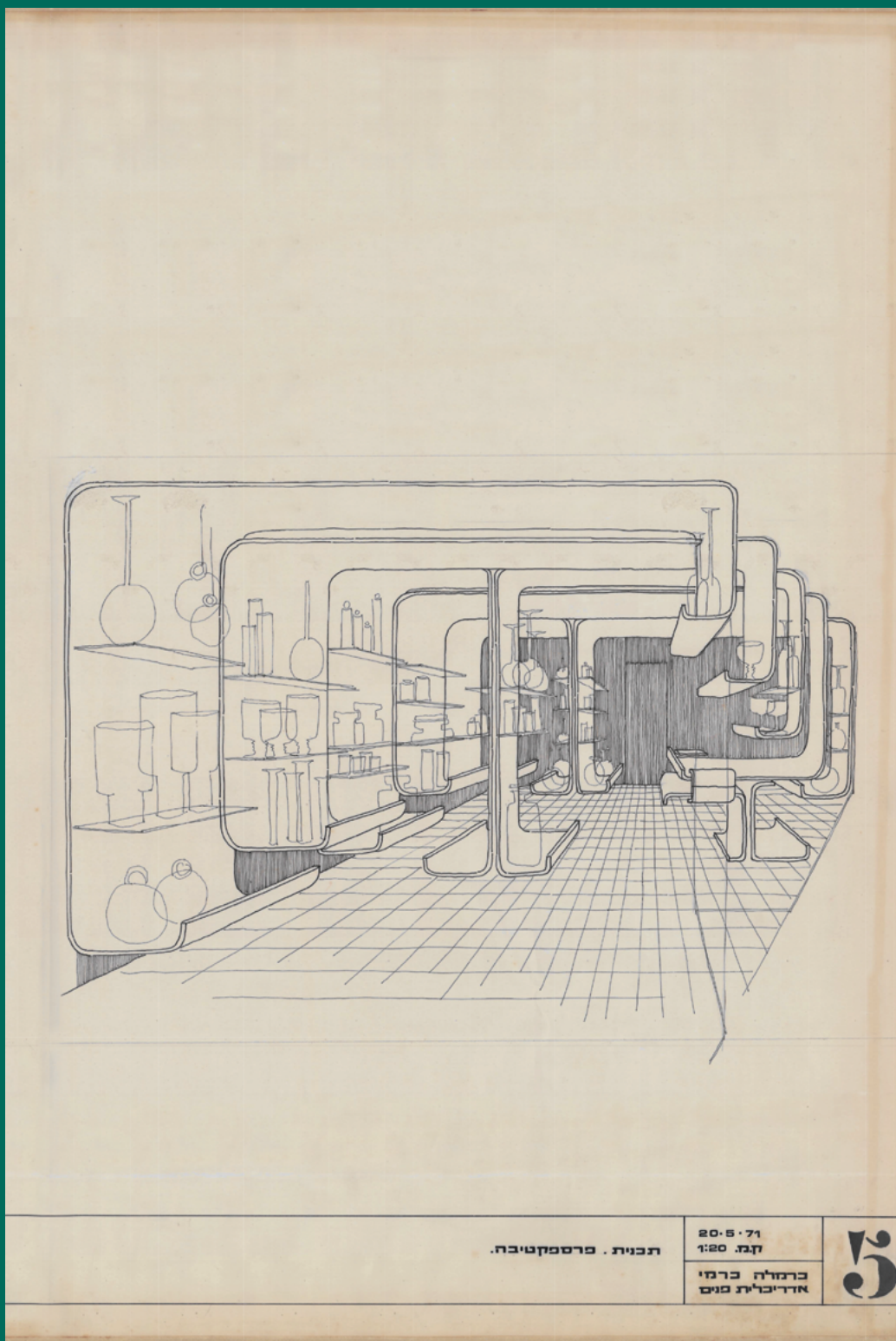


בין אדריכלות לשיצוב – כרמלה כרמי והאבולוציה של [תכנון] הפנים הישראלי

בפרספקטיבה העדינה המשורטטת ברפידוגרף מוצגים מדפי עץ לבוד מכופפים המרחפים מעל רצפת אריחים. בקו המדויק ובעיצוב הנקי והזורם ניכרת איכות היד המשורטטת, כמו גם המיומנות המקצועית הנובעת מניסיון וידע ממשי בטכנולוגיות של עץ מכופף, שהיה נפוץ באדריכלות ובעיצוב רהיטים בעולם המערבי מאז המחצית השנייה של המאה ה-20. קשה להאמין שהחנות המעוצבת בקפידה והמדיפה ניחוח יוקרתי, שהוצגה בשרטוט פרספקטיבי ייחודי זה, תוכננה כחנות לדוגמה בתחנה המרכזית החדשה בתל אביב, אחד המבנים השנויים במחלוקת באדריכלות הישראלית.¹ גם כלי הזכוכית הנראים כמרחפים על המדפים רחוקים מרחק רב ממוצרי הצריכה המיועדים לקהל המזוהה זה שנים עם התחנה. חנות כלי הזכוכית היא חלק מסדרת חנויות לדוגמה, שעיצבה כרמלה כרמי ב-1971 לבקשת יזם התחנה. הסדרה – שכללה חנות ספרים, חנות כלי אמנות, חנות כלי מוזיקה, חנות כלי זכוכית וחנות ארנקים – מנוגדת במהותה לדימוי העכשווי של התחנה המרכזית החדשה. לימוד

הקדמה – שני שילה



1 ב-1964 הציע היזם אריה פילץ לעיריית תל אביב להקים על שטח שהיה בבעלותו תחנה מרכזית חדשה לאוטובוסים. התחנה הקיימת בשכונת נווה שאנן, שנפתחה עשור קודם לכן, כבר סבלה מצפיפות רבה. את התכנון האדריכלי של התחנה הפקיד פילץ בידיו של האדריכל רם כרמי. ב-1967 החל תהליך הבנייה של התחנה. עד 1976 הושלמה בניית השלד אך הבנייה הופסקה בגלל קשיים כלכליים של הקבלנים. ב-1983 רכש את התחנה היזם מרדכי יונה והבנייה התחדשה עד לחנוכתה החגיגית ב-1993. מעבר לתפקודה כמרכז תחבורה, פילץ תכנן להפוך את המבנה למרכז מסחרי ענקי (הגדול במזרח התיכון), שכונה "קניון תל אביב". ראו: א' הורן וט' דויד, **התחנה המרכזית – מדריך למשתמש**, הוצאה עצמית, 2012; א' הורן וט' דויד, "כרונולוגיה של תכנון 1953-1993", בתוך: נוימן ערן (עורך), **הלבירינט: רם כרמי ותכנון התחנה המרכזית החדשה**, הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 2013.

מעמיק של התכנון של כרמלה מאפשר לעמוד על הפער בין החזון שגילמה התחנה בראשית תכנונה (מרכז מסחרי שוקק חיים לטובת נוסעי התחבורה הציבורית) לבין המציאות של זיהום אוויר, לכלוך, הזנחה ומסחר ירוד, ששולטת במרחב זה כיום. זהו פער המעיד על השינויים שעבר הפרויקט מאז תכנונו ועד היום, ולא פחות מכך גם על השינויים בתפיסות התרבותיות והאדריכליות שחלו בתקופה זו.

פרויקט זה, כמו רבות מעבודותיה של כרמלה, מספק הזדמנות להתבונן בשינויים באורחות החיים, במרחב החברתי ובתרבות הישראלית מאז שנות ה-60 של המאה ה-20 ולאורך כל שנות פעילותה המקצועית עד ראשית שנות האלפיים. עבודתה ארוכת השנים הנחשפת בספר – השני בסדרת "עדות" של המרכז לחקר המורשת הבנויה – מוזמנת הצצה אל אחורי הקלעים של תהליכים אלו ומאפשרת לאפיין רמזים מטרימים לתהליכים רחבים יותר. זהו אמנם מהלך אישי המתואר בגוף ראשון, אך הוא מספר את הסיפור הכל ישראלי הבא לידי ביטוי במרחבים האינטימיים והיומיומיים של כל אחד מאיתנו: גיבוש הטעם המקומי, יצירת אופנה עיצובית, שינויי הסטנדרטים הכלכליים והצרכניים, ובמידה רבה השינוי בפנטזיה או בחלום הישראלי על איכות החיים ונראותם. לצד השינויים הגלויים חושף הספר גם את צידם הסמוי של התמורות התרבותיות: מהפכים בתחום הייצור, בכלכלה, בחומרי הגלם, כמו גם בדפוסי העבודה ובמיסוד ההכשרה המקצועית שכרמלה הייתה חלק ממנו. היא למדה את רזי המקצוע בלונדון ב-L.C.C Central School of Arts and Crafts בסוף שנות ה-50, כשבישראל לא הייתה עדיין הכשרה מקצועית מוסדרת בתחום. בהמשך דרכה המקצועית לימדה בעצמה את המקצוע במסגרות שנפתחו והתפתחו בישראל.

ספר זה הוא הרחבה חשובה של מדף הספרים הישראלי בתחומי האדריכלות והעיצוב. הביוגרפיה הפרושה בו משלימה שני חוסרים מרכזיים: מצד אחד, פועל המרכזי והחשוב של הנשים בתחום האדריכלות והעיצוב; ומצד שני, דיון בעיצוב הפנים כמקצוע משמעותי בעל עבר ומסורת, שיש בו כדי לייצר דימוי אישי ותחושת שייכות ולהוביל מגמות תרבותיות רחבות. תיאוריה האישיים, התבוננותה הרטרופקטיבית ומיפוי חשיבתה העיצובית של כרמלה מאפשרים למסגר רגעים בזמן ולזהות בהם את התפתחותן של תפיסות דיסציפלינריות, שהתגבשו והשתנו בשנות פעילותה המקצועית. לאורך הספר כולו, וגם בשיחות שבעל פה, כרמלה מקפידה לכנות את המקצוע שעסקה בו – אדריכלות פנים. מבחינתה, הבחירה בשם זה מבדילה את תחום העיסוק שלה מעיצוב פנים ומדגישה את החיבור המקצועי שלו עם האדריכלות. אדריכלות הפנים, לשיטתה של כרמי, עוסקת בנוסף על עיצוב פנים גם בהתייחסות לחלל ולסביבה, וזאת בניגוד לעיצוב פנים המובל לגבולות הגזרה שהשאירו לו האדריכלים.

