סלנג עיצוב – עיצוב ישראלי לא תקני במפנה המילניום

עזרי טרזי

עידן הסגנונות המשותפים ו"האיזמים" לא עבר את המשוכה של המילניום, ובעשור וחצי הראשונים של המאה ה־21 מסתמנת התאבכות של סגנונות המזוהים יותר עם מעצבים/ות בודדים/ות מאשר עם קבוצות הומוגניות בעלות אידאולוגיה משותפת, כפי שחשוב היה לתאורטיקנים של האמנות למסד במאה ה־20. מה שזוהה כפוסט־מודרניזם נמוג לכלל גישות שונות ומגוונות ואינו רלוונטי עוד. בה בעת קשה עוד יותר להתנבא כי גישות עיצוביות יהיו בלתי תלויות באופן חד אחת ברעותה וכי לא תיתכן גישה סגנונית המאחדת קבוצות של מעצבים. עולם האופנה מוכיח לנו כי לבוש אינדבידואלי, המנותק מהקשרים חברתיים ותרבותיים־קהילתיים של דור מסוים, הוא אידאל תאורטי שאינו קשור למציאות סוציולוגית מבעבעת בעולם מחובר. הניסיון לייצר זיהוי קולקטיבי לתופעת העיצוב הישראלי בתחילת המאה ה־21 משמעו בעצם התבוננות בעיצוב המתרחש בישראל ללא מורא של פשטנות, מתוך הבנה כי ההשפעות על מעצבים ישראלים הן מגוונות, והמעצב הוא תבנית נוף האתרים שהוא גולש בהם לא פחות מהיותו תבנית נוף תרבותית קונקרטית.

אינני יכול לסקר את תופעת העיצוב הישראלי הלא תקני במפנה המילניום מנקודת מבט חיצונית ובלתי תלויה. כמעצב יוצר, כמחנך לעיצוב וכאוצר עיצוב באותן שנים, הייתי חלק בלתי נפרד ומעורב באופן מחייב בתהליך התהוותה. ב־1986 התחלתי את דרכי כסטודנט לעיצוב, ולאחר עשור התמניתי לראש המחלקה לעיצוב תעשייתי בבצלאל. יזמתי ואצרתי תערוכות, כתבי עת, כנסים וסדנאות, כתבתי מאמרים וקטלוגים והיה לי חלק מהותי (בחלקו שנוי במחלוקת) בתופעה. לכן יש לקרוא את המשך המאמר כסיפור המעוגן בעובדות היסטוריות אך גם בפרשנות אישית מנקודת מבט של משתתף.

משנת 2000 ועד היום העיצוב הישראלי הפך מתופעה שולית בתרבות הישראלית לשותף פעיל עם נוכחות בינלאומית ניכרת. מעצבים ישראלים, קבוצות עיצוב ישראליות וחברות עיצוב הצליחו לפרוץ דרך בזירה הגלובלית ולהיות בה שחקנים חשובים. פריצת דרך זו לא הייתה מתרחשת אלמלא קדם לה תהליך איטי ומשמעותי של אינקובציה

בבית פנימה – באקדמיות לעיצוב ובכניסה איטית וזוחלת של מעצבים ישראלים אל המוזאונים והגלריות לאמנות. כדי לסקור את העיצוב הישראלי במפנה המילניום יש לסקור בפירוט חלקי את שנות "הדגירה" שהחלו לטעמי באמצע שנות ה־80.

תקופת הדגירה (1985–2000)

שורשי העיצוב הלא תקני בישראל נעוצים בתהליכי היווצרותן של התרבות המקומית וההמצאות החברתיות שכללו את הקיבוץ, המושב, המחתרות והעירוניות החדשה, עוד קודם להקמת המדינה. מקומה של האקדמיה בצלאל בתהליך זה היה מרכזי בשני שלבי פעולה שונים במהותם: שלב ה"ארט אנד קראפט" שהביא בוריס שץ ב־1906, ושלב הבאוהאוס שהביאו ארדון וחבריו מגרמניה הקורסת לידי הנאצים ב־1935. בתהליך היווצרות התרבות המקומית אפשר לחוש בעוצמה בהשאלה האקלקטית מתרבויות שונות, כמו התרבות הערבית המקומית והעות'ומאנית והתרבות המזרח־ תיכונית, התרבות הבריטית ותרבויות־משנה רבות מהן הגיעו מהגרים יהודים. כל אלה השפיעו על השפה העברית המתחדשת, אך גם על שפת העיצוב הבאה לידי ביטוי בלבוש ובריהוט. הפלמ"ח, לדוגמה, תרם ליצירת דיבור ולבוש בוטים המחצינים את התנגדות חבריו לאורח החיים הבורגני.

עם התמסדותה של מדינת ישראל כמדינה סוציאליסטית ומודרניסטית אומצו בהרחבה שפות עיצוב מן העולם הרחב, והשפעת העיצוב הגרמני והאמריקני החלה לבלוט ביותר משנות ה־50 ועד שנות ה־80. כללי "העיצוב הטוב" חברו לשפה אוניברסלית אחידה. מעצבים ומחנכים לעיצוב הביאו אתם את התשתית "הגנטית" של מקורם. הייתה גם שאיפה בסיסית להיות ככל העמים, והמחשבה על זהות וייחוד ישראליים הייתה שולית.

שבירת המוסכמות של "העיצוב הטוב" והתקני החלה כאשר העיצוב הישראלי עבר בשנות ה־80 תמורה דרמטית ואימץ גישות רדיקליות של עיצוב מתריס על סף הלגיטימי. גישות אלה, שגובשו באיטליה ובאנגליה על ידי מעצבים פעילים בשוק המסחרי, אומצו בישראל על ידי אנשי אקדמיה וממסד דווקא.

אני מסמן את תחילת תהליך "הדגירה" של העיצוב הלא תקני בישראל בשנת 1985. בשנה זו הקימו הנָס ואילנה (הרשנברג) פָּלָדָה ברחוב שינקין בתל אביב את גלריית "קקטוס" לעיצוב, שהייתה המשך של חנות "פלסטיק פלוס" שבאותו רחוב.[1] בני הזוג השתמשו בחומרי פלסטיק חדשים בשוק הישראלי – יריעות פוליפרופילן (מפעל מפל) וחומרי פוליגל (התעשייה הקיבוצית) ויצרו קבוצה של מוצרים זולים בסגנון פופ־דיזיין.

1 החנות והסדנה של בני הזוג פלדה הוקמו ב־1982 ועברו ב־1994 לפרדס חנה, והן פועלות עד היום. הנס פלדה הקים את סטודיו retired שעוסק במחזור צמיגים למתקנים בגני משחקים.

