

UNDERSTANDABLE ART

Semyon Adzhiasvili

Leonid Belsky

Mikhail Grobman

Tatiana Slutskaya-Gorenstein

Zakhar Sherman

Tenno-Pent Sooster

Evgeny Zhilinsky

ПОНЯТНОЕ ИСКУССТВО

Семен Аджиашвили

Леонид Бельский

Михаил Гробман

Татьяна Слуцкая-Горенштейн

Захар Шерман

Тенно-Пент Соостер

Евгений Жилинский

21.1.1993-8.3.1993

Museum of Israeli Art, Ramat Gan | Музей израильского искусства, Рамат-Ган

Director of the Museum and Chief Curator: Miriam Tovia Boneh

Curator: Mikhail Grobman

Assistant Curator: Liat Golomb Maor

Administrative Director: Yehuda Sharabani

Administration: Gaby Dehan

Production Secretary: Sofia Kaplan-Wurm

Catalogue Design: Yael Bogen

Photography: Judy and Kenny

Hebrew Copy-Editing: Daphna Raz

English: Richard Flantz

Translations from and into Russian: Dina Markon, Basilia Magit,

Ira Erubel-Golovkina

Hebrew and English Typesetting: El Ot Inc., Tel Aviv

Russian Typesetting: Megged Inc., Tel Aviv

Color Separations: Reprocolor Inc., Tel Aviv

Montage, Plates and Printing: I.R.D. Inc., Tel Aviv

Opening: 30.1.93

Printed in Israel

Catalogue No. 44

© 1993, all rights reserved, Museum of Israeli Art, Ramat Gan

146 Abba Hillel St., Ramat Gan 52572

Tel. 03-7521876/7 Fax 03-7527377

Директор музея и главный куратор: Мирьям Тувия-Боне

Куратор выставки: Михаил Гробман

Помощник куратора: Лият Голлоб-Маор

Административный директор: Иеуда Шарабани

Дирекция: Габи Деван

Секретарь проекта: Софья Каплан-Ворс

Дизайн каталога: Яэль Боген

Фотографии: "Джуди и Кени"

Редактор текстов: Дэфна Раз

Перевод на английский: Ричард Фланц

Перевод на русский и с русского: Дина Маркон, Бася Магит

Компьютерный набор:

английский и иврит - "Аль От ЛТД", Тель-Авив

русский - "МЕГЕД ЛТД", Тель-Авив

Раскладка цвета: "Репроколор ЛТД", Тель-Авив

Монтаж, матрицы и печать: "Ай. Ар. Ди. ЛТД" Тель-Авив

Открытие выставки: 21.1.1993

Напечатано в Израиле

Каталог N44

© 1993г., все права принадлежат Музею израильского искусства, Ramat Gan.

Адрес: ул. Аба Гилель 146, Ramat Gan 52572

Тел.: 03-7521876/7, факс: 03-7527377

Pagination follows the Hebrew order, from right to left.

Нумерация страниц в ивритском порядке - справа налево.

M.T.B. *You founded the “Leviathan” group. In the group’s manifesto from 1976, you declare: “Our action is work with space and time in all kinds of material that the eye registers”.*

M.G. Every work in the “Understandable Art” exhibition creates a sign or sequence of signs of time, and that is its program.

M.T.B. *Signs of time – what do you mean by that concept?*

M.G. Every style is associated with a particular time. An integration of styles makes connections among different periods; in such a case, parts of history start climbing over one another and turn time into something multi-directional and tense, into a kind of collision.

M.T.B. *From what you’ve said it sounds as if the confrontation among styles from the past within a single work creates new conditions and calls for a different interpretation of the work; this confrontation brings the work out into a new kind of time and place.*

M.G. A particular kind of artistic style or thinking emplaces us in a particular time. Mixing of styles leads to a meeting of these energies. In the 20th century a new situation has come about: we know and recognize each thing that has ever been done in art, and so each thing that is done is not alien to us, in contrast to the situation in other periods; for example: during the 17th century they didn’t know Chinese art, while in the 19th century they didn’t accept negro art. The situation we’ve arrived at in the 20th century appears as a norm of a developed civilization. Artists relate to what exists in an interested or pluralistic manner, and choose what is close to

their hearts.

We use several styles in the one work in order to eliminate the static situation that has come about as a consequence of the use of one style only; this approach creates strong and dynamic inter-relations among the styles. Generally, people choose a particular ideology because it suits them, and this brings about a static situation; with us, in contrast, a dynamic time of different ideologies is created. In the exhibition a meeting occurs among diverse and opposed social outlooks. This work with **time as material** obliges the viewer not to take conventions of one kind or another seriously. In addition, the notion of **truth** is examined, and the pretension to make use of this notion is attacked, by the strategy of placing it in prophetic situations that take it to the absurd.

M.T.B. *Is there also a criticism here about the art being done today?*

M.G. Yes. All that has had to be done in art has already been done; one could say that **art detests art**. We are sitting on different philosophies of art, because it suits us to sit there, and the appropriate metaphor for this situation is **parrots on a safe bough**. There exists only one possible way of saving ourselves in this situation: to chop down the bough we’re sitting on.

M.T.B. *Then what remains?*

M.G. That’s a good question. There remains only the free fall, without a parachute, towards the earth upon which people live.

M.T.B. *I recognize here a kind of repugnance to the history of*

art, or a use of art in order to demolish and destroy it – to bombard it with its very own weapons.

M.G. No, I like many things that were done in art in the past, but I demand of myself and others not to surrender ourselves to them; such self-surrender is creative suicide.

M.T.B. *This involves an act of smashing of idols.*

M.G. Yes. I see it as statement that seeks, that does not agree to worship idols – be they Leonardo da Vinci's Madonna or the Madonna from New York. I am faithful only to the human domain.

M.T.B. *In the exhibition there occurs a meeting between contemporary art that has been done in this country and contemporary art that has been done in Moscow. The spirit that emerges from it brings with it other possibilities of thinking, tradition, culture, ways of action; one could say that it creates another kind of Israeli art, different from what is prevalent here.*

M.G. One might add that the emphasis in the exhibition is put on the question and not on the answer; I see myself as a **parrot with an axe**. Likewise, with regard to Russian art, it should be noted that I was a member of the group that created the new Russian art during the '60s – a group that included Vladimir Yakovlev, Ilya Kabakov, Lev Nussberg, Yulo Soöster, Vladimir Yankilovsky, Dimitri Krasnopivtsev and others. And the art that I made there, I brought here.

M.T.B. *Do you define yourself as a Jewish artist?*

M.G. In our group, over there, I always defined myself as a Jewish artist, and I introduced Jewish themes and symbols into my works. In the mid-sixties in Russia we created a Jewish conceptual art. One could also describe this combination as follows: I am an Israeli artist who grew in Russia in an extra-uterine pregnancy, and has come back to his natural place.

M.T.B. *"Understandable art". Isn't this a declaration that comprises more than one component? We are relating here to time, society, a meeting of styles, shells and contents, and material that explodes itself in order to touch reality.*

M.G. Yes, what happens here is a new combination between visual thinking and thinking that touches upon problems of society and spirit, the goal of which is to outline the place of the artist in society as something other than a dubious Yeshivah student. Together with this, I am certain that propagandistic art of the kind that was called Socialist Realism had no right to existence.