מנקודת מבטה של כרמלה, הבחירה הלשונית שלה במונח "אדריכלות פנים" היא ברורה. ולמרות זאת, אני מבקשת לדון בפועלה המקצועי תחת הכותרת "עיצוב פנים". אני מאמינה כי השימוש במונח זה מנכיח ומחזק את חשיבותה של הדיסציפלינה

המקצועית ומבהיר את גבולותיה ואת נקודות ההשקה שלה למקצועות העיצוב האחרים, כמו עיצוב תעשייתי, עיצוב מדיה, עיצוב תערוכות ועיצוב אופנה. נקודת המוצא למאמר זה,² המתבונן בגוף עבודותיה של כרמלה ומאיר את הקשריו הרחבים, היא שעיצוב פנים איננו תחום נחות מאדריכלות אלא תחום מקביל ומשלים לו.³ מעבר לכך, במאמר זה ברצוני לסווג מחדש את התחום – לא כמקצוע פרה-אדריכלי (בהשאלה מתחומי הרפואה), אלא כאחד ממקצועות העיצוב, החולק עימם שדה ידע ופרקטיקות מקצועיות. אני מבקשת לכן לקרוא את גוף עבודותיה המרשים של כרמלה כרמי לא כנספח למעשה האדריכלות, אלא דווקא כאחד מעמודי היסוד של תחום העיצוב בישראל. זהו תחום המכיל את הקשת המגוונת המשתרעת מעיצוב ותכנון חללי פנים ועד לעיצוב רהיטים ואביזרים. במרחב זה הייתה לכרמלה השפעה על דורות של מעצבים ועל לקוחות ישירים ועקיפים, שעבודותיה היו עבורם ביטוי לחיי יומיום מעוצבים.

בנוסף, הבחירה במונח "עיצוב פנים" מקלה על החיבור בין עדותה ועבודתה של כרמלה ובין המחקר העכשווי בתחום, שבו עיצוב פנים נבחן כייצוג רעיוני בעל משמעות וכמרחב דינמי המגיב בצורה ובחומר לשינויים חברתיים. תפיסה מחקרית זו מדגישה את הממדים החברתיים והתרבותיים המגולמים בעיצוב הפנים ואת ההשקה שלו למקצועות העיצוב האחרים. במאמר זה אדון בגוף היצירה המוצג בספר מבעד לשלוש מסגרות ידע מחקריות ופרשניות, שלא נדונו בעדותה האישית של כרמלה: המסגרת המקצועית, הדורית, והנשית; וזאת תוך התבוננות בדוגמאות ובסוגיות העולות מגוף עבודתה העשיר.

הדיון בדיסציפלינת עיצוב הפנים נועד להבין את עבודתה של כרמלה בתוך הקשר מקצועי ולמקם אותה ביחס למגמות הבולטות בו. אפתח בהגדרת התחום והבהרת גבולותיו, ומתוך כך אבקש לאפיין את מצבו של השדה המקצועי בשנים שבהן החלה לבסס את מעמדה. אפיון השדה המקצועי באותה תקופה ייעשה בהקשר של השדה האדריכלי ושדה העיצוב, שהבנתם בשנים הרלוונטיות הכרחית בשל ההשקה בתחומי העיסוק והתפיסות המקצועיות בין השדות השונים. על בסיס ידע זה אציע סיווג מחדש לתחום ואדגים כיצד יש בו כדי לתרום להבנת עבודתה ותחומי עיסוקה של כרמלה. לאחר מכן, כדי להבהיר את הקשרים הדוריים שמתוכם פעלה, יוצג ההקשר המקצועי של התחום בישראל בשנים הרלוונטיות וייבחן הדהודו בתפיסתה המקצועית ובפועלה. כדי להבהיר את ההתפתחות בתפיסתה המקצועית אדון בחלק זה בדירות שבהם התגוררה לאורך חייה ובאופן עיצובן. לבסוף, אבקש להתבונן בסוגיה המגדרית, שיש בה כדי להאיר את הקשר הממשי והמדומיין בין עיצוב פנים

² תודה לד"ר אורין שחר, לד"ר עירית כרמון פופר ולפרופ' אלונה נצן-שיפטן על עזרתן ותומתן הרבה לכתוב מאמר זה.

³ במונח גרפיה לעבודותיה של דורה גד בחר העורך והכותב רן שחורי לכנות את המקצוע "אדריכלות פנים" ומבדיל בינו לבין "עיצוב פנים" על פי תקופת ההכשרה. הבחירה בשם זה אמנם מהדהדת בכל המאמרים שבמונח גרפיה, אבל לא מונעת משחורי לעיתים "למנוח" ולכתוב: "בעוד יחזקאל ודורה גד מבססים את מעמדם המרכזי בין מעצבים הפנים בארץ...". ראו: ר' שחורי (1997), **דורה גד. הנוכחות הישראלית באדריכלות פנים**, הוצאת אדריכלות ישראלית, 1997, עמ' 89. שחורי, כאחד מפורצי הדרך בתחום ובעל תרומה חשובה להכשרה המקצועית של מעצבי הפנים, ראוי למחקר על עבודתו ופועלו. אפשר לשער שבחירתו במושג "אדריכלות פנים" נובעת ממאמציו לבסס את מעמד התחום ולהבהיר את הצורך בלימודי הכשרה מותאמים לעוסקים בו.

לנשיות. על אף הסתייגותה של כרמלה מהעיסוק בסוגיות המגדריות, אבקש לבחון במבט רטרופקטיבי, האם וכיצד הושפעו התפיסות המקצועיות שלה מהתוויה זו, וכיצד השפיעו על עבודתה.

קווים לדמותה של דיסציפלינה

הגדרת הגבולות של תחום עיצוב הפנים מורכבת ומאתגרת בשל נזילותו בהיבט הדיסציפלינרי, המושגי והמרחבי. המחקר ההיסטורי בתחום מתמודד עם קושי ונדרש להגדרתו כחלק ממיפוי ההיסטוריה שלו. חוקרים המגדירים עיצוב פנים כתחום שבמרכזו עומדים עיטור וריהוט של מרחבי מחיה אנושיים יתחילו את הסקירה ההיסטורית מציורי המערות בתקופה הפרה-היסטורית וימשיכו במקדשים במסופוטמיה, במצרים העתיקה, בציורי הקיר בפומפי ועד לימינו. חוקרים המתמקדים בהתפתחות עיצוב הפנים כמקצוע יחלו את סקירתם מהמאה ה-19, עם הופעת רעיון הפנים הביתי (Domestic),⁴ וימשיכו בהתחזקותן של תנועות בינתחומיות, ששילבו בין אמנות לאומנות (Arts & Crafts, The Craftsman) בסוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. במסגרת תנועות אלו התחזקה חשיבות הארגון והאסתטיקה של פנים הבית כמרחב המוחאם למשתמש לעומת השכפול התעשייתי, ונולדה ההמשגה של העיסוק בתחום כ-Interior Decoration,⁵ מושג שהתפתח במאה ה-20 ל"עיצוב פנים" (Interior Design), כענף נפרד של אמנות חזותית.⁶

על יסוד מחקרים שבחנו את התפתחות המקצוע מתחילת המאה ה-20, התבססה הגישה הרואה בעיצוב פנים דיסציפלינה המארגנת את מרחבי החללי הפנים של המבנה ומעצבת את אופני ההתנהלות והחוויה של המשתמשים בו. תפיסה זו התגבשה בתוך שבין שתי פרקטיקות, שההבדלים ביניהן בולטים במיוחד בעיצוב פנים למגורים: עיצוב להמונים ועיצוב ליחידים (בעלי האמצעים). פרקטיקת העיצוב להמונים התקיימה כחלק ממהלך המידוע של יחידת הדיור וארגונה באופן חזרתי ויעיל, הן מבחינת ההתנהלות במרחב והן מבחינה כלכלית. האדריכל אלכסנדר קליין (1879-1961) נחשב לאחד החוקרים המזוהים ביותר עם מהלך זה. מבחינתו, הדיון במגורים שהעסיק את אדריכלי התנועה המודרנית צריך להתקיים לא בהיבט של פתרונות אחסון לבני אדם, אלא בשאיפה לארגון החלל כביטוי של תנועת הסובייקט. על סמך תאוריות של הגברת יעילות הייצור, טיילוריות, פיתח קליין שיטה לניתוח של פעילות המשתמש בחלל ומיטובה באופן מדעי. באמצעות ניתוחים גרפיים, תהליכים השוואתיים וחקירות של התפתחות הדיור, יצר קליין תוכנית מובנית שאפשרה לשפר את מאגרי תכנון המגורים על סמך פרמטרים של מידות ויחסים קבועים. הניתוחים הגרפיים הפכו לכלי אופרטיבי לחקירת התפקוד הפנימי של הבית: ייצוג תנועת הדיירים, זרימת אוויר, חשיפה לשמש וארגון הריהוט.

4 C. Rice, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge, 2006.

5 C. McCorquodale, *History of the Interior*, New York: Vendome Press, 1983.

מחקריו של קליין היו חלק מפרקטיקה רחבה, שנבחנה בפרויקטים כמו "שיכון לדוגמה" ונחשפה לציבור באמצעות תערוכות הדיור הלאומיות, שנאצרו והופקו בעולם ובארץ, בדרך כלל על ידי מוסדות המדינה. תערוכות אלה הדגישו אלמנטים, שנועדו ללמד את הציבור כיצד מעצבים בית מודרני, כיצד לתפעל מטבח מודרני, ומהם מוצרי הצריכה הנכללים בו. גם בשיכונים לדוגמה וגם בתערוכות, הפנים נתפס כסוכן של המודרנה וכמוקד של תהליך הניסוח של אסתטיקה ואורחות חיים מודרניים תוך דגש על מאפיינים שונים.⁷ חלק ממאפיינים אלה היו תוכניים: פונקציונליות, קריאות, ייצור המוני, וחלקם צורניים: קווים נקיים, משטחים קשים וחלקים ונטולי עיטורים (חומרים קלים לתחזוקה ולניקוי המקלים על שמירת היגיינה), וחומרים במראה טבעי המשקפים את הצמצום בתהליכי עיבוד לא הכרחיים.