"קקטוס" הזמינה מספר מעצבים צעירים בוגרי בצלאל להציג ולמכור אובייקטים זולים המיועדים לאוכלוסייה החדשה שהחלה לזרום לאזור. החנות והגלריה היו המקום הראשון בישראל שהציג יצירות של מעצבים ישראלים מחוץ לכותלי האקדמיה. קבוצת קקטוס כללה את המעצבים גד צ'רני, טלי לב צ'רני, דליה לוין, ורה ולרשטיין, שי ברקן ואפרת זקסנברג. עירוב התחומים של המעצבים – עיצוב אובייקטים, טקסטיל, אופנה ותכשיטים היה ייחודי וחלוצי, כמו התופעה כולה – מיזם עסקי ותרבותי חריג בנוף הישראלי. השילוב של פלסטיק צבעוני כתוצר מובהק של תעשייה ישראלית ענפה בתחום זה, היווה התפתחות ששיקפה את התקופה והמקום. המרכיב הלא תקני של העיצוב נבע מפתיחת האפשרויות של עיצוב מחומריות זולה בצבעוניות בולטת, שהתכתב עם הרדיקליות העיצובית שהחלה לזרום מאירופה מקבוצות כמו אלכימיה וארכיזום, שהתריסו כנגד "הממסד" האפרורי והשמרני של עולם העיצוב המסחרי של אותן שנים. הרוח הפוסט־מודרנית ששרתה הייתה כה עזה עד שמי שהיה מבקר במחלקה לעיצוב תעשייתי בבצלאל במוסררה היה חושב שהיא סניף של קבוצת ממפיס האיטלקית.

בשנת 1987 יזמתי עם ספי חפץ, שנינו סטודנטים שנה ב' לעיצוב תעשייתי בבצלאל, פגישה עם סרג'ו אדלשטיין, האוצר והבעלים של גלריית ארטיפקט. הגלריה שכנה בחלל יוצא דופן בבית האדום ברחוב נחמני בתל אביב. הזדמן לי באותה תקופה לבקר בתערוכה שהתקיימה במקום והייתי מוקסם מהמקום ומהאפשרויות להציג שם אובייקטים של עיצוב המזוהים עם התרבות הישראלית, שיצרנו בקורס של פרופ' שמוליק קפלן, ראש המחלקה לעיצוב. אדלשטיין היה פתוח לרעיון והתלהב מיד. פרופ' קפלן אישר מידית תקציב לעיצוב התערוכה ולהובלת העבודות. חנן דה לנגה, שהחל אז ללמד בבצלאל, התלהב מההזדמנות וביקש שנצרף לתצוגה את יצירות קורס הסטודיו שניהל בנושא של כיסאות בר.

בעיצוב התערוכה התבססנו על מתקני תצוגה עשויים מבלוקים רגילים של בטון, ועליהם משטח לבן דק של מלמין המשמש למטבחים זולים. באותה תקופה החלה לגווע ההשפעה הצבעונית הבנויה מצורות בסיסיות של קבוצות כמו ממפיס האיטלקית, והחלו השפעות של שימוש בחומרים גסים כמו ברזל בניין, בטון, פח גלי, אבן וזכוכית. אובייקטים בולטים בתערוכה היו כורסה עשויה בצורת מזוודה של רונן קדושין, מערכת וכיסאות בר של המעצבים דידי לין, ניסים פורת וגדי עמית. זו הייתה התערוכה הראשונה בתולדות העיצוב הישראלי שהוצגה בגלריה מסחרית לאמנות והקדימה את הרעיון של Design Art כמעט בעשור, אך פריצת הדרך שהצלחנו ליצור בגלריה לא הצמיחה תערוכה נוספת של מעצבים אחרים בזירה זו ולפעולה לא היה המשך.

ב־1988 הוצגו שתי תערוכות חשובות בתחום העיצוב בישראל. הראשונה, שנקראה "בוגר בצלאל" ואצר איזיקה גאון, הוקדשה לעבודות של מעצבים גרפיים ומעצבים תעשייתיים בוגרי בצלאל. באותה שנה הציגה האוצרת מאירה יגיד־חיימוביץ' תערוכת

יחיד של המעצב רון ארד במוזאון תל אביב. שתי התערוכות הציגו תזה שונה על עיצוב – גאון הציג עבודות עיצוב מסחריות ומקצועיות של מעצבים ונתן במה להצלחה של העיצוב בשדה המקצועי, ויגיד הציגה את עבודותיו האוונגרדיות של ארד כעבודות אמנות פיסוליות המאתגרות את "הטעם הטוב". ארד, שלא פעל עד אז בישראל אלא רק באנגליה, פרץ אז לתודעה העולמית בזכות התעוזה החומרית והצורנית, כניגוד לתגובה הרדיקלית הפוסט־מודרנית האיטלקית. בסוף שנות ה־80 ארד רק החל לחדור לתודעה, אך ההמצאתיות והאיכות הפיסולית של האובייקטים שלו הפכו אותו למוקד של שינוי. באותה השנה ארד גם העביר בבצלאל סדנה בת שבועיים בעיצוב כיסאות בה השתתפתי. יכולנו לפגוש באותן שנים את אלסנדרו מנדיני, הנס הוליין, אטורה סוטצאס, דניאל וויל, גייאטנו פשה ואחרים, וכך נוצר כור היתוך של רעיונות וחשיבה רדיקלית במחלקה.

ב־1990 הקים עמי שטייניץ את הגלריה שלו לאמנות בנווה צדק כמקום שבוחן בביקורתיות וללא חת נושאים פוליטיים וחברתיים. הגלריה פתחה את השערים גם לתחומים שאינם אמנות פלסטית כמו ארכיטקטורה ועיצוב. באותה השנה יזם שטייניץ תערוכת אובייקטים של חנן דה לנגה בנושא של מכתבות. המכתבות נעשו מלוחות OSB המיוצרים משבבי עץ, בשילוב חלקי רדיו וחלקי תאורה. זו הייתה תערוכת היחיד הראשונה למעצב בגלריה לאמנות בישראל. סימן דרך נוסף באותן השנים היה תערוכת היחיד של דה לנגה בביתן הלנה רובינשטיין במוזאון תל אביב שנפתחה ב־1994. ב־1997 אצר שטייניץ בגלריה תערוכה קבוצתית בשם "איון" שנעשתה לאחר סדרת מפגשים תאורטיים עם קבוצת מעצבים, בהם עמי דְרך, דב גנשרוא, ורד זיקובסקי, ספי חפץ ואנוכי. שנתיים לאחר מכן הוביל שטייניץ סדרת ביקורים בגדה המערבית ובישראל שכללה מחקר חזותי ותרבותי על הנושא העיצובי של "מסעדה מזרחית". המעצבים זיויה שרון, דב גנשרוא ואנוכי שוטטנו ברמאללה, חברון ובית לחם ונפגשנו עם יזמים בתחום המסעדות בערים אלה, בהן החלה פריחה של תיירות פנים וחוץ עקב השתפרות המצב הביטחוני וקידום תהליך השלום.