M.T.B. *But in the exhibition, use is made of that kind of propaganda material – Arab propaganda material from a Soviet source.*

M.G. Originally that was Soviet propaganda material aimed against Israel and against Jews. From our point of view, it is raw material, which makes possible a treatment of social and political problems that affect our lives. Use of such material, and stretching it to the bounds of the absurd – that is the content of the work.

M.T.B. *Have we arrived at the social function of art?*

M.G. In my opinion, art is a form of functioning that is no less social than setting up a factory or conquering a hill. Art is an integral part of real life. I come out against the accepted view, that art is located beside life, like a kind of hat on the head – which means that one could do without it.

M.T.B. *The connections and affinities between life and art were already examined most intensively by Joseph Beuys.*

M.G. Beuys, what a remarkable coincidence. In a talk I had with him in 1979 he told me that he was studying Jewish mysticism and trying to examine its connection with contemporary art. On the same occasion I read him the first manifesto of the “Leviathan” group. As for the connection between art and life – Beuys, to the very end, was faithful to the cleanliness of his thinking – but he worked during a period when the artist was still limited to conventional means of expression. For us, everything that has been done is legitimate raw material. Beuys and his contemporaries had many taboos; we have no taboos at all.

“UNDERSTANDABLE ART” | Evgeny Steiner

Now that the public has become accustomed to thinking that an artist with a progressive world-view paints one thing, calls it something else, and intends some third thing, an “understandable” work is greeted with suspicion. The public, educated for decades in the bosom of the heroic avantgarde, is likely to “swallow” over-readily a painting in which nothing is painted, which has no name and is not open to a reasonable interpretation. The “understandable”, however, is apparently what appears on the surface, equally available to all viewers and approachable by the multitudes. It is hard to expect something of this kind from artists in our times, and rightly so. The first level of understandability is quickly revealed as a fraud, a corner of an iceberg that floats upon the water; if one tries to penetrate into it one is liable to be injured by the immense masses of ice under the surface, which are the non-understandable within the understandable, the blurred substructure of the world of clear figuration. The understandable inverts its face until it becomes a challenging call about the artist’s eternal struggle against society. The artist of the post-avantgarde retreats from the “honest” ways of struggle – those which say “I come to show you something exalted and abstract, form in its purity, not for common eyes” (the stance of the avantgarde artist) – and pretends that he is “from here and now”, that he is “understandable” – but in his simulated surrender his triumph is concealed. The everyday will be defeated with its own weapons, and this will be a breakthrough and a severance from the aggressive establishment that rules all, that has already swallowed up the sublime modernism and the exalted ideals, with none to prevent it. Understandable art, then, is a kind of *tour de force*, a daring artistic “appropriation from the appropriators”, to paraphrase a Marxist motto. This is the creation of a new myth, which comes to rid itself of the old myths and to

announce its own falsity at one and the same time.

The “Understandable Art” exhibition plays with society by a simulated give-away game: everyone who takes part in it takes upon himself the pre-dictated rules of the game (prevalent conceptions and expectations), disguises himself as one of the crowd, and immediately, without pausing and before grasping the meaning of what is happening, removes from the work the transparent veil that it is covered with. Then the viewer discovers that the exhibit before him, rather than being a parody, is a mirror of the socio-cultural situation in Israel, and reflected in this mirror are the so familiar features of the mass consciousness that dominates here, with all its always fixed forms.

Aliyah (1992) is an installation of major importance by Zakhar Sherman – a big woman, five meters in height, the flesh-and-blood embodiment of the dear Soviet brothers and sisters, very fleshy and of masculine build, solid and short of stature, the orange-red face of a peasant-woman or a market haggler, with not the slightest shade of psychological depth or self-consciousness. The response to her will probably occur in terms of the myth about the ignorant, total brutes. The totality of formal means of expression is directed towards the creation of a one-dimensional figure: flatness with no shade of depth; a frozen and frontal stance; monstrous skin colors, a metallic saucepan-like background of a solid sky, without a redeeming cloud.

At the sight of this big woman, dressed in colored rags, wearing huge soldiers’ boots and leggings, her feet fixed firmly on the ground – a woman who, on the background of the low horizon, rises high above the viewers who barely reach her knees – how can we not recall the lines from the famous hit by Grebenschikov (a celebrated Soviet rock singer and “idol” of the ’80s):

She can move herself
She can move herself
To her full height
Oh, oh, oh, what will we do
When she moves herself?

Sherman flirts with the mythical consciousness of the masses, and creates this distorted embodiment by way of parody, with exaggerated, Rabelaisian forms. From the heroic woman who will stop the galloping horse (an image from the verse of the Russian classical poet Nekrassov), she becomes the “big woman, [...] whose size is one-sixth of the world” from the song by “D.D.T.” (a well-known rock group in Russia).

As a kind of counter to the figure that Sherman has created, another big woman – four meters in width – is on show at the exhibition. This is *Sphinx* (1992), by Semyon Adzhishvili – a semi-abstract composition in black-and-white, with sea, sky and a headless female torso. In comparison to Sherman’s “woman”, we could say that Adzhishvili uses a different mythical motif here – the woman as sphinx. This is no longer a solid earthy woman, but one closer to a mystic embodiment of the earth itself – and in this case, of a small piece of earth on the shore of a great sea, which became a focal point of human history and the witness of countless nations which arose and vanished from the face of the earth. The soil of Israel is displayed as an enigma that reveals a little and conceals much. The figure of the sphinx, which has been taken from the lexicon of myths of classical pathetic rhetoric, undergoes a transformation in compliance with postmodernist poetics – the transposition of the principal components of meaning, in a manner that accords the figure a grotesque effect (the buttocks instead of the head).

In addition to the “understandable” myths and ideological components from the plane of social actuality, most of the

works presented in this exhibition also share an “understandable” artistic language. The artist’s personality is not evinced in a unique, original style. The artist hides behind a postmodernist mask of using styles from the past, disembowelling them while eschewing a distinctive brush-stroke or a purely formal stratagem of one kind or another. He adapts himself to the poetics of a given trend and paints with a flattened mediocrity, without emphasis on a personal stamp. The exceptions here are Mikhail Grobman – who blends postmodernistic content with a modernistic form of expression – and also Adzhishvili. Adzhishvili’s series deals with the subject of the peace talks between Israel and the Arabs. It is composed of small paintings, emphatically lacking in expression, of scenes of the White House, the Kremlin, and other places where the talks have been conducted, and of abstract paintings on large canvases, each containing an expressive zigzag-like line that recalls a bureaucrat’s scribble – the outcome of the peace talks. Adzhishvili’s works, visually distinct from the other works in the exhibition, at first glance appear “modernistic” – a pure painting, that expresses itself by means of line and color, in combination with a programmed subject-matter and pictures of landscape; but at a further glance they are revealed as one more postmodernist version – ideologically charged and shattering social myths at one and the same time.

