נורה ונעמי | מילוס 1988-1996

נורה ונעמי | מילוט 1988-1996

TEL AVIV UNIVERSITY אוניברסיטת תל-אביב

נורה ונעמי | מילוט 1988-1996

המשכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין-חרוד
הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת חיפה
גלריה עירונית כפר-סבא
מוזיאון בת-ים ע"ש דוד בן-ארי
מוזיאון אשדוד

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר

מהדורה שנייה של קטלוג זה הוצאה לאור בסיוע הקרן לזכר האמנית נילי אהרוני לפרסום קטלוגים בגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר.

אוצרת התערוכה ועורכת הקטלוג: צופיה דקל

עיצוב והפקת הקטלוג: דינה שהם
תצלומים: אברהם חי, אורי כוכבי, משה כוכבי
עריכה לשונית: דפנה רז
תרגום לאנגלית: ריצ'רד פלאנץ
הפרדות: רפרוקולור בע"מ
הדפסה: אמנות הדפוס בע"מ

תודה מיוחדת לעיריית מעלה-אדומים
לאילה זקס-אברמוב
ולידידנו שמריה
על תרומתם להפקת הקטלוג.

בשיתוף עם פורום המוזיאונים לאמנות

המידות נתונות בסנטימטרים, אורך X רוחב X גובה.

כל העבודות העשויות חומר, שרופות ב-c $1,100^0$.

שער קדמי: *ציפור ברשת* (פרט), 96-1989, חומר שחור, חומר לבן, ברזל, רשת, 130 X 20 X 300

שער אחורי: *מקדש לגלגל* (פרט), 1994, חומר אדום, זיגוג יבש, 150 X 150 X 85

© יוני 1996. מהדורה שנייה - ספטמבר 1996. כל הזכויות שמורות לנורה ונעמי ולצופיה דקל.

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר שמחה לארח בחלליה את עבודותיהן של נורה כוכבי ונעמי ביטר.

נורה ונעמי הצליחו להפיח חיים בחומרים שאינם מהמקובלים באמנות הישראלית, על אף שהם מהווים חלק אורגאני מנופי הארץ וצבעיה. החומר השולט במרבית הפסלים שבתערוכה - הטראקוטה, על מגוון צבעי האדמה המאפיינים אותו - מחזיר אותנו שוב ושוב אל "מקום" שהוא שלנו, שהוא חלק מנופי הילדות וזכרונות השוטטות ברחבי הארץ, מדבריותיה והריה, חופיה ושפלותיה.

ועם זאת, הכאב הספון בכל אחת מהמאסות שבונות נורה ונעמי - מאסות המסמנות ציפורים ויערות, סירות וסולמות - גם הוא כאילו כבר נחווה בעבר, נדבך בזכרון הבונה את חיינו.

תודה לנורה ולנעמי על ששיתפו אותנו בחוויותיהן. תודה לצופיה דקל על עבודת אוצרות הראויה לציון, וכמו כן תודה לפורום המוזיאונים לאמנות על שהואיל לשתף את הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר בפרויקט חשוב זה.

מרדכי עומר

אוצר הגלריה

ציפורים ברשת, 96-1989, 3 יחידות,
חומר שחור, חומר לבן, ברזל, רשת

Birds in a Net, 1989-96, 3 units,
black clay, white clay, iron, net
כל יחידה 300x80x150 each unit

חומר טעון רוח, רוח ספוגת חומר

צופיה דקל

יצירתן הייחודית של נורה ונעמי היא מזיגה של רגישות וקשיחות, ששורשיה יונקים מקיום של קיבוץ גלויות הנלחם על מקומו ועל זהותו. שפתן חושפת את נפתולי ההתפתחות של אותה מזיגה ויוצרת מיחבר עיקש כצל: מקבץ מגובש שנולד מחיטוט מיקרוסקופי ונע בין הזעיר והפרטי לבין כוליות רחמית וסובייקטיבית, דיאלוג המוגש כמונולוג.

בנסיונן להבין את ירושתן התרבותית הן ניזונות ממקורות השראה אישיים - נופים טעונים מסביבתן הקרובה, או כאלה שנקרו בדרכן במהלך מסעותיהן בעולם ובתרבות. הדימויים שנבחרו להעברת התחושות והחוויות עברו תהליך ממושך של עיבוד ואמפאטיה, עד כדי האנשה של טבע ודומם. בתחילת דרכן היו אלה אבנים ועצים, ועם הזמן נוספו ממצאים ארכיאולוגיים כמו אסטלות (מצבות שייעודן הנצחה), גלוסקמאות וארונות קבורה אנתרופואידיים (דמויי אדם), שגובו בדימויי יסוד כמו סולם, ציפור, גלגל וסירה.

נורה ונעמי עובדות יחד מאז 1960. הן בוגרות המחזור הראשון לקראמיקה בבצלאל ולשתיהן רקע ברפאות, שנרכש תוך ההשתתפות מעשית בחפירות ארכיאולוגיות ברמת-רחל, אפק ועוד.

בעשור הראשון לעבודתן התמקדו ביצירת כלים ייחודיים (one-of), ומזה עשרים שנה הן מפסלות. המעבר מעיצוב כלים לפיסול היה מקרי. "נורה הצטרפה למסע ארכיאולוגי", מספרת נעמי, "שמשתתפיו הלכו עם העיניים באדמה לחפש ממצאים. היא הרימה את העיניים למעלה והבחינה בנוף הנורא, מלא ההוד וההדר. הכל היה חדש מאוד והתחיל מרעיונות קטנים שהפכו לסקיצות בחומר תוך הסתייעות בתצלומים".

את גישתן ההרפתקנית לחומר השרוף - תפיסתו כחומר גלם שתוצאתו הסופית אינה צפויה - הן חבות למנהלת המחלקה לקראמיקה דאז, מוד פרידלנד. "מוד באה מתרבות אחרת", מספרת נורה. "היא למדה פיסול וציור בווינה ובפריז, הראתה לנו ספרים, והיתה הראשונה שמשכה אותנו לכיוונים חדשים. הכל היה יוצא איום ונורא - אך באיזה סנטימטר מסכן יצא משהו משגע, והיא היתה מתלהבת".

את רגע לידת הפיסול בהכרתן הן מייחסות למפגש עם מיכאל גרוס, המורה לפיסול. גרוס העיד פעם על עצמו: "התרשמותי מהאובייקט עצמו - ישן או חדש, אין זה משנה - היא המומנט החווייתי. נתקלתי באפי במיטה - והיא היתה הגירוי לעבודה. זה התהליך: מזיגה של בסיסיות ושל שיווי משקל, החותרת אל הרעידות הדקות ביותר של החיים. בכוח הניגוד נוצרת העוצמה".[2] גרוס - צייר ופסל שעבד באותן שנים גם עם חומרים כאבן חול ועץ זית - גילה עניין בעבודתן. "הוא נהג לעבור בסדנת הקראמיקה בשנלר [בית חרושת ללבנים שבו מוקמו המחלקות לפיסול ולקראמיקה של בצלאל] ולהציץ בתלמידים שעבדו", מספרת נורה. "אני זוכרת שעשיתי קומקום בצורת אפרוח. גרוס התפעל מהצורה והתייחס לזה כמו אל פסל".

תערוכת הפיסול הראשונה שלהן, "סיניי", הוצגה ב-1972 במוזיאון הארץ ברמת-אביב ושנה לאחר מכן במוזיאון היהודי בניו-יורק. היא היתה - כפי שכתב בזמנו מבקר האמנות של *השיקאגו הראלד*, ג'ון פורוולטר - "ביטוי אמיתי לעם ולאדמתו. לעתים נדירות קורה שנשמת האמן נמזגת בעבודתו כמו אצל נורה ונעמי. [...] מסורת נפגשת בה עם סמליות עכשווית[...]: שימוש באדמה, במערות, במדבר הלוהט, [...] יהדות הקמה לתחייה אל תוך המאה ה-20, [...] משה הנוגע בשערך ובראשך".[3] התקופה התאפיינה בהתלהבות ראשונית ובתום שאינו חושש ממקורות היסטוריים ותנ"כיים. נעמי: "התערוכה לא התחילה מברנקוזי או מג'יקומטי. היא התחילה מאלוהים, ממה שנוצר בטבע, קורוזיה, מה שעושה הרוח ומה שעושים המים".

בדיעבד, במהלך העבודה על "סיניי", התעצבה יכולתן לתרגם מראה עיניים ותחושות בטן לתלת-מימד, התפתחה גישה מדיטטיבית לחומר, ונוצר סגנון עבודה העונה בראש ובראשונה על צרכי היוצר. היה בעבודות מין אימפרסיוניזם בארוקי, אמורפי לעתים, של צורה, מרקם וצבע, המזכיר את צורותיו האורגאניות של האדריכל הקטלוני הנודע אנטוני גאודי.

במרקמים המדבריים הכבדים שיצרו בחומר השרוף - בעבודות כמו *עמודי שלמה* (1972) [ר' איור] - הסתמנה יכולת נדירה של האנשה. המרקם העשיר והרוחש של שני העמודים הסמוכים, השוני המרומז בתלמים העמוקים שלאורכם, יצרו התרחשות חיונית מאוד. "זה היה חידוש. לא היה מקובל לעשות פיסול בקראמיקה", הן נזכרות. "ודאי שלא פיסול גדול".

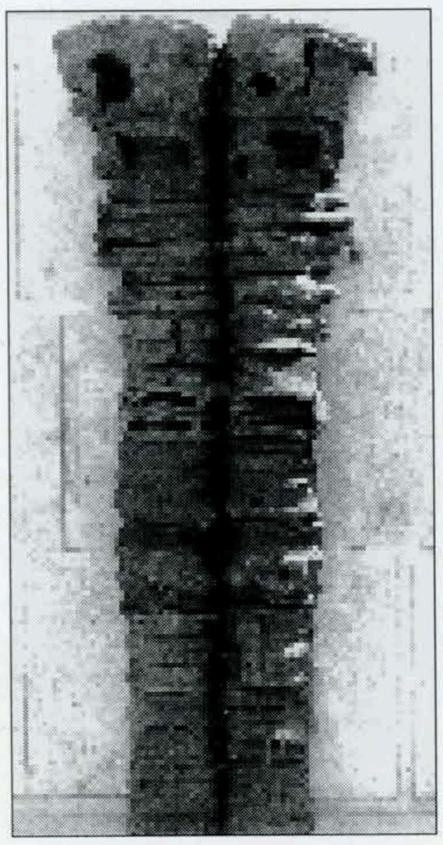
השלב הבא בהתפתחות שפתן החזותית התגלם בפיסות הנוף שהיו לתבליטי הסדרה *ישימון* (1976-78). סימנים וסמלים של נוכחות האדם בטבע - מקסם השווא של הפאטה מורגנה, אבני דרך שהניח בדואי בשולי הדרך, הבקע שיוצר הדייק[4] בנוף - הטביעו חותם במרקמים הבארוקיים של עבודתן.

למרות אופיה המקומי מאוד של עבודתן, היא נוחה לספוג חוויות יסוד שמקורן בתרבויות ובמקומות אחרים, כמו הנחיתה על הירח וסיפור האבן העיקשת שהתקשו האסטרונאוטים לחלץ מאדמת הירח. הסיפור התחבר לחוויית סיני והוליד, חמש שנים לאחר מכן, את סדרת האבנים המואנשות שהוצגה ב-1978 בגלריה קירשטיין בתל-אביב.

לעבודתן החלו חודרים דימויים נשיים והקשרים מיניים בוטים, להם לא היו מודעות באותה תקופה:

"בסופו של דבר, אפילו המשכיל המושלם ביותר אינו יודע בוודאות שאינו שוכן מערה".

- גרשון ויילר,
"משל המערה לאפלטון"[1]



עמודי שלמה, 1972, חומר אדום, זיגוג עופרת

Solomon's Pillars, 1972,
red clay, lead glaze
300x40x80

"אל האשה אמר [...] בעצב תלדי בנים ואל אישך תשוקתך והוא ימשל-בך. ולאדם אמר [...] ארורה האדמה בעבורך בעיצבון תאכלנה כל ימי חייך".

- בראשית ג׳:ט"ז-י"ח.

תבליטים ואבנים תפחו, התעוותו או התפוצצו כמו ביצה שפקעה; קליפות דקות של חומר הונחו זו על גבי זו, כשהעליונה מתוחה יתר על המידה, והושלכו אל הרצפה רגע לפני שהונחו לייבוש; מה שנקרע והתרומם חשף מתחתיו גלעינים קטנים. העבודות *גרעין* (1974-76) [ר׳ איור למטה] ו*התרוממות* (1974) [ר׳ עמ׳ 41] הוצגו בתערוכתן הבאה לצד מרקמים חושניים של נוף מדברי בלתי צפוי, כשהן מהדהדות את שלב המדבר במיתוס הלאומי המקומי.

התערוכה "כי האדם עץ השדה", שהתקיימה ב-1986 בבית האמנים בירושלים ובגלריה האוניברסיטאית בחיפה, היתה בשלה, מגובשת, ובעיקר פחות מתלהמת: תום הנעורים כבר אינו תם כל כך והעצים לא תמיד צומחים לתפארת מדינת ישראל. גדמי עצים אנושיים, שפגשה נורה ב-1980 במהלך שהות ביארנטון שבאנגליה, התערבבו בארזי הלבנון - הרקע הפסטוראלי למלחמת 1982, סמל שפע שהפך בהבזק ירייה לסמל מלחמה.

בקטלוג התערוכה קישר אברם קמפף בין העצים שיצרו נורה ונעמי בחומר השרוף, לבין התחביר הקונסטרוקטיביסטי בפיסול של חוליו גונזאלס, פאבלו פיקאסו, דיויד סמית ואנטוני קארו. קמפף מבחין ש"מסורת זו הציעה פתרונות פורמאליים לטכניקה של הפיסול הקראמי המונומנטאלי, שנבנה במשטחים ובחוליות וחלקיו חוברו בשיטת הלגו או באמצעות קונסטרוקציית ברזל". הוא משווה את אופן האנשת העץ בעבודתן לתהליך שבו חולצו הקומפוזיציות המופשטות של מונדריאן מתוך הגריד העצי: "גזעים, בנויים מחוליות ספורות ההולכות וצרות כלפי מעלה, מזדקרים ושולחים זרועות מאוזנות המסתרגות זו בזו ויוצרות מעין רשת מונדריאנית וצורות דמויות צלב". קמפף רומז שנורה ונעמי עוסקות בבדיקת היחסים בין חומר לחלל ובונות שדה פיסולי במרחב, כאשר המיחבר הקונסטרוקטיבסטי האובייקטיבי נטען בעבודתן ב"ניסיון אישי וקולקטיבי".[5]

ניצני התערוכה הנוכחית, "מילוט", ניכרו כבר ב"כי האדם עץ השדה", בעבודה *כיכר העיר: מחווה לג׳קומטי* [ר׳ איור למעלה] - מיצב פיסולי שבו מופיעים שניים מהמוטיבים המרכזיים ב"מילוט": סולמות וכנפיים. המחווה לדמויות הנעות בכיכר הסוריאליסטית של אלברטו ג׳קומטי, מדברת על יחסים צורניים המקרינים על מצבים קיומיים.

למרות הצמצום בצורה ובמאסה והביטוי התמציתי בתערוכה "מילוט", מתרחבת בה קשת החומרים. אל החומר השרוף (שממנו עשויים ארונות הקבורה האנתרופואידיים והאסטלות) ואל הברזל התומך בציפור, הצטרפו קני חזרן, לוחות של עץ תעשייתי לא מהוקצע, עופרת, רשת, מראה וזכוכית. התפיסה הבאוהאוסית, שנרכשה בבצלאל ודגלה בנאמנות לחומר, התרככה. הדיונים חצופים יותר ואינם חוששים להתמודד עם הלא פופולארי, לשאול דימויים מטקסים פולחניים עתיקים. החוויה החזקה ביותר אל מול העבודות היא של שמירה על מאזן אימה: הליכה על חבל דק בין מציאות לדמיון, בין חיים למוות.

"מילוט" משמעו התחמקות מסכנה, ממלכודת, זכייה בחופש, על פי המינוח המשפטי המקובל.[6] נורה ונעמי מדגישות את ההיבט הנפשי של המלה "מילוט", וניצבות על פרשת דרכים שבה נבחנים מושגי יסוד. מבין ארבעת פרקי החיים המקובלים - ילדות, נעורים, בגרות וזיקנה - הסדרה *מילוט* (1988-96) משקפת בגרות אמנותית מפוכחת, קבלה מהולה בספקנות וספוגה כאב. החיים על פי נעמי הם "כמו לחיות לרגלי הר געש: לדעת בוודאות שיבוא יום והוא יתפרץ - ובכל זאת להמשיך לחיות, בין מכה למכה". היום, אומרות נורה ונעמי, "כשלא טוב שמים את התרמיל על הגב ויוצאים לדרך. אצלנו החיים בארץ הם אקסיומה. אנחנו פה וזהו, לטוב ולרע. לא כך אצל ילדינו".

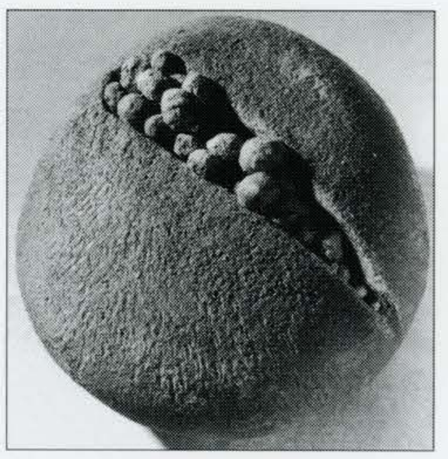
הוראתה הבוטאנית של המלה "מילוט" מתמקדת בתכונות חריגות של סטייה וזרימה, צמיחה פראית ולא צפויה. היבט זה נבחן בתערוכה כמו מתחת לפני השטח, ביחסים בין הפרטים לבין ההצבה השלמה, בחריגה מהנושא תוך שמירה על זרימתו: אנתרופואיד בודד ומקבץ של אנתרופואידים ואסטלות; ציפור שקפאה על קונסטרוקציית ברזל לעומת שתיים השרועות בין סולמות חזרן; סירה-חלון לצד מתחם סירות. להצבה, כאמצעי ביטוי צורני, יש תכונות נראטיביות. היא בונה סביבה, רושמת צורה בחלל, הופכת נגטיב לפוזיטיב. מקבץ הצורות תָחום במרחב מחיה מוגדר, ערי מקלט מנוכרות בנוסח ג׳קומטי. סימנים עמומים נקלטים במחושים רגישים, עוברים עיבוד ופיענוח, ועולים אל פני השטח בעבודות שעניינן האני ומקומו הרופף בהוויה הפרטית והקבוצתית. אירועים טראומאטיים כמו השואה ותהפוכות חברתיות כדוגמת התפוגגותו של הקומוניזם - השפעתם מתמשכת, תובענית, עוברת בירושתו הסמויה של הזיכרון הקולקטיבי ומבצבצת דרך מסננת כפולה.

ייחודן של נורה ונעמי בשדה האמנות המקומי אינו מונע דיאלוג עם קבוצת יוצרים מקומיים, הנוגעים בטבע ובאדמה ועוסקים בבעיות של זהות ישנה-חדשה. חלקם הציג ב"13 בחומר", תערוכה שהתקיימה ב-1984 בתיאטרון ירושלים. עם המציגים נמנו אמנים כמו לידיה זבצקי, המשתמשת בחומר לבניית פֶּטישים פוסט-מודרניסטיים; גדולה עוגן, המתחבטת בגבולות של בארוקיות וחושניות בצמיחה; שלי הררי היוצרת שדות דימויים במרחב (כמו מיצב הגפנים שהיא מציגה במוזיאון הארץ ברמת-אביב).