גלריה נוספת שהחלה לפעול בתחום העיצוב באותם השנים הוקמה בבית הספר אסכולה בתל אביב. את הגלריה ניהלה איריס פז, מעצבת ומרצה בבית הספר. באמצע שנות ה־90 יזמה הגלריה סדרה של תערוכות קטנות ואיכותיות של עיצוב אובייקטים בגוון ישראלי היונק את השראתו מ"טקסים חילוניים" בישראל כמו "טלפון סלולרי" (בשנות ה־90 הייתה ישראל המדינה עם אחוז החדירה הגבוה ביותר בעולם), "אספרסו" ו"מנגל".

הניסיונות הראשונים להציג עיצוב ישראלי בגלריות הבשילו לכדי פריצת דרך בהקמתה של גלריית פריסקופ בתל אביב ב־1997 בידי שרי פארן. הגלריה נפתחה בתערוכה "דירה להשכיר"; מאז ועד היום הציגה הגלריה יותר ממאה תערוכות. כבר

מתחילת דרכה הייתה פריסקופ הבית המרכזי של המעצבים היוצרים בישראל. פארן הציגה גישה פלורליסטית ופתוחה והקדימה את זמנה בהכניסה לתוך סדרת התערוכות בגלריה עיצוב ו"ניאו־קראפט" מתחומים שונים כמו קרמיקה, תכשיטים, עיצוב רהיטים ותאורה בכפיפה אחת. קיומה של הגלריה בבדידות מזהרת היה ונשאר בגדר נס בעבור קהילת העיצוב בישראל. כמעצב וכאוצר שיתפתי פעולה עם הגלריה לאורך תקופה ארוכה, אך תקצר היריעה מלספר בשבחה.[2]

בתקופה זו של האינקובציה של העיצוב הישראלי הלא תקני התרכזה הפעילות המחקרית והאוונגרדית בין כותלי האקדמיה. במחלקה לעיצוב תעשייתי בבצלאל נוצרו באותן שנים פרויקטים איכותיים ופורצי דרך ברמה העולמית, אך מעטים מאוד מהם הגיעו לחשיפה בינלאומית. עקב כך מרבית המעצבים המוכשרים שיצאו מהאקדמיה לא מימשו את הצלחתם. שוק העיצוב הישראלי היה בחיתוליו, ועיקר עיסוקם של המעצבים היה ונשאר בפיתוח מוצרים צבאיים, מוצרים רפואיים והיי־טק, ובעיצוב תערוכות ועיצוב פנים.

תקופת הפריצה (2000–2015)

לקראת סוף שנות ה־90 החלו מעצבים ישראלים לנסות ולפרוץ דרך בזירה הבינלאומית. באפריל 1998, בשבוע העיצוב המסורתי של מילאנו, הושק פרויקט "סלון הלוויין" באוצרותה של מרווה גריפין, שנועד לקדם עיצוב צעיר ולא מסחרי. ביריד התערוכות הישן של מילאנו, בתוך מבנה כיפתי ענק, בנתה גריפין כ־100 ביתנים קטנים ומאולתרים מקורות MDF ויריעות בד (מבנה ותצורה שמשמשים בסלון באופן מסורתי עד עצם היום הזה). לתערוכה במילאנו הוזמנו לראשונה המעצבים הישראלים טל גור ואילה שפרלינג־צרפתי. גור הציג בביתן אובייקטים העשויים ברוטציה בפלסטיק המאולתר בתבניות העשויות נייר אלומיניום (תהליך שהחל בפרויקט הגמר שלו בבצלאל), ושפרלינג־צרפתי הציגה סדרת אובייקטים של תאורה העשויים מבד משי מקומט. זו הייתה גם השנה הראשונה שבה ביקרתי בשבוע העיצוב במילאנו עם המעצב והמרצה עמי דרך, כדי לבחון אפשרות ליצירת תערוכה של בוגרי בצלאל במילאנו.[3]

הפריצה הרצינית החלה בשנת 2000. הבחירה בה כשנת המפנה נראית מאולצת מעט לנוכח העובדה שבאותה העת התחלף המילניום בליווי חרדות "באג אלפיים". באפריל 2000 נערכו במילאנו כמה אירועים של עיצוב ישראלי שיצרו תחושה של פריצת דרך אמתית. באותה השנה אצרנו, עמי דרך ואנוכי, בסלון הלוויין של מילאנו, תערוכה ובה אוסף אובייקטים של מעצבים צעירים בוגרי המחלקה לעיצוב תעשייתי

2 ספר "פריסקופ", עיצוב ישראלי עכשווי, עורך אבי לובין, הוצאת הזוג הנוצץ.
3 באותה העת כיהנתי כראש המחלקה לעיצוב תעשייתי בבצלאל.



1 | **שולחן חלוקת ירושלים** בתערוכה "מחוז חפץ", מוזאון מגדל דוד, 2015
עיצוב: סטודיו טרזי
אוצרת: סמדר קרן
Divided City Table, Tower of David Museum, 2015

בבצלאל, ובהם אסא אשוח ומרית מייסלר־בר. במקביל הציגה אילה שפרלינג־צרפתי תערוכת יחיד ראשונה במרכז העיר. התערוכה שנשאה את המותג "אקווה דיזיין" וכללה אוסף גדול של גופי תאורה חדשים יצרה תהודה גדולה. יעקב קאופמן הציג באותה שנה סדרת מנורות שולחן ותקרה בביתן של חברת לומינה האיטלקית, ובמקביל הציג עם חנן דה לנגה וטל גור תערוכה קבוצתית שנקראה "יללה דיזיין". ההתעניינות העצומה של הקהל בעיצוב המגיע מישראל של אותן שנים יצרה תיאבון גדול להמשך. באותה השנה נבחרתי להיות בין עשרת המעצבים הפיינליסטים של מגזין "הניו יורק טיימס" לעיצוב קפסולה לעתיד בעוד 1000 שנה, כשעיצבתי מיכל נפט של 800 גלון המספק תאורה ל־1000 שנה בחישוב גס, ובתוכו קפסולה אטומה.