A monumental grotesqueness characterizes most of the works in the exhibition, through their closeness, by way of simulation, to a placard or a caricature – artificial products from the mass culture. Deliberate raucousness, enlargement of central components on the background of an empty space, a schematic flatness combined with a verisimilitude – all these are numbered among the chief weapons of postmodernist art. The emphasized artificiality of the space – which is two-

dimensional and recalls the front of the stage in a theater – is a formal expression of a new culture of visual simulations (simulacra): a faithful picture of the reality of what in actuality does not exist.

For artists of Russian-Jewish extraction who have moved their place of residence to Israel (a long time ago, like Grobman, or recently, like most of the participants in the exhibition), the simulational and ludic poetics of postmodernism are only one of the most important means of expression in their art-language.

The American model of postmodernism fed upon the elements of a pseudo-cultural content-voided space of mass culture – advertising clichés, popular reading matter, TV series, etc. – and turned the kitsch and the mass media into materials, a language. A certain postmodernism of Russian origin – whether we call it Sotz-Art or conceptual art – did indeed champion basic artistic premises quite similar to those of its brothers in the West, but gave rise to a simulation art of a cleaner kind. Its representatives made use of familiar forms of official Soviet ideology, behind which there stood no positive essence, even on the face of it, as in the forms of “consumer culture”. Soviet reality made possible the display of a one-dimensional painted image without any existential content. That, to speak metaphorically, was like the painted simulation of a fireplace on the wall in the little room of Papa Carlo from the famous fairy-tale – an illusion one could penetrate through with a slight touch of a finger. The hand, thirsty for a warm and intimate touch, would meet a cold wall.

As a consequence of the logical convolutions of the socio-cultural situation, the former Soviet artists, Israelis today, have found themselves in yet another unique space, infinitely distant from the mythical “soil” (the longing of many generations of the Russian intelligentsia). The “apotheosis of

soillessness” (to use a term coined by Leo Shestov, a Russian Jewish philosopher) – Soviet, postmodernist, characteristic of newcomers – is especially prominent in the series by Leonid Belsky, which is constructed upon a connection between Soviet slogans and components of Israeli landscape. In his paintings are seen huge street placards showing typical workers bearing the banner of progress from the pre-Perestroika era and calling: “Muscovites! All to the Building of Tel Aviv!”, or: “Muscovites! Each Day in Tel Aviv – is a Day of Pioneering Labor!” These placards are implanted in an urban Israeli space, and this, at first glance, creates a comic impression. Clearly evident is the use of *bricolage* – a postmodernistic co-existence of two components that are opposed in nature; but the urban landscape in these compositions is Israeli only in a schematic way. It has the same theatrical illusoriness, as in the placards with the slogans. The windowless houses are a kind of schematic oblong boxes on the background of a clear sky, over which, scattered here and there, are several cloud patches which seem to be made of cotton-wool. The flatness and lack of naturalness of these quasi-architectural decors are especially emphasized through the absence of any correspondence – either in scale or in location – between the placards and their surroundings. The placards, monstrous in size, are mounted there, sometimes without basis or support, flat upon a flat background, a facade among facades that have nothing behind them. The absolute desolation of the pseudo-urban buildings is very close to American-style postmodernist simulacra, and these paintings seem to bear evidence of the manner of Edward Hopper, though without the tragic de-humanization characteristic of his paintings.

On the level of content, the series by Belsky (and of course also those by other artists, and above all Grobman, Sherman, and to a certain extent Evgeny Zhilinsky) discloses

the idea of the persistence of memory, in Salvador Dali's terms – the successful functioning of permanent modes of thought in the consciousness of the masses, even after the social context has changed. We will not be in error if we term paintings of this kind “postmodernist pastiche”, which is rather an unnatural thing and imitates existing styles (of art or ideology). This pastiche is not mockery or parody, which aim to show that apart from the visible, which all accept as “bad”, there also exists something “good”, “true”. The pastiche is what it is, be it good or bad, for in the final analysis there is no other language and also no universally accepted content that could constitute a basis for an autonomous language that nourishes itself (in contrast to a farcical or jeering style).

In this sense, for a person who has been molded in the Soviet (or, more precisely, para-Soviet) image, Israeli reality is a richer field of meanings and one more susceptible to treatment than Western, American reality. Several years ago Charles Jencks noted that the Western artist is no longer faced with the problem of the “correct” choice of subject. All levels of reality are appropriate for art or myth. Edward Lucie-Smith, in his book on the art of the '80s, developed this idea and stressed that the new art in New York at the end of the decade is essentially apolitical.

The works exhibited here have grown upon a quite obvious ideological soil. We will not find here any Campbell Soup or vacuum-cleaners in a plexi-glass case (as in the work by Jeff Koons). Instead, these artists have made use of myths possessed of social meaning with a political hue – overcoming them, taking a new look at them, overturning them. In the process of bringing distant things closer or presenting absurd contrasts, the artistic field of tension has been created. Postmodernist pastiches, in their Western version, are as a rule more sterile, and recall a glass-bead game at its purest. The

absence of a great ideology that might have united society makes it impossible, towards the end of the 20th century, to create an art in a “great” style. A very concrete demonstration of these characteristics was given in the very extensive and pretentious exhibition “High and Low: Modern Art and Popular Culture” (Museum of Modern Art, New York, 1990-91), and in its voluminous catalogue, which was written by the curators Kirk Varnedoe and Adam Gopnik.

The mythical elements imprinted in the consciousness of a former Soviet citizen contain features that may re-illuminate conflicts in the local socio-cultural and political space. For example, the geo-political location of Israel nourishes a contemporary revivification of Soviet militaristic-patriotic idioms. In Sherman's work, this aspect is manifested in a triptych with warrior-heroes, armed with Kalashnikov rifles and eager to do battle for the liberation of Antarctica and its surroundings. The brave marines are depicted in what is an obvious imitation of Soviet propaganda placards. One of the soldiers, in folkloristic Arabic garb, makes a landing from a Soviet ship on the bow of which is inscribed, in Hebrew letters, the Arabic name of Jerusalem, “Al-Kuds”; another, who seems to have stepped out of a painting by Alexander Deineka, *The Defence of Sebastopol* (1943), is waving his revolver under the Hebrew text: “End the Occupation!” (a well-known pacifist slogan in Israel). They are all moving towards the central part of the triptych – a huge anonymous pair of buttocks set appealingly inside a frame. The pastiche shows an equanimity to ideological content, and an ironic stance that produces a glance from a surprising perspective at the Arab-Israeli conflict.

It is interesting that the tradition of Socialist icon paintings of warrior-redeemers is not so much given a learned treatment based on an acquaintance with the origins of the

style, but is copied from given manifestations of it from the end of the era of the style under discussion. Now that the Soviet war placards (together with the Soviet Union itself) have breathed their last, they continue living in certain products by militaristic Arab artists.

