מיכאיל גרובמן

שמיים אחרונים

LOUSHY | לושי

**מיכאיל גרובמן – שמיים אחרונים**
21 נובמבר – 21 דצמבר 2007

**לושי ופטר אמנות ופרוייקטים**
שד' רוטשילד 19, תל אביב
טל / פקס: 03 5165570
info@loushy.com
www.loushy.com

**תודה מיוחדת**
אסתר דולינגר
זיויה
ויקי ודר' זאב סגל

קטלוג בתמיכת מפעל הפיס
לקידום התרבות והאמנות בישראל

**קטלוג**
עיצוב והפקה: סטודיו יוסי ג'יברי
תרגום לאנגלית: תמנע זליגמן
קדם דפוס והדפסה: דפוס קל בע"מ

על העטיפה:
**ללא כותרת,** 2004, פרט, הדפס צבע, 127 X 150

מידות העבודות בסנטימטרים, גובה x רוחב

© כל הזכויות שמורות למיכאיל גרובמן, לכותבים
וללושי ופטר אמנות ופרוייקטים, 2007

לושי ופטר | אמנות ופרוייקטים
לושי | LOUSHY
LOUSHY & PETER | ART & PROJECTS

# שמיים אחרונים

## מיכאיל גרובמן

21.12.2007 – 21.11.2007

## סמל, אות ומילה ביצירתו של מיכאיל גרובמן

מארק שפס

**ב**ספטמבר 1967 במוסקבה מנסח מיכאיל גרובמן את שיטת הסימבוליזם המאגי, ובכך הוא מסכם לראשונה את השקפתו האמנותית, שהתגבשה מאז שנת 1959. בשיטה זו הוא רואה "מערכת של סימנים (ויזואליים) המפוענחת במבט פנימי-רוחני",[1] ושואף "להעביר את נפש האדם דרך גשר המפריד בין חומרי לרוחני כדי שהנפש תתוודע אל משמעות קיומה הארצי".[2] האמן בן העשרים ניצב באותה עת מול הוואקום של התקופה הפוסט-סטליניסטית, ולאחר ארבעים שנים של אמנות בשירותו של ממסד, ששלל את חופש היצירה מאמנים. הוא מבין כי עליו לבסס את אמנותו על יסודות שונים לחלוטין מאלה של האמנות הסובייטית. הדרך היחידה עבורו תהיה לחזור למקורות האמנות המודרנית מראשית המאה העשרים, ולשאוב ממנה השראה ליצירת שפה חדשה. תוך כדי כך הוא אף ייתן ביטוי גלוי לזהותו היהודית, ויהיה הראשון מבין אמני האוונגרד השני, שהחל משנת 1960 יקדיש לכך יצירות רבות.

**ג**רובמן מתחבר הן למסורת האמנות היהודית העממית והן לפילוסופיה היהודית, ובמיוחד לקבלה ולשרידים שונים של החיים היהודיים ברוסיה. הוא מתעמק ביצירותיהם של אמני האוונגרד הרוסי מראשית המאה העשרים, ובמידת האפשר הוא אף קשוב להתפתחויות במערב אירופה. החיבור עם העבר נוצר, בין היתר, על מנת להתנתק מן הזרם השולט והמחניק של הריאליזם הסוציאליסטי. גרובמן וקבוצה קטנה של אמנים צעירים נוספים יוצרים באותה תקופה מציאות אמנותית חדשה, וזו תזכה, לאחר מאבקים רבים, להכרה הולכת וגוברת ברוסיה עצמה ולהתעניינות נרחבת בעולם. ב"הצהרת לווייתן א" יכתוב גרובמן: "שלושה יסודות קובעים את עמדתנו האמנותית: 1. פרימיטיביות; 2. סמל; 3. אות".[3]

**ה**מושג 'פרימיטיביות' מילא תפקיד חשוב בכל הקשור להתפתחות האמנות המודרנית ברוסיה ובמערב. כבר בשנת 1913 נדרש לנושא זה א' שבטשנקו: "אנו שואפים למצוא דרכים חדשות עבור האמנות שלנו. עם זאת איננו דוחים את האמנות הישנה על הסף, ונותנים לביטוייה המוקדמים, ובמיוחד לפרימיטיבי, לסיפור הקסמים של המזרח הקדום, להמשיך להשפיע. היופי הפשוט, הבלתי מוסווה של הלובוק, איכותו החמורה של הפרימיטיבי, הדיוק המכאני של הבנייה, אצילות הסגנון והצבע היפה, מאוחדים תודות לידו היצירתית של אמן מלא עוצמה – זו הסיסמה שלנו, וזה הפתרון שלנו. [...] אנו לוקחים את הלובוק, את הפרימיטיבי, את האיקונה, כי בהם אנו מוצאים את תפישת החיים המדויקת, הישירה והציורית הטהורה".[4]

**ש**בטשנקו נטל חלק בתערוכה הראשונה, שהקדיש מיכאיל לריונוב בשנת 1913 במוסקבה לאמנות ה'פרימיטיבית'. התערוכה כללה ציורי איקונות מכתבי יד ולובוקי (חיתוכי עץ עממיים), מרביתם מאוספו הפרטי של לריונוב, וכן פריטים של אמנות המזרח הרחוק. לריונוב עצמו יצר החל משנת 1908 ציורים בסגנון נאו-פרימיטיביסטי. בהמשך נבדוק כיצד תהפוך ה'פרימיטיביות' להיות רכיב מרכזי ביצירתו של גרובמן, תשתית ויזואלית קבועה היונקת מן המקורות הרוסיים השונים, החל מהאיקונות ועד לאמנות העממית.

**מ**אמר זה מתמקד בבחינת חשיבותם של הסמל והאות ביצירתו של גרובמן, ששילובם מהווה חלק בלתי נפרד משיטת הסימבוליזם המאגי. ביחס לסמל כותב גרובמן: "שפת הנביאים המיסטית – פעולת ראייה של אחדותנו עם הבורא – סימן מדויק של הקשר בין הגוף לבין הרוח – הקבלה".[5] נעקוב מקרוב אחר שילוב הסמלים במארג יצירותיו ואחר משמעויותיהם הרבות בהקשרים ויזואליים שונים. באשר לאות, גרובמן רואה בה "התגשמות מאגית של ההיגיון – מכשיר המוסר, האמת והטוהר – דרך למגע עם הבורא – עשרת הדיברות – התלמוד".[6] נצא למסע מרתק שבמהלכו נגלה את החיבורים בין הפרימיטיבי, הסמל והאות, ואת המסרים הרב-שכבתיים שהם משדרים ביצירותיו של גרובמן. מעבר לאות כסמל הוא עושה ביצירתו שימוש במילה ובטקסטים הן בשל היותו משורר ותיאורטיקן והן בשל תפישתו האמנותית. נציין כאן כי במהלך המאה העשרים שילבו אמנים רבים ביצירותיהם אותיות ומילים, החל מהקולאז'ים הראשונים של פיקאסו ושל בראק ב-1912. כתוצאה מהתפתחות זו איבדה התמונה את בלעדיותה כמסר ויזואלי. קארלו קארה, למשל, מצייר ב-1914 הפגנת רחוב, ובה הטקסט משתלט על כל מרחב התמונה. האמן הסוריאליסטי, רנה מגריט, יוצר בציורו *זו לא מקטרת* מצב של סתירה בין תיאורו הוויזואלי של האובייקט לבין הגדרתו המילולית, וכך מעמיד בספק את האמת שאנו רואים. בראשית שנות השישים מציג האיטלקי, מימו רוטלה, פלקטים קרועים, ובהם הופכים חלקי דימויים ויזואליים ושברי מילים לתמונות, הנותנות ביטוי לכאוס של החיים האורבניים. באותה תקופה יוצר אד רושה האמריקני ציורים שבהם מופיעים שלטי פרסומת ענקיים ובהם טקסט. בשנות ה-90 מצייר שוּ

1. זרקאלו: יצירה רוסית עכשווית בשיח הישראלי, עורכים: אירינה ורובל-גולובקינה וניר ברעם (תל אביב: עם עובד, 2005), עמ' 218.

2. שם, עמ' 214.

3. קט' קבוצת לווייתן: מסמל לטכנולוגיה – צורה – אובייקט – תוכנית (ירושלים: תיאטרון ירושלים, 1982).

4. A. Schewtschenko, Der Neoprimitivismus: Seine Theorie, Seine Möglichkeiten, Seine Erfolge (Moscow, 1913), p. 9.

5. קט' קבוצת לווייתן, לעיל הערה 3, שם.

6. שם.

בינג (Xu-Bing) הסיני דפים שלמים עם אידיאוגרמות דמיוניות. דוגמאות מעטות אלו מוכיחות עד כמה הפך הכתב למרכיב מרכזי ביצירות אמנות רבות.

**ב**מהלך שנות ה–50 הייתה לגרובמן גישה בלתי אמצעית לאמנות האוונגרד הרוסי, שעדיין הוסתרה במרתפי המוזיאונים ובבתיהם של קומץ אספנים פרטיים. כך התוודע, בין היתר, ליצירותיהם הקובו–פוטוריסטיות של קזימיר מאלביץ' ונטליה גונצ'רובה, שבהן הופיעו אותיות, מילים, סמלים ודימויים שונים. אצל אמנים דוגמת וסילי ירמילוב ואיוון פוני, הפכו האותיות למרכיב מרכזי, ולעתים בלעדי של התמונה. בהמשך התגייסו אמני האוונגרד לאמנות שימושית ולאמנות תעמולתית, ושילבו טקסט עם תמונה בכרזות ובעטיפות הספרים שלהם. הטיפוגרפיה ועיצוב הספרים שגשגו במוסקבה של שנות ה–10 וה–20. באוספיו הפרטיים של גרובמן, שבנייתם החלה בשנות ה–60, ניתן למצוא יצירות רבות של דיויד בורליוק, מיכאיל לריונוב, אל ליסיצקי, קזימיר מאלביץ' וניקולאי קולבין המושתתות על שילוב בין האות לבין הסמל. גרובמן מרגיש קרבה מיוחדת למאלביץ', משום ש"הקו של מאלביץ' אינו מבטא היגיון, אלא טוהר רוחני. הריבוע השחור של מאלביץ' הוא סמל למבנה רוחני, ולא למבנה של ממש. מאלביץ' הוא בשר מבשרם של נביאי התנ"ך. הוא מחפש את האלוהים ודוחה את הפואטיקה של החשיבה הטכנולוגית... מפני שחשיבתו היא, בראש ובראשונה, לעצב מחדש את עולמו הפנימי של האדם".[7] בהמשך מצטט גרובמן את מאלביץ': "באמצעות כל מעשי–ידיו שואף האדם להגיע אל פסגות המחשבה, בתקווה להשיג את השלמות או את האלוהים, ובתקווה שבהגיעו אל אותן פסגות יוכל לפעול בהן לא עוד כאדם, אלא כאל, שכן במצב זה יהיה הוא עצמו אל, יהפוך הוא עצמו לשלמות".[8] גרובמן בונה גשר זמן, המחזיר אותו לתקופה הנשכחת, מחדש קשרים שנותקו, וכמו הד לתקופה ההיא הוא מכריז: "יש ביכולתנו לגעת רק בחוט אחד של ההינומה הטרנסצנדנטלית, המעשה המוחלט הזה, ולעצור, לאחר שנגענו בו, בפני הסוד האופטימי ביותר מאלה שהדהימו אותנו אי–פעם. עיקר שיטתנו האוניברסלית הוא מבט אל תוך התופעה שהעניק לנו הנצח... השחרור המאגי של העולם מכבליו הוא המטרה, והסמל משרת אותה כנשק".[9]