בקוטב הנגדי נמצאת הפרקטיקה של עיצוב ללקוחות ספציפיים, בדרך כלל בעלי אמצעים. פרויקטים אלה כללו תכנון המרחב הביתי עד לפרטים הקטנים ביותר, כמו עיצוב מערכות האוכל, גופי תאורה ועוד. עשייה זו מקורה בתפיסת עבודת האמנות כמרחב שלם ומכליל – Gesamtkunstwerk. בתחום זה נכללים פרויקטים כמו בתי הערבה שתכנן האדריכל פרנק לויד רייט [Lloyd Wright], שבמסגרתם עיצב גם את בגדי בעלת הבית. פרקטיקת עיצוב הפנים לבעלי האמצעים התקיימה עוד במאה ה-19 אבל התרחבה מאוד במאה ה-20, כחלק מהתחזקותו של מעמד הביניים בעולם המערבי.

הקישור המעמדי הוא אחת הסיבות שמבחינה מחקרית רואים בעיצוב הפנים סוכן חברתי, שמלבד היותו מייצג של סטטוס, כסף וטעם, הוא מחולל פעולה של שכבות חברתיות-מעמדיות.⁸ לדוגמה, במאה ה-18 הופיע ההול הביתי, שתוכנן כמרחב מעבר – חדר כניסה שמקבל את האורחים ומאפשר להם להתרשם מעושרם של המארחים. גודלו של החדר ותפקידו כמייצג היכולת הכלכלית של בעלי הבית השתנה במאה ה-19, והוא הפך למרחב פנים דירתי המאפשר מעבר לחלקי הבית השונים.⁹ במחצית השנייה של המאה ה-20, עם התפשטות התוכנית החופשית בבנייה למגורים, החל מרחב זה להיעלם, במקביל לרצון להגדיל את תחושת הריווח בבית על ידי הסרת חסמים וחלוקות פנימיות. שינויים אלו דרשו התאמות בעיצוב המגורים, באופן שמשמר את פרטיות הדיירים מחוץ לעיני המבקר ומארגן את המעבר בין פנים לחוץ מבויבנים פרקטיים, כמו מקום לתליית מעילים והנחת תיקים ומפתחות.

7 P. Wang, "Relationship between Modern Architecture and Interior Space," In *Advanced Materials Research Vol.*

1065, 2015, January, pp. 1593-1596.

8 M. Hellman, "Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France," *Eighteenth-Century Studies* 32(4), 1999, p. 416.

9 M. Jarzombek, "Corridor spaces," *Critical Inquiry* 36(4), 2010, pp. 728-770.

התפתחות מקצועות העיצוב בישראל

לעומת ארצות המערב, שבהן התבססה דיסציפלינת עיצוב הפנים כבר בתחילת המאה ה-20, במרחב הישראלי תהליך זה התרחש מאוחר יותר.¹⁰ בתקופת המנדט ובשנותיה הראשונות של המדינה פעלו במגזר היהודי מספר מצומצם של מעצבי פנים, שלמדו את המקצוע באירופה והגיעו לארץ כמעצבים מגובשים.¹¹ הם היו מזוהים עם יוקרה בעלת ניחוח בורגני אירופי, שבאה לידי ביטוי בעיקר בעיצוב דירות לשכבה חברתית עירונית מצומצמת. דירות אלה היו במובנים רבים שמורות טבע של עולם שנעלם. בדור זה נכללו מעצבים ידועי שם, ביניהם חיים היינץ פנחל (1906-1988) ואלפרד אברהם (1900-1958).

אפשר לשער שניחוח היוקרה שדבק בעיצוב הפנים בשנים הראשונות למדינה, שנות הצענו ופרויקט השיכון הנרחב, הביא לכך שאין אזכורים לתחום זה בעיתונות הישראלית. אך מתחת לרדאר התקשורת, בשנים אלו ובשני העשורים שאחריהם התרחב התחום ומעצבים חדשים החלו עוסקים בו. מבחינה היסטורית, לקרדיט המקצועי המרכזי בתחום זכתה לרוב דורה גד (1912-2003), אדריכלית פנים חשובה ומובילה אבל לא היחידה שעסקה בתחום. מעצבים ומעצבות נוספים שפעלו בארץ ישראל ואחר כך במדינת ישראל לא זכו כמעט להכרה או לחשיפה, ובוודאי שלא בהקשר מחקר.¹² בין אלה חשוב להזכיר את האדריכלית הלנה רוט (1904-1995), שפעלה כמעצבת פנים וכאדריכלית; נחום מרון (1916-2012), שעבד כמעצב תעשייתי, מעצב תערוכות ומעצב פנים; רפי בלומנפלד (1923-1989), שמוזוהה עם עיצוב פנים של בתי האליטה הכלכלית; ניצה ברקאי, שלמדה בלונדון בבית הספר להכשרת מעצבים שבו למדה כרמלה; גילה (נ' 1936) וברוך (נ' 1926) משולם, אדריכלים בהכשרתם, שעסקו בעיקר בעיצוב פנים של דירות מגורים; ורן שחורי (1936-2017), שתתם רבות להסדרת ההכשרה בתחום. יש לקוות שמחקרים עתידיים ינכיחו את תפקידם בשדה.

חשיבותה של גד מתבהרת בעיקר בשל השפה העיצובית בעלת המקורות המקומיים שפיתחה. גד אמנם היגרה לישראל כבוגרת והייתה בת תקופתם של מעצבי הפנים שעיצבו לבורגנות העירונית, אך בניגוד להם החלה את התפתחותה המקצועית בארץ.

¹⁰ ישנם מחקרים רבים על מעצבות פנים אמריקאיות, שפעלו בסוף המאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20 ועל תרומתן לידע המקצועי ולהתפתחות התחום. לדוגמה:

J. C. Turpin, "Dorothy Draper and the American Housewife: A Study of Class Values and Success," in *The Handbook of Interior Design* (eds. J. A. A. Thompson and N. H. Blossom), Oxford: John Wiley & Sons, Ltd, 2015; P. Sparke, "The domestic interior and the construction of self: the New York homes of Elsie de Wolfe," in: McKellar, Susie and Sparke, Penny (eds.), *Interior design and identity*, Manchester, UK: Manchester University Press. pp. 72-91

¹¹ שחורי, דורה גד. הנוכחות הישראלית באדריכלות פנים.

¹² מבחינה זו חשוב לציין בחיוב את ספרו של צבי אלחייני, שעסק בפועל המקצועי של בני הזוג תמר דה שליט ואתנור גולדרייך והקדיש חלק ניכר לחשיפת פועלה של דה שליט כמעצבת פנים. צ' אלחייני (עורך), **גולדרייך דה שליט: מקום, תל אביב: הוצאת**

בדל, 2020.

השפה העיצובית המזוהה עם עבודותיה זכתה להכרה בזכות נוכחותה הבולטת בפרויקטים ממלכתיים ואחריותה לעיצוב הפנים של אוניות הנוסעים של צים, משכן הכנסת ומוזיאון ישראל בירושלים (פרויקט שזיכה אותה בפרס ישראל עם האדריכל אל מנספלד). בזכות היקף עבודתה בשנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20, היא נתפסה כמתוות דרך למעצבות ומעצבי הפנים משכבת הגיל המקצועית של כרמלה. השקפותיה ומערכת הקשרים שפיתחה עם דמויות כמו מעצבת האופנה פיני לייטרסדורף (1906-1986), ורות דיין (1917-2021) במסגרת העבודה עם משכית, מדגישים את הקשר בין עיצוב פנים לתחומי העיצוב והאמנות השימושית. תפקידה בעיצוב מטוסי אל על הוא עוד דוגמה לחיבור בין עיצוב פנים למקצועות העיצוב השונים, במקרה זה עיצוב תעשייתי. בהקדמה למונוגרפיה שהוקדשה לגד, מתארת ציונה שמשי את העוסקים בעיצוב פנים במדינה הצעירה כ"לוחמי מלחמת הזהות הישראלית ולמי שעיצבו בניסיון כמעט נואש לגשר על החסר ברצף בן אלף שנות נדודים ודורות של אספנות ולקטנות מכל תרבות שבה חיינו. האדריכלים ואדריכלי הפנים שפעלו כאן בימיה הראשונים של המדינה ניסו להמציא אדריכלות ישראלית ועיצוב פנים ישראלי, שיהיו חדשים כמו המדינה ורבגוניים כמו הישראלי שהקים אותה".¹³

כרמלה עבדה במשרדה של גד שנתיים (1966-1968), שבמהלכן, לדבריה, למדה רבות מתפיסתה הכוללת של גד ומיכולות תכנון הריהוט של אריה נוי, שותפה של גד במשרד. מעמדה של גד וחשיבותה בתרבות הישראלית מעידים על התרחבות התחום והתחזקותו. תהליך זה מתקיים במקביל לתהליכי חילוף דוריים המתרחשים באדריכלות הישראלית, ולצד התהוות והתבססות תחום עיצוב המוצר בישראל. אנשי המקצוע החדשים, שרובם נולדו בישראל או היגרו אליה בגיל צעיר, ניסו לזקק דרך עיצוב הפנים את מהותה של הישראליות המתהווה על היבטיה הציבוריים, הפרטיים והיומיומיים. כרמלה, שנולדה וגדלה בחיפה, מבהירה שהרגישה שונה ממעצבי הפנים הוותיקים וחיפשה דרכים אחרות ושפה חדשה לעיצוביה: צניעות ופשטות בבחירת החומרים, בשימוש באור טבעי ובניסיונות לארגון התנועה במרחב. השוני בינה לבין המעצבים הוותיקים בא לידי ביטוי גם בקהל היעד. עיצוב הפנים ליחידים הפך לנפוץ יותר, וגם מי שיכולתם הכלכלית הייתה מתונה הרשו לעצמם לשכור מעצבת. אם בתחילת דרכה השתתפה בעיצוב הווילה של בת שבע דה רוטשילד, בהמשך כבר עיצבה דירות למעמד הביניים החדש בישראל. גם הלקוחות העסקיים והציבוריים היו שונים מאלו של מעצבי הדור הקודם. בזמן שדורה גד עיצבה סמלים לאומיים (הכנסת, מוזיאון ישראל ואוניות צים), עבודותיה של כרמי מלמדות כי ההשקעה בעיצוב פנים נעשתה נפוצה יותר וחלחלה לתחומים נוספים כמו קמעונאות, הנצחה, הדיוור המוגן, מבני ציבור ועוד.