The healthy militarism of one of Mikhail Grobman's typical characters inspired the artist – on the eve of the Gulf War – to work on a huge painting titled *Forward to Baghdad* (1990). Thorns, through which yellow Stars of David illuminate a pale-blue background, are the basic components that produce a narrative conflict. The postmodernistic “understandability” operates here through “pure” formal means of painting, almost without meaning-laden quotations from known styles. The poetics of the pastiche and the verbalism of conceptual art arise from a large inscription that also serves as the painting's title – a militaristic slogan that here has been turned back to front. A large exclamation mark has been placed, surprisingly, at the beginning of the verbal collocation, to emphasize the grotesque reversal of the inscription's meaning. The movement, which is opposite to the direction of the reading, is reinforced by means of the two birds flying backwards, a typical feature in Grobman's works.

A mythical figure of an Arab (characterized as “the enemy fierce of face, like a beast intent on its prey”, familiar from placards from the Stalin era) appears in Evgeny Zhilinsky's painting *Kukuriku* [Cock-a-doodle-doo] (1992). To be precise, the term “painting” applies here only by force of convention, in honor of a venerable tradition. The collection of components that have been combined here is reduced to a scheme: an Arab with a green and red face, wearing a white *kaffiyeh*, and holding a sub-machine gun, on the background of flat yellow sands and two schematic palm-trees. It would be more correct to define this work not as masterpiece but as

art-text, because the traditional components of the painting are made to bear a special semantic burden which is not summed up by a simple combination of factors but at the same time also does not yield to a clear interpretation, as befitting a myth. The key motif is an inscription in large dishevelled letters: “Kukuriku”. The cock's call looks like derision at “the just cause of the Arab people in Palestine”, a text that might have appeared in *Pravda*. By means of the graffiti, the artist empties out the ideological innards of the idioms of mass culture.

Many of the artists taking part in the exhibition make use of the poetics of graffiti. This too is a gesture, and a very vigorous one, towards “understandability” – a stylistic populism that works actively by means of inscriptions on walls and fences. The meaninglessness of the texts serves as an index of the attitude of contemporary culture to exalted ideas. It acts to reduce the pathos and sometimes adds an almost lyrical note, as for example in the installation by Tatiana Slutskaya-Gorenstein. The venerable thick-beardedness of Theodore Herzl, conceiver of the State of Israel, is put to the test here in two ways: firstly, through the duplication of his portrait in mirrored fashion, and secondly in the intimate inscription, “Tanya”, which is emplaced as the composition's center of meaning. In Slutskaya's work there appear many flowers, which serve – as we know – for receiving honored guests, and for accompanying the dead on their last journey. Social myths are born and die. “Understandable Art” fixes their range, from “Aliyah” to “Tanya”, and scatters flowers upon beautiful ideas that flutter in the air of the world.

The appeal to the people, so characteristic of postmodernism as a whole and expressed in the deliberate manipulation of clichés from art and culture, has received a special, easily identifiable shading in the works of the Israeli

artists of Soviet extraction. At its basis are not only Israeli realities, but also Soviet idioms that in one way or another have penetrated into the sub-conscious of the West and of the Third World as well. Analysis of these images and forms is likely to lead – in Fredric Jameson’s terms – from the labyrinth in which art finds itself today, straight to the “Gulag” or the shopping mall. The latter is sometimes the principal content of satiated Western art in the ’80s and early ’90s. As for the “Gulag”, even if we do not relate to it directly, the exhibited works contain a recurrent focus on basic concepts of Soviet mythology, as a point of departure for aesthetic overcoming of a cultural model imprinted in the artist.

Work that bases itself upon raw materials that are Socialist motifs, images and artistic devices is liable to initially repel the average viewer, the representative of the only democracy in the Middle East. For such a viewer, the art that is being shown by the exhibition’s organizers as “understandable” art may change its character, and unintentionally, skipping the stage of “understandability” simply become “unpleasant”. Even more upsetting may be the effect of this “understandable” art on “our former compatriots”, the citizens of the former Soviet empire, who are liable to see themselves in this art. The works do not serve a pathological nostalgia for old and worn-out Soviet motifs; they touch directly upon the situation in Israel today, where the pressure of the immediate environment, beside the affiliation with the West and the sense of differentiation from it, experienced with both pride and pain, constitute an essential layer of the consciousness of Israelis, veterans and newcomers alike.

Nevertheless, the experience of the past accompanies you for ever. The artists turn it upside down and dress it up in masquerade fashion, in the postmodernist manner. In the guise

of the Homo Sovieticus who gives himself to nostalgia, they depict the condition of *aliyah* as a clash between forces, as an interim state between what has been lost and what has not yet been acquired. The pathological adherence of the average Soviet Jew to the stereotypes of the former mentality has become the theme of the multi-dimensional compositions of Grobman and Tenno-Pent Soöster.

Grobman’s series, *Suitcases* (1990), makes use of a para-artistic genre which was known in Russia already before the revolution – the decoration of discharged seamen’s crates and soldiers’ suitcases with postcards of naked women, magazine clippings from *Ogonyok*, or pictures of wartime-patriotic character. Grobman’s suitcases of the Jews are covered with labels that make up a derisive postmodernist potpourri – with photographs of Soviet party and government leaders, painted copies of the “great” Russian realism, and landscapes of rest-homes for workers on the Crimean peninsula and the Caucasian seashore. All this is spiced here and there with a Jewish element that is pasted on in an artificial manner, in the form of Stars of David or reproductions of paintings by Chagall. This Soviet folk kitsch, with its slight Jewish deviation, is carried by the immigrants who follow the path of their Jewish fate.

Another version of this theme is displayed by Tenno-Pent Soöster. His multi-dimensional composition represents the minuscule world of the immigrant, which is comprised of cargo crates but has grown to the size of an entire house. A migrant from the snowlands of Russia who gives himself up to nostalgia is likely to satisfy his yearning during a *khamseen* by peeping through a hole drilled in the wall, until his eye is satiated with the landscape of the familiar heart-searing homeland. This piece of Russia packed up in a cargo crate, which can be seen only, and only from afar, is suffused with longing for the

Russian fields and swamps, forests and plains. However, what has actually been executed here is a painful and searing reconstruction of memories of youth – your own youth or anyone else’s, what does it matter? One could liken this ambivalent attraction-repulsion to conceptual patterns, to the “nostalgia for the present” typical to troubled times and characteristic of our own period. This nostalgia has become more severe as a result of the shock of the cultural encounter between the former Soviet citizen and the Israeli, and is also what underlies the split mentality of “the desert generation”, the first generation of immigrants to this country.

Finally, as Jean Baudrillard said in 1989, “the key to understanding life on earth is to see that it is not a real planet at all, but just an advertisement for some other planet”. The schematic Russian planet in the cargo crate, that stands in the storeroom of some rented immigrant apartment, and the geographic realities in which it is located today – both of these have equal rights and an identical existential status.

“Mirrors that look at one another return their images only to each other, and all the images are distorted” (Georgi Ivanov). What the mirrors reflect – that is not adequately clear. Artists who find themselves somewhere between these distorting mirrors, which reflect mythical conceptions of reality, gaze from one to the other in turn and state, honestly: “Tanya”, “Kukuriku”, “Pizdietz Imperia” [the last an obscene exclamation declaring that the empire has ended (Tr.)].

М.Т.-Б.: В Манифесте группы "Левиафан" за 1976г мы читаем: "Наше действие - работа с пространством и временем во всех видах материала, доступных зрению." (Манифест группы Левиафан N1. Иерусалим. 1976г.)