**ב**עבודה *טבע דומם M1* מ–1959 (איור 1), המעידה על השפעה פוטוריסטית, אנו רואים עין גדולה מרחפת בחלל, סמל למהות האלוהית ומקור לאור ולבינה. באותו חלל נמצאת האות M, היכולה לסמל את שם האמן, מיכאיל, אך אינה בהכרח חתימה, והיא פתוחה לפרשנויות נוספות. בעבודה אחרת משנת 1962 (איור 2) הפכו שלושת החפצים לסמלים, עובדה המועצמת על ידי צבעוניותם הסימבולית: בקבוק שחור, כוס חומה ודג לבן המרחף בחלל. החתימה והשנה תחומים במלבן, וחותמים את נוכחותו של האמן. הבקבוק השחור נושא בתוכו את הידע המסתורי העתיד להתגלות; הכוס החומה יכולה לסמל את האדמה כמקור החיים, והדג הלבן – את המים, את הפוריות, החוכמה, הטוהר, וזו רק רשימה חלקית של סמליות הדג. גרובמן משאיר את סמליו פתוחים לפירושים שונים, אך אין ספק ששילובם המסוים בתמונה מקנה להם משמעות מיוחדת, שגילויה תובע ירידה לעומק הסימבוליקה המאגית שלו, ומקרב אותנו לחוויה רוחנית ואמנותית שמעבר לוויזואלי. ביצירה נוספת משנת 1962 (איור 3) אנו רואים מרובע ירוק, בפינתו הימנית העליונה עיגול לבן קטן, ולצדו ענף לבן עם שלושה עלים. המרובע הִנו אחת הצורות הגיאומטריות הבסיסיות של שפת הסמלים, ומשמעויות רבות נלוות אליו. בין היתר הוא מבטא את ירושלים השמימית והנצחית. הענף הוא סמל להתחדשות החיים, אך בצורתו הספציפית הוא מסמל הן את טוהר האדם והן את המנורה. גרובמן נמצא בראשית דרכו, והוא מחבר לקסיקון של סמלים שיאפשרו לו בהמשך ליצור מסרים אמנותיים אישיים בעלי משמעויות מורכבות יותר ויותר.

**ב**שנת 1971 חוזר גרובמן לשלושת המרכיבים: הבקבוק, הכוס (עיגול) והדג בעבודה *תפילת מעריב* (איור 4). התמונה צוירה עוד במוסקבה, ומאחוריה נכתב: "טבע דומם – יציאה אל הבלתי–נודע". האובייקטים מרוכזים במרכז וניצבים על אדן החלון, והצבע הכחול שמעבר לאדן מצביע על אינסוף השמים. האובייקטים/סמלים הם שטוחים, ועליהם מופיע כתב חרטומים (הירוגליפים), המצביע על המעבר מטבע דומם למזון רוחני. הכותרת *תפילת מעריב* מרמזת גם על הכיוון לעבר ארץ ישראל. ייתכן שבשנת עלייתו ארצה מסמלים שלושת האובייקטים את האמן ומשפחתו ואת יציאתם אל הבלתי נודע, מצוידים במזון הרוחני המלכד אותם יחדיו. לעתים שאובים הסמלים של גרובמן מן המיתולוגיה. אף שוויתר בשלב מסוים על תיאור דמות האדם, הוא שב אליה כאל דמות סימבולית מיתולוגית, כמו ב*בתולת ים מכונפת II* משנת 1963 (איור 5). הוא מעניק לדמות הנשית את זנבה ואת כנפיה של ציפור, והיא חופשייה לנוע במעמקי הים ובאינסוף של השמים. היא מסמלת את הכמיהה לחופש, ואילו ברקע מצייר האמן נוף רוסי. גרובמן מרבה בתיאור יצורים המרחפים בחלל, כמו המלאכים בציור *על קצה האדמה* (איור 6), וכמה שנים מאוחר יותר ב*מסע ערב* (איור 7). ביצירה זו המסר הסימבולי כבר מורכב יותר. גרובמן מצייר את עוף החול האגדי,

**7.** מיכאיל גרובמן, "על מאלביץ'", קט' אוונגארד – מהפכה – אוונגארד: אמנות רוסית מאוסף מיכאיל גרובמן (מוזיאון תל אביב לאמנות, 1988), עמ' 8.

**8.** שם, עמ' 9.

**9.** זרקאלו, לעיל הערה 1, שם עמ' 232.

שאין יפה ממנו, הזוכה לחיים ארוכים; אם יישרף באש, ייוולד מחדש מתוך האפר. עוף החול מסמל עבור גרובמן את העם היהודי, הנע ונד בעולם (הספירלה למעלה מימין), הספינה מסמלת את הנדודים הנצחיים, והצומח – את תנופת החיים המתחדשים. שם היצירה, *מסע ערב*, מקבל עתה את מלוא משמעותו הסמלית, במיוחד אם נזכור שבאותה שנה חיבר גרובמן את הטקסט על הסימבוליזם המאגי. הכוונה למסע ארוך ונצחי אל הרוחני ואל הגאולה.

**ע**ולמו הסימבולי של גרובמן מתמלא בבעלי חיים, כמו בציור *משולש* (איור 8), שבו כל חיה מסמלת את אחד מיסודות הטבע שהם מקור החיים: האוויר, המים והאדמה. החיות מייצגות את הכוחות הפועלים מעלינו ומעצבים את החי. בסימבוליקה של התרבויות השונות לאורך ההיסטוריה שמורות לחיות תכונות מגוונות. לרוב יש להן יסודות משותפים, המקנים להן משמעות אוניברסלית. גרובמן רואה ב*זאב קרנף* (איור 9) ביטוי לכוחות שליליים ואף מאיימים. הזאב-קרנף משתלט על חלל הציור, וברקע נראה בית שברירי ומאוים. המאבק בין כוחות שליליים וחיוביים עתיד לתפוס מקום חשוב ביצירותיו. לעת עתה הוא ממשיך בגילוי כוחן של דמויות מיתולוגיות, ומעלה בציור *אלילת הגן* (איור 10) את דמותה של אלילה דמיונית, המוקפת צמחייה ומחזיקה בידה המושטת בית קטן, וברקע סירת מפרש. חלק מן הצמחים נמשכים עם שורשיהם כלפי מעלה, ומסמלים את הכמיהה לאור, בעוד הבית והספינה מסמלים את הסתירה בין הרצון למרכז יציב לבין החלום להפליג למרחקים. האמן מזמין אותנו לפענח את יצירתו כמיטב הבנתנו, ובכך להוסיף לה רבדים נוספים של משמעות. העבודה *עץ של דייג* (איור 11) שוב מחברת בין יסודות הטבע: המים, האדמה והחי. המים נשאבים מהאדמה דרך גזע העץ, ומגיעים לענפים המחזיקים חמישה דגים. דמות היהודי עומדת איתנה כגזע העץ, ושניהם מסמלים את מהות החיים הרוחניים, הניזונים מאנרגיות חיוניות החבויות בעומק ועולות לפסגה, שם הן מבשילות כמו פירות על עץ החכמה.

**ב**שנת 1963 משתתף גרובמן כאמן במשלחת מדענים, ושוהה חודשים מספר בגבול שבין טג'יקיסטן ואפגניסטן. המכתבים, שהוא שולח משם לאשתו, אירה, מספקים לו הזדמנות מיוחדת במינה לצייר על גבי המעטפות יצורים דמיוניים. בכך יקדים גרובמן את אמני ה'מייל-ארט' של שנות השבעים. זו הפעם הראשונה שהוא משלב באופן משמעותי דימויים ויזואליים וכתב. כיוון שהבולים היוו חלק בלתי נפרד מ'קומפוזיציות' המעטפות, הוא צירף לרישום ולכתב את פעולת הקולאז'. נמצא כאן דג המרחף מעל עיר אגדית (איור 12 א') או דג בעל ראש אדם מעל למדבר (איור 12 ב'), וכן דג המסמל את המוות, המאיים על הכפר שמתחתיו (איור 12 ג'). ישנן גם חיות המסמלות את רוחות הרוע, כמו *מלך נחש* (איור 12 ד') או *דרקון* (איור 12 ה'), המסמל את הרוע הפוליטי. מעטפה זו כוללת גם צורת חתימה מיוחדת שגרובמן החל לעשות בה שימוש באותה תקופה. רק מעטפות מעטות שרדו, אך התנסות זו לימדה את גרובמן להשתמש בחומרים שונים ובלתי מקובלים כתשתית לציוריו, דפוס פעולה שבו הוא מתמיד מאז.

**ה**סימבוליקה היהודית חוזרת ועולה מפעם לפעם בציוריו של גרובמן, כמו ביצירה *הקבר של החייל הישראלי* (איור 13), שבה נראה קבר עם שני לוחות, ועליהם חרוטות המילים העבריות 'אמרו' ו'לאלוהים', ולצדם – מנורה דמוית עץ קטוע בעלת שבעה קנים, כמקובל במסורת. ברקע נוף דמיוני של הרי יהודה, ובשמים – שמש וירח המסמלים את חלוף העִתים. גרובמן מתבונן מרחוק במאבק הקיומי של מדינת ישראל, שאליה יגיע רק כעבור שמונה שנים. בשנת 1964 מופיע לראשונה ביצירתו של גרובמן הלווייתן, אותה מפלצת, שלפי המסורת מסוכן להעירה, ועליה כתוב בספר איוב שבראשית הזמנים הוכנעה על ידי אלוהים. הלווייתן הנו דמות סימבולית עשירה במשמעויות, המופיעה מעת לעת ביצירתו של גרובמן. גרובמן רואה בלווייתן "סמל השמים, האדמה, המים, הים והרוח, התנועה והכיוון, סמל גם לעם. סמל דואלי של בעל חיים ואבן".[10]

**10.** שם, עמ' 211-213.

**ב**יצירה *לווייתן* (איור 14) החיה המיתולוגית מרחפת מעל לנוף אגדי של גבעות, מים שבתוכם סירות, עצים וחיות, ונראה שנוכחותה הדומיננטית אינה מפריעה לשטף החיים היומיומיים המתנהלים מתחתיה. הדמויות הסמליות של גרובמן מרחפות לעתים בעולם של מעלה, באזורים של טוהר ורוחניות, רחוק מהמציאות הארצית. קיומן בדמיון וכוחן בסמליותן. הן משמשות כמפתח להבנת העולם, ומאפשרת לנו לחוש את הבלתי נראה.