מעצבי פנים כמו כרמלה כרמי, שהחלו לפעול בישראל בשנות ה-50 וה-60, עבדו בתקופה שבה מוסדות המדינה התערבו בעיצוב אופני ההתנהלות הבייתיים ויצקו

¹³ צ' שמשי, "עם הפנים לפני", בתוך: שחורי, דורה גד. הנוכחות הישראלית באדריכלות הפנים, עמ' 7.

בהם פן לאומי, למשל באמצעות תצוגות של בתים לדוגמה. אם בארה"ב זכה תחום עיצוב הפנים לפריחה בזכות התחזקות מעמד הביניים ותרבות הצריכה בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה, במדינת ישראל הצעירה המרחב הביתי נתפס כמעבדה לתהליכי סוציאליזציה, שמטרתם ביסוס מודרניזציה והבניית הלאומיות. גישה זו הייתה מקובלת במדינות חדשות שהוקמו לאחר מלחמת העולם השנייה.¹⁴ המעורבות המדינית יצרה מכלול אסתטי המזוהה עם אורח חיים מודרני, שאורחי המדינה הצעירה נתפסו כמשתתפים פעילים ביצירתו.¹⁵ בישראל של אותן שנים השיח על עיצוב הפנים הביתי הוגבל בעיקר לשוק מוצרי הצריכה ולתוכנית "רהיטים לכול", שמטרתה הייתה לספק רהיטים במחיר אחיד ונמוך ממחיר השוק. הרהיטים בסגנון המודרני, נטול הקישויות, נבחרו בשל נוחות תחזוקתם לטווח ארוך, אבל הקהלה הרחב הסתייג מהם והתוכנית זכתה להצלחה מוגבלת.¹⁶

הכפפת עיצוב הפנים בישראל לגורמים אחרים לא נעצרה רק בהתערבות הממסדית, והיא התקיימה גם בתחום החינוך וההכשרה המקצועית. בעשורים הראשונים של המדינה עיצוב הפנים בישראל נלמד, אם בכלל, במסגרת לימודי הכשרה של אדריכלים. קורסים מקצועיים בתחום הוצעו לקהל הרחב רק בסוף שנות ה-50, כחלק מלימודי ערב להכשרת טכנאים שהציע הטכניון. לימודים אלו, כמו גם ההכשרה שקיבלו הסטודנטים כחלק מהתואר באדריכלות, היו לתפיסתה של כרמלה שטחיים מאוד ואופיינו לאורך שנים בגישה מודרניסטית, שהדגישה את חשיבות המעשה האדריכלי לטובת הקולקטיב. העיסוק בעיצוב פנים אינדיבידואלי נתפס כנחות בעיני ההגמוניה האדריכלית.¹⁷ תפיסה זו זכתה לתפוצה בעזרת סוכני תיווך מקצועיים, ביניהם העיתונות המקצועית והפקולטה היחידה ללימוד אדריכלות שפעלה אז בטכניון.

לימודי עיצוב פנים התקיימו תחת המטרייה האדריכלית, מכיוון שהגבולות הדיסציפלינריים בין אדריכלות לעיצוב פנים נזילים ותחומי עיסוק אלה נושקים זה לזה ואף חופפים. לדוגמה, בשיח של התנועה המודרנית באדריכלות, הפנים הביתיים נחשבו כזירה של אֶתְגוּר והבְּנִיה של תפיסות להתנהלות במרחב זה. חפיפה מקצועית מתקיימת גם בין עיצוב פנים לעיצוב המוצר, דיסציפלינה שאיגדה את עיצוב הרהיטים, מוצרי הצריכה ובהמשך קיבלה את השם "עיצוב תעשייתי". שני התחומים עוסקים בעיצוב אופני התנהלות, בתכנון מערכים ארגונומיים ובהתאמת חומריות לצרכי השימוש. בשנות ה-50 גם ההכשרה של מעצבי המוצר חסתה תחת כנפי ההכשרה האדריכלית.

14 J. M. Jacobs & S. Cairns, "The Modern Touch: Interior Design and Modernization in Post-Independence Singapore," *Environment and Planning A*, 40(3), 2008, pp. 572-595.

15 ר' קלוש, 'לו יון, "הבית הלאומי והבית האישי: תפקיד השיכון הציבורי בעיצוב המרחב", *תיאוריה וביקורת* 16, אביב 2000, עמ' 165-180; 413-441; P. Sparke, "Studying the Modern Home", *The Journal of Architecture* 9:4, 2004, pp. 413-441.

16 ה' חנני, *מהבידעם לג'קוזי: תמורות בתרבות המגורים ועיצוב הבית בקרב המעמד הישראלי המבוסס בשנים 1948-2000*, עבודת גמר בהנחיית אלמוג עוז, החוג ללימודי ארץ ישראל, אוניברסיטת חיפה, 2004.

17 C. Rice, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge, 2006.

אלו השנים שבהן נולד המקצוע בישראל, על ברכי הממסד ובזכות מעורבות אמריקאית.¹⁸ עיצוב המוצר יובא לארץ כחלק מ"תוכנית ארבע הנקודות" [Four Point Program] של הארי טרומן.¹⁹ הדס קרוק, שחקרה את ההיסטוריה של העיצוב התעשייתי בישראל, חשפה שבאוגוסט 1955 נחתם הסכם בין ממשלת ארה"ב לממשלת ישראל להקמת המכון לעיצוב המוצר והמשרד הישראלי לעיצוב המוצר – איפידו (IPDO – Israeli Product Design Office). גופים אלה נועדו לעורר מודעות ולקדם את התחום.²⁰ המכון פעל בין השנים 1956-1960 במסגרת הפקולטה לאדריכלות בטכניון, והציע קורסי בחירה בעיצוב מוצר לסטודנטים לאדריכלות בשנתם החמישית. בוגרי המכון הקימו ב-1965 את המחלקה לעיצוב המוצר בבצלאל. המעצבים במכון ובאיפידו היו מעורבים בפרויקטים כדוגמת עיצוב השופרסל הראשון, עיצוב מערכת הסכום לחברת אל על, עיצוב מכוונת אספרסו לחברת אמקור ועיצוב ברזים לחברת חמת.

החפיפה בתחומי העיסוק איננה תאורטית בלבד. כרמלה מקדישה בספרה פרק למעורבותה בעיצוב סדרות ופריטי ריהוט לתעשייה המקומית. היא מספרת כיצד שאפה לעצב מערכות ריהוט, שאפשר לייצר אותן בעלויות נמוכות יחסית וביעילות ולשנע אותן בקלות. המערכות שעיצבה התבססו על חומרים נוחים לתחזוקה, שהיו זמינים לתעשיית הרהיטים והניסיון בעבודה איתם היה רב. הבחירה בעיצוב מערכות נועדה ליצור אחידות אסתטית בחלל, במקביל להגדלת אפשרויות הבחירה לרוכשים ולמעצבים. עדותה מלמדת על התפתחות תעשיית הריהוט בעשורים הראשונים למדינה. מי שמכירים את שוק עיצוב הבית של ימינו, על שלל החנויות והרשתות המציעות פריטי ריהוט וקישוט לבית, יתקשו לדמיין את הצורך לעצב שרפרף, כורסה וכיסא שיתאימו לחזון או לרצונות של מעצב הפנים. בימינו, ריהוט שמתוכנן ליצור בודד – One Off – נחשב פריט אספנים או מוצג במוזיאון.

18 בשנות ה-50 החלו האמריקאים במהלך למיצובם כמנהיגי העולם הראשון. לשם כך השתמשו, על פי החוקר ג'וזף ניי [Nye] בתוכניות אסטרטגיות שאפשר לחלקן ל"כוח קשה" [Hard Power] - שימוש בידע ובכסף אמריקאי לשליטה וניהול מדיני ופיתוח של התעשייה והכלכלה במדינות השונות; ו"כוח רך" [Soft Power] - הפצה של ערכים, תרבות ואורח חיים אמריקאי. מרכז הכובד של "הכוח הרך" היה תרבותי, כאשר אחת מתמות היסוד של אורח החיים האמריקאי, כפי שנוסחה בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה, הייתה תרבות הצריכה ובעיקר תרבות הצריכה הביתית. להרחבה ראו: G. Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, U of Minnesota Press, 2000.

19 "תוכנית ארבע הנקודות" של טרומן נועדה מצד אחד לחזק את המאבק מול הקומוניזם, ומצד שני לקדם צמיחה כלכלית דרך חיזוק של יזמות פרטית וכלכלת שוק. במסגרתה זכו המדינות לתמיכה כלכלית אמריקאית כחלק ממהלך רחב היקף של קידום אורח החיים האמריקאי. גם תוכנית זו כללה השפעה רבה על המרחב הביתי, אם כחלק מאימוץ אורח החיים האמריקאי, ואם כתוצר של הדגש הניכר בתרבות הצריכה הביתית. הפעלת התוכנית הותנתה בחתימת הסכם שיתוף פעולה בין ארה"ב והמדינה שבה הופעלה.

20 ה' קרוק, "מקצוע חדש בארץ – עיצוב המוצר": היוזמות הממסדיות לקידום המקצוע בשנים 1956-1975, תזה לקבלת תואר MA בהנחיית פרופ' גרעון טורי, אוניברסיטת תל אביב, 2003. למרבה הפלא, ההתאמה של הידע האמריקאי בתחום עיצוב המוצר לאפשרויות בישראל כללה דגש על עיצוב בהשראה סקנדינבית ועל מלאכת יד בגלל רמת התיעוש הנמוכה בארץ וגודלו המצומצם של השוק הישראלי. במסגרת המכון למדו מעצבים הכשרה בתחומים נוספים: ניהול, פיתוח ועיצוב מוצרים, שיווק פרויקטים ללקוחות ומכירות.