חיבור דומה לשלהן בין האיקונוגראפי לאישי אני מוצאת בעבודותיו של מיכה אולמן. אולמן, שהציג גם הוא ב"13 בחומר", עובד עם האדמה בהשראת תופעות

כיכר העיר: מחווה לג׳קומטי (פרט), 1987, חומר אדום, זיגוג יבש

The City Square: Homage to Giacometti (detail), 1987, red clay, dry glaze
120x250x250



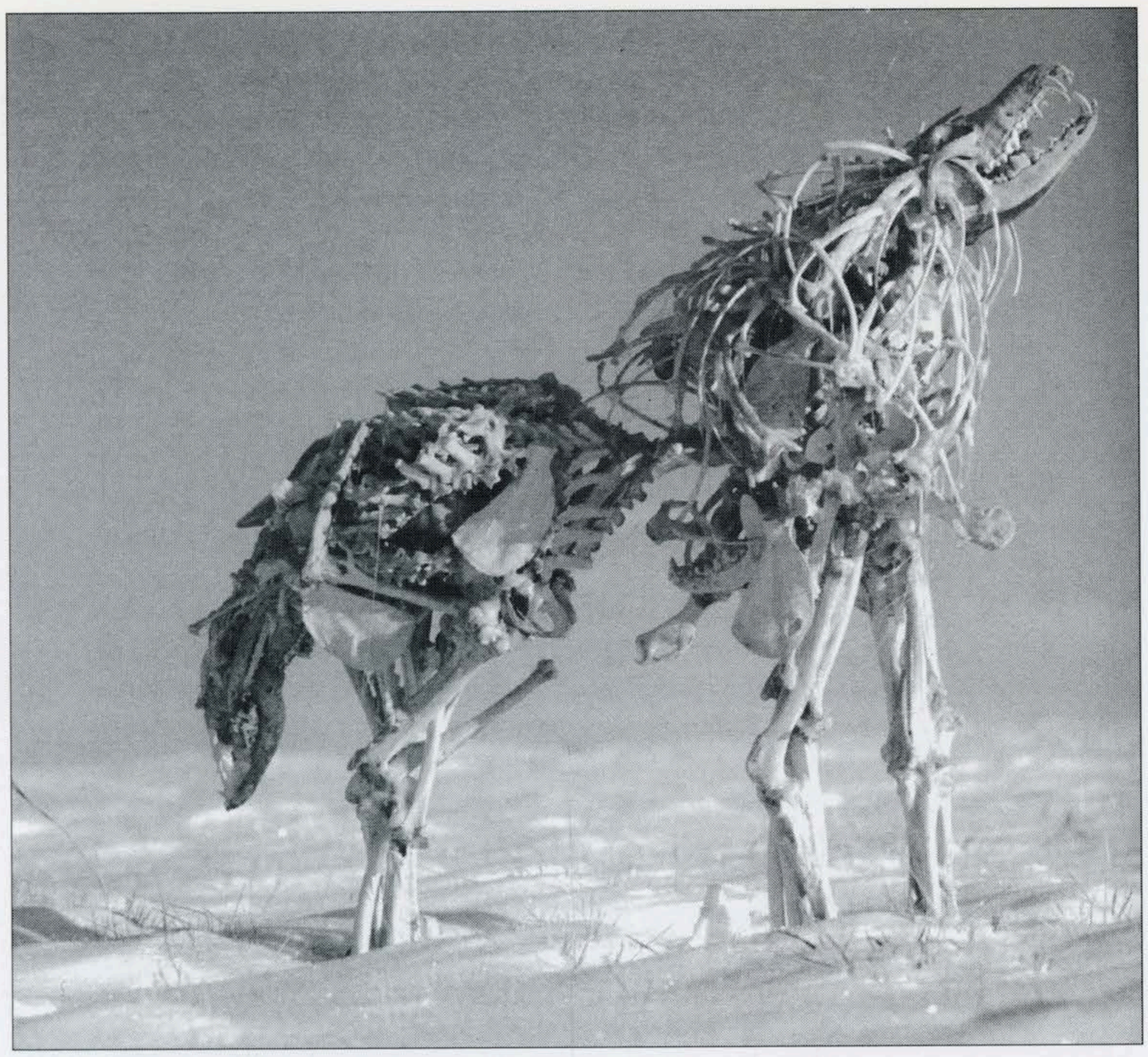
גרעין, 1974-76, חומר אדום, תחמוצות, זיגוג יבש

Nucleus, 1974-76, red clay oxides, dry glaze
45x50x60

טבע, כמו בעבודות *ספלולים* (1995) *ומולד* (1994) - או בהשפעת ההיסטוריה של המקום, כמו בפרויקט *ספרייה* (1995) שנעשה לזכר שריפת הספרים ב-1933 (כיכר בבל במזרח ברלין). "אני אדם חופר. זה מתחיל בצורך, אולי בעיה אישית", אומר אולמן.[7] הוא יוצא מהאדמה, חוזר אליה בנבירה עיקשת, מפענח מצבי קיום שהוא שב וקובר באדמה ומעניק להם תוקף של ממצא ארכיאולוגי. בעידן זה של הכפר הגלובאלי והסדר העולמי החדש, עימות עם המקורות הוא בבחינת הכרח. הלאומיות נשחקת מחד ומתחדדת לכלל לאומנות מאידך, ונוצר צורך לא שקט בבחינה מחודשת של הגדרת הזהות - ולראַיה שלל התערוכות שעסקו בנושא בארץ.[8]

בעולם טיפלו בזה בגדול. "קוסמי ארץ" - תערוכה שאצר ז'אן-הובר מרטן ב-1989 בפריז - הצליבה הווה עם עבר בצומת התרבותי של אמנות המערב (המרכז) והעולם השלישי (השוליים או האחר). ויותר משהאירוע בא לעמוד על מה שעושה השכן, הוא בא להסיק ממנו לגבי עצמו.[9] הביינאלה האחרונה בוונציה (1995) עסקה גם היא בסיכומים ובהבנת ההווה באמצעות הידוק הקשר עם העבר, שהתרופף במהלך המודרניזם. רבים מהביתנים, כולל זה הישראלי, נגעו בארכיאולוגיה מסוג כלשהו: תרבותית - נתח מהספרייה הלאומית שהעמיד גדעון עפרת בביתן הישראלי; אקולוגית עם היבט זואולוגי - ג'ון אולסן מדנמרק הציג בארונות זכוכית שרידים של בעלי חיים ודימויים שנעשו בהשראתם, בטענה שהטבע הוא שמאוים כיום על-ידי האדם; או סוציולוגית - אדוארד פויטראס [ר' איור], בן תערובת אינדיאני מקנדה, שבחן את מצוקתו הקיומית כ"אחר".

בספר שליווה את התערוכה הקנדית מתאר האוצר, ג'רלד מקמאסטר, את העימות בין הזהות והאחרות דרך ההיסטוריה האמריקאית והתנסותו האישית של פויטראס, ומגיע למסקנה שאין מילוט מתחושת האחרות.[10] הטקסט המרתק פותח בתצלום מיתולוגי מ-1890 של איש הבמה האמריקאי ויליאם קודי, הידוע בכינויו "באפלו ביל" [ר' עמ' 40], שבהצגות החובבים שהעלה היה בין מכונניו של הנראטיב האמריקאי אודות ה"אינדיאנים". את התצלום - שבו נראה קודי, לצד ארבעה אינדיאנים, בגונדולה ונציאנית על רקע כיכר סן-מארקו - מביא מקמאסטר כסמל להתפשטותה העכשווית של רוח הזמן האמריקאית אל מעבר לגבולות ארצות-הברית. הרחבתי בעניין משום ההקבלה בין זהותו הדחויה של פויטראס - שגדל בשמורה אינדיאנית לפני שעבר לעיר הגדולה - לבין האחרות של הזהות היהודית ואפילו הישראלית. הישיבה בשמורה - נוסח אמריקאי לגטו היהודי באירופה - ממסדת פערים ושונות שאותם מנסה פויטראס להמחיש בעבודותיו. "נוודים הם תמיד במקום אחר", אומר מקמאסטר,[11] והופך את פויטראס לדוברם של צוענים, שחורים, הודים, תורכים, פלשתינאים, זרים מרצון או מכורח באשר הם.



אדוארד פויטראס, *זאב ערבות*, 1986, עצמות זאב ערבות, דבק
Edward Poitras, *Coyote*, 1986, coyote bones, glue
78.7x71.1x45.7

באופן כמעט אובססיבי עסקה בנושא גם התערוכה המרכזית בביינאלה, "זהות ואחרות" (אוצר: ז'אן קלייר), שעקבה אחר שינויים בזהות האנושית דרך ייצוגיה הפיגורטיביים בשנים 1895-1995.

לסיכום אצטט ממחזהו של יעקב כהן, *בלוז*, המתעד את קורותיו של זר בעיר האוטופית לוז. אומר ראש העיר לזר: "אכן יש לנו געגועים, בהמיית לב נישא עינינו אל קצווי שמים, הרחק-הרחק לאין מעצור, נשלח נפשנו על פני רחבי עולם חופשי ורב-תעלומות, אם גם רב-סכנות. אבל קשורים אנחנו לרגב אדמה זה, עיר מולדתנו, שומרים פה על אוצר יקר מכל: על אורח זה חיינו ומותנו".[12]

הערות

1. גרשון ויילר, "משל המערה [לאפלטון]", *משלי פילוסופים* (תל-אביב: נהר, תשמ"א), עמ' 31.
2. קט. *מיכאל גרוס*, אוצר: מרדכי עומר (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות והגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, 1993), עמ' 9.
3. John Forwalter, "Into the Work", *The Herald*, 8.8.1973
4. "דייק - חדירה של סלע יסוד דרך שכבות עליונות"; *The Concise Oxford Dictionary*.
5. אברם קמפף, "נורה ונעמי: פיסול בחומר", קט. *נורה ונעמי: כי האדם עץ השדה (דברים כ':י"ט)*, *1982-1987* (חיפה: הגלריה האוניברסיטאית, 1987).
6. *אנציקלופדיה בריטניקה*, עמ' 701.
7. קט. *מיכה אולמן: ספרייה*, אוצר: מרדכי עומר (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות 1996), עמ' 10.
8. רשימה חלקית: "הנעדר הנוכח", אוצר מרדכי עומר, הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב (1991); "מסלולי נדודים", אוצרת שרית שפירא, מוזיאון ישראל, ירושלים (1991); "אנטיפאתוס", אוצרת תמי כץ-פרימן, מוזיאון ישראל, ירושלים (1991); פרויקט החממה של אביטל גבע, אוצר גדעון עפרת, הביינאלה בוונציה (1993); "ציורים, חוקנים וכוסות רוח", אוצר גדעון עפרת, בית האמנים, ירושלים (1994).
9. התערוכה, שהתקיימה במקביל בפארק לה-וילט ובמרכז פומפידו בפריז, נדונה בהרחבה בחוברת *קו* 10 (יולי 1990), בעריכת יונה פישר ומשה ניניו.
10. Gerald McMaster, *Edward Poitras* (Québec: Canadian Museum of Civilization, 1995)
11. שם, עמ' 99.
12. יעקב כהן, *בלוז* (תל-אביב: יהושע צ'צ'יק, 1961), עמ' 79.

מילוט

צופיה דקל

כנפי השחם הקרות,
שקועות באדמה,
נמשכות להתקרב למטה
אל הגוף.
הן חשות
את אינמותו:
צבת-עצמות,
ונשמה לחוצה בצבת.

- אברהם סוצקבר,
"כנפי שחם"[1]

אסקימו, פסלון עתיק מאלסקה, עצם לווייתן, גובה 45 ס"מ

Eskimo, ancient sculpture from Alaska, whalebone, 45 cm. high

סימנים ראשונים לסדרה *מילוט* ניכרו כבר *בכיכר העיר* [ר' עמ' 4 למעלה], עבודת מפתח שהוצגה בתערוכתן של נורה ונעמי "כי האדם עץ השדה" (1986). העצים, שהוצבו על משטח ישר, הצמיחו כנפיים במקום ענפים. גזעי העצים דורגו כמו סולמות המתפצלים בצמרתם לשתי כפות תמרים, שצלליתן מעלה על הדעת כנפיים פרושות. העבודה - שדיברה על מצבי ניכור עירוניים מהסוג שביטא אלברטו ג'קומטי בכיכרותיו - היוותה נקודת מוצא לסדרה החדשה.

העבודה הבאה שלהן, הראשונה שנקראה *מילוט*, הוצגה במוזיאון הפתוח בתפן, בתערוכה "אמנות הפיסול בישראל: חיפוש הזהות" (1988). שולבו בה שלושה עצי סולם מכונפים עם שלושה עצי סולם עירומים, שבוטנו בדחיסות. הדוחק שיקף את לחץ המפגש בין חומר וחלל, סגור ופתוח, צר ורחב, יציב וזורם, יחיד וקבוצה.

עמוס קינן, אוצר התערוכה, מיקד בקטלוג את חיפוש הזהות בפיסול הישראלי: "מה שחיפש מלניקוב שחצב את האריה האבן, מחפש יחיאל שמי בפלדה, חיפש דנציגר באבן חול אדומה, מחפש אחיעם בבזלת, מחפש תומרקין בכל החומרים שהיו וישנם",[2] ואפשר להוסיף - מחפשות נורה ונעמי בחומר. להתמודדותן עם העבר התרבותי הן מסתייעות בהקשרים חזותיים ורעיוניים נתונים.

תשומת לבן אל היותו של דימוי הסולם חותם של התת-מודע הקולקטיבי בעבודתן, הוסבה לראשונה על-ידי ידידה, ארכיאולוגית במקצועה, שהראתה להן דימוי של סולם שהוטבע בחותמות גליל בבליות מהמאה ה-18 לפנה"ס. בכל חותם נראה מקדש מסופוטאמי כסולם מכונף בכפות תמרים [ר' עמ' 37].[3] הקשרים היסטוריים אחרים הם מגדל בבל כסולם לשמים, סולם יעקב על ההבטחה הכרוכה בו, והסולם שהתמסד בין כלי הפסיון של ישו.

הנצחת או הצנחת הרוח

ביער [קט' עמ' 13], העבודה הפותחת את התערוכה, הוצבו זה לצד זה שישה ארונות קבורה אנתרופואידיים ו-12 אסטלות, מצבות קבורה. שני הדימויים ממשיכים את הנבירה האובססיבית בסודות קבורים: לזכור או לשכוח, להישאר או לברוח?

האסטלות נראו כבר בתערוכה "כי האדם עץ השדה", בהשראת עץ הברוש האופייני לבתי קברות. בסקיצה שהוכנה לקראת המיצב הנוכחי הן ניצבות משני צידי האנתרופואיד המכונף ויוצרות מראה של להק ציפורים אימתניות. האנתרופואידים והאסטלות מפוזרים בחלל המרווח ויוצרים תחושה של יער קסום ומפתה, כמו יער הנשמות חסרות המנוח בשר *היער* של גתה.

דימוי האנתרופואיד נקלע למילון הצורני של נורה ונעמי במקרה. רשת בתי הכל-בו האמריקאית "בלומינגדייל" החליטה ב-1979 לקיים שבוע ישראל בחנויותיה בניו-יורק ובשיקאגו, ונציגיה נשלחו לארץ לאיתור אטרקציות מקומיות. הנציגים ביקשו לשאול ממוזיאון ישראל שני אנתרופואידים מחפירות ארכיאולוגיות ובקשתם נדחתה. עדיה משורר, רסטורטורית במוזיאון, הזמינה את נעמי להכין עבורם רפליקות חליפיות. משורר ונעמי עשו שתי רפליקות מחומר שרוף על פי האנתרופואידים המקוריים, שהיו מסורבלים וגסים שכן נעשו, כפי הנראה, בידי בעלי מלאכה פשוטים.[4] ההתנסות הוטמעה ונשכחה עד הסדרה *מילוט*.

ב-1986 השתתפו נורה ונעמי בסדנת קראמיקה בינלאומית באוניברסיטת חיפה. את הסדנה הנחה קולין פירסון,[5] שהתפרסם בכדיו המכונפים. משחזרת נורה: "בהשראתו החלטנו, כבדיחה, לעשות אנתרופואיד מכונף". האנתרופואיד הראשון התפרק בדרך לתנור, ואחר נשלח לביינאלה לקראמיקה בפאנזה שבאיטליה. אנתרופואיד מכונף נוסף נעשה ב-1988, בסטודיו ששכן בחווה במאונט סנט-אנג'לו שבמדינת וירג'יניה, שבו שהתה נעמי במסגרת מלגה. נעמי החליטה לעשות אנתרופואיד מלאך. הגרסה הראשונה והקטנה בגובה של כארבעים ס"מ, ניצבת עד היום בספריית החווה. אנתרופואיד מכונף ענקי (גובה 3.5 מ'), שיועד להצבה בחוץ, התמוטט. מהשאריות עשתה נעמי רהיטים ותאורה לגינה [ר' עמ' 35].

הדיאלוג הממושך עם ארון הקבורה האנתרופואידי ועם דימויים היסטוריים אחרים מזכיר לי סיפור: בינואר 1920 נשאל פיקאסו על-ידי מקטרגיו מדוע נפקד מהתערוכה הקוביסטית שנפתחה בפריז: "על תאלצו אותי לחזור על עצמי. עברי אינו מעניין אותי עוד", השיב האמן שהִרבה אז לצייר כמו אנגר, קורו, פוסן, או כמו הפרסקאות בפומפיי. "אני מעדיף להעתיק אחרים. לפחות כך אני מביא אליהם משהו חדש. ככלות הכל, מהו צייר? אספן שרוצה להעמיד אוסף ומצייר מה שראה באוספים של אחרים. כך זה מתחיל עד שזה נהיה משהו אחר".[6] רעיון המילוט נבחן מכל כיוון אפשרי, והדימויים עברו תהליך של השתנות מהותית: מהאנתרופואיד המקורי והמגושם נשארו רק המבנה הכללי שהוצר, סימן למכסה שדרכו הושחלה פנימה גופת הנפטר, ואיזכור הולך ונעלם של פנים. החומר הקראמי שנבחר הוא אדום. להוציא מקומות מסוימים שבהם ניכרים סימני זיגוג של עופרת ונוצרים כתמים צהבהבים, כמו במרקם מדברי. לעומת מרקמן של האסטלות, ששומר על חספוס גבשושי, מרקמו של האנתרופואיד שטוח ומנוקד באיזכורים מינימליסטיים. המבנה המוצר מעורר אסוציאציות מיניות: אי-אפשר להימנע ממחשבה על איבר המין הגברי.

את העבודה ליווה גם סיפור מהחיים. מספרת נעמי:

"אבשלום פיינברג, מאנשי נילי", נשלח למצרים לרגל. פיינברג לא הגיע ליעדו במצרים וגם לא חזר לארץ, ובמשך שנים חשבו שנרצח על-ידי בדואי. נסיונות פיענוח לאחר מלחמת ששת-הימים הובילו לבדואי זקן, והוא הראה לחוקרים עץ תמר שמתחתיו, כך טען, קבור פיינברג. פיינברג הוצא מקברו על בגדיו המקוריים. עץ התמר צמח מגרעינים שנותרו בכיס חולצתו - סיפור אופטימי שחרתנו על גבי החומר לפני השריפה".

נורה: "אני מאמינה באמונה שלמה שיש דבר שנשאר אחרי האדם; לא רק היצירה אלא כל מה שאנחנו חורתים בלבבות הקרובים לנו".