**ה**פרפר, יצור קל, שברירי ומופלא, שכנפיו נושאות אותו בקלילות ממקום למקום, הצטרף באופן טבעי לעולמו הסימבולי של האמן המצייר את *הפרפר של גרובמן* (איור 15), ומעניק לו יופי עדין ושקיפות. לראשונה הופך גרובמן את הכתוב לחלק אינטגרלי מרקמת התמונה, ורושם בתוך הכנפיים: 'מיכאיל גרובמן יהודי'. הסמליות ברורה. כאמן יהודי הוא רוצה להיות חופשי בתנועותיו כמו הפרפר; הוא מזדהה עמו ומצהיר על יהדותו, עמדה אמיצה באותה תקופה. בנוסף לכך, חתימתו מסיימת את רישום גופו של הפרפר, הנראה כמרחף בחלל אינסופי. באותה שנה הוא מצייר תמונה אחרת, *פרפר ראש מת* (איור 16), ובה נראה פרפר שמעליו ראש דמיוני, שילוב של

חיה ואדם, המסמל את המוות. על גוף הפרפר מופיע שיר של גרובמן בשם *ראש מת*. זו הפעם הראשונה ששיר שלו מהווה חלק מציור. גרובמן המשורר פוגש כאן את גרובמן הצייר, ומיזוג זה יחזור מעתה לעתים קרובות ביצירתו החזותית. גם חתימתו מהווה חלק מן המרקם הציורי. היא כלואה בתוך מעגל כמעין חותמת. הפרפר מסמל לעתים את המוות ולעתים את החיים. גרובמן מציג את הדואליות שבבסיס חייו הנפלאים אך הקצרים של הפרפר, ואת המוות הבלתי נמנע הפורש את כנפיו מעליו. אנו מבחינים בשניות זו גם ביצירה אחרת, *שמש שחורה* (איור 17). השמש השחורה היא השמש הלילית הנוטשת את עולמנו על מנת להאיר עולמות אחרים. הדג, היוצא ממעמקי המים, משתחרר מן היסוד הטבעי שלו, ושואף כלפי מעלה; שם יגלה עולם חדש בהתהוות, עולם המכיל, בעת ובעונה אחת, גם סכנות, סבל ומוות. זוהי גם שאיפתו של האמן, המתנתק מן הקרקע הבטוחה של המסורת על מנת לגלות עולמות חדשים ואור מסוג אחר, אך יודע כי הדרך מלאת סכנות, וכי הוא הולך אל הבלתי-נודע. תוך שנים ספורות הצליח גרובמן לגבש תפישה אמנותית חדשה וייחודית, המבוססת על לקסיקון אישי של סמלים, ובאמצעותם בנה עולם ויזואלי גדוש במסרים אישיים ואוניברסאליים.

**ב**שלב זה ברצוני לפנות לקבוצת עבודות שונות בתכלית, מן המחצית השנייה של שנות השישים. מקורן של עבודות אלו במסורת האוונגרד הרוסי והאירופאי של ראשית המאה העשרים, והן קשורות בעיקר בטכניקת הקולאז', שבה הוא מתמיד במקביל לציור עד עצם היום הזה. הנושאים קשורים ברובם להיסטוריה הרוסית, כמו בעבודה *שנת 1812* (איור 18), שבה נראים שלושה מנהיגים רוסיים, שעמדו בגבורה מול חיילי נפוליאון. הדמויות הפכו לסמלים, אך הפעם הם שאובים מעולם המציאות הארצית. בקולאז' *חיל התותחנים* (איור 19) אנו רואים, בין היתר, את דיוקן הגנרל סובורוב, תחריט ישן המתאר תותח וחייל, וקטע של טקסט בצרפתית. זהו נרטיב ויזואלי, ועל הצופה מוטל לבנות את משמעות התמונה מן האלמנטים השונים המרכיבים אותה. בין הקולאז'ים, שרכשתי בשנות התשעים עבור מוזיאון לודוויג בקלן, אחד שמו *רוסיה עתירת מדליות* (איור 20), והוא ממחיש את המסורת הרוסית של חלוקת אותות הצטיינות לגיבוריה, וכן מדגיש את המשך התופעה במשטר הסובייטי. קולאז' אחר, *גנרליסימוס* (איור 21), מראה באופן ברור את רצף השלטון האבסולוטי ברוסיה, המסתיים עם דמותו של סטאלין. גרובמן חש כי אינו רוצה עוד לעסוק בבעיות רוחניות בלבד, וכי עליו לרדת לזירה החברתית והפוליטית. צורך זה ילך וייגבר עם השנים, ויהווה אפיק חשוב ביצירתו בעתיד.

**ט**רם עלייתו ארצה בשנת 1971 מצייר גרובמן שתי יצירות: *בשנה הבאה בירושלים* (איור 22) ו*שלח את עמי* (איור 23). בשתיהן מצויים רבים מן הסמלים של הקוסמוס הגרובמני, ושמות היצירות שזורים בגוף התמונה. גרובמן מצויד בשפה אמנותית ובתפישת עולם מגובשות, ויודע כי יוכל לפתח אותן רק במקום החדש. בארץ הוא מתחיל בחיבור 'האפוריזמים' שלו, המהווים תשתית תיאורטית ופרוגרמטית ליצירתו, וילוו אותה לאורך שנות ה-70.[11] בינואר 1975 הוא מפרסם את *לווייתן מס' 1* (איור 24), עיתון בצורת דף גדול, המעוצב על ידו, כולו כתוב בכתב ידו ברוסית. הטקסטים מלווים ברפרודוקציות של יצירות של אמנים רוסיים ושל גרובמן עצמו. מכאן תהיה קצרה הדרך לשימוש בלעדי בטקסטים כיצירה חזותית. באותה שנה הוא מצייר/כותב תמונה, *אפוריזם* (איור 25), ובה ממלא הכתוב את כל השטח, ובמרכזו מצויר סמל הלווייתן. זוהי תמונה הצהרתית ובה הסמל בא לחזק את הכתוב ולהפך. אנחנו נמצאים בתקופת הפריחה של האמנות הקונספטואלית. בנוסף לתמונות, המצטמצמות לסמל ולטקסטים בכתב ידו, מתכנן גרובמן כמה פרויקטים סביבתיים, כמו *פרקטיקה של הסימבוליזם המאגי ותיאטרון הלווייתן* (איור 26). הוא מוותר לעת עתה על האורנמנטיקה ועל הצבע, ומתמקד בהעברת המסר הרוחני של הסימבוליזם המאגי באמצעות טקסט ויזואלי. אם קודם לכן שילב את האות ואת המילה במערך הציורי, הרי עתה המצב התהפך, והכתוב (לרוב בליווי סמל) הוא הציור עצמו. הוא מצייר גם תמונות עם שיריו, כמו *בשירים* (איור 27), באמצע הדף מצויר מעגל, ובו ציפור עם כנפיים פרושות, המסמלת את מעוף המשורר. השיר הוויזואלי והתמונה המילולית התמזגו לכדי סימביוזה אמנותית, ומי שקורא את השיר, שומע גם את צלילי המילים, העולים מתוך הציור. גרובמן כותב/מצייר את שיריו מן השנים 1971-5197 ב*שערי שמים* (איור 28). בחלקו העליון הוא מצייר מרובע ובתוכו משולש שבמרכזו האות ש' – סמל האלוהים. השור בחלק התחתון של היצירה סימל אצל העברים הקדומים את האל, וכנפיו הופכות אותו לחיה מיתולוגית כל-יכולה. אחד השירים נקרא *מוות*, והוא מבהיר לנו את משמעות השם *שערי שמים*. שמאלה מהשור נמצא מבנה המסתיים במשולש, ספק-קבר ספק-מקדש, אולי שניהם גם יחד, ומימינו רואים שילוב של עץ ומנורה. מה שנראה תחילה רק כעיטור לשירים או כתיאור של אגדה יפה ומסתורית, מתברר כחשבון נפש נוקב על הקיום האנושי. באחד משיריו הוא כותב: "אלוהים, מה כבדה לטיפתך האינסופית".[12]

11. שם.

12. מיכאיל גרובמן, בארץ שחורה שחורה (ירושלים: כרמל, 2005), עמ' 47.

**ג**רובמן חש פעם נוספת את הצורך להרחיב את יצירתו, ומוסיף לה את ממד החלל. ביצירה *מעע* (איור 29) הוא כותב/מצייר בשחור את שיריו על גבי מוט עץ צבוע לבן, המרחף באוויר והמוגדר על ידו כ'שליח'. המוט והצופה נמצאים בחלל משותף, ונוצר יחס חדש בין המתבונן לבין היצירה, יחס שימצא את ביטויו המלא החל משנת 1978 במיצגיו במדבר יהודה עם קבוצת 'לווייתן'. בשנת 1976 מחבר גרובמן את "הצהרת לווייתן א" המבקשת ליצור בשיח האמנותי בישראל סדר יום חדש. מכאן ואילך החשיבה העיונית מלווה באופן אינטנסיבי את יצירתו הוויזואלית, והוא שוקד על צירופם של אמנים נוספים לפעילות משותפת ברוח ההצהרה. באותה שנה הוא יוצר סדרה גדולה של דיוקנאות עצמיים, שמטרתם לרכז את הלקסיקון הוויזואלי המצטבר שלו. הוא יוצר קו מתאר אחיד, פרופיל של דמות אדם, וממלא את השטח הפנימי הפנוי של כל דמות בסמלים, באותיות, בטקסטים ובדימויים, שיחדיו משרטטים כעין דיוקן של יצירתו ושל תפישתו הרוחנית. נזכיר כי הצייר הסוריאליסטי, רנה מאגריט, יצר בזמנו דמות עם הכובע הידוע שלה, ומילא אותה, בין היתר, בשמים כחולים ובעננים לבנים האופייניים לו. גרובמן מצדו יוצר את הסדרה הגדולה של דיוקנאות עצמיים בשנת היווסדה של קבוצת 'לווייתן', ולקראת הקרבות הבאים הוא מצטייד בכל מגוון הסמלים שלו, כי הם הנשק ל"שחרור המאגי של העולם מכבליו". ב*דיוקן עצמי, איש חרסינה*_(איור 30), הוא לוקח דימוי מיצירתו המוקדמת *איש חרסינה* (איור 31), ומשתמש בו כאב-טיפוס לסדרה כולה. על מצחו רשומים סמלים קוסמיים, המרמזים על כך שבראשו של כל אדם מצוי קוסמוס שלם. עתה הוא פורש לפנינו את עושרם של הסמלים, שהם "דרך הסימון הטהורה והישרה ביותר של תופעות העולם... המחזירה את מבטו הרוחני (של האדם) לסוד הנצחי של בריאת העולם, כלומר, לסוד היצירה".[13] בסדרת הדיוקנאות העצמיים נמצא סמלים מוכרים, כמו משולש, צלב, מגן-דוד או לווייתן, נמצא בהם גם טקסטים, שירים, הצהרות קצרות, דימויים מהחיים ומהטבע, ואפילו קווים מופשטים בעלי משמעות סמלית פתוחה לפרשנויות. לכל דיוקן אמירה סגולית משלו, אך התבוננות בסדרה כולה מאפשרת לנו חדירה מרוכזת לתוך עולמו הפנימי של האמן, כשהסמל, האות, הכתוב והמתואר – כולם מרמזים על קיומו.