М.Г.: Каждая работа на выставке "Понятное искусство" вводит нас в систему знаков и в целую цепь знаковых систем времени, и это осознанное направление всей экспозиции.

М.Т.-Б.: Что ты вкладываешь в понятие "знаковые системы времени"?

М.Г.: Художественные стили всегда идентифицируются с определенными временными периодами. Столкновение стилей приводит непосредственно к столкновению различных временных энергий. В нашем случае стили наползают один на другой как в палимпсесте, и таким образом превращают время в нечто многовекторное и напряженное.

М.Т.-Б.: Выводы из сказанного тобой, что противодействие разных стилей в одной работе создает новую ситуацию, требующую иного подхода, иного вида анализа! Это противодействие создает другое время и пространство?

М.Г.: Через стиль или определенное художественное мышление мы находим себя в определенном временном состоянии. В 20-м веке создавалась принципиально новая ситуация - мы знаем, понимаем и принимаем все, что когда-либо было сделано в области искусства. Ничто из сделанного нам не чуждо, как это было в предшествующие столетия. (Например, в 17 веке не понимали китайского искусства, а в 19 веке - африканского.) В этой плюралистической ситуации художники стали воспринимать очень корыстно все готовые достижения

искусства прошлого, для выбора того, что более близко их сердцу.

Мы вводим и соединяем в одной работе разные стили, чтобы разрушить статику, возникшую как результат влияния одного стиливого вектора.

Время, соответствующее определенной художественной идеологии, выбранное по индивидуальной потребности художника тоже участвует в создании статической ситуации. В наших работах происходит также конфронтация абсолютно разных общественных или психосоциальных позиций. Работа с временем как сырьем требует и от зрителя подвергнуть сомнению общепринятые установки. Кроме того, производится попытка проверки самого понятия истины, подвергается сомнению возможность пользоваться истиной для различных пророчеств, само понятие которых доводится до абсурда.

М.Т.-Б.: Есть ли здесь критика искусства, которое делается сейчас?

М.Г.: Все, что можно было сделать в искусстве уже сделано. Искусство ощущает тошноту от художников. Мы сидим на различных художественных философиях, потому что нам удобно на них сидеть. Мы все - попугаи на безопасной ветке дерева. Есть только одна единственная возможность спастись от одеревенения - рубить сук, на котором мы сидим.

М.Т.-Б.: Что же в таком случае остается?

М.Г.: Это очень хороший вопрос. Остается свободное падение по направлению к земле, на которой живут люди.

М.Т.-Б.: Я вижу здесь некоторое отвращение к искусству, или

использование искусства для того, чтобы разрушить его - его же средствами?

М.Г.: Нет. Я люблю очень многое из того, что уже было сделано однажды. Но я требую от себя и от других не подчиняться, преданность идеям прошлого - это творческое самоубийство.

М.Т.-Б.: *Здесь присутствует акт разрушения идолов?*

М.Г.: Да. Это попытка поиска и отрицания любых богов - будь то Мадонна Леонардо или Мадонна из Нью-Йорка. Если я чему-то предан, то только вещам, лежащим в области человеческих отношений.

М.Т.-Б.: *На этой выставке происходит встреча современного искусства, родившегося в Израиле и современного искусства, родившегося в России?*

М.Г.: Да. Это так.

М.Т.-Б.: *Эта выставка дает ощущение новых направлений художественной мысли, традиции, возможности действия и это говорит о том, что она прокладывает пути иного израильского искусства, отличающегося от местного художественного консенсуса.*

М.Г.: Можно только прибавить, что акцент здесь надо поставить на вопросе, а не на ответе. А же себя вижу, как попугая с топором.
А если уж мы заговорили о русском искусстве, то хотел бы заметить, что в Москве я принадлежал когда-то к той маленькой группе, которая создала новое русское искусство

в 60-х годах. И если говорить о переносе русского искусства в Израиль, то я, собственно, принес в Израиль то, что сам же там и делал.

М.Т.-Б.: *Ты считаешь себя еврейским художником?*

М.Г.: В московском авангарде я определял себя как еврейского художника; использовал в работах еврейскую символику и делал работы на еврейские темы. В середине 60-х годов мы создали в России еврейское концептуальное искусство. Я - израильский художник, родившийся в России, т.е. плод внематочной беременности.

М.Т.-Б.: *Не заключено ли в названии "Понятное искусство" более чем одно значение? Здесь есть время, общество, столкновение стилей, внешние оболочки и внутренние смыслы, материалы, разрушающие сами себя с целью прикосновения к действительности?*

М.Г.: Это обновленное соединение пластических идеологий с общественной и социальной мыслью. Мы стремимся к тому, чтоб художник нашел свое место в обществе не в качестве сомнительного "игрока в бисер".

М.Т.-Б.: *В своих работах вы используете материалы арабской пропаганды, сделанные в лучших традициях пропаганды советской?*

М.Г.: Да, действительно, мы используем в качестве сырья советско-арабские мифы и арабо-советскую антиизраильскую пропаганду. Этот материал дает нам возможность подхода к тем общественно-политическим проблемам, среди которых мы живем. Доведение мифа до абсурда является смыслом работы.

М.Т.-Б.: *Так мы приходим к вопросу об общественной функции искусства?*

М.Г.: Я считаю, что у создателя художественных произведений функция в обществе не менее важна, нежели у строителя фабрики или завоевателя высоты. Искусство не может находиться при жизни, как шапка при голове; можно с шапкой, а можно и без. Искусство - это интегральная часть жизни.

М.Т.-Б.: *Связь между искусством и жизнью была основательно исследована художником Джозефом Бойсом.*

М.Г.: Мы с Бойсом беседовали на эти темы. Кстати, интересное совпадение, он тогда тоже интересовался связью современного искусства и еврейской мистики, и я ему прочитал 1-й манифест группы "Левиафан". Бойс был художником определенного стиля и направления, преданный до конца чистоте своей мысли. Но он принадлежит к тому периоду, когда художник был еще ограничен в средствах. Для нас все, что сделано в искусстве - это легитимное сырье для работы. У Бойса и его времени было очень много ограничений. У нас нет табу.

После того, как публика почти уже привыкла к тому, что передовой художник - это тот, кто нарисует что-то одно, назовет как-нибудь по-другому, а имеет в виду нечто третье, к понятному стали относиться с подозрительностью. Воспитанная уже несколькими десятилетиями героического авангарда публика скорее проглотит даже такую картину, где ничего не нарисовано, которая никак не названа и которую растолковать разумным образом в принципе невозможно. Но "понятное" - это как бы понятное, лежащее на поверхности, доступное всем и предназначенное широким массам. Трудно ожидать от нынешних художников такого, и правильно. Первичный уровень понятности оказывается обманкой, выставленной наружу надводной частью айсберга, устремившись к которой можно больно напороться на невидимые подводные глыбы, являющиеся непонятным в понятном, невнятно-целостной подосновой некоего куска вроде как очевидного предметного мира. Понятное оборачивается провокационным вызовом или выпадом в извечной борьбе художника с обществом. Отказавшись от "честных" методов борьбы: вот я покажу вам нечто возвышенное и отвлеченное в области чистой формы - и подите прочь, профаны (позиция классического авангардиста), новейший поставнгардист прикидывается "своим", "понятным", чтобы поддавшись - победить. Побить обыденность ее же оружием и тем самым совершить рывок, и отрыв от обступающего и наступающего истеблишмента, который благополучно уже проглотил высокий модернизм и все прекраснодушные идеалы. Понятное искусство, таким образом - это *tour de force*, лихая художественная апроприация апроприаторов. Это сотворение нового мифа, чтобы разделаться со старым, и тут же объявить его ненастоящим.