מעוף מקורקע

מוטיב הציפור דומינאנטי בסדרה *מילוט*. זהו דימוי נטורליסטי, הטעון במיתוסים של געגועים למקום אחר. *ציפורים שחורות* של נורה ונעמי [קט' עמ' 14-15] - גושי חימר שרוף שטופל באצבעות ובמשורית וזהותן הציפורית מסומנת על-ידי ראש מקור - הן ציפורים מקורקעות, כבדות ובודדות, אנטיתיזה לקלות ולמעוף שהציפור מסמלת. גופן הגס רחב ומחורץ כשדה חרוש, והפלסטיות שלהן נבנית מריצוד האור והצל על המרקם הגבשושי. הצבה משותפת של שלוש ציפורים אחרות במעין דיוקן קבוצתי, נושאת אופי משפחתי ומאזכרת את שלושת הגרציות - אלות החן והחסד - וכן את השילוש הקדוש, או אם תרצו דימוי ישראלי נרכש של משפחות הנופלים.

דימוי הציפור טופל לא מעט באמנות הישראלית. באמצע המאה התבוננן רודי להמן בציפור מנקודת מוצא נראטיבית. חנה אורלוף התמודדה עם המתח בין המופשט לפיגורטיבי בסדרת ציפורים שעשתה בשנות ה-30 וה-50.[7] השאיפה האנושית לעוף, בדמותו הטראגית של איקרוס, טופלה לאחרונה בתערוכה "מיתוס דדלוס ואיקרוס" (1995), שאצרה רות מנור במוזיאון יד-לבנים בפתח-תקוה. מנור כינסה בה בין השאר , את *סירה, ארון מתים ואיקרוס צונח לים* (1995) של שמחה שירמן.[8] גם מוטי מזרחי מייחס לדמויותיו המכונפות - ביניהן איקרוס מ-1985 - כוחות מטאפיזיים, איזון הכרחי למציאות מקרקעת וסיזיפית. אצל נורה ונעמי הקרקוע נובע ממחויבותן האישית והחברתית, והמימוש ביצירה הולך ומצטמצם לקראת העיקר: מעוף מקורקע.

העבודה *שמוטת כנף* [קט' עמ' 17] מורכבת מזוג כנפיים חסרות גוף, הנפגשות בנקודת מתח רוחבית, בזוית הרחבה שבין שני חלקי המאסה. את החסר משלים הדמיון. הלא נוכח נתמך על-ידי הנוכח. כנף אחת מרוחה על הרצפה ותומכת בכנף זקופה ניצבת, בניסיון התרוממות נוסף המסתיים בכישלון.

החומרים החדשים בעבודתן, כדוגמת הברזל, מסמלים דרכי מילוט אחרות, כושלות אף הן. ציפור פורשת כנפיים הנשענת על קביים מברזל בניין מצולע [קט' עמ' 16], נולדה ממראה ציפורים שהתחשמלו על חוטי חשמל בצפון. השימוש בקנה החזרן ב*סולמות* קשור לשימוש שנעשה בו בסין לבניית פיגומים. סולמות החזרן נטועים עמוק בבסיסי בטון [קט' עמ' 24-25], ואילו שתי הציפורים פרושות לרוחב, על שני מוטות ברזל שנמתחו בין כל שני סולמות. תחושת הארעיות והקלילות שמשרים קני החזרן, מקורקעת על-ידי כובדו של הבטון.

מתבקש גם איזכור של גדרות החשמל במחנות ההשמדה. *בציפורים ברשת* סוגרת הרשת על דימוי של צלב [ר' איור]. בכל אחד משלושת קירות המסך, לכודה ציפור חומר המשופדת על עמוד צר. הרשת שומרת על שקיפות, והעמוד-ציפור על צללית הצלב, הקורבן.

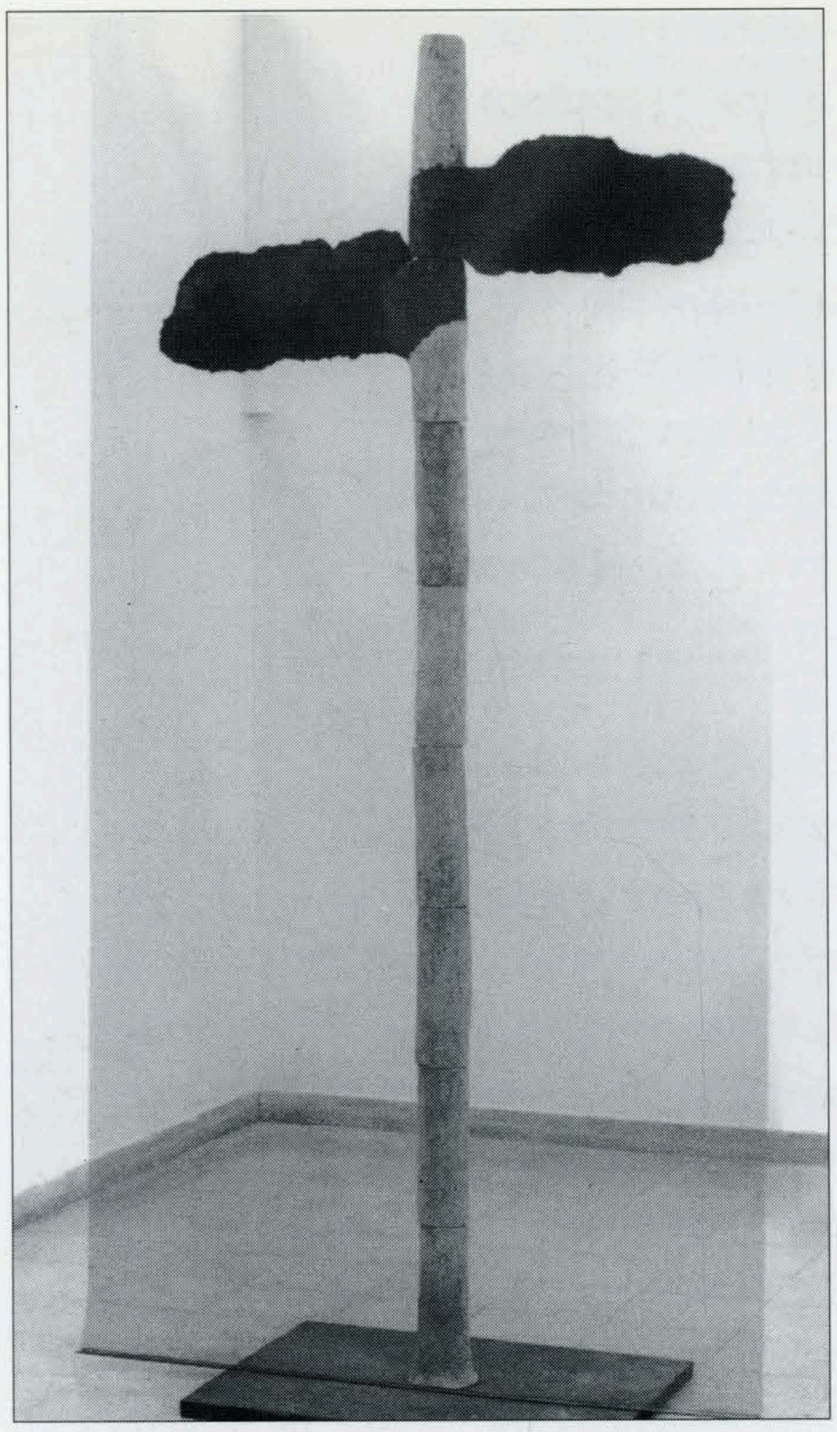
שיירה

מיתוס השיירה טופל על-ידי נורה ונעמי לראשונה בעבודה *יציאת מצרים* (1972) [ר' עמ' 36], שהוצגה בתערוכתן "סיני" - עבודה בארוקית, עמוסת פרטים וצבעוניות רוחשת, תבליט עמוק בארבעה חלקים המתאר את יציאת מצרים תוך שילוב של פסוקי תנ"ך בחומר שרוף. *שיירה* הנוכחית [קט' עמ' 18-23], על משאה המאובן, היא מטאפורה תמציתית בצבעי מדבר. יש בה כ-36 יחידות נמוכות, הכוללות בסיסים ממוטות עץ מוצלבים שחלקם מצופה עופרת, תיבות חומר, סולמות עץ, גלוסקמאות וציפורים מחומר. הצבעוניות מתקבלת מגוני החומר עצמו או המפגש בינו לבין העץ והעופרת.

השיירה, כמו הציפורים, מקורקעת. דבר לא זז. הגלגלים לא נעים והציפורים שבראש השיירה אינן רתומות. אצל ציפור אחת הכנפיים משמשות בסיס רחב ואצל האחרת הן עוברות רדוקציה והקצרה השוללות ממנה את היכולת לעוף. הציפורים שהתבייתו על התיבות והגלוסקמאות נראות כמקוננות או מתעלפות.

השיירה היתה נושא מקובל בציורים ובתבליטים על מצבות עתיקות, כדים יווניים ומונומנטים שהנציחו קיסרים או מלחמות, כשהיא מלווה את המת, המצביא או הקיסר בנושאה צידה או שלל. בהיסטוריה היהודית היא קשורה בתימת "היהודי הנודד". "אפילו בישראל היהודי הוא נודד, כלומר נדודיו הם חלק ממחשבתו. [...] מהו חלומם של הישראלים? האחד חולם על מרוקו האחר על פולין, השלישי על גרמניה. גם הדורות הצעירים יותר לא מאבדים זאת בפועל", אומר אדמונד ז'אבס, הסופר-פילוסוף היהודי-מצרי-צרפתי.[9]

אצל נורה ונעמי דימוי הציפור הטוטמית, ההולכת



ציפורים ברשת (פרט), 96-1989, 3 יחידות, חומר שחור, חומר לבן, ברזל, רשת

Birds in a Net (detail), 1989-96, 3 units, black clay, white clay, iron, net 300x200x150

"ציאנג דיבר לאיטו והתבונן בשחף הצעיר בקפידה רבה. 'על מנת לטוס מהיר כמחשבה, לכל מקום', אמר, 'עליך לפתוח בידיעה כי כבר הגעת שמה. [...] על מנת להצליח בכך', אמר ציאנג, 'חייב ג'ונתן לחדול מלראות עצמו לכוד בתוך גוף מוגבל'".

- ריצ'רד באך,
ג'ונתן ליווינגסטון השחף
(תל-אביב: בוסתן, 1970), עמ' 59.

לפני השיירה, הושפע מפסלים עתיקים מניגריה ומאלסקה [ר' עמ' 6],[10] והצטמצם לכדי עמוד האש ההולך בראש המחנה. הן העדיפו את הדימוי הפרימיטיבי שהכירו בחפירות ארכיאולוגיות ובאמצעות הדיון הבינלאומי על הפרימיטיביזם וגלגוליו באמנות המאה ה-20. הקשר ההיסטורי לנדבכי התרבות העתיקים שירת את תחושתן שהתשובה למצב הנוודות אינה בדפוס החוזר של הגירות - אלא בראשית, בנקודת ההתחלה.

מקדש לגלגל

המתחם הבא בתערוכה, *מקדש לגלגל* [קט' עמ' 26], הוא שיר הלל *לגלגל האופן* של מרסל דושאן - גלגל אופניים ששינה את התייחסותנו לפעולת היצירה ולתוצר האמנותי. גלגל אופניים תעשייתי שיוצר בפס ייצור מנוכר, נבחר והוצב על כן-שרפרף כיצירה, כדימוי שאפשר לבחון אותו בכל פעם מבראשית. אצל נורה ונעמי, גלגל חומר, שנדחה *משיירה*, מהווה בסיס לעבודה שנבנתה סביבו. ראש ציפור יוצא מהחומר, וגופה תקוע בשער מלבני פשוט. מיקומו ממצב את נקודת הפתיחה וקובע את מסלול הקריאה מהמרכז אל השוליים, אל שני צידי השער, שם מוצבים שישה מבנים דמויי עצם, שלושה מכל צד, קעורים בחלקם העליון כמו חרכי ירי בחומות עתיקות. במרכז מונח במאוזן הגלגל שהיה למזבח של סגידה לתנועה, להמשכיות ולהתחדשות: גלגל השמש או הגלקסיה, גלגל המזל, גלגל הצלה והגלגל של דושאן.

מחשבה אדריכלית סדורה מארגנת את המתחם במקצב סימטרי, תָחום ומוגדר, בניסיון להכניס סדר בתוהו. האיפוק והמכובדות שמקרין המקצב הסדור תומכים בשאר האלמנטים; אך מיקומו של המתחם במקצב כולו פותח פתח מילוט האופייני לשלהי המאה ה-20 - חזרה למטאפיזי, למיסטי.

סירות

דימוי הסירה פרץ לעבודתן, על פי נעמי, מתוך סקיצה בחומר של ארון קבורה אנתרופואידי שנחצה לשניים. מהלך הפתיחה נבע מיצר סקרנות שמקורו בחוויה אישית טראומטית - סגירה לשם פתיחה, אמביוולנטיות המאפיינת את הסדרה *מילוט*.

דימוי הסירה פיאר לא מעט אירועים בתנ"ך: סיפור המבול ותיבת נוח, הצלת משה בתיבה, יונה הנביא. במיתולוגיה היוונית שירת הדימוי את סיפורי גיזת הזהב ואת מסעו עמוס התלאות של אודיסיאוס, ובנצרות את הליכתו של ישו על המים להצטרף אל השליחים שבסירה.

מיצב הסירות הראשון שלהן נעשה ב-1993 בביינאלה לקראמיקה בבאר-שבע. הסירות נבנו בתנאי שדה, מחומר רעפים פריך. בקרקעיתה של אחת הסירות הונחו חלקי עצמות, שנעשו מחומר שאריות של קערות פגומות שמצאו נורה ונעמי בבית חרושת לקראמיקה.

"קיווצ'צ'נו ותקענו אותן בסירה", מתארת נעמי. מיצב הסירה שבתערוכה הנוכחית, כמו קתדרלה גותית [קט' עמ' 27], הוצג לראשונה ב-1994 במסגרת ארט-פוקוס, בתערוכה "פיסול ישראלי בתפן: העשור האחרון" שאצרה אני גולדנברג. צלליתו מהדהדת סירות שצילמה נעמי שנה קודם לכן במסע לאגם אטיטלן בגוואטמלה. האגם, שמימיו ממלאים לוע הר געש כבוי ומזוהם, חסר מוצא וחסר דגה, משמש את תושביו למשחקי דיג: "משחקים בנדמה לי", כדברי נעמי. חוסר הפונקציונאליות של הזמן בתודעתם של אנשי אטיטלן, ריתק את נורה ונעמי.

הסירות הכבדות והמגושמות של באר-שבע הוצרו לעץ-סולם מוארך וחלול. חמש סירות הונחו על הרצפה, חלקן מפורקות, ושלוש סירות נוספות ניצבות להן. ידיות נשיאה, כשל אלונקה, מרמזות על קריאה אפשרית נוספת, ובקרקעית הסירות נותר רק רמז לעצמות השלד של החומר. המבנה המשולש חוזר בסירות הניצבות לרצפה. הזרימה אל חלל העבודה וממנו נקטעת בחומות החומר, בשתי הסירות הצדדיות הניצבות, כאשר הסירה במרכז אטומה. כובד המשקל עובר מהחומר לחלל, מהמעשה אל האידאה.

דימוי *הסירה-חלון* נוגע באמצעי מילוט נוסף, דו-כיווני. הסירה ניצבת לרצפה ונפתחת אל נוף פנימי וחיצוני. החומר סוגר על סורג ברזל דליל ומאפשר זרימה חלקית בלבד דרכו. *מצבת זיכרון אישית* [קט' עמ' 28], שכבר הוצגה בתערוכה "אמן עושה לעצמו מצבת זיכרון" בבית האמנים בירושלים (1995), היא ארגז-סירה מעץ מצופה עופרת, מלא שברי זכוכית כחולה בגון המים. על מצע הזכוכית מונחות שתי סירות חומר, וציפור-אדם - מין אליל קדמוני - מוליכה כל סירה. הסירה הנושאת את המת בדרכו האחרונה שימשה את במאי הקולנוע היווני, תיאו אנגלופולוס, בסרטו *המבט של אודיסיאוס*, שבו הוא משיט פסל ענק של לנין בסירה לאורך הדנובה: העולם נפרד מסדר קודם לטובת סדר חדש תוך מיחזור של מצבי מילוט: "בראשית היה המסע, אחר כך הספק, ואחר כך הגעגוע".[11]

הערות

1. אברהם סוצקבר, "כנפי שחם", *כנפי שחם*, מיידיש: ק.א. ברתיני (תל-אביב: עם עובד, 1983), עמ' 97.
2. עמוס קינן, קט. *אמנות הפיסול בישראל: חיפוש הזהות* (תפן: המוזיאון הפתוח, 1988) עמ' 5.
3. על פי: Pierre Amiet, "Le Temple ailé", *Reuve d'archéologie orientale* 1:LIV (1960), fig. 1-5
הפנתה את תשומת הלב למקדש המסופוטאמי המכונף פרופ' פרחיה בק מהחוג לארכיאולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב.
4. השם אנתרופואיד, דמוי אדם ביוונית, מורה על ארונות קבורה מחרס, עץ או אבן שהיו נהוגים בשימוש במצרים הקדומה. גם בארצות שבהן שלטו המצרים כדוגמת נוביה (סודן) או ארץ-ישראל, נמצאו אנתרופואידים. קבוצות גדולות של ארונות כאלה נחשפו בבית הקברות שלמרגלות תל בית-שאן ובזה שליד אתר העתיקות של דיר-אל-בלח. הנקברים היו כפי הנראה חיילים ופקידים ששירתו במצודות המצריות שהיו באתרים אלה במאות ה-12 וה-13 לפנה"ס. ההסבר נמסר מפי פרופ' משה כוכבי מהחוג לארכיאולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב.
5. קולין פירסון (נ. 1932) הוא קראמיקאי-אמן אנגלי, שעבודותיו

בחומר מתפרסמות במיטב הספרות העולמית על קראמיקה.

6. A. Stassinopoulos-Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1988), p. 166

7. קט. *חנה אורלוף: קו וחומר*, עורכת: חנה קופלר (תפן: המוזיאון הפתוח, 1993), איור 210, עמ' 214-216.

8. תערוכה אינטימית שאצרה סמדר שפי בגלריה קמרה אובסקורה בתל-אביב (1995), עסקה במיתוס דרך עבודתו של שמחה שירמן.

9. ברכה ליכטנברג-אטינגר, "זה המדבר, דבר אינו מכה בו שורש: שיחה עם אדמונד ז'אבס", *מסלולי נדודים: הגירה, מסעות ומעברים באמנות ישראלית עכשווית*, עורכת: שרית שפירא (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1991), עמ' 12.

10. על-פי תצלום (עמ' 613) בקטלוג התערוכה "פרימיטיביזם באמנות המאה ה-20", שאצר ויליאם רובין במוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק, ב-1984.

11. יצחק לאור, "בראשית היה המסע, אחר-כך הספק, אחר כך הגעגוע", *העיר*, 29.3.1996; הסרט *המבט של אודיסאוס* זכה בפרס הגדול בפסטיבל קאן, 1995.

מתוך שיחות שנערכו במהלך 1995-96

נ ע מ י

אמי, זינה קורנברג, עלתה ארצה ב-1919, בגיל 19, יחד עם אמה. הן ברחו מהמהפכה ברוסיה והגיעו דרך איסטנבול, באונייה רוסלאן. אבי, פריץ קורנברג, עלה ב-1920 עם קבוצת אנשים שהתיישבה בבית קדם ביפו, שבו עבדו אמי וסבתי במטבח. שם הם הכירו. הזיווג בין היקה והרוסייה היה מוזר. אחרי שנה הם נישאו כשהיא לבושה בשמלה היחידה שהביאה מרוסיה. על זה היתה גאוותה - מכבסים בלילה ולובשים בבוקר. נולדו ארבעה ילדים. נשארנו אני ואחותי הגדולה. האח הצעיר נפל במלחמת השחרור והשני נפטר מהתקף לב.