**13.** זרקאלו, לעיל הערה 1, שם עמ' 226.

**ב**עוד הלווייתן מתואר לרוב כדמות סמלית השואפת למעלה, השטן מייצג את כוחות הרוע המאיימים על הארצי והקיומי. בעבודה *קדיש* (איור 32), מופיעה על גופו של השטן השורה "א... והארץ הייתה תוהו ובוהו...". באותה שנה כותב גרובמן: "פחד מפני מלאך המוות עומד ביחס ישר לתוהו ובוהו, השורר בנפשו של האדם ולאנוכיותו. הפחד שלנו מפני מלאך המוות הוא מלאך המוות עצמו".[14] מתחת לשורה זו מצייר גרובמן סמל ויזואלי, הלקוח מן הקבלה והמורכב מקווים ומאותיות, ולכל אות משמעות. כך, למשל, האותיות א' וש' מסמלות את האלוהים, אך א' וש' יחדיו יוצרות גם את המילה אֵש. מתחת לה, האות ו', המסמלת את המאבק, ושני עיגולים בצבעי כסף וזהב המסמלים את מיכאל (החסד) ואת דניאל (הדין), כלומר את שיווי המשקל בין הכוחות הארציים והכוחות השמימיים. בעבודה נוספת, *צפון* (איור 33), המילים 'צפון', 'נצח', 'הוד' והאות ד' מקיפות משולש ומצוירות בכחול על גופו של השטן, שעל רגליו נישא שמו של גרובמן. המשמעות הסמלית היא שבכל אחד מאתנו נלחמים ללא הרף הכוחות מלמעלה עם הכוחות מלמטה, הטוב והרע, השמימי והארצי, וכי אנו נמצאים בחיפוש מתמיד אחר הדרך (צפון), התהילה (הוד) והרוחני (נצח). גרובמן נותן ביטוי למאבקים האלה גם בשיריו, הרשומים באדום החיים מסביב לדמות השטן, המשורטט בלבן על רקע התמונה השחורה. בשנת 1978 הוא מצייר שלוש תמונות על לוחות עץ צרים וגבוהים. בחלקה העליון השחור של התמונה *מילה* (איור 34), מצויר סמל הלווייתן, ועל גופו רשומה האות צ', המסמלת את הצדיק. שניהם מתייחסים לאגדה חסידית, המספרת על הלווייתן שייבלע בסוף הזמנים את כל החוטאים, ועל הצדיקים שיאכלו את בשרו. הלווייתן, שהופיע ביצירתו של גרובמן כבר בשנת 1964 (ראה איור 14), והיה לסמל ולשם הקבוצה שייסד גרובמן בשנת 1975, מייצג, בין היתר, את אותו כוח אימתני המתואר בספר איוב (פרק מ"א): "א' הֵן-תֹּחֲלַתּוֹ נִכְזָבָה; הֲגַם אֶל-מַרְאָיו יֻטָּל. ב' לֹא-אַכְזָר, כִּי יְעוּרֶנּוּ; וּמִי הוּא, לְפָנַי יִתְיַצָּב. ג' מִי הִקְדִּימַנִי, וַאֲשַׁלֵּם; תַּחַת כָּל-הַשָּׁמַיִם לִי-הוּא. ד' לֹא- (לוֹ-) אַחֲרִישׁ בַּדָּיו; וּדְבַר-גְּבוּרוֹת, וְחִין עֶרְכּוֹ. ... כ"ה אֵין-עַל-עָפָר מָשְׁלוֹ; הֶעָשׂוּ, לִבְלִי-חָת. כ"ו אֵת-כָּל-גָּבֹהַּ יִרְאֶה; הוּא, מֶלֶךְ עַל-כָּל-בְּנֵי-שָׁחַץ." בחלקה העליון של העבודה מצוירת האות ש' בתוך משולש, ושניהם מסמלים את הרצון האלוהי. החלק התחתון מוקדש כולו לכתב היד של האפוריזמים. ישנו, כמובן, קשר דיאלקטי בין שני חלקי התמונה, שכן האפוריזמים הם ביטוי לחרדה קיומית ולרצון לגלות כוחות רוחניים, שיקרבו אותנו לצדיקים. בעבודה השנייה, *קונסטרוקציה ירושלמית* (איור 35), עדיין קיימת אותה חלוקה דואלית, אך הפעם השחור למטה, ושורה מספר בראשית פרק א', הכתובה אנכית (מלמעלה למטה) בלבן, חוצה אותו: "ויאמר אלהים יהי אור ויהי-אור. וירא אלהים את-האור כי-טוב ויבדל אלוהים בין האור ובין החושך". מה יכול איש הרוח לתרום כנגד אמירה מוחלטת זו? שיריו של גרובמן, הכתובים בצדה

**14.** שם, עמ' 422.

הימני העליון של התמונה, מורכבים מאותן אותיות של המשפט התנ"כי, אלה וגם אלה מובילים אל הנסתר. גרובמן יודע עד כמה קשה לאדם להבדיל בין אור לחושך, וכי זה עיקר עיסוקו עלי אדמות. השם *קונסטרוקציה ירושלמית* מרמז על ירושלים הנצחית, ירושלים של מעלה, לעומת ירושלים הגשמית; הוא מאזכר את המלחמה האינסופית למען ירושלים האמיתית, כלומר למען הרוח, למען האור שיבדיל אותה מירושלים של מטה. העבודה האחרונה בסדרה, *א' – אדמה* (איור 36), מצוירת בצבע חום אדמה, המכסה את כל המשטח, פרט לפינה הימנית העליונה שעל רקעה הלבן רשומה האות א' (אלוהים). הסמליות ברורה ומצטמצמת לשני אלמנטים: האדמה, כלומר החושך האבסולוטי, והאור, המאיר אותה ונובע מאלוהים. ברגע שמגיע האור, מתחילה הדיאלקטיקה של החיים, המאבק לחיזוקו של האור ולדחיקת החושך, מאבק אינסופי וקיומי, מאבק התובע את אמונתו של האדם, שביכולתו לנצח בו ביום מן הימים.

**א**מונה זו מלווה את גרובמן גם כאשר הוא מקיים סדרה של מיצגים/מיצבים במדבר יהודה תחת השם הכולל *מלאך המוות*. יש לציין כי אלה התקיימו ללא נוכחות קהל, פרט למשתתפים עצמם, וכי בתצלומים ניכר שהדיאלוג התקיים בעיקר עם הנוף הבראשיתי באמצעות סמלים מעטים ומתומצתים. האירוע הראשון התקיים בים המלח ב-2 ביוני 1978. ב*שליח, מעשים בים המלח (מלאך המוות)* (איור 37), אנו רואים בים דמות מכוסה כולה בתכריכים לבנים, המסמלת את מלאך המוות, ולא רחוק ממנה את ה'שליח' – קרש לבן, עליו משולש ועיגול קטן באמצעו, שעוד מעט יישלח על פני המים ויתחיל את מסעו אל הבלתי נודע. זהו מפגש ראשוני ודרמטי בין שני סמלים קוטביים: מצד אחד, אותו ים נעדר חיים, שבו שולט מלאך המוות, ומצד אחר – ה'שליח', המנצל את מימיו של ים המוות כדי להביא בשורה של חיים רוחניים. באירוע נוסף שהתקיים ב-11 בנובמבר 1978, *שלוש ידי השטן* (איור 38), אנו רואים על שפת הים את אותה דמות מכוסת תכריכים לבנים המסמלת את מלאך המוות, ועל הסלע המונח על אדמת המדבר, מצוירות בשחור שלוש ידי שטן שכמו צומחות מן האדמה, על כל אחת מהן מופיעה עין. יחסי הגומלין בין מלאך המוות והשטן לבין הנוף השומם הם כה עזים ונוקבים, עד כי נדמה שהנוף הוא משכנם הקבוע. באירוע נוסף, *ברכה, מעשים בים המלח* (איור 39), שהתקיים בגבעות קומראן ב-5 בספטמבר 1981, אנו רואים דמות מכוסה בתכריכים לבנים מרימה את ידיה, ועל הבד מצוירות מילים ברוסית משיר של גרובמן על המוות:

אני טוראי מס' 2750913
מוותר היום על תהילה,
מוותר על עונות השנה,
מוותר על צמחים וציפורים,
אני מוותר על רחובות, רוח, מלה,
אני מוותר על אלוהים.

מלאך המוות יכסה אותי
בכנפו הכבדה.
רק עקבות הפרידה,
רק עקבות האהבה
ינחמו אותי
במנוחה העצובה הזו של העולם.[15]

**15.** בארץ שחורה שחורה, לעיל הערה 11, עמ' 22.

**ד**מותו של מלאך המוות והשיר על המוות התאחדו כאן לסימביוזה דרמטית, והפכו לאנדרטה נצחית וזמנית כאחת, המוקדשת לכל הנופלים, ומתרוממת על רקע סלע ההר העירום והקשוח. המילים, המבטאות את הוויתור המכאיב על החיים, עוטפות את דמות מלאך המוות, והמשורר חש כי "רק עקבות האהבה ינחמו אותי". המיצגים/מיצבים במדבר מהווים פרק ייחודי וחשוב באמנות הישראלית של שנות השבעים.

**ב**יצירה *שטן* (איור 40), היצור הדמיוני מזכיר את שלוש ידי השטן, שהופיעו על הסלע במדבר. גרובמן מדגיש את תחושת הרוע בהוסיפו צורה המתפרשת כחצי צלב קרס, וברקע הציור הוא מגדיר את מהותו של השטן במילים. כשנתיים לפני כן כתב האמן: "שטן הנו מצבה של נפש האדם, מצב נעדר אהבה, שבו האנוכיות תופסת את מקומה. בכך מגיעה נפש האדם לבדידות מוחלטת, לניתוק משורשיה השבטיים, כלומר למצב של חזות המוות ופחד מפניו. שטן הנו מצבה של נפש האדם המוביל לכאב, לפחד ולייאוש. השטן משתכן בכל נפש אנושית, וזה מבינינו המנצח אותו,

מכונה צדיק. צדיק ניכר באהבה הקורנת ממנו".[16] כזכור, נושא הצדיק הופיע כבר בעבודה *מילה* (איור 34), ומכאן ברור שגרובמן מעלה את דמות השטן שוב ושוב, שכן על מנת לזכות בתואר צדיק, יש לגבור עליה.

