

מיכאיל גרובמן

תמונה

אסמל
מוטטג

מוזיאון הרצליה לאמנות

MICHAIL GROBMAN
МИХАИЛ ГРОБМАН

PICTURE

КАРТИНА

=

SYMBOL+CONCEPT+СИМВОЛ
+КОНЦЕПТ+SYMBOL+CONCEPT+
СИМВОЛ+КОНЦЕПТ+SYMBOL
+CONCEPT+СИМВОЛ+КОНЦЕПТ+

HERZLIYA MUSEUM OF ART

| מיכאיל גרובמן | תמונה = סמל + מושג



מוזיאון הרצליה לאמנות



המוזיאון הרוסי הממלכתי
מוזיאון לודוויג במוזיאון הרוסי

מיכאיל גרובמן | תמונה = סמל + מושג
מוזיאון הרצליה לאמנות
מרץ-מאי, 1998
המוזיאון הרוסי הממלכתי, סנקט-פטרבורג
מוזיאון לודוויג במוזיאון הרוסי
סתיו, 1998

מנהלת המוזיאון ואוצרת התערוכה	דליה לוי
עורכת הקטלוג	אירה ורובל-גולובקינה
תרגום לאנגלית	ויקטור גופמן
תרגום לעברית	ליזה צ'ודנובסקי
תצלומים	אבי חי
עיצוב הקטלוג	קלויצקי פאני
הפקה	סימני דפוס בע"מ
הפרדות צבע ולוחות	ח.ש. חלפי בע"מ
הדפסה	דפוס טופרינט

הדפס בישראל

בתמיכת בנק לפיתוח התעשייה בישראל בע"מ
בחסות משרד החוץ, קשרי תרבות ומדע ומשרד החינוך והתרבות

בעבודות הנייר של מיכאיל גרובמן נפרשת לעינינו יצירה רחבת יריעה משנת 1971, שנת עלייתו ארצה ממוסקבה, ועד לשנת 1997. גרובמן הנו אמן רב-תחומי, ומתוך מכלול העשייה המגוון שלו בחרנו להציג דווקא קבוצת עבודות נייר כקבוצה בפני עצמה, ובמרכזה - עבודות גואש מן העשור האחרון.

הבחירה בנייר מכוונת. גרובמן הוא איש של נייר; אספן ארכיון בנושאי אמנות רוסית ובעליו של אוסף נדיר של עבודות על נייר משל אמני האוונגרד הרוסי.

גרובמן הוא איש של אמירות חדות וישירות. ואכן עבודה על נייר מאפשרת יישום מיידי של רעיון ותגובה מהירה למתרחש. הניירות הם מעין רישומי מחשבה. ובשל רצון לשמור על אותה ישירות - תלויות העבודות על הקיר כאובייקטים, ללא מסגרות, והופכות לכתובת שעל הקיר.

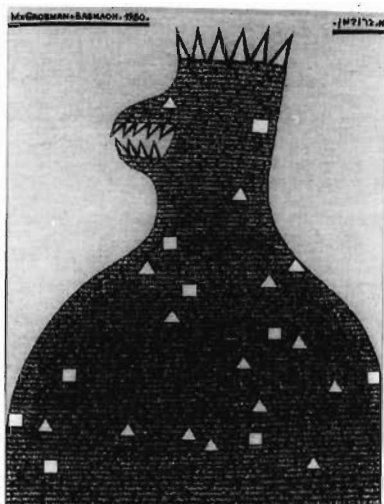
את העבודות בתערוכה ניתן לחלק לשתי קבוצות עיקריות:

1. קבוצה המורכבת מעבודות אוונגרד עכשווי משנות השבעים, המאופיינות במוטיבים של דת ושל מסורת יהודית ובביטויים חלוציים וציוניים, ולצדן עבודות משנות השמונים שעוסקות שבירת מיתוסים ופרידה מן העולם הישן. קבוצה זו מוצגת כדי לתת לצופה אפשרות לבחון רעיונות המהווים מצע לעבודותיו המאוחרות של גרובמן.

2. קבוצת עבודות משנות התשעים שעיקרן ביקורת החברה הישראלית מתוך מעורבות ותחושת שייכות, ומתוך אמונה כי לאמן שמור תפקיד מרכזי בחברה; בהיותו חלק בלתי נפרד ממנה עליו לטפל בחומרים העולים מתוך המצב החברתי. קבוצת עבודות זו היא מוקד התערוכה.

תערוכה זו הנה מסמך תיעודי, החושף תהליכים מחשבתיים של אמן שעלה לישראל מתוך בחירה והביא עמו לתוך הסצינה האמנותית המקומית רוח חדשה ושפה חדשה. מאז עלייתו המשך גרובמן לפעול בעקביות ובנחישות, ובדרכו הייחודית הצליח להטביע את חותמו על גישות באמנות הישראלית.

דליה לוי



גבל, 1980
BABYLON, 1980
Collection of Tel-Aviv Museum of Art

כדי להימלט מעולם הכפייה הפוליטית השנוא. הקונספטואליזם המשיך לעסוק בפרובלמטיקה האוטנטית של האמנות הרוסית, שאותה ניתן להגדיר כשאיפה לריאליזם, אם, כמובן, נפרש מושג זה באופן אקזיסטנציאלי, דהיינו, כשאיפה למגע ממשי עם המציאות למרות הדימוי המזויף שלה הנכפה מלמעלה. מאלבץ' התכוון למובן זה של המושג כאשר כינה את האסתטיקה שלו "הריאליזם הציורי החדש". אולם הפעם נתקל מימוש השאיפה במכשול מסוים: כיוון שמסורות העבר נקטעו או נפסלו, לא עמדו לרשות הקונספטואליזם מודלים מוכנים ואף לא תפיסת עולם נתונה שעליהם יכול היה להישען.



מלאך המוות, 1979
מיצג בים המלח
ANGEL OF DEATH, 1979
Performance in the Dead Sea

יתרה מזו, הקונספטואליסטים נקלעו למצב של ריבוי צורות של ריאליזם אמנותי, מלאכותי ונוטה לרטוריקה. בנסיבות אלה, העיסוק בויקה שבין אמנות למציאות, שהיה

מאז ומעולם עיסוק המרכזי של ציירים רוסיים, הביא לתוצאות בלתי-צפויות. הוא הביא אותם למסקנה כי המגע הבלתי-אמצעי בין אמן למציאות הוא בלתי-אפשרי בתכלית. הקונספטואליסטים הבחינו כי אנו קולטים את המציאות על-פי שיטות נתונות מראש של תיאור מילולי או חזותי, וכי הסגנונות הריאליסטיים בציור ובספרות הם שיטות מעין אלה. לפיכך איננו חיים בעולם "כמות שהוא", אלא בעולם של שפות תיאור "מוכנות" ושל מערכות סמלים, האמורות להפוך לנושא התעניינותו המרכזי של כל ריאליסט אמיתי. המציאות שמעבר לשפות אלה היתה בלתי-נקלטת. וכיוצא בזה לא רק טבעה ה"לשוני" של קליטתנו התגלה באותה התבוננות אסתטית, אלא גם עולם שלם של בלתי-נודע ושל בלתי-ניתן-לידיעה.

מייד לאחר מכן הפכה השפה לאחד הנושאים המרכזיים שהעסיקו את הקונספטואליסטים הרוסיים. זרם זה הוליד ביטויים אחדים של אמנות לשונית, כגון סופרים סימולטיביים דוגמת גרובמן ופריגוב, ובהמשך, אף להקת פופ אחת. יצירות האמנות התמלאו בטקסטים. ה"טמבל" של גרובמן הוא אולי הניסיון היחיד להחצין את סובייקט המבע הקונספטואליסטי, קורבנה של רודנות השפה, ולהעניק לו צורה חזותית. אולם הטענה כי השפה חודרת ללב-לבה של שגרת היומיום ולמחשבותינו האינטימיות ביותר, הביאה את הקונספטואליסטים למסקנה נוספת, שעל-פיה המציאות אינה נתפשת באמצעות חמשת חושינו, ואופיו הישיר והבלתי-אמצעי של המידע המסופק על-ידם אינו אלא אשליה. מידע זה מסופק לנו באמצעות מערכות סימנים שנכפו עלינו בכוח הסביבה התוקפנית. מכאן הנחת קיומו של אותו עולם "בלתי-נודע", על כל הקונוטציות

גיבורן הקבוע של תמונותיו המאוחרות של גרובמן הוא "טמבל": בעל חוטם ארוך, מצח נמוך המביע מאמץ שכלי, ופה הפעור בהפתעת-מה. הטמבל אומר: "תוריד את הידיים שלך מהפרח", או "אל תהרגו חתולים!" הוא אומר עוד דברים רבים שאינם טפשיים כל-כך, אך דבריו הם דברי טמבל: הוא אינו יודע לבטא את רעיונותיו ובוחר ניסוחים ונושאים בלתי נכונים. אך כיוון שאיש אינו יודע למעשה מהי הדרך הנכונה, כולנו מדברים, במידה זו או אחרת, בשפת טמבלים.

גיבור זה, "כלאדם" או האלטר אגו, האני האחר, של המחבר, מופיע גם בשיריו של גרובמן בתפקיד הדובר. שירים אלה מספרים על ארץ הקודש, על מלחמה, על אהבה, על שירה ועל מוות. הדובר משתף את הקורא בתחושותיו ברצון: "... אני יודע

שזה סימן רע/ כאשר מרגישים כאב בשכם/ כאשר היד מתרוממת בקושי/ והנשימה קשה... אז נולדות מחשבות/ על הטבע האנושי החולף/ אז בקרב רעיונות אופטימיים/ נפער לפתע לוע התהום הנוראה/ וכל הנכסים שנצברו עם השנים הופכים לחסרי משמעות./ אז האדם, נזר הבריאה, מאבד את כל רכושו."

הרגשות המובעים כאן הם אמיתיים. גם הרעיונות המשתמעים אינם טיפשיים. אך ההרגשה המוזרה, הטורדנית משהו, נוצרת בעצם הדיבור. ה"טמבל" אינו אדם רע, אך הוא ממחיש עבורנו את העובדה כי עולם הדיבור הוא עולם של תלות. שום תלות חיצונית לא תשווה לאותה תלות מוחלטת בשפה, שבה הכול התארגן ובנה זמן רב טרם הולדתנו, ובה מדברים עקבות הניסיון הקולקטיבי והכפייה הקולקטיבית באמצעות הסובייקט, אשר מצדו משוכנע כי הוא משתמש בשפה כרצונו. אך עצם הדיבור גורם לו להפוך לאונס ולנאנס בעת ובעונה אחת.

עובדה זו, שהיא אחד מרעיונות היסוד המובהקים של האמנות המודרנית, התגלתה והפכה לאסטרטגיה אמנותית, בין השאר, על-ידי הקונספטואליזם המוסקבאי של שלהי שנות ה-60 ותחילת שנות ה-70 - הזרם, או תפיסת העולם האמנותית, שממנה יצא גרובמן.

לפיכך יש לתפוס את מהותה כדי להבין מה עומד ברקען של יצירותיו המאוחרות, המהוות טקסטים רב-רובדיים האוצרים בחובם את "זיכרון" הטרנספורמציות הקודמות. הקונספטואליזם היה זרם שבלט בייחודו בין הזרמים הבלתי-רשמיים באמנות הרוסית דאז. ראשית, משום שלא היה בבחינת חזרה על מה שכבר נעשה באמנות המערבית, ואף לא ניסיון נוסף לשקוע באקזוטיקה

קונקרטי, אלא אך ורק למלה, בעוד המלה כוללת את כל מה שאיננו יודעים: את מובניה החיים והנשכחים ואת משמעויותיה הידועות והבלתי-ידועות. כך התעצבו מרכיביה הבסיסיים של שפת "הסימבוליזם המאגי": נושא התמונה - מפלצת דמוית-חיה, לעתים בעלת תכונות אנטרופומורפיות - ייצוג, המתייחס למלה מסוימת.

המאפיין המרכזי של הקונספטואליזם כאסטרטגיה אמנותית הוא התייחסות לבלתי-ידוע אשר תפסה בו את מקומן של נבואות אוטופיות-דתיות לכאורה, והיא מושגת בהצבעה "נכונה" על האובייקט המופלא. הקונספטואליסטים התגאו בויתורם על הלא-ריאלי תוך רדוקציה שלו לכדי מסמן. הם הרבו לדבר על המוות בזכות יחסם הדיסקרטי והבלתי-יומרני אל עולם הבלתי- נודע, שה"מוות" הוא שם נרדף לו. המוות בתור סימן הפך לאחד

הנושאים המרכזיים, הן ביצירותיו של גרובמן והן ביצירותיהם של קונספטואליסטים מוסקבאים אחרים. לאור כל אלה, אין זה מפתיע כלל ועיקר שהשאיפה הקונספטואליסטית המרכזית היתה: "... להעביר את הנפש האנושית דרך הגשר המקשר בין החומרי לרוחני..."³. אצל גרובמן ניתן לזהות את הביטוי האמנותי של תקווה זו ב"ניצחון הרוח על הגוף", תמונה אירונית, שצוירה בטכניקה פואנטליסטית: מפלצת דמוית-חיה, המזכירה את הסימנים המטאפיזיים של "הריאליזם המאגי", מגלגלת בזהירות רבה את השק האנושי של בשר ועצמות. הערה משווה משעשעת: במערכת סמלים סימבוליסטית טהורה אותו "ניצחון הרוח" היה ודאי לובש צורה של גיבור יפה-תואר, ההורג את המפלצת המבעיתה.

בארץ, מצא "הסימבוליזם המאגי" של גרובמן ביטויים נוספים, כגון פעולות למיניהן, מיצגים ופרויקטים שונים. ייחודן של פעולות אלו בהקשר

הישראלי היה בכך שהן ביטאו שאיפה עזה לעבוד עם המסורת היהודית, שאיפה שאינה אופיינית לאמנות הישראלית המודרנית הנוטה להתנכר למסורת.

מן היצירות המוצגות בתערוכה הנוכחית, שנוצרו מאז אמצע שנות ה-80 ועד ראשית שנות ה-90, לא עולה דמות האמן, שהייתה שונה בתכלית השינוי, אך יחד עם זאת אין בהן חזרה משעממת על המצאות העבר או שימור השיטה, דברים האופייניים למדי ל"מאסטרס" דגולים.

התמונות, שצוירו בגואש על-גבי גיליונות נייר גדולים, אף נראות אחרת: הדיוק הגיאומטרי ששרר ביצירותיו של גרובמן קודם לכן, בצבעים מקומיים עזים הוחלפו במשיכות צבע חופשיות ובצירופי גוונים רכים להפליא. מעניין לציין כי אותו החופש אופייני גם לשיטתו החדשה של הצירי. ביצירות מן התקופה ההיא אין "גישה מחזורית": הטקסט הסוצ-ארטיסטי, רישום הרקע המופשט, קיים בכפיפה אחת עם דיוקן, עם ציור נוף, עם קריקטורה או עם מיסטיקה. אם ישנו עיקרון המאחד את כל התמונות הללו, הרי זו גישתו של גרובמן לצבע: בכל אחת מהתמונות יש תכנון של סולם

הצבעים המיוחד לה, שמומש באמצעות הסמליות או בלעדית ולעתים אף תוך התעלמות ממנה. ביצירות אחדות, כמו "המזרח התיכון" או "על שפת הירדן", אנו פוגשים עדיין דמויות של חיזור וציפורים מפלצתיות, ירושת "הסימבוליזם המאגי", אך נראה כי תפישה זו פורקה מבפנים, קיבלה פירושים חדשים ולבסוף הפכה לאחד ממרכיביה של המערכת החדשה, הפתוחה והגמישה יותר ייתכן מאוד כי שינוי זה התחולל שוב בעקבות החיפוש אחר "מג" עם המציאות". על כך מעידים שיריו של גרובמן מאותה התקופה שהחלו לתפוס מקום עצמאי וחשוב למדי במכלול יצירתו.

המציאות בצורתה הפשוטה והבלתי-אמצעית, כפי שהיא מופיעה בשיריו, מקבילה לחיי היומיום באחת מן המדינות ה"ים-תיכוניות". אולם אלה נשענים על שכבה עבה של סמליות עתיקי-יומין ומוצגים מנקודת ראותו של ה"טמבל". עתה תפס המוות את מקום הפן המטאפיזי התוצאה הרווחת למדי בשירה בכלל היא מאבקו של ה"טמבל" ברעיון המוות והעיסוק הפילוסופי בנושא הסכנה הממשית או המדומה להמשיך הקיום, המסתתרת בכל "מעיק קטן" או באינסטינקט התוקפנות הטמור בחברה האנושית. מכך נובעת גם נימה מיזנתרופית-מיואשת: "א תחליט מה עדיף לך: להיות לטולסטוי או בשקט להפוך לכוסכוסונת פשוטה." ("כוסכוסונת כנגזרת מן המלה "כוס") [התרגום המילולי שלי - ל.צ.].

לעומת זאת, בציוריו של גרובמן "החזרה למציאות" טומנת בחובה משמעויות אחרות, והעיסוק הרפלקסיבי המתמיד במהות השיטה הוא חלק בלתי-נפרד ממנה, בדומה לעיסוק הקונספטואליסטי האופייני בזיקה שבין אמנות למציאות. מעניין לציין כי חשיבה זו הולידה את אות ה"גיחות" למציאות, היוצרות רושם של התגלויות אמנותיות של ממש

כגון: "גשם בהרי ירושלים", "שדה התעופה של תל-אביב" "גבעות חול ליד תל-אביב". אולם ממדי המרחב וההארה ביצירות אלה טעונים כל-כך באיכויות סמליות, עד כי קשה להגדיר אותן כציורי נוף רגילים. ליתר דיוק, בתמונות אלה הובאו ישויות קונספטואליות למצב שבו תמונת העולם היא "כמות שהיא", ללא אמצעים דרמטיים נוספים, ומתחילה ל"התייחס", בין השאר, אל המוחלט על כל מישוריו ה"נסתרים", המושגים במאמץ שכלי. ואכן ניתן לעקוב אחר כמה מתחבולותיו הרפלקסיביות של גרובמן. הברורה שבהן היא מעין דו-שיח עם הסוצ-ארט. גם בתקופה החדשה קשורה גישתו של גרובמן לחקר האפשרויות הנפתחות בצירוף מערכות סימנים שונות בתכלית. בעת "הסימבוליזם המאגי" נבנה על-ידי גרובמן כשילוב של קונספטואליזם וסמליות, בשנות ה-80 הוא פתח דו-שיח עם הסוצ-ארט, שבתקופה ההיא התפשט והפך להיות רב-השפעה. הסוצ-ארט הוא זרם העוסק בסימולציה של סמלי המשטח הסובייטי תוך התבוננות ביקורתית בהם. המטרות המטאפיזיות של התבוננות מעין זו לא נלקחו, כאמור, בחשבון. כיום, לאור הפוליטיזציה הטוטאלית של חיי החברה הרוסית, תופעה אמנותית



סולם יעקב, 1978
JACOB'S LADDER, 1978
Collection of Peter Spielman

שעליו כתוב "סולז'ניצין". אגב, שפת הדימויים הארכאיים, דימויי החיות, לא נעלמה גם בתקופה החדשה, אלא שעתה היא שוכנת בכפיפה אחת עם רטוריקה פוליטית ופופולרית. על כך מעידים הסמלים הזואומורפיים בתמונות "מות הציפור בדשא", "המזרח התיכון" ו"על שפת הירדן".

אחד משיאיו של סגנון זה הוא נחש-לווייתן שעל ראשו צלב, המתפאר ב"קשקשים" זוהרים, המצויירים בטכניקה פואנטליסטית, ובעיניים כבויות, הממוקמות על פרופיל חשוך בעל אף נשרי. כמדומני, עיניים מעין אלה במפלצותיו של גרובמן מסמלות את הרע. הפעם, טבעה המעורב והדמוני של המפלצת מתייחס ישירות לנושא האיחוד הפארדוקסלי של שני העולמות:

הרוסי והיהודי. אולם הפעם קיבל הנושא פרשנות "מטאפיזית", בדומה לשאלת יחסי הגומלין בין היהדות לנצרות, המוזכרת גם בשירים: "זייד שנטבל - נחש מכופל"י⁴. לסמל החזותי המסורתי, ברוח המסורת היהודית, הותאמה סימולציה של ניסוח לשוני מדובר, מסורתי אף הוא, מן המסורת הרוסית.

הרעיון השני, המבצבץ ביצירותיו של גרובמן המאוחר, משותף לו ולציירים מודרניים רבים: מדובר בעיון בטבעה הלשוני של אמנות הציור תוך סימולציות קונסטואוליות של טבע זה. משמעותה של אסטרטגיה זו טמונה בהעברה של התבוננות רפלקסיבית באקט האמנותי מן המישור הטקסטואלי בחזרה אל הבד. בהתבוננו בפעולה היוצרת כמבעד לזכוכית מגדלת, משקיע הצייר בתמונה לא פחות מאמץ משהוא משקיע בדיווח על פעולותיו, תוך משחק עם מסמנים ועם אופני התייחסות של מסמן למסומן. תוצאותיהם של משחקים אלה נגלות לעיני הצופה.

המערכת הנוחה ביותר לסימולציות מסוג זה היא האקספרסיוניזם, החושף את תהליך היוצרותה של היצירה ומאפשר מעקב אחר התפתחותו העצמאית של מסמן, של תבנית ציורית. על כן, מרבית גילויי הטרנס-אוונגרד היו אקספרסיוניסטיים מיסודם. מאותה סיבה בדיוק צוירו גם הגואשים של גרובמן משנות ה-80 בסגנון אקספרסיוניסטי. בהקשר זה ראוי לציין שתי נקודות: ראשית, הטרנס-אוונגרד לא העמיד לעצמו מטרות שהיו קשורות לציור, אלא השתמש בטכניקה ציורית למטרותיו הוא. גרובמן, לעומת זאת, השתמש

בטרנס-אוונגרד לקידום אמנות הציור - אף שהיה זה ציור לא רגיל, רפלקסיבי ומועשר בניסיון קונסטואליסטי. שנית, גרובמן לא התעניין באקספרסיוניזם כשלעצמו, כמערכת המשחררת דחפים בסיסיים ואף ברבריים; האקספרסיוניזם הצטייר בעיניו כשלב מסוים בהתפרקות הציור הריאליסטי, והוא לא חדל לבוא עמו חשבון בציוריו. לפיכך, בה בעת ניתן לציין את העניין שגילה גרובמן בתחבולות אחרות, שאפשרו רדוקציה של הרעיון האמנותי. אחת התחבולות הללו היא הטכניקה הפואנטליסטית, שרווחה באימפרסיוניזם, דהיינו ציור באמצעות נקודות צבע קטנות. גרובמן משתמש גם בטכניקה זו באופן "אנליטי", כלומר גם

זו, שנולדה כבת-לוויה של הקונסטואליזם, תוגברה במידה כזו שהיא מתיימרת להגדיר את עצמה כסגנון המרכזי של התקופה. זאת, כמובן, בהתעלמה ממקורותיה הקונסטואליסטיים.

הסימבוליזם המאגי והסוצ-ארט הם זרמים רחוקים עד מאוד זה מזה. עם זאת, לאור מקורם המשותף אין סתירה ביניהם. צירופם החזיר את הסוצ-ארט לחיק הקונסטואליזם, ואילו הניסיון לעמת את הראשון עם הסימבוליזם המאגי, שהיה לענף המטאפיזי ביותר של זרם האב, אמור היה להביא לתוצאות בלתי-צפויות.

המציאות הישראלית, החדורה באידיאולוגיה הציונית, התגלתה כחומר נוח להפליא לסימולציות סוצ-ארטיסטיות ("ציונות - עתידנו"; "הייד ל ישראל הסובייטית", האחידה והבלתי-ניתנת

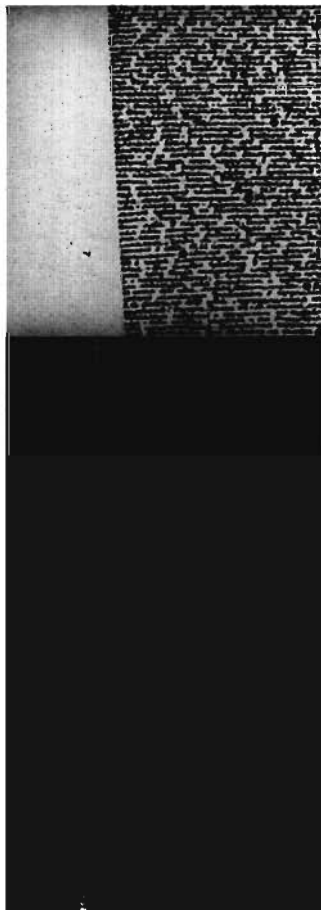
לחלוקה!!). השתקפות מציאות זו בתודעת ה"טמבל" הרוסי פתחה אפשרויות נוספות של משחק, ואילו "העלייה הגדולה", שגרמה למעין איחוד של שני העולמות, סיפקה מוטיבציה ממשית לציורף שתי האידיאולוגיות ב"איחולים מ ישראל" וביצירות אחרות.

בסך הכול, החזרת ההיבטים המטאפיזיים לסוצ-ארט, שוויתר עליהם תוך ניסוח מטרותיו הלא-קונסטואליסטיות, הייתה ניסיון פורה ועצמאי בהרבה. אצל גרובמן, המאוזוליאום של לפני, חלק מסדרה שאותה החל ב-1988, הוא לא רק אחת הבדיות הגדולות ביותר של צורת החשיבה הסובייטית, אלא גם מעין מקדש מוות, אשר שובץ בנוף מטאפיזי. ה"מאוזוליאום" של גרובמן הוא מאוזוליאום של ממש, כלומר המקום שבו מתרחש פולחן הקבורה. פולחן זה מתרחש שם כל העת, כפי שמעידים החלונות המוארים לנצח. כך מקבלת הסיסמה המפורסמת "לנין חי!" מובן מסתורי בהקשר הנתון התואם את תפיסת העולם המיתולוגית-פולחנית, הקושרת חיים במוות ולהפך. גם מרכיביה האחרים של היצירה תואמים מובן זה: העצים הסימטריים, הממסגרים את המאוזוליאום, הנוטים אליו כמו מלווים אל הצלב ועלידי כך מדמים אותו לעץ-החיים בקומפוזיציה ארכאית.

בנושא הזה מתמזגים כל רכיביה של תפיסת העולם הגרובמנית, אותם ניתן לראות גם ביצירות אחרות, כמו "לא

רוצה" - תמונה המציגה את הקבר מנקודת מבט הנמצאת מתחת לפני האדמה. כאמור, נושא זה צץ גם ברבים משיריו, שבהם הציפייה למוות וההכללות הפילוסופיות יוצאות מפיו של אותו "טמבל", שכבר הספיק להציץ בקבר: "... המוות טמון בגב/ המוות זרוע בסוס/ בחתול/ על תהרגו חתולים! (במאנדבושקה-קטנטונת/ במעי קטף)... כאלה חוקים המציא אדוניי בשבלנו/ תלוונות ותחנונים אינם עוזרים במאום/ והנפש מתרוצצת, מחוסרת דור/ ונושמת לה איכשהו אחרת!" [תרגום מילולי שלי - ל.צ.].

הנשמה, או ה"נפש" המטאפיזית - אם נשתמש בצופן סמלי - לובשת דמות של ציפור היושבת על גג אחד המאוזוליאומים,



קונסטרוקציה ירושלמית, 1978
JERUSALEM CONSTRUCTION, 1978

במסגרת התחבולה הנדושה הזו הוא מוצא דרך להפריד בין מסמן למסומן. הוא מבדיל במתכוון בין התחבולה הציורית לתפיסת העולם המובעת באמצעותה, המבקשת להיות מנומקת באופן מדעי, וגורסת כי המציאות היא אשליה ויזואלית מוחלטת.

בניגוד לכך, ביצירות שבהן מדובר, הפואנטיליזם משמש בקטעים מוגבלים וממוסגרים באמצעות קווי המתאר. בציור הנוף "שדה התעופה של תל אביב" הוא ממלא את כל השטח שבין קווי המתאר של העצים. כתוצאה מכך, הופכים עצים אלה למרכיב פנטסטי-מפלצתי יחיד בתמונה הריאליסטית לכאורה. עם ניתוק מהאידיאולוגיה של "שיטתיות מדעית בתיאור המציאות", הפך הפואנטיליזם למרקם מופשט, בעל פוטנציאל דקורטיבי ואקספרסיבי נרחב.

תחבולה אחרת, המהווה גם היא אמצעי לניתוח המרקם הציורי, היא נזילת הצבע, הנפוצה בגוואשים של גרובמן. נזילות אלו גורמות להיווצרות רשת של קווים - מודל של טקסטורה טבעית - מעל הטקסטורה שנבנתה בידי הצייר. עימות מסוג זה בין הטבעי למלאכותי צולח גם ב"דיוקן של הצייר וולדיה יאקובלב", בתמונה שבה מצויר שמו של יאקובלב, ב"גבעות חול ליד תל-אביב", ב"חוף היס" וביצירות נוספות. לבסוף, ראוי לציין את הניסיון המקורי של גרובמן "לצייר" את הטקסטורה באמצעות רשת קווים סדירה, הדומה לקיר שעליו מצויה "מחווה" ציורית אחרת - גרפיטי: "ורובל לאריונוב גרובמן" (שלושה מיכאילים).

שלושת השמות הללו מרמזים על חשיבות תפקידה של המסורת הרוסית בגישתו של גרובמן לאמנות. אומנם המרכיב

האקספרסיוניסטי, שעליו מבוסס ה"סגנון" הסימולטיבי של יצירותיו, קרוב ללאריונוב וגונצ'ארובה או לבורליוק, ולעתים אף מזכיר את ה"לוציזם" (פירושו של "לוץ" ברוסית הוא "קרן אור"). הערת המתרגם, יותר מאשר לקירשנר, אבי הטראנס-אוונגרד העולמי. הדבר המעניין הוא, שהאקספרסיוניזם הרוסי על נטיותיו הפרימיטיביסטיות השתמש גם הוא בסמליות הצורות הזואומוורפיות, שמקורה באמנות דקורטיבית עממית, שממנה ינק דמיונם של נציגי האוונגרד הרוסי, על תרנגוליהם הצבעוניים וציפורי הפלא למיניהן.

משיכה משותפת זו באה לידי ביטוי בקומפוזיציה "לזכר דוד בורליוק", המציגה בסגנון "לוצייסטי" כמעט, גן פראי ומופלא שבמרקו ציפור אגדית. כמו בפואנטיליזם, גרובמן מחלץ מן ה"לוציזם" את הפן האידיאולוגי, שהיה מרכזי בו, הלא הוא ההתייחסות לאור. בכך הוא מונע את האפשרות לפרש את יצירתו כהמשך ה"לוציזם". הצבע האדום העמוק אינו מתיישב עם שיטת ההארה ה"לוצייסטית", אלא מחזיר אותנו, כדרכו של גרובמן, לאידיומטיקה הרוסית הפופולרית, שבה המלה "אדום" ("קראסני") נרדפת למלה "יופיי" ("קראסוטה"). אצל גרובמן, דימוי יופי זה מותאם לייצוג המיתולוגי של ג'ה-הדן.

ביצירות אלה מצויים כל המיתוסים של הציור הרוסי,

הפוטוריסטי והאקספרסיוניסטי כאחד: בורליוק, לאריונוב, קרוצ'ניך, מאלביץ; ומהדור החדש - ולדימיר יאקובלב. אחדים מציירים אלו מוזכרים בשמות היצירות, אחרים באסוציאציות סגנוניות; אחד מבצבץ מבעד לדיוקן בדוי, ואילו שמו של אחר מופיע בצורת מלה מצוירת. קאזימיר

מאלביץ זכה למקום של כבוד בבריאה אמנותית זו. אומנם מאלביץ לא היה אקספרסיוניסט במלוא מובן המלה, אך האיכות הפילוסופית של הפוטוריזם הרוסי מצאה ביצירותיו את ביטויה השלם ביותר. לכן חזר אליו גרובמן פעם אחר פעם ואף השתמש בסמליו החזותיים. כך, הצלב הסופרמטי הפך אצל גרובמן לציפור-אוורון, מפלצת מעופפת המזכירה את רעיון השהייה בחלל הריק האהוב כל-כך על מאלביץ. בציור "מאלביץ", היס גורם למושג "מאלביץ" להידמות לאחד מאיתני טבע, המשרה הרגשה לא ברורה - משהו שבין היכרות אינטואיטיבית עם הבלתי-נודע לתחושת מעוף חופשי.

אופיים המטאפיזי של החיפושים הסופרמטיסטיים במישור הצורות הגיאומטריות הטהורות, המנוגד לפרגמטיזם האמנותי של גיאומטריה קונסטרוקטיביסטית, גרם לגרובמן להכריז באחד ממאמריו כי: "הסופרמטיזם הוא מעין יהדות אמנותית"⁵. הכרזה זו, כמו גם החיפוש אחר "גשר" חזותי, שיקשר בין הסופרמטיזם ל"סימבוליזם המאגני" ובין המרכיב הסופרמטיסטי למפלצת, מעידים עד כמה הופנמה גישתו של מאלביץ על-ידי גרובמן.

לא בכדי הקדיש גרובמן יצירות מספר ומאמר אחד גם לאיסאק לויטן. במערכת האמנותית של גרובמן, דמותו של לויטן הייתה למראה

משקפת, לניגודו של מאלביץ. "האחד ניפץ את כל דפוסי ההתבוננות המקובלים באמצעות 'הריאליזם הציורי' שלו, ואילו האחר יצר אותם בהצלחה כה רבה, עד כי דורות אחדים של ציירים סובייטיים ראו בציורי הנוף הריאליסטיים שלו את התגלמות האידיאל האמנותי".

תחילה טיפל גרובמן בתופעה זו על-ידי הכנסת שינויים קלים בפרודוקציות של תמונות הפעולה, במטרה להפוך את תמונותיו ה"טובות" של לויטן, שהציגו את הנוף הרוסי בצורה "נכונה", (תמונות שאף נכללו בספרי לימוד של השפה הרוסית לחטיבת הביניים), ל"יהודיות" ו"לא נכונות". קווים גראפיים שבורים במקבצים משונים חצו עתה את ציורי השמן האוורוריים של לויטן עם הכנסיות והסוסים השטים בחלל.

ניסוי פשוט זה הצליח. התברר שלא היה כל צורך לאנוס את המקור: ההתערבות החיצונית רק חשפה את האיכויות הפנימיות הנסתרות ואת הדינמיקה המרחבית המסתורית, שאפיינו בסתר את יצירותיו הטובות ביותר של לויטן. לויטן התגלה כ"לווייתן" המופלא, ואילו תמונתו "על מנוחת עולם", על ההארה המופשטת והעננים המפלצתיים, שכה דמו למפלצות של גרובמן, הפכה ליצירה האוטנטית ביותר של הצייר הרוסי-יהודי.

את אחד הניסוחים הבהירים ביותר לרעיון זה נתן גרובמן



שליח, 1976
MESSENGER, 1976

בתמונת-הגואש שלו "שלום, חבר לויטן!" לכאורה, יצירה זו רומזת באופן מיידי על זיקתה לדמות "פולחנית" אחרת, הלא הוא הצייר הריאליסטי הנודע, גוסטאב קורבה. אולם, הקומפוזיציה של "שלום, חבר לויטן!" קרובה יותר לא לזו של "Bonjour, Monsieur Courbet!", אלא לזו של "הקבורה באורטאן" - עם הקבר הפתוח בחזית, הצלב האנכי המתרומם מעל הקהל, והציפייה המיידית לחיי-נצח. הגדר הקרועה במרכז תמונתו של גרובמן מעוררת אולי אסוציאציה ראשונית של התפעלות מדלות הנוף הרוסי, שהייתה כה אופיינית ללויטן, אך התהום השחורה הנפגרת למטה ושמי הדמים שלמעלה הופכים אותה לסמל של מוות ושל כאוס. שיבוצו של לויטן כאן נועד לבטא את הרעיון שהאידיליה הריאליסטית השקטה של הנוף הרוסי-לויטני אינה משרה מרגוע. הנפוך הוא, באופן בלתי-רצוני היא פותחת פתח לעולם החשך, המסומל על-ידי אימת המוות המטאפיזית. מלים אחדות על הריאליזם של גרובמן. את גרובמן, כאת גוסטאב קורבה בשעתו, אפשר לראות מטייל בחוצות ה"כפר" שלו, באחד האזורים הפופולריים של תל-אביב בקרבת היס. כל אחד יכול לומר לו: "שלום, מר גרובמן!" קורבה נהג לקחת אתו את מקלו; לגרובמן יש כלב, בן לויטן הקבוע:

.....

אני יוצא לטייל
מוליך לצידי את טימור,
נילי המפגרת השקטה
הולכת ובאה מולי.

הגדר מוקפת
בפרחי אוליאנדר
מתוך השיחים מתבוננת
כנופיה של חתולים

לידי עובר לו ערבי
הוא סוחב דלי
מסתכל עירני ודרוך
לעבר הכלב טימור.

היי עבדאללה,
מה שלום הילדים?
ועבדאללה מגרד
בבתי שחיו המיוזעים.

בחלון מבצבץ
יוסי עקום הפנים,
הוא נרקומן מוכר
ותמיד מבקש משהו.

אני רואה
הביוב נסתם
וכל החרא
צף מעל החוצה.

אני מוציא את חוט הברזל
הוא שלי פרטי
ומנקה ומנקה
את מוביל המים האנאלי.

הצהריים הלכו
לא נשאר מהם הרבה
אני מרגיש
עייפות בריאה

ואני הולך לנמנם איזו שעה
אני הקלאסיקון
העולמי הנודע.

[תרגום לעברית: מאיה בזירנו]

כשהצייר מבצע את הפעולה הפולחנית - הסיור בשטח, הכפריים יכולים לברך אותו לשלום בהרמת כובע. ואם בתמונה המדומיינת שלנו, שגרובמן לא צייר מעולם, הוא בדיוק עסוק בסיודר ענייני הביוב - הלא זהו תפקידו החברתי הקבוע של כל אמן אמיתי.

הערות

1. איליה קאבאקוב, "שנות ה-70. זיכרונות", אמנות, 1990.
2. לויטן, (1979) 2, עמ' 6.
3. ראה שם.
4. פתגם רוסי אותנטי: "זייד שנטבל" כלומר, גנב שזכה למחילה.
5. מיכאיל גרובמן, "התבנית התנ"כית של המרובע", זרקאלו, (1996) 3-4, עמ' 175.

מיכאיל גרובמן הוא צייר, משורר, אספן, היסטוריון ותאורטיקן של אמנות. גרובמן נולד במוסקבה בשנת 1939, ובסוף שנות ה-50 הפך לאבי הזרם האמנותי, המכונה כיום "האוונגרד הרוסי השני". ייחודו של אוונגרד זה היה בכך שהתפתח תחת עולה של דוקטרינה

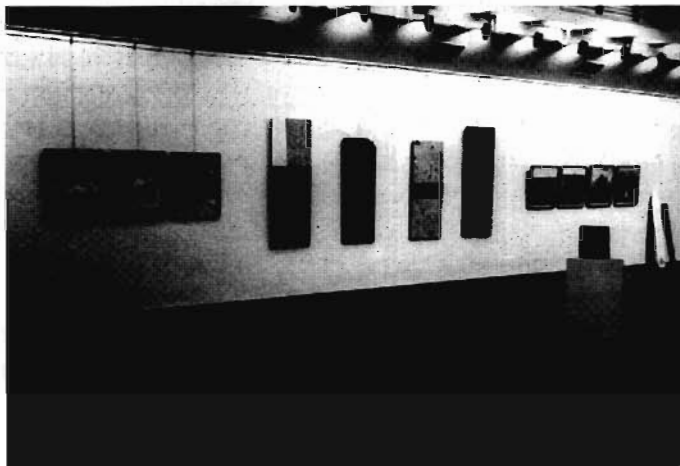
אסתטית רשמית, שדחתה הן את התפיסות באמנות המודרנית והן את הניסיון באמנות הרוסית החל מתחילת המאה הנוכחית. לאוונגרד שני זה לא קדם "דור אבות", כמקובל באמנות המערבית, שהיא מסורת רציפה, ומשום כך הוא נאלץ לחזור אל "מסורות" סבי" חקר מורשתן של מסורות אלה ופיתוח שפה אמנותית מודרנית התרחשו בתוך פרק זמן קצר יחסית, של כעשר שנים בלבד. גורם נוסף שהשפיע על אופי האוונגרד השני, היה

הנונקונפורמיזם שלו, שלמעשה, נכפה עליו. ציירים אוונגרדיסטים שהשתדלו להתרחק מכל עשייה פוליטית ולא נמנו עם פעילי תנועת ההתנגדות, נחשבו בעיני השלטונות למתנגדים, ובסופו של דבר נתפשו על-ידי כול ככאלה. מחד גיסא, מעמדו זה אפשר לאוונגרד השני להישאר בלתי-תלוי בממסד התרבותי לאורך תקופה ארוכה למדי, עד אמצע שנות ה-70; אך מאידך גיסא, האוונגרדיסטים מצאו את עצמם נתונים במעין בועה כיוון שלא זכו לביקורת שהייתה נקייה מאידיאולוגיה ומפוליטיקה בבריה"מ ובמערב גם יחד. על כן, האמנות הרוסית, שלכאורה התפתחה במקביל לאמנות המערבית, צמחה למעשה בתנאים שהיו שונים בתכלית, ועל כן פנתה לדרך מקורית ועצמאית.

עמדה אסתטית זו הובעה על-ידי גרובמן בהקדמה קצרה שכתב לקטלוג שהתפרסם בישראל בשנת 1982: "בעוד מתנגדי המשטר שללו את הטוטליטריות מבלי שהייתה להם תכנית פוזיטיבית כלשהי, הרי האוונגרד האמנותי התעלם מבעיות רפורמיסטיות ועסק בחיפוש ובפיתוח של זרמים רוחניים חדשים. שתי התופעות התפתחו בנפרד, אף שלא היו מנוגדות זו לזו" [ההדגשות שלי - מ.ג.]¹.

התכונה שבלטה מלכתחילה ביצירתו של גרובמן הייתה נטייתו לאחדות לצד הפתיחות לווריאציות. בכל תקופה ותקופה פיתח במקביל מספר מסלולים תמטיים וסגנוניים. פיתוח נוסף נעשה בתוך כל אחד מן המסלולים הללו. ברוב המקרים דובר בסדרות ווריאטיביות, אולם גם יצירות בודדות שלא נכללו בשום סדרה התארגנו בקבוצות על סמך קרבה תמטית וסגנונית ביניהן.

אם נמקם את יצירותיו של גרובמן על ציר של זמן, נגלה תופעה דומה. השוואת יצירותיו המאוחרות למוקדמות מגלה כי החל משנות ה-60 המוקדמות קיימים ביצירותיו רעיונות מפתח דומים, תמטיקה קרובה ואיקונוגרפיה דומה. יסודות אלה לא נשללו על-ידו מאוחר יותר, כי אם פותחו. מכלול יצירתו של גרובמן מורכב מווריאציות על מספר נושאים



תערוכה של קבוצת לווייתן, בית האמנים, ירושלים, 1979
"LEVIATHAN GROUP" EXHIBITION. Artists' House, Jerusalem, 1979

הקשורים אלה לאלה מבחינה סמנטית ומבחינה חזותית, זאת לצד שימוש באמצעים אמנותיים מגוונים ביותר.

שלב הלמידה, שלב מוקדם בהתפתחות הצייר, התרחש בסוף שנות ה-50. במהלכו - בדומה לאוונגרדיסטים אחרים - התודע לטכניקות, לסגנונות ולזרמים מודרניים: "בתקופה הזאת למדתי טכניקות אמנותיות שונות... יותר מכל הוקסמתי משאגאל המוקדם, מפול קליי וכמובן מהפוטוריזם הרוסי. אהבתי מאוד גם את הטשיסטים הצרפתיים ואת האקספרסיוניזם האמריקני המופשט. במקביל התחלתי להימשך לאמנות עממית: 'לובוק' ו'איאיקוני'".²

בשנת 1958 יצר גרובמן סדרת ציורים קוביסטיים ובהם דמויות של נגנים אווזים בכלי נגינה. ב-1959 צייר סדרת הדפסי "מונוטייפ" תחת הכותרת "אהבה", שבה ניכרת השפעתו של לריונוב. כמו כן צייר סדרת ציורים קובו-פוטוריסטיים ובהם דמויות של לוליניים רוקדים ו"מרובע שחור" משלו, תולדת ההרהור על מאלבקי. ב-1960 צויר "דיוקנו של יהודי זקן", בו נפגשו קונסטרוקציה קובו-פוטוריסטית ושיטה ציורית שהזכירה את האקספרסיוניזם המופשט. ציור זה ציין את קצו של השלב המוקדם ביצירתו של גרובמן, שכאמור עמד בסימן האוונגרד

ה"קלאסי" של תחילת המאה.

במרוצת השנים הבאות (עד אמצע שנות ה-60), הניח גרובמן את יסודותיה הסמנטיים והחזותיים של שפתו האמנותית. את המקום המרכזי ביצירתו תפס הסמל בגלגולו המיסטי והמושגי. הדבר גרם, בין השאר, לפיתוחה של שפה אמנותית חדשה בתכלית ולשניונים מהותיים בתבנית המרחבית של ציוריו, שלא התיישבה עוד עם פרספקטיבה ישרה או עם מימטיות.

"אפשרות הציור של חשיבה אנקדוטית-עממית לחשיבה מופשטת-קונסטרוקטיביסטית פתחה בפני דרך לפיתוח שפה אמנותית משלי... התחלתי לצייר תמונות שנשענו בעיקר על עקרונות אינטלקטואליים, בעוד המרכיב החושי הפך בהן למשני. התעניינתי בבעיית המיזוג של אלמנטים פיקטורגריים עם צורות גיאומטריות-חופשיות"³.

גישה קונסטרואלית זו הייתה חדשה באמנות. באומרי "קונסטרואלית" איני מתכוונת ל"קונסטרואליזם" כזרם שתבע לייחס ערך אמנותי עצמאי לפעולה יוצרת, כלומר העדיף את התהליך על-פני תכליתו ומשום כך לא התיישב עם המטרות שהציבו לעצמם אוונגרדיסטים מוסקבאים דאז. כאן מדובר בגישה קונסטרואלית דווקא, שהעלתה על נס את ה"אידיאה" המעורטלת, לה היו כפופים כל האמצעים האמנותיים. ציירי האוונגרד השני, דוגמת גרובמן, קאבאקוב ורבין, שדגלו בעיקרון הזה (לראשונה בתולדות האמנות הסובייטית), הפכו למבשרי הקונסטרואליזם המוסקבאי, זרם שנולד ועוצב באמצע שנות ה-70, והוליד הן את הסוצ-ארט והן את אמנות שנות ה-80 על עבודות ה"הפנינג" והמיצג שלה.

מלכתחילה ניתן לחלק את יצירותיו של גרובמן לשתי קבוצות עיקריות: הראשונה שבהן הוגדרה כבר בשנות ה-60 על-ידי גרובמן עצמו כ"סימבוליזם מאגי". מושג זה מתייחס לתקופה מסוימת בתולדות האמנות. המילה "סימבוליזם" הצביעה על מקורות ההשראה שהזינו את יצירותיו של גרובמן, החל באיקונין ביזאנטי ואמנות עממית-פרימיטיבית וכלה ביצירותיהם של פול קליי ושל אקספרסיוניסטים מופשטים. אולם הוספת שם התואר "מאגי" מכניסה להגדרה זו מרכיב חדש בתכלית. דהיינו סימבוליזם מעורב פינה את מקומו לקונסטרואליזם מרוחק ומנוכר, המתמקד ביחסי הגומלין שבין אובייקט לפעולה מאגית שתכליתה לחולל שינויים בעולם, ולא

רק להבליט את מהותה המאגית. כעבור שנים רבות יצוץ היבט זה שוב בפרויקטים הקונסטרואליים של גרובמן ובפעילות של קבוצת "לווייתן".

במהלך השנים שחלפו מאז תחילת שנות ה-60, הצליח גרובמן ליצור בכלים סימבוליסטיים-מאגיים עולם ומלואו: עם מי התהום והיבשה, שבעת הרקיעים וממלכת השאול - עולם גדוש באותות מאגיים, באותיות ובמילים, בצמחייה ובבעלי חיים סמליים משלו. לעומת זאת, היצירות מן הקבוצה השנייה היו עיבודים קונסטרואליסטיים של אירועים אקטואליים והיסטוריים, אשר

עשו שימוש במושגים שנחשבו בעיני האמנות המודרנית כנדושים. במילים אחרות, יצירות אלו עסקו בכל מה שקיים או התקיים אי-פעם בזמן ובחלל.

שתי הקבוצות הללו מקיימות קשר הדוק: הן נפגשות, מצטלבות ועושות שימוש באמצעים אמנותיים, בסימנים ובסמלים דומים, מסורתיים וחדשים כאחד. "הסימבוליזם המאגי" של גרובמן הוא קונסטרואלי ביסודו, ויצירותיו ה"אקטואליות" נשענות על סמלים.

אף שהיצירות ה"סימבוליסטיות-מאגיות" של תחילת שנות ה-60 פיתחו מספר מסלולים קרובים, הן נבדלו זו מזו מבחינה סגנונית. המסלולים העיקריים מבין אלה היו קומפוזיציות גיאומטריות-מטאפיזיות המשתמשות בסולם צבעים מונוכרומטי, בסימטריה אנכית, בסמלים, באטריבוטים ואף באלגוריות, ולצדן - ציורים דקורטיביים השואבים את השראתם מאמנות עממית, ובהם דמויות פנטסטיות, צבעים מקומיים וקומפוזיציות האופייניות ל"לובוק".

במקביל, נוצרים קולאז'ים על נושאים היסטוריים. "גנרליסימוס" שצויר ב-1964, הוא הידוע מכולם, והוא בישר את הסוצ-ארט שצמח 15 שנים מאוחר יותר. אומנם ב"גנרליסימוס" נעשה שימוש במיתולוגיה סובייטית-רשמית שסטאלין נמנה עם גיבוריה הראשיים, אך הוא לא היה הניסיון היחיד מסוגו. קדמו לו מספר "הפנינגים", שנערכו בחבורה מצומצמת, ובמהלכם עמל גרובמן על עיבודם של "מוצרים" סובייטיים פסאודו-אמנותיים, כגון דיוקנאות של סטאלין שבתקופה ההיא נשמרו עדיין במחסניהם של מוסדות למיניהם. באותן שנים צייר גרובמן סדרת תמונות סביב נושאים היסטוריים תוך שהוא עושה דה-קונסטרוקציה של "מיתולוגיות" שונות.

במחצית השנייה של שנות ה-60 עיצב גרובמן את היסודות הקונקרטניים של סגנונו האמנותי. במרכז יצירתו עמדו יצירות "ריאליסטיות-מאגיות", אך גם היצירות ה"אקטואליות" היו קרובות אליהן יותר מאשר לקונסטרואליזם הטהור. בתקופה זו פתחו כל אבות הטיפוס האיקונוגריים, שנשתמרו ביצירתו עד עצם היום הזה, כגון סמלים, סימנים, דמויות פנטסטיות וסימבוליות וכדומה. גרובמן ויתר על הסיפוריות שאפיינה את יצירותיו קודם לכן, ולפיכך הפסיק להציג בתמונותיו דמויות אנוש. כאשר דמויות אלה מצויות בהן בכל זאת, הן פושטות את צורתן הישנה ועוטות

משמעות חדשה, שונה מזו שהייתה להן ביצירותיו המוקדמות. כלומר, דמויות האנוש - כמו שאר מרכיבי יצירתו - איבדו את הקונקרטיות שלהן (דיוקן, סצנה עלילתית) והפכו לסימנים שרירותיים. מעבר מוחלט לשיטת ייצוג סמיוטית הסתמן ב"אדם מחרסינה" (1965), עבודה ששימשה כמעין מניפסט. זהו ציור קונסטרואלי בעל מרחב מופשט, ובולט בו השימוש המופן בתחבולות דקורטיביות של אמנות הפולקלור.

רעיונות חדשים אלה שינו את תפיסת המרחב של גרובמן. אם ביצירותיו המוקדמות יותר הייתה הקומפוזיציה מאורגנת לאורך



מעץ, 1975
WOODEN, 1975

אור בשנת 1975.

עבור גרובמן נפתחה עתה תקופה חדשה. כאמור, באותה שנה הוא ייסד את "לווייתן", שבמשך עשרים שנות קיומו נמנו עם משתתפיו הן ציירים-עולים מבריה"מ ומארצות אחרות והן ציירים ילידי הארץ. גרובמן תכנן את "לווייתן" כמעין בית-ספר, במובנה המקורי של המלה. כלומר, לא דובר בחבורה, כי אם בתהליך למידה. את תפישותיו אלה הביע מעל דפי העיתון וכן בקטלוגים שהודפסו לכבוד תערוכות-מבצעים של "לווייתן". במניפסטים אלה לא זו בלבד שגרובמן הגדיר את מטרותיו האסתטיות, אלא הוא אף שלל שיטות מיושנות שלדעתו הפריעו להתפתחות האמנות, כגון ריאליזם קלאסי ואף מספר זרמים מודרניים, מה שעורר ביקורת חריפה כלפיו:

"קהל שבע מערער במסווה של פלורליזם את עמודי התווך של תרבותנו... ריאליזם הוא הוא הנערץ עליהם משום שהוא מסמל עבורם את ניצחון האנוכיות וההערצה העצמית... ריאליזם... על תחבולותיו ופעולותיו האמנותיות פונה להיגיון השגרתו של עקרות בית...

"יחד עם הפופ-ארט, המנודה לשעבר, היפר-ריאליסטיים מגישים לבורגנים שבעים רפש פיקנטי ביותר שעוצב עיצוב ריאליסטי ביותר...

"הציירים נתקלים בטכניקות

חדשות, כמו גורי כלבים סומים. אך לא "מיצג" ואף לא וידיאו כשלעצמם יוכלו אי פעם להוות תוכן של תמונה, כשם שהעובדה שאותה תמונה צוירה בצבעי מים או בשמן אינה יכולה להוות תוכן עבורה...

"עלילה וחקיוי מציאות, פרספקטיבה ופסיכולוגים, שגרתיות ומדעיות אינם אלא עלוקות המוצצות את בשרו של האוונגרד האמנותי..."⁵

גם הקונספטואליזם, שגרובמן נמנה עם אבותיו המייסדים, נתפס על-ידו בתקופה שבה מדובר, כזרם שבהופכו לקלאסיקה הפך למכשול בדרכו לפיתוח רעיונות חדשים ועל כן נהיה למורשת שחיבים לסלקה.

"... הקונספטואליסטים, כפי שהם קוראים לעצמם... כורים בור לשפה אנושית עילאית - סימבוליקה אלוהית של צורות חזותיות טהורות. מאבק קונספטואליסטי בצורה הוא אחד הסימפטומים של עיוורון מוסרי חמור... שבו נגוע עולמנו."⁶

"שלושה יסודות מגדירים את העמדה האמנותית שלנו:

1. פרימיטיב
 2. סמל
 3. אות
- "אויבינו הם:

1. היסטוריות, פסיכולוגים, פאתוס;
2. עלילה ספרותית, חיקוי מציאות;
3. זלזול בחומר.

"עיקר העיסוק שלנו הוא בזמן ובמרחב, דהיינו בכל החומרים הניתנים לקליטה על-ידי העין האנושית."⁷

יתרה מזו, הפרקטיקה של "לווייתן" תאמה את הכרזותיו. החבורה מימשה ברמה הסינתטית את הרעיון שפותח בשנות ה-60

ציר אופקי (צורה האופיינית לאמנות אירופאית-חילונית), ונעשתה הפרדה חדה בין שמים וארץ, שנתפשו כאובייקטים מוחשיים, הרי ביצירותיו המאוחרות נגלה לעיננו מרחב מיסט-אחיד, ובו "מעלה" ו"מטה" נבדלים זה מזה רק במובן הדתי ומסומנים באמצעות סמלים הולמים. כאן נשמר תפקיד ראשי דווקא לציר האנכי, אשר בקומפוזיציה ממורכזת מסוג זה מגשר בין "מעלה" ו"מטה", כמו גם בין כל שאר האלמנטים.

ההתפתחות הקומפוזיציונית-מרחבית הגיעה אל קצה בסוף שנות ה-60 עם הוספתו של ציר אלכסוני, שמילא בציוריו של גרובמן תפקיד מקביל לתפקידו בציור הדתי. ציר אלכסוני, השואף לנסוק מעלה (שאיפה המעניקה לו איכות נצחית), מהווה, למעשה, צורה דינמית וסטאטית כאחד. הוא מסמל את המשותף לשני אופני קיום אלה ומיישב את המתח הנוצר בין "מעלה" ו"מטה". הדינמיקה המובעת באמצעותו אינה נותנת ביטוי פתטי להתהוות רגעית או לחוויה חולפת, האופייניות לאמנות חילונית, אלא מבטאת את האנרגטיות של הנצח. על כן, לקראת תחילת שנות ה-70 ויתר גרובמן כליל על מורשת הציור החילוני. הבריאה, כפי שהיא מעוצבת ביצירותיו, היא "קוסמוס" דינמי ואחיד בעת ובעונה אחת, שכל מרכיביו קשורים אלה באלה. אגב, גם הקרבה בין יצירותיו ה"מיסטיות" וה"אקטואליות" משנות ה-60 נועדה לתת ביטוי לאחדות ולרב-משמעות.

בשנת 1971 עלו גרובמן ומשפחתו לישראל. בארץ נקלע למצב מורכב למדי. החל מתחילת המאה הושפעה האמנות הישראלית מזרמים ומרעיונות אסתטיים, שהביאו עמם גלי העלייה השונים. אולם בשנות ה-60 היא החלה לשאוב השראה מן האמנות האמריקנית (זאת על רקע צמיחת האמנות המופשטת בישראל).

כתוצאה מכך, את המקום המרכזי בה תפסו רעיונות קונספטואליסטיים ופופ-ארטיסטיים דווקא בגרסתם האמריקנית, אף שזו התאימה לאמריקה ולא לישראל. לאור זאת, מטרותיו האסתטיות של גרובמן לא עלו בקנה אחד עם הנורמות ועם ההעדפות המקובלות.

הוא לא רצה לשחזר את הישגי העבר, לא של האמנות האמריקנית והאירופאית ולא של התקופה המוסקבאית, אלא בחר בדרך אחרת. הוא ביקש לפתח את הרעיונות המרכזיים של "האוונגרד השני", כגון העדפת מערכת סימנים על-פני ריאליזם מימטי על גלגוליו השונים, לרבות הגלגול האקטואלי ושימוש במרכיבי השפה האמנותית-האוונגרדיסטית שהלמו את מטרותיו תוך ויתור מוחלט על אלו מביניהם שסתרו אותן, בין שפותחו על-ידו ובין שפותחו על-ידי אחרים.

במקביל סיכם גרובמן את עבודתו בת עשרים השנה בניסוח הנחותיה המרכזיות של תפיסת האמנות המקובלת עליו, והוסיף פרשנות למספר סמלים וסימנים שהופיעו ביצירותיו. סוף סוף לבשו רישומים בודדים מהשנים הקודמות צורה של תפיסה שיטתית⁴. הנחות אלה, יחד עם קטעי יומן, פורסמו בעיתון "לווייתן" שנוסד על-ידי גרובמן, והחוברת הראשונה שלו ראתה



נוף יחודי עממי
סטרוקטורה על-פי לויטן, 1982
JEWISH FOLKLORISTIC VIEW
Structure after Levitan, 1982

המודרנית כולה.

"לספרות יש בחילה ממשוררים. הגיע הזמן להבין שכל מה שהאנושות זקוקה לו כבר נכתב, ויש רק דרך אחת להינצל מהקיפאון והיא לכרות את הענף שעליו אנו יושבים."¹² הנטיות הפוסט-מודרניסטיות שהסתמנו ביצירתו של גרובמן בסוף שנות ה-80, באו לידי ביטוי מלא בתערוכה "אמנות מובנת", שגרובמן נמנה עם מארגניה ומשתתפיה הפעילים. נטיות אלו נבעו באופן ישיר מן השלבים הקודמים ביצירתו, שלא הייתה מקובעת כלל וכלל אלא התאפיינה בשינוי מתמיד.

גרובמן ניסח את עמדתו ביחס לתפקיד האמן המודרני: "...מיוג של אידיאולוגיות פלסטיות ומחשבה חברתית. אנו רוצים שכל אמן ימצא את מקומו בחברה, ולא בתור 'שחקן בפניני זכוכית'. ... רבים מן הדברים השייכים לעבר אהובים עליי. אולם אני דורש מעצמי ומאחרים שלא להיכנע. מסירות לרעיונות העבר היא בבחינת התאבדות."¹³

הערות

1. עלון "ציירים ממוסקבה". ירושלים, מארץ, 1982.
2. קטלוג התערוכה "שנות ה-60 היפהפיות במוסקבה. איליה קאבאקוב. מיכאיל גרובמן", עמ' 18. הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב, אוגוסט 1986. [רוסית, אנגלית, עברית].
3. ראה שם.
4. ראה העיתון "לווייתן", ירושלים, 3-1. 1975, 1979, 1980. ראה גם כתב-העת "זרקאלי", תל-אביב, 1995, 131, עמ' 28-33.
5. קטלוג: "קבוצת לווייתן", ירושלים, 1979.
6. ראה שם.
7. "מניפסט של קבוצת לווייתן", ירושלים, 1976. עיתון "לווייתן", 2, ירושלים, אפריל 1979, עמ' 14-15.
8. בקיץ 1985, נערכה תהלוכה לציון 100 שנה להולדתו של ו. חלבניקוב. במקביל נחג האירוע במוסקבה, בסטודיו של א. קאבאקוב. קטלוג התערוכה "Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa". Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994, כרך 4, עמ' 58. בטקסט הקטלוג נפלה טעות: החגיגה יוחסה לשנת 1978.
9. עיתון "לווייתן", 2, אפריל 1979, עמ' 6-9.
10. ראה מאמרה של ל. קנטור-קזובסקי בקטלוג זה.
11. "מחברות צבאיות". תל-אביב, "לווייתן", 1992.
12. ראה שם, עמ' 3.
13. ראיון למ. טוביה-בונה, מנהלת המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת-גן. מתוך קטלוג התערוכה "אמנות מובנת", 1993, עמ' 55.

וגרס שפעולה מאגית היא אמצעי לשינוי עולם. במסגרת זו נערכו תהלוכות במספר ערים⁸ ומפגשים במדבר יהודה ועל שפת ים המלח. הטאומים לוו בפעולות, במחוות ובסמלים מאגיים שנועדו לקיים יחסי גומלין עם הים, עם ההרים, עם השמים ועם הנוף הירושלמי. אולם אין לזהות פעולות אלו עם מיצגים, על אף הדמיון החיצוני הקיים ביניהם, שכן מטרתן הייתה שונה בתכלית. בניגוד למיצגים, המפגשים שבהם מדובר נערכו בהיעדר מוחלט של צופים, זאת משום שפעולה מאגית, מעצם הגדרתה, אינה יכולה להיערך בנוכחות זרים. עם זאת, כל אירוע כזה צולם בסטילס ובווידאו, אך כחומר גלם הוא עבר הזרה מספקת כדי להוות בסיס ליצירה מסורתית יותר. תיעודים אלו הוצגו בתערוכה השלישית של "לווייתן" (1982) לצד המוצגים הציוריים והגרפיים שהשתלבו בהם בצורה מושלמת. במקביל לפעולות המאגיות תוכננו אובייקטים אדריכליים חדשים בתכלית, שנשענו על רעיון השילוב של שלושה מרכיבים: תבנית האובייקט, סביבתו הטבעית והאדם שנתפש במלוא מהותו הפיזית והרוחנית. אחד הפרוייקטים הללו היה הקמת תיאטרון מאגי-סימבולי, שמבנהו יכתיב את אופי המחזות שיוצגו בו.

מטבע הדברים, אף לא אחד מן הפרוייקטים הללו יצא אל הפועל. במהצית השנייה של שנות ה-70 הפך הסמל המיסטי לאמצעי האמנותי המרכזי ביצירתו של גרובמן, הן ביצירותיו ה"מאגיות" והן ביצירותיו ה"אקטואליות" (בתקופה זו כמעט שלא ניתן לתבדיל ביניהן). בשלב זה ויתר גרובמן כליל על המסגרת העלילתית והתחשב אך ורק בצורתם ובמשמעותם של הסימנים. "עגול, משולש, מרובע - אין דבר מדויק ומופשט יותר. תפקידם הקונסטרוקטיבי הוא להשרות מנוחה, איזון ובהירות אנליטית בעולם של צורות... זוהי השפה שבה פונה אלינו ה." (1974)⁹ בהקופה זו מתחילים אותיות וטקסטים עבריים ורוסיים וכן סימנים, שהם חיקוי לכתב המשמש במגילות עתיקות, לתפוס מקום מרכזי ביצירתו של גרובמן. מרכיבים אלה הופיעו גם ביצירות מן התקופה המוסקבאית, אך עתה הם הפכו למרכיבים של יסודות סמנטיים וחזותיים קבועים, שהופיעו בהרכבים שונים, ובין השאר, בכפיפה אחת עם אבות-טיפוס איקונוגרפיים, הן קבועים והן חדשים שפותחו רק בשנות ה-70 וה-80.

בשנות ה-80 יצר גרובמן מספר סדרות בעלות תמטיקה וסגנון משותפים. אלה עסקו במוות, בשטן ובשמים "שחורים". באחת הימונות מופיע השטן-שלד על רקע צהוב (הצבע הצהוב משמש אצל גרובמן כסמל לשואה) לצד צלב קרס והמשפט הבא נפרש על-פני התמונה כולה: "שטן הנו מצב, שבו שרויה הנפש האנושית בהיעדר אהבה". ביצירות אלו הופיע לראשונה מוטיב ההיפוך, מוטיב מאגי ידוע, הנובע מן הקונוטציות המיסטיות של ההשתקפות במראה.

אולם החל מסוף שנות ה-70 העביר גרובמן את הדגש דווקא לפן ה"אקטואלי", זאת מבלי לוותר כליל על ה"ריאליזם המאגי". הוא התמקד במגוון נושאים חברתיים, דתיים ופוליטיים, הביע את עמדותיו ביחס לבעיות תרבות ויצר אלבומים על נושאים אקטואליים. בנוסף לכך הוא יצר סדרת ציורי גואש גדולי-מידים¹⁰ ומספר מיצגים פוליטיים בוטים.

זאת ועוד, כל האמור לעיל חל גם על גרובמן-המשורר. השירים הליריים משנות ה-60 וה-70 פינו את מקומם לשיירי "המחברות הצבאיות"¹¹ משנות ה-80, שגיבוריהם מקבילים לדמות המרכזית בסדרת ציורי הגואש (מעבר זה לא התרחש בפתאומיות, כי אם חל במקביל לשינוי הדרגתי בציור של גרובמן). בהקדמה לקובץ כתב המחבר: "מאחורי קליפה פולקלורית מסתתרת לא רק פיזיולוגיה של חברה, אלא גם שלילה נחרצת וחד-משמעית של השירה

תערוכות קבוצתיות נבחרות

- 1968 – "אסכולת מוסקבה החדשה", מוזיאון לאמנות, אוסטרו על אוזי, צ'כוסלובקיה (קטלוג)
- 1969 – "אסכולת מוסקבה החדשה", גלריה פטאנטי, פירנצה; גלריה בר, שטוטגארט; גלריה אינטרנור פרנקפורט
- 1969 – "האוונגארד הרוסי היום", גלריה גמורגינסקה, קלן (קטלוג)
- 1970 – "זרמים חדשים במוסקבה" מוזיאון לאמנות, לוגאנו, איטליה (קטלוג)
- 1973 – "אמנות רוסית מודרנית, רישומים אוונגארדיים", מוזיאון אוסטוול, דורטמונד (קטלוג)
- 1975 – "זרמים מתקדמים במוסקבה, 1970-1975", מוזיאון לאמנות, בוכום, גרמניה (קטלוג)
- 1978 – "קבוצת לווייתן", בית נחושתן, אשדות-יעקב (קטלוג) – "אמנות חדשה מברית-המועצות", הגלריה של מלון פראט, ניו-יורק (עלון)
- 1979 – "קבוצת לווייתן", בית האמנים, ירושלים (קטלוג) – "20 שנות אמנות עצמאית בברית-המועצות", הגלריה של קולג' סנט-מרי, מרילנד (עלון)
- 1980 – "אמנות מזרח אירופית במאה ה-20", מוזיאון לאמנות בוכום, גרמניה
- 1982 – "קבוצת לווייתן", תיאטרון ירושלים (קטלוג) – "אמנות סאמאיזדאט (Samyzhdat) רוסית, 1960-1982", גלריה פרנקלין פורנס, ניו-יורק; הגלריה של ספרית צ'אפק, וושינגטון (עלון)
- 1984 – "גלגולים", הגלריה האוניברסיטאית לאמנות, אוניברסיטת תל-אביב (קטלוג. טקסט: מרדכי עומר)
- 1987 – "עבודות אמנות קבוצתיות", K-18, קאסל (קטלוג) – "רטרוספקציה", אולמי הגן של מוזיאון ארמיטאז', מוסקבה
- 1988 – "אוואנגרד-מהפכה-אוונגארד", מוזיאון תל-אביב לאמנות (קטלוג. טקסט: מארק שפס, פטר שפילמן) – "על אחד ההרים: ירושלים באמנות הישראלית", הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב (קטלוג. טקסט: מרדכי עומר)
- 1989 – "צליל-מלה", גלריה שופנהאור, קלן (קטלוג) – "האוונגארד הרוסי בתחילת המאה ה-20", הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת בן-גוריון, באר-שבע (קטלוג. טקסט: חיים פינקלשטיין) – "אבאטואר 89, מרסיי (קטלוג)
- 1990 – "אמנות שונה", הגלריה הלאומית טרטיאקוב, מוסקבה (קטלוג) – "המוזיאון כאספן", מוזיאון תל-אביב לאמנות – "משאגאל עד קיטאי: החוויה היהודית באמנות המאה ה-20", מרכז ברביקן, לונדון (קטלוג. טקסט: אברהם קאמפף)
- 1991 – "החזרה לציור בהדפס הישראלי: מבחר הדפסים משנות ה-70 וה-80", הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב – "טקסט-דימוי", מוזיאון ינקרדאדא, עיר-הוד (קטלוג. טקסט: שרה הקרט)
- 1993 – "אמנות מובנת", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת-גן (קטלוג. טקסט: מרים טוביה-בונה, יבגני שטיינר) – "ממאלביץ' לקבאקוב: אוונגארד רוסי במאה ה-20", מוזיאון לודוויג, קלן (קטלוג. טקסט: מארק שפס, אוולין וייס, נעמי סמוליק, סטפן דידריך, גרארד גודון)
- 1994 – "יחותם - הדפס", מוזיאון ישראל, ירושלים (קטלוג. טקסט: מאירה פרילחמן, אריה קילמניק) – "חרדה", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת-גן (קטלוג. טקסט: מרים טוביה-בונה, אילנה טננבאום)



מיכאיל גורובמן *

- 1939 – נולד במוסקבה
- שנות ה-60 – חבר פעיל בתנועת "האוונגארד השני" בברית-המועצות
- 1967 – חבר באגודת הציירים של מוסקבה
- 1971 – עלה לישראל והתיישב בירושלים
- 1975 – יסד בירושלים את קבוצת "לווייתן"
- מ-1983 – מתגורר בתל-אביב

תערוכות יחיד נבחרות

- 1959 – מכון לאמנות מוכינה, לנינגראד
- 1965 – בית האמנים, מוסקבה
- מכון לאנגריה, מוסקבה
- מכון להיסטוריה, מוסקבה
- התיאטרון העירוני אוסטי-על-אורליצי, צ'כוסלובקיה (עלון. טקסט: דושאן קונצ'ני)
- 1966 – מכון להנדסת פרויקטים, מוסקבה
- 1971 – מוזיאון תל-אביב (קטלוג. טקסט: חיים גמזו)
- 1972 – גלריה נורה, ירושלים
- 1973 – מוזיאון הנגב, באר-שבע
- בית נחושתן, אשדות-יעקב (עלון)
- 1977 – יריד אמנות בינלאומי, תל-אביב (קטלוג) – המוזיאון היהודי ע"ש ספרטוס, שיקגו
- 1984 – גלריה צבי נעם, בית לוויק, תל-אביב
- 1985 – "חלבניקוב 100", מיצג ברחובות עכו, ירושלים, טבריה ותל-אביב
- 1987 – "משיח", מיצג ומופע ברחובות ירושלים (עלון)
- 1988 – מוזיאון לאמנות, בוכום, גרמניה (קטלוג. טקסט: פטר שפילמן)
- 1989 – גלריה טובה אוסמן, תל-אביב – "שנות ה-60 היפהפיות במוסקבה", הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב (עם איליה קבאקוב, קטלוג. טקסט: מרדכי עומר)
- 1990 – גלריה טובה אוסמן, תל-אביב
- 1995 – "סיסמה ודימוי", הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת חיפה
- 1998 – "תמונה = סמל + מושג", מוזיאון הרצליה לאמנות

* המחקר באדיבות הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב, כחלק מההוצאה לאור של קטלוג הגלריה: "תיקון: היבטים באמנות הישראלית של שנות ה-70"; אוצר: מרופ' מרדכי עומר; אוצרת משנה: אירית טל
 Research by courtesy of The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel-Aviv University, as part of the publication of the exhibition catalogue: "Tikkun: Aspects of Israeli Art of the '70's"; Curator: Prof. Mordechai Omer; Assistant Curator: Irit Tal

- V. Kazak, "Konets Emigratsii", — 20.7.1980
Znamia 11 (November 1994)
- cat. Vladimir Jakovlev: *Zivopis/Graphika GTG* —
(Moscow: Tretiakov Gallery, 1995)
- A. Voznesensky, "Kabalisticheskaia Expertiza", —
Obozrevatel 12 (December 1995)
- A. Zuravieva, Vs. Nekrasov —
(Paket. Moscow. 1996)
- M. Gorelik, "Russkij ili Russkojazitichij", —
Novoe Vremia 43 (1996)
- V. Motchalova, "Energia Voproshania", —
Inostrannaia Literatura 2 (February 1996)
- A. Goldstein, *Rasstavanie s Nartsisom* —
(Moscow: NLO, 1997)
- Schwarz auf Weiss* 6, Dusseldorf (August 1980)
- M. Oxhorn, "Cries and Whispers from
Soviet Artists", *Baltimore Sun*, 21.9.1980
- L. Bechtereva, *Varianty Otrazhenij* —
(Paris: A-Ya, 1982)
- Gnosis Anthology* Vol. 1-2, ed. A. Rovner —
(New York: Gnosis Press, 1982)
- "Russian Art", *Kolkhoz* 2, New York (1982) —
- R. and V. Gerlovin, "*Russian Samyazhdat*
Books", Flue 2, New York (Spring 1982) —
- Jews in Soviet Culture*, ed. J. Miller —
(London: Transaction Books, 1984)
- S. Feinstein, *Soviet Jewish Artists in the USSR* —
and Israel (New York: Armonk & London:
M.E. Sharpe, 1985)
- Alexander Glezer, *Russian Artists in the West:* —
Third Wave (Jersey City, 1986)
- V. Chlebnikov, *Stichi, Poemi, Proza* —
(New York: Gileia, 1986)
- F. Rotzer, "Kunstlergruppen Zeigen
Gruppenkunstwerke", *Kunstforum* 91 —
(October-November 1987)
- M. Tchernishov, *Moskva 1961-67* —
(New York, 1988)
- Thomas Strauss, "Bilder einer Gottessuzhe", —
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.7.1988
- F. Raphael, "From the Left Bank to the West
Bank", *Mirabella* 1, London (October 1990) —
- A Historical Alias of the Jewish People*,
ed. E. Barnavi (London: Hutchinson, 1992) —
- T. Strauss, "Anschlag auf den Heiligenschein
der Bilder", *Magenta*, Munich (1994) —
- E. Beaucamp, "Die Kunst Sucht ihre Zeit", —
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.7.1995
- K. Eimermacher, *Vladimir Jakoviev* —
(Bissingen: Bayer, 1995)
- The Art of the Twentieth Century: Lexicon* —
(Cologne: Tachen, 1996)
- G. Sed-Rajna, *Jewish Art* (New York:
Harry Abrams Inc. Publishers, 1997)

במזרח אירופה

- J. Padrta, "Neue Kunst in Moskau", —
Kulturni Tvorba, Prague, 5.1.1967
- J. Chalupecky, "O Modernom Urneni v
Sovetskern Svazu", *Vytvarne Prace*, Prague,
21.9.1967 —
- Dušan Koueeny, *Hledani Tvaru* —
(Prague: Svei Sovetu, 1968)
- Sovetskoe Izobrazitelnoe Iskusstvo i Zadaci* —
Borby S Burzuaznoj Ideologii,
ed. V. Vanslov (Moscow:
Izobrazitelnoe Iskusstvo, 1969)
- Rossijskaia Evreiskaia Entsiklopedia* —
(Moscow: Rossijskaia Academia Nauk, 1994)
- V. Pavlov, "Poppugay s Toporom"
Iskusstvo 1 (January 1994) —



שלח את עמי, 1971, צבעי מים על נייר, 70.2 x 50.2 סמ"י, (1907).
 LET MY PEOPLE GO, 1971, watercolor on paper, 70.2 x 50.2 cm. (1907)
 ОТПУСТИ НАРОД МОЙ, 1971, акварель, бумага, 70.2 x 50.2 см. (1907)



לשנה הבאה בירושלים, 1971, צבעי מים על נייר, 70.2 x 50.2 סמ', (1908).
 NEXT YEAR IN JERUSALEM, 1971, watercolor on paper, 70.2 x 50.2 cm. (1908)
 В БУДУЩЕМ ГОДУ В ИЕРУСАЛИМЕ, 1971, акварель, бумага, 70.2 x 50.2 см. (1908)



מלאך המוות, 1979, גואש על נייר, 30 x 31.5 סמ', (2274)
 THE ANGEL OF DEATH, 1979, gouache on paper, 30 x 31.5 cm. (2274)
 АНГЕЛ СМЕРТИ, 1979, гуашь, бумага, 30 x 31.5 см. (2274)

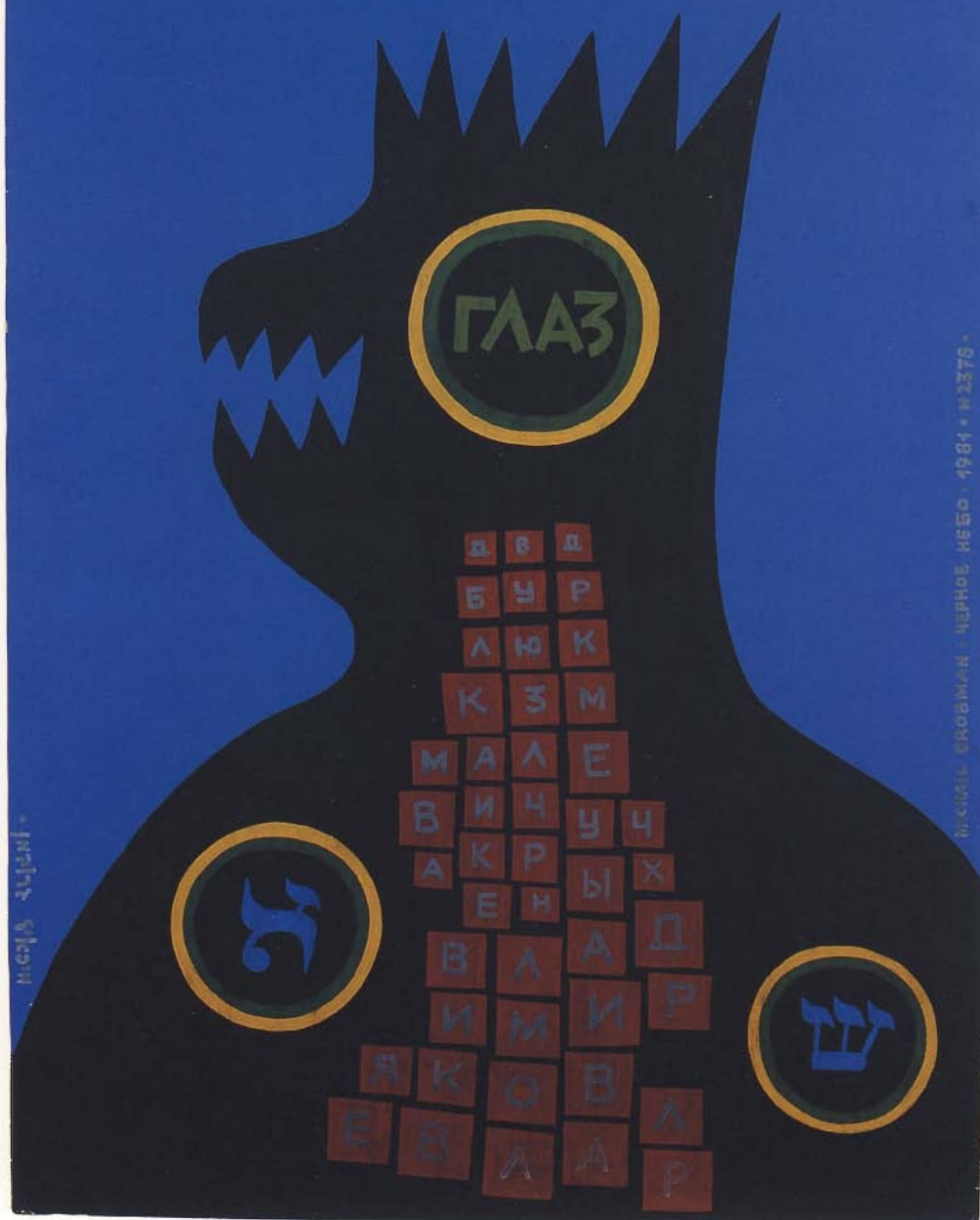


סתיו, 1979, טמפרה על נייר, 26.5x26 סמ"ק (2276)
 AUTUMN, 1979, tempera on paper, 26 x 26.5 cm. (2276)
 ОСЕНЬ, 1979, темпера, бумага, 26 x 26.5 см. (2276)



ילדות, 1979, טמפרה וגואש על נייר, 32.3 x 32.5 סמ"מ, (2277).
 CHILDHOOD, 1979, tempera and gouache on paper, 32.3 x 32.5 cm. (2277)
 ДЕТСТВО, 1979, темпера, гуашь, бумага, 32.3 x 32.5 см. (2277)

ЧЕРНОЕ НЕБО



שמים שחורים, 1981, גואש על קרטון, 111 x 71 ס"מ, (2378).

BLACK SKY, 1981, gouache on cardboard, 71 x 111 cm. (2378)

ЧЕРНОЕ НЕБО, 1981, гуашь, синий картон, 71 x 111 см. (2378)

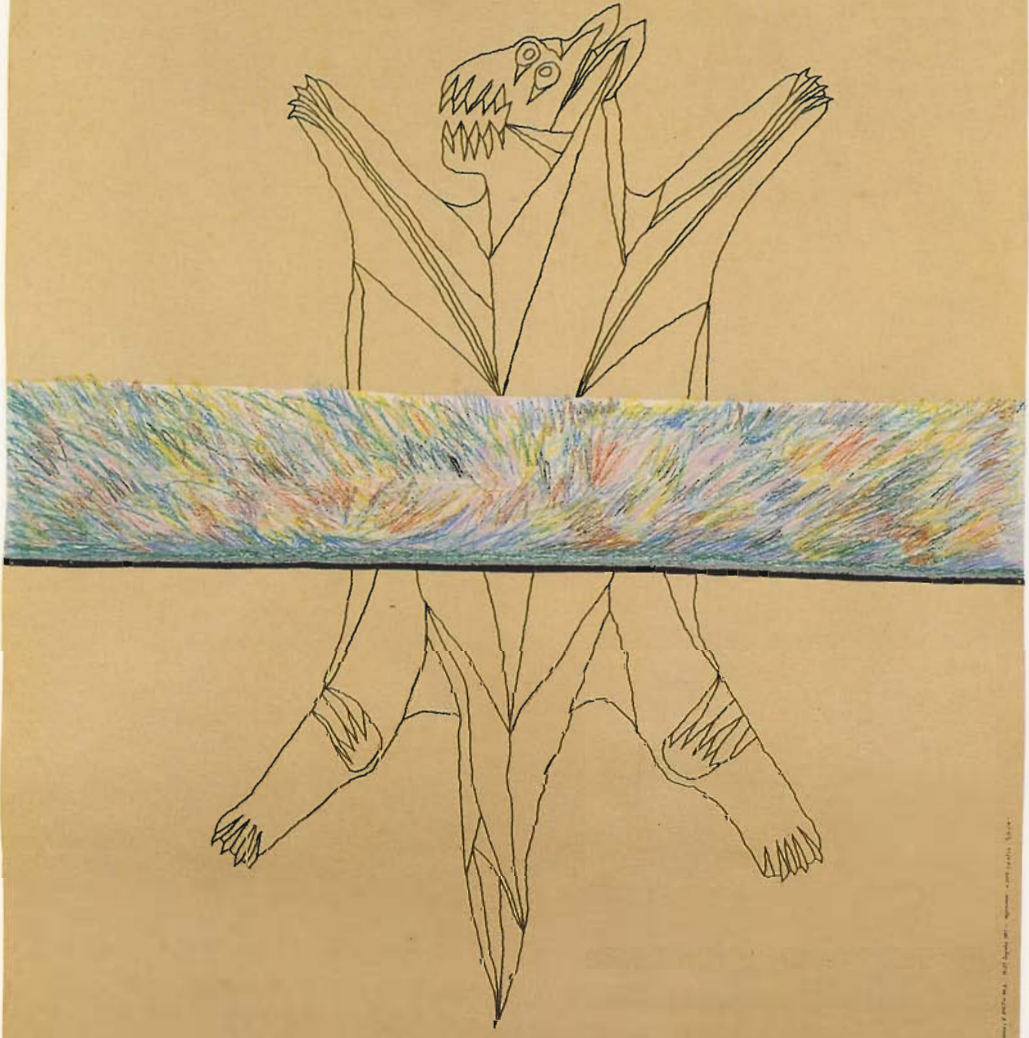
ОБРАТНОЕ НЕБО



Michail Grobman. Обратное небо. Англ. смерти. №2412. 1981 г.

שמנים המכים, 1981, גואש ואקריליק על נייר, 74 x 104.5 סמ"י, (2412).
 INVERTED SKY, 1981, gouache and acrylic on paper, 74 x 104.5 cm. (2412)
 ОБРАТНОЕ НЕБО, 1981, гуашь, акриллик, бумага, 74 x 104.5 см. (2412)

САБАЧЬЕЕ



НЕБО

25
||

שמים של כלב, 1981, גואש, אקריליק, פסטל וטוש על נייר, 104.5 x 74.2 סמ', (2413).
 DOGGY SKIES, 1981, gouache, acrylic, pastel and felt pen on paper, 74.2 x 104.5 cm. (2418)
 СОБАЧЬЕЕ НЕБО, 1981, гуашь, пастель, акриллик, тушь, бумага; 74.2 x 104.5 см. (2413)



הים התיכון, 1986, גואש על נייר, 70 x 100 סמ', (2712)
THE MEDITERRANEAN SEA, 1986, gouache on paper, 70 x 100 cm. (2712)
СРЕДИЗЕМНОЕ МОРЕ, 1986, гуашь, бумага, 70 x 100 см. (2712)



לזכר דוד בורליוק, 1986, גואש על נייר, 70 x 100 סמ"מ, (2716).
 IN MEMORY OF DAVID BURLIUK, 1986, gouache on paper, 70 x 100 cm. (2716)
 ПАМЯТИ ДАВИДА БУРЛЮКА, 1986, гуашь, бумага, 70 x 100 см. (2716)



מיכאל גרומן, 2720.
 מיכאל גרומן. "На берегу Иордана" 1986 г.

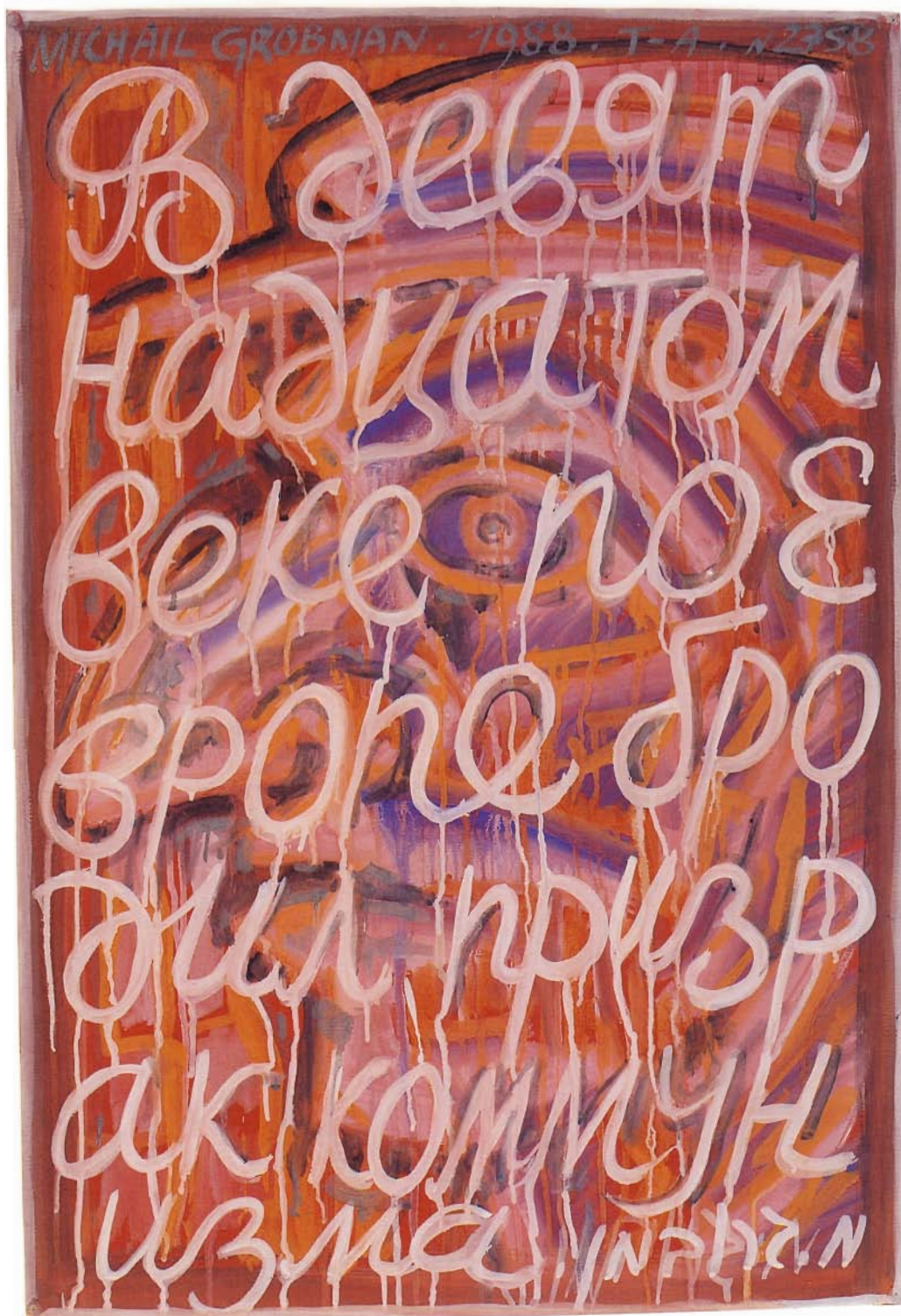
על שפת הירדן, 1986, גואש על נייר, 102 x 67 סמ', (2720).
 ON THE BANK OF THE JORDAN RIVER, 1986, gouache on paper, 67 x 102 cm. (2720)
 НА БЕРЕГУ ИОРДАНА, 1986, гуашь, бумага, 67 x 102 см. (2720)



מלביץ' - ים, 1986, גואש על נייר, 67 x 102 סמ', (2722).
 MALEVICH - SEA, 1986, gouache on paper, 67 x 102 cm. (2722)
 МАЛЕВИЧ - МОРЕ, 1986, гуашь, бумага, 67 x 102 см. (2722)



מטוס קרוציוניך, 1987, גואש על נייר, 101.5 x 67 סמ', (2726)
AIRPLANE - KRUCHONYKH, 1987, gouache on paper, 67 x 101.5 cm. (2726)
САМОЛЕТ-КРУЧЕНЫХ, 1987, гуашь, бумага, 67 x 101.5 см. (2726)



שנת 1917, 1988, גואש על נייר, 64.5 x 94.3 ס"מ, (2758)
 THE YEAR 1917, 1988, gouache on paper, 64.5 x 94.3 cm. (2758)
 1917-Й ГОД, 1988, гуашь, бумага, 64.5 x 94.3 см (2758)



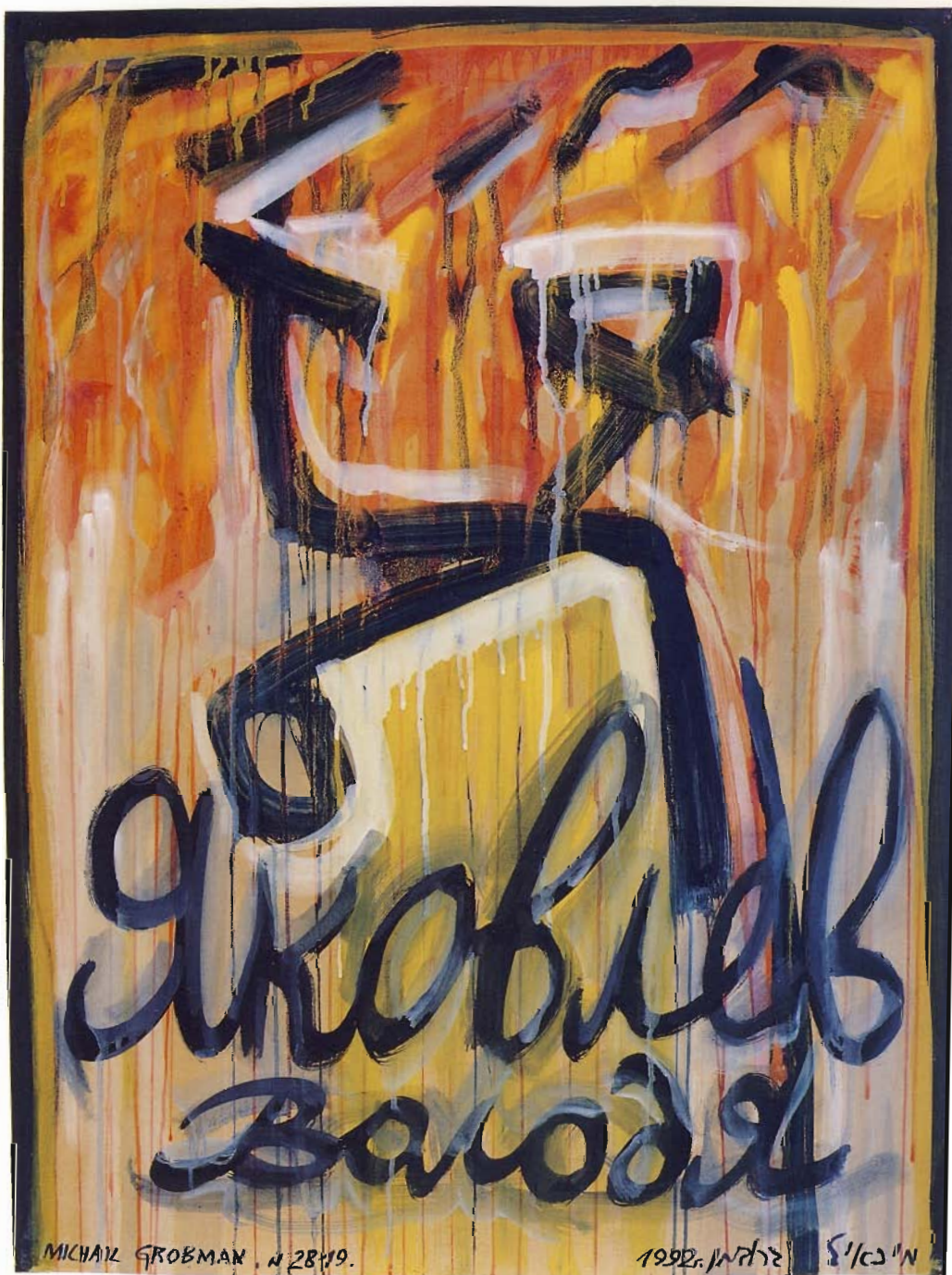
המאוזולאום של טרוצקי בכיכר האדומה, 1988, גואש על נייר, 94.4 x 64.4 סמ', (2760).
 TROTSKY'S MAUSOLEUM IN THE RED SQUARE, 1988, gouache on paper, 94.4 x 64.4 cm. (2760)
 МАВЗОЛЕЙ ТРОЦКОГО НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ, 1988, гуашь, бумага, 94.4 x 64.4 см. (2760)



המאוזולאום של לנין בתל אביב, 1988, גואש על נייר, 105 x 70 סמ"מ, (2761)
 LENIN'S MAUSOLEUM IN TEL AVIV, 1988, gouache on paper, 105 x 70 cm. (2761)
 МАВЗОЛЕЙ ЛЕНИНА В ТЕЛЬ-АВИВЕ, 1988, гуашь, бумага, 105 x 70 см. (2761)



דיוקן של הצייר ולדיאה יאקובלב, 1992, גואש על נייר, 70 x 100 סמ', (2813)
 PORTRAIT OF THE PAINTER VOLODYA YAKOVLEV, 1992, gouache on paper, 70 x 100 cm. (2813)
 ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА ВОЛОДИ ЯКОВЛЕВИ, 1992, гуашь, бумага, 70 x 100 см. (2813)



אלף - יאקובלב ולודיאה, 1992, גואש על קרטון, 77 x 103 סמ', (2819)
 ALEF - YAKOVLEV VOLODYA, 1992, gouache on cardboard, 77 x 103 cm, (2819)
 АЛЕФ - ЯКОВЛЕВ ВОЛОДЯ, 1992, гуашь, картон, 77 x 103 см. (2819)



נוסטלגיה, 1992, גואש על נייר, 70.5 x 100.5 סמ"מ, (2823)
NOSTALGIA, 1992, gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm. (2823)
НОСТАЛГИЯ, 1992, гуашь, бумага, 70.5 x 100.5 см. (2823)



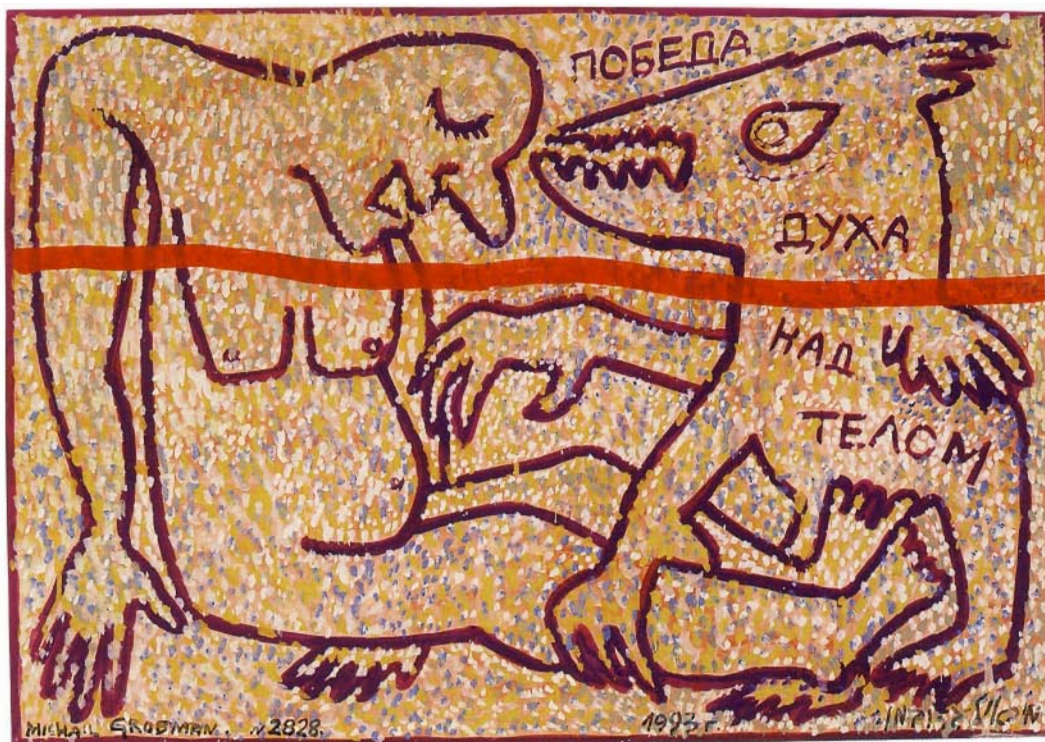
אירה + מישה = אהבה, 1992, גואש על נייר, 70.5 x 100.5 סמ', (2824).
 IRA + MISHA = LOVE, 1992, gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm. (2824)
 ИРА + МИША = ЛЮБОВЬ, 1992, гуашь, бумага, 70.5 x 100.5 см. (2824)



שיחות רוסיקות, 1992, גואש על נייר, 100.5 x 70.5 סמ', (2825)
RUSSIAN TALK, 1992, gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm. (2825)
РУССКИЕ БЕСЕДЫ, 1992, гуашь, бумага, 70.5 x 100.5 см. (2825)



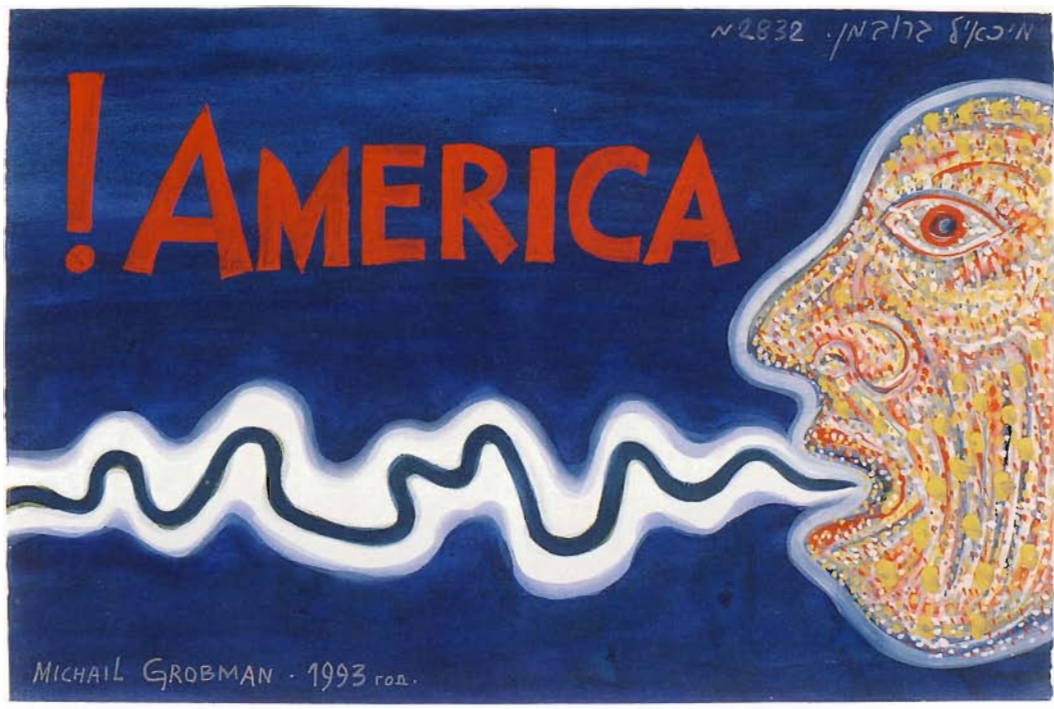
נשם בהרי ירושלים, 1992, גואש על נייר, 70.5 x 100.5 סמ"י, (2827)
THE RAIN IN JERUSALEM MOUNTAINS, 1992, gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm. (2827)
ДОЖДЬ В ИЕРУСАЛИМСКИХ ГОРАХ, 1992, гуашь, бумага, 70.5 x 100.5 см. (2827)



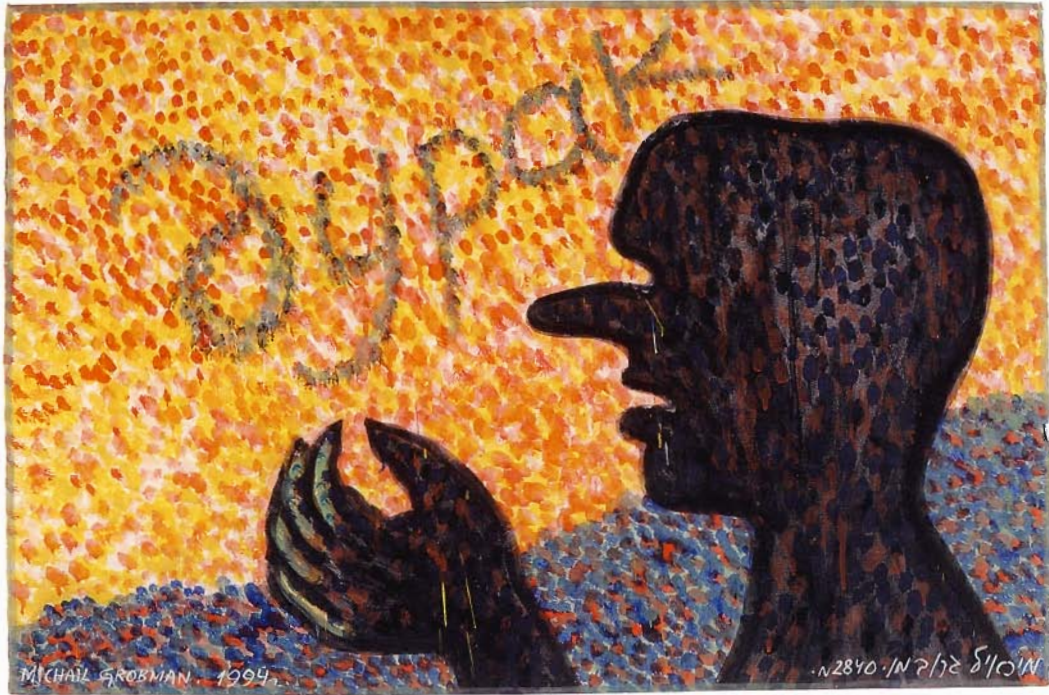
ניצחון הרוח על הגוף, 1993, גואש על נייר, 100 x 70 סמ', (2828).
 THE VICTORY OF THE SPIRIT OVER THE BODY, 1993, gouache on paper, 100 x 70 cm. (2828)
 ПОБЕДА ДУХА НАД ТЕЛОМ, 1993, гуашь, бумага, 100 x 70 см. (2828)



העולם הירוק של האיסלאם, 1993, גואש על נייר, 121.3 x 80 ס"מ, (2830)
 THE GREEN WORLD OF ISLAM, 1993, gouache on paper, 121.3 x 80 cm. (2830)
 ЗЕЛЕНЬИЙ МИР ИСЛАМА, 1993, гуашь, бумага, 121.3 x 80 см. (2830)



אמריקה, 1993, גואש ואקריליק על נייר, 80 x 121.3 סמ', (2832)
 AMERICA, 1993, gouache and acrylic on paper, 121.3 x 80 cm. (2832)
 АМЕРИКА, 1993, гуашь, акриллик, бумага, 121.3 x 80 см. (2832)



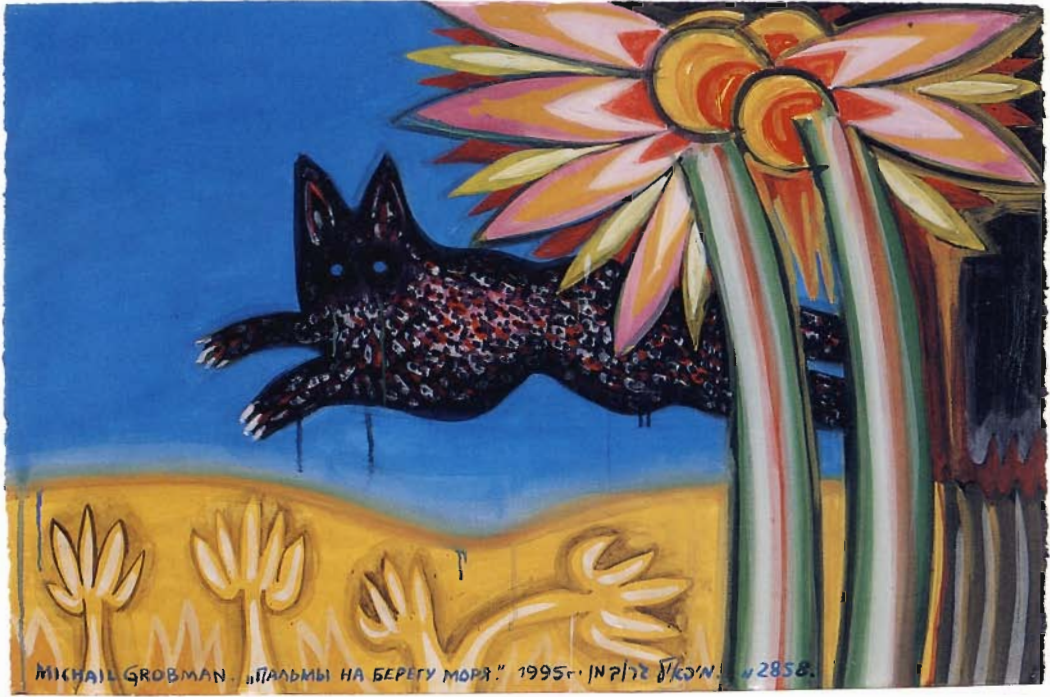
טיפש, 1994, גואש ואקריליק על נייר, 121.3 x 80 סמ', (2840).
MITWIT, 1994, gouache and acrylic on paper, 121.3 x 80 cm. (2840)
ДУРАК, 1994, гуашь, акрил, бумага, 121.3 x 80 см. (2840)



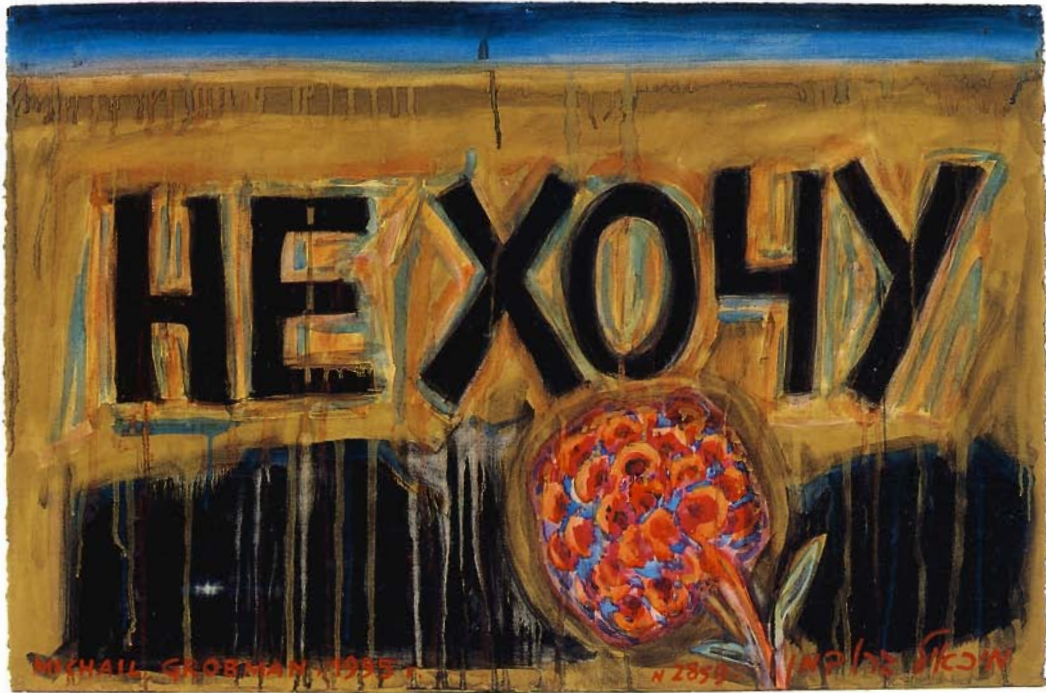
יהודי מומר - נחש מפותל, 1995, גואש על נייר, 121 x 80 סמ"י, (2852)
 CONVERTED JEW -- WIGGLY SNAKE, 1995, gouache on paper, 121 x 80 cm. (2852)
 ЖИД КРЕЩЁНЫЙ -- ЗМЕЙ ВЕРЧЁНЫЙ, 1995, гуашь, бумага, 121 x 80 см. (2852)



שמים אחרונים, 1995, גואש על נייר, 121 x 80 סמ', (2856).
 LAST SKIES, 1995, gouache on paper, 121 x 80 cm. (2856)
 ПОСЛЕДНЕЕ НЕБО, 1995, гуашь, бумага, 121 x 80 см. (2856)



דקלים על שפת הים, 1995, גואש על נייר, 121 x 80 סמ', (2858)
 PALMS ON THE BEACH, 1995, gouache on paper, 121 x 80 cm. (2858)
 ПАЛЬМЫ НА БЕРЕГУ МОРЯ, 1995, гуашь, бумага, 121 x 80 см. (2858)



לא רוצה, 1995, גואש על נייר, 121 x 80 סמ', (2859).
I DO NOT WANT!, 1995, gouache on paper, 121 x 80 cm. (2859)
HE XOCHI, 1995, гуашь, бумага, 121 x 80 см. (2859)

Selected Collections

Pompidou Center, Paris
 Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv
 Bochum Museum, Bochum
 Tretyakov Museum, Moscow
 Tiumen Regional Museum, Russia
 Ostwall Museum, Dortmund
 Museum of Modern Art, Utrecht
 Pushkin Museum of Fine Art, Moscow
 Ludwig Museum, Cologne

Избранные коллекции

49
 =

Центр Помпиду. Париж.
 Тель-Авивский художественный музей. Тель-Авив.
 Музей Бохума. Бохум.
 Государственная Третьяковская галерея. Москва.
 Тюменская областная галерея. Тюмень.
 Музей Оствалл. Дортмунд.
 Музей современного искусства. Утрехт.
 Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва.
 Музей Людвига. Кельн.

אוספים נבחרים

מרכז פומפידו, פריז
 מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב
 מוזיאון בוכום, בוכום
 מוזיאון טרטיאקוב, מוסקבה
 מוזיאון אזורי טומן, רוסיה
 מוזיאון אוסטוואל, דורטמונד
 מוזיאון לאמנות מודרנית, אוטרכט
 מוזיאון לאמנות יפה ע"ש פושקין, מוסקבה
 מוזיאון לודוויג, קלן



MICHAÏL GROBMAN
МИХАИЛ ГРОБМАН

- 1939 – Born in Moscow
 1960s – Active member of The Second Avant-garde movement in the Soviet Union
 1967 – Member of the Moscow Painters Association
 1971 – Immigrated to Israel and settled in Jerusalem
 1975 – Founded the Leviathan group and art periodical (in Russian)
 Since 1983 – Lives and works in Tel Aviv

SELECTED SOLO EXHIBITIONS:

- 1959 – Mukhina Art Institute, Leningrad
 1965 – Artist's House, Moscow
 – Energy Institute, Moscow
 – History Institute, Moscow
 – Unti-nad-Orlicy Theatre, Czechoslovakia (leaflet text: Dushan Konetchni)
 1966 – Mos-Ing-Projekt, Moscow
 1971 – Tel Aviv Museum of Art (cat. text: Haim Gamzu)
 1972 – Nora Gallery, Jerusalem
 1973 – Negev Museum, Beer Sheva
 – Beit Rami and Uri Nechushtan, Ashdot Yaacov (leaflet)
 1977 – International Art Fair, Tel Aviv (cat.)
 – Spertus Museum, Chicago
 1984 – Zvi Noam Gallery, Beit Levik, Tel Aviv
 1985 – "Khlebnikov 100", performance in the streets of Acre, Jerusalem, Tiberias and Tel Aviv
 1987 – "Messiah", installation and performance in the streets of Jerusalem (cat.)
 1988 – Art Museum, Bochum, Germany (cat. text: Peter Spielmann)
 1989 – Tova Osman Gallery, Tel Aviv
 – "The Beautiful Sixties in Moscow", The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University (with Ilya Kabakov; cat. text: Mordechai Omer)
 1990 – Tova Osman Gallery, Tel Aviv
 1995 – "Password and Image", University Gallery, Haifa University
 1998 – "Picture = Symbol + Concept", Herzliya Museum of Art, Herzliya

SELECTED GROUP EXHIBITIONS:

- 1962 – "Young Artists", Udarnik Cinema, Moscow
 1963 – Dostoevsky Museum, Moscow
 1964 – Patent Institute, Moscow
 1965 – Artist's House, Moscow – "Artists from Moscow", Trade Union Club, Unti-nad-Orlicy, Czechoslovakia
 1968 – "The New Moscow School", Museum of Art, Ostrava-nad-Ohzy, Czechoslovakia (cat.)
 1969 – "The New Moscow School", Paranti Gallery, Florence; iBar Gallery, Stuttgart; Interior Gallery, Frankfurt
 – "The Russian Avant-garde Today", Grruzinska Gallery, Cologne (cat.)
 1970 – "New Trends in Moscow", Museum of Art, Lugano (cat.)
 1973 – "Modern Russian Art: Avant-garde Drawings", Ostwal Museum, Dortmund (cat.)
 1975 – "Progressive Trends in Moscow, 1970-1975", Museum of Art, Bochum, Germany (cat.)
 1978 – "Leviathan Group", Beit Uri and Rami Nechushtan Museum, Ashdot Yaacov (cat.)
 – "New Art from the Soviet Union", Pratt Institute Gallery, New York (leaflet)
 1979 – "Leviathan Group", Artist's House, Jerusalem (cat.)
 – "20 Years of Independent Art in the Soviet Union", Gallery of St. Mary's College, Maryland (leaflet)
 1980 – "East European Art in the 20th Century", Museum of Art, Bochum, Germany (cat.)
 1982 – "Leviathan Group", Jerusalem Theatre (cat.)
 "Russian Samykhdat Art, 1960-1982", Franklin Furance Gallery,

- New York; Chapaque Library Gallery, Washington, D.C. (leaflet)
 1984 – "Transformations", University Gallery, Tel Aviv University (cat. text: Mordechai Omer)
 1987 – "Art Works Done in Groups", K-18, Kassel (cat.)
 – "Retrospection", Hermitage Garden Hall, Moscow
 1988 – "Avant-garde – Revolution – Avant-garde", Tel Aviv Museum (cat. texts: Marc Scheps, Peter Spielmann)
 – "Upon One of the Mountains: Jerusalem in Israeli Art", The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University (cat. text: Mordechai Omer)
 1989 – "Wortlaut", K. Schopenhauer Gallery, Cologne (cat.)
 – "The Russian Avant-garde in the Early 20th Century", University Gallery, Ben Gurion University, Beer Sheva (cat. text: Haim Finkelshtein)
 – "Abattoir '89", Marseilles (cat.)
 1990 – "Different Art", Tretyakov National Gallery, Moscow (cat.)
 – "The Museum as Collector", Tel Aviv Museum of Art
 – "Chagall to Kitaj: The Jewish Experience in 20th Century Art", Barbican Art Gallery, London (cat. text: Avram Kampf)
 1991 – "The Return to Painting in Israeli Printmaking", The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University
 – "Text-Image", Janco-Dada Museum, Ein Hod (cat. text: Sara Hackert)
 1993 – "Understandable Art", The Museum of Israeli Art, Ramat Gan (cat. texts: Miriam Tovia-Boneh, Eugeni Steiner)
 – "From Malevitch to Kabakov: Russian Avant-garde in the 20th Century", Ludwig Museum, Cologne (cat. texts: Marc Scheps, Evelin Weiss, Nooemi Smolik, Stephan Diederich, Gerard A. Goodrow)
 1994 – "The Printer's Imprint", The Israel Museum, Jerusalem (cat. texts: Meira Perry-Lehmann, Arik Kilemnik)
 – "Anxiety", The Museum of Israeli Art, Ramat Gan (cat. texts: Miriam Tovia-Boneh, Ilana Tenenbaum)
 – "Europe Europe: The Century of the Avant-garde in Central and Eastern Europe", Kunsthalle, Bonn (cat. texts: Portus Hulten, Karl Ruhrberg, Richard Stanislavsky, Cristopher Brockhouse, Norman Davies, Sergei Avawerizzew, Cristophe Pomian)
 1995 – "Our Century", Ludwig Museum, Cologne (cat. text: Marc Scheps, Barbara Tiemann, Stephanie M. Baumann, Jens Bove, Gerard Goodrow, Martin Spanting)
 1996 – "Ketav: Flesh and Word in Israeli Art", Ackland Museum, North Carolina (cat. texts: Jerry Bolas, Gideon Ofrat, Michael Sgan-Cohen)
 1996-97 – "Nonconformists: The Second Russian Avant-garde, from the Barger Collection", Russian National Museum, St. Petersburg; Tretyakov National Gallery, Moscow; State Gallery, Frankfurt; Albers Museum, Bottrop, Germany; Kunsthalle, Leverkusen, Germany (cat. texts: Hans Peter Rüsse, Yevgeni Barabanov, Alexander Borovski)
 1998 – The Boundaries of Language, Tel Aviv Museum of Art
 – "Tikkun: Aspects of Israeli Art of the '70s", The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University

«Круг, треугольник, квадрат — нет точнее этих понятий, нет ничего абстрактнее. Конструктивная функция этих знаков в визуальном мире — установление покоя, баланса, аналитической ясности. (...) Они — язык, которым Бог говорит с нами» (1974).⁸

Особую роль в этот период начинают играть буквы — ивритские и русские, тексты, написанные также на этих двух языках, и знаки, имитирующие древнееврейские письмена. Все эти элементы периодически встречались в работах московского периода; теперь они становятся постоянным семантическим и визуальным компонентом картины, появляясь в самых разных комбинациях, в сочетании с постоянными гробмановскими иконографическими типами и новыми, иконография которых разрабатывается в семидесятые-восьмидесятые годы.

В восьмидесятые годы Гробман создает несколько серий, объединенных тематикой и композиционным приемом; они посвящены смерти, сатане, «черным» небесам. В одной из таких работ скелет-сатана, сопровождаемый свастикой и желтым цветом — цветом Холокоста в гробмановской символике, — несетя сквозь надпись, покрывающую всю поверхность картины: «Сатана есть состояние человеческой души, когда в ней отсутствует любовь». В этих произведениях художник впервые вводит мотив перевертыша, используя хорошо известное в магии мистическое значение зеркального отражения.

Но, хотя работа в рамках «магического символизма» продолжалась, с конца семидесятых годов основное место в творчестве Гробмана начинают занимать «актуальные» произведения. Художник обращается к самым разным темам — социальным, политическим, религиозным; он высказывает свою точку зрения на культурные проблемы, создавая альбомы, посвященные злободневным темам, пишет серию крупноформатных гуашей⁹, строит острые политические инсталляции и объекты.

Все это относится и к творчеству Гробмана-поэта: лирические стихи шестидесятых-семидесятых годов сменяются стихами «Военных тетрадей»¹⁰, герои которых — родные братья центрального персонажа серии гуашей (эта смена тоже не произошла внезапно, а шла параллельно творчеству Гробмана как художника, проходя, в целом, те же этапы). Не оставляя места никаким сомнениям относительно своих намерений, автор пишет в кратком предисловии к сборнику:

«За фольклорной оболочкой скрывается не только физиология общества, но и окончательное и безоговорочное отрицание всей современной нам поэзии.

Литературу тошнит от поэтов. Пришла пора понять, что все нужное людям давно написано и есть только один способ спастись от одеревенения — рубить сук, на котором мы сидим».¹¹ Постмодернистские тенденции, появившиеся в творчестве Гробмана в конце 80-х годов, отчетливо проявились в организованной им в 1993 выставке «Понятное искусство» — коллективной акции, где он был и куратором, и участником. Эти тенденции воспринимаются как закономерный этап, логический результат предыдущего творчества художника, на котором он базируется, но которое не может и не должно перестать развиваться.

Как всегда, Гробман вербально декларирует свое понимание сегодняшних задач художника: «Это обновленное соединение пластических идеологий с общественной и социальной мыслью. Мы стремимся к тому, чтобы художник нашел свое место в обществе не в качестве сомнительного «игрока в бисер». ...Я люблю очень многое из того, что было сделано однажды. Но я требую от себя и от других не подчиняться. Преданность идеям прошлого — это творческое самоубийство».¹²

- 1 Проспект «Московские художники». Иерусалим, Малер, 1982.
- 2 Каталог выставки «Прекрасные шестидесятые в Москве. Илья Кабаков. Михаил Гробман», стр. 18. Галерея им. Жени Шрайбер, Тель-Авивский университет, Тель-Авив. Август 1986. Текст на русском, английском и иврите.
- 3 Там же.
- 4 См. газеты «Левиафан», Иерусалим, №№ 1-3. 1975, 1979, 1980, а также журнал «Зеркало», Тель-Авив, 1995, № 131, стр. 28-33.
- 5 Каталог «Leviathan Group», Jerusalem, Summer 1979, (p.1).
- 6 Там же.
- 7 Летом 1985 года была проведена акция, посвященная 100-летию со дня рождения В.Хлебникова. Одновременно эта дата была отпразднована в Москве — в бывшей мастерской И.Кабакова. Каталог выставки «Europa, Europa. das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa». Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994, т. 4, стр. 58. В тексте допущена ошибка — акция датирована 1978 годом.
- 8 Газета «Левиафан», № 2, апрель 1979, стр. 6-9.
- 9 См. статью Л.Кантор в настоящем издании.
- 10 «Военные тетради». Тель-Авив, Левиафан, 1992.
- 11 Там же.
- 12 Интервью директора Музея израильского искусства в Рамат-Гане М.Туви-Боне с М.Гробманом по поводу выставки «Понятное искусство». Каталог выставки, 1993, стр. 55.

принесенных той или иной волной репатриантов, в шестидесятих годах, на фоне уже существовавшего израильского абстракционизма, начало ориентироваться на американское искусство. Разрабатывались, прежде всего, идеи концептуализма и поп-арта, и именно в их американском варианте, который был органичен для Америки, но не для Израиля.

То, что хотел делать — и делал — Гробман, противоречило общепризнанным установкам и тенденциям.

Повторять уже сделанное — как достижения современного американского или европейского искусства, так и то, что было разработано им же самим в Москве, — для Гробмана было неприемлемо. Его путь был иным: развитие основных идей Второго авангарда, их сути — противопоставление знаковой системы в искусстве реализму и иллюзорности в любых их проявлениях, вплоть до самых актуальных; использование в этом развитии тех элементов художественного языка мирового авангарда, которые соответствуют его целям и задачам в искусстве и отказ от противоречащих им средств, независимо от того, были ли эти средства выработаны им самим или кем-то другим.

В эти годы, как бы подводя итог двадцатилетней работы, Гробман формулирует основные положения своего понимания искусства и конкретную интерпретацию символов и знаков. Разрозненные записи прежних лет превращаются в систематизированную концепцию.⁴ Эти тезисы вместе с обширными выдержками из дневников художника публиковались в созданной им газете «Левиафан», первый номер которой вышел в 1975 году.

Однако это было не только подведение итогов, но и начало нового этапа. В том же году Гробман основал в Израиле группу «Левиафан», в которую на протяжении более чем двадцати лет ее существования входили разные художники, как репатрианты из Советского Союза и других стран, так и уроженцы Израиля. «Левиафан» был задуман Гробманом как школа — в первоначальном смысле этого слова, как процесс обучения, и он излагал свои концепции на страницах газеты и в каталогах, выпускавшихся в связи с выставками-акциями «Левиафана». В этих манифестах, определяя его позитивные цели и задачи, Гробман одновременно отвергал как устаревшие и мешающие развитию искусства не только классический реализм, но и многие современные направления, вызывая яростную критику апологетов этих направлений.

«Прикрываясь именем плюрализма, сытая публика подрывает эстетические и моральные основы нашей цивилизации. ... Реализм — их любимец, ибо реализм в искусстве есть торжество эгоизма, самолюбования, самонаслаждения. (...) Реализм (...) в своих объектах или художественных акциях апеллирует к прозаической логике домашних хозяек. (...)

Рука об руку с бывшим изгоем, поп-артом, гиперреалисты услужливо подносят пресыщенному буржуа самые острые и пикантные отбросы в их максимально реалистическом отображении...

Как слепые щенки, тычутся художники в новые техники искусства, но ни перформанс, ни видео не могут быть сами по себе

содержанием, как не может быть содержанием картины тот факт, что она нарисована акварелью или маслом. (...)

Сюжет и иллюзорность, перспектива и психологизм, проза и наукообразность — это черви на теле художественного авангарда...»⁵

Концептуализм, в создании которого он сам участвовал, теперь тоже рассматривался художником как направление, превратившееся в классику и мешающее развитию новых идей, как наследие, от которого надо освободиться.

«...Так называемые концептуалисты (...) копают могилу высшему языку человечества, символике чистых божественных визуальных форм. Борьба концептуалистов с формой есть один из симптомов тяжелой нравственной слепоты этого (...) мира.»⁶

«Три основания определяют нашу художественную позицию:

1. Примитив
2. Символ
3. Буква

Наши враги:

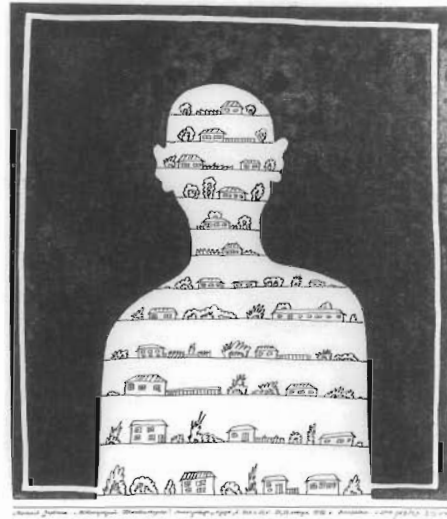
1. историзм, психологизм, пафос;
2. литературный сюжет, визуальная иллюзия;
3. пренебрежение материалом.

Наше действие — работа с пространством и временем во всех видах материала, доступных зрению.»

Практика «Левиафана» соответствовала декларациям, и в ней реализовались на ином — синтетическом — уровне заложенные еще

в шестидесятых годах идеи магического действия как одного из средств преобразования мира. Проводились шествия на улицах израильских городов⁷ и акции в Иудейской пустыне и на Мертвом море: высказывания включали в себя магические символы и жесты, вступающие во взаимоотношения со средой — морем, горами, небом, Иерусалимом. Эти действия при внешнем сходстве не только не были перформансами, но и имели совершенно противоположную направленность: так, они принципиально проводились их участниками в отсутствие зрителей — магическое действие не терпит непосвященных. При этом они фиксировались на кино- и фотопленке: этот материал обладал уже достаточной степенью остраненности и был лишь воспроизведением, документальным свидетельством деятельности. Параллельно с магическими акциями создавались проекты принципиально новых по структуре архитектурных объектов, концепция которых базировалась также на идее взаимодействия трех компонентов: структуры объекта, естественной среды и человека, рассматривающегося во всей полноте его физической и духовной сущности. Одним из таких проектов было здание магиго-символического театра, сама конструкция которого предопределяла характер драматургических произведений, которые могли быть поставлены в нем.

Во второй половине семидесятых годов мистический символ становится главным средством выражения и в «магических», и в «актуальных» работах Гробмана, которые в это время уже практически невозможно разделить; художник больше не связывает символ с сюжетом даже в самом минимальном его проявлении, а считается лишь с формой и смыслом знакового выражения.



1976 דיוקן עצמי. טקסטיילשצ'יקי, 1976
SELF PORTRAIT. TEXTILSCHKI, 1976

переход к принципиально иной пространственной структуре, с которой были несовместимы прямая перспектива и иллюзорность, и к принципиально иному изобразительному языку.

«Возможность совместить народное анекдотическое художественное мышление с абстрактным, конструктивистским открыло передо мной перспективу выработки собственного художественного языка. (...) Я начал строить картину, основываясь на интеллектуальных принципах, где чувственный элемент являлся вторичным. Меня интересовала проблема соединения пиктографических элементов со свободно-геометрическими формами».³

Это был новый, концептуальный подход в искусстве.

Говоря «концептуальный», я не имею в виду концептуализм как направление: основной принцип этого течения — самоценность творческого акта, превалирование процесса над результатом — противоречил задачам художников раннего московского авангарда. Речь идет именно о концептуальном подходе, о главенствующей роли абстрагированной идеи, которой подчинены все средства выражения. Провозгласив впервые в искусстве советского периода этот принцип в своем творчестве, художники Второго авангарда — Гробман, Кабаков, Рабин — объективно стали предтечей концептуализма, возникшего как оформившееся направление в Москве в середине 1970-х годов и в дальнейшем получившего свое развитие в соц-арте и в искусстве 1980-х с его хэппенингами и перформансами.

С самого начала в произведениях Гробмана можно выделить две основные группы. Одна из них еще в 60-х годах была определена самим художником как «магический символизм». Этот термин ассоциируется с определенным периодом в истории искусства, и слово «символизм» декларативно указывает на родословную искусства Гробмана — от византийской иконы и народного примитива до работ П.Клее и абстрактных экспрессионистов; но присоединение термина «магический» вводит в определение принципиально новый фактор: созерцательность и вовлеченность художника начала века сменяется остротой концептуалистской демонстрацией взаимоотношений объекта и действия, превращаясь в магическую акцию, призванную изменять мир, а не только констатировать его мистическую сущность. Спустя много лет этот аспект проявится в концептуальных проектах Гробмана и акциях группы «Левиафан».

За тридцать с лишним лет, с начала 60-х до сегодняшнего дня, в границах «магического символизма» художником был построен огромный сакральный мир — с Водой и Твердью, Небесами и Подземным царством, мир, испещренный магическими знаками, буквами и словами, со своим bestiarium и символической флорой.

Вторая группа произведений — это концептуально преображенная реальность актуальных и исторических событий, расхожих понятий и современного искусства — того, что существует или существовало в конкретном пространстве и времени.

Но обе эти группы постоянно соприкасаются, пересекаются, они прочно связаны между собой; в них используются одни и те же изобразительные средства, одни и те же знаки и символы — и традиционные, и новые, созданные на их основе: «магический символизм» Гробмана концептуален, а его «актуальные» работы построены на символах.

Произведения «магического символизма» начала шестидесятых годов представляли собой разработку нескольких близких, но стилистически отличающихся друг от друга направлений; основными были два — геометризированные метафизические композиции, основанные, как правило, на монохромной гамме и вертикальной симметрии, с использованием символов, атрибутов, а иногда и аллегорий; и декоративные, восходящие к народному искусству, — с фантастическими персонажами, ярким локальным цветом и «лубковыми» пространственными

построениями.

Параллельно в эти же годы появились коллажи на исторические и политические темы. Сегодня из них наиболее известен «Генералиссимус» 1964 года, предтеча развившегося почти полтора десятилетия спустя соц-арта. Но, «Генералиссимус» был не единственным опытом такого рода — произведением, построенным на использовании советской мифологии и именно ее главного образа: ему предшествовали камерные хэппенинги в узком кругу друзей, в которых Гробман работал с готовой продукцией — портретами Сталина, еще сохранившимися к тому времени на складах учреждений. В эти же годы Гробман создал серию произведений на темы русской истории, где основой послужили в свою очередь ее мифы.

Во второй половине шестидесятых в творчестве Гробмана шла разработка конкретных форм художественного языка художника; при этом преобладали произведения «магического символизма»; «актуальные» работы, как правило, ближе по структуре к ним, чем к чисто концептуальным. В этот период были созданы почти все иконографические типы, которые сохраняются в его творчестве до сих пор, — символы, знаки, фантастические символические персонажи. Художник постепенно отказывается от присущей ему в предыдущие годы повествовательности и как одно из следствий этого — от изображения людей; в тех случаях, когда человеческие фигуры все же присутствуют, они приобретает иной смысл и иной характер, чем в ранний период: как и все элементы произведения, фигуры людей из конкретных — портрет, сюжетная сцена — становятся знаками. Окончательный переход к семиотической системе изображения был ярко выражен в работе «Фарфоровый человек» (1965), которая звучала как манифест: концептуальное изображение человека в абстрагированном пространстве при подчеркнутом использовании декоративных приемов фольклорного искусства.

Новые идеи повлекли за собой изменения пространственных представлений: если в более ранних работах композиция была ориентирована горизонтально, то есть так, как это свойственно произведениям светского европейского искусства, а Земля и Небо как материальные объекты отделены друг от друга, то теперь это сменяется единым мистическим пространством, где верх и низ отличаются друг от друга лишь в сакральном смысле и наполнены соответствующими символами. Доминирующей становится вертикаль — при централизованной композиции она является стержнем, объединяющим и верх, и низ, проходящим через все стихии. В конце шестидесятых композиционно-пространственная эволюция завершилась введением диагонали в том ее качестве, в котором она проявляется в сакральном искусстве: стремясь к небу и оставаясь тем самым в сфере вечного, она сводит воедино статические и динамические формы, символизируя их неразрывно общую природу и разрешая конфликт, происходящий на уровне низ-верх; динамика, выражаемая в этом случае диагональю, это не пафос сиюминутного становления и не эмоция мгновения, свойственные светскому искусству, а энергия Вечного.

Таким образом, к началу семидесятых годов реминисценции светского искусства были окончательно преодолены. Мир, создаваемый художником, отныне трактуется им как неразделимый и динамичный Космос, все элементы которого связаны между собой; и проявившаяся еще в начале шестидесятых годов общность «актуальных» и «мистических» произведений становится естественным проявлением единства и многозначности этого Космоса.

В 1971 году Гробман с семьей переехал в Израиль.

Ситуация, в которой он оказался как художник, была достаточно сложной. Израильское искусство, которое с начала века формировалось под влиянием художественных идей и стилей,

Михаил Гробман, художник, поэт, коллекционер, историк и теоретик искусства, родился в Москве в 1939 году и в конце 1950-х стал одним из основателей и участников литературно-художественного движения, известного сегодня под названием Второй русский авангард.

Специфичность пути нового русского авангарда состояла прежде всего в том, что он зарождался в условиях господства официальной эстетической доктрины, идеологически отвергавшей как концепции современного мирового искусства, так и традицию русского и западного опыта начала века. Второй авангард не имел поколения «отцов», как искусство тех же лет на Западе, находившееся в нормальной ситуации непрерывной преемственности, он начинал с поколения «дедов». Изучение их наследия, критика этого наследия и освоение современного художественного языка произошло в течение предельно сконцентрированного отрезка времени: меньше десяти лет. Второй составляющей, во многом определившей характер нового русского авангарда, был его вынужденный нонконформизм: субъективно далекие от политики и не принимавшие участия в акциях диссидентского движения, художники нового авангарда рассматривались режимом как часть этого движения и — объективно — становились им. Этот статус, с одной стороны, приводил к тому, что художники Второго авангарда долгое время — почти до середины семидесятых годов — оставались независимыми от культурного истеблишмента; с другой стороны, они оказывались в некотором вакууме, поскольку такое положение лишало их нормальной, не идеологизированной и не политизированной художественной критики, и не только советской, но и западной. Таким образом, развиваясь параллельно западному, но находясь в отличных от него условиях, новое русское искусство шло своим самостоятельным и независимым путем.

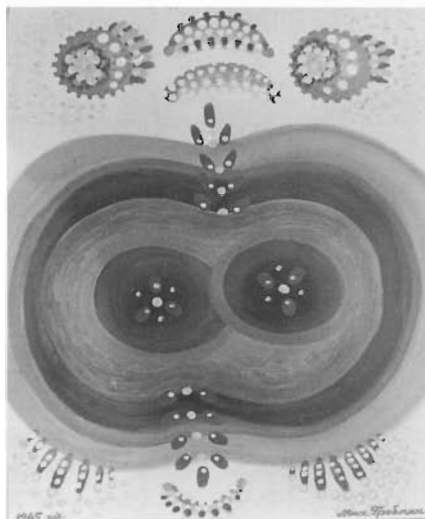
Этот путь в общих чертах сформулирован Гробманом в кратком предисловии к одному из проспектов, вышедшему в 1982 в Израиле: «В то время как противники режима отвергали тоталитарный порядок, не имея позитивной программы, литературно-художественный авангард, игнорируя реформистские проблемы, занимался *поиском и конструированием новых духовных путей и направлений*. Эти два явления не были противопоставлены, но двигались каждый в своем русле». (Курсив мой. — М.Ген.)¹

С первых же лет работы проявилось одно из основных качеств творчества Гробмана: оно одновременно и вариативно, и едино.

В каждый конкретный период он разрабатывает несколько разных направлений — и в тематике, и в стилистике. Разработка идет и внутри каждого направления: чаще всего это сериивариации; но и в тех случаях, когда речь идет об отдельных произведениях, созданных на протяжении определенного периода, но не входящих в какую-либо серию, их тоже можно объединить в группы, близкие по теме и по характеру изображения.

Аналогичное явление обнаруживается при рассмотрении творчества Гробмана по временной координате: если сравнить его сегодняшние произведения с самыми ранними, окажется, что и основные идеи, и тематика, и иконография были заложены в период ранних шестидесятых; их дальнейшее развитие было именно развитием, а не опровержением. Все творчество Гробмана — это, в сущности, вариации на несколько тем, связанных между собой семантически и иконографически, при огромном разнообразии художественных средств.

Конец пятидесятых годов — ранний период творчества Гробмана — был временем, когда он, так же, как остальные художники Второго авангарда, изучал современные стили, техники и направления. «Это было время постижения мною разных художественных техник. (...) Больше всего меня тогда притягивали ранний Шагал, Поль Клее и, конечно же, русский футуризм. Очень любил я французских ташистов и американский абстрактный экспрессионизм. Параллельно я начал приближаться к народному искусству — лубку и иконе».²



1968, гонл
APPLE 1968

В 1958 году художник создал серию кубистических рисунков — фигуры музыкантов с инструментами. В 1959-м — серию моно-типов «Любовь», в которой чувствуются впечатления от рисунков Ларионова, кубофутуристическую серию с танцующими акробатами и «Черный квадрат» — собственный результат размышлений о Малевиче. «Портрет старого еврея», в котором кубофутуристическая конструкция соединялась с живописной разработкой, близкой к абстрактному экспрессионизму, был написан в 1960 году и может рассматриваться как конец раннего периода, проходившего под знаком авангардной классики начала века.

В течение следующих нескольких лет — до середины шестидесятых годов — были заложены семантические и изобразительные основы художественного языка Гробмана. Главенствующую роль в его произведениях начал играть символ в его мистическом и концептуальном воплощении, что повлекло за собой

Гробмана, как когда-то Гюстава Курбе, тоже можно встретить прогуливающимся по своей родной деревне (престижной зоне Тель-Авива, у побережья), и каждый имеет возможность сказать ему *Шалом, мар Гробман!* Курбе на прогулку брал палку, у Гробмана есть неперменный спутник – собака:

.....

Иду гулять,
Веду с собой Тимура
Навстречу Нили
Тихонькая дура

Двор окаймлен
Цветами олеандра
Из-за кустов
Крадется кошек банда

Прошел араб
Пронес свое ведро
Он на собаку смотрит
Очень зорко

Привет Абдала
Как твои детишки?
Абдала чешет
Потные подмышки

В окне маячит
Косорожий Иоси
Он наркоман
Он вечно что-то просит

Канализацию
Я вижу засорило
И все говно
Оно наружу всплыло

Я достаю свой кабель
Специальный
И прочищаю
Водосток анальный

Вот от полудня
Мало что осталось
Я чувствую
Здоровую усталость

И ухожу
Вздремнуть себе на часик
Международно знаменитый
Классик.

Как раз во время этого ритуала обхода местности селяне могут раскланяться, сняв перед художником шляпу; а что он при этом на нашей воображаемой, не написанной им, картине разгребает и смывает нечистоты – так ведь это и есть традиционная общественная миссия настоящего художника-реалиста.

- 1 Илья Кабаков «Семидесятые годы. Из воспоминаний», *Искусство*, 1 (1990), 9.
- 2 *Левиафан*, 2 (1979), 6.
- 3 Там же.
- 4 Аутентичная русская поговорка звучит так: *Жид крещеный – что вор прощенный*.
- 5 Михаил Гробман. «Библейское строение квадрата», *Зеркало*, 3-4 (1996), 175.

мо мазками-точками. Гробман применяет ее тоже «аналитически» — то есть находя способ разделить и в этом избитом приеме означающее и означаемое. Для этого он преднамеренно разъединяет сам живописный метод с присущим ему, этому методу, представлением о живописи, как сплошной и тотальной зрительной иллюзии, претендующей даже на научно обоснованную натуральность. В работах Гробмана пуантель, как правило, напротив, появляется в жестко ограниченных и даже очерченных контуром фрагментах; в пейзаже *Тель-Авивский аэропорт* она заполняет контур деревьев, которые в результате кажутся единственным откровенно фантастическим, «чудовищным» элементом в этом как будто бы реальном пейзаже. Точечное письмо, освобождаясь от связанной с ним идеологии «научно достоверного способа передачи мира», превращается в абстрактную текстуру с богатым декоративным и экспрессивным потенциалом.

Приемом, служащим анализу живописной текстуры, является также постоянно допускаемый Гробманом в его гуашах потек краски, образующий поверх текстуры построенной художником, вертикальную сеть линий — модель другой, натуральной текстуры. Это сравнение искусственного с натуральным очевидно работает в *Портрете Володи Яковлева*, в картине изображающей имя Яковлева, в *Дюнах под Тель-Авивом*, *Береге моря* и других вещах. И наконец, нужно отметить еще одну оригинальную попытку «изобразить» живописную текстуру — с помощью регулярной сетки линий, которая превратилась в подобие стены, несущей на себе другой живописный «жест» — граффити: «Врубель Ларионов Гробман» (*Три Михаила*).

Эти три имени напоминают нам о роли российской традиции в гробмановском подходе к феномену живописи. В самом деле, экспрессионистический элемент, образующий симулятивный «стиль» его работ, конкретно ближе всего к Ларионову и Гончаровой или Бурлюку (иногда откровенно напоминая о «лучизме»), чем, скажем, к кумиру мирового трансавангарда Кирхнеру. Интересно, что и самому русскому экспрессионизму с его примитивистическими тенденциями был не чужд зооморфический символизм, воспринятый из русского лубка, питавшего воображение художников русского авангарда своими красочными петухами и жар-птицами.

Эта общая любовь и внутренняя солидарность очевидным образом отразилась в композиции *Памяти Давида Бурлюка*, изображающей в почти «лучистской» манере чудесный буйный сад с райской птицей в кустах. Как в случае с пуантилизмом, Гробман изымает из лучистской системы ее главную идеологическую сторону — связь со светом, тем самым парализуя возможность истолковать свою работу как продолжение лучизма. Этой светоносности лучизма очевидно противоречит глубокий темно-красный колорит, который отсылает, скорее, как это характерно вообще для Гробмана, к слову: в русской популярной фразеологии красный — омоним красоты, и этот популярный образ красоты соответствует мифической картине рая.

Весь новый миф русского футуризма и экспрессионизма подспудно выстраивается в этих работах Гробмана: Бурлюк, Ларионов, Крученых, Малевич; из новых — Владимир Яковлев. О ком-то из этих русских художников говорят названия работ, о ком-то — стилистические ассоциации, кто-то возникает на воображаемом портрете, кто-то в виде изображенного на картине слова (имени). Особое место в этом мире занимает Казимир Малевич. Метафизическая, философская природа русского футуризма выразилась в нем всего сильнее. Поэтому Гробман постоянно возвращается к нему и даже к его визуальным символам. Так, супрематический крест Гробман усваивает, превращая его в птицу-аэроплан, летающее зооморфное чудовище, напоминающее об излюбленной мысли Малевича — пребывании в свободном пространстве. Картина *Малевич — море*

даже возводит понятие «Малевич» в статус особой стихии — ощущение которой располагается где-то между метафизической интуицией непознанного и реальным чувством свободного полета.

Метафизический характер супрематического поиска в области чистых геометрических форм (противоположный художественному прагматизму геометрии конструктивистов) заставил Гробмана в одной из его статей провозгласить: «Супрематизм есть своего рода художественный иудаизм».⁵ Это заявление, а также поиск визуального «моста» между супрематизмом и «магическим символизмом», между супрематическим элементом и чудовищем, показывает, насколько система и подход Малевича были глубоко интериоризированы в собственном творчестве Гробмана.

Еще один русский художник, которому Гробман посвятил и несколько работ, и специальную статью, — Исаак Левитан, что далеко не случайно. В его умозрительной живописной вселенной это — фигура-отражение, фигура-антипод Малевича. Одним своим «живописным реализмом» решительно прорвал все слои привычного видения, другой создавал и ткал их так успешно, что их убедительностью прониклись поколения соблазненных, в советское время считавших именно реалистические пейзажи Левитана эталоном художественного принципа.

Одним из первых подходов Гробмана к этому феномену была попытка посредством минимальных трансформаций на репродукциях превратить левитановские хорошие и «правильные» хрестоматийные картины русской природы (вошедшие во все советские учебники «Родной речи» и таким образом непосредственно вовлеченные в обязательное обучение языку) в «еврейские» и неправильные. Диковинные созвездия ломаной графической линией пересекли левитановское воздушное масло с плавающими в нем церквушками и лошадками.

Эксперимент удался на редкость просто. Оказалось, что насилия над материалом почти не потребовалось: внешнее вмешательство лишь выявило скрытые внутренние линии, мистическую пространственную динамику, тайно свойственную лучшим вещам Левитана. Левитан, по сути, оказался таинственным левифаном, а картина *Над вечным покоем* — с ее абстрактным светом и почти гробмановскими чудовищами в облаках — наиболее откровенным высказыванием русского иудея.

Одну из самых ясных формулировок по поводу эстетического отношения искусства к действительности Гробман дал в гуаши *Здравствуйте, товарищ Левитан!* Казалось бы, эта вещь прямо отсылает нас к образу другого, как теперь говорят, «культового» реалиста — Курбе. Однако ее композиция по сути ближе не к той умилительно демократической картине *Bonjour, monsieur Courbet!* на которую намекает название, а к его же полотну *Похороны в Орнае*, которое тут же всплывает в сознании, — с черной разверстой могилой на переднем плане, с вздымающейся слева над толпой вертикалью креста и тоскливым предчувствием вечности. В гробмановской композиции ее главный мотив — покосившийся и разорванный плетень или забор, может быть, и вызывает первую ассоциацию с левитановским лирическим умилением бедностью русской природы, но над разверстой внизу чернотой и на фоне кровавого зарева он читается, скорее, как символ смерти и хаоса. Встреча с Левитаном именно на этом месте, несомненно, несет в себе ощущение, что тихая реалистическая идиллия русского пейзажа, которую ему удалось с такой убедительностью выстроить на своих полотнах, лишь прикрывает дверь в непознанное, символом которого является «иудейский хаос» и метафизический ужас могилы.

Между прочим, о реализме в его классических проявлениях.

речь» и об абсолютном, и о скрывающих его «слоях», преодолеваемых познавательным усилием.

Некоторые рефлексивные «ходы» Гробмана, направляющие циркуляцию его художественной мысли, тем не менее, могут быть прослежены. Наиболее очевидным из этих ходов является диалог с соц-артом. Специфика «гробмановского» подхода и теперь, в новый период, оказывается связана с исследованием возможностей, возникающих при соединении различных между собой систем, работающих со знаком. Если в магическом символизме пространство этих новых возможностей возникало при соединении стратегий концептуализма и символизма, то в 1980-х годах сам «магический символизм» начал втягивать в диалог соц-арт, все шире распространявшийся в это время в современной среде. «Соц-арт» — течение, симулирующее и рефлектирующее язык символических «реалий» советского строя, при том, что, как уже говорилось, метафизические цели этого анализа были утеряны из виду. Это художественное явление, возникшее внутри концептуализма, теперь, на волне политизации, охватившей Россию в это время, вышло из адекватной для него роли «дочернего предприятия» при концептуализме и стало претендовать чуть ли не на статус тотального стиля самовыражения эпохи, даже переходящего границы России.

Магический символизм и соц-арт — направления по смыслу слишком далеко отстоящие друг от друга, но, в силу наличия у них единого источника происхождения, принципиально совместимые. Достигаемое в силу такого совмещения возвращение соц-арта в лоно концептуализма и рефлексия его внутри магического символизма — то есть наиболее метафизической ветви основного течения, должно было дать непредвиденный «кровосмесительный» результат.

Разумеется (и это легко было предугадать), сионистская реальность, будучи пронизана идеологическими токами, оказалась необычайно удобным субстратом для развертывания соц-артистских симуляций. (*Сионизм — наше будущее; Да здравствует единый и неделимый советский Израиль*). Отражение этой реальности в сознании российского «дурака» заключало в себе дополнительные возможности игры. Реальной мотивировкой такого отражения одной идеологии в другой стала, конечно же, так называемая Большая алия, соединившая два мира между собой (непосредственно этой теме касается *Привет из Израиля* и другие работы). Но гораздо более плодотворным и по духу более независимым экспериментом было «обратное» включение в соц-арт элементов метафизики, от которых художник отказался при формулировании своих собственных, отличных от концептуализма задач.

Так, ленинский мавзолей у Гробмана (в серии, начатой в 1988 г.) оказывается не только и не столько легко выделяемой фикцией советского способа мышления, но, скорее, своеобразным храмом смерти, помещаемым в метафизический пейзаж. «Мавзолей» у Гробмана — это и есть мавзолей, то есть место или святилище погребального культа; этот культ совершается там постоянно, судя по окнам, горящим ровным тусклым огнем; а известный лозунг «Ленин жив» в данном контексте напоминает о мистериальной природе такого рода действий, сама мифологическая идея которых соединяет жизнь со смертью. Соответствуют этому смыслу и другие элементы изображения: фланкирующие мавзолей иератически симметричные деревья, наклоняющиеся к нему, как предстоящие к кресту и уподобляющие роль пирамидального геометрического силуэта мавзолея роли древа жизни в архаическом типе композиции. Звезды, зооморфные элементы и различные надписи включают различные мавзолеи этой серии в поле тех или иных ассоциаций, не уходя от основной темы — темы смерти.

Эта последняя тема теперь объединяет вокруг себя чуть ли не

все остальные моменты мировоззрения художника: мы находим ее и в других работах — например, прямо, как бы из-под земли, изображении могилы (*Не хочу*). Она, как уже говорилось, возникает во множестве стихотворений, где смертные предчувствия и философские обобщения пересказаны нам тем же «дураком», который и в могилу подсматривал: *Смерть заложена в спине \ Смерть засеяна в коне \ в кошке (NB: не убивайте кошек!) в крошке мандавошке \ в каждом мелком потрошке \ (...) Такие Бог придумал нам законы \ Не помогают жалобы и стоны \ И мечется бездомная душа \ Другим каким-то образом дыша.*

Душа, эта метафизическая психея, если использовать символический код, может быть обнаружена в виде птички на крыше одного из мавзолеев с надписью «Солженицын». Зооморфный язык архаических образов никуда не пропадает и на новом этапе, соседствуя с политической и популярной риторикой. Свидетельство тому — зооморфные символы картин *Смерть птицы в траве, Средиземноморье* и *На берегу Иордана*.

Один из художественных шедевров этого зооморфного направления — змей-Левифан с крестом на голове с чешуей из горячей живописной пуантели, тускло мерцающими глазами, помещенными анфас на темном носатом профиле (кажется, такие глаза у гробмановских чудовищ всегда являются знаком зла). Его демоническая гибридность на этот раз имеет непосредственное отношение к теме парадоксального соединения двух миров, российского и еврейского, только теперь это сопоставление берется прямо в «метафизическом» ключе как тема соотношения иудаизма и христианства (неоднократно затрагиваемая, кстати, и в стихах): *Жид крещёный — змей верчёный*. Традиционному (в духе еврейской традиции) визуальному символу соответствует и симуляция традиционной (но российской) вербальной формулировки этого соотношения.⁴ Вторая идея, явно присутствующая в новом периоде работы Гробмана, может быть названа анализом языковой природы живописи посредством ее концептуальной симуляции. Смысл этой стратегии заключается в переносе рефлексии художественного жеста из сферы действий и текстов вновь на живописное полотно. Рассматривая этот жест, как в увеличительное стекло, художник столько же пишет, сколько дает себе отчет в существовании своих действий, играя означаемыми элементами, разлагая и вновь синтезируя путь от означаемых к означаемому, оставляя видимому для зрителя результаты как одного так и другого процесса.

Самая «удобная» для такой симуляции система — экспрессионизм, демонстрирующий процесс создания изображения и дающий наблюдать за самостоятельным развитием означаемого (живописной структуры). Поэтому экспрессионистичны были большинство проявлений трансавангарда и именно в экспрессионистическом ключе, главным образом, выполнены и гуаши Гробмана 1980-х годов. Но интересно заметить две вещи. Во-первых, трансавангард не преследовал сугубо живописных задач, а использовал технику живописи в своих целях; Гробман же использовал ситуацию трансавангарда для настоящей живописи — пусть не совсем обычной, рефлексивной и обогащенной концептуальным опытом. Во-вторых, экспрессионизм интересует Гробмана не во всем объеме этого понятия, и уж точно — не в качестве системы позволяющей высвободить элементарные и подчас первобытные эмоции пишущего к предмету. Он присутствует здесь, как определенная стадия разложения реалистического письма, анализ которого, или счет к которому, остается неизменной темой Гробмана. Поэтому параллельно в его работах можно отметить интерес и к другим приемам, позволяющим произвести ту же концептуальную редукцию идеи живописи к простейшему жесту.

Среди таких приемов — пуантель, импрессионистическое пись-

в соединении как таковом, а в искусно соблюдаемом равновесии, благодаря которому система не становилась однозначной. Сам художник тогда назвал эту систему «магическим символизмом», и правда, его рассуждения об этом методе (опубликованные в рукописной газете «Левиафан») внешне имеют много общего именно с символистической системой мышления, например: «Круг — знак природы. Треугольник — статика и движение одновременно... Рыба — Левиафан: символ неба, земли, воды, моря, ветра, движения, направления. Символ народа; двойственный символ животного и камня.»²

«Рыба — Левиафан» — это не очередная «речь дурака», одержимого говорением, но точное словесное изображение художественного метода, его концептуальной составляющей. В этих словах заключена своеобразная формула концептуального соотношения изображения и слова. Левиафан — это один из не вполне ясных мифических образов иудаизма, проникших в него из архаической мифологии. Вроде бы морское чудовище, но неизвестного вида, упоминаемый в псалмах как пример непостижимости и тайны божественного творения. В апокрифах говорится о том, что в конце дней Бог уготовит пир праведникам из мяса Левиафана. По всей вероятности, это такой древний образ, что уже письменная еврейская традиция сохранила от него одно только слово — вряд ли больше; слово практически без денотата (означаемого), или, что то же самое, с денотатом, расширяющимся до бесконечно неопределенного поля значений в своей архаической глубине.

Связав визуальный образ — рыбу — с таким словом, потерявшим денотат, художник наделяет ее всей безграничной пустотой и непостижимостью его стертого временем содержания. «Непостижимое» — то, что в мироощущении концептуализма и скрывает за собой язык — становится, по существу, новым денотатом этого образа. Гробмановские изображения рыб (чудовищных, неизвестно как выглядящих: распластанных в воздухе, сверкающих чешуей и крыльями и многоглазых) — не символ в старом смысле, они не восходят ни к чему конкретному — только к слову. А уже слово неявно содержит в себе все, чего мы не знаем: и то, что в него вложила традиция, как живая, так и забытая, и все известные и неизвестные нам смыслы, которые могли бы быть в него вложены. Так сложились основные элементы языка «магического символизма»: предмет изображения — зооморфное чудовище (иногда с антропоморфическими чертами), связанное со словом.

Отношение к «непостижимому», достигаемое в концептуализме с помощью правильного указания на него вместо утопических попыток квазирелигиозного визионерства, была главной особенностью этой стратегии. Концептуалисты считали своей заслугой то, что они исключили из этого отношения все нереальное, сведя его к способности обозначать. Они стали часто и напрямую касаться смерти, ибо имели свое определенное, не претенциозное, дискретное знаковое отношение к миру непостижимого, другим словом для которого и является смерть. Смерть, как своего рода знак или указание — одна из главных тем не только Гробмана, но и других московских концептуалистов.

Не покажется чрезмерно удивительным и выражение надежды с помощью этого подхода «...перевести человеческую душу через мост, соединяющий материальное с духовным...».³ Сегодня нам об этом рассказывает иронически исполненная пуантелью *Победа духа над телом*, где зооморфное чудовище (напоминающее о метафизических знаках магического символизма) легонько и сострадательно подталкивает лежащий перед ним человеческий мешок из мяса и костей. Забавно отметить для сравнения, что та же «победа духа» в чисто символистической системе образов, взятой вне всякой связи с концептуализмом, выглядела бы, скорее, наоборот — как изображение прекрасного человека

героя, убивающего чудовищную гидру.

Магический символизм Гробмана в Израиле в 1970-х годах был реализован не только в изображениях, но и в ряде акций, перформансов и проектов. В израильском контексте эти выступления были необычны тем, что продемонстрировали уникальное для израильского современного искусства, обычно дистанцирующего себя от еврейской традиции, стремление работать с ней.

Современные вещи Гробмана, середины 1980-х — начала 1990-х годов, собранные на этой выставке, не представляют нам абсолютно другого художника. Но в то же время в них нет и назойливого повторения однажды найденного, нет консервации собственного метода, характерной для многих «мэтров». Работы (выполненные гуашью на больших листах) даже выглядят по-другому: преобладавшие ранее явная «упорядоченность», геометрическая четкость сменились свободной живописностью и текучестью фактуры; ровные плоскости глубокого локального цвета уступили место крупному свободному мазку и подчас неожиданно мягким тональным сочетаниям. Что интересно, такая же свобода чувствуется и в методе. В работах этого периода нет «серийного подхода»: соц-артистский текст на абстрактном фоне соседствует с портретом или пейзажем, карикатура — с мистикой. Если есть внешний принцип, объединяющий все эти вещи, то это — цветовое видение: в каждой есть свой цветовой замысел, реализованный либо с опорой на символику, либо без нее или даже вопреки ей.

Образы чудовищных зверей и птиц, как будто оставшиеся от «магического символизма», еще встречаются в ряде работ (*Средиземноморье; На берегу Иордана* и др.), но сама эта концепция, кажется, изнутри демонтирована и переосмыслена, превращена в элемент новой, более гибкой и открытой системы. Не исключено, что сдвиг вновь был порожден очередным поиском «контакта с реальностью» — об этом, по крайней мере, говорят стихи Гробмана этого же времени, которые на данном этапе являются весьма значительным и самостоятельным аспектом его творчества. В них, как, собственно, и в гуашах, ее настойчивое присутствие более чем очевидно. В простом и непосредственном своем обличье эта реальность, как она предстает здесь, являет собой современный повседневный мир одной из стран Средиземноморья, пронизанный тысячелетней толщей символов и увиденный глазами «дурака». Место метафизического аспекта теперь все больше оказывается поглощено темой смерти *per se*. Итог (наиболее очевидный в стихах) представляет собой противоборство «дурака» с идеей смерти на фоне прекрасной и равнодушной природы, философское переосмысление реальной или вымышленной угрозы существованию — внутренней или внешней, таящейся в «каждом мелком потрошке» или в тотальной агрессивности человеческого сообщества. Мизантропически безнадежные нотки неизбежны при таком раскладе (*Вот и решай: что лучше: Лев Толстой \ Или тихо стать пиздюлинкой простой.*)

В образительном творчестве Гробмана этот «поворот к реальности» несет в себе и другие обертоны. Так, он неразрывно связан с рефлексивной работой над методом, с возвращением к типично концептуальной рефлексии по поводу соотношения искусства и действительности. Самое интересное, что внутри этой рефлексивной работы достигаются такие редкие и удивительные по своей силе прорывы в действительность, которые кажутся чистым живописным наитием — как *Дождь в иерусалимских горах, Тель-Авивский аэропорт или Дюны под Тель-Авивом*. Впрочем, свет и пространство этих работ несут в себе такие очевидные символические качества, что их невозможно назвать, допустим, пейзажами; скорее, здесь достигнуто то состояние концептуальной вещи, когда сама картина мира без вспомогательных драматургических средств начинает «гово-

только языковая природа восприятия, но и сам мир непознаваемого. Язык тут же определился как одна из основных тем русских концептуалистов, поэтому, в частности, из недр этого течения вышло много чисто текстовых осуществлений: в нем «зародились» симулятивные «писатели», «поэты» (такие, как Гробман или Пригов) и даже впоследствии один песенный ансамбль. Сами художественные произведения наполнились текстами.

Гробмановский «дурак» – может быть, единственная в своем роде попытка вытащить из текста наружу и визуализировать образ субъекта концептуального текста-высказывания – существа, подверженного диктатуре языка. (В искусстве других концептуалистов, например Ильи Кабакова, этот персонаж – обладатель и называтель бытовых предметов, составитель текстов и списков – оставался невидимым, и от этого, может быть, еще более суггестивным, так сказать, тотально присутствующим).

Однако в концептуалистской дихотомии язык\непознаваемое язык тогда не был конечной целью. Само это обнаружение вездесущей диктатуры языка, проникающей в мельчайшие поры быта и интимнейшие помыслы человека, было направлено в более волнующую перспективу.

Заключенное в концептуальном подходе утверждение, что реальность дана человеку не в ощущениях (которые лишь кажутся непосредственными), а в готовых знаковых конструкциях, навязанных агрессивной средой, было равнозначным обнаружению существования за этой сомнительной реальностью иного мира, метафизические коннотации которого подразумевались, хоть и не уточнялись. («Непосредственным» в точном смысле могло бы быть как раз ощущение *того* мира, но попасть в него можно было, лишь покончив с земным существованием; радость этого обретения себя по смерти – одна из сквозных тем «московского» Кабакова).

Эти метафизические и реалистические составляющие в философии московского концептуализма были неразделимы и взаимозависимы. Обнаружить мельчайшие и характернейшие частицы быта, «голой» реальности, начинающейся здесь, от носка ноги, экспонировать ее и препарировать как мир знаков, стоящих в определенной обязательной взаимосвязи, и было стратегией обнаружения «непознаваемого», производя эффект метафизической бездны, развернувшейся посреди нормального течения жизни. Метафизический отзвук сопровождал любое сказанное на кухне слово, и по сравнению с этим ощущением присутствия непознаваемого в каждой точке пространства, все другие, прежние подходы к нему казались нереальным святочным рассказом о привидении.

Михаил Гробман, находясь в свой московский период внутри мирочувствия, породившего концептуализм, не был похож ни на кого из тогдашних московских художников, будучи близок многим. Дух изобретательства, тактика «слушания отзвука» в разного рода экспериментах с реалиями привели его к ряду своеобразных открытий, перспектива которых выяснилась только потом. Так, он оказался, в частности, одним из первых, кто стал вводить в художественный контекст политическую иконографию (*Генералиссимус*, 1964). Это произошло задолго до того, как, по словам Ильи Кабакова, «период социального

искусства... свалился как снег на голову»,¹ и так называемый соц-арт начал осваивать социально-политическую знаковую реальность. Это появление соц-арта было как раз, по всей вероятности, началом распада концептуализма – в силу постепенно нарастающей тенденции к демонстрации возможностей самоценной игры с политическим знаком, игнорирующей метафизическую перспективу.

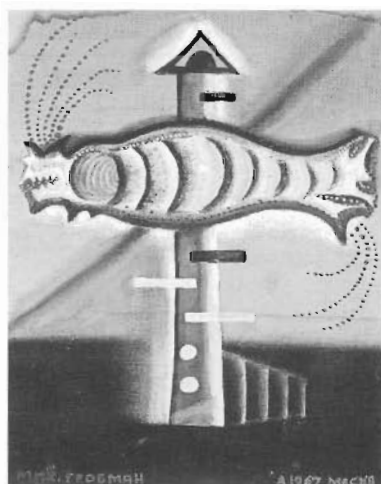
Именно поэтому при возможном своем (при разных обстоятельствах отмечаемом) приоритете на использование политического знака Гробман не стал ни родоначальником, ни участником соц-арта. В то время он, напротив, в еще большей мере, чем другие, был озабочен метафизической перспективой и метафизической целью своего искусства. Более того, он реализовал эту цель с помощью изображений, в то время как у других концептуалистов выражением такого рода переживаний почти неизбежным образом служило *отсутствие* изображения (ведь речь шла о «непознаваемом»!), возможность которого специально конструировалась внутри разного рода литературных сюжетов и придуманных ситуаций.

Гробман иначе выразил заключенную в концептуализме дихотомию знакового и метафизического. Он тоже, по своему, специально работал с обнаружением визуального языка. Но его подход к этой задаче (начатый в Москве и продолженный в Израиле) был и стилистически и методически иным, чем у других. Он пытался говорить языком мало кому реально известным, но «всеобщим». Он хотел реконструировать

визуальный язык архаичной иудейской традиции и построить на нем текст об основных идеях бытия – жизни, смерти, Боге, народе. Язык этот был симулятивным – он не был порожден конкретным следованием тем или иным историческим прототипам, при этом особого рода приемами в нем были артикулированы моменты, которые должны были бы характеризовать «реконструируемую» визуальную традицию именно как язык. К числу этих приемов относится геометризованная условность форм, сведенных к элементарному знаку, архаичная зооморфность основных синкретических понятий, входящих в «текст»; а также сама организация изображения как «текста», то есть цепи символов, в которую включены иконические знаки, геометрическая графика и вербализованные фрагменты.

Такая визуальная речь, прежде всего своей структурой указывающая на свою языковую условность, могла транслировать основные бытийственные идеи, не претендуя на диктатуру над зрителем (отличаясь этим от большинства подобного рода высказываний). Вместо откровенно визионерского пафоса художник предлагал знаковую конструкцию, лишь обозначающую свой предмет; за визуальной суггестивностью любовно проработанного знака метафизический фон оставался «непознаваемым» и не описывался изображением, в то время как видимые символы напоминали самые общие традиционные и простые модели его описания.

Иными словами, предложенное Гробманом было своеобразным соединением концептуализма и символизма – систем, как выясняется, не чуждых друг другу в силу связанности со знаком и изначальной поделенности высказывания на два плана. Сложность и утонченность стратегии, впрочем, заключалась не



1967, מוות, הכיוון
DIRECTION: DEATH, 1967

Постоянный персонаж картин и гуашей Михаила Гробмана последнего периода — рожа с длинным носом, низко нависшим, напряженно «думающим» лбом и ртом, приоткрытым от удивления — это, по терминологии самого художника, «дурак». Он говорит: «Не трожь цветков. Не убивайте кошек». Он много чего говорит, и в этом, в сущности, нет ничего глупого. Просто его речь — это речь дурака: он не знает настоящего способа выражения своих идей, выбирая не те обороты и не те объекты речи. Нужно признаться, что поскольку такого способа, по сути, не знает никто, любая человеческая речь, с определенной позиции, является «речью дурака».

Им, этим персонажем, который, по определению, становится «человеком вообще», или вторым авторским «Я», написаны, по существу, и стихи Михаила Гробмана. В них повествуется о жизни в земле обетованной, о войне, любви, поэзии и смерти; Этот персонаж откровенно делится своими ощущениями: *Я знаю, это вредный знак \ Когда болит в спине лопатка \ Рука подымается с трудом \ И воздух входит в грудь негладко (...)*

И вот тогда рождаются мысли \ О вечной бренности людей \ Когда среди оптимистических идей \ Вдруг разверзается ужасной пасти бездна \ И все нажитое годами \ Становится так бесполезно \ И человек — венец природы \ Теряет все свои доходы.

Передаваемые здесь чувства неподдельны. Рождающиеся из них мысли тоже не назовешь глупыми или неуместными. Странное тревожащее ощущение порождается другим: самим фактом речи, представленным в этом тексте как особого рода феномен. И в самом деле: «дурак» — человек не плохой, но демонстрирует нам наглядно, что мир речи — это мир зависимости. Никакая внешняя несвобода не сравнится с тотальной несвободой от языка, в котором давно, задолго до нашего появления, все уже сложилось, в котором отпечатки коллективного опыта и коллективного насилия говорят с помощью субъекта, считающего, что это он пользуется речью. На самом же деле в акте говорения он и подвергается насилию, и равноправно участвует в нем.

Этот ныне уже хрестоматийный факт, одна из самых общих идей современного искусства, был по-своему открыт, пережит и трансформирован в художественную стратегию в московском концептуализме в конце 1960-х — начале 70-х годов — течения, или художественном мироощущении, с которым с самого начала было связано искусство Михаила Гробмана. Поэтому общее представление об этом культурном факте необходимо для того,

чтобы понять, что стоит за более поздними работами Гробмана, которые, по сути, представляют собой многослойный текст, сохраняющий «память» о предыдущих трансформациях.

Среди других неофициальных художественных течений России того времени направление, названное впоследствии концептуализмом, было уникальным. Оно не было вторичным переживанием того, что уже давно состоялось на Западе или в собственной истории, не было и бегством в художественную экзотику из ненавистного мира насилия. Здесь вновь нащупывалась когда-то утерянная аутентичная проблематика русского искусства, которую — как ни смешно — в синоптической перспективе и при известном обобщающем усилии можно определить как стремление к реализму. Можно, разумеется, при условии, что этот термин будет трактоваться экзистенциально — как стремление установить контакт с реальностью при

ощущении ее тотальной фальсификации; именно в этом смысле и Малевич называл свою систему «новым живописным реализмом». Только в советские 60-е годы для серьезного осуществления этой установки не было ни традиций, от которых можно было бы оттолкнуться (все они были прерваны или скомпрометированы), ни живого философского языка или сформулированного мирозерцания.

Более того, теперь этой установке предстояло определить и осуществить себя в специфических условиях, наиболее заметным качеством которых было перепроизводство разнообразных форм художественного реализма, обнаружившего свою искусственность и риторичность, превращенного в систему символов, метафоризирующих социальное насилие.

В этих условиях традиционная для русского художника рефлексия, направленная на соотношение искусства и действительности, привела к парадоксальному результату — к выводу, что прямое соотношение между художником и реальностью, прямое видение ее невозможно. Было почувствовано, что человек на самом деле уже изначально воспринимает мир, невольно подчиняясь тому или иному готовому способу его описания (вербальному или визуальному), каковыми являются, в частности, реалистические стили искусства и литературы; и что таким образом, он живет не в «мире реальности как таковой», а в мире готовых языков изображения и наборов символов, которые одни и могут быть предметом внимания и изображения художника-реалиста. Вне их реальность сама по себе остается по-прежнему невидимой и непознаваемой.

Таким образом, в одном и том же созерцании были открыты не



איש חרסין, 1965
 PORCELAIN MAN, 1965
 Collection of the Tel Aviv Museum of Art

Understandable Art (1993), a collective action in which Grobman functioned as both curator and participant. These tendencies are perceived as a logical result of his previous creative activity which, being the basis of his art, still cannot be considered something fixed and invariable, but on the contrary, it is in a state of constant transition.

In his typical manner, Grobman verbally declares his apprehension of current artistic tasks: "This is the renewed combination of plastic ideology with social and public thinking. We want an artist to hold his position in society far from a pearl-caster. I like many of these things which have been done once. But I demand disobedience from myself as well as from other people. Devotion to the ideas of the past is suicide for an artist."¹³

Notes

- 1 *Moscow Artists*. Prospectus. Jerusalem: Maler, 1982.
- 2 *The Beautiful Sixties in Moscow. Ilya Kabakov. Michail Grobman*. Exhibition Catalogue. Tel Aviv: The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, August 1989, p.18.
- 3 Ibid.
- 4 See: *The Leviathan Newspaper*. Jerusalem, 1975, No 1; 1979, No. 2; 1980, No. 3, and *Zerkalo (The Mirror) Magazine*. Tel Aviv, 1995, No. 131, pp. 29-33.
- 5 *Leviathan Group*. Catalogue. Jerusalem, Summer 1979, p. 1.
- 6 Ibid.
- 7 *Leviathan Group Manifesto*. Jerusalem, 1976. *The Leviathan Newspaper*. Jerusalem, 1979, No. 2, pp.14-25.
- 8 In the Summer of 1985 there was an action dedicated to the Centenary celebration of V. Khlebnikov's birth. Concurrently, this date was celebrated in Moscow, in Kabakov's studio. See: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Exhibition catalogue. Bonn: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, 1994, vol. 4, p. 58. There is a mistake in the quoted text: the action is dated 1978.
- 9 *The Leviathan Newspaper*. April 1979, No. 2, pp. 6-9.
- 10 See L. Kantor's essay in this edition.
- 11 M. Grobman. *Military Notebooks*. Tel Aviv: Leviathan, 1992.
- 12 Ibid., p. 3.
- 13 M. Grobman. Interview given to M. Tuvia-Boneh, *Understandable Art*. Exhibition Catalogue, Museum of Israeli Art, Ramat Gan, 1993, p. 55.

However, this was not only a summing-up, but also the beginning of a new phase. In 1975 another *Leviathan* was established by Grobman – a school in the most basic sense of the word; i.e. not a group, but rather an educational process. This *Leviathan* was comprised of various artists, both repatriates (not only from the Soviet Union, but also from other countries) and native Israelis. Grobman expounded his conceptions in the newspaper and in catalogues published for the *Leviathan* exhibitions-actions. Defining in his manifestoes specific positive goals and tasks, Grobman rejected – as obsolete and restraining – not only the classical realism, but also many modern trends, thus infuriating the advocates of such trends.

"Using the name of pluralism as a cover, the satiated public undermines the aesthetic and moral foundations of our civilization. Realism is their general favorite since realism in art is the exultation of egoism, self-admiration, self-enjoyment. (...) Realism (...) in its objects or artistic actions appeals to the prosaic logic of housewives. (...)

Hyper-realists, hand in hand with the ex-outcast pop-art, servilely serve the surfeited bourgeois the most pungent and savory garbage modeled with maximal realism.

Artists, like blind puppies, bustle about new art techniques, but neither performance nor video can be content in and of themselves – just as the very fact that the picture was painted in oil or in watercolors cannot be its content. (...)

Plot and illusions, perspective and psychologism, prose and pseudo-science – all these are worms in the body of artistic avant-garde..."⁵ Having been the co-founder of conceptualism, Grobman now regards this trend as one of the obstacles in the development of new ideas, as a heritage to get rid of.

"...The so-called conceptualists (...) dig the grave for the supreme language of humanity, for the symbols of absolute Divine visual forms. The conceptualists' struggle with the form is another symptom of the grave moral blindness (...) of this world."⁶

"Three foundations define our artistic stand:

1. Primitive.
2. Symbol.
3. Letter.

"Our enemies are:

1. Historicism, psychologism, pathos.
2. Literary plot, visual illusionism.
3. Disdain for the material.

"Our action is work with the space and time using all kinds of visible materials."⁷

The practice of *Leviathan* conformed to these declarations, thus implementing the ideas of the magical action as a means of transforming the world; these ideas were devised in the '60s and actualized in Israel on the synthetic level. Street processions were organized in several Israeli cities and meetings were held in the Judea Desert and by the Dead Sea,⁸ participants' magical symbols, gestures and acts led to an interaction with the environment: the sea, the mountains, the sky, Jerusalem. Despite the formal resemblance, these actions could not be treated as performances; on the contrary, they were organized without spectators since magical actions do not tolerate strangers. Nevertheless, the actions were documented in stills and video, and the material was detached enough from the actions themselves, being the work of another, to serve as basis for a more traditional art. These documentations were presented at the third *Leviathan* exhibition (1982) along with paintings and graphics.

Simultaneously with these magical actions, projects of essentially new architecture were conceived based on the idea of interrelation between the structure of the architectural object, the environment, and the human being, who was considered in the completeness of his physical and spiritual essence. One of these projects was the construction of a magical-symbolic theater whose design was to determine the nature of the dramatic works to be staged therein. However, due to various reasons, none of these projects has ever been implemented.

In the late '70s, the mystical symbol became the principal expressive means in both "magical" and "actual" works. In fact, the difference between these practically dissolves; the artist no longer links symbol to plot, not even to the slightest extent, but only considers the form and meaning of the symbolic expression.

"The circle, the triangle, the square – there is nothing more precise than these notions, there is nothing more abstract. The constructive function of these symbols in the visual world is to establish peace, balance, analytical lucidity. (...) They are the language used by the Lord when He addresses us." (1974)⁹

The specific role during this period is assigned

to letters: letters of the Hebrew and Russian alphabets, texts written in these languages, and signs imitating ancient Hebrew script. All these elements can also be found in Grobman's works of the Moscow period, but now they have become permanent semantic and visual components of his paintings; they appear in various combinations, in arrangements incorporating both the usual Grobmanian iconographic types and new ones which were typified in the '70s and '80s.

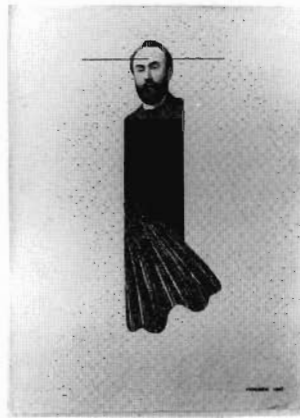
In the '80s Grobman produced several series united by a common theme and composition device, and dedicated to death, Satan and "black skies". In one of these works, *Skeleton Satan*, accompanied by a swastika and spots of yellow paint (yellow is the color of the Holocaust in Grobman's symbolism), is scudding through the inscription which covers the entire surface of the painting and reads as follows: "Satan is the state of the human soul when there is no love in this soul." In these works Grobman introduces for the first time the "topsy-turvy" motif, using the well-known magical concept of mirror reflection.

Still producing works of "magical symbolism", in the late '70s Grobman increasingly turns to "actual" works. He addresses various themes – social, political, religious; expresses his viewpoint on cultural aspects, compiling albums dedicated to topical subjects; paints a series of large-format gouaches;¹⁰ and constructs sharp political installations and objects.

The same can be said about Grobman's poetical activity. The lyrical verses gave way to verses from the *Military Notebook*,¹¹ and the protagonists of the latter were the brothers of the main character in his series of gouaches (such transformation did not happen all of a sudden, but concurrently with his artistic activity, going through the same stages). Dispelling any doubts about his intentions, the author writes in the foreword to this book:

"The folklore shell hides away not only the physiology of society, but also the final and unreserved denial of all contemporary poetry.

Literature has got the pukes of poets. It is high time to understand that everything needed by humanity has already been written, and the only way to avoid being stiff-necked is to risk your own neck."¹² Post-modernist tendencies became typical of Grobman's works in the late '80s, and were distinctly manifested in the exhibition



פליחנוב, 1965
PLECHANOV, 1965
Collection of Ludwig Museum, Cologne

combining pictographic elements with free geometrical forms.³

It was a new conceptual approach. By "conceptual" I do not refer to conceptualism as a trend, since the key principle of this trend – the creative act as an end in itself, the prevalence of the process over the result – contradicted the goals of artists belonging to the early Moscow Avant-garde. I do refer to a conceptual approach that believed in the leading role of the abstract idea to which all expressive means are subjected. The artists of the Second Avant-garde – Grobman, Kabakov, Rabin – were the first in the history of Soviet art to proclaim this principle in their creative activity; thus they objectively became the precursors of the Moscow Conceptualism – a trend which took shape in the mid-Seventies, and later developed into Sots-art and the art of the '80s with its happenings and performances.

63

From the very beginning of his artistic career, Grobman's works can be divided into two major groups. One was defined by the artist himself in the '60s as "magical symbolism". This term is associated with a specific period in art history, and the word *symbolism* emphatically indicates the genealogy of Grobman's art – from Byzantine icons and primitive folk art to P. Klee and the abstract expressionists. However, by adding the word *magical* he introduces an essentially new factor into this definition: contemplation and involvement typical of the beginning of the century give way to an impersonal conceptualist demonstration with the aim of showing the object-action interrelations thus being transformed into a magical action whose goal is to change the world and not only ascertain its mystical essence. Many years later, this aspect was manifested in Grobman's conceptual projects and in the actions of the *Leviathan* Group.

For more than thirty years, from the early '60s to the present, the artist has created, within the framework of magical symbolism, the great sacral World, with its Water and Dry Ground, Heaven and Hell; a World mottled with magical signs, letters and words, a World with its own symbolic fauna and flora.

Grobman's works belonging to the second group depict the conceptually transformed reality of actual and historical events, common notions and modern art – everything that exists or ever existed in the concrete space and time.

Nonetheless, both groups intersect and adjoin regularly; they are interrelated and interconnected; the artist uses the same expressive means, the same signs and symbols – both traditional and new, which rely on the traditional; Grobman's "magical symbolism" is essentially conceptual, and his "actual" works are based on symbols. The "magical symbolism" works (from the early '60s) comprise several similar, though stylistically different directions, of which the most important were (1) geometricalized metaphysical compositions based, as a rule, on the monochromatic gamut and vertical symmetry, using symbols, attributes, and sometimes allegories, and (2) decorative compositions which go back to folk art, with fantastic characters, bright local colors and spatial patterns a la Lubok.

This was also the period of Grobman's first collages on historical subjects; one of the most famous of these, *The Generalissimo* (1964), was the precursor of Sots-art – the trend which developed almost fifteen years later. But *The Generalissimo* was not the only work based on Soviet mythology, and – in particular – on the use of its main image; it was preceded by various chamber happenings organized for close friends in which Grobman used the ready-made pseudo-artistic Soviet production, Stalin's portraits, which could still be found in the warehouses of Soviet offices. During this period Grobman also created a series of works dedicated to certain episodes in Russian history in which the historical myths were used for their deconstruction.

In the late '60s Grobman was developing the specific forms of his artistic language, with the domination of "magical symbolism"; the "actual" works were, as a rule, structurally closer to these than to

purely conceptual ones. During this period, practically all his iconographic types were created, types which can still be found in his current works: the symbols, the signs, the fantastic symbolic personages. Gradually, the artist began to deny his former narrativity, and one of the consequences was that he ceased to depict human beings. There were still human figures in his works, but these acquired a different meaning and character; they were no longer portraits or figures in paintings of this or that genre, but rather, like all other elements of his works, had become symbols. The decisive transition to the semiotic system of expression was completed in Grobman's work *The Porcelain Man* (1965) which served as some kind of a manifesto: a conceptual depiction of a man in an abstract environment, with an emphasized application of the decorative mode typical of folk art.

These new ideas led to new spatial notions: in Grobman's earlier works the composition orientation was horizontal, as in secular European works of art, and Heaven and Earth were presented as differentiated material objects; in his works of the new period we can see an indivisible mystical space, where the top and bottom are distinguishable only in a sacral sense, and are replete with corresponding symbols. Vertical becomes the dominant orientation; it is the pivot which, especially in case of the centralized composition, unites the top and the bottom, bridging the gap between all the elements. In the late '60s the artist introduced the diagonal as the composition's orientation, suggesting its role in sacral art: a diagonal which aspires to reach the sky, thus remaining in the realm of the Eternal, brings together static and dynamic forms; it symbolizes their indissoluble nature, thus providing a solution to the "top-bottom" conflict. The dynamics of the diagonal in this situation is not the pathos of immediate formation, nor the emotion of the moment so typical of secular art, but the energy of the Eternal.

Thus, by the beginning of the '70s, the remainders of secular art were completely overcome. Henceforth the World created by the artist is interpreted as the indissoluble and dynamic Universe, whose elements are all interrelated. Thus, the proximity of "actual" and "mystical" works (which was already revealed in the early '60s) becomes a natural manifestation of the unity and multi-dimensionality of the Universe.

In 1971 the Grobman's came to Israel. As an artist he was faced with a rather complicated situation. Against the background of the already existing Israeli abstractionism, Israeli art in the '60s (which since the beginning of the century, had been forming under the influence of artistic ideas and styles brought by successive waves of repatriates) began to pattern itself after American art. The dominant ideas were conceptualism and pop art, especially in their American versions, ideas which were suitable for the US, but not for Israel.

The things Grobman could do – and was actually doing – contradicted the generally adopted attitudes and tendencies.

For Grobman it was unacceptable to repeat either the achievements of modern American and European art or his own Moscow innovations. His practice was different: he wished to develop the major ideas of the Second Avant-garde, their sum and substance – namely, the contraposition of a sign system in art to realism and illusionism in all their manifestations, including the most current ones – and use those elements of the world's avant-garde which corresponded to his own goals, while rejecting the means which contradicted them, whether these were introduced by himself or by somebody else.

And then, as if summing up the results of his twenty years of activity, Grobman formulates the basic tenets of his approach to artistic ideas, specifying how his symbols and signs should be interpreted. The irregular notes of previous years became a systematized conception.⁴ These theses, together with extensive excerpts from his diaries, were published in *The Leviathan Newspaper* founded by Grobman in 1975.

Michail Grobman – the artist, the poet, the collector, the expert in the fields of art history and theory, was born in Moscow in 1939, and at the end of the '50s became one of the co-founders, as well as a participant in the literary and artistic movement nowadays known as the Second Russian Avant-garde.

The unique nature of the new Russian avant-garde resulted first and foremost from the fact that it originated in a situation where the reigning official aesthetic doctrine rejected both the conceptions prevalent in the contemporary world art and the Russian and Western artistic traditions established at the beginning of the twentieth century. The Second Avant-garde did not have a generation of "fathers"; the normal continuity of artistic traditions was interrupted, and, unlike their Western contemporaries, the artists of the Second Avant-garde were motivated by the generation of "grand-fathers". The study of the "grand-fathers" heritage and its criticizing, as well as mastery of the contemporary artistic language – all these were compressed into a period of less than ten years. Another component which greatly determined the traits of the new Russian avant-garde was its forced nonconformity: although they were subjectively far from politics and took no active part in the actions of the dissident movement, artists of the new avant-garde were still considered by the regime an integral part of this movement, and were – objectively – dissidents. The consequences of this status were twofold: on one hand, the artists of the Second Avant-garde remained for a long time – almost until the mid-Seventies – independent of the cultural establishment; on the other hand, they existed in a certain vacuum, being deprived of normal, non-ideological, non-political criticism, both from the Soviet and from the Western side. Thus, the new Russian art was developing in an original and independent manner – simultaneously with Western art, but under dissimilar circumstances.

This mode of development was formulated by Grobman in a short foreword to one of his exhibition catalogues issued in Israel in 1982: "While the opponents of the regime were rejecting the totalitarian order, though they did not offer any positive program, the literary and artistic avant-garde ignored the reformatory problems and devoted much attention to *the search and design of new spiritual ways and directions*. These two phenomena were not contraposed, but each was moving through its own channel." [Italics are mine – M.G.]¹

Among the major features characterizing Grobman's creative activity since the early years, the following should be specified: his works are both variational and holistic at the same time.

During each period he develops several different thematic and stylistic directions concurrently. A similar elaboration is performed within each direction as well: usually he presents series-variations, but single works which are created during a certain period and do not belong to any series can also be combined into groups, based on thematic or stylistic affinity.

A similar phenomenon can be discerned when considering Grobman's creative activity along a temporal axis: comparing his recent works to his earliest ones, we can see that the foundations – the main ideas, subjects and iconography – were laid in the early '60s, and were subsequently developed rather than denied. Grobman's *oeuvre* may be regarded as variations on several themes, which are interrelated both semantically and iconographically, using a vast variety of artistic means.

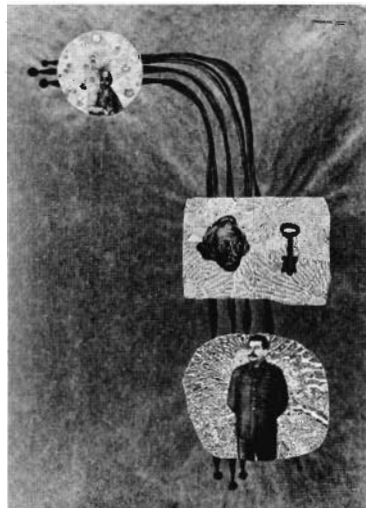
The late '50s – the initial period of Grobman's creative activity – were the years of learning, when, like other artists of the Second Avant-garde, he studied contemporary styles, techniques and trends. "It was the period when I comprehended various artistic techniques. Among those who attracted me most of all were Chagall, Paul Klee, and, of course, Russian Futurism. I also liked the French Tachists and the American Abstract Expressionism. Simultaneously I started drawing nearer to folk-art – lubok and icons."²

In 1958 Grobman produced a series of cubist drawings: figures of musicians with musical instruments; in 1959 he painted a series of monotypes entitled *The Love* (where the inspiration of Larionov's drawings is discernible), a cubo-futuristic series with dancing acrobats, and *The Black Square*, the product of his contemplations on Malevich's art. *The Portrait of the Old Jew*, where the cubo-futuristic construction is combined with a painting technique reminiscent of Abstract Expressionism, was

done in 1960. This work may be regarded as marking the end of his earliest period which was influenced by early twentieth century Avant-garde classics.

During the next several years, until the mid-Sixties, the semantic and figurative foundations of Grobman's artistic language were laid, and the symbol in its mystical and conceptual personification began to play a leading role in his works; this entailed a transition toward a fundamentally different pictorial language and an essentially different spatial structure, incompatible with the linear perspective and illusionist space.

"The possibility of combining folk, anecdotal artistic thinking with an abstract, constructionist thinking opened possibilities for the development of my own artistic language... I began to consider pictures as relying primarily on intellectual principles, whereas sensuality became a secondary element. I became interested in the problem of



1964, גנרליסימו, 1964
GENERALISSIMO, 1964
Collection of Ludwig Museum, Cologne

Grobman's artistic universe, Levitan is a mirror image of, and an antipode to Malevich. The latter, with his "pictorial realism", resolutely broke through all layers of habitual vision, while the former created and weaves these layers so well that several generations of Soviet people considered his realistic landscapes a standard of the artistic principle.

One of Grobman's first approaches to this phenomenon was the attempt to convert, by means of minimal transformations, the reproductions of Levitan's good and "correct" paintings (model Russian landscapes which were published in Russian language text books) into "Jewish" and incorrect ones. Broken graphical lines of strange constellations were now crossing the oily air of Levitan's canvasses with floating churches and horses. Fundamentally, the experiment worked. It turned out that practically no force had to be applied: the outer interference only assisted in the revelation of hidden inner lines and mystical spatial dynamics typical of Levitan's best works. As a matter of fact, Levitan proved to be a mysterious Leviathan, and his *Eternal Peace*, with its abstract light and nearly-Grobmanian monsters in the clouds, happened to be the most sincere utterance of a Russian Jew.

One of the most distinct formulas for the aesthetic correlation between art and reality was given by Grobman in his gouache *Good Day, Comrade Levitan!* This work seems to be a direct reference to the image of another prominent European realist, G. Courbet. However, the composition is close not to *Bonjour, monsieur Courbet!* (as the title implies), but rather is reminiscent of *A Burial at Ornans*, with the dark yawned grave in the foreground, the vertical line of the cross (above and on the left of the crowd), and the melancholy foreboding of eternity. The rickety and ramshackle fence in the middle of Grobman's gouache can probably be associated at first sight with Levitan's lyrical tender emotions about Russian meager nature, but – over the yawned darkness of the grave and against the background of the scarlet glow – it is rather read as the symbol of death and chaos. To meet Levitan at that very place clearly means that the quiet realistic idyll of Russian landscape created on his canvasses does not soothe at all, but rather, unwittingly, half opens the door to the incognizable which is symbolized by the metaphysical horror of death.

Speaking of realism, Grobman, like Courbet, can be seen walking around his "village" (a prestigious Tel-Aviv area, near the sea-side), while everyone greets him, "Shalom, Mar Grobman!". Courbet used to walk with a stick, while Grobman's customary companion is a dog.
.....

I go for a walk
And to take out Timur, the dog.
And meet Nily,
A quiet fool.

Our yard is edged
With oleander bushes.
A cats' gang is sneaking
Behind the bushes.

Here goes an Arab,
With his bucket.
He closely watches
My dog.

Hi, Abdallah,
How's the kids?
Abdallah scratches
His sweaty armpits.

Squint-eyed Yossi
Is looking out of his window.
He is a drug-fiend
And always begs for something.

I see that the sewer
Is blocked,
And all shit
Is afloat.

I bring
My special device
And clear
The shitpipe.

The better part of the afternoon
Is over,
And I feel
A healthy fatigue.

And return home
To take a nap,
Me, the classic
Of international reputation.

During this ritual walk, the natives can greet the artist, bowing and taking off their hats. And as far as this picture is concerned, the picture existing only in our imagination and not yet painted by the artist, the picture where he unstops the sewer pipe and washes off the excrements... well, it is the traditional social mission of a real realistic artist, isn't it?

Notes

- 1 Ilya Kabakov. "The Seventies". From *Memoirs. Iskusstvo (Art)*, 1 (1990), 9.
- 2 *Leviathan*, 2 (1979), 6.
- 3 Ibid.
- 4 "Michail Grobman. The Biblical Structure of the Square". *Zerkalo (The Mirror)*, 3-4 (1996), 175.

Snake-Leviathan, with a cross on its head, the scale of shining pictorial pointillism, dimly flickering eyes en face on the dark nose-dominated profile (such eyes in Grobman's monsters seem to be the sign of evil). In this case, its demonic hybridity is directly related to the theme of the paradoxical conjunction of Russian and Jewish worlds, only on the "metaphysical" level, as the theme of correlation between Judaism and Christianity: "A baptized kike is like a forsworn snake". The traditional (in the spirit of the Jewish tradition) visual symbol both contrasts and corresponds to the simulation of the traditional (in Russian vulgar folklore style) verbal formula of this correlation.

The second idea manifested in this new period of Grobman, and shared by many contemporary artists, can be formulated as the analysis of painting's linguistic nature by means of its conceptual simulation. The idea of this strategy consists in transferring the reflection of the artistic gesture from the realm of actions and texts back to the canvas. Considering this gesture as if through a magnifying glass, the artist not only paints but also cogitates on his actions, playing with denotations, decomposing and again synthesizing his way from denotatum to designatum, thus allowing viewers to see the results of both processes.

The most "convenient" system for such a simulation is expressionism, which demonstrates how the depiction is created, and allows us to watch the independent development of the pictorial structure. That is why the majority of post-avant-garde paintings are expressionist, and Grobman's gouaches of the '80s are also done mostly in the expressionistic mode. But it is interesting to mention a couple of nuances. Firstly, trans-avant-garde rarely pursued purely pictorial goals, using a painting technique for its own purposes only, whereas Grobman seems to use the trans-avant-garde situation for the real painting – maybe, though not a regular one, reflective and enriched by the conceptualist experience. Secondly, expressionism interests Grobman not in its entirety, and definitely not as a system which releases elementary and sometimes primitive emotions of an artist regarding the object of painting, but rather as a specific stage in the decomposition of realistic painting, since analysis of the latter (or even squaring up with it) remains his inveterate topic. Likewise, Grobman shows interest in other techniques that allow a conceptual reduction of the idea of painting to elementary gestures.

One of these techniques is pointillism, the impressionist style of painting with strokes-points. Grobman too utilizes this technique in an "analytical" way; he succeeds in separating the denotatum and designatum even within the framework of this truism. He deliberately separates and even opposes the pictorial method to its original outlook, while the world is apprehended as a total illusion of the spectator (claiming even on the scientifically-grounded naturalism). Pointillism is used mostly in fragments of these works which are strictly confined and even outlined. In *Tel-Aviv Airport* outlines of the trees are filled with pointille which makes them the only fantastic, "monstrous" element of this (seemingly) realistic landscape. Being liberated from its ideology ("scientifically grounded means of depicting the world"), Pointillism becomes an abstract texture with a rich decorative and expressive potential.

There is another method used by Grobman to analyze the pictorial texture: in his gouaches, he regularly allows for damp patches which

form another, natural texture over the texture built by the artist – i.e., a vertical net of lines. This confrontation of the artificial and the natural obviously works in *The Portrait of Volodya Yakovlev*, in the painting depicting the name of Yakovlev, in *Dunes near Tel-Aviv*, in *The Sea Shore*, and in other works. And last but not least: the original attempt "to depict" the texture by means of a regular net of lines that became a semblance of a wall, with another pictorial gesture – graffiti "Vrubel, Larionov, Grobman" (*Three Michaels*).

These three names remind us of the role of Russian tradition in Grobman's approach to the phenomenon of painting. Indeed, the expressionistic element which forms the simulative "style" of his works is closer to Larionov and Goncharova or Burlyuk (sometimes being openly reminiscent of rayonism), than to the idol of world's trans-avant-garde, Kirchner. Interestingly, Russian expressionism with its primitivistic tendencies was inclined to the zoomorphic symbolism borrowed from Lubok, which used to nourish the imagination of Russian avant-garde artists with its picturesque roosters and firebirds.

This mutual love and inner solidarity are openly reflected in Grobman's *In Memory of David Burlyuk*, which depicts in an almost "rayonistic" manner the marvelous lively garden, with a bird of paradise sitting in the greenery. As in the case of pointillism, Grobman draws from the rayonistic system its principal ideological aspect, i.e. the association with the light, thus paralyzing any attempt to interpret his work as a development of rayonism. The deep-coloring of the picture contradicts the light rays of rayonism, referring us, as typical of Grobman, to the word: in Russian phraseology, "red" also means "beautiful", and thus the painting's

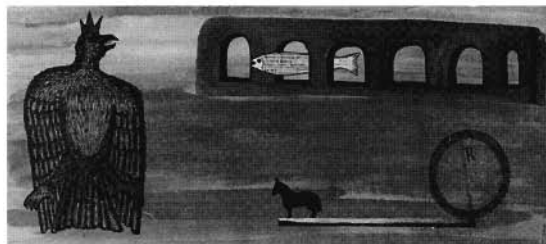
coloring corresponds to the mythical idea of paradisaal beauty.

The entire story of Russian futurism and expressionism is latently presented in these works: Burlyuk, Larionov, Kruchonykh, and Vladimir Yakovlev of the younger generation. Some of these Russian artists are mentioned (or hinted at) in the paintings' titles, others bring up stylistic associations; some appear in the works like imaginary portraits or in the form of words (artists' names). A prominent place in this world is

occupied by Kazimir Malevich. Though Malevich was never an expressionist in the strict sense of the word, he expressed the metaphysical, philosophical nature of Russian futurism in the strongest way. That is why Grobman regularly returns to him or to his visual symbols. Thus, Grobman adopts the suprematist cross, transforming it into the bird-plane, a flying zoomorphic monster reminiscent of Malevich's favorite dream about abiding in the free space. The painting *Malevich-Sea* elevates the notion of Malevich up to the status of a specific milieu, in-between the metaphysical intuition of the incognizable and the real sensation of a free flight.

The metaphysical character of the suprematist quest in the field of pure geometrical forms (as opposed to the artistic pragmatism of constructivist geometry) brought Grobman to assert, in one of his articles, that: "Suprematism is a sort of artistic Judaism".⁴ This statement, as well as the quest for a visual "bridge" between suprematism and magical symbolism, between the suprematist element and the monster, proves how deeply Malevich's system and approach have been internalized in Grobman's creative activity.

Another Russian artist to whom Grobman dedicated several works as well as a special essay is Isaac Levitan, and it was not in vain. In



סוף שושלת רומנוב, 1962
END OF THE ROMANOV DYNASTY, 1962

pushes the human sack of bone and flesh. It is interesting to note, for the sake of comparison, that the same "victory of the spirit" in the purely symbolical system of images (taken without any connection with conceptualism) could have been just the other way round, to wit, a depiction of a beautiful strong hero striking a monstrous hydra.

Grobman's magical symbolism in Israel of the '70s was implemented not only as depictions but also as actions, performances, and projects. These events were peculiar due to the fact that, unlike many other contemporary Israeli artists who tend to shun Jewish tradition, Grobman expressed the intention to act within this framework.

Grobman's works of the mid-'80s – early '90s, exhibited here, belong by no means to an entirely new artist. But at the same time, one cannot find in them any importunate repetitions of previous breakthroughs, or attempts to conserve his own style which is typical of some *maitres*. His works (gouaches on large sheets of cardboard) even look different: the once dominating "orderliness" and geometric precision gave way to a free picturesqueness and a fluid facture; surfaces of deep local color gave way to thick free strokes and sometimes surprisingly tender tonal juxtapositions. It is worth mentioning that an analogous freedom is also felt in his approach. The works of this period are very different: a Sots-art text against an abstract background adjoins the portrait or landscape, and the cartoon is next to the mystical picture. If there is an external principle which unites all these works, it is the color vision; each work is characterized by its own color design which is implemented either based on symbols, or without the symbols, or even in defiance of them. The images of monstrous animals and birds (as if remnants of "magical symbolism") can still be found in some works (*Mediterranean, On the Bank of the Jordan River*, etc.), but the conception itself seems to have been decomposed and reconsidered from within, being turned into an element of a new, more flexible and open system.

One can assume that the shift was inspired by the regular search for "contact with reality"; in any case, this can be confirmed with Grobman's verses of this period which became by then an important and specific aspect of his creative activity. In his verses, as well as in the gouaches, the insistent presence of reality is more than obvious. This reality is contemporary, everyday life in one of the Mediterranean countries, permeated with symbols of millennia and perceived through a "nitwit's" eyes. The dominating metaphysical aspect becomes the notion of death per se. The consequence (more evident in the verses) is the "nitwit's" resistance to the idea of death, the philosophical reconsideration of a real or imaginary threat to existence, this threat being uttered whether from the inside or from the outside, concealed in "human guts" or total aggressiveness of humanity.

This "turn to reality" had specific overtones in Grobman's artistic method. In his paintings, Grobman returns to a typically conceptual reflection upon the correlation between art and reality. It is worth noting that within the framework of these reflections, Grobman achieves such rare and powerful insights into reality which seem to be pure pictorial inspiration, e.g., *The Rain in Jerusalem Mountains, Tel-Aviv Airport, or Dunes near Tel-Aviv*. However, the light and space in these works are so symbolic that it seems hardly possible to treat them as landscapes; rather, we can say that Grobman reached such a level of conceptual work where the image needs no dramatic plot and can in itself tell the spectator about both the absolute, and the "layers" which conceal it and can be removed by cognitive efforts.

Some reflective "moves" which control Grobman's artistic thinking can be traced. One of the most obvious moves is the dialogue with Sots-art. The specificity of Grobman's approach now, in this new period, is connected to the investigation of possibilities provided by

combinations of various systems based on visual signs. In his magical symbolism he combined the strategies of conceptualism and symbolism, and in the '80s magical symbolism began to build up the dialogue with Sots-art as the latter became increasingly widespread in the modern artistic environment.

Sots-art is a trend which stimulates and reflects the language of symbolic "realia" associated with the Soviet system; the metaphysical purposes of such an analysis are lost. This trend originated within Conceptualism, but in the tidal wave of politicization that overwhelmed Russia at the time, Sots-art overgrew its original status of conceptualism's "affiliate", beginning to claim the role of the epoch's mouthpiece, and even beyond the Russian borders.

Magical symbolism and Sots-art are conceptually distant trends, but they have a common source, and hence are compatible in principle. The return of Sots-art in the bosom of conceptualism and its reflection within Magical Symbolism (which is the most metaphysical branch of the main trend) was to produce the unexpected "incestuous" result.

Indeed (and it was easy to envisage), being highly ideologized, the Zionist reality proved to be an extraordinarily convenient substratum for the development of Sots-art simulations ("Zionism is Our Future", "Long Live the United and Indivisible Israel"). The reflection of this reality in the perception of the Russian "nitwit" provided extra opportunities for this game. The real motivation to mirror one ideology in another was the so-called "Great Aliyah" (mass repatriation of the '90s from the ex-Soviet Union) which connected the two worlds; this topic is revealed in *Greetings from Israel* and in some other works.

Another experiment was much more fruitful and spiritually independent: the artist used the elements of metaphysics which Sots-art rejected when formulating his own tasks in a different manner than conceptualism, and included them "back" in Sots-art.

Thus, *Lenin's Mausoleum* (Grobman's series started in 1988) proved to be not only, nor exclusively the distinctive fiction of the Soviet mode of thinking, but also a peculiar temple of death placed into the metaphysical landscape. *Grobman's Tomb* is precisely a tomb, i.e. the place, or sanctuary of the obsequies cult; the rites are performed there permanently judging by its windows which are lit with a steady dim light; and the well-known slogan "Lenin is alive" in this context recalls the mysterious nature of such actions, which through their mythological idea connect life and death. Other elements of the depiction too correspond to this concept: the trees symmetrically flanking the tomb bend toward it like saints to the cross in orthodox icons, and the role of the tomb's pyramidal geometrical silhouette is similar to the role of the Tree of Life in archaic images. Stars, zoomorphic elements and various inscriptions assign various "tombs" of this series to various associative fields, without deviating from the principle topic – the theme of death.

This theme unifies practically all other aspects of the artist's outlook; we find this motif in other works – e.g. in the direct (as if from under the ground) depiction of a grave (*I do not want*). This theme can be found in many verses where lethal foreboding and philosophical generalizations are retold by the same "nitwit" who also peeped into the grave: "The death is sown in your back/ In your horse/ In a cat (PS: "Don't kill the cats!"), in a crabby/ In your guts/ ... These are the Lord's laws/ Neither complaints nor moans can help/ And your homeless soul rushes about/ Starting to breathe in some other way." The soul, this metaphysical psyche (to use the symbolic code) can be personified by a bird sitting on the roof of one of the tombs bearing the inscription "Solzhenitzin". The zoomorphic language of archaic images is not lost at this new stage; it exists along with political and popular rhetoric. One can mention zoomorphic symbols in such works as *The Bird's Death in the Grass, Mediterranean, On the Bank of the Jordan River*.

One of the artistic *chefs-d'oeuvre* of this "zoomorphic" group is the

point of space all other previous approaches seemed to be just innocent Christmas ghost stories.

During his Moscow period, Michail Grobman was close to many Moscow conceptualists, though he was never like any of them. His spirit of inventiveness, his tactics of "repercussion perception" within various experiments on realia – all these allowed him to make several breakthroughs whose significance became evident later on. Thus he happened to be one of the first artists to introduce political iconography into the artistic context (*The Generalissimo*, 1964). This was long before the times when, to quote I. Kabakov, "...the period of Sots-art came like a bolt out of the blue,"¹ and this so-called Sots-art began to master the social-political sign reality. This emergence of Sots-art was in all probability the beginning of conceptualism's collapse – due to a gradually growing tendency to demonstrate the possibilities of plays with political signs while ignoring the metaphysical perspective.

That is why Grobman, despite his (broadly cited by many experts) priority in this area, never became the founder nor a participant of Sots-art. Rather, during this period he was (more than others) concerned with the metaphysical perspective and metaphysical goal of his art. Moreover, he would implement this goal by pictorial means, while other conceptualists expressed their emotional experience by a lack of depiction, relying upon such means as story-telling, actions, or performances.

Grobman expressed the sign/metaphysical dichotomy of conceptualism in his own way. He, too, strove to emphasize the visual language, but his approach to this problem (both in Moscow and later in Israel) was stylistically and methodically different from that of the others. He was trying to speak "the universal" language (which the majority of the audience were not really familiar with). He wanted to reconstruct the visual language of the archaic Jewish tradition and use it for constructing the text on the principal concepts of the entity – Life, Death, God, People. It was a simulative language which did not closely follow specific historical prototypes, though it possessed some methods which were supposed to characterize the visual tradition "under the reconstruction" exactly as a language. Among these methods were (a) geometrized conventionality of forms, reduced to elementary signs, (b) archaic zoomorphism of principal syncretic notions in the text, and (c) the very arrangement of the depiction as a text, i.e. as a chain of symbols including iconic signs, geometrical graphics, and verbalized fragments.

Visual speech of this type, whose structure indicated its linguistic conventionality, could translate the principal concepts of the entity, without putting forward claims on the dictatorship over the spectator (thus differing from the majority of similar utterances). Instead of blunt visionary pathos, the artist offered a sign construction which did not describe the topic, but only denoted it; beyond the visual suggestivity of the sign (worked up by the artist with admiration) the metaphysical background remained "incognizable" and was not described by means of depiction, while the visual symbols offered, and were reminiscent of, the most general traditional and simple models of its description.

In other words, Grobman's approach was a peculiar combination of conceptualism and symbolism – systems which proved to be rather close since they both deal with signs, and their utterances originally

exist on two planes. The complexity and refinement of the strategy lay, however, not in the combination itself; the secret lay in maintaining a delicate balance, otherwise the system might have become plain and commonplace. The artist himself then defined his system as "magical symbolism", and indeed, his own speculations on this method (published in *The Leviathan Newspaper*) look like the symbolic system of thinking, e.g., "The circle is the sign of Nature. The triangle is stasis and movement simultaneously. The Fish – Leviathan is the symbol of Heaven, Earth, Water, Sea, Wind, Movement, Direction. The symbol of people, the dual symbol of Animal and Stone".²

"The Fish – Leviathan" is by no means another "speech of a nitwit" obsessed by logorrhea, but the precise verbal depiction of his artistic method. These words comprise the peculiar formula of the conceptual correlation between the depiction and the word. Leviathan is one of the somewhat obscure mythological images in Judaism which emerged from archaic mythology. It is an aquatic monster of unknown shape mentioned in Psalms (74:14) as an example of the incomprehensibility and mystery of the Lord's creation. Apocrypha asserts that at the end of the world, the Lord will prepare a feast where He will nourish the righteous on the flesh of Leviathan. This image is so ancient that written Jewish tradition kept only the word itself as a designatum, the word practically devoid of the denotatum – or, probably, with the denotatum which broadened its semantic field up to infinite indefiniteness.

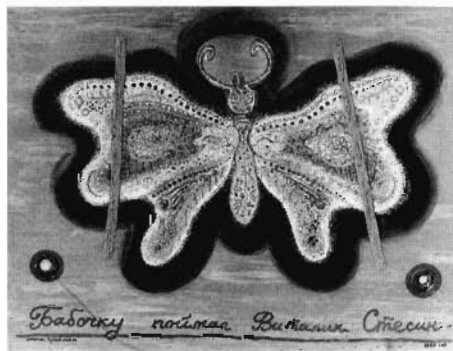
Having associated the visual image – the fish – with the word which lost its denotatum, the artist bestows all the infinite emptiness and incomprehensibility of the word's obliterated meaning upon the image. "Incomprehensibility" becomes the new denotatum of the fish.

Grobman's depictions of fish (monstrous, incredible, sprawled in the air, with glistening scale, winged, and multi-eyed) are not symbols in the traditional sense because they do not go back to any specific idea – only to a word. And the word implicitly contains everything that we do not even know: concepts, both existing and forgotten ones, which could have been crammed into this word. Thus the major elements of the language of "magical symbolism" took shape: zoomorphic monsters (sometimes with anthropomorphic features) associated with words.

The advantage of this strategy was the attitude towards "the incomprehensible" which in conceptualism was achieved through the correct indications, instead of Utopian attempts of quasi-religious visionarism. Conceptualists eliminated from this attitude all

the unreal, retaining only the capacity to denote, considering it as a significant achievement of theirs. They often tackled the concept of death directly, since they had their own, definite, non-pretentious, discrete ability to touch the world of the incomprehensible. Death as a sign or an indication is one of the major topics in works by Grobman and other Moscow conceptualists.

It is no wonder that hope was expressed to use this approach in order "... to take the human soul across the bridge which connects material with spiritual..." as maintained in one of Grobman's Manifestoes of the '70s.³ Today it is evoked by his painting *The Victory of the Spirit Over the Body* (done ironically in the manner of pointillism) where the zoomorphic monster (reminiscent of metaphysical signs of magical symbolism) gently and compassionately



הברבור של סטסין, 1966
STESIN'S BUTTERFLY, 1966
Collection of Ludwig Museum, Cologne

The usual character of canvases and gouaches painted by Michail Grobman in the recent period has a face with a protruding nose, a protuberant, emphatically "contemplative" forehead, and a mouth slightly open as in surprise. The artist defines this character as a "nitwit" – whose statements, such as "Let the flower be!", or "Don't kill cats!", appear on the paintings. He says many other things too, things which, in fact, are not at all foolish. It is just that his speech habits are those of a simpleton, who is unaware of proper ways to express his ideas, nor is he able to select the appropriate objects of speech and modes of expression. One must admit, however, that the entirely correct mode is not known to anybody, and hence any human speech is, to a certain extent, a nitwit speech.

In fact, this character who by definition can be considered an "everyman", or the author's alter ego, has also written Grobman's verses. These tell us about life in the Promised Land, about war, love, poetry, and death. This character shares his sensations with us candidly: "I know this harmful sign,/ The pain under the shoulder-blade/ When you cannot move your arm/ And it is difficult to breathe/ And you start thinking/ Of the transient nature of human beings/ And all your optimistic ideas/ Sink into a terrible abyss/ And all your gains/ Become totally worthless,/ And man, the King of Nature,/ Loses all his possessions."

These feelings are sincere and genuine. And they give rise to thoughts which can hardly be called silly. Yet something still elicits this odd disturbing sensation, and this something is the very phenomenon of speech represented here. The grounds for anxiety are obvious: "a nitwit" is not a bad person, yet he clearly demonstrates that the realm of speech is the realm of subordination. No external non-freedom exists which can compare to the total non-freedom brought about by language, since in all languages everything has already taken its shape, long before our time, and in all languages the imprints of the collective experience and the collective oppression speak via the subject, who believes it is he who uses the language. However, the subject participating in the process of speaking is, in fact, oppressed and, at the same time, takes part in the act of oppression on a par with other participants.

This well-known fact, which is one of the fundamental ideas of modern art, was discovered, reconsidered and transformed into artistic strategy within the framework of Moscow Conceptualism (from the late '60s to the early '70s). Michail Grobman's artistic activity was, from the outset, connected with this artistic perception of the world. Thus the general notion of this artistic trend helps us understand Grobman's recent works which are, in fact, multi-layered structures retaining the "memory" of their previous transformations.

The trend subsequently called Conceptualism was, to my mind, a unique phenomenon among other non-official artistic ideas in Russia of those days. It was not a secondary reconsideration of trends that had already been experienced either in Western or in Russian history; neither was it an attempt to escape from the odious world of violence into artistic exotica. Here we grope again for the once lost authentic problem of Russian art which can be defined – in a synoptic perspective and with certain generalization – as the aspiration for realism (of course, if we treat this notion existentially, i.e. as the aspiration to establish contact with reality, while

revolting against its total falsification; in this very sense Malevich called his system "new pictorial realism"). However, putting this archetype into practice was a problem in Moscow of the '60s since there were neither traditions (all of them having been interrupted or discredited), nor a contemporary philosophical discourse. Furthermore, the specific milieu which was characterized by an overabundance of realistic artistic styles engaged more or less entirely in official propaganda, exposing its artificiality and rhetoric.

Under such circumstances the reflection, so typical of Russian artists and directed at the correlation between art and reality, resulted in a paradoxical inference: the direct correlation between the artist and reality and the direct vision of reality are not possible. It was apprehended that when initially comprehending the universe, a person submits himself unwittingly to a certain ready-made mode of its description (either verbal or visual), and among these modes are realistic styles in art and literature; thus a person lives not in "the world of reality as such", but in the world of ready-made expressive languages and sets of symbols, which they and only they are capable of presenting the object of attention and depiction for a realistic artist. Outside such a world, reality itself still remains invisible and imperceptible.

Thus, by virtue of one and the same contemplation, not only was the linguistic nature of comprehension discovered, but also the world of the imperceptible or incognizable. Language was immediately defined as one of the major issues preoccupying the Russian conceptualists; thus this trend gave rise to many purely textual accomplishments: not only simulative "writers", "poets" (like Grobman or Prigov), but even a pop-group. Depictions began to be filled with texts. Grobman's "nitwit" is probably a unique attempt to extract the subject of conceptual utterance from the text, and visualize this subject, the creature experiencing the dictatorship of language. (In the art of other conceptualists, e.g. I. Kabakov, this subject – the owner and name-giver of consumer goods, the compiler of texts and inventories – was visible, and therefore, even more suggestive, or omnipresent, so to speak.)

But the very revelation that the dictatorship of the ubiquitous language penetrates into all aspects of everyday life and into the innermost parts of the human heart had an even more stirring perspective. The assertion that reality is given to a man not directly through his sensations, but through ready-made false sign constructions that are imposed by the aggressive environment, was equipollent to the revelation of an "incognizable" world existing beyond this dubious picture, and the metaphysical connotations of such a world were implicated, though not specified.

These metaphysical and realistic constituents in the philosophy of Moscow Conceptualism were indivisible and interdependent. Discovering the smallest and most typical details of everyday life, of the "naked" reality which begins right here, at one's toe; exposing them and dissecting them as a world of signs characterized by their definite and compulsory interrelation – this was the strategy of discovering "the incognizable", and that had the effect of the metaphysical abyss yawning amidst the regular course of life. A metaphysical echo accompanied each word uttered in the kitchen, and being compared to this sensation of "the incognizable" in each

Michail Grobman's works on paper exhibit an extensive scope of creation from 1971, the year in which he immigrated to Israel from Moscow, until 1997.

Grobman is a versatile artist. Out of his diverse *oeuvre* we chose to display a group of paper works as a group in and of itself, and at its heart, gouache works from the current decade.

The choice of paper was deliberate. Grobman is a man of paper: A collector of an archive on Russian Art and the owner of a rare collection of works on paper by artists of the Russian Avant-Garde. Grobman is a man of sharp and straightforward statements. The work on paper allows an immediate application of an idea and a quick response to what transpires. The papers are like sketches of thought. Out of a desire to preserve this very directness - the works are hung on the wall like objects, without frames, becoming the writing on the wall.

The works in the exhibition may be divided into two main groups:

1. A group consisting of contemporary avant-garde works from the 1970s, characterized by motifs drawn from the Jewish religion and tradition and by manifestations of pioneering and Zionism, alongside works from the 1980s engaged with the shattering of myths and parting from the old world. This group is exhibited in order to acquaint viewers with the ideas and concepts underlying Grobman's later works.

2. Works from the 1990s characterized by a critique of Israeli society out of involvement and a sense of belonging, as well as the belief, that the artist plays a central role in society, and being an integral part of it, he must grapple with materials emerging from the social conditions.

This group of works is the core of the exhibition.

This exhibition is a documentary record exposing the thought processes of an artist who immigrated to Israel of his own free will, bringing with him into the local artistic scene a new spirit and a new language. Since his arrival here Grobman has continued to operate with consistency and determination, and in his own unique way has managed to leave his impression on trends in Israeli Art.

Dalia Levin



קדיש, 1977
KADISH, 1977