הורי התחתנו ועברו לגור בירושלים, במחנה-יהודה ואחר כך במוסררה. אבי היה אדריכל, בוגר הבאו-שולה בגרמניה, ובנה בארץ, בין השאר, את בניין הפקולטה לכימיה באוניברסיטה העברית בירושלים, את מדרגות האמפיתיאטרון בהר-הצופים, את כפר הנוער בן-שמן, את ביתו של עגנון בתלפיות ועוד.

ב-1922, כשהתאפשרה רכישת קרקעות בתלפיות, הם בנו שם את ביתם - בית קורנברג. היקה שהסתנוור מהשמש הישראלית בנה בית שהיה עשוי ברובו עץ, עם גג רעפים. הבית התכנס סביב אטריום והתאורה הגיעה מהחלונות שמסביב. אבי, שעשה גם את הרהיטים, צייר וניגן.

ב-1929, בזמן הפרעות בחברון, עלה הבית באש והורי ברחו לבית טיכו. אחר כך הקימו אותו מחדש. ב-1948 שוב היה צריך לפנותו, היות שזה היה הבית האחרון לפני האזור הערבי. כדי לעזור בפרנסת המשפחה החזיקה אמי פנסיון. אבי נפטר ב-1944 ואמי המשיכה ותמכה בכל המשפחה.

נורה (משמאל) ונעמי בעבודה

Nora (left) and Naomi at work

הייתי תלמידה איומה. לא אהבתי ללמוד. למדתי בבית ספר תיכון מקצועי של הדסה, מלאכת מחשבת. זה תפס אותי. עשינו עבודות חרטות בעץ, ורקמה, ובימי הצנע תפרנו ורקמנו דברים מיוחדים לאח"מים. בצבא הייתי בנח"ל, ביוטבתה, מה שהיה אז עין-רדיאן. היתה שם סיירת של הנח"ל ואני הייתי הפקידה, וזה הבטיח זכויות יתר כמו סיורים בשטח. התקופה הזאת הסתיימה מהר מדי עבורי.

כל חיי חלמתי להיות אחות. אמי החליטה שאחות זה לא מקצוע, לכן התפשרתי על פיזיותראפיה. המשמעת בבית הספר היתה צבאית ואחרי חצי שנה עזבתי. באותה תקופה פתחו את המחלקה לקראמיקה בבצלאל, והחלטתי ללמוד בה עם חברים. שם פגשתי את נורה.

התחלנו לעבוד יחד ב-1960. עבדנו במרתף קטן של השכנים. משם עברנו למרתף שאמי העמידה לרשותנו ועשינו כלים. כמעט כל שנה נולד ילד. נועם ואורי של נורה, יואב ואיה שלי, טלי של נורה, אוסי שלי ויותם שאיננו.

אני לא יודעת לרשום או להתבטא בדו-מימד. אנחנו רושמות בחומר. יותר נוח לי לתת קווץ' בחומר מאשר לבטא את זה. אנחנו מדברות המון, נוסעות הרבה, אבל לפני הכל אנחנו מטיילות הרבה בטבע. כשאנחנו מסיימות משהו אנחנו ממשיכות עד שנולדים דברים חדשים.

קשה לי לראות דברים שהופקעו ממקומם. שיש צריך להיות שיש ולא דמוי-שיש. בט"ו בשבט הביאו קוקוס הביתה. ביקשתי שלא יפצחו אותו עם פטיש אלא ינסרו אותו. ניסרו והוציאו את האגוז במלואו ונשארתי עם שני חלקי הקוקוס. שמתי אותם יחד וראיתי שיש לי דג אבו-נפחא עם העיניים והפה, חתיכת טבע ולא משהו שמישהו המציא.

נ ו ר ה

אני ואחותי נולדנו וגדלנו בגרמניה, בברלין. הורי באו לברלין מרוסיה. אבי ישב בכלא של הבולשביקים כקפיטליסט. הוא היה מהנדס מכונות בראשית דרכו, ואני זוכרת את הסיפורים שלו על העכברושים שאכלו לו את הרגליים בכלא ואת הסיפורים של אמא על הפוגרומים שעברה. הם חיו בעיירה קטנה, אוסטרוג, באוקראינה. חיילים רוסים בזזו את הבתים ואנסו את הנערות. הן התחבאו במרתף ושמעו אותם מסתובבים בבית ולוקחים הכל. הורי הגיעו לגרמניה וחיו שם 15 שנה.

"הרבה מסעות יש אך הבולטים בהם הם מסע המשיכה ומסע הדחיפה. למסע המשיכה יש סוף נכסף, שההולך, כמו צליין מאמין, נמשך אליו. כך הוא מסעו של אודיסיאוס השב אל ביתו. [...] כאלה הם הארגונאוטים בדרכם אל גיזת הזהב.

"במסע הדחיפה, לעומת זה, הנוסע מבקש להתרחק. סופו של המסע אינו ידוע או שאינו רלוואנטי. תכליתו להרחיק את הנוסע ממקום מסוים, מבעיה או מאיום, או מחיים שהוא קץ באורחותיהם. כזה הוא המסע של יונה הנביא הבורח מאלוהיו, וכזה הוא מסעו של יעקב מארץ כנען לארץ חרן. [...]

"ויש עוד סוג של מסע שאינו מסע של דחיפה ואינו מסע של משיכה, [...] אלא הוא התכלית עצמה. כזה הוא מסעו של ישמעאל ב'פיקווד', ספינת הדיג של מובי דיק. כזה הוא מסעו של אשנבך לוונציה".

- מאיר שלו, "לך לך", העיקר על *אהבה* (תל-אביב: עם עובד, 1986), עמ' 148.

בתחילת 1938 חליתי במחלת ריאות. הרופא המליץ לנסוע לריוויירה הצרפתית, ואמי, אחותי ואני נסענו. גרנו בז'ואן-לה-פן, ליד קאן בצרפת. משם יש לי זכרונות על טיולים בטבע, בהרים ובגבעות, ריחות וצמחים. הפואמה שר היער של גתה שייכת לתקופת הפירוד הארוכה מאבי. הוא היה שולח לנו מכתבים, קטעי סיפורים ושירים. אחד מהם היה סיפורו של שר היער, שלווה בציור שהוא העתיק מהספר. אני זוכרת את טון הקריאה, שיר מפחיד עם מקצב מיוחד. מסופר בו על איש שמחזיק את ילדו החולה וההוזה בידיו ודוהר ביער לרופא, כנראה. הילד ההוזה רואה בדמיונו את שר היער ואת בנותיו המנסות לפתותו לבוא איתן. בסוף המסע הילד מת בזרועות אביו.

כשהיטלר עלה לשלטון אבי כבר היה יצואן מצליח של מכשירי רפואה גרמניים לארצות דרום-אמריקה. הוא הבין שצריך לברוח וניסה להוציא כמה שיותר רכוש. עלו עליו, אבל בסוף הוא הצליח לשחד מישהו בכסף רב והגיע לארץ. כשהגענו מקאן לארץ באוקטובר 1939, אבי חיכה לנו בנמל יפו. זכרנו אותו רק בחליפה. כובע השעם, מכנסי החאקי הקצרים וגרבי החאקי שבהם הופיע - היה בהם משהו זר לחלוטין. השתכנו בתל-אביב ברחוב מזא"ה (הסטודיו שלי שם עד היום. אבי קנה אותו כהשקעה).

היו הרבה שנים רזות. אבי אף פעם לא חזר למקצועו. הוא עלה בן 41 ישר למצב מלחמה. הוא ידע 12 שפות והלך לעבוד בצנזורה, שם העביר את זמנו לריק - פקיד ממשלתי במנדט, ואחר כך אצלנו. משמונה עד ארבע, לעבודה ובחזרה.

אני זוכרת שהתביישתי להגיד שאני ילידת גרמניה. לא העזתי לדבר מלה בגרמנית והתכחשתי לעברי לחלוטין. אף פעם לא חשבתי שיש לי קשר לשואה או שזה חלק ממני, למרות שחלק גדול ממשפחתה של אמי נספה. אחרי המלחמה גרו אצלנו בבית פליטים - אחותו של אבי ובת-דודה שגרו אצלנו שנה. גם אח של אמי, בנו ואשתו הפולנייה שהסתירה אותם (אשתו הקודמת נספתה), הגיעו. הבן-דוד הזה היה מחביא לחם מתחת לכר. הורי אף פעם לא דיברו על זה. שנים אחר כך הודתה אמי שזמן רב לא יכלה לאכול כי שני האחים שלה מתו ברעב. את המהפך שעברנו להיות אנשים גאים, בלי פחדים, קלטתי רק כשנסעתי עם אמי לאיטליה. היא לא היתה מוכנה לישון בשום מלון שמעל המיטה בו התנוססה איקונה.

אני הייתי בתנועת נוער, בצופים. שם היו החיים, מחנות העבודה. הייתי בת 14 כשפרצה מלחמת השחרור. קינאנו בפלמ"חניקים כי לא חווינו את החוויה ההיא. היינו מאושרים מפני שהיתה לנו אידיאולוגיה. לא התלבטנו מה ללמוד, איזו קריירה לעשות. הכל היה ברור מאוד. היינו חדורי הכרה, רצון ואמונה בדרך החברתית והציונית של ההתיישבות. משה, בעלי, היה מדריך שלי. הוא לימד אותנו את התורות של מארקס ואנגלס. הוא נולד ברומניה ועלה בגיל חמש. הרקע שלו מהבית היה ציוני. הוריו עלו ב-1933 מתוך אידיאולוגיה ציונית. אביו היה יו"ר התנועה הציונית ברומניה.

אני קוראת הרבה, גם מכורח ההוראה. מכיוון שיש לי רקע בתולדות האמנות, אני בוחרת נושאים רחבים בהוראה, שיכולים להשפיע או להרחיב אופקים. אני אוהבת שירה. ב-12:00 בקול המוזיקה יש רגע של שיר. כשאני שומעת משהו שאני אוהבת אני קונה את הספר. כך גיליתי את סוצקבר ואת הדימויים הנפלאים שלו על רגע היצירה. הוא משווה את רגע היצירה לנפילת תפוח מהעץ. הוא בשל, רוטט, ואז כשהוא על הרצפה הוא כבר לא שלך. זה קולע למצב שלנו בקראמיקה: הרגע שבו החומר מתקשה הוא חד-משמעי כל כך, ואתה לא יכול לעשות דבר, רק להרוס. זה סופי בצורה מכאיבה.

אני אוהבת מאוד לעבוד על אובניים, אבל אף פעם לא ארצה לעשות רק את זה. זו מין מנוחה לראש. כשיושבים על האובניים ומגלגלים את הגלגל מתגלגלות המחשבות.

אמא של נעמי היתה נפלאה. היתה לה אישיות חזקה מאוד וחוש הומור. היא היתה מוסד. כל מי שעבד שם נשאב לתוכה. היא החזיקה פנסיון עם הבישולים והריבות שלה, כשבכל מקום אחר כבר הציעו אמבטיה צמודה ותנאים הרבה יותר טובים. אליה באו כדי לשמוע את הבדיחות שלה. היו לה אימרות לכל מצב. היו בינינו קשרים חזקים מאוד. הייתי כמו בת מאומצת שלה - אני ועוד הרבה אחרים. פעמים רבות הייתי באה לסטודיו גם בערב. אמא של נעמי היתה יורדת אלי אחרי שגמרה עם הפנסיון והיתה מביאה לי משהו לאכול. תמיד היו דברים טובים וגם סיפורים.

היא התאלמנה כשנעמי היתה בת שבע. כמה שנים לאחר מכן שכלה את בנה, שנעדר בקרבות כפר לוביה במלחמת השחרור. לנו היתה ילדה שנפטרה בגיל ארבע מלוקמיה. הילדה נולדה בקיבוץ כשעוד לא חלמתי ללכת ללמוד. כשעזבנו חיכיתי שתהיה בת שלוש, כדי שאוכל לשלוח אותה לגן, והלכתי ללמוד בבצלאל. שנה וחצי לאחר מכן היא חלתה ותוך שלושה שבועות לא היתה. כבר הכרתי את נעמי. זה היה בזמן הלימודים, בפסח, וכמובן שאת השנה לא סיימתי.

נכנסתי להריון עם הבכור והייתי זקוקה לשמירת הריון. אמא של נעמי באה לבקר אותי ואמרה לי משהו שלעולם לא אשכח: צרות קבורות, הזמן מכסה אותן. היא סיפרה לי על הבן שלה. עד שלא הביאה אותו לקבורה לא הצליחה למצוא שקט נפשי. היא רצה בהרים לחפש אותו, פשוטו כמשמעו.

נ ו ר ה ו נ ע מ י

עובדות וחותמות יחד מאז 1962

נורה כוכבי - נ. ברלין, 1934
נעמי ביטר - נ. ירושלים, 1936

לימודי אמנות

1962-1958 בצאלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, קראמיקה, ב.א. (נורה ונעמי)
1968-1965 האוניברסיטה העברית, ירושלים, תולדות האמנות, ב.א. (נורה ונעמי)
1981-1978 אוניברסיטת תל-אביב, תולדות האמנות, מ.א. (נורה)

תערוכות יחיד

1965 - בית קורנברג, ירושלים
1972 - מוזיאון הארץ, תל-אביב
1973 - בית האמנים, ירושלים
1973 - המוזיאון היהודי, ניו-יורק
1976 - גלריה דלסון ריכטר, יפו
1978 - גלריה קירשטיין, תל-אביב
1979 - הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה
1979 - מוזיאון הרצליה לאמנות
1986 - בית האמנים, ירושלים
1987 - הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה
1987 - מרכז קרן אליכס דה-רוטשילד, ירושלים
1989 - גלריה לאמנות מוג'ינקן, טוקיו

תערוכות קבוצתיות נבחרות

1970 - "קראמיקה 70", מוזיאון תל-אביב
1974 - "התחרות ה-32 לקראמיקה בינלאומית אמנותית בת-זמננו", פאנזה, איטליה
1978 - "קראמיקה מישראל", ברלין; קובלנץ; מינכן
1980 - "המיתוס של כנען", הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה
1984 - "13 בחומר", תיאטרון ירושלים
1985 - "חומר שרוף - מכנה משותף", בית יד-לבנים, חולון
1988 - "אמנות הפיסול בישראל: חיפוש הזהות", המוזיאון הפתוח, תפן
1990 - "קראמיקה ישראלית", מוזיאון בת-ים לאמנות מודרנית
1991 - "ראשיתה של הקרמיקה בישראל", בית האמנים, ירושלים; מוזיאון הרצליה לאמנות
1992 - "קראמיקה מישראל", פרנקפורט על האודר
1992 - "קראמיקה: ישראל 92", האקדמיה הבינלאומית לקראמיקה, איסטנבול
1993 - ביינאלה לקראמיקה, באר-שבע
1994 - "פיסול ישראלי בתפן: העשור האחרון", המוזיאון הפתוח, תפן
1994 - "מגהוואט", ארט-פוקוס, ירושלים
1994 - "מלאכת מחשבת עכשווית מישראל", המוזיאון הלאומי לאמנות מודרנית, טוקיו
1994 - "21 אמנים מישראל", גלריה לקראמיקה בוויג, האנובר
1995 - "אמן עושה לעצמו מצבת זיכרון", בית האמנים, ירושלים

פרסים ומלגות

1986 - מדליה על מצוינות בפיסול, תחרות בינלאומית לאמנות, ניו-יורק
1988 - מלגת שהות לאמנים, מרכז לתרבות ואמנות, מערב וירג'יניה, ארה"ב (נעמי)

עבודות במוזיאונים ובאוספי אמנות

מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב
מוזיאון הרצליה לאמנות
מוזיאון לקראמיקה, פאנזה, איטליה
חברת איתן אלן, קונטיקט, ארה"ב
גלריה ברטה אורדנג, ניו-יורק
גלריה לאמנות ד"ר פאול קסטר, מנשנגלדבך, גרמניה
מכון ואן-ליר, ירושלים
המוזיאון הפתוח, תפן
גלריה לאמנות מוג'ינקן, טוקיו
מרכז לתרבות ואמנות, מערב וירג'יניה, ארה"ב
אוסף האמנות, עיריית באר-שבע

עבודות בבנייני ציבור

"הים", קיר קראמי בבית התרבות העירוני, עכו
"בריאת העולם", קיר קראמי בביה"ס התיכון "מעלה", ירושלים
"אגן לנטילת ידיים", בית הכנסת הרמב"ם, הרובע היהודי, ירושלים
"קיר זיכרון", מכללה לחינוך "כרם", ירושלים

ביבליוגראפיה

ספרים:

R. Dayan, *Crafts of Israel*, New York, 1974

E. Lewenstein and E. Cooper, *New Ceramics*, New York & London, 1974

H. Stor-Britz, *Contemporary International Ceramics*, Köln, 1980

G. Borrman, *Keramik der Welt*, Düsseldorf, 1984

קטלוגים:

A. Kampf, *Nora and Naomi: Impressions from Sinai*, Jewish Museum, New York, 1973

XXXII concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea,
Faenza, 1974

פיסול בחומר, אמנות לעם, תל-אביב, 1978

J. Blumenthal and N. Kochavi, *Keramik aus Israel*, Berlin, 1979

א. אורתר וא. מילר, *פיסול קראמי*, הגלריה לאמנות של אוניברסיטת חיפה, 1979

ש. יזרעאל, *הבעה בחומר*, מוזיאון הרצליה לאמנות, 1979

צ. שמשי, *13 בחומר*, ירושלים, 1984

א. קמפף, *נורה ונעמי: "כי האדם עץ השדה", 1982-1987*, הגלריה לאמנות של אוניברסיטת חיפה, 1987

ע. קינן, *אמנות הפיסול בישראל: חיפוש הזהות*, תפן, 1988

J. Blumenthal, *Keramik aus Israel*, München, 1990

A. Mishori, *Keramik aus Israel*, Museum für Angewandete Kunst, Gera, 1992

A. Mishori, *Ceramics Israel 92*, Tel Aviv, 1992

ח. פינקלשטיין, *ביינאלה לקראמיקה*, באר-שבע, 1993

G. Ofrat, *21 Kunstler aus Israel: Gefässe - Skulpturen*, Keramik Gallerie Boewig, Hanover, 1994

Israeli Contemporary Crafts, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 1994

א. גולדנברג וע. קינן, *פיסול ישראלי בתפן: העשור האחרון*, תפן, 1994

ח. שמש, *מגהוואט*, ארט-פוקוס, ירושלים, 1994

י. הדני, *אמן עושה לעצמו מצבת זיכרון*, ירושלים, 1995

כתבי עת:

N. Kochavi, "Sinai: Source of Inspiration", *Ceramic Review* 86: 9-11, London, 1984

Nora & Naomi, "News and Retrospects: in Israel", *Ceramics Monthly* 35/6: 103, Colombus, Ohio, 1987

"Events: Nora & Naomi, Skeleton Trees, 1985", *Sculpture* 7/3: 37, Washington DC, 1988

Nora & Naomi, "The Tree of the Field is Man's Life", *Ceramic Review* 117: 37-39, London, 1989

Asahi Shimbon Weekly, Tokyo, October 20, 1989 (Japanese)