**ב**ציור נוסף של דמות השטן, *בבל* (איור 41), ממלא גרובמן את גופו בשיריו, ובכך הוא מנצח אותו מבפנים, מרוקן אותו מכל הרוע והופך את המשורר לצדיק, המביא אהבה לעולם. בציור *שמים הפוכים* (איור 42) השטן השחור נושא שני סמלים: העין עם האות א' (אלוהים) ומשולש עם המילים 'אלי אלי' ברוסית. פירוש אפשרי הוא שנוכל לנצח את השטן שבתוכנו אם נגלה את אלוהים ונתפלל אליו, ננטוש את האפלה השטנית ונגלה את אות הזהב האלוהית, המופיעה במרכז העין הכחולה. בחלקה העליון של התמונה רשום ברוסית: 'שמים הפוכים' באותיות הפוכות, כאשר האות האחרונה רשומה על הפינה המקופלת של הדף. המשמעות הסמלית היא שכוחות העולם יכולים להתהפך בכל רגע: הרע יביא את הטוב, החושך את האור, החומר את הנשגב, השקר את האמת, הייאוש את האמונה.

**ג**רובמן הצליח לגבש את שפת הסימבוליזם המאגי המאחדת את האות ואת הסמל בסטרוקטורה משותפת; שניהם יוצאים מאותה תבנית מחשבתית, המבקשת להבין את העולם מעבר לאילוזיה הקיומית שלו ולפענח את סודותיו באמצעות מערך הסמלים והאותיות המגן עליהם. אין זה פלא שב"הצהרת לווייתן ב", שפורסמה ב-1979, יוצא גרובמן חוצץ כנגד הריאליזם על תופעותיו השונות, שלדעתו אינו מצליח לחדור לעומק המהות האמיתית של העולם. בעיתוני *לווייתן* מס' 2 ו-3, שראו אור ב-1979 וב-1981, ו-32 דפיהם מלאים בארבעה טורים בכתב ידו הזעיר והמסודר, ממשיך גרובמן במאמציו ליצור סביבו (בשפה הרוסית) פלטפורמה תרבותית, המעלה פרקים של האמנות הרוסית האוונגרדית מתחילת המאה העשרים ומשנות ה-60, הן באמנות והן בספרות ובשירה. בשילוב עם הפעילות האמנותית של קבוצת 'לווייתן' ושלו עצמו בישראל, השורשים הרוסיים חיוניים להתפתחות יצירתו, גם אם זו שואבת יותר ויותר אלמנטים מחיי המקום. בעבודה *אחד (לבד, בודד)* (איור 43) מופיעה דמות מיתולוגית של אדם בעל זנב חיה. מעל אחת מידיה של הדמות מופיעים עיגול והמילה 'ממלכה', המסמלים את העוצמה. על חזה של הדמות כתובה מילה, שמשמעותה הכפולה היא הן 'לבד' והן שמו של אל צפוני. נמוך יותר מופיעה המילה 'הפוך', כתובה במהופך, ובהמשך השורה – המילים 'שמים אין-חטא'. ליד רגל אחת נראים משולש והאות א', וליד הרגל האחרת – משולש והמילה 'מוות'. זהו מערך מורכב של סמלים, של אותיות ושל מילים, ולנו ניתנת האפשרות למצוא בו משמעות. האדם הוא בודד כמו האל; מצד אחד הוא שולט בעולם, אך כאשר החטא משתלט המצב עלול להתהפך, ובעקבותיו בא המוות. האמונה באל היא המוצא היחיד מן הבדידות. זוהי, כמובן, רק קריאה אפשרית אחת של היצירה; כל פירוש אחר יצטרך להתמודד עם אותו מערך של סמלים, של אותיות ושל מילים, ולהפיק מהם משמעות כוללת. עבודה אחרת מאותה סדרה נקראת *אדם* (איור 44), ומכאן גם ברור שהאדם וסתירותיו הפנימיות מוצגים בה באמצעות מערך של סמלים, אותיות ומילים, הנותנים ביטוי לדרכו בעולם: מאמונתו בכוחו דרך בדידותו, נפילתו לחטא, סופו החומרי ואמונתו בנצח.

**ב**ראשית שנות השמונים, עובד גרובמן באינטנסיביות בטכניקת הקולאז', ותחילה הוא יוצר סדרה של שירים ויזואליים. פעילות זו נמצאת בתפר הבלתי מוגדר שבין יצירה מילולית ליצירה חזותית, והיא שונה מאוד מאותן יצירות, שבהן שילב את שיריו בתוך המרקם הוויזואלי והחומרי של ציוריו, ואפילו מאלה שבהן השירים, הכתובים בכתב ידו, הם הנוכחות הוויזואלית היחידה הממלאת את כל שטח היצירה. כהכנה ליצירת שיריו הוויזואליים גוזר גרובמן מילים רוסיות מודפסות מתוך העיתון *אמריקה*, שראה אור בשנות השישים והשבעים, ומרכז מאגר של מילים, לכל אחת מהן טיפוגרפיה שונה וגודל שונה. מלאכת יצירת השיר הוויזואלי יכולה להתחיל עתה, והיא תתבסס על פרמטרים רבים, כגון תוכן המילים וצלילן, אופיין הטיפוגרפי, גודלן ומקומן בדף. בניגוד למשוררים פוטוריסטיים משנות ה-20, שבשיריהם הוויזואליים הסתפקו באפקט הפורמלי, גרובמן מבקש להעניק לקולאז' השירי שלו תוכן, ומשמעותה של כל מילה מודגשת על ידי הטיפוגרפיה הייחודית לה, ומשמעותו של השיר כולו – על ידי הרושם הוויזואלי המשתנה משורה לשורה. בתהליך זה השיר מקבל, בו זמנית, את צורתו, את תוכנו, את קצבו ואת מִצלולו. אחד השירים הוויזואליים נקרא *קול* (איור 45), ומצביע על הקשר שבין הוויזואלי לווקלי. השירים הוויזואליים שונים משיריו האחרים של גרובמן בין היתר בשל החלטתו ליצור אותם מתוך אותו מאגר מצומצם של מילים שגזר מן העיתון. השירים הוויזואליים של סדרה זו נוצרו על גבי דפים בגודל אחיד, לכל אחד צורה ותוכן משלו, כמו למשל *תיאטרון* (איור 46) או *מיכאיל גרובמן (דיוקן עצמי)* (איור 47). האמן הצליח לבטל את ההפרדה, המושרשת עמוק בתולדות התרבות המערבית, בין השפה לתמונה. יתרה מזו, הוא משלב את שתיהן ויוצר סימביוזה כה עמוקה עד

**16.** זרקאלו, לעיל הערה 1, שם עמ' 4-223.

כי לא ניתן עוד לזהותן בנפרד. כצייר וכמשורר לעתים הוא חצוי בין שני עולמות, ועתה, לאחר ניסיונות רבים, יכול היה להשלים את מלאכת ההתפייסות הפנימית ביניהם.

**ב**מקביל לסדרת השירים הוויזואליים יוצר גרובמן סדרה נוספת של כארבעים עטיפות ספרים בטכניקת ה"פוליגראז'", שם שהמציא על מנת להגדיר עבודות, שבהן הוא מצייר על דפים מודפסים (איורים 48 א', ב', ג'). הוא משתמש בעטיפות ספרים אופייניות לתקופה הסטליניסטית, על העיצוב הקיטשי–תעמולתי והטיפוגרפיה הסתמית שלהן, ובין השורות המודפסות שותל טקסט מצויר משלו, שמבחינה חזותית משתלב בעיצוב המקורי. משני אלמנטים אלה הוא יוצר שיר, שתוכנו משנה באופן רדיקלי את זה של העטיפות, ומטרתו לחשוף את האסתטיקה ואת התרבות השקרית של תקופת סטאלין, שבראשית שנות השמונים טרם נעלמו לחלוטין. הוא מרוקן את העטיפות ממסרים שאין להם עוד תוקף, ומפיח בהן תכנים עכשוויים, רלוונטיים ואישיים. הוא משתמש בעטיפות כב"חפצים מצויים" (objets trouvés), וברוח דושאן מעניק להן פונקציה אמנותית חדשה.

**ג**רובמן יוצר סדרה נוספת של קולאז'ים, ה"לניניאדה" (איור 49), ההופכת אותו לאמן הראשון המעז לתקוף בחריפות רבה ולחשוף את הצדדים האפלים בדמותו של לנין, שהמשטר הסובייטי הפך למיתוס ולסמל המהפכה, דמות שאפילו שלושים שנה אחרי מותו של סטאלין לא העזו לגעת בה. העבודות מבוססות על תצלומים ייצוגיים, לרוב ידועים, של לנין ועל איורים בסגנון נטורליסטי תעמולתי אופייני לתקופה הסובייטית, המתארים סצנות תמימות ואופטימיות על רקע נוף רוסי. מתחת לאלמנטים ויזואליים אלה כותב גרובמן טקסטים בוטים וקטלניים, החושפים את דמותו האמיתית של לנין, ונותנים פירושים המנוגדים לכוונה המקורית של האיורים ושל התצלומים. לכל עבודה כותרת שהיא, לא פעם, בוטה ומעליבה. בנוסף לכך, האמן צובע חלקים מסוימים של הרפרודוקציות על מנת להדגיש את המסר המילולי. השירים הוויזואליים של ה"לניניאדה" מבטאים מסר פוליטי חד–משמעי של אמן, הנלחם בשנות השישים נגד הקונפורמיזם והדיכוי של משטר נטול חזון, שטרם הצליח להשתחרר מהירושה הסטליניסטית. הוא ממשיך באותו קו בקולאז' *המולוך הסובייטי* (איור 50), ובו הוא מוסיף לתצלום דיוקנו של סטאלין גוף אימתני ורובוטי, המורכב מתצלומים של חלקי מכונות. הכותרת, *המולוך הסובייטי*, שהיא חלק בלתי נפרד מן היצירה, מחברת בין הדמות האלוהית הכנענית, שדרשה להקריב את הילדים על מזבח ולזרוק אותם ללהבות, לבין השלטון האבסולוטי והאכזרי של רוסיה הסובייטית, שדרש את הקרבת חייהם של נתיניו לטובת מטרותיו.

**ב**יצירה נוספת, *אפיטפה לברז'נייב* (איור 51), גרובמן רושם על תצלום המנהיג הנואם שני משפטים. המשפט הראשון: "החזיר הזה שלט על האדמה הגדולה", מתייחס, כמובן, לרוסיה; האחר: "הגוף שלו ושמו נרקבו באדמה הקטנה" הוא רמז כפול למקום שבו, לכאורה, לחם ברז'נייב בגבורה ולחלקת האדמה הנחוצה לאדם לשם קבר. התצלום מודבק על טפט פרחוני צבעוני. במבט ראשון רואים את דמותו של המנהיג עטור המדליות, מלא עוצמה. רק עם קריאת הכתוב ופענוח משמעותו הביקורתית מתברר לנו כי גרובמן מבקש לחשוף את אופיו האמיתי של ברז'נייב, ולתת ביטוי לסלידתו העמוקה ממנו, אך בו בזמן לציין שסופו של שליט על אימפריה אינו שונה מסופו של כל אדם אחר. בעבודה זו ממחיש גרובמן את הסתירה, הקיימת לעתים בין תמונה, היכולה להוות פסאדה שקרית ומטעה, לבין האמת האכזרית של המציאות המסתתרת מאחוריה.