שנה לאחר מכן, ב־2001, הוזמנה קבוצת מעצבים ישראלים לתערוכה שיזמו פרופ׳ וואני פסקה ואלי רוזנברג, מעצב בוגר בצלאל שחי באיטליה. בתערוכה שהתקיימה בוורונה הציגו מעצבים בולטים בסצנה הישראלית כמו פיני ליבוביץ׳, איילון ערמון ורביב ליפשיץ. היא שיקפה שתי תערוכות חשובות שהתקיימו בישראל. האחת "שימוש חוזר" שאצר אריה ברקוביץ׳, והשנייה "אלתור" שאצרה איריס פז בגלריית אסכולה. שנתיים לאחר מכן, לאחר ההצלחה של התערוכה הראשונה, אצרו השניים שוב עם נירית נלסון תערוכה זהה בוורונה ובה השתתפו מעצבים ישראלים רבים. ב־2002 יזמה נירית נלסון תערוכה קבוצתית בשם "סביבות: עיצוב ישראלי עכשווי" שהוצגה לראשונה בשבוע העיצוב של יפן בטוקיו ונתמכה על ידי משרד החוץ. התערוכה נדדה ברחבי מזרח אסיה במשך שנתיים. ב־2003 אצרה צופיה דקל במוזאון חיפה ובבית האמנים בירושלים תערוכה שנקראה "הפרויקט הישראלי" ועסקה בעיצוב ישראלי מקומי.

ב־2001 יצרתי קשר עם הסופר והתאורטיקן מל ביארס והזמנתי אותו לפתיחת



2 | **שולחן ניו־בגדד**, מילאנו, 2005
New Baghdad Table, Milan, 2005

תערוכה שאצרתי בגלריית בצלאל בתל אביב ולסדרת הרצאות על עיצוב עכשווי בעולם. ביקורו של מל ביארס בישראל היווה אבן דרך חשובה בעיצוב הישראלי. ביארס הסתובב בין חללי הסטודיו של מעצבים שונים בתל אביב כשהוא רכוב על גבי הקטנוע של פרופ׳ עמי דרך מבצלאל. הוא ביקר בגלריית פריסקופ, התפעל מסצנת העיצוב הישראלית ואף כינה את העיצוב הישראלי "הסוד השמור ביותר". באותו ביקור נולד לעיצוב הישראלי "השגריר" האולטימטיבי. הוא הכניס לתוך ספריו החדשים מעצבים ישראלים רבים, סיקר בכתבותיו ובספריו את יצירותיהם וחיבר בין מעצבים ויצרני עיצוב. ביארס החליט באותו עשור להעתיק את מגוריו לתל אביב. הוא לימד בבצלאל ובמכון הטכנולוגי בחולון ואף כתב את הספר "אימפרוביזציה" בהוצאת אוניברסיטת תל אביב.

עד לאמצע העשור הראשון של המאה ה־21 החלה פריחת העיצוב הישראלי בחו"ל לצבור תאוצה. בניו יורק נפתחה גלריית פליסימו שהציגה עבודות של מעצבים ישראלים. ב־2003 נפתחה בחולון גלריית החווה לעיצוב. אריה ברקוביץ׳, אוצר הגלריה, הצליח לייצר מספר תערוכות של עיצוב בבית האמנים בתל אביב. באותה שנה הקמתי עם אורנה פלג את סלון הלוויין תל אביב שהציג עיצוב ישראלי עכשווי בביתנים עצמאיים במקביל לתערוכה המסחרית בתחום עיצוב הבית.[4] ב־2004 הקמתי את קבוצת פנומנולוגיה, שכללה שבעה מעצבים צעירים בוגרי המחלקה. הקבוצה הציגה שתי תערוכות קבוצתיות בישראל והציגה בסלון הלוויין במילאנו.

ציון דרך חשוב היוותה בעבורי הצגת סדרת השולחנות "ניו־בגדד" בחנות הדגל של חברת אדרה במילאנו ב־2005. השקת הסדרה לוותה בחשיפה עולמית שחיברה בין האמירה הפוליטית ועובדת היותי מעצב מישראל. באותה שנה, השתתפתי עם קבוצת

4 בסיוע המעצב אלעד קליין ז"ל.



3 | **קו חלוקה**, מיצב, ביתן המחלקה לעיצוב תעשייתי של בצלאל, סלון הלוויין, 2003
אוצרים: עזרי טרזי, עמי דרך ואייל אליאב
Division Line, Installation, Industrial Design of Bezalel Academy Pavillion, Salone Satellite, Milano, 2003

מעצבים ישראלים כמו גליה רוזנפלד בתערוכה SAFE Design Takes on Risk במוזאון לאמנות מודרנית בניו יורק. יחידת הפיתוח של בצלאל בראשותם של ירון רשף ואורי אלון הציגה בתערוכה סדרה של מסכות אב"כ לאזרחים, וההקשר הביטחוני והתאורטי של התערוכה שאצרה פאולה אנטונלי הדגיש ביתר שאת את החיבור בין העיצוב למצב בישראל. שנה אחר כך אצרתי עם אלן לופטון תערוכה במוזיאון הקופר היואיט בניו יורק בנושא של עיצוב ישראלי. התערוכה נולדה במקרה כשהאוצרת הראשית של המוזאון ברברה בלומינג הזמינה אותי להציג מיצג עיצוב בקומת הכניסה למוזאון, ולאחר ביקור ראשון במקום ירדנו אל קומת המרתף לשיחה עם צוות ההקמה. בהומור שאלתי אותה אם הייתה מציגה עיצוב ישראלי במרתף, והיא ענתה ברצינות שאם אצליח לעצב את החלל באופן אטרקטיבי היא תשמח להצעה. כך נולדה תערוכה ראשונה של עיצוב ישראלי במוזאון הלאומי לעיצוב בניו יורק. הפתיחה הייתה חלק מחגיגות המאה של הקמת בצלאל ובינואר 2006 נפתחה התערוכה New Design From Israel.

חיבור מעניין בין תעשיית ההיי־טק הישראלית לעיצוב לא תקני התרחש בתערוכת "מעצבי החלומות" שאצר אלכס וורד, אוצר העיצוב במוזאון ישראל ב־2007. בשיתוף עם חברת אובג'קט הישראלית, שפיתחה זן חדש של מדפסות תלת ממד, הוזמנו כחמישים מעצבים ישראלים להציע את רעיונותיהם לאופן שבו הטכנולוגיה של ההדפסה יכולה לפתח את השפה העיצובית. אף שהקדימה את זמנה תערוכה זו לא הצליחה לנדוד לחו"ל. בשנת 2005 הקים התעשיין סמי סגול את הפרויקט החלוצי dVision שגייס בכל שנה כ־12 מעצבים בוגרים מצטיינים של המחלקות לעיצוב תעשייתי בישראל. הקבוצה פיתחה מוצרי צריכה בעבור קבוצת החברות של כתר, ובמקביל הציגה פרויקטים

קונספטואלים בסלון הלווין של מילאנו בשנים 2008, 2010 ו־2012. תערוכת התאורה של הקבוצה הוצגה גם באינדהובן ב־2009 מסגרת שבוע העיצוב.