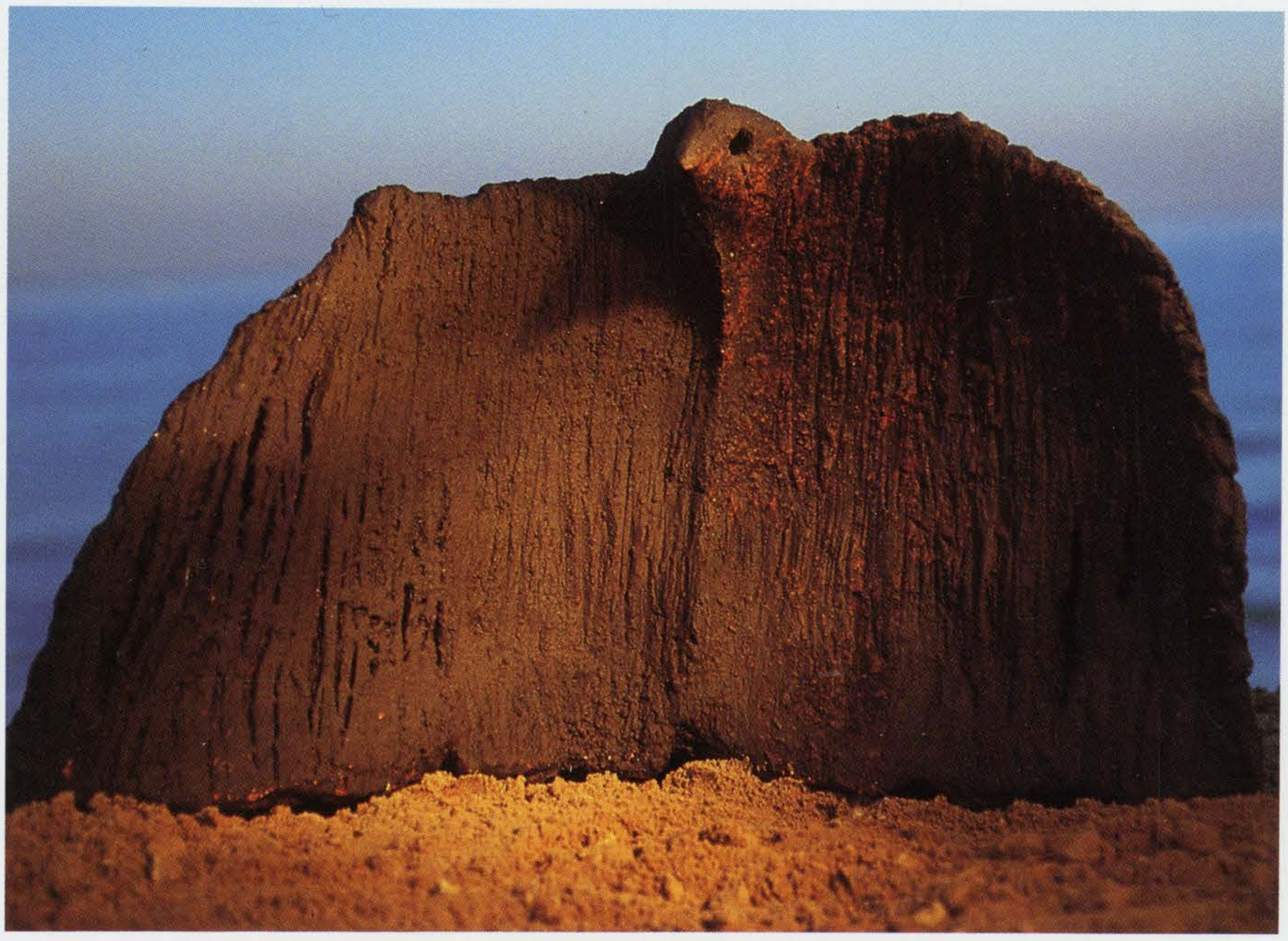
F. Yovel, "The Ceramic Trees of Nora Kochavi and Naomi Bitter", *Mabat* 17: 4-5, Den Haag, 1991 (Dutch)

נורה ונעמי, "המקריות המבורכת", *סטודיו* 24:7-6, תל-אביב, 1991.

Nora and Naomi, "Ladders of Escape", *Ceramic Art and Perception* 17: 47-49, Sydney, 1994

יער, 1993-96, 18 יחידות,
חומר אדום, זיגוג עופרת.

Forest, 1993-96, 18 units,
red clay, lead glaze
190x500x500



ציפור שחורה, 1989, חומר שחור

Black Bird, 1989, black clay
40x30x50

ציפור שחורה, 1989, חומר שחור

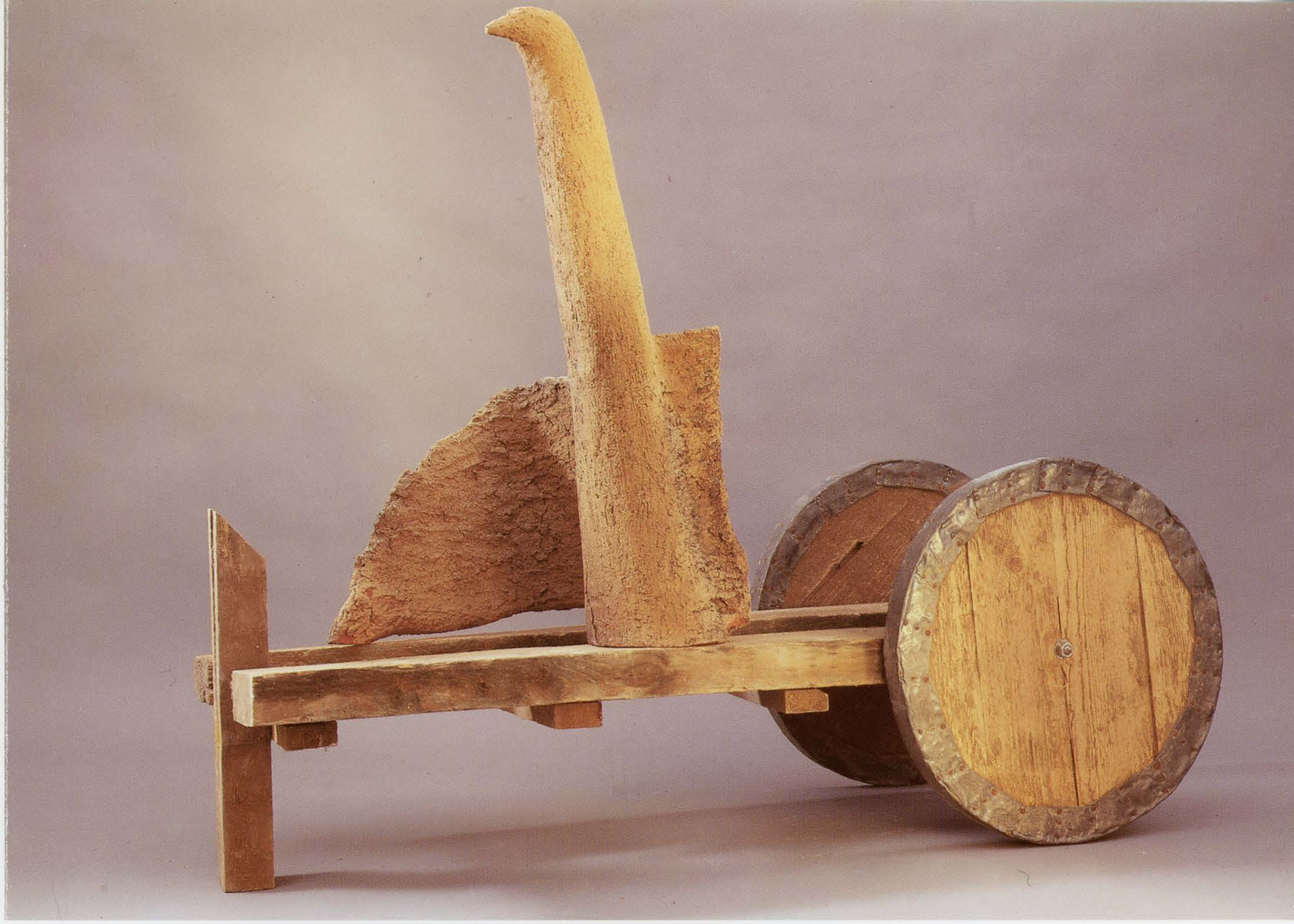
Black Bird, 1989, black clay
70x30x40

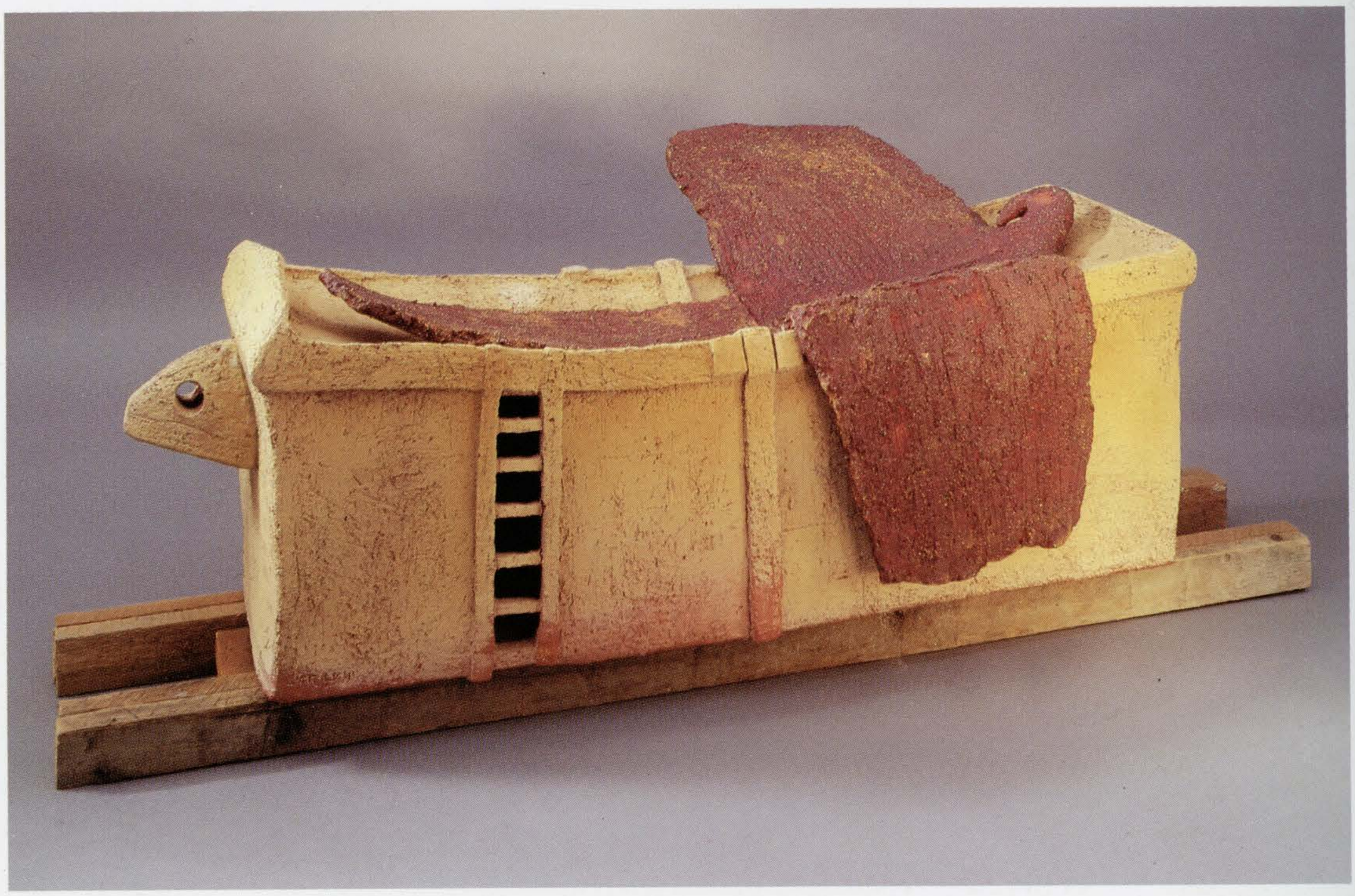
ציפור על קביים, 96-1991,
חומר שחור, ברזל בניין, עץ, עופרת

Bird on Crutches, 1991-96,
black clay, iron, wood, lead
300 x 100 x 200

שמוטת כנף, 1989,
2 יחידות, חומר שחור

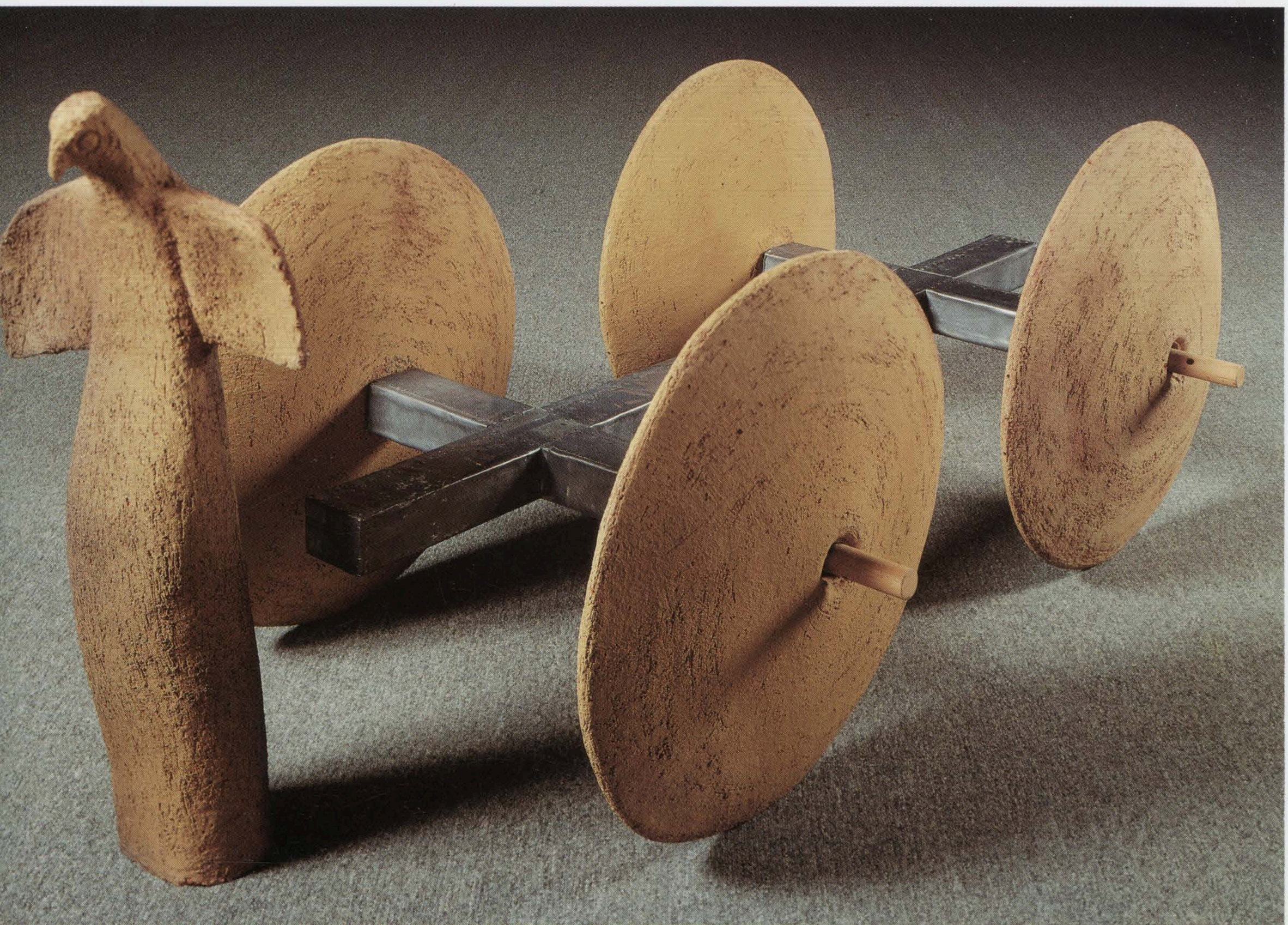
Dropped Wing, 1989,
2 units, black clay
190x60x190

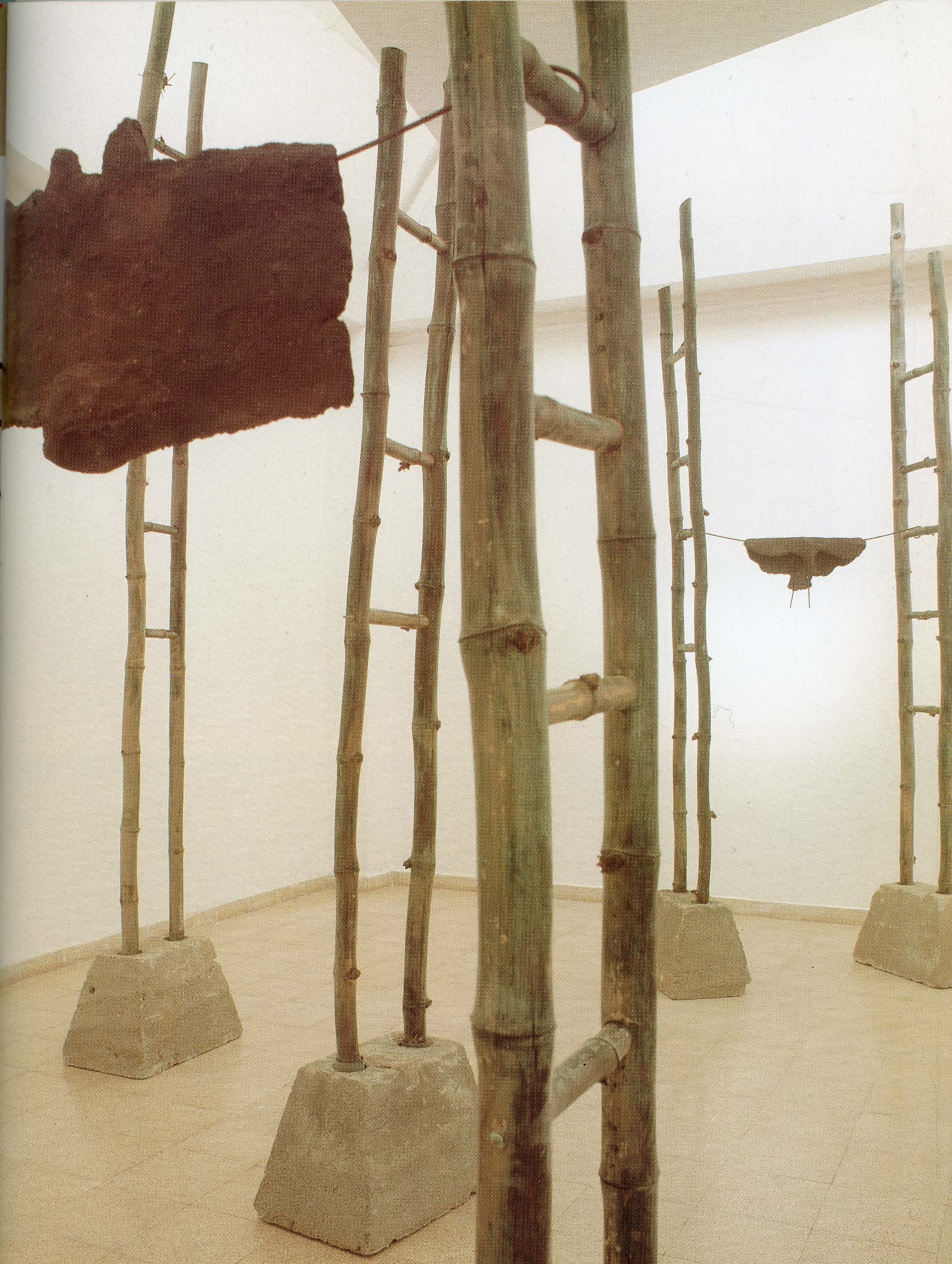




שיירה, 1991-96, 36 יחידות,
חומר אדום, זיגוג יבש, עץ, עופרת, ברז

Caravan, 1991-96, 36 units,
red clay, dry glaze, wood, lead, iron
110 x 80 x 1,000





סולמות, 1993-94, 10 יחידות,
חומר שחור, ברזל, בטון, קנה חזרן

Ladders, 1993-94, 10 units,
black clay, iron, cement, bamboo
300 x 300 x 400

מקדש לגלגל, 1994, 9 יחידות,
חומר אדום, זיגוג יבש
Shrine of the Wheel, 1994,
9 units, red clay, dry glaze
85x150x150