**ב**קולאז' *הנשיקה האחרונה* (איור 52) משתמש גרובמן בהדפס סימבוליסטי מסוף המאה ה–19, המתאר מלח נושק לנימפה עירומה העולה מן הים הסוער, בעודו נאחז בספינתו הטובעת. הנימפה מסמלת, בין היתר, את משיכתם של בני האדם למעשי גבורה מטורפים, והאמן בכותבו מתחת להדפס: "המפלגה הקומוניסטית מנשקת את השלטון הסובייטי", מציע כאן פירוש משלו לסצנה. הוא משתמש בסצנה המתוארת בהדפס כמטאפורה לטירופו של שלטון, שבסופו של דבר הוא ונאמניו נשטפים על ידי הגלים הסוערים של ההיסטוריה, ועתה הגיעה שעתם האחרונה.

**ג**רובמן אינו עוסק רק בחשיפת האמת על העבר הסובייטי. באותה תקופה הוא יוצר סדרה בת ארבע עשרה עבודות בשם "קברו של מיכאיל גרובמן", המתייחסת בדרך ייחודית מאוד לנושא השואה. הוא בוחר תצלומים של שערי כניסה לבתים בסגנון האדריכלות האירופאית הקלאסית והמסורתית של המאה ה–19, ועל כל אחד מהם מצייר מגן דוד שחור קטן. בנוסף הוא צובע כמה מפרטי השערים בצבע הטלאי הצהוב. מתחת לכל תצלום הוא רושם: "קברו של מיכאיל גרובמן" ומוסיף פרטים מדומים, אך בעלי משמעות, על מיקומו של השער/הקבר. המניע העמוק לסדרה נמצא, אולי, ביצירה *קבר של מיכאיל גרובמן בעיר דובוסרי* (איור 53 א'), עיר מולדבית, שבה רצחו הגרמנים וקברו יהודים רבים בקבר אחים, ביניהם סבו וסבתו של האמן. גרובמן ממקם קברים אחרים במקומות שונים, למשל ברחוב ואגנר במינכן או בכיכר שבטשנקו (משורר אוקראיני) בקייב (איור 53 ב'), יוצרים שהיו אנטישמיים ידועים, ובכך קושר את עצמו עם גורלה של התרבות

האירופאית, על ניגודיה הפנימיים. הוא מזכיר את אותם מלחינים, משוררים ואנשי רוח, שמצד אחד היו עמודי התווך של התרבות האירופאית, אך מצד אחר היו שונאי ישראל, שהכשירו את הקרקע האידיאולוגית לשואה. הקברים שלו מצביעים על הסתירה הפנימית שהובילה חברה תרבותית לחוסר אנושיות ולרצח עם. בד בבד, אלו גם שערים, המובילים לנצח ומכבדים את זכרם של בני עמו, שלא זכו לקבר, וראויים שתרומתם לתרבות האנושית לא תישכח.

**ס**דרות הקולאז'ים שנדונו כאן, עסקו בהתמודדות עם העבר ועם הזיכרון ההיסטורי. במקביל לא פסק גרובמן מלהתעמת עם ההווה ועם בעיותיו הקיומיות. בחרתי לדון כאן בכמה יצירות שבהן משתמש גרובמן בעוצמה רבה ומתומצתת בשילוב של הסמל, האות והמילה על מנת להעביר את מסריו. ביצירה *מוות* (איור 54) מלאך המוות מצויר כולו בשחור. הוא מופיע במלוא שיעור קומתו, ובכל עת מוכן לקחת אותנו תחת כנפיו. החצים הצהובים מופנים כולם כלפיו, והמילה 'מוות' מצוירת כך שהאות האמצעית, ו', הנמצאת בין רגליו של מלאך המוות, הופכת לצלב – סמל לסבל האנושי. האמן חש יותר מאי פעם את הארעיות הקיומית של האדם, והוא נותן ביטוי לחרדתו אל מול אירועי תקופתנו בארץ ובעולם. ביצירה *העידן שלנו* משנת 2004 (איור 55), הדמות השחורה מסמלת את ה"ציוויליזציה של היום", מילים המצוירות בלבן על הרקע הצהוב. היתר כמעט אינו נזקק לפרשנות: הסהר והכוכב המחומש מסמלים את האִסלאם, הגולגולות הלבנות – את צל המוות, האווירון הירוק המתפוצץ בלהבות על הראש מזכיר לנו את אירועי אחד עשר בספטמבר. גרובמן מדגיש שהמגדלים התאומים היו אמנם סמל ומטרה, אך הכוונה ארוכת הטווח היא הרס הציוויליזציה עצמה. כעבור שלוש שנים הוא חוזר לנושא בצורה מפורשת עוד יותר בעבודה *שמים אחרונים* (איור 56). הוא משתמש בראש מיטה מיוחד במינו העשוי מעץ צבוע לבן, זהו חפץ מצוי, שאותו אסף ברחוב באחד מסיוריו היומיומיים עם כלבו, טימור. במהלך השנים אסף גרובמן ברחובות תל אביב אובייקטים רבים (שולחנות, מיטות, דלתות וחפצים שונים) ועליהם צייר. לפעמים הם נעלמו מתחת לשכבות הצבע, ולפעמים שמרו על זהותם באופן חלקי. במקרה הנוכחי, האובייקט משמר את מלוא נוכחותו וזהותו. הוא אף משתמש בשלבים עטורי הכדורים המקשטים את ראש המיטה, מסמל באמצעותם עולם של סדר, ורואה בהם דגם של מולקולה דמיונית. בחלק התחתון הוא מצייר נחש, סמל הרוע, על גופו סימני כתב הדומים לערבית. ליד זנבו מצוירת האות א', וליד ראשו – האות ש', שתיהן מסמלות את היישות האלוהית. בין הסדר השורר בעולם, המופיע בחלק העליון, לבין מאבק כוחות האור והחושך, המתואר בחלקו התחתון של הציור, רשומה המילה 'מוות'. גרובמן משתמש בשפה, וכך אינו משאיר ספק לגבי המשמעויות של סמליו הוויזואליים. הוא כותב על היצירה את שמה, *שמים אחרונים*, ואת פרטיה, ומוסיף את המשפט הבא: "האסלאם, דת של מפגרים, אומר מישל וולבק (Houellebecq)". בצטטו את הסופר הצרפתי הנודע, הוא מבקש להוציא את הדיון ממסגרתו האזורית ומעמדתו האישית. גרובמן מעולם לא ניסה להיות 'פוליטיקלי קורקט', אך תמיד גילה יכולת בלתי רגילה ליצור מסרים חזותיים ומילוליים משולבים, שהם מדויקים, מלאי עוצמה, ויחד עם זאת – מורכבים ופתוחים לפירושים.

**ל**סיים את המסע שלנו בעקבות הסמל, האות והמילה ביצירתו של גרובמן ביצירה *ריבוע שחור* (איור 57), יצירה שהשלים לאחרונה. הציור הגדול מוקדש כולו לסמל, המבטא יותר מכל את רוח האמנות במאה העשרים – הריבוע השחור של קזימיר מאלביץ', שהוצג לראשונה בתערוכה "0.10" בפטרוגרד בשנת 1915. עמדנו כבר על יחסו המיוחד של גרובמן למאלביץ', אך נראה שזו הפעם הראשונה, שהוא מייחד יצירה שלמה לעבודה של אמן אחר. גרובמן מצא לוח עץ בגודל מיטה כפולה המשמש כתשתית פיזית ליצירה, ובכך רומז שגם הריבוע הוא ביטוי לקיומו של האדם. כשם שמאלביץ' ראה חשיבות בחיבור שבין החומרי לרוחני, כך גם גרובמן מצייר את הריבוע השחור שלו בשכבות צבע, המעניקות לו עומק ואינטנסיביות קיומית, בעוד הלבן הסובב אותו מייצג את הלא כלום של החלל האינסופי. על רקע זה מצוירת/כתובה השורה התחתונה, המעניקה ליצירה את זהותה המלאה. גרובמן, שגילה את מאלביץ' לפני יותר מחמישים שנה, מרגיש שוב צורך להצהיר, הפעם במניפסט ויזואלי, כי הסופרמטיזם של מאלביץ' היה המזון הרוחני, שגילויו נתן לו את ההשראה ואת הכוח לפתח אמנות חדשה כנגד סביבה עוינת, סביבה שכבר בתקופתו של מאלביץ' דיכאה את כוחות היצירה והרוח. כאשר הוצג הריבוע השחור לראשונה, מאלביץ' מיקם אותו בפינה העליונה של החדר, מקום השמור בדרך כלל לאיקונה, והתמונה אכן הפכה לאיקונה של התקופה המודרנית. מאלביץ' הציג באותה תערוכה את *המרובע האדום (ריאליזם ציורי של איכרה בדו-ממד)*, ובאמצעות כותרת זו יצר חיבור בין האנושי לרוחני, בין הנראה לבלתי נראה, בין המציאות הפיזית למציאות המטפיזית.

**מ**אלביץ' מתייחס בהרחבה לסוגיה זו במאמר משנת 1922, ואצטט רק את סיכומו: "ניתן להתייחס לעובדה כי האדם עצמו גילה את ההוכחה שדבר לא נעלם ביקום, אלא מקבל ביטוי חדש, כאל מושלמות התנועה האוניברסלית של העולם או של האלוהים. באופן דומה, היעלמות הנראה לעין, אינה מעידה כי הכול נעלם. הדברים הנראים לעין נכחדים, אך לא ההוויה. ההוויה, על פי הגדרתו של האדם עצמו, היא האלוהים, ודבר אינו יכול להכחידה; כיוון שההוויה אינה ניתנת להכחדה, הרי האלוהים אינו ניתן להכחדה. מכאן, אלוהים אינו מודח מכיסאו."[17]

**ג**רובמן מנתח ומסכם את עמדתו של מאלביץ' במילים הבאות: "אצל מאלביץ', הרוחני והחומרי אינם מנוגדים זה לזה, אלא מהווים שלמות אחת, שני יסודות אלה נמצאים זה בצד זה, בתוך השלם והבלתי ניתן לחלוקה. פענוח העולם המוחשי הנראה לעין, הוא פענוח בעולם הרוח הנצחי של הקיום."[18] דברים אלה מבטאים גם את תמצית תפישתו האמנותית של גרובמן, שנוסחה במשך השנים, תפישה שאותה כינה עוד בשנת 1967 "הסימבוליזם המאגי". הריבוע של גרובמן מוכיח, שבכל עת הסמל שייך למזדהה עמו, המצליח לתת לו חיים חדשים ומשתמש בו ככלי להעברת מסרים אמנותיים, רוחניים ואוניברסליים.

**17.** Kazimir Malévitch, Dieu n'est pas détrôné: L'Art, L'Église, La Fabrique (1922), in De Cézanne au Suprématisme (Lausanne: L'age d'homme, 1974), p. 180.