בתקופה שכרמלה החלה לעבוד, היבוא היה מוגבל יחסית, ההיצע בחנויות היה מצומצם והיא נדרשה לעצב פריטים שהיום אפשר למצוא מגוון נרחב שלהם בחנויות רבות. היא פעלה בשדה עיצוב הפנים בתקופת מעבר – משוק שדרש תכנון פרטני לכל פריט ונשלט על ידי אנשי מקצוע, "מייסטים", לשוק שפועלות בו חברות ייצור ויבוא מקומיות (כמו רהיטי שומרת, רהיטי הזורע, רהיטי מבט ורהיטי וקסמן) והוא מאפשר רכישה של אותם פריטים בייצור נרחב. כחלק מתהליך המעבר, בתחילת שנות ה-60 יזם המכון לאריזה ועיצוב מוצר, שפעל במשרד המסחר ותעשייה, תחרויות עיצוב של מוצרי צריכה מגוונים במטרה להגדיל את היקף הייצור של התעשייה המקומית ולשפר את איכות המוצרים. כרמלה מעידה בספרה על השתתפותה בתחרויות אלו, שהמשיכו להתקיים גם בשנות ה-70. במקרים רבים, ברשימות הזוכים נמצאים בכפיפה אחת מעצבי פנים, מעצבי מוצר ואדריכלים. עובדה זו מעידה כי התחרויות, כמו גם הגדלת היקף הייצור של תעשיית הריהוט המקומי, סיפקו הזדמנויות מקצועיות לכלל העוסקים בתחומי העיצוב השונים.

לידתו של עיצוב המוצר בישראל, כמו גם ההתפתחות של עיצוב הפנים, ניזונו משינויים שעברה התרבות הישראלית מאז שנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20. לאחר שנות המדינה הראשונות המזוהות עם הצנע החלה בעשורים שלאחר מכן תקופה של שפע. המשימות הלאומיות כמו קליטת עלייה והספקת דיור הידלדלו, רמת החיים עלתה, ותרבות הצריכה השתנתה מהקצה אל הקצה. נתוני החזקה של מוצרי החשמל מלמדים על התפתחות תחום הצריכה הביתית:²¹ ב-1961, כ-50% ממשקי הבית החזיקו מקרר חשמלי, ב-1965 זינק המספר ל-75%. בשנה זו, ל-30% ממשקי הבית הייתה מכונת כביסה חשמלית.²² תקופת השפע הביאה לשינוי בתפיסות מעמדיות, כמו גם לשינוי בתפיסות המגורים, תוך דגש על נוחות, גודל הדירה ואיכות התכנון. שינויים אלה העלו את קרנו של תחום עיצוב הבית, הגדילו את הביקוש למוצרי צריכה ביתיים וחזקו את מעמדם של המעצבים העוסקים בתחומים אלו.

עיצוב דירות כמרָה לשינוי דורי וחברתי

המילים דור ודירה חולקות שורש לשוני זהה המבטא את ההגדרה המעגלית שלהן. בהתאם, מעניין לחשוב על עיצוב מרחבי דיור כמראה של שינויים דוריים.²³ במקרה של כרמלה, אפשר לבחון את השינוי הדורי לא רק בחברה הישראלית, אלא כהדהוד לתחום המקצועי בכלל. כפי שהזכרתי, התהליכים שעברו תחומי העיצוב התקיימו במקביל לתהליך חילוף דורי, שהתרחש באדריכלות הישראלית. בני ובנות דורה של כרמלה מכונים לרוב "דור המדינה", קבוצה דורית שהחלה להתגבש בשנים שלאחר

²¹ להרחבה על תרבות הצריכה בשנים הרלוונטיות בישראל ראו: ע' הלמן, **דגניה פינת הוליבו. תרבות צריכה ופנאי בראשית**

המדינה, ירושלים: הוצאת זמן שזר לחקר תולדות העם היהודי, 2020.

²² נחום גרוס, "כלכלת ישראל", בתוך: **מדינת ישראל העשור השני תשי"ח-תשכ"ח** (ע"צ צמרת וחי' יבלונקה), ירושלים: יד בן צבי, 2000.

²³ רוביק רזנטל מסביר את הקשר בין המילים דרך מושג המעגל: הבית העגול, המדורה העגולה, הכדור העגול – ומעגל הדורות, התפתחות האנושות באמצעות מחזורי חיים ("מדור המבול ועד דור ה-Y", **רב-מילים** 12.4.18). <https://blog.ravmilim.co.il>

מלחמת השחרור. אדריכלים אלו האמינו שהם מנסחים את אורחות החיים של אזרחי המדינה הצעירה ומעצבים את המרחב החברתי ואת סולם הערכים של משתמשי האדריכלות שלהם.

ההיסטוריונית וחוקרת האדריכלות אלונה נצן-שיפטן משרטטת את קווי הדמיון בין חברי הקבוצה: ילידי הארץ או כאלה שהיגרו אליה בגיל צעיר, עירוניים ובוגרי תיכונים תל-אביביים. נצן-שיפטן מציינת את היכרותם המוקדמת של חלק מבני אותה קבוצה בהכשרה בנח"ל, ומצטטת את רם כרמי שאמר בראיון כי בני דורו שאפו "להפוך את היהודי הגלותי לאדם הצומח מן האדמה".²⁴ הפאתוס הטמון בהצהרתו של כרמי הפך למזוהה עם אותה קבוצה דורית, אבל תפקידם בעיצוב הישראליות לא הסתיים בתכנון שיכונים שנועדו להיות "כור היתוך" מרחבי. מושג הישראליות שעיצבו בני דור זה הכיל בתוכו את ההתיישבות העובדת לצד הבורגנות העירונית. הנתבי החינוכי והמקצועי של כרמלה מקביל, במידה רבה, לנתבי של אדריכלי דור המדינה שמשרטטת נצן-שיפטן. היא נולדה בחיפה, למדה בבית הספר הריאלי, שירתה בנח"ל (עם חברתה ולימים גיסתה האדריכלית עדה כרמי), למדה בלונדון בשנים מקבילות לאדריכלים מקבוצה דורית זו, ואף נישאה לאחד האדריכלים המזוהים ביותר עם הקבוצה – רם כרמי.

כאמור, כרמלה רכשה את השכלתה המקצועית בלונדון ב-L.C.C Central School of Arts and Crafts בשנים 1957-1960. בבית הספר נדרשו התלמידים לעצב ולבנות פריט ריהוט בגודל מלא כבר בשנת הלימודים הראשונה. בבית הספר הלונדוני התבססו על שיטות למידה, ששאבו השראה מבית הספר האייקוני לעיצוב – הבאוהאוס בדסאו. התפיסה הלימודית של הבאוהאוס ביקשה לשלב מדע, תעשייה ועיצוב. בית הספר היה ידוע בעיקר בזכות קורסי היסוד שלו, שבהם עסקו הסטודנטים בתרגילים בעיצוב ששילבו חשיבה יצירתית עם התנסות ועבודה בסדנאות המוסד. המודל המקצועי של אמנים-מעצבים, שהיה מקובל בבאוהאוס, תאם למודל בית הספר של כרמלה. לדבריה, בביקור שערכה במוזיאון הבאוהאוס בדסאו הרגישה בבית, וכל הסדנאות, החומרים והתוצרים הדהדו בעוצמה את לימודיה בלונדון.²⁵

בכתיבתה מתארת כרמלה כיצד חשה את הפעימה ההיסטורית המתהווה של שנות ה-60 הסוערות. שלא כמו הדור הקודם, דור ההורים, שעלה לארץ ועשה כל מאמץ לכונן "חברה חדשה" ומודרנית שתתאים לחזון הצינוני, הדור שהתבגר ורכש את הכלים המקצועיים שלו לאחר הקמת המדינה עשה מאמץ להעמיק את ההקשר המקומי של החברה החדשה, אך במקביל פנה חזרה למערב לצורך הרחבת הידע ומקורות ההשראה. כרמלה לא הייתה היחידה מהקבוצה הדורית הזו שלמדה בחו"ל. בשנות ה-50 למדו באנגליה גם האדריכלים סעדיה מנדל, עדה ורם כרמי שלמדו ב-AA, ואדריכלית הפנים תמר דה שליט שלמדה בבית הספר שבו למדה כרמלה.

²⁴ א' נצן שיפטן, "להלאים ולהעלים: תפיסת המקום בירושלים", **אלפיים** 30, 2006, עמ' 134-170.

²⁵ מתוך ראיונות עם כרמלה כרמי, יולי 2017.

בוגרת נוספת של אותו בית ספר היא המעצבת הגרפית חוה מורדכוביץ', שלאורך חייה המקצועיים עיצבה לא מעט ספרי אדריכלות שיצאו לאור בישראל. בין הלומדים בלונדון היו גם האמנים בוקי שוורץ ומנשה קדישמן, שלמדו ב-Saint Martin School of Art. אדריכלים ואמנים נוספים למדו במקומות אחרים בחו"ל וחלקם גם טיילו ברחבי העולם.

חברי הקבוצה שכרמלה השתייכה אליה היו חלק ממיליה חברתי ומקצועי, שכלל גם את בני דורם מדיסציפלינות אחרות כמו עיצוב, אמנות ותיאטרון. הם נפגשו באירועים חברתיים וגם שיתפו פעולה בעבודתם. בבתים שבהם התגוררו ניצבו לא פעם רהיטי מעצבים כמו כורסת איימס (שתכננו בני הזוג איימס [Eames]) וכורסת ה-chaise longue (שעיצבו שרלוט פריאן [Perriand] ולה קרבוזיה [Le Corbusier]). עלעול במגזינים מאותן שנים, כדוגמת **Domus** האיטלקי, **Architectural Review** האנגלי ו-**Architectural Record** האמריקאי, מגלה דמיון רב לפרויקטים שתוכננו באותה תקופה במדינת ישראל הצעירה. גם הריהוט הסקנדינבי, שנחשף בספרות ובעיתונות המקצועית, היה מקור השראה מובהק לרובם. כל אלו מבהירים כי חברי הקבוצה לא התנהלו בבועה ישראלית סגורה של כובע טמבל, קיבוצים ושיכונים. הם נחשפו לספרי אדריכלות ולמגזינים מקצועיים מהעולם, ובעיקר – הם נסעו לחו"ל בשנים שנסיעות מעבר לים לא היו חוויה נפוצה בכל שדרות החברה הישראלית. הם הרחיבו את הגבולות גם מבחינה מקצועית, ושיתופי הפעולה שיצרו מדגישים את החיבורים וההפריה המקצועית בין הדיסציפלינות, כמו גם את טשטוש ההיררכיות המקצועיות.