סירות, 1994, 8 יחידות,
חומר שחור, טרה סיגילטה

Boats, 1994, 8 units,
black clay, terra sigillata
240x500x400

מצבת זיכרון אישית, 1995,
חומר שחור, טרה סיגילטה, זכוכית, עץ, עופרת

Personal Memorial, 1995,
black clay, terra sigillata, glass, wood, lead
100x30x180

Bibliography

Books:

- R. Dayan, *Crafts of Israel*, New York, 1974
- E. Lewenstein and E. Cooper, *New Ceramics*, New York and London, 1974
- H. Stor-Britz, *Contemporary International Ceramics*, Cologne, 1980
- G. Borrman, *Keramik der Welt*, Düsseldorf 1984

Catalogues:

- A. Kampf, *Nora and Naomi: Impressions from Sinai*, Jewish Museum, New York, 1973
- *XXXII concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea*, Faenza, 1974
- *Sculpture in Clay*, Omanut la'Am, Tel-Aviv 1978 (Hebrew)
- J. Blumenthal and N. Kochavi, *Keramik aus Israel*, Berlin, 1979
- I. Ortar, and I. Miller, *Ceramic Sculpture*, University Art Gallery, Haifa, 1979 (Hebrew)
- S. Izre'el, *Expression in Clay*, Herzliya Museum of Art, 1979
- Z. Shimshi, *13 in Clay*, Jerusalem, 1984
- A. Kampf, *Nora and Naomi: "For Man is a Tree of the Field"*, 1982-1987, University Art Gallery, Haifa, 1987
- A. Kenan, (ed.), *Sculpture in Israel: In Search of Identity*, The Open Museum, Tefen, 1988
- J. Blumenthal, *Keramik aus Israel*, Munich 1990
- A. Mishori, *Keramik aus Israel*, Museum für Angewandte Kunst, Gera, 1992
- A. Mishori, *Ceramics Israel 92*, Ceramic Artists Association of Israel, 1992
- H. Finkelstein, *Ceramic Biennale, Beer-Sheva 1993*, Beer-Sheva, 1993
- G. Ofrat, *21 Künstler aus Israel: Gefässe – Skulpturen*, Keramik-Gallerie Boewig, Hanover 1994
- *Israeli Contemporary Crafts*, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 1994
- A. Goldberg, and A. Kenan, *Israeli Sculpture in Tefen: The Last Decade*, The Open Museum, Tefen, 1994
- H. Shemesh, *Megawatt*, Art Focus, Jerusalem, 1994
- I. Hadani, *The Artist Makes Himself a Memorial*, Jerusalem, 1995 (Hebrew)

Journals:

- N. Kochavi, "Sinai – Source of Inspiration", *Ceramic Review* 86: 9-11. London, 1984
- Nora and Naomi, "News and Retrospects – in Israel", *Ceramics Monthly* 35/6: 103. Columbus, Ohio, 1987
- "Events: Nora and Naomi, Skeleton Trees, 1985", *Sculpture* 7/3: 37. Washington DC, 1988
- Nora & Naomi, *"The Tree of the Field is Man's Life"*, *Ceramic Review* 117: 37-39. London, 1989
- *Asahi Shimbon Weekly*, Tokyo, October 20, 1989 (Japanese)
- F. Yovel, "The Ceramic Trees of Nora Kochavi and Naomi Bitter", *Mabat* 17:4-5. Den Haag, 1991 (Dutch)
- Nora and Naomi, "The Blessed Chance", *Studio* 24: 6–7. Tel Aviv, 1991 (Hebrew)
- Nora and Naomi, "Ladders of Escape", *Ceramics: Art and Perception* 17: 47-49. Sydney, 1994

NORA and NAOMI

Work and sign together since 1962

Nora Kochavi – born in Berlin, 1934
Naomi Bitter – born in Jerusalem, 1936

Art Studies

1958-1962: Bezalel Academy of Art, Jerusalem, Ceramics, B.A. (Nora and Naomi)
1965-1968: Hebrew University of Jerusalem, Art History, B.A. (Nora and Naomi)
1978-1981: Tel Aviv University, History of Modern Art, M.A. (Nora)

One Man Shows

1965 – Kornberg house, Jerusalem
1972 – Eretz-Israel Museum, Tel Aviv
1973 – Artists' House, Jerusalem
1973 – Jewish Museum, New York
1978 – Delson-Richter Gallery, Jaffa
1978 – Kirstein Gallery, Tel Aviv
1979 – Haifa University Art Gallery
1979 – Herzliya Museum of Art
1986 – Artists House, Jerusalem
1987 – Haifa University Art Gallery
1987 – The Alix de Rothschild Foundation Center, Jerusalem
1989 – Mujinkan Art Gallery, Tokyo

Selected Group Exhibitions

1970 – "Ceramics 70", Tel Aviv Museum of Art
1974 –"Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea", Faenza, Italy
1978 – "Keramik aus Israel", Germany: Berlin, Koblenz, Munich
1980 – "The Myth of Canaan", Haifa University Art Gallery, Haifa
1984 – "13 in Clay", Jerusalem Theater, Jerusalem
1985 – "Fired Clay – Common Denominator", Memorial House Gallery, Holon
1988 – "Sculpture in Israel: In Search of Identity", The Open Museum, Tefen, Western Galilee
1990 – "Israeli Ceramics", Bat-Yam Museum of Modern Art
1991 – "The Beginnings of Israeli Ceramics", Artists' House, Jerusalem and Herzliya Museum of Art
1992 – "Keramik aus Israel", Germany: Gera; Schloss Gustrow; Frankfort/Oder
1992 – "Ceramics: Israel 92", International Ceramics Academy, Istanbul
1993 – "Ceramic Biennale Beer Sheva 1993", Beer Sheva
1994 – "Israeli Sculpture: The Last Decade", The Open Museum, Tefen
1994 – "Megawatt", Art Focus, Jerusalem
1994 – "Israeli Contemporary Crafts", The National Museum of Modern Art, Tokyo
1994 – "21 Artists from Israel", Boewig Ceramic Gallery, Hanover
1995 – "The Artist Makes Himself a Memorial", Artists' House, Jerusalem

Awards and Grants

1986 – Medal for Outstanding Achievement in Sculpture, The International Art Competition, New York
1988 – Grant for Artist in Residence Program, V.C.C.A. West Virginia (Naomi)

Works in Museums and in Art Collections

– Eretz-Israel Museum, Tel Aviv
– Herzliya Museum of Art
– Museum of Ceramics, Faenza, Italy
– Ethan Allen Corporation, Connecticut
– Bertha Urdang Art Gallery, New York
– Kunstkammer Dr. Paul Koester, Moenchengladbach, Germany
– The Van Leer Institute, Jerusalem
– The Open Museum, Industrial Park, Tefen, Western Galilee
– Mujinkan Art Gallery, Tokyo
– V.C.C.A., West Virginia
– Beer Sheva Municipality Art Collection

Public Commissions

– "The Sea": Ceramic mural at The Municipal Culture House, Acco
– "Genesis": Ceramic mural at Ma'aleh High School, Jerusalem
– "Ritual Basin" at the Rambam Synagogue, Jewish Quarter, Jerusalem
– "Memorial Plaque" at Kerem College for Education, Jerusalem

"There are many kinds of voyages, but the most prominent are the voyage of attraction and the voyage of propulsion. The voyage of attraction has an end that is longed for, which the traveler, like a faithful pilgrim, is attracted to. Such is the voyage of Odysseus who returns to his home. [...] Such too are the Argonauts on their way to the Golden Fleece.

"In the voyage of propulsion, in contrast, the traveler wants to get far away. The end of the voyage is not known or is irrelevant. Its purpose is to get the traveler far away from a particular place, from a problem or a threat, or from a life he is fed up with. Such is the voyage of the prophet Jonah who flees from his God, and such is the voyage of Jacob from the land of Canaan to the land of Haran. [...]

There is also another kind of voyage, which is neither a voyage of attraction nor a voyage of propulsion, [...] but is the purpose itself. Such is the voyage of Ishmael in the "Pequod", the whaling-ship in Moby Dick. Such is the voyage of Aschenbach to Venice".

– Meir Shalev,
The Main Thing About Love
(Tel Aviv: Am Oved, 1995), p. 148

father's sister and a cousin who lived with us for a year. My mother's brother, his son and his Polish wife who had hidden them (his first wife had died there), also arrived. The cousin used to hide bread under his pillow. My parents never spoke about it. Years later my mother admitted that for a long time she couldn't eat because her two brothers had died of hunger. I only realized what an upheaval we had gone through to become proud people, without fears, when I traveled with my mother to Italy. She refused to sleep in any hotel where there were icons above the beds.

I joined a youth movement, the Scouts. That was living, we went to work camps. I was 14 when the War of Liberation broke out. We envied the Palmachniks because we hadn't lived that experience. We were happy because we had an ideology. We didn't worry about what to study, what career to choose. Everything was very clear. We were filled with consciousness, will and faith in the social and Zionist path of the settlement movement. Moshe, my husband, was my group leader. He taught us the doctrines of Marx and Engels. He was born in Rumania, and came here at the age of five. His home background was a Zionist one. His parents came here in 1933, out of a Zionist ideology. His father was chairman of the Zionist movement in Rumania.

I read a lot, for my teaching too. Since I have a background in art history, I select broad subjects that can have an influence, or can broaden horizons. I love poetry. At 12 o'clock, on the music station, there is "A Moment of Poetry". When I hear something I like, I buy the book. That's how I discovered Sutzkever and his marvelous images about the moment of creation. He likens the moment of creation to how the apple falls from the tree. It's ripe, quivering, and then, when it's on the ground, it's no longer yours. That's so exactly like our situation in ceramics: the moment when the clay hardens is so unequivocal, and you can't do anything, except destroy it. It's final, in a painful way.

I love working on the potter's wheel, but I'll never want to do only that. It's a kind of rest for the mind. When you sit there turning the wheel, thoughts run free.

Naomi's mother was a marvelous person. She had a very strong personality and a sense of humor. She was an institution. Everyone who passed through there was sucked inside. She ran a guest-house, with her cooking and her jams, when everywhere else they were already offering an adjacent bathroom and much better conditions. People came to her to hear her jokes. She had a saying for every situation. We had very strong ties. I was like her adopted daughter – I, and a lot of others too. Many times I would come to our studio in the evening as well. Naomi's mother used to come down to see me after she'd finished with the guest-house and bring me something to eat. There were always good things, and stories too.

She became a widow when Naomi was seven. Several years later she lost her son, missing in action in the battles at Lubya in the War of Liberation. We had a daughter who died at the age of four, of leukemia. She was born on the kibbutz, before I even dreamed of going to study. When we left the kibbutz I waited until she was three, so I could send her to nursery school, and I went to study at Bezalel. A year later she fell ill and after three weeks she was gone. I already knew Naomi then. That was during the study term, at Passover, and of course I didn't complete the year.

I became pregnant with my first son, and I had to stay in bed because of a threatened miscarriage. Naomi's mother came to visit me and said something to me that I'll never forget: buried troubles are covered by time. She told me about her son. Until she buried him she had not been able to find peace for her soul. She actually used to run about in the mountains looking for him.

It's hard for me to see things that have been uprooted from their place. Marble should be marble and not false marble. On Tu BeShvat someone brought home a coconut. I asked them not to smash it with a hammer but to saw it. They sawed it and took out the nut and I was left with the two parts of the coconut. I put them together and saw that I had an Abu-Nafkha fish with the eyes and the mouth, a piece of nature and not something that someone had invented.

Nora My sister and I were born and grew up in Germany, in Berlin. My parents came to Berlin from Russia. My father had been jailed by the Bolsheviks as a capitalist. He was a mechanical engineer at the beginning of his career, and I remember his stories about the rats gnawing his feet in the prison, and my mother's stories about the pogroms she had been through. They had lived in Ostrog, a little town in the Ukraine. Russian soldiers plundered the houses and raped the girls. They hid in a cellar and heard them moving around in the house and taking everything. My parents arrived in Germany and lived there for 15 years.

At the beginning of 1938 I contracted a lung disease. The doctor recommended a trip to the French Riviera, and my mother, my sister and I went there. We lived at Juan-les-Pins, near Cannes, in France. From there I have memories of walks in nature, in the mountains and hills, with smells and plants. Goethe's poem, *The Erl-King*, belongs to the long period of separation from my father. He used to send us letters, with fragments of stories and poems. One of them was *The Erl-King*, accompanied by a drawing he copied from the book. I remember the tone of the reading, a frightening poem with a unique rhythm. It tells the story of a man who holds his sick and hallucinating child in his arms and gallops through the forest on his way to the doctor, probably. The hallucinating child sees the Erl-King and his daughters who try to tempt him to go with them. At the end of the journey the child dies in his father's arms.

When Hitler came to power, my father was already a successful exporter of German medical apparatus to countries in South America. He understood that it was necessary to flee and he tried to take out as much property as possible. He was caught, but in the end he managed to bribe someone with a lot of money, and succeeded in getting to this country. When we arrived from Cannes to Palestine in October 1939, in the last ship, my father was waiting for us at Jaffa port. We only remembered him in a suit. The pith helmet, khaki shorts and socks he appeared in were completely strange to us. We settled in Tel Aviv, in Maze Street (my studio is there to this day. My father bought it as an investment).

There were many lean years. My father never returned to his profession. He was 41 when he arrived here, directly into a war situation. He knew twelve languages, and went to work in the Censor's Office, where he passed his time fruitlessly – a government clerk in the Mandate, and afterwards for Israel. From eight to four, to work and back.

I remember that I used to be ashamed to say I was born in Germany. I didn't dare speak a word of German and I totally denied my past. I never thought I had any connection with the Holocaust or that it was part of me, even though a large part of my mother's family died there. After the war, we had refugees living in our home – my

From Talks During 1995-96

Naomi My mother, Zina Kornberg, came to this country in 1919, at the age of 19, together with her mother. They had fled from the revolution in Russia and arrived here through Istanbul, on the ship Russlan. My father, Fritz Kornberg, came in 1920 with a group of people who settled in the Kedem house in Jaffa, where my mother and my grandmother worked in the kitchen. That's where they met. Their pairing, of a German Jew and a Russian Jewess, was a strange one. A year later they were married, with her wearing the only dress she had brought with her from Russia. She took pride in that – washing it at night and putting it on in the morning. They had four children. Only my elder sister and I are still alive. Our younger brother fell in the War of Liberation, and the other one died of a heart attack.

My parents got married and moved to Jerusalem, to Machaneh-Yehuda and afterwards to Musrara. My father was an architect, a graduate of the Bauschule in Germany, and in this country he built, among other things, the Faculty of Chemistry at the Hebrew University in Jerusalem, the steps of the amphitheater at Mt. Scopus, the Ben-Shemen Youth Village, Agnon's house in Talpiot.

In 1922, when it became possible to buy land in Talpiot, they built their home there – the Kornberg house. The German Jew, who had become dazzled by the Israeli sun, built a house which was made mostly of wood, with a shingled roof. The house was centered around an atrium and the lighting came in from the windows all around. My father, who also made the furniture, painted and played music as well.

In 1929, during the riots in Hebron, the house went up in flames and my parents fled to the Ticho House. Afterwards they rebuilt it. In 1948 it was again necessary to vacate it, since it was the last house before the Arab area. To help support the family, my mother ran a guest-house. My father died in 1944, and my mother continued supporting the entire family.

I was a terrible pupil. I didn't like studying. I went to the Hadassah Technical High School, and learned handcrafts. That interested me. We did wood-turning, and embroidery, and during the Austerity period we sewed and embroidered special things for VIPs. In the army I served in the Nachal, at Yotveta, which was then Ein-Radian. There was a Nachal reconnaissance unit there and I was the secretary, which gave me special rights such as tours in the area. That period ended too quickly for me.

All my life I dreamed of being a nurse. My mother decided that being a nurse was not a good enough profession, so I compromised on physiotherapy. The discipline at the school was like in the army, and after six months I quit. At that time they opened the ceramics department at Bezalel, and I decided to go and study there with friends. There I met Nora.

We started working together in 1960. We worked in a small basement that belonged to neighbors. From there we moved to a basement which my mother made available to us, and we made vessels. Almost each year a child was born. Nora's Noam and Uri, my Yoav and Aya, Nora's Talli, my Ossi, and Yotam, who's not alive any more.

I'm not good at drawing or expressing myself in two dimensions. We draw in clay. It's easier for me to give the clay a squeeze. We talk a lot, we travel a lot, but first of all we walk a lot in nature. When we complete something we go on until new things are born.

of the 20th century – back to the metaphysical, to the mystical.

Boats

The image of the boat, says Naomi, burst into their work from a clay study for an anthropoid coffin which was divided into two. The act of opening it stemmed from an impulse of curiosity which has its origins in a traumatic personal experience – a closing for the purpose of opening, an ambivalence that is characteristic of the *Escape* series.

The image of the boat appears in several major events in the Bible: the story of the Deluge and Noah's ark, the rescue of Moses in the ark, the prophet Jonah. In Greek mythology the image functions in the stories of the Golden Fleece and the trouble-laden voyage of Odysseus, and in Christianity the story of Jesus walking on the water to join the disciples in the boat.

Their first boat installation was done in 1993, at the Ceramics Biennale in Beer-Sheva. The boats were built in field conditions, from brittle roof-shingle material. Inside one of the boats Nora and Naomi laid pieces of bone made out of scraps of flawed bowls that they found in a ceramics factory. "We gave them a squeezing and stuck them in the boat", says Nora. The boat installation at the present exhibition, which is like a Gothic cathedral (cat., p. 27), was shown in 1994 as part of the Art Focus events, at the "Israeli Sculpture at Tefen – The Past Decade" exhibition curated by Annie Goldenberg. Its silhouette echoes photographs taken by Naomi a year earlier on a trip to Atitlan Lake in Guatemala. The lake, whose waters fill the crater of an extinct and polluted volcano, with no fish in it and no exit, serves the local inhabitants for fishing games – "make-believe games", as Naomi puts it. Nora and Naomi were fascinated by the local people's lack of a sense of the functionality of time.

The crude and heavy boats of Beer-Sheva have been narrowed into an elongated and hollow ladder-tree shape. Five of the boats lie on the floor, some of them in parts, and three more stand perpendicular to them. Carrying handles, like those of a stretcher, hint at yet another possible reading, and inside the boat there remains only a hint of the clay skeleton bones. The triangular structure returns in the boats that are perpendicular to the floor. The flow to and from the space of the work is cut off at the clay walls, in the two perpendicular boats at the sides, while the boat in the middle is opaque. The weight passes from the clay to the space, from the act to the idea.

The *Boat-Window* image touches upon yet another means of escape, a two-directional one. The clay encloses a thin iron grille and permits only a partial flow through it.