**18.** גרובמן, "על מאלביץ'", לעיל הערה 7, שם עמ' 10.

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2002, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2002, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 1999, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 1999, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2002, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2002, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2002, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2002, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

## ציונים ביוגרפיים

1939 נולד במוסקבה
שנות ה-60 חבר פעיל בתנועת ה"אוונגארד השני" בברית המועצות
1967 חבר באגודת הציירים של מוסקבה
1971 עלה לישראל והתיישב בירושלים
1975 יסד בירושלים את קבוצת "לווייתן" וכתב עת בעריכתו לווייתן (בשפה הרוסית)
החל מ-1983 חי ועבד בתל אביב

---

## תערוכות יחיד

2007 שמיים אחרונים, לושי ופטר אמנות ופרוייקטים, תל אביב (קטלוג. טקסט: מרק שפס)
2006 בריאה בין כאוס לקוסמוס, מוזיאון בר דוד לאמנות ויודאיקה, קיבוץ ברעם (קטלוג. טקסט: סורין הלר)
2002 שמיים אחרונים, מיצב, ביתן סווטה זוזורוויץ', בלגרד (קטלוג. טקסט: אירינה סובוטיץ')
1999 מיכאיל גרובמן: עבודות 1960-1998, המוזיאון הרוסי הלאומי, סט. פטרסבורג (קטלוג. טקסטים: יבגניה פטרובה, מרק שפס, לולה קנטור קזובסקי, מיכאיל גרמן)
1998 תמונה = סמל + מושג, מוזיאון הרצליה לאמנות, הרצליה (קטלוג. טקסט: לולה קנטור-קזובסקי, מרינה גנקינה)
1995 סיסמה ודימוי, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת חיפה
1990 גלריה טובה אוסמן, תל אביב
1989 גלריה טובה אוסמן, תל אביב, שנות ה-60 היפיפיות במוסקבה, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב (עם איליה קבאקוב, קטלוג. טקסט: מרדכי עומר)
1988 מיכאיל גרובמן: אמן ואספן, מוזיאון לאמנות, בוכום, גרמניה (קטלוג. טקסט: פטר שפילמן)
1987 משיח, מיצב ומופע ברחובות ירושלים (עלון)
1985 חלבניקוב 100, מיצב ברחובות עכו, ירושלים, טבריה ותל אביב
1984 גלריה צבי נעם, בית ליוויק, תל אביב
1977 יריד אמנות בינלאומי, תל אביב (קטלוג) המוזיאון היהודי ע"ש ספרטוס, שיקגו
1973 מוזיאון הנגב, באר שבע מוזיאון ע"ש אורי ורמי נחושתן, קיבוץ אשדות יעקב (קטלוג)
1972 גלריה נורה, ירושלים
1971 מיכאיל גרובמן : ציורים, רישומים, הדפסים, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב (קטלוג. טקסט: חיים גמזו)
1966 מכון להנדסת פרוייקטים, מוסקבה
1965 בית האמנים מוסקבה מכון לאנרגיה, מוסקבה מכון להיסטוריה, מוסקבה התיאטרון העירוני אוסטי-על-אורליצי, צ'כוסלובקיה (עלון. טקסט: דושאן קונצ'ני)
1959 מכון לאמנות מוכינה, לנינגראד

## תערוכות קבוצתיות

2007 יהודי המאבק- התנועה היהודית הלאומית בברית המועצות, 1967-1989, בית התפוצות, תל אביב (קטלוג)
אמנות מרדנית: ציירים של האוונגארד הרוסי השני מאוסף קנדה ויעקב בר גרא, המוזיאון ההיסטורי של העיר לודז', לודז' האוונגארד השני מוסקבה 1950-1970, גלריה מינוטאור, פריס (קטלוג. טקסט: לולה קנטור קזובסקי)
סוצ-ארט, אמנות פוליטית ברוסיה, הגלריה הלאומית טרטיאקוב, מוסקבה
2006 קפה שחור, בית הגפן, חיפה (קטלוג. טקסט: חנה קופלר)
זמנים של שינוי, המוזיאון הרוסי הלאומי, סט. פטרסבורג (קטלוג)
2005 קולות חרוטים- השואה ביצירותיהם של אמנים בני זמננו (קטלוג. טקסטים: יהודית שן דר, סורין הלר)
משתפי פעולה, הגלריה הלאומית טרטיאקוב, מוסקבה אוונגארד במחתרת, נון קונפורמיסטים רוסיים מאוסף בר גרא, המוזיאון לאמנות, ברן (קטלוג. טקסט: יבגני ברבאנוב)
2004 משוררים מציירים, מוזיאון לספרות, מוסקבה (קטלוג)
קוסמופליט: השתקפות זהותם של אמנים עולים מברית המועצות לשעבר באמנות הישראלית העכשווית, הגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון, אוניברסיטת בן גוריון בנגב (קטלוג. טקסט: חיים מאור)
2003 כן תעשה לך...,על תחיית היהדות באמנות הישראלית, גלריית זמן לאמנות, תל אביב (קטלוג. טקסט: גדעון עפרת)
אמנות ואמנים נרדפים במשטרים טוטליטאריים באירופה במאה ה-20, מרכז מונארט, אשדוד (קטלוג)
זכות התמונה – היבטים יהודיים באמנות המודרנית, מוזיאון לאמנות,בוכום, גרמניה (קטלוג)
2002 כלולות, בית הגפן, חיפה (קטלוג. טקסט: חנה קופלר)
2001 ילדים, בית הגפן, חיפה (קטלוג. טקסט: חנה קופלר)
2000 ירוק במקום בטון: אמנים בעקבות ח.נ. ביאליק, תל אביב (קטלוג. טקסט: דורון פולק)
נון קונפורמיסטים 1955-1988, מוזיאון מרקישס, וויטן (קטלוג)
1999 בית פתוח, בית הגפן, חיפה (קטלוג. טקסט: חנה קופלר)
תום 2000, בית הגפן, חיפה (קטלוג. טקסט: חנה קופלר)
1998 היבטים באמנות הישראלית של שנות ה-70:
1. גבולות השפה, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב
2. תיקון, הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב (קטלוג. טקסטים: מרדכי עומר, אלן גינתון)
1997-1997 נון קונפורמיסטים: האוונגרד הרוסי השני מאוסף בר גרא, המוזיאון הלאומי הרוסי, סט. פטרסבורג; הגלריה הלאומית טטיאב, מוסקבה; הגלריה העירונית, פרנקפורט; מוזיאון אלברס, בוטרטפ, גרמניה; קונסטהאלה, לוורקוזן, גרמניה (קטלוג. טקסטים: האנס פטר ריזה, יבגני ברבאנוב, אלכסנדר בורובסקי)
1996 כתב: גוף ומלה באמנות הישראלית, מוזיאון אוקלנד, צפון קרוליינה (קטלוג. טקסטים: גדעון עפרת, מיכאל סגן כהן, ג'רלד בולס)
1995 המאה שלנו, מוזיאון לודוויג, קלן (קטלוג. טקסטים: מרק שפס, ברברה טימן, סטפני באומן, ינס בוב, ג'ראר גודרו, מרטין ספנטינג)

1994 חותם-הדפס, מוזיאון ישראל, ירושלים (קטלוג. טקסטים: מאירה פרי להמן, אריק קילמניק)
חרדה, מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן (קטלוג. טקסטים: מרים טוביה בונה, אילנה טנבאום)
אירופה אירופה: המאה של האוונגרד באירופה המרכזית והמזרחית, קונסטהאלה, בון (קטלוג. טקסטים: פונטוס הולטן, קרל רוהרברג, ריכרד סטניסלבסקי, כריסטוף ברוקהאוס, נורמן דיוויס, סרגיי אוורניזב, כריסטוף פומיאן)
1993 אמנות מובנת, מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן (קטלוג. טקסטים: מרים טוביה בונה, יבגני שטיינר)
ממאלביץ לקבאקוב: אוונגרד רוסי במאה ה-20, מוזיאון לודוויג, קלן (קטלוג. טקסטים: מרק שפס, אוולין וייס, נעמי סמוליק, סטפן דידריך, ג'ראר גודרו)
1991 החזרה לציור בהדפס הישראלי: מבחר הדפסים משנות ה-70 וה-80, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב
1990 אמנות שונה, הגלריה הלאומית טרטיאקוב, מוסקבה (קטלוג)
המוזיאון כאספן, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב
משאגאל עד קיטאי: החוויה היהודית באמנות המאה ה-20, מרכז ברביקן, לונדון (קטלוג. טקסט: אברהם קאמפף)
1989 צליל-מלה, גלריה שופנהאור, קלן (קטלוג)
האוונגארד הרוסי בתחילת המאה ה-20, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת בן גוריון, באר שבע (קטלוג. טקסט: חיים פינקלשטיין)
בית מטבחיים 89, מרסיי (קטלוג)
1988 אוונגארד-מהפכה-אוונגארד, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב (קטלוג. טקסטים: מרק שפס, פטר שפילמן, מיכאיל גרובמן)
על אחד ההרים: ירושלים באמנות הישראלית, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב (קטלוג. טקסט: מרדכי עומר)
1987 עבודות אמנות קבוצתיות, K-18, קאסל (קטלוג)
רטרוספקציה, אולמי הגן של מוזיאון הרמיטאז', מוסקבה
1984 גלגולים, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב (קטלוג. טקסט: מרדכי עומר)
1982 קבוצת לוויתן, תיאטרון ירושלים (קטלוג. טקסט: מיכאיל גרובמן)
אמנות סאמאיזדאט (Samyzhdat) רוסית 1960-1982, גלריה פרנקלין פורנס, ניו יורק; הגלריה של ספרית צ'אפק, וושינגטון (עלון)
1980 אמנות מזרח אירופית במאה ה-20, מוזיאון לאמנות בוכום, גרמניה
1979 קבוצת לוויתן, בית האמנים, ירושלים (קטלוג)
20 שנות אמנות עצמאית בברית המועצות, הגלריה של קולג' סנט מרי, מרילנד (קטלוג)
1978 קבוצת לוויתן, מוזיאון ע"ש אורי ורמי נחושתן, קיבוץ אשדות יעקב (קטלוג)
אמנות חדשה מברית המועצות, הגלריה של מלון פראט, ניו יורק (עלון)
1975 זרמים מתקדמים במוסקבה 1970-1975, מוזיאון לאמנות, בוכום, גרמניה (קטלוג)
1973 אמנות רוסית מודרנית- רישומים אוונגרדיים, מוזיאון אוסטוול, דורטמונד (קטלוג)
1970 זרמים חדשים במוסקבה, מוזיאון לאמנות, לוגאנו, איטליה (קטלוג)
1969 אסכולת מוסקבה החדשה, גלריה פנאנטי, פירנצה; גלריה בר, שטוטגארט; גלריה אינטריור, פרנקפורט
האוונגארד הרוסי היום, גלריה גמורג'ינסקה, קלן (קטלוג)
1968 אסכולת מוסקבה החדשה, מוזיאון לאמנות, אוסטרו על אוזי, צ'כוסלובקיה (קטלוג)
1965 אמנים ממוסקבה, בית האמנים, מוסקבה, אוסטי נד אורליקי, צ'כוסלובקיה
1964 מכון הפטנטים, מוסקבה
1963 מוזיאון דוסטוייבסקי, מוסקבה
1962 אמנים צעירים, קולנוע אודרניק, מוסקבה