Выставка "Понятное искусство" - это игра с социумом в квази-поддавки: принять заданные условия игры (господствующи-

щие представления и ожидания), предстать человеком толпы, а потом, без всякой передышки и не давая опомниться, отдернуть с картины прозрачную кисею - и дать увидеть, что показанное-то - не столько пародийное изображение, сколько зеркало израильской социо-культурной ситуации. В зеркале же этом диковинным образом проступают родные черты инвариантных форм господствующего массового сознания.

Вот программная вещь Э.Шермана "Алия", представляющая собой большую женщину пяти метров роста. Персонификация дорогих советских братьев и сестер в виде здоровенной бабы с мужиковатой приземистой фигурой, с красно-оранжевым лицом то ли крестьянки, то ли базарной торговки без намека на психологию или саморефлексию, рассчитана на восприятие в рамках мифа о кондовых и дубоватых дикарях. На создание одномерного образа работает вся система приемов формальной выразительности: плоскостность без намека на глубину; застылая фронтальность позы; чудовищные краски карнации и кастрюльный фон яркого неба без единого оживляющего облачка. Большая женщина в цветастых тряпках и здоровенных солдатских ботинках с обмотками твердо стоит на земле, возвышаясь на фоне низкого горизонта над зрителем, который едва достает ей до колен. И как тут не вспомнить слова из известного хита Гребенщикова:

*"Она может двигать,
она может двигать
собой в полный рост.
О-о-о, что мы будем делать,
когда она двинет собой".*

Подыгрывая мифологическому массовому сознанию, Шерман создает пародически вывернутое его воплощение в чрезмерных, раблезианских формах - это уже не просто та, которая коня на скаку остановит, это "большая женщина ... величиной в шестую мира" из песни "ДАТ".

В пандаун шермановской есть на выставке еще одна большая женщина - четыре метра по горизонтали. Это "Сфинкс" С. Аджишвили, чернобелая полуабстрактная композиция, с морем, небом и женским торсом без головы. Если сопоставить эту работу с картиной Шермана, то можно сказать, что Аджишвили использует другую мифологию - женщина как сфинкс. Не крепкая земная баба, а скорее мистическое воплощение самой земли - крошечного кусочка суши на берегу огромного моря, который стал средоточием основных событий мировой истории, свидетелем прихода и ухода бесчисленных народов. Земля Израиля представлена как загадка, неясно приоткрывающаяся не всем и не сразу. Образ сфинкса, заимствованный художником из мифологического словаря классической патетики, переосмыслен в соответствии с поэтикой постмодерна - гротескная перестановка главных смысловых частей фигуры.

Большинство работ, представленных на выставке, объединяет кроме "понятных", т.е. составленных из актуальных в обществе, мифов и идеологем, еще и "понятный" живописный язык. Личность художника в нем не сквозит ни в манере письма, ни в уникальном колорите или в своеобразном индивидуальном стиле. Скрываясь за постмодернистской социальной маской пользователя и потрошителя бывших стилей, художник отказывается от своего неповторимого мазка или иного чисто формального приема и, следуя поэтике данного направления, пишет усредненно-плоскостно, не акцентируя фактуру или собственный почерк. Исключениями здесь являются, пожалуй, Гробман, сочетающий постмодернистский план содержания с модернистским планом выражения, а также Аджишвили. Серия композиций последнего на тему израильско-арабских мирных переговоров представляет собой маленькие аккуратно-невызразительные картинки с видами Белого дома, Кремля и прочих мест, где

проходили переговоры, и большие абстрактные полотна с экспрессивной зигзагообразной линией на каждой, напоминающей канцелярский прочерк - результат разговоров о мире с арабским миром. Таким образом, визуально особняком стоящие холсты Аджишвили, напоминающие классические модернистские работы - чистую живопись, говорящую линией и цветом, в сочетании с программной темой и видовыми картинками, служащими опознавательными знаками, оказываются одним из вариантов того же постмодернистского искусства, нагруженного идеологией и одновременно разрушающего социальные мифы.

Монументальная гротескность свойственна большей части, едва ли не всем участникам выставки. Симуляционное родство с плакатом или карикатурой - артефактами из поп-культуры - нарочитая броскость, укрупненность центральных элементов, пустота заднего плана, условная плоскостность, помноженная на правдоподобность - все это относится к центральному арсеналу приемов постмодернизма. Искусственность пространства, напоминающего театральные кулисы и лишенного реальной трехмерности, возникла как формальное выражение новой культуры визуального образа-симулякра, т.е. правдоподобного изображения того, чего на самом деле нет.

Для художников русско-еврейского происхождения, переселившихся (давно - как Гробман, или недавно - как большинство остальных участников) в Израиль, эта симуляционно-игровая поэтика постмодернизма является одним из главных средств их художественного языка. Большой постмодернизм американского образца черпал вдохновение в опустошенном масскультом псевдокультурном пространстве - штампах рекламы, популярного чтива, телевизионных сериалов и т.п., сделав китч и масс медиа материалом своего языка. Региональный постмодернизм советского происхождения - назови его соц-артом или концептуализмом - находясь

примерно в русле тех же художественных предпосылок, был искусством симулякра более чистой пробы. Его представители использовали официальные штампы советской идеологии, за которыми не стояло ничего, хотя бы номинально, сущностного и положительного, как в "обществе всеобщего потребления", худо-бедно приспособленного для жизни. Советская реальность давала возможность представить одномерный рисованный имидж, за которым не было экзистенциального наполнения - этакий, образно говоря, бутафорский камин в каморке папы Карло, который можно проткнуть пальцем. Рука, жаждавшая родного тепла, повисала в холодной пустоте.

Художники бывше-советские, а ныне израильские, логикой окружающей их ныне социокультурной ситуации оказались в следующем за предыдущим невообразимо далеком от мифической "почвы" уникальном пространстве. Апофеозом этой беспочвенности - постмодернистской, советской, олимовско-израильской - можно назвать композиции Л. Бельского, построенные на сочетании советских лозунгов с израильским антуражем. В его полотнах огромные уличные плакаты с типическими передовыми рабочими доперестроечного периода, взывающими: "Москвичи! Все на строительство Тель-Авива!" или "Москвичи! Каждый день в Тель-Авиве - ударный!" вписаны в якобы израильское городское пространство, что при первом взгляде вызывает комический эффект. Налицо использование бриколажа, т.е. постмодернистского совмещения несовместимого. Однако городской пейзаж в этих композициях лишь условно можно считать израильским. Он столь же бутафорски плоскостен, что и плакаты с лозунгами. Дома практически без окон похожи на условные прямоугольные коробки на фоне гладко крашенного неба с кое-где висящими в безвоздушном пространстве ситценабивными пятнами облаков. Плоскостность и ненатуральность этих квазиархитектурных декораций

подчеркивается тем, что плакаты не соотносятся со своим окружением ни по масштабу, ни по местоположению. Они чудовищно исполинских размеров, просто стоят, часто не опираясь ни на что - плоские на плоском, фасад среди фасадов, за которыми ничего нет. Постмодернистский американистый симулякр подчеркивается полнейшей безлюдностью этих псевдоурбанистических конструкций, исполненных чуть ли не в манере Хоппера, но без его трагического ощущения дегуманизации.