ב־2008 אצר אלון רזגור תערוכה של עיצוב ישראלי במרכז העיצוב במרסיי, ושנתיים לאחר מכן בטורונטו. באותה שנה, בתקופת אירועי דיזיין־באזל, הוזמנתי להציג תערוכת יחיד בגלרית ניומן. זו הייתה השנה הראשונה שבה אירועי ארט באזל מיאמי החליטו להציג עיצוב אמנותי. באותה תקופה מעצבים ישראלים נוספים החלו לפרוץ לזירה הבינלאומית. שי אלקלעי הציג שידת מגירות Stack בעבור אסטאבליש את סאנס, אובייקט שצבר תהודה מיד עם השקתו במילאנו 2008. חנן דה לנגה הציג באותה השנה תערוכת יחיד בגלריית נובליס בטורינו ועבודותיי הוצגו בגלריית רוזאנה אורלנדי במילאנו.

אחד המהלכים המשמעותיים ביותר בסצנת העיצוב הישראלית היה הקמתו של מוזאון העיצוב בחולון. התהליך החל ב־2003 כאשר מנכ"לית העירייה חנה הרצמן הקימה צוות היגוי שמטרתו להפוך ספרייה עירונית נטושה למוזאון לעיצוב. להכנת הפרוגרמה למוזאון הוזמן דניאל צ'רני, מעצב בוגר בצלאל שהיה מרצה ב־RCA בלונדון ופעל להקמת מבנה עצמאי בצמוד למדיטק. לצורך כך הקמנו במדיטק את 'ספריית החומרים' ומרכז עיצוב שייסד כנסים שנתיים. ב־2010 הושק המוזאון שעיצב משרדו של רון ארד בלונדון, בתערוכת פתיחה שנקראה "מצב הדברים" שאצרה ברברה בלומינג עם ג'ולי לסקי, אריק צ'ן וגארת' ווקר. המוזאון שילב עבודות של מעצבים ישראלים בתערוכות השונות שיצר בחמש השנים הראשונות לקיומו וחיבר את העיצוב הישראלי לסצנה הבינלאומית. המנהלת והאוצרת של המוזאון, גלית גאון, השכילה להביא אוצרים אורחים שמרחיבים את גלי ההדף של המתרחש בעיצוב בישראל. העיר חולון מיצבה את עצמה כאחת הערים הבודדות בעולם שיש לה מוזאון לעיצוב, אך רק בשנת 2015 זכה יעקב קאופמן להיות המעצב הישראלי הראשון המציג במוזאון תערוכת יחיד, והשאלה תלויה ועומדת האם תערוכה זו תצלח לעבור למוזאונים אחרים בעולם, והאם יהיה לה המשך.

קיומו של המוזאון לעיצוב בחולון הדגיש את דלות ההיצע המקומי של מקומות תצוגה. ב־2010 הקימה ענת בנבנישתי את גלריית פרדיגמה והשיקה 12 תערוכות שאותן אצרתי, בהן תערוכות יחיד לוילי מזרחי, יעקב קאופמן וחנן דה לנגה ותערוכות קבוצתיות עם מגוון מעצבים ישראלים כמו יעל מר, דוד עמאר ויואב רכס. כגלריה מסחרית לעיצוב יוצר הייתה פרדיגמה ניסיון מרתק לבחון את מצב העיצוב הישראלי אל מול קהילת אספני עיצוב מתהווה. בתקופה זו החלה פעילות של מעצבים צעירים בתחום הסמי־מסחרי של חנויות עיצוב כמו סוהו, אסופה וחנויות המוזאונים בישראל. במקביל הקים גל גאון את קבוצת טאלנט שניסתה לקדם מסחרית מעצבים יוצרים ולהציגם באירועי עיצוב בולטים בעולם. משנת 2010 ואילך התרחשו עוד אירועים של עיצוב ישראלי



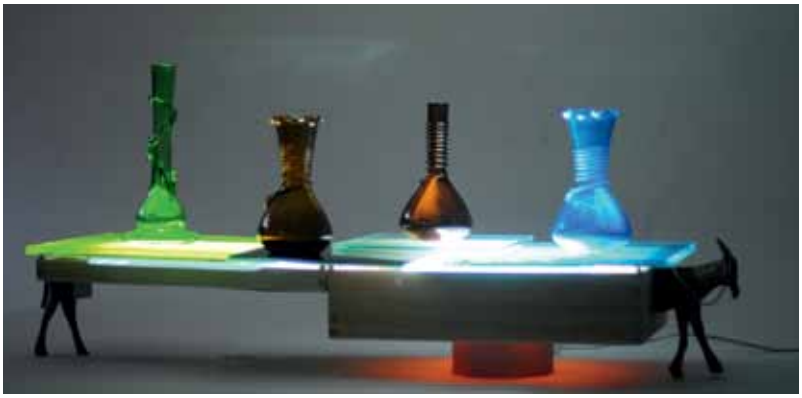
4 | ספת ביצורים רכים, תערוכת קל"ב, גלריה פרדיגמה, 2011
עיצוב: סטודיו טרזי
אוצרת: ענת בנבנישתי
Soft Fortification Sofa, Kalab exhibition (Kalab: Military term for 'close to home'), Paradigma Gallery, Tel Aviv, 2011

בעולם, כמו תערוכת How To באוצרותן של ליאורה רוזין וניצן דבי ב־2013 וב־2014 בשנחאי ובטוקיו. ב־2015 נפתחה תערוכה ייחודית של עיצוב במוזאון מגדל דוד בשם "מחוז חפץ", שעסקה בשפה המקומית הישראלית בתחום העיצוב. בתערוכה הזוגית של חיים פרנס ושלי, שאצרה סמדר קרן, הושם דגש בשאלות היסודיות של עיצוב היונק את מקורותיו מהתרבות הישראלית.

מעצבים ישראלים החיים ופועלים מחוץ לישראל נותנים את הטון בשנים האחרונות והמובילים שבהם הם רון גלעד, דוד אמאר, דרור בן שטרית, אריק לוי ואחרים.

