, מציעים מפעלי הפורצלן יישומים זמינים יחסית, העונים על השאיפה והצורך להתאמת המוצרים ללקוח הפרטי, וזאת באמצעות מגוון אסטרטגיות המיושמות בשלבים שונים של פס הייצור: התערבות בתהליכי היציקה, בהרכבה לפני השכפה, בנימור, בזיגוג ובעיטור לפני שכפת הזיגוג ולאחריה.

24. ענף של המודרניזם האדריכלי והעיצובי שפרח לאחר מלחמת העולם השנייה, שלעתיים מכונה "המודרניזם הגבוה", בשל היותו משקף את הניסוח הקיצוני ביותר של הדוקטרינה המודרניסטית ביישומים בתחומי האדריכלות והעיצוב. האליטות המקצועיות קידמו את הביטויים "הטהורים", לתפיסתם, של המודרניזם, לעתים אגב דחייה של גישות גמישות ומגוונות יותר בנוגע לצורכי האדם ולרצונותיו, ובשאיפה להחיל גישות כמורמדעיות לשם הסדרת החיים החברתיים. לביקורת על "המודרניזם הגבוה", ראו: James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven: Yale University Press, 1998

מבחינת הפרויקטים הנוצרים במפעלים אלו בעשורים האחרונים, מסתמן כי העיצוב משמש לא רק ככלי אסתטי או פונקציונלי, אלא כמתודה קונספטואלית המבססת תרחישים אפשריים אשר מתחשבים בטבע האדם.

העשייה והתעשייה: designers-makers בשדה העיצוב העכשווי

בחלקו האחרון של מאמר זה, אציג תופעה ההופכת לסוגה הכובשת את מקומה במרכז השיח העיצובי ומצביעה, אולי יותר מכול, על המקום שתופסות מגמות ה-New-Craft³¹ בעולם המערבי. זאת, כאשר מעצבים צעירים בוחרים להציב בעבודתם את ההתנסות הפעילה כדרך מועדפת לצבירת הידע הרלוונטי בעבורם כמתכננים, ומגלים אמביציה תוססת לחלוש על מכלול תהליכי הייצור. מעצבים אלו, שזכו לכינוי designers-makers³², בוחרים לפנות אל הייצור העצמי (self-production) כחלק ממגמה המוחה נגד השחיקה והרדוקציה של הפן התרבותי והפן ההומני בהליכי הייצור ההמוני העכשווי.



תמונות 5, 6:
לוני ואן ריסוויק ונדין
סטרק, Polderceramics,
אטלייה 2008, NL,
צילום: פאול סקאלה

הקוראת לצקת תוכן סימבולי בסביבתו של האדם, וחשפה דרך הסתכלות חיובית על מורשת העבר, בד בבד עם סטייה מדרכו של הפונקציונליזם.²⁵ כיום, כבר ניכר בבירור כישלונה של האידאולוגיה המודרניסטית למימוש החזון הטכנולוגי האוטופי שביקשה לקדם בתקווה לשנות התנהגויות אנושיות ש"אינן תואמות עוד את תקופתנו",²⁶ ובהתאמה – אט'אט החלה להצטנן ההתלהבות מן האפשרויות שמבטיח הייצור ההמוני ואתה גם הדבקות בעקרונות העיצוב התעשייתי. בעקבות זאת, וכן בשל המשברים הכלכליים הפוקדים את העולם, ישנם רבים המבקשים להעריך מחדש את הסטנדרטים שהתקבעו, בהם מי שתובעים לחזור לפרקטיקות שזנחנו בעתות הנהירה אל הפתרונות הטכנולוגיים ומגלים עניין מחדש בסגנונות העבר, אשר נדחו בידי המודרניסטים. כנגד העיקרון "form follows function",²⁷ ניצבות כעת אמרות חלופיות: "form follows meaning"²⁸ או לחלופין "form follows emotion".²⁹ החלופה למוצרים שהם תולדה של פסי ייצור המוניים (mass production) הייתה מצויה כל העת בסדנאות הייצור ובבתי המלאכה וכן במפעלים אשר הצליחו לשמר את השיטות ואת עקרונות העיצוב והייצור עוד מן התקופה הפרה-תעשייתית.

בעקבות זאת, מפעלי הפורצלן הידועים באירופה דוגמת Porzellan Manufaktur Nymphenburg, Koninklijke Tichelaar Makkum, Lladró³⁰ והמעצבים הפועלים עמם בשיתוף פעולה מציעים פרקטיקות חלופיות, המניעות את שיקום התפיסות הנוגעות למעמדו של המוצר ולתפקידיו של המעצב. הם מובילים את המפנה בתחומי העיצוב והייצור, במגמה המצביעה על עניין הולך וגובר בעולם המנטלי והקונספטואלי, ועל גישות חדשות בהתייחסות אל ההיסטורי והמסורתי.

²⁵ Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism 1928-1960*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000, p. 200.