אחת התרומות המרכזיות של עדותה של כרמלה למחקר היא במסגור רגעים בזמן דרך מהלכי עיצוב הפנים שלה. תיאור הדירות שבהן התגוררה לאורך השנים, הנעשה בידי אשת מקצוע, מאפשר ללמוד על השינויים בדפוסי המגורים בישראל של השכבה החברתית שהיא השתייכה אליה ועל התפיסות החברתיות או התרבותיות שגולמו בשינויים אלה והניעו אותם. האדריכלים בני דורה של כרמלה שאפו להגדיר מודרניזם ישראלי ולנסח ערכים אסתטיים מקומיים בפרויקטים ציבוריים וממלכתיים שזכו לתכנון. ההתבוננות בגוף עבודותיה העשיר של כרמלה מדגישה כיצד עקרונות ותפיסות אדריכליות, שיושמו בפרויקטים ציבוריים וממלכתיים, הלחלו למרחבי היומיום. כרמלה מעידה על עיסוק משמעותי ביצירת תחושה של שייכות למקום. אלא שאופי עיסוקה בא לידי ביטוי בפרשנות אחרת של המושג: חלק ניכר מחברי הקבוצה חיפשו את המקומיות הישראלית במקורות קדומים ותנ"כיים והושפעו רבות מעבודתו של יצחק דניציגר, שאף לימד בפקולטה לאדריכלות בטכניון. שלא כמוהם, כרמלה התמקדה ביצירת תחושת שייכות הנובעת מהתאמת המרחב לאופני ההתנהלות של המשתמשים. התמקדות דומה לתפיסה הנפוצה בעבודותיהם של אליסון ופיטר סמיתסון [Smithson], אשר הדגישו את הממד האתי באדריכלות ואת חשיבות ההזדהות של המשתמש עם סביבתו.

העיסוק הרעיוני הנרחב של כרמלה ביצירת "מקום" באמצעות תחושת השייכות הוא אחת הסיבות לכך שהדירות השונות שהתגוררה בהן לאורך חייה, הן בילדה והן כאישה ואשת מקצוע, הן סביבות המשפיעות על עבודתה ואף זכו לפרק משלהן בספר. גם מיקומן של הדירות השונות מהדהד שינויי נקודות כובד גאוגרפיות במעמד שאליו השתייכה: מהדר הכרמל, לכרמל, לדירת החדר בתל אביב של הזוג הצעיר, ומשם לפרויקט המגורים למעמד הביניים בתל אביב, דירת הגן בתל אביב ומגדל המגורים הפרברי.

הדירה הראשונה שהיא מתארת היא דירת משפחתה בהדר הכרמל. הדירה כללה שלושה חדרים ללא שימושים מוגדרים והול מואר ששימש למעבר בין החדרים. הדפוס של חדרים מנותקים תוכנן גם בבית שאליו עברו הוריה בכרמל. כאן אמנם חדר המגורים זכה להפוך לחדר גדול, אבל כל אחד מהחדרים היה מנותק ממשנהו. אפילו היציאה לחצר הגדולה מסביב לבית התקיימה רק מדלת הכניסה ולא מפתחים נוספים. דפוס תכנון זה מאפיין את הבנייה המודרניסטית של תקופת המנדט.²⁶

תקופת הלימודים בלונדון יצרה שינוי מהותי בתפיסת המגורים שלה. היא מתחילה לחשוב על עירוב שימושים באותו חלל ועל ניצול מרבי של מרחב המחיה. בתחילה מתממשת תפיסתה בחדר בדירת סטודנטיות בלונדון, ולאחר מכן בשתי דירות החדר שהתגוררה בהן לאחר שובה לארץ, האחת בכרמל והשנייה בתל אביב. הסיבה לכך היא הצורך להסתפק במרחב קטן לשימושים שונים. אבל התפיסות הללו שנוולדו בחסך מקבלות משנה תוקף כאשר היא מתכננת עם בן זוגה את דירת הגג שלהם בתל אביב – דירת 45 מ"ר על גג בית מגורים ברחוב הירקון. החדר היחיד הסגור בדלת בדירה זו הוא חדר הרחצה. שאר החדרים מתחברים זה לזה, ואפילו אזור השינה של בני הזוג מופרד רק במחיצה של מקלעת עץ קלה. כרמלה מעידה ש"הבית היה מבחינתי מקום המאפשר קולאז' של חיים באמצעות הסרת מחיצות ועירוב של שימושים ופונקציות [...] כך נהפך הבית מ-House ל-Home".²⁷

במובנים רבים הדירה מזכירה את דירת האדריכלים יעקב ואורה יער, ששכנה אף היא על גג ברחוב פרישמן בתל אביב ותוכננה שנים אחדות קודם לכן. יעקב יער תיאר את הדירה באריכות בספרו **החיים והארכיטקטורה**, שיצא אף הוא בסדרת "עדות" של הוצאת המרכז לחקר המורשת הבנויה.²⁸ בדומה לבני הזוג כרמי, גם בני הזוג יער, בני דורם, בחנו בדירתם הפרטית סוגיות של מרחב זורם, הפרדת שימושים ועירובם. כמוהם, הם ראו בדירה מעבדה אדריכלית ויישמו בפועל ניסיונות אדריכליים ורעיונות חדשניים לתקופתם.

²⁶ להרחבה על תכנון דירות בתקופת המנדט ראו: ע' טנא, **הבתים הלבנים ייִקְלָאוּ: חיי יומיום בדירות תל אביב בתקופת המנדט**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2013.

²⁷ בספר זה, בפרק "מה שהיה ומה שנותר".

²⁸ י' יער, **החיים והארכיטקטורה**, חיפה: הוצאת המרכז לחקר המורשת הבנויה ע"ש אבי ושרה ארנסון, טכניון, 2016.

בתחילת שנות ה-60 הוחלפה דירת הגג הזורמת והבוהמית של הזוג כרמי בדירת ארבעה חדרים בקומה החמישית של פרויקט מגורים ברחוב בארי בתל אביב, שתוכנן לקהל ממעמד הביניים. צוות המתכננים של הפרויקט כלל את האדריכלים אריה שרון, בנימין אידלסון, דב כרמי, צבי מלצר ורם כרמי עצמו. על תכנון הפרויקט זכו האדריכלים בפרס רוקח ב-1970.²⁹ בין דיירי המתחם היו הפוליטיקאים אורה ומרדכי נמיר, השחקן שייקה אופיר ובני משפחתו של כרמי. מודעות השיווק של הפרויקט מדגישה את החימום התת-רצפתי, המים החמים ללא הגבלה, המעליות ועוד פינוקים.³⁰

בתכנון הדירה כבר ניכרות תפיסות שהיום הן ברורות מאליהן – חלוקת הדירה לאזור יום (ציבורי) ואזור לילה (פרטי). באזור היום נמצאים חדר המגורים, חדר האוכל והמטבח; ואזור הלילה כולל את חדרי הרחצה וחדרי השינה. דלת הכניסה ממוקמת לרוב במפגש בין שני האזורים. בחינת תכנון הדירה מהזווית הדורית יש בה עניין מיוחד, מכיוון שבמקביל לתכנון דירתה המשותפת עם רם כרמי, תכננה כרמלה עוד שתי דירות בפרויקט, אחת מהן היא דירת אימו של רם כרמי. בזמן שבני הזוג בחרו לחבר בדירתם במעין שבלול את כל חללי אזור היום, בדירת האם התבקשה כרמלה לתכנן חללים מופרדים הנסגרים בדלת. היא מעידה שמדובר בבחירה שנבעה מתפיסה מגובשת של האם על אופני תפקודה בבית. כדי לענות על בקשת האם, תוך ניסיון לממש גם את השאיפה המקצועית לחלל זורם, היא מתכננת את הדלת הסוגרת את חלל המגורים כך שפתיחתה המלאה מעלימה אותה מאחורי ארון. על פי עדותה, בחירה זו מצליחה לעורר שינוי תפיסה אצל האם, והדלת נשארת מאחורי הארון רוב הזמן.

התובנות המקצועיות המאוחרות של כרמלה נוגעות לא רק לבחירות של חמותה בתכנון הדירה. באותו מבט מפוכח היא מתבוננת גם בבחירותיה שלה ושל בן זוגה. לדוגמה, מיקום המטבח בלב הבית ללא חיבור למקור אור טבעי יצר בו קדרות שניכר כי הפריעה לה מאוד. כמו כן, בני הזוג בחרו לצרף את שטח המרפסת לחלל המגורים כדי להגדילו. גם בחירה זו היא בסיס ללימוד והסקת מסקנות, שכן במבט ביקורתי שלאחר מעשה היא פגמה להרגשתה בחיבור בין פנים הבית לחוץ. חדר המגורים תוכנן באמצעות האלמנט שפיתחה כרמלה המכונה "מעטפת חלל" – רהיט העוטף את כלל החלל ומכיל את כל האלמנטים הנדרשים באזור המגורים. רהיט זה אף חילק את המרחב לאזורים שונים כמו פינת הסבה ופינה לשיבה בסוף היום. נראה שפיתוח "מעטפת החלל" נועד להנכיח את עיצוב הפנים לעומת האדריכלות ולייצר שפה אחידה וארגון חלל הנובע מהפנים עצמו.

בשתי הדירות הבאות שתכננה כרמלה, ובהן התגוררה עם בן זוגה השני, המהנדס דוד דקל, שולטת הסכמה המקובלת כיום בדיוור בישראל. בדירות אלה היא נמנעה מתכנון

²⁹ י' הופמן, ה' נבו-גולדברשט, **אפורה - ארכיטקטורה של עצמאות: הסגנון הברוטליסטי של תל-אביב-יפו 1977-1948**, חיפה: מרכז המחקר למורשת הארכיטקטורה והנוף - הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון - מכון טכנולוגי לישראל, 2017.