קצרה היריעה לתאר את כל האירועים שהתרחשו בתקופה זו של מפנה המילניום, ובוודאי שאי אפשר להזכיר את כל היוצרים, האוצרים, הכותבים והתומכים בסצנת העיצוב הישראלית הלא תקנית. במקביל לסצנה זו מתרחשת בישראל בעשור וחצי הזה סצנת עיצוב המחוברת לעולם ההיי־טק ויונקת ממנו, ותומכת באחת התופעות החברתיות, תרבותיות וכלכליות הגדולות בעולם בתחום זה.

העיצוב הישראלי היוצר אינו מאבד גובה בתחום האקדמי, ובפעמים האחדות שבהן



5 | **מנורת זכוכית חברון**, גלריה פרדיגמה, 2012
עיצוב: סטודיו טרזי
Hebron Glass Lamp, Paradigma Gallery, Tel Aviv, 2012

הוצגו עבודות סטודנטים ובוגרים במתחמים של עיצוב במסגרת שבוע עיצוב במילאנו, לונדון, טוקיו או אינדהובן, בלטה הקבוצה הישראלית בבשלות היצירה ובאיכותה. אך נדמה שנזקקת הזרקה חדשה של אנרגיה לתוך הסצנה. כדי להמשיך ולתמוך ביצירה עיצובית ישראלית מקורית יש צורך במספר מרכיבים שחסרים בתשתית, החל בתכנית רזידנסי רצינית והקמתן של גלריות מסחריות שיפתחו את שוק האספנות לעיצוב, וכלה במוזאונים שיקדמו תערוכות של מעצבים ישראלים, יפיקו קטלוגים וספרים ותכניות לעידוד יצירה עיצובית כפי שהדבר מתרחש בתחומים כמו קולנוע ואמנות פלסטית. העשורים הבאים מבטיחים אפשרויות חדשות ומלהיבות בעבור מעצבים, והשוק הגלובלי זמין וקרוב מאי פעם.

לאחר הסקירה ההסטורית של העיצוב הישראלי במפנה המאה מנקודת מבט אישית, נשאלת השאלה המשמעותית שחוזרת ועולה בדיונים אקדמיים, האם יש לעיצוב היוצר בישראל מאפיינים ייחודיים.

סלנג עיצוב כמפענח שפה

הדרך לאפיון העיצוב בישראל בתקופה חדשה זו היא למצוא לו מקבילה בשפה לא תקנית (סלנג) בעברית. תמצית הקונספט הרעיוני לתפישתי את ההשוואה בין שפת העיצוב הישראלית לשפת הדיבור הלא תקני בישראל נובעת מתוך ראיית הסלנג לא רק כשפה בלתי שגרתית ויצירתית אלא בעיקר כשפה שאינה לגיטימית. השימוש התכוף והנרחב של ישראלים ילידים ומהגרים בסלנג עברי הוא ללא יחס לשימוש בשפה התקנית. תפקידו של הסלנג הוא בידול תרבותי בין־דורי ובין־מעמדי, מגדרי, עדתי ולעתים גם מקצועי.

יש מקבילות מרתקות בין שפה מדוברת לשפת עיצוב מקומית. הסלנג משתמש ב'רדי־מייד' להוצאה של מילה מקצועית מהקשרה כמו שעיצוב ואמנות משתמשים באובייקט פונקציונלי שיוצא מהקשרו. הרצון להדהים, להתריס, לקרוא תיגר, ליצור בידול ולגבש זהות חברתית קיים בסלנג כפי שהוא קיים בעיצוב. השימוש החורג בסלנג במושגים לא תקניים הקשורים למוצא עדתי, גזענות, השפלה מגדרית והקשר דתי או פוליטי קיצוני, ואילו בעיצוב הוא מתקיים באמצעות שימוש בחומרים 'לא ראויים', באסתטיקה מתריסה, בדימויים טעונים, בשבירת מוסכמות או בשיבוש זיהוי. השפה הלא תקנית היא ביטוי בולט לאוכלוסיות שונות בתוך החברה המעוניינת לשבש סדרי בראשית בתוכה, לדוגמה הסלנג השגור בקרב עבריינים, כמו 'אני אדאג להרחיב לך את הסלון' בכוונת איום לזרוק רימון לתוך הבית.

לשפת העיצוב אין תקן כפי שקיים בשפה. חוקי השפה התקבעו עקב הצורך המתמיד לשמר עקביות תקשורתית. עם זאת, חלקים בתחומי העיצוב קרובים במהותם למשמעות של תקן משום שהם מגדירים כנורמה שימושים שונים בתפקוד, צורה וחומר שמקבעים בעבור התרבות והחברה סמלים, סימנים ואופני זיהוי ברורים.

העיצוב הלא תקני הישראלי מזכיר במידה מסוימת מספר ביטויים השגורים בסלנג המקומי. כפי שנבחין, חלק גדול ממנו מגויס מתוך הסלנג הצבאי. לתרבות המיליטריסטית הישראלית יש השפעה מכרעת על עיצוב הזהות של המתבגר הישראלי, על אופי החברה והתרבות ומתוך כך גם על העיצוב. החברה בישראל מושפעת באופן עוצמתי ורחב משלל המאפיינים של תרבות המאה ה־21 המקושרת והמחוברת באופן גלובלי. לכן לעתים קשה לייחס מאפיינים בולטים לעבודות עיצוב מקומיות. לא ניתן לבחון זאת על סמך עבודה אחת בולטת אלא יש להתייחס אל התופעות הרווחות המופיעות באופן מובחן בקבוצת המעצבים הישראלים.

עיצוב משופצר

"שפצרתי את האפוד ככה שאפשר להכניס בו פי שניים מחסניות ורימונים, וכיס מיוחד לאגוזי". עיצוב שעיקרו נובע מתיקון, שדרוג והוספה על גבי מוצר קיים. המעצב הישראלי אינו רואה במוצר הסופי דבר סופי, אלא רק התחלה. תופעת השפצור מסבירה את הנטייה הרווחת של מעצבים ישראלים להשתמש ברדי־מייד. מרבית המעצבים הישראלים השתמשו ומשתמשים ברדי־מייד ככלי מרכזי בעבודתם, כאשר ההבדל המהותי בין רדי־מייד באמנות לרדי־מייד בעיצוב הוא רצונו של המעצב לבטל את ההפקעה של האובייקט מעולם השימוש ולהחזירו אליו בתפקוד חדש. אריזות קרטון, צמיגים, פחי זבל, פנסי מכוניות, משטחי עץ משומשים, פרופילי אלומיניום ממוחזרים, שאריות פלסטיק, ועוד דוגמאות רבות של אובייקטים עברו תהליך של תחייה בסטודיו של המעצב באמצעות שפצור ואלתור. אף שהתופעה של רדי־מייד בעיצוב לא נולדה

בישראל,[5] מעצבים ישראלים מעדיפים לא ליצור אובייקט חדש מדף חלק אלא לשפצר אובייקט קיים. האובייקט הקיים טעון בדרך כלל במשמעות הנובעת מתוך הסביבה או ההקשר שממנו הגיע, ותהליך השפצור טוען אותו במשמעות חדשה, לעתים סותרת ולעתים מדגישה את המטען הקודם שהאובייקט נשא. לקטגוריה זו נכנסים גם אובייקטים שהם בבסיסם הכלאה בין חלקים שאינם ממין אחד, מוטציות של חיבור מחדש, הכלאות וייחורים.