²⁶ Sparke, *The Genius of Design*, pp. 202-213.

²⁷ אמירה זו, שהפכה זה כבר למטבע לשון ולעיקרון המנחה של העיצוב המודרניסטי, מיוחסת ללואיס סאליבן (Sullivan).

²⁸ Sparke, *The Genius of Design*, pp. 202-213.

²⁹ האמרה שנוסחה מחדש על ידי מייסד Frog Design אסלינגר הרטמוט (Hartmut) מכוונת לכך שבעיצוב מוצר יש לכלול פנייה אל עולמו הרגשי של האדם או, לדבריו, "איכות רגשית" האיכות הנוספת על הניסוח האסתטי או השיקולים התפקודיים, שהיא תוצר של מרכיבים נוסטלגיים או חוויה טקטילית ייחודית או של הגשה מחודשת של הצורות המוכרות ופנייה אל הזיכרון הקולקטיבי ועוד, ראו: Fay Sweet, *Frog: Form Follows Emotion*, London: Thames & Hudson, 1999; וגם: Deana McDonagh, Paul Heckert, Jeroen van Erp, Diane Gyi, (eds.), *Design and Emotion: The Experience of Everyday Things*, London/New York: Taylor & Francis, 2004.

³⁰ למפעלים שסקרתי היה ניתן להוסיף אחרים כגון Manufacture Nationale de Sèvres או Royal Copenhagen, אך מטעמי קיצור הם נותרו מחוץ למאמר זה.

³¹ Sparke, *The Genius of Design*, pp. 60-61.

³² לדוגמה, ראו דיון בנושא: Justin McGuirk, "The Art of Craft: the Rise of the Designer-Maker", *The Guardian*, 1 August 2011. Accessed January 11, 2015, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/01/rise-designer-maker-craftsman-handmade>

תמונה 4:

ויס דלוואה, *Bustelli Twisted*,
 בית הייצור לפרצלן
 בנימפנברג, 2010,
 צילום: בית הייצור
 לפרצלן בנימפנברג



אפשר להדגים גישה זו באמצעות עשייתן של בוגרות בית הספר הגבוה לעיצוב באינדוהובן (Design Academy Eindhoven), לוני ואן ריסוויק (van Ryswyck) ונדין סטרק (Sterk), שבעבודתן בסטודיו Atelier NL מבקשות להפגין חשיבה מקומית דרך עיצוב כלי אוכל מקרמיקה וייצורם. מחקרן על אודות השטחים החקלאיים של Noordoostpolder במרכז הולנד הוביל אותן ליצירת כלי אוכל מחומר שמקורו באדמות החקלאיות של האזור (תמונות 5, 6). לדבריהן, הרעיון שעמד בבסיס הפרויקט היה "לייצר כלי אוכל מאותה האדמה שבה גדלו הירקות המוגשים לארוחת הצהריים"³³. בעבודתן זו הן סימנו אפשרויות נוספות במנעד ההזדמנויות למימוש ערכי השפה המקומית והייצור המקומי בעידן הגלובליזציה, כחלק ממאמץ רחב היקף של דור המעצבים הצעיר לבסס את מקצועות העיצוב על ערכים מקומיים-תרבותיים ייחודיים, וכן לבטא את החיפוש אחר העצמאות ואת השאיפה לבניית חברה יצרנית המספקת את כל צרכיה. הפרויקט זיכה את המעצבות בהזמנה ממפעל טיכלאר-מאקום לעצב מערכת כלים דומה עבור המפעל. בתחילה ביקשו טיכלאר-מאקום להתחקות רק אחר הצבעוניות של מערכת הכלים המקורית, ואולם לאחר דין ודברים ובעקבות התעקשותן של המעצבות, הוחלט כי יש לייצר את הכלים בפס הייצור הסדרתי של המפעל מאותן האדמות ממש, שהיו המניע הראשוני ליצירת הפרויקט. מהלך זה מציג שינוי מהותי בדרך הפעולה של המפעל, כאשר הוא מוכיח כי תהליך בחירתם של חומרי הגלם יכול להיות נאמן לפיתוח הרעיוני ולא להישען עוד רק על שיקולים כלכליים.

מכאן אנו למדים כי המעצבים, בשילוב התעשייה, והודות לזמינות הידע, חומרי הגלם וטכנולוגיות הייצור בתחום הקרמי, מחוללים הלכה למעשה מפנה מהותי בתפיסות שהתקבעו בתחומי העיצוב והייצור. עבודתם מציגה את כמיהתם למיזוגו של הידע המעשי והפואטי ואת הרצון לגלם את הנכסים החומריים ואת הערכים התרבותיים של האדם. פעילותם נעשית לאור דבקות בהכרה המחודשת באחריותו של המעצב לחברתו ולסביבתו ובהיבטים האתיים של העשייה והייצור העצמי.

³³ "Polderceramics", Atelier NL. Accessed January 11, 2015, <http://www.ateliernl.com/polders>.