³⁰ עוד על פרויקט בארי:

Y. Allweil & N. Zemer (in press), "Brutalism and Community in Middle Class Mass Housing: Be'erli Housing in Tel Aviv, 1965-Present," *Urban Planning* 7(1).

מסדרונות כדי למקסם את ניצול השטח. פינת האוכל, פינת הישיבה והמטבח נמצאים בחלל אחד. סכמה זו היא שלב אבולוציוני נוסף שעבר הדיוור בישראל ובדרך כלל היא מאופיינת במטבח פתוח. במקרה של כרמלה, המטבח לא נפתח לגמרי, וגם בדירתה הנוכחית המטבח מופרד מהסלון באלמנט נגרות בעל פתחים גדולים.

הדירות שכרמלה התגוררה בהן, וגם אלו שעיצבה, משקפות את השינוי באופי המגורים: מחדרים מנותקים ללא אפיון שימושי חד-משמעי, לחדרים מובחנים על פי תפקידם. החללים השונים מתחילים להתחבר זה לזה תוך הסרה של מחיצות הפנים והקירות. חיבור זה נוצר כדי להעצים את תחושת המרחב והוא הופך לתפיסת המגורים המקובלת כיום. ההתנהלות בחללים המתוארים, כפי שכרמלה מתעדת אותה, מאפשרת לקורא להבין את החשיבה שעמדה מאחורי הבחירות העיצוביות שלה, וכיצד אתגרה עבודתה המקצועית את התפיסות המקובלות.

עיצוב, תדמית ונשיות

עבודתם של אדריכלי "דור המדינה" זכתה לתיעוד ולפרסום בזמן אמת ובמבט רטרואספקטיבי, אבל אדריכליות התקופה – ועל אחת כמה וכמה מעצבות הפנים – לא זכו לכך. בשני העשורים האחרונים מסתמן שינוי בתחום, ומספר לא מבוטל של מחקרים ופרסומים מתמקדים בכתיבה על נשים אדריכליות.³¹ כך החלו להצטמצם פערי הידע, ותפקידן של הנשים שעסקו בתחום בתקופת המנדט ובמדינת ישראל תופס את מקומו הראוי בנרטיב המקצועי.³² ספרה של כרמלה כרמי הוא חלק ממגמה זו.

הבחירה להוציא לאור ביוגרפיה אישית ומקצועית היא בחירה אמיצה. יש בה כדי לסכם קריירה ארוכת שנים, להעיד על הכרה מכבדת בדרך שנעשתה ועל השלמה עם הדרכים שלא נבחרו. היא מחייבת יכולת התבוננות מעמיקה ולעיתים ביקורתית ונכונות לעמוד לשיפוטו של קהל הקוראים. סקירה של מדף הספרים בתחום מגלה מיעוט של מונוגרפיות נשיות. נדמה כי נשים, ומעצבות פנים במיוחד, נדרשות להוכיח את חשיבותן ואת תרומתן באופן שגברים לא נדרשים לו. אפשר ליחס את הצורך בהוכחת החשיבות המקצועית לתפיסה הבעייתית הגלומה מראש בהתייחסות לדיסציפלינת עיצוב הפנים, ולהטיה המגדרית המלווה את הדיון במקצוע זה. במובנים רבים, זהו מלכוד קלאסי – נשים מתקשות לקבל פרויקטים מרכזיים ופרסים חשובים, ולכן מתקשות להנכיח את עבודותיהן ונמנעות מפרסומן. כפועל יוצא, הן גם נמנעות לא אחת מכתובה, הצגה וסיכום של פועלן ארוך השנים. זהו מעגל ללא מוצא.

³¹ מגמת הכתיבה על נשים אדריכליות ומעצבות לא ייחודית רק לישראל. בין הפרסומים הבולטים בנושא חשוב לציין את מחקריהן של החוקרות ביאטריס קולמינה (B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, 1992) ופאני ספרק (P. Sparke, *Elsie de Wolfe: The Birth of Modern Interior Decoration*, Acanthus Press, 2005).

³² בין השאר הופיעו הפרסומים הללו: ס' דויד, **בונות ארץ חדשה**, הוצאת למדא – האוניברסיטה הפתוחה, 2020; ר' מרקוס (עורכת), **נשים יוצרות בישראל 1970-1920**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, 2008.

כרמלה ניגשה למעשה גיבושו של הספר בנחישות ובביטחון. הדיון המגדרי, לטענתה, רחוק ממנה, והעיסוק ב"מקצועות" ובפעולות המזוהות כנשיות הוא חלק בלתי נפרד מזהותה האישית והמקצועית. היא אף מצהירה שלא הרגישה לאורך שנות עבודתה בהבדלי התייחסות הנובעים מנשיותה. מבחינתה, כתיבת הספר נועדה לשרת את הדיון המקצועי בתחום עיסוקה, שנאבק לא מעט להוכחת חשיבותו. בפריסת קורות חייה האישיים והמקצועיים היא מבקשת להדגיש את מעשה ההעצמה הנשית ואת היכולת המקצועית ללמוד ולעצב מתוך התנסויות היומיום האישיות. שזירתו של גוף הידע המקצועי באורח החיים הנשי נעשה לשיטתה מתוך אהבה גדולה לתחומי העיסוק הביתיים שלקחה על עצמה, הכוללים טיפול, בישול, אירוח, סריגה ועוד. הסמיכות שזיהתה כרמלה בין מלאכות אלו לבין עשייתה המקצועית מרתקת כשלעצמה והיא נידונה גם בספר.

אולם, במבט מחקרי, נראה כי לצד העוצמה המהדהדת בהצהרה כנה וגלויה זו, יש בה גם כדי לאפיין את הפנמתה של נקודת מבט גברית המשותפת לנשים רבות, שפעלו בתחומי האמנות החזותית בשנות ה-60 וה-70 של המאה ה-20 – השנים של ראשית הגל השני של הפמיניזם, שהחל בשנות ה-60 בארה"ב וחלחל לדיון הישראלי רק בשנות ה-70.³³ נקודת מבט זו מאופיינת בהתעלמות ארוכת שנים מכך שבמקרים רבים נציגות תחום העיצוב הן נשים, המתמודדות מול אדריכלים או יזמים גברים ונאלצות להתאים את כישוריהן לשיח המקצועי הגברי.

התבססותה המקצועית של כרמלה התנהלה לצידו של אדריכל דומיננטי במיוחד – רם כרמי – שלו הייתה נשואה. כרמלה מדגישה את ההערכה ההדדית הגדולה ושיתוף הפעולה המקצועי הפורה ביניהם. אולם לצד שיתוף זה נראה כי יחסי הכוחות המגדריים הדהדו גם את יחסי הכוחות המקצועיים: רם כרמי, בנו של דב כרמי, אחד האבות המייסדים של האדריכלות הישראלית, השתלב בעבודת המשרד של אביו כבר עם חזרתו מלימודיו באנגליה והפך במהירות רבה לאחד האדריכלים המשפיעים על האדריכלות הישראלית, הצברית, המזוהה עם דור אדריכלי המדינה. כרמלה אמנם עבדה במשרד המשפחתי בשנותיה הראשונות במקצוע (1961-1966), אך עשתה זאת כשכירה בזמן שכרמי היה אחד הבעלים. כך נוצרה ההיררכיה הבלתי נמנעת של אדריכל – מעצבת פנים, בעלים – עובדת. חזיון להשערה זו אפשר למצוא בעדותה בספר. כרמלה כותבת שרם זכה לכך שהיא תפנה לו באופן טוטאלי זמן לעבודתה, שנעשתה מתוך מסירות ולהט מקצועי. במערכת זו כרמלה הציבה עצמה, מתוך רצון והסכמה, בתפקיד העוזר כנגדו.

כחלק מעבודתה, בעיקר בתחילת דרכה במשרדי עיצוב ואדריכלות, כרמלה הייתה שותפה לפרויקטים מעניינים ואף חשובים, שחלקם זכו לתיעוד בספרות המקצועית. בין אלה אפשר למנות את תכנון וילת שמעון קליר ועיצוב הפנים של מעונות

הסטודנטים בבאר שבע, בעת שעבדה במשרדו של דב כרמי. בנוסף, כרמלה תרמה לתכנון הספרייה בבניין הפרלמנט בסיירה לאון והייתה חלק מצוות עיצוב הפנים של מלון "ארבע העונות" בנתניה, כשעבדה במשרדו של דורה גד ואריה נוי. על אף העניין בחשיפת עוד שכבת מידע על פרויקטים אלו, היא בחרה רק לאזכר אותם בספר והתמקדה בעבודות שקיבלה כמעצבת פנים עצמאית, שלא צריכה להכפיף את רצונותיה ותפיסותיה לממונים עליה.

כל אלו מעידים על המשמעות הגדולה שהייתה לבחירתה של כרמלה לעוזב משרד מצליח ולהתקדם בדרך עצמאית בשלב מוקדם יחסית. השאיפה לעצמאות תעסוקתית בשנת 1968 איננה שגרתית, בעיקר כאשר מדובר בעזיבה של משרד מוכר ומצליח ועבודה משותפת עם בן זוג דומיננטי, שהיה רב השפעה לא רק על סביבתו הקרובה אלא גם על דורות של אדריכלים ותלמידים. מחקר שנערך בטכניון ב-1978 הראה ש-71% מהאדריכליות בשנת המחקר עבדו במשרד, ורק 29% עבדו באופן עצמאי וניהלו משרד משלהן.³⁴ למרות רצונה של כרמלה להתנער מהממד המגדרי של עבודתה, קשה להתעלם מהשינוי הדרמטי שביצעה מתוך בחירה אישית ומקצועית יוצאת דופן. ההחלטה האמיצה שלה וההתמקדות ביצירת מסלול מקצועי עצמאי מעידות על כוחות יוצאי דופן שאינם מובנים מאליהם באותה עת. עם זאת, בחירתה להימנע משיח מגדרי בנוגע לעבודתה מאפשר אמנם למפות את ההטיות והבחירות האישיות שלה, אך מקשה על דיון בסוגיות נלוות המושפעות ממגדר: התמודדות מול האדריכלים שתכננו את המבנים שאת הפנים שלהם עיצבה; ההתנהלות והמשא ומתן מול לקוחות גברים; העבודה מול בעלי מקצוע גברים (נגרים, נפחים, קבלנים, רפדים וכן הלאה). מעניין לציין שהפרויקט שכרמלה רואה בו את פסגתה המקצועית – תכנון פנים "היכל המשפט" בבאר שבע – התנהל בעיקרו מול אדריכלית אישה. ההתמודדויות הבין-מגדריות השונות לא נדונו אפוא בספר באופן גלוי והן לא מאתגרות בדיון ביקורתי מובהק. בניגוד לסוגיות אלו, המשתקפות לרוב בפרויקטים מוסדיים, עסקיים וציבוריים רחבי היקף, כרמלה מקשרת את הדיון שלה בעיצוב בתים לחוויות אישיות.