תרבות השפצור נובעת מכך שאין לקחת שום דבר כמובן מאליו ואין להתייחס לכל סמכות, כולל הסמכות של האובייקט, כ"כזה ראה וקדש". גישה חילונית זו כלפי החפץ באה לידי ביטוי בשינוי תמידי לצורך שיפור ושדרוג. במקום להתייחס ביראה למסורת מציבים סימן שאלה על ה"חוכמה" באובייקט ומנסים לעשותו חכם יותר. זו תרבות שבזה לשמרנות ולהפרדת מעמדות.

עיצוב מצ'וקמק

"חייל, מה זה הצ'יקמוק הזה? אתה לא יודע לחבר זכר לנקבה?" עיצוב שמראהו הכללי נראה קלוקל בגלל שימוש בחיבורים שאינם מתאימים; עיצוב שמייצר מחברים מאולתרים שאינם נכנסים בצורה הולמת ומתוכננת והחלקים תלויים על בלימה.

הכריזמה של הצ'יקמוק נובעת מהעובדה שהחיבור המאולתר משרטט למתבונן את תהליך הפעולה והעבודה של המעצב, ומאפשר פענוח של התהליך באופן בהיר וגלוי. חיבורים מלוקקים דורשים תהליכי תכנון נסתרים, ואילו הצ'יקמוק אינו מסתיר דבר אלא מתגאה באלתור שבו, במניפולציה הבוטה בחומר ובמכניקה פשוטה. חיבורים מעין אלה נוצרים מכורח של חיתוך מכוון באמצע חלק, יצירת נעילה גאומטרית, שתילה של חלק מזן אחר, חיבור בחוטים ובשזירה של חבלים, שימוש באזיקונים, חיבור של דבקים מיוחדים, ריתוך בולט ולא מהוקצע, פרימה של חלק וחיבורו מחדש על חלק אחר, נעיצה בכוח של חלק כך שהוא מפתל או פוסק את עצמו ונשאר מוחזק בלחץ ועוד. כל הדוגמאות הללו מבליטות את הנטייה להדגיש את הזמניות של החיבור בין החלקים ולחוות את הרגעי, הזמני והחולף.

תרבות הצ'יקמוק נובעת ממהירות תגובה, מחוסר סבלנות להמתין לתהליכים ארוכים ויסודיים, מהרצון להדגיש את חוסר השלמות, מהתנגדות לפרפקציוניזם כעמדת יסוד, ומחוויה של 'הבל הבלים הכל הבל', המעלה את השאלה מדוע יש לתכנן בפרוטרוט ובאופן חלק ומושלם חיבור של מוצר שייזרק בקרוב מאוד לפח?

5 לדוגמה אקילה קסטיליוני האיטלקי שהשתמש באובייקטים כמו כסא טרקטור או פנס רכב לאובייקטים בתוך הבית.



6 |
שולחן במתאר העיר העתיקה בירושלים
קפה על האש, המרכז לאמנות מודרנית, קיוטו, 2015
עיצוב: סטודיו טרזי פינג'אן 'לופ'
עיצוב: חיים פרנס
Coffee on Fire, Kyoto Art Center, 2015

עיצוב מסמורטט

"קמתי לשמירה עם חולצה מסמורטטת, ותיכף עבר שם המב"ס ושלח אותי למעצר". עיצוב שמראהו הכללי הוא כסחבת בד מקומטת או משטח שרוט. תהליכים לא ממושטרים של ייצור מניבים פני שטח לא חלקים, היוצרים אסתטיקה מעצם היותם ייחודיים וחסרי יכולת שעתוק. תהליכים אלה נובעים מאלתור דרך בניית התבנית של האובייקט באמצעות כלים לא שגרתיים, כמו יריעות ברזנט תפורות המשמשות ליציקת בטון, יריעות אלומיניום המשמשות לרוטציית פלסטיק, קרשי בניין המשמשים ליציקת פלסטיק, בדים מקומטים, פחי פלדה שרוטים או חלודים.

תרבות העיצוב המסמורטט נובעת מהדחייה של הנוצץ, החלק והמושלם. גיבורי התרבות התנ"כיים היו מלאי פגמים וטעויות, ולכן גימורים מושלמים זרים לאופי הישראלי (בניגוד למשל לתרבות היפנית או הגרמנית). נוסף על כך, תרבות הכפר והצבא שחשה את עצמה מעל התרבות הבורגנית המהוגנת הנחילה תצורות אסתטיות בלבוש ובעיצוב חפצים שמאדירות את הפשוט, הישיר והאמתי.

עיצוב מוּנְפָּץ

"לא יוצאים הביתה ולא בָּטיח, זה הכול הנְּפצה של חוֹלֶה סגמ"ת". עיצוב שאינו מחובר למציאות, מנותק מהקשרו ומנסח את עצמו על בסיס תאורטי מופרך לחלוטין. ההשפעה המרכזית של הזרם המונפץ באה לידי ביטוי בתפירת תרחיש מופרך לאובייקט או ביציאה מתוך קונספט מילולי. פרויקטים רבים ייתמכו על ידי משחקי מילים כמו "טעם לפגם". ההגדרה הבסיסית של הבריאה מעשה לא שלם, שתיקונו נעשה על ידי

הברואים, מגלמת סוג של אחריות שאינה קיימת במחשבה הדטרמיניסטית בעולם. תפישת האחריות של התיקון על ידי האדם הפרטי מעניקה לו עוצמות וחשיבות עצמית גבוהה ביחס לנאמר וביחס למה שלא נאמר. פרויקטים רבים בעיצוב לא תקני נתלים בתפישות פילוסופיות ותאולוגיות. לעיצוב מונפץ תהיה גם נטייה לדידקטיקה יתרה ולעתים גם לחזרה על מוטיב אחד בווריאציות שונות.