The boats in *Personal Memorial* (cat., p. 28), which were already displayed at the exhibition titled "The Artist Makes Himself a Memorial", at the Artists' House in Jerusalem (1995), appear inside a wooden crate coated with lead, filled with blue broken glass, the color of water. On this base of glass two clay boats are placed, with a man-bird – a kind of ancient idol – leading each boat. The boat that carries the deceased on his last journey was used by the Greek film director, Theo Angelopoulos, in his film *Ulysses' Gaze*, in which he transports a huge statue of Lenin in a boat along the Danube: the world parts from a previous order in favor of a new order, recycling states of escape: "In the beginning was the journey, afterwards the doubt, and afterwards the longing".[11]

Notes

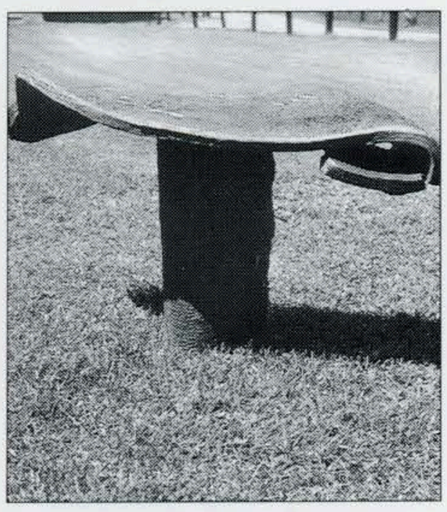
1. Avraham Sutzkever, "Granite Wings", *Granite Wings*, Hebrew translation from the Yiddish by K.A. Bertini (Tel Aviv: Am Oved, 1983), p. 97.
2. Amos Kenan, *Sculpture in Israel: In Search of Identity*, (Tefen: The Open Museum, 1988), p. 5.
3. Based on: Pierre Amiet, "Le Temple Ailé", *Revue d'archéologie orientale* 1:LIV (1960), figs. 1-5. Nora and Naomi's attention was drawn to the winged Mesopotamian shrine by Prof. Pirchiya Beck, of the Institute of Archaeology, Tel Aviv University.
4. Anthropoid (human-shaped) coffins made of clay, wood or stone, were in use in ancient Egypt. Anthropoid coffins have also been found in countries which were ruled by Egypt, such as Nubia (Sudan), or Canaan. Large groups of them were discovered in the burial ground at the foot of Tell Beit She'an, and also at Deir-el-Balakh, south of Gaza. Those buried there were probably soldiers and officials who served in the Egyptian citadels that existed at these sites in the 13th and 12th centuries B.C. This explanation was given by Prof. Moshe Kochavi, Department of Archaeology, Tel Aviv University.
5. Colin Pearson (b. 1932) is an English ceramics artist, whose works in clay are discussed in the best of the world's ceramics literature.
6. A. Stassinopoulos Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1988), p. 166.
7. *Hannah Orloff: Line and Material* (exh. cat.), ed. Hannah Kofler (Tefen: The Open Museum, fig. 210, pp. 214-216).
8. An intimate exhibition curated by Smadar Shefi at the Camera Obscura Gallery in Tel Aviv (1995) dealt with the myth through the work of Simcha Shirman.
9. Bracha Lichtenberg-Ettinger, "This is the Desert. Nothing Strikes Root Here: A Talk with Edmond Jabès", *Routes of Wandering: Nomadism, Journeys and Transitions in Contemporary Israeli Art*, ed. Sarit Shapira (Jerusalem: The Israel Museum, 1991), p. 12.
10. From a photograph (p. 613) in the catalogue of the "Primitivism in 20th-Century Art" exhibition, curated by William Rubin at the Museum of Modern Art, New York, in 1984.
11. Itzhak Laor, "In the Beginning was the Journey, Afterwards the Doubt, Afterwards the Longing", *HaIr*, 29 March 1996. The film *Ulysses' Gaze* won the Grand Prize at the Festival in Cannes in 1995.

transience evoked by the bamboo is grounded by the weight of the concrete.

There is also the unavoidable allusion to the electrified fences in the extermination camps. In *Birds in Net*, the net encloses an image of a cross (ill., p. 7). In each of the three walls of the screen, a clay bird, impaled on a narrow pole, is trapped. The net retains a transparency, and the pole-and-bird on the silhouette of a cross projects the victim.

Caravan

The caravan myth was first treated by Nora and Naomi in the work *Exodus* (1972; ill., p. 36), which was shown at the "Sinai" exhibition – a baroque work, laden with details and busy color, a deep relief in four parts depicting the exodus and incorporating verses from the Bible in the fired clay. The present *Caravan* (cat., pp. 18-23), with its petrified burden, is a condensed metaphor in desert colors. It contains about 36 low units, which include bases of intersecting wooden rods, some of them coated with lead, clay boxes, wooden ladders, ossuaries, and birds made of clay. The color is produced from the hues of the clay itself and from the encounter between it and the wood and the lead.



Garden Furniture, 1988, black clay

ריהוט גן, 1988, חומר שחור

40x40x50

The caravan, like the birds, is grounded. Nothing moves. The wheels don't move and the birds at the front of the caravan wear no harness. The wings of one of the birds form a broad base, and those of the other bird have undergone reduction and shortening, annulling its ability to fly. The birds, which have been domesticated by the boxes and ossuaries look as though they are lamenting or swooning.

The caravan was a common theme in paintings and reliefs on ancient tombstones, Greek urns and monuments memorializing emperors or wars; it accompanied the dead emperor or commander, bearing provisions or booty. In Jewish history it is connected with the theme of the "Wandering Jew". "Even in Israel the Jew is a nomad, that is to say, his wanderings are part of his thought. [...] What are the dreams of the Israelis? One of them dreams about Morocco, another about Poland, another about Germany. Even the younger generations don't actually lose that", says Edmond Jabès, the Jewish-Egyptian-French author-philosopher.[9]

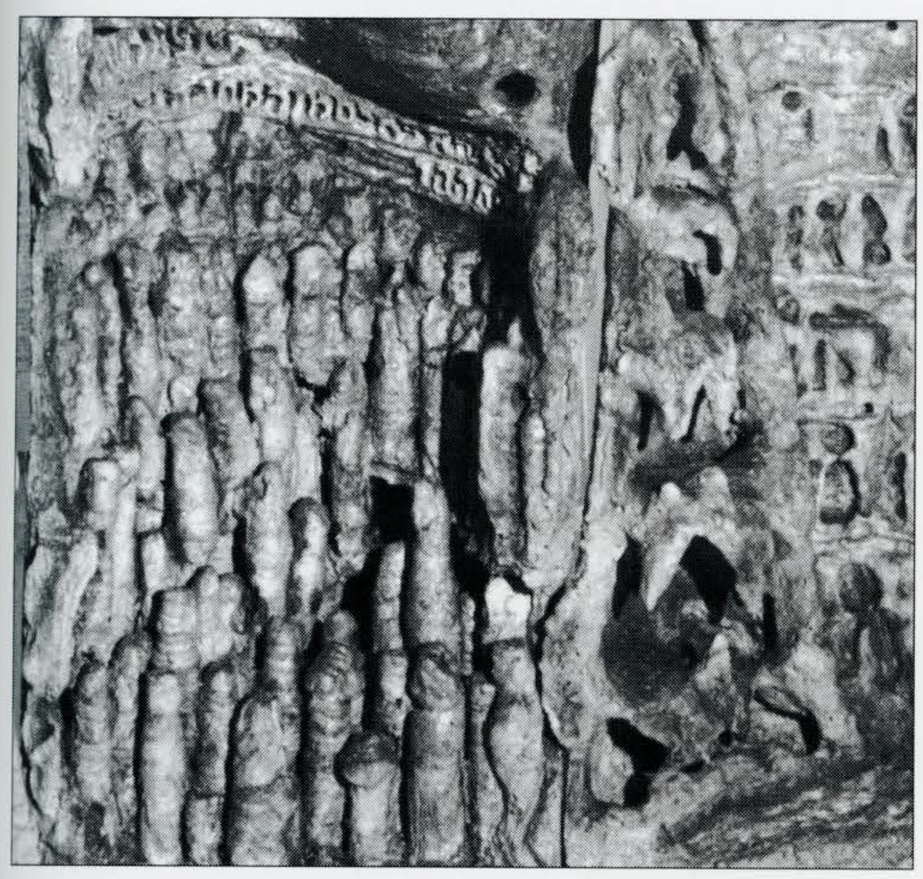
In the work of Nora and Naomi, the totemic image of the bird which goes in front of the caravan is influenced by ancient sculptures from Nigeria and Alaska (ill., p. 6),[10] and has been reduced to something like the pillar of fire that goes before the camp. They preferred the primitive image that they found in archaeological excavations and through the international discussion on primitivism and its transformations in 20th-century art. The historical connection to ancient cultural strata reinforced their sense that the answer to the nomadic situation is not in the recurring pattern of migrations, but in the beginning, in the starting point.

Shrine of the Wheel

The next complex in the exhibition, *Shrine of the Wheel* (cat., p. 26) is a hymn of praise to Marcel Duchamp's *Bicycle Wheel* – the work that transformed our attitude to the act of artistic creation and to the artistic product. An industrially produced bicycle wheel, which was made on an alienated assembly line, was chosen and set up as a base-stool for a work, as an image that one may examine from the beginning every time. In Nora and Naomi's work, a clay wheel, which was rejected from *Caravan*, constitutes the base for a work which has been constructed around it. A bird's head emerges from the clay, its body stuck in a simple oblong gate. The gate's position establishes the starting point and determines the route of reading from the center to the peripheries, to the two sides of the gate, where stand six bone-shaped structures, three on each side, concave in their upper part like firing apertures in ancient walls. In the center, horizontal, lies the wheel, which has become the altar of the worship of movement, continuity and renewal: the wheel of the sun or the galaxy, the wheel of fortune, the life-saver "wheel", and Duchamp's wheel.

An ordered architectural thinking organizes the complex in a symmetrical, bounded and defined rhythm, in an endeavor to introduce order into the chaos. The restraint and the dignity projected by this ordered rhythm support the other elements; but the position of the complex within the entire installation opens an escape-hole that is characteristic of the latter part

The work was accompanied by a story taken from life. Naomi recounts: "Avshalom Feinberg, of the "Nili" [a pro-British secret society of Jews in Palestine during World War I] was sent to Egypt on a spying mission. Feinberg didn't reach his destination in Egypt, but he also didn't return to this country, and for years it was thought that he had been murdered by a Bedouin. Attempts to investigate after the Six-Day War led to an old Bedouin, and he showed the investigators a palm tree under which he claimed that Feinberg was buried. Feinberg was taken out of the grave in his original clothes. The palm tree had grown from seeds that had remained in his shirt pocket – an optimistic story which we engraved on the clay



Exodus (detail), 1972, red clay, dry glaze
יציאת מצרים (פרט), 1972, חומר אדום, זיגוג יבש
80x50

before the firing". Nora: "I believe wholeheartedly that there is something that remains after man; not only art, but also what we engrave in the hearts of those close to us".

Grounded Flight

The bird motif is dominant in the *Escape* series. This is a naturalistic image, charged with myths of longing for another place. Nora and Naomi's *Black Birds* (cat., pp. 14,15) – masses of fired clay treated with the fingers and a small handsaw, their identity as birds indicated by a head that is a beak – are grounded birds, heavy and solitary, an antithesis to the lightness, flight and air that the bird symbolizes. Their rough bodies are broad and creviced like a plowed field, and their plasticity is built from the glinting of light and shade on their lumpy texture. The placement of three such birds together in a kind of group portrait possesses a family character, and alludes to the Three Graces, and to the Holy Trinity, or, if you wish, an acquired Israeli image of families of the fallen.

The image of the bird has frequently been treated in Israeli art. In mid-century, Rudi Lehmann looked at the bird from a narrative point of departure. Hannah Orloff dealt with the tension between the abstract and the figurative in a series of birds done between the thirties and the fifties.[7] The human aspiration to fly, embodied in the tragic figure of Icarus, was treated recently in an exhibition titled "The Myth of Daedalus and Icarus", curated by Ruth Menor at the Yad-LaBanim Museum, Petach-Tikva. Among the works shown was *Boat, Coffin, and Icarus Falling into the Sea* (1995) by Simcha Shirman.[8] Motti Mizrachi, too, attributes metaphysical powers – a necessary balance to the sisyphean, grounding, reality – to his winged figures – *Icarus*, from 1985, among them. For Nora and Naomi, the grounding derives from their personal and social commitment, and the realization in the work is increasingly reduced to the essential: grounded flight.

The work *Dropped Wing* (cat., p. 17) comprises a pair of wings without a body, which meet at a point of lateral tension, at the wide angle between two parts of the mass. What is missing is filled in by the imagination. The non-present is supported by the present. One wing is spread out on the floor and supports an erect, perpendicular wing, in yet another attempt at flight which concludes in failure.

The new materials in their work, such as the iron, symbolize other ways of escape, which also fail. The bird with out-spread wings that leans on crutches made of builders' angle-iron (cat., p. 16), was inspired by the sight of birds that got electrified on electric wires in the North. The use of the bamboo rods in *Ladders* is connected to the use made of them in China for the construction of scaffoldings. The bamboo ladders are planted deep inside concrete bases (cat., pp. 24-25), while the two birds are spread out laterally, on two iron rods stretched between two of the ladders. The sense of lightness and

"Chiang spoke slowly and watched the younger gull ever so carefully. 'To fly as fast as thought, to anywhere that is,' he said, 'you must begin by knowing that you have already arrived...'

The trick, according to Chiang, was for Jonathan to stop seeing himself as trapped inside a limited body [...]."

– Richard Bach,
Jonathan Livingstone Seagull
(New York, Avon Books, 1973), p. 80.

images continue the obsessive burrowing into buried secrets: to remember or to forget, to remain or to flee?

The steles had already been seen in the "For Man is a Tree of the Field" exhibition, inspired by the cypress which is characteristic of cemeteries. In the model they stand on either side of the coffins, slanted to the sides and complementing the winged coffin. Together the objects create a sight like a flock of large terrifying birds. In the present installation they have been dispersed in the extended space, and evoke the feeling of a seductive enchanted forest – like the forest of restless souls in Goethe's *The Erl-King*.

The image of the anthropoid coffin came into

Babylonian cylinder seals from the 18th century B.C. (drawing)

חותמות גליל בבליות מהמאה ה-18 לפנה"ס (רישום)

Nora and Naomi's formal lexicon by chance. In 1979, the American department store chain of Bloomingdale's decided to hold an Israel Week in its New York and Chicago stores, and sent representatives to Israel to seek out local attractions. They asked the Israel Museum to lend them two anthropoid coffins from archaeological excavations, and their request was refused. Adayah Meshorer, a restorer at the Museum, commissioned Naomi to prepare replicas of the coffins for them. Meshorer and Naomi made two replicas out of fired clay, based on the original coffins which were rough and clumsy because they had probably been made by simple craftsmen.[4] The experience was assimilated, and was forgotten until the *Escape* series.

In 1986 Nora and Naomi participated in an international ceramics workshop at Haifa University. The workshop was led by Colin Pearson,[5] who is famous for his winged pots. Nora reconstructs: "With his inspiration, we decided, as a joke, to make a winged anthropoid coffin".

The first coffin broke apart on its way to the kiln, and another was sent to the Ceramics Biennale at Faenza in Italy. Another winged anthropoid coffin was made in 1988, in a studio on a farm in Mt. St. Angelo in the state of Virginia, where Naomi was staying on a grant. Naomi decided to make an angel-coffin. The first, small, version, about forty centimeters high, stands in the farm's library to this day. An immense winged coffin (3.5 meters high), made to stand outdoors, collapsed. Naomi used the remnants to make furniture and lighting for the garden. (ill., 35)

This protracted dialogue with the anthropoid coffin and other historical images reminds me of a story: in January 1920, Picasso was asked by his opponents why he had been absent from the Cubist exhibition that had opened in Paris. "Don't expect me to repeat myself. My past doesn't interest me any more", replied the artist, who at the time was painting extensively like Ingres, Corot, Poussin, or like the frescoes in Pompeii. "I would prefer to recopy others. At least I would bring something new to them. [...] What, after all, is a painter? He's a collector who wants to make a collection by doing the paintings he saw in other collections. That's how it starts, but then it becomes something else".[6] The idea of escape was examined from every direction possible, and the images underwent a process of essential transformation: of the original, clumsy coffin there remained only the general structure, which was narrowed; a sign of the cover through which the body of the deceased was thrown inside, and a gradually fading allusion to a face. The ceramic material chosen was red, apart from certain places where signs of lead glazing are discernible and yellowish stains are produced, like a desert texture. In contrast to the texture of the steles, which retains a lumpy roughness, the texture of the coffins is flat and dotted with minimalistic allusions. The narrowed structure arouses sexual associations: one cannot avoid thinking of the male sexual organ.

souls over an entire world that is free and full of mysteries, if also full of dangers. But we are linked to this clump of earth, the city of our birth; here we guard a treasure that is the most precious of all: our own way of living and dying".[12]

* In Hebrew the two terms of the title, translated "matter" and "spirit", ara even more charged."חומר" [*khomer*] means matter, and material, and also clay, while "רוח" [*ruach*] means both spirit and wind. Since here the matter, the artists' material, is clay, the Hebrew reader will read the word *khomer* as simultaneously meaning "clay", "matter" and "material". (Tr.)

Notes

1. Gershon Weiler, "The Parable of the Cave [in Plato]" (in Hebrew), *Philosophical Parables* (Tel Aviv: Nahar, 1981), p. 31.
2. *Michael Gross* (exh. cat.), curator: Mordechai Omer (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art and the Genia Schreiber University Art Gallery, 1993), p. 9 (Hebrew; p. 13, English).
3. John Forwalter, "Into the Work", *The Herald*, 8 August 1973.
4. "Dike – intrusion of igneous rock across strata", *The Concise Oxford Dictionary* (Oxford: The Clarendon Press, 1984), p. 268.
5. Avram Kampf, "Nora and Naomi: Sculpture in Clay", in: *Nora and Naomi: For Man is a Tree of the Field (Deuteronomy 20:19)*, 1982-1987 (exh. cat; Haifa: University Art Gallery, 1987).
6. *Encyclopedia Britannica* (1958), p. 701.
7. Micha Ullman: *The Library* (exh. cat.), curator: Mordechai Omer (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1996), p. 10.
8. A partial list: "The Presence of the Absent", curator: Mordechai Omer, the Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University (1991); "Routes of Wandering", curator: Sarit Shapira, The Israel Museum, Jerusalem (1991); "Antipathos", curator: Tami Katz-Freiman, The Israel Museum, Jerusalem (1991), the *Hamama* [Greenhouse] project of Avital Geva, curator: Gideon Ofrat, Venice Biennale (1993); "Paintings, Enemas and Cupping-Glasses", curator: Gideon Ofrat, Artists' House, Jerusalem (1994).
9. This exhibition, which was held concurrently at La-Vilette Park and at the Pompidou Center in Paris, was discussed extensively (in Hebrew) in *Kav* 10 (July 1990; editors: Yona Fischer and Moshe Ninio).
10. Gerald McMaster, *Edward Poitras* (Quebec: Canadian Museum of Civilization, 1995).
11. *Ibid*., p 99.
12. Yaakov Cohen, *In Luz* (Tel Aviv: Yehoshua Chechik, 1961), p. 79.

Escape

Sophia Dekel

The first indications of the *Escape* series were already discernible in *City Square* (ill., p. 4), a key work which was shown at Nora and Naomi's "For Man is a Tree of the Field" exhibition (1986). The trees, which were erected on a level plane, sprouted wings instead of branches. The tree-trunks were gradated like ladders that split at their tops into two palm fronds, their silhouettes suggesting outspread wings. This work, which spoke about states of urban alienation of the kind that Alberto Giacometti expressed in his "City Squares", was a point of departure for the new series.

Their next work, the first to be called *Escape*, was shown at the Open Museum in Tefen, at the "Sculpture in Israel: In Search of Identity" (1988). It incorporated three winged ladder-trees with three bare ladder-trees, concreted very close together. Their cramped state reflected the pressure of the encounter between material and space, closed and open, narrow and broad, stable and flowing, individual and group.

In the catalogue, the exhibition curator, Amos Kenan, focussed the search for identity in Israeli sculpture: "What Melnikov sought when he carved the lion in stone, Yehiel Shemi seeks in iron, Danziger sought in red sandstone, Achiam seeks in basalt, Tumarkin seeks in all the materials there were and are".[2]

The fact that the ladder image in their works is a symbol of the collective unconscious was first brought to their attention by a friend, an archaeologist by profession, who showed them an image of a ladder which had been imprinted in Babylonian cylinder seals from the 18th century B.C. (ill., p. 37). In each seal a Babylonian shrine appears as a ladder winged with palm fronds.[3] Other historical contexts are the Tower of Babel as a ladder to the sky, Jacob's ladder, with the promise it entails, and the ladder that became institutionalized as one of the items associated with Christ's Passion.