На уровне содержания серия Бельского (и, разумеется, других - в первую очередь Гробмана, Шермана, отчасти Жилинского) выдают идею, как сказал бы Дали, постоянства памяти, т.е. успешного функционирования стереотипов массового сознания в изменившемся социальном контексте. Такого рода картинку правильнее назвать постмодернистским пастишем - довольно противоестественной штуковиной, основанной на имитации неких стилей (искусства, культуры, мышления) посредством использования мертвого языка (искусства или идеологии). Пастиш - не осмеяние и не пародия с целью показать, что есть кроме этого "плохого" общепринятого нечто "хорошее", "настоящее". То, что показывает пастиш, и есть настоящее, хорошее оно или плохое, ибо другого языка в принципе нет, равно как нет общезначимого содержания, способного лечь в основу не стилизаторски-ернического, а автономного, из самого себя растущего, стиля.

В этом отношении израильская реальность представляет для человека советской (лучше сказать парасоветской) формации более богатое и пригодное для освоения поле смыслов, нежели чисто западная, американская.

Чарльз Дженкс еще несколько лет назад заметил, что проблемы выбора темы для западного художника более не существует. Любой уровень реальности представляет собой

вполне пригодный мир для живописи или мифа. Эдвард Люси-Смит в книге об искусстве восьмидесятых, развивая эту мысль на рубеже девяностых, подчеркивал, что новейшее нью-йоркское искусство конца десятилетия в основном аполитично. Здесь же работы оплодотворены достаточно четкой идеологической почвой. На выставке нет ни кэмпбелловского супа, ни пылесосов в стеклянном футляре. Вместо этого имеет место использование - преодоление, переосмысление, выворачивание наизнанку и т.п. - социально значимых мифов с политической окраской. На неожиданных сближениях или абсурдистских контрастах возникает поле художественного напряжения. В западном варианте постмодернистские пастиши как правило более стерильны, более напоминают чистую игру в бисер, ибо отсутствие объединяющей обществу большой идеологии не позволяет родить на исходе XX века искусство большого стиля. Весьма наглядно это было продемонстрировано на грандиозной выставке "Высокое и низкое. Современное искусство и массовая культура", прошедшей в 90-91гг. в нескольких крупных музеях Америки, и описано авторами ее каталога Кирком Вэрнеду и Адамом Голником.

В Израиле старая, освоенная художниками мифологема совка, или совкового видения, позволяет по-новому высветить основные конфликты местного культурно-социального и политического пространства.

Так, например, реальное политико-географическое положение Израиля дает богатую пищу для актуализации военно-патриотических советских штампов. У Шермана это триптих с, по-советски выражаясь, героическими бойцами, неудержимо рвущимися с калашниковыми в руках освобождать Антарктиду и окрестности. Бравые матросы-десантники откровенно имитируют советские милитаристские плакаты. При этом один в арабской фольклорной одежде десантируется с советского корабля, на коем ивритскими буквами начертано

арабское название Иерусалима - "Эль Кудс"; другой, сошедший с картины Дейнеки "Оборона Севастополя", потрясая наганом кричит: "Довольно оккупации!" (Дай ле кибуш), то есть лозунг, взятый с известных тель-авивских пацифистских граффити. Устремляются же они к центральной части триптиха - к аппетитно свесившейся из какой-то дырки огромной заднице. Здесь к незаинтересованному (в идеологическом смысле) пастишу ощутимо прибавляется ироническая позиция художника, взглянувшего на проблему арабо-израильского конфликта с неожиданной стороны. Неожиданным здесь является то, что соцреалистическая иконография бойцов-освободителей придумана не столько просвещенным художником, знающим советские истоки стиля, сколько списана им с конца этого стиля. После благополучной смерти (вместе с Советским Союзом) советских военных плакатов, они остались жить в соответствующей продукции, так сказать, арабских художников-баталистов.

Здоровый милитаризм персонажного героя М.Гробмана вдохновил его на огромное полотно "Вперед на Багдад", написанное накануне Войны в Заливе. Коричневые арабские тернии, сквозь которые на голубом фоне светят желтые еврейские звезды, служат основными составляющими в сюжетном конфликте. Интересно заметить, что постмодернистская "понятность" здесь действует через чисто формальное, живописное решение образа почти без смысловых цитат из общелюбимых стилей. К поэтике пастиша, а заодно и к вербальности концептуального искусства возвращает большая надпись - пацифистский лозунг, поставленный с ног на голову и давший название картине. Травестийным выворачиванием смысла надписи служит большой восклицательный знак, поставленный не в конце фразы, как полагается, а в начале. Это же противоположное

направлению призыва, движение усилено двумя типичными гробмановскими птицами, летящими назад.

Мифологический образ араба (в духе "враг хитер, в нем звериная злоба") представлен в картине Е.Жилинского "Кукареку". Впрочем, картиной ее можно назвать лишь условно, по старинке. Набор слагаемых образа сведен в ней к схеме - зеленокрасномордый араб в белой куфие, с автоматом на фоне плоских желтых песков с двумя условными пальмами. То есть это скорее арт-текст, в коем стандартные составляющие призваны нести некую особую семантическую нагрузку - неисчерпывающуюся простой суммой слагаемых, но в это же время четко неинтерпретируемую, как, собственно, мифу и полагается. Ключевой темой является размашистая надпись русскими буквами "Кукареку!". Петушиный крик выглядит издевательством над "справедливым делом арабского народа Палестины", как написали бы в газете "Правда". С помощью граффити художник напрочь перечеркивает всю идейную требуху массовых штампов культуры.

Использование поэтики граффити присутствует у многих художников выставки. Это тоже своеобразный и очень энергичный жест в сторону "понятности" - стилистического популизма, активно работающего с настенными и заборными надписями. Бессмысленность восклицания является индикатором отношения современной культуры к высоким идеям, снятием пафоса или, иногда, внесением чуть ли не лирической ноты - как, например, в композиции Т.Слуцкой, где торжественная бородатость отца-основателя Герцля подвергнута испытанию дважды - сначала удвоением его собственного лица, а кроме того надписью "Таня", смысловым центром композиции.

В работе Т.Слуцкой много цветов. Цветами, как известно, встречают дорогих гостей и провожают дорогих покойников. Социальные мифы рождаются и умирают. "Понятное"

искусство фиксирует их диапазон от "Алии" до "Тани" и осыпает цветами прекраснодушные идеи, витающие в воздухе.