תרבות ההנפצה מגיעה מתוך המקורות היהודיים שיש בהם עירוב לוגי וא־לוגי בכפיפה אחת. הרציונלי והאי־רציונלי אינם ניגודים אלא זרמים מקבילים המאפשרים לחוות את המציאות באופן שלם יותר. לכן, סיבות הגיוניות וסיבות דתיות־מיסטיות יכולות להיות מושמעות על ידי אותו האדם באותה אמירה.

עיצוב מבוּרְדק

"המ"פ הזה, בלי ברדק מסביבו הוא לא מסוגל לחשוב". עיצוב שמפרק מבנים מאורגנים למרכיבים חסרי סדר ויוצר אסתטיקה השואבת מתוך כאוס גאומטרי ואסימטריה. ההשפעה המרכזית שנתנה לגיטימציה ל"ברדק" הייתה התנועה הדה־קונסטרוקטיביסטית בארכיטקטורה ששאבה בשנות ה־80 המאוחרות את השפעתה מהוגים בתחום הלשון והספרות. ההשפעה תורגמה לאסתטיקה של ערימות לא סדורות, מבנים קונסטרוקטיביים מגובבים וחסרי ארגון וריבוי של חלקים דומים בחוסר סדר. תרבות הברדק היא תרבות שמבינה כי סדר אינו קיים במציאות ואינו משקף אותה. ההדהוד של הברדק מתוך המציאות הוא האפשרות לחיות באופן טבעי בתוך מצב כאוטי, שאין בו עליון ותחתון, אין בו שורות סדורות ואין בו משמעת חיצונית.

עיצוב מתוקתק

"נכנסנו לעמדה והכול שם היה מתוקתק ברמת נאט"ו". העיצוב המתוקתק משתמש בטכנולוגיה חדשה לארגן דברים בסדר חדש ובתצורה מופלאה ומעוררת התפעלות. העיצוב הישראלי קרוב לטכנולוגיות מתקדמות בתעשייה בתחומים של הנדסה צבאית, רפואית וחקלאית ובתחומים רבים אחרים. בתעשיית הפלסטיק מינפו את התקתוק לעיצוב ארגזי כלים (בחברות כמו קבוצת כתר וצאג סטאנלי), תרמילי שתייה (חברת שורש) או תיקי צילום (חברת קאטה). בתחום העיצוב הלא תקני הדברים תורגמו לעתים לשימוש בחומרים מתוך התעשייה המתקדמת כמו חומרים מורכבים (סיבי פחמן), תערובות פלסטיק חדשות ופרופילי אלומיניום.

תרבות התקתוק נובעת מהערצת ההמצאה, הרעיון והחידוש. מעצבים ישראלים אינם אוהבים לעסוק בעידון פרטים בלבד. כל מוצר או אובייקט חייב להציע משהו דרמטי ורדיקלי.

יש ערכים נוספים בתרבות העיצוב הישראלי אך קצרה היריעה מלעסוק בהם. חלקם

מהווים נגזרת של אחד מהמאפיינים שציינתי – **עיצוב מלוקק; עיצוב מלופלף; עיצוב ממוסמס; עיצוב מקורצץ; עיצוב מחופף; עיצוב מפוצלח; עיצוב מפונצ׳ר; עיצוב משלומפר; עיצוב משוחפץ; עיצוב מבורבר; עיצוב מפונפן** ועוד.

העיצוב הישראלי לאן?

השנים האחרונות מאופיינות בעשייה מרובה אך לא ממוקדת. בוגרים רבים, על שלל התכניות האקדמיות לעיצוב, מייצרים פעילות ענפה בתחום של Design Making. הידלדלות התעשייה הישראלית גורמת לצורך ליזום הקמת עסקים קטנים עתירי עיצוב, והאפשרויות החדשות ברשת מאפשרות לפרוץ לשווקים גלובליים ביתר קלות. הגישה הקלה יחסית לאירועי העיצוב הגדולים באירופה, באסיה ובאמריקה מאפשרת מפגשים והזדמנויות חדשות לדור שלם של מעצבים שחי את התפוצצות הרשתות החברתיות. אך האם יש כאן כיוון ייחודי שיצליח למקד את תשומת הלב הבינלאומית?

בשנות ה־90 של המאה הקודמת היה זה העיצוב ההולנדי ובעיקר קבוצת דרוך דזיין שהסיטו את המבט של העיצוב העולמי אל תפישה חדשה של עיצוב. המאמץ נעשה בידי קבוצה של פורצי דרך תאורטיים וסיוע ממשלתי כבד. ההובלה ההולנדית החלה להישחק, ולמעט הבלחות של עניין המגיעות ממזרח אירופה ומאסיה, אין כרגע מוקד אחד שמציע בשורה אחרת וחדשה. העיצוב בישראל ממשיך את מסורת המייסדים אך נראה כי התנופה נעצרה בשלוש השנים האחרונות. מעצבים ישראלים כמעט שאינם מציגים בשבוע העיצוב במילאנו, ומעטים, בעיקר אלה הגרים ופועלים באירופה ובארה״ב, מצליחים להתברג בתעשיית העיצוב. תחום ה־Design Art שנראה מבטיח לפני כמה שנים לא צלח מבחינה מסחרית, ואספני עיצוב הם עדיין קומץ לעומת אספני האמנות. גל ה־Makers של מעצבים ישראלים צעירים יכול להתפתח ולהיות תופעה תרבותית בעלת השפעה אם יתרחשו כמה תנאים במקביל: תמיכה ציבורית בעשייתם ובהפצתם (כפי שקרן הקולנוע הממשלתית עשתה לתעשיית הקולנוע הישראלי), תמיכה תרבותית ביצירתם באמצעות תצוגות מוזאליות, הקמת גלריות מסחריות לעיצוב ולעידוד אספנות עיצוב, פרסום, הפצה ותקשורת באמצעות ספרים, מגזינים, בלוגים וכל צורה אחרת של מדיה גלובלית. הדור הצעיר של העיצוב הישראלי חש את הדופק הבינלאומי באופן מידי. הוא מבקר בחו״ל לעתים תכופות, שוהה בחו״ל בחילופי סטודנטים ומרצים במרכזי תאוריה ועשייה ונחשף מכלי ראשון לכל התפתחות חדשה. מינוף הכשרון האדיר הקיים בתחום ובשלות הסצנה העיצובית בישראל הם פוטנציאל שחבל להחמיצו. העיצוב הוא שפה בינלאומית שיכולה לגשר ולקשר את התרבות הישראלית הבועטת והלא תקנית לכל מקום שהוא למרות הקשיים הגאו־פוליטיים.