חללי הפנים שעיצבה כרמלה משקפים לטענתה את ההיכרות וההתמודדות השגורה עם המרחב הביתי. דפוס הריהוט המזוהה עימה ומכונה "מעטפת חלל" מבטא לשיטתה את ההכלה הנשית, כמו גם את הצורך בשליטה על המרחב ואופן ארגונו. כך עולה גם מתיאורי המטבחים השונים שתכננה, שהיו בעיקרם זירת פעולה נשית ומוסתרת. כרמלה אמנם מבקרת במבט רטרוספקטיבי את עיצוב המטבח בדירה המשפחתית בבארי על כך שלא היה בו די אור טבעי ומקום ליותר מאדם אחד, אבל לא מבחינת הפרדה שהיא יוצרת בין "המרחב הנשי" לשאר חללי הבית. לטעמה, גם תכנון המטבח בבית הוריה כשל מבחינה תפקודית, מכיוון שתוכנן בידי גברים חסרי ניסיון מעשי בעבודות הבית.

הדיון בפרק העוסק בעיצוב מטבחים מאפשר גם הצצה היסטורית להתפתחותו של תחום זה ולקשר בינו לבין מגמות מעמדיות וחברתיות. בשדה המחקרי נהוג למסגר התפתחות זו כלינארית, ונקודת הייחוס המרכזית לדיון בה היא הצגתו ב-1926 של "מטבח פרנקפורט" האייקוני, שעיצבה מרגרט שטה לוחיצקי [Schütte-Lihotzky]. "מטבח פרנקפורט", שתוכנן לפרויקט דיור ציבורי בעיר, פותח על בסיס תפיסות של יעילות תעשייתית – טיילוריות וסטנדרטיזציה. הוא נועד ליצור מרחב יעיל לשימוש וזול לייצור ולספק איכות תכנונית לקהל הרחב. רעיונות היעילות המגולמים בו מהדהדים עד היום בתחום. למרות זאת, ביקורת רבה נמתחה על העיצוב המהפכני שלו, בכך שקיבע את המטבח כזירה נשית. קיבוע זה זכה לחיזוק נוסף עם הופעת המטבחים הפתוחים בבתים הפרבריים בארה"ב בשנות ה-50. שינוי זה נבע מתפיסות חדשות של חינוך ילדים בעקבות פרסום ספרו של ד"ר בנג'מין ספוק [Spock] **הטיפול בילד ובתינוק** ב-1946. ספוק הדגיש את הצורך בפיקוח מתמיד של האם על ילדיה ואת חשיבות קשר העין איתם. החלונות הגדולים והמטבח הפתוח אפשרו אפוא לאם לראות את הילדים המשחקים בעת ביצוע מטלות הבית.³⁵

כרמלה מבהירה בספרה שכמעצבת צעירה לא הכירה את "מטבח פרנקפורט" וכי בבית הספר בלונדון לא למדו כלל עיצוב מטבחים. אולם היא מקפידה לציין את האינטואיציות והניסיון האישי, שאפשרו לה לתכנן שפע של מטבחים המבוססים על ההתנהלות המוכרת לה מתוך חוויותיה האישיות. הצהרתה על נקודת העיוורון שלה רק מדגישה את ההשפעה של "מטבח פרנקפורט" ושל עקרונות התכנון הגלומים בו, שחלחלה גם למי שלא הכירו את האייקון שהניע את התהליך. בדיון על עיצוב המטבחים בדירות השונות שבהן התגוררה ואותן עיצבה, היא מדגישה את הרצון לייעל את ההתנהלות במטבח, ללא קשר לגודלו אלא ביחס למיקום משטחי העבודה, הכיור, המקרר וכדומה. כרמלה עוסקת גם בקשר בין מי שנמצא במטבח לבין שאר הבית. תפיסתה דומה לזו המגולמת ב"מטבח פרנקפורט", שכלל פתח לכיוון חדר האוכל באופן שהקל על העברת המזון ושמר על קשר חזותי עם חדר האוכל. גם ביקורתה על המטבח בדירתה ברחוב בארי, שכלל מקום עבודה מצומצם, זהה לביקורת הנפוצה על עיצוב "מטבח פרנקפורט". לדברי המבקרים, המטבח תוכנן במידות מצומצמות שאפשרו עבודה של אדם אחד, ובכך אשרר את חלוקת התפקידים המגדרית ואת מקום האישה במטבח. היחס בין עיצוב המטבח לתפיסות דוריות ומעמדיות בא לידי ביטוי גם בהדגשתה של כרמלה את הקשר החזותי והקולי הנדרש בין המטבח לחלל המשותף בבית. אבל באותה נימה היא מעדיפה שלא לפתוח את המטבח לחלוטין, כפי שמקובל כיום. עמדות אלו מדגישות את חשיבות הקריאה של עבודתה כמעוגנת ברגע מסוים בזמן, ובהתאם כמקור היסטורי בעל חשיבות מחקרית.

35 W. Gallagher, *House Thinking: A Room-by-Room Look at How We Live*, First ed., New York: HarperCollins, 2006.

לא תמה ולא נשלמה

הצייר – כל צייר שהוא – בזמן שהוא מצייר מיישם תיאוריה מאגית של הראייה. עליו להודות שהדברים נכנסים לתוכו, או [...] שהרוח יוצאת דרך העיניים כדי לטייל בדברים [...] או שה-idios cosmos, העולם הפרטי, נפתח דרך הראייה ל-koinos kosmos לעולם משותף [...] ³⁶

מאמר זה נכתב במטרה למסגר את ההקשרים התרבותיים והמקצועיים שבתוכם פעלה כרמלה כרמי ודרכם אפשר לקרוא את עיצוב הפנים שיצרה. קריאה זו מבהירה ומדגישה את חשיבותו של תחום עיסוקה כחלק ממקצועות העיצוב, ומציעה בכך מסגור חדש של התחום שלא מוכפף בהכרח לאדריכלות, אלא ממוצב כשווה-ערך למקצועות עיצוב אחרים. עשרות השרטוטים והפרספקטיבות שיצרה כרמלה ביד בוטחת ובכישרון רב מתגבשים לארכיון אישי ומקצועי עשיר ומרהיב. רישומיה ממזגים, כפי שמתאר מרלו פונטי, את היד, העין והרוח. הם מאפשרים לנו להיות שותפים לרגע לתהליך העבודה על כל שלביו ולנוע במרחבים שחזתה, דמיינה ויצרה. חומרים גרפיים אלו, שבדוגמה מהם נפתח המאמר, מתווים מרחבים אנושיים ומשקפים את תהליכי החיפוש בדרך אל המוצר המוגמר. הם מהווים ביטוי משלים וחשוב לעדותה הכתובה של כרמלה וחושפים בפני החוקרים עוד שכבה בהתגבשותה המקצועית והאישית. מעבר לערכם המקצועי והמחקרי, רישומיה של כרמלה הם כתב יד בלתי אמצעי המזמין אותנו אל הרגעים הפרטיים של תהליך המחשבה והיצירה.

השתייכותה של כרמלה למיליה מקצועי, מגדרי, לאומי ודורי בתחומי העיצוב והאדריכלות משתקפת באופנים שונים בעבודתה. אולם היא איננה רק קול של דור, או של קבוצה; בסופו של דבר זהו קול פרטי, ייחודי ואישי. בשל כך עדותה השלמה, הכתובה והמאוירת, היא הזדמנות אמיתית להבין מה היו תפיסותיה וכיצד השתנו לאורך השנים עם הצטברות הניסיון המקצועי. חלק מהתפיסות המקצועיות שהיא פורסת נתונות היום בביקורת, אבל דווקא הצעות אלו לתפיסות המעמדיות והדוריות שלה המתוארות בכנות ובישירות חשובות למחקר העתידי בתחום ומאפשרות להבין תהליכי שינוי באופן רב-ממדי. בראייה רטרופקטיבית יש נטייה לראות בשינויים בתחומים מקצועיים ובתפיסות חברתיות "התפתחות", כלומר לתייג אותם כחיוניים וכחלק מווקטור של קדמה. עדותה של כרמלה מבהירה שיש לראות בשינויים אלה חלק מתהליך של חיפוש והתאמה לתפיסות ולהבניות חברתיות, שנתפסו כנורמטיביות בתקופה מסוימת והשתנו בהמשך.

36 מוריס מרלו פונטי, **העין והרוח** (תרגום: עירן דורפמן), תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 41.

כרמלה כרמי הכילה בעבודתה את כל ספקטרום התכנון הישראלי – מפרויקטים מוסדיים וממסדיים, כמו עיצוב פנים "היכל המשפט" בבאר שבע, דרך תכנון מעונות סטודנטים, מבני דיור מוגן, פרויקטים באוניברסיטת תל אביב ועוד, ועד לפרויקטים פרטיים; מעיצוב של חללים בני אלפי מטרים מרובעים ועד לעיצוב של רהיט בודד. כל אלו מהווים אמנם ייצוג של מקרה פרטי, אבל דרכם אפשר לגזור תובנות בנוגע לתרבות החומרית המתגבשת במדינת ישראל. אוסף עבודותיה של כרמלה כרמי יכול לשמש מפתח להבנת שדה עיצוב הפנים בישראל במחצית השנייה של המאה ה-20. הוא צריך להיקרא ולהיחקר כחלק ממערך רחב ורב משתתפים של ניסוח הישראליות, שהדהד לאורך שנים בתחומי העיצוב והאדריכלות.