---

**אוספים נבחרים**

מרכז פומפידו, פריז
מוזיאון לודוויג, קלן
מוזיאון אוסטוואל, דורטמונד
מוזיאון בוכום, בוכום
מוזיאון לאמנות מודרנית, אוטרכט
מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב
המוזיאון הרוסי הלאומי, סט. פטרסבורג
מוזיאון טרטיאקוב, מוסקבה
מוזיאון לאמנות יפה ע"ש פושקין, מוסקבה
מוזיאון אזורי טומן, רוסיה

**כתבים נבחרים**

שירים, שבו, כתב עת לספרות, גליון מס׳ 16, 2006
בארץ שחורה שחורה – שירים, כרמל, ירושלים, 2005
שירים, "לווייתן", בתוך אירינה ורובל גולובקינה, ניר ברעם (עורכים),
זרקאלו – יצירה רוסית עכשווית בשיח הישראלי, עם עובד,
תל אביב, 2005
שירים, גג, כתב עת לספרות, גליון מס׳ 6, תל אביב, 2002
שירים, "על מאלביץ׳ ", בתוך אירינה ורובל גולובקינה (עורכת),
זרקאלו – ראי לספרות רוסית עכשווית,
הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2001
"אור מן המזרח", סטודיו, גליון מס׳ 8, פברואר 1990
"על מאלביץ׳", בתוך אוונגארד – מהפיכה – אוונגרד,
קטלוג תערוכה, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1988

---

**ביבליוגרפיה נבחרת**


מרק שפס, שמיים אחרונים, לושי ופטר אמנות ופרוייקטים,
תל אביב, 2007
מאשה צור גלוזמן, ראיון עם מיכאיל גרובמן, Time Out,
גליון 241, תל אביב, 2007
איתמר הנדלמן בן כנען, ראיון עם מיכאיל גרובמן, Time Out,
גליון 135, תל אביב, 2005
אורציון ברתנא, ראיון עם מיכאיל גרובמן, מאזניים,
גליון מס׳ 9–10, יוני– יולי 1994
גבריאל מוקד, ראיון עם מיכאיל גרובמן, עכשיו,
גליון מס׳ 51–54, חורף– אביב 1987
אדם ברוך, "לב העם עם חייליו", כותרת ראשית, 8.2.1984
ענת גורל, "לווייתן פרוע", העיר, 13.1.1984
ציפורה נור, "מיכאיל גרובמן", על המשמר, 19.10.1979
יוסף בר יוסף, "כמו ציפור שעפה מעל הים", במערכת, 14.6.1978
יוסף צוריאל, "הצייר מברית המועצות והשטן במיסטיקה היהודית",
מעריב, 2.6.1978
ציפורה רומן, "נכנסתי למוזיאון וקיבלתי הלם", לאשה, 22.5.1978
עידית נוי, "מיכאיל דוהר על לוויתן", ידיעות אחרונות, 15.10.1976
ניסים מבורך, "השלילה והפרט: מיכאיל גרובמן והכרזת לוויתן",
הארץ, 16.4.1976
מרים טל, "על מיכאיל גרובמן", אורות, גליון מס׳ 15, 1973
מרים טל, "בתערוכת מיכאיל גרובמן", גזית, אוגוסט- נובמבר, 1972
נעמי בן צור, "צייר צעיר מברית המועצות ועולם החלומות שלו",
מעריב, 4.8.1972
מרים טל, "מיכאיל גרובמן בגלריה נורה", ידיעות אחרונות,
28.7.1972
גבריאל טלפיר, "מיכאיל גרובמן", גזית, אוגוסט- נובמבר 1971


---

**כאמן מלווה**

מאזניים, ירחון אגודת הסופרים העברים, גליון מס׳ 2, 2006
שבו, כתב עת לספרות, גליון מס׳ 7, 2001

Yuri Kuperman, “No Places: The Jewis Outsiders in the Soviet Union”, Soviet Jewish Affairs, vol.2, London, Summer 1973
Miriam Tal, “Two Russian Artists”, Israel Magazine, vol. 11, November 1972
Miriam Tal, “Les Arts en Israel”, Liberté ,vol. 82-83, Montreal, October 1972
Miriam Tal, “Painters from Soviet Russia”, Ariel, vol.30, Spring 1972
Reuven Berman, “Art out of Russia”, The Jerusalem Post, 24.12.1971
J. Nicholson, “La Nouvelle gauche a Moscou: notes sur quelques autres”, Chroniques de l’art vivant, September 1971
«I Clandestini del penello», Panorama 240, Milano, 19.11.1970
A.M. Fabian, “Russische Avantgarde heute”, Madame und Elegante Welt, Munchen,1970
Arsen Pohribny, “Art and Artists of the Underground”, Problems of Communism, Washington, March-April 1970
Asiaticus (Arsen Pohribny), “I pittori del disegno”, L’Espresso Colore, Roma, 16.3.1970
W. Schulze-Roempell, “Russische Avantgarde”, Die Welt, 27.2.1970
G. Engels, „Moskaus Avantgarde herausgeschmug-gelt“, Kolnische Rundschau, 5.2.1970
V. Vanslov (ed.), Sovetskoe Izobrazitelnoe Iskusstvo i Zadachi Borby S Burzhuaznoj Ideologiei, Izobrazitelnoe Iskusstvo, Moskow, 1969
Dušan Kone□ny, Hledání Tvaru, Svei Sovetu, Prague, 1968
Jind□ich Chalupecký, «Ouverture a Moscou», Opus International 4, London, 4.12.1967
Miroslav Lama□, «Quelques jeunes peintres», Opus International 4, London, 4.12.1967
Jind□ich Chalupecký, «O Moderno Urneni v Sovetskern Svazu», Vytvarne Prace, Prague, 21.9.1967
Ji□i Padrata, „Neue Kunst in Moskau“, Das Kunstwerk, vol. 7-8, Baden-Baden, April-Mai 1967
Miroslav Lama□, “I giovani pittori di Mosca”, La Biennale die Venezia, vol.62, Venezia, 1967
Ji□i Padrata, „Neue Kunst in Moskau“, Kulturni Tvotba, Prague, 5.1.1967
John Berger, “The unofficial Russians”, The Sunday Times, London, 6.11.1966

**Selected Writings In English And Russain**


"Moscow Diaries," New Literary Observer, vol.84, 2007 – in Russian
Last Sky - Poems, New Literary Observer, Moscow, 2006, p. 230 – in Russian
"Poems and Articles," Symbol We: Jewish Anthology of Russian Literature
New Literary Observer, Moscow, 2003 – in Russian
Leviathan: Diary 1963-1971,New Literary Observer ,Moscow, 2002, p. 543– in Russian
"Leviathan. Manifestos", Zerkalo, vol. 19-20 ,2002 – in Russian
Military Notebooks - Poems , Leviathan Publishers, Tel Aviv, 2002, p. 111 – in Russian
"The Enigma of Isaak Levitan," Isaak Levitan, 1860-1900: Sketches & Paintings
Exhibition Catalogue, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 1991
"About Malevich," The Avant-Garde in Russia 1910-1930: New Perspectives, Exhibition Catalogue,
Los Angeles County Museum of Art, MIT Press, Cambridge, Massachusetts ,1980
Leviathan, newspaper of modern art and literature, nos. 1-3 (1975-1980) – in Russian


---

**Selected Bibliography In English And Russain**


Valentin Vorobiov, Vrag Naroda. Vospominania khudozhnika, New Literary Observer, Moscow, 2005
Irina Alpatova (ed.), Drugoie Iskusstvo, Galart, Moscow, 2005
Matthew Baigel, "Soviet Artists, Jewish Imagery: Selections from The Norton and Nancy Dodge
Collection of Soviet Non-Conformist Art," Zimmerly Journal, vol. 2, 2004
A-Ya: Unofficial Russian Art Review ,Art Chronic, Moscow, 2004
Victor Pivovarov, Vlubleniy Agent, New Literary Observer, Moscow, 2001
Lidya Sooster, My Sooster, Avinarius, Tallin, 2000
Gunter Hirt, Sascha Wonders (Eds.), Präprintium, Moskauer Bücher aus dem Samizdat
Edition Temmen, Bremen, 1998
Alexander Goldstein, Rasstavanie s Nartsisom, New Literary Observer, Moscow, 1997
Gabriele Sed-Rajna, Jewish Art, Harry Abrams, New York, 1997
"Interviews Michailom Grobmanom", Simurg, Jerusalem, 1997
Marina Genkina, "Vtoroi Russkiy Avant-Garde," in Evrei v Kulture Russkogo Zarubezia, vol. 5 ,Jerusalem, 1996
Anna Zhuravleva, Vsevolod Nekrasov, Paket, Moskow, 1996
Michail Gorelik, "Russkij ili Russkojazytchnyy", Novoye Vremia, vol. 43, 1996
Victoria Motchalova, "Energia Voproshania", Inostrannaia Literatura, vol. 2 ,February 1996
The Art of the Twentieth Century: Lexicon, Taschen, Koln, 1996
Andrey Voznesensky, "Kabalisticheskaia Expertiza," Obozrevatel, vol.12 ,December 1995
Karl Eimermacher, Vladimir Jakovlev: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen Bayer, Bissingen, 1995
Vladimir Jakovlev: Zivopis,Grafika, catalogue of the exhibition, State Tretyakov Gallery, Moscow, 1995
E. Beaucamp, "Die Kunst sucht ihre Zeit", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.7.1995
Volfgang Kazak, „Konets Emigratsii", Znamia, November 1994
Rossijskaia Evreiskaia Entsiklopedia , Rossijskaia Academia Nauk, Moskow, 1994
Thomas Strauss, „Anschlag auf den Heiligenschein der Bilder", Magenta, Munchen ,1994
V. Pavlov, „Popugay s Toporom," Iskusstvo , January 1994
A Historical Alias of the Jewish People, ed. E. Barnavi, Hutchinson, London, 1992
F. Raphael, "From the left Bank to the West Bank", Mirabella vol. 1, October 1990
Thomas Strauss,"Bilder einer Gottessuche", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.7.1988
Michail Tchernyshov, Moskva 1961-67, New York, 1988
F. Rotzer, "Kunstlergruppen zeigen Gruppenkunst-werke", Kunstforum, vol.91, 1987
Israel Shamir, Sosna i Oliva, Wahlstorm Publishers, Jerusalem, 1987
Velemir Chlebnikov, Stichi, Poemi, Proza, Gileia, New York, 1986
Alexander Glezer, Russian