The cold granite wings,
sunken in the earth,
are attracted downwards
to the body.
They sense
its non-death:
a vise of bones,
and a soul clamped in
the vise.

– Avraham Sutzkever, "Granite Wings" [1]

Perpetuating or Bringing Down the Spirit

In *Forest* (cat., p. 13), the opening work in the exhibition, six anthropoid coffins and twelve steles have been placed side by side. These two

growth; Shelly Harari, who creates fields of images in the open space, like the installation of vines she presented at the Eretz-Israel Museum in Ramat-Aviv.

I find a similar connection to the one Nora and Naomi make between the iconographical and the personal in the works of Micha Ullman. Ullman, who also participated in "13 in Clay", works with earth, drawing inspiration from natural phenomena, as in the works *Cuplets* (1995) and *New Moon* (1994), or influenced by the history of a place, as in the *Library* project (1995), which was done in commemoration of the book-burning in 1933 (in the Bebel-Platz in eastern Berlin). "I'm a man who digs. It begins from a need, perhaps a personal problem", says Ullman.[7] He sets out from earth, returns to it in a stubborn burrowing, interprets states of existence which he then buries again in the earth, giving them the power of an archaeological finding. In this epoch of the global village and the new world order, confrontation with origins is a necessity. Nationalism is getting eroded in some places and turning into ultra-nationalism in others, and an unquiet need has arisen to re-examine the definition of identity – as may be seen by the host of exhibitions which have dealt with this subject in Israel.[8]

In the world at large this issue has been treated on a grand scale. "Magicians of the Earth" – an exhibition curated by Jean-Hubert Martin in Paris in 1989 – juxtaposed present with past at the cultural intersection of the Western world (the center) and the Third World (the periphery, or the other). The event was aimed less at discovering what the neighbor was doing than at drawing deductions about itself from that information.[9] The most recent Biennale in Venice (1995), too, dealt with summations and with the endeavor to understand the present by tightening the connection with the past, which had become slack in the course of modernism. Many of the pavilions, including the Israeli one, touched upon archaeology of one kind or another: cultural – the section of the National Library that Gideon Ofrat erected in the Israeli pavilion; ecological with a zoological aspect – John Olsen from Denmark presented remnants of animals, and images inspired by them, inside glass cabinets, claiming that today nature is being threatened by man; or sociological – Edward Poitras, (ill., p. 5) an artist of mixed breed from Canada, who examined his existential plight as an "other".

In the book accompanying the Canadian exhibition, the curator, Gerald McMaster describes the confrontation between identity and alterity through American history and through Poitras' personal experience, and comes to the conclusion that there is no escape from the sense of otherness.[10] His fascinating text opens with a mythological photograph from 1890, of the American entertainer William Cody, known by his nickname "Buffalo Bill" (ill., p. 40), who in the amateur performances that he staged was one of the figures who shaped the American narrative about the "Indians". McMaster presents the photograph – which shows Cody beside four Indians in a Venetian gondola with the square of San Marco in the background – as a symbol of the contemporary expansion of the American spirit of time to beyond the borders of the United States. I refer to this at some length because of the parallel between the rejected identity of Poitras – who grew up on an Indian reservation before he moved to the big city – and the otherness of Jewish, and even Israeli, identity. Living on a reservation – an American version of the Jewish ghetto in Europe – institutionalizes disparities and differences that Poitras attempts to make perceptible in his works. "Nomads are always elsewhere", says McMaster,[11] and makes Poitras the spokesman of Gypsies, Blacks, Indians (from India), Turks, Palestinians, foreigners by choice or necessity wherever they be.

This subject was also treated, in an almost obsessive manner, by the central exhibition at the Biennale, "Identity and Alterity" (curator: Jean Clair), which traced changes in human identity through figurative representations in the years 1895-1995.

In conclusion, I will quote from the play by Yaakov Cohen, *In Luz*, which documents the experiences of a foreigner in the utopian city of Luz. The mayor of the city says to the foreigner: "We do indeed have longings, with pounding hearts we raise our eyes to the edges of the sky, far far away without inhibition, we send our

arms which interlace with one another and create a sort of Mondrianic net and cross-shaped forms". Kampf hints that Nora and Naomi are examining the relations between matter and space, building a sculptural field in the open space, while the objective constructivistic composition is charged in their works with "personal and collective experience".[5]

Buds of the present exhibition, "Escape", were already discernible in "For Man is a Tree of the Field", in the work *The City Square, Homage to Giacometti* (ill., p. 4) – a sculptural installation containing two of the central components of "Escape": ladders and wings. The tribute to the images moving through Alberto Giacometti's surrealistic square refers to formal relations which project existential states.

Despite the reduction of form and mass and the condensed expression in the "Escape" exhibition, the range of material in it has increased. To the fired clay out of which the anthropoid coffins and steles are made, and the iron that supports the bird, they have added bamboo rods, boards of unfinished industrial wood, lead, netting, a mirror and glass. The Bauhaus approach that championed fidelity to the material, which they acquired at Bezalel, has been softened somewhat in this exhibition. The discussions are more impudent and are not afraid to grapple with the unpopular, to borrow images from ancient ritualistic texts. The strongest experience in the presence of the works is that of maintaining the balance of dread: like walking a tight-rope between reality and imagination, between life and death.

"Escape", according to the accepted legal terminology,[6] means evading danger, avoiding a trap, gaining freedom. Nora and Naomi emphasize the psychic aspect of the word "escape", and take their stand at a crossroads where basic concepts are examined. Of the four conventional divisions of life – childhood, adolescence, maturity and old age – the "Escape" series (1988-96) reflects a sober artistic maturity, an acceptance mixed with skepticism and suffused with pain. Life, according to Naomi, is "like living at the foot of a volcano: to know for certain that one day it will erupt, and yet to go on living, between one blow and the next". Today, Nora and Naomi say, "When things get bad people put a pack on their back and set out on their way. For us, life in this country is an axiom. We're here and that's it, for better or worse. It's not the same with our children".

The botanical sense of the word "escape" focusses on anomalous qualities of deviation and flow, wild and unexpected growth. In the exhibition this aspect is examined as-it-were beneath the surface, in the relations between the details and the entire installation, in deviations from the theme while maintaining its flow: a solitary anthropoid coffin and a cluster of such coffins and steles; a bird which is frozen on top of an iron construction opposed to two birds spread out between bamboo ladders; a boat-window beside a complex of boats. The installation, as a means of formal expression, has narrative qualities. It constructs an environment, draws a form in space, turns negative into positive. The cluster of forms is bounded inside a defined living-space, alienated cities of refuge in the manner of Giacometti. Vague signs are registered by sensitive sensors, undergo processing and interpretation, and rise to the surface in works whose concern is the self and its precarious place in private and collective existence. Traumatic events such as the Holocaust, and cultural upheavals such as the disintegration of Communism, have an on-going, demanding influence, passing through the hidden inheritance of the collective memory and bubbling up through a double filter.

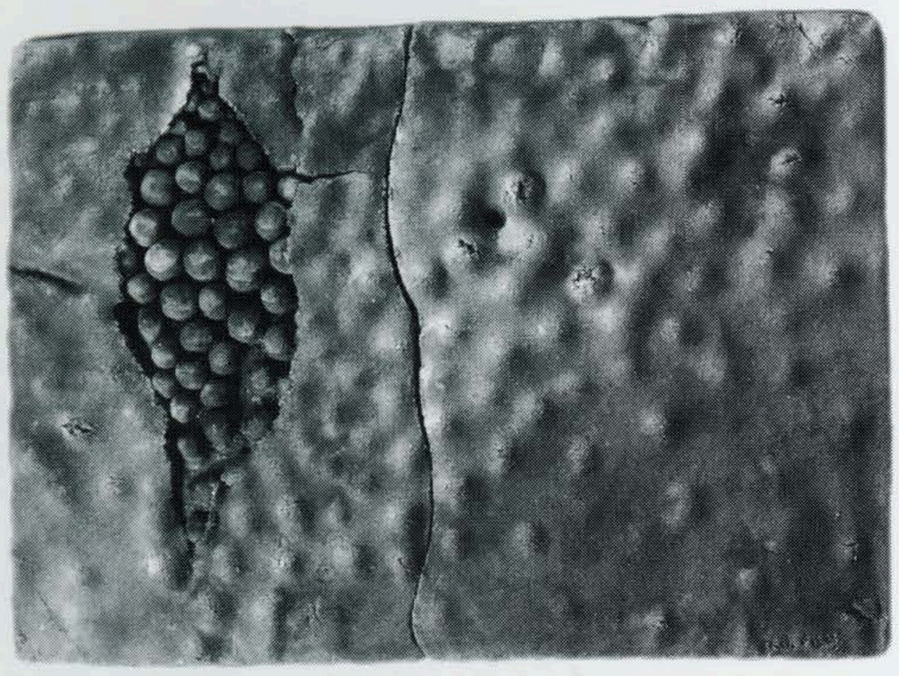
William F. Cody (Buffalo Bill) with four Indians, in Venice, 1890. Photograph: Paolo Salviati

ויליאם פ. קודי (באפלו ביל) עם ארבעה אינדיאנים בוונציה, 1890. תצלום: פאולו סלוויאטי

Nora and Naomi's uniqueness in the local art field does not prevent a dialogue with a group of local artists who touch upon nature and earth and deal with problems of old-new identity. Some of these artists presented "13 in Clay", an exhibition which was held at the Jerusalem Theatre in 1984. Among the artists exhibiting were Lydia Zavadsky, who uses clay to build postmodern fetishes; Gedula Ogen, who tests the boundaries of the baroque and the sensual in

artists exhibit in their collection. [...] Tradition merges with contemporary symbolism. [...] Using the land, caves, burnt desert forms, [...]. Judaism comes alive into the 20th century, Moses touches the hair on your head".[3] The period was characterized by an initial enthusiasm and innocence unafraid of historical and biblical sources. Naomi: "The exhibition didn't begin from Brancusi or Giacometti. It began from God, from what was created in nature, corrosion, what wind does and what water does".

In retrospect, in the course of their work on "Sinai", their capacity to translate seeing and gut feeling into three dimensions evolved, a meditative approach to material developed, and there came into being a style of work that answers first and foremost to the artist's needs. In these works there was a kind of baroque, at times amorphous, impressionism of form, texture and color, which recalls the organic forms of the renowned Catalan architect Antoni Gaudi.



Exaltation, 1974, red clay, dry glaze

התרוממות, 1974, חומר אדום, זיגוג יבש

50x60

"And to the woman He said [...] In sorrow shall you bear children, and your desire shall be for your husband, and he shall rule over you. And to Adam He said [...] Cursed be the ground because of you; in sorrow shall you eat of it all the days of your life."

– Genesis, 3:16-17.

In the heavy desert textures that they created in fired clay – in works like *Solomon's Pillars* (1972; ill., p. 3), – there emerged a rare capacity of personification. The rich and bustling texture of the two adjacent pillars and the hinted difference in the deep grooves running up their entire height, created a very vital occurrence. "It was something new. It was not an accepted thing to do sculpture in ceramics", they recall. "Certainly not large-scale sculpture".

The next stage in the development of their visual language took shape in the strips of landscape which turned into reliefs in the *Desolation* series (1976-78). Signs and symbols of man's presence in nature – the illusory spell of the mirage, marker-stones which a Bedouin had laid by the roadside, the fissure created in landscape by a dike[4] – made their mark on the baroque textures of their work.

Despite its very local character, their work easily absorbs basic experiences that originate from other cultures and places – such as the moon landing and the story of the unyielding stone which the astronauts had difficulty in extracting from the moon surface. The story became connected with the Sinai experience, and five years later gave birth to the series of personified stones that were shown at the Kirstein Gallery in Tel Aviv in 1978.

Feminine images and blatant sexual contexts they were not conscious of at the time began entering into their works: stones and reliefs swelled, became contorted or burst like an egg when it hatches; thin shells of clay were laid on top of one another, with the upper one stretched beyond its limits, and were flung on the floor just before being laid down to dry; what got torn and rose up exposed small pits underneath it. The works *Nucleus* (1974-76; ill., p. 4) and *Exaltation* (1974; ill., p. 41) were shown at their next exhibition beside sensuous textures of unexpected desert landscape, echoing the desert phase in the local national myth.

"For Man is a Tree of the Field", which was held at the Artists' House in Jerusalem in 1986, and at the Haifa University Art Gallery the next year, was a mature, consolidated exhibition, and above all less enthusiastic: the innocence of youth was no longer so innocent and the trees did not always grow to the glory of the State of Israel. Human-like tree-trunks, which Nora encountered in 1980 during a stay in Yarnton, England, mixed with cedars of Lebanon – the pastoral background of the 1982 war, a symbol of affluence which in the flash of a shot turned into a symbol of war.

In the exhibition catalogue, Avram Kampf made a connection between the trees that Nora and Naomi had created out of fired clay and the constructivistic syntax in the sculpture of Julio Gonzalez, Pablo Picasso, David Smith and Anthony Caro. Kampf noted that "This tradition proposed formal solutions for the technique of monumental ceramic sculpture, which was built out of planes and coils, its parts connected in the Lego method or by means of iron constructions". He compared their way of personifying the tree to the process in which Mondrian's abstract compositions were extracted from the wooden grid: "Trunks, built out of a few coils that become narrower towards the top, rise upwards and send out horizontal

Matter Charged with Spirit, Spirit Suffused with Matter*

Sophia Dekel

"In the end, even the most enlightened person does not know for certain that he is not a cave-dweller".

– Gershon Weiler,
"Plato's Parable of the Cave"[1]

The unique art of Nora and Naomi is a blend of sensitivity and obduracy, its roots feeding on the fact of an ingathering of exiles struggling for its place and its identity. Their art language exposes the difficulties of development of this blend, and creates a composition which is as obstinate as a shadow: a crystallized clustering born out of a microscopic ferreting and ranging from the minuscule and particular to a subjective and womb-like wholeness, a dialogue which is offered as a monologue.

In their endeavor to understand their cultural heritage, they are nourished by personal sources of inspiration – charged landscapes from their immediate environment, or that have appeared on their path in the course of their travels in the world and through culture. The images they have chosen in order to transmit feelings and experiences have undergone a prolonged process of treatment and empathy, to the point of personification of nature and still-life. At the beginnings of their path these were stones and trees, and with time they have added archaeological findings such as steles (tombstones intended to perpetuate memory), ossuaries and anthropoid coffins backed by basic images such as a ladder, a bird, a wheel and a boat.

Nora and Naomi have been working together since 1960. They are graduates of the first intake of the ceramics program at Bezalel, and both have a background in pottery restoration, acquired in the course of practical participation in archaeological excavations at Ramat-Rachel, Aphek, and other places.

In the first decade of their collaboration they concentrated on the creation of one-off pottery vessels, and for the past twenty years they have been sculpting. The transition from designing vessels to sculpture was accidental. "Nora joined an archaeological expedition", Naomi explains. "The participants walked with their eyes to the ground, looking for findings. Nora raised her eyes and became aware of the awesome landscape, which was full of dignity and grandeur. It was all very new and began from small ideas which turned into sketches in clay, with the aid of photographs".

For their adventurous approach to fired clay – perceiving it as raw material the final outcome of which is unpredictable – they are indebted to the then director of the Ceramics Department, Maud Friedland. "Maud came from a different culture", Nora recounts. "She studied sculpture and painting in Vienna and Paris, she showed us books on sculpture, and was the first to draw us to new directions. Everything used to come out awful – but at a certain miserable centimeter something fabulous came out, and she would get enthusiastic".

They attribute the moment of the birth of sculpture in their consciousness to an encounter with Michael Gross, their sculpture teacher. Gross once said about himself: "My impression of the object itself – old or new, it doesn't matter – is the experiential moment. I stumbled onto the bed – and it became a stimulus for my work. This is the process: a blending of something basic and of an equilibrium, which aims at the most delicate tremblings of life. Through the force of the opposition, an intensity is created".[2] Gross, a painter and sculptor who in those years also worked with materials like sandstone and olive wood – displayed an interest in their work. "He used to drop in at the ceramics workshop at Schneller [the brick factory where the sculpture and ceramics workshops of the Bezalel school were located], and glance at the students working", Nora says. "I remember that I made a kettle shaped like a chick. Gross marveled at the form and related to it like a sculpture".

Their first sculpture exhibition, "Sinai", was held in 1972, at the Eretz-Israel Museum in Ramat Aviv, and a year later at the Jewish Museum in New York. As John Forwalter, then art critic of the Chicago *Herald*, wrote, this was "a true expression of the people and the land. Seldom does one see the whole soul of the artist become engaged in the work in the manner these

ציפורים שחורות, 1989, חומר שחור

Black Birds, 1989, black clay

71x50x70

The Genia Schreiber University Art Gallery is delighted to host the exhibition of works by Nora Kochavi and Naomi Bitter. Nora and Naomi have succeeded in breathing life into materials which are not common in Israeli art, even though they constitute an organic part of the colors and landscapes of this country. The dominant material in most of the sculptures in the exhibition – terracotta, with its characteristic range of earth colors – returns us again and again to a "place" which is ours, part of the landscapes of childhood and the memories of outings throughout the country, its deserts and mountains, seashores and plains.

Nonetheless, the pain hidden in each one of the masses that Nora and Naomi have built – masses which designate birds and forests, boats and ladders – is also something that has as it were been experienced in the past, a tier in the memory that builds our lives.

Our thanks to Nora and Naomi for having shared their experiences with us. Thanks too, to Sophia Dekel for her noteworthy curatorial work, and also to the Forum of Art Museums for allowing the Genia Schreiber University Art Gallery to take part in this important project.

Mordechai Omer
Curator of the Gallery

Nora & Naomi | Escape 1988-1996

Mishkan Le'omanut, Museum of Art, Ein Harod
University Art Gallery, Haifa
Municipal Art Gallery, Kfar Saba
David Ben-Arie Museum, Bat Yam
Ashdod Museum

The Genia Schreiber University Art Gallery

Second Edition of the catalogue – published with the assistance of
The Foundation for Publishing Catalogues in Memory of the Artist Nili Aharoni
at The Genia Schreiber University Art Gallery.

The International Board of Trustees of the University Art Complex:
Chairman and Founder: Beniamino Matatia, Italy
Founders:
Dr. Wilfried and Ursula Bechtolsheimer, England
Monica Benderli, Italy
Stewart and Judy Colton, U.S.A.
Reto a Marca, Switzerland
Dr. Hugo Ramniceanu, France
Esther Sidi, France
Arturo Schwarz, Italy

Curator of the Exhibition and Editor of the Catalogue: Sophia Dekel

Catalogue Design & Production: Dina Shoham
Photographs: Avraham Hay, Uri Kochavi, Moshe Kochavi
Hebrew Copy-Editing: Daphna Raz
English Translation & Copy-Editing: Richard Flantz
Separations: Reprocolor Ltd.
Printing: Omanut Hadfus Ltd.

Special Thanks to: Maale Edomim Municipality,
Ayala Zacks-Abramov,
and our friend Shmaria
for their contribution to the catalogue production.

In collaboration with The Forum of Art Museums

Measurements are given in centimeters: height x width x length
All works made of clay are fired at 1,100° C.

Front page: *Birds in Net* (detail) 1989-96, black clay, white clay, iron, net, 300x20x130
Back page: *Shrine of the Wheel* (detail) 1994, red clay, dry glaze, 85x150x150

© June 1996. Second edition – September 1996. All rights reserved, Nora & Naomi, and Sophia Dekel.

NORA & NAOMI | **ESCAPE** 1988-1996

TEL AVIV UNIVERSITY אוניברסיטת תל-אביב

NORA & NAOMI | ESCAPE 1988-1996