Общее для всего постмодерна эстетическое хождение в народ, проявляющееся в намеренном манипулировании масскультовскими художественными клише, в исполнении израильских художников советского происхождения, приобрел специфическую легко узнаваемую окраску. В основе хождения в народ лежат не только израильские реалии, но также советские штампы, так или иначе проникшие в подсознание как Запада, так и третьего мира. Аналитическое раскручивание этих образов и форм может прямоком вывести, говоря словами Фредрика Джеймисона, из лабиринта современной художественной ситуации (применительно к которой, вообще-то, сложно говорить о "современной ситуации" или "системе"), в гулаг или в торговый пассаж. Если последнее часто составляет главное содержание благополучного западного искусства восьмидесятых - начала девяностых, то гулаг не гулаг, но настойчивое обращение к базовым понятиям советской мифологии (в диапазоне от "Вперед на Багдад" до "Пиздец империи") является отправной точкой для эстетического преодоления заданной художнику культурной модели.

Работа на базе сырья из советских тем, образов, соцреалистских художественных приемов может с порога отпугнуть чуждого этой проблематике среднего зрителя самой передовой (она же и единственная) демократии на Ближнем Востоке. Для него нахально декларированное устроителями выставки "понятное" искусство, еще не успев стать таковым, имеет много шансов сделаться "неприятным". Еще более возмутительным "понятное" искусство может показаться бывшим компатриотам - гражданам бывшей Советской империи. Они вдруг смогут увидеть в этом искусстве самих себя.

Кроме того, что особенно важно, эти темы не стали болезненным смакованием старых и неактуальных советских мотивов. Все это имеет прямое отношение к сегодняшней израильской ситуации - где ощущение давления со стороны окружения, принадлежность к Западу и то мучительно, то горделиво ощущаемая непохожесть на него составляют существенный пласт самосознания израильтян - старых и новых.

Но прошлый опыт - это праздник, который всегда с тобой. Постмодернистски травестируя прошлое, рядясь в популистическую личину ностальгирующего совка, художники на разные лады показывают драматическую коллизию алии - положение между утраченным и недообретенным. Болезненная приверженность массового советского еврея к стереотипам той ментальности стала темой в объемных композициях Гробмана и Соостера.

Серия "Чемоданов" первого использует классический парахудожественный жанр, известный еще до революции, - жанр украшения матросских сундучков или дембельских чемоданов открытками с голыми бабами, вырезками из "Огонька" или картинками военно-патриотического содержания. Еврейские чемоданы у Гробмана обклеены постмодернистским издевательским компотом из портретов вождей партии и правительства, репродукций великого русского реалистического искусства, видами рабочих здравниц Крыма и Кавказа и сдобрены невпопад присобаченным еврейским элементом - то в виде картинки Шагала, то шестиконечной звезды. Этот незамысловатый советско-народный китч с еврейским уклоном так называемые репатрианты возят с собой, влекомые своей чемоданной судьбой.

Другой вариант разработки этой темы выставил Тенно Соостер. Его инсталляция представляет собой разросшийся до

размеров целого домика эмигрантский микромир, сработанный из багажного контейнера. Ностальгирующий выходец со снежных российских просторов может утолить тоску, заглянув, когда дует хамсин, в просверленную в стенке дырочку и обозреть щемящий родной пейзаж. Этот увезенный в контейнере кусок России, за коим можно лишь подглядывать со стороны, дышит вложенной в среднестатистическую постсоветскую ментальность тоской по полям и болотам, березкам и осинкам, а по сути является мучительно-растравительным моделированием воспоминания о молодости - неважно своей или чужой.

Амбивалентное притяжение-отталкивание от концептуальных штампов можно уподобить типической для нынешнего безвременья и усугубленной советско-израильским культурным шоком "ностальгии по настоящему", составляющей основу расщепленной ментальности поколения пустыни.

В конце концов, как в 1989г. сказал Бодрийяр, "ключом к пониманию жизни на земле является сознание того, что Земля наша вовсе не есть настоящая планета, а всего лишь показ (advertisement) какой-то другой планеты". Условно-русская планета в багажном контейнере, стоящем в каком-нибудь "махсане" какой-нибудь "диры", и нынешнее реальное географическое окружение - по-своему вполне равноправные планеты, которые имеют практически равный экзистенциальный статус.

"Друг друга отражают зеркала, взаимно искажая отраженья." (Г.Иванов). Что именно они отражают - толком уже давно неведомо. Художники, находясь где-то между этими кривыми зеркалами мифологических представлений о реальной жизни, вглядываются в них попеременно и с последней прямой фиксируют: "Таня", "Кукареку", "Пиздец империи" ...

Measurements are given in centimeters,
height x width x depth;
all works are from the artist's collection,
unless otherwise indicated.

Все размеры работ в каталоге указаны в сантиметрах в
порядке: высота x ширина x глубина,
если не отмечено каких-либо других обозначений.
Все работы из коллекций художников,
если не отмечена принадлежность к другим коллекциям.

מיכאיל גרובמן

Mikhail Grobman

Михаил Гробман



תסביך אדיפוס של הנצרות, 1992, שמן על בד, 161x195

Christianity's Oedipus Complex, 1992, oil on canvas, 195 x 161

Эдипов комплекс христианства Холст, масло 195 x 161, 1992г. Тель-Авив, N2807.



מיכאיל גרובמן

Mikhail Grobman

Михаил Гробман

פיזדיץ אימפריה, 1991, שמן על בד, 145.5x195, אוסף פרטי, ירושלים

Pizdietz Imperia, 1991, oil on canvas, 195 x 145.5, Private Collection, Jerusalem

Пиздец империи Холст, масло 195 x 145.5, 1991г. Тель-Авив, N2806. Частная коллекция, Тель-Авив

מיכאיל גרובמן

Mikhail Grobman

Михаил Гробман



קדימה לבגדאד, 1990, שמן על בד, 162x195, אוסף פרטי, תל-אביב

Forward to Baghdad, 1990, oil on canvas, 162 x 195, Private Collection, Tel Aviv

Вперед на Багдад Холст, масло 162 x 195, 1990г. Тель-Авив, N2805. Частная коллекция, Тель-Авив



מיכאל גרובמן

Mikhail Grobman

Михаил Гробман

מוסקבה ליהודים, 1987, אקריליק על בד, 146x200, אוסף פרטי, ירושלים

Moscow for the Jews!, 1987, acrylic on canvas, 200 x 146, Private Collection, Jerusalem

Москва - евреям Холст, акрилик 200 x 146, 1987г. Тель-Авив, №2750. Частная коллекция, Иерусалим



מיכאיל גרובמן

Mikhail Grobman

Михаил Гробман



מזודות, 1990, טכניקה מעורבת על מזודות, 300x300x300

Suitcases, 1990, mixed media on suitcases, 300 x 300 x 300

Чемоданы Инсталляция 300 x 300 x 300, 10 объектов, 1990г. Тель-Авив, NN 2794-2803

מזודות (פרט)

Suitcases (detail)

Чемоданы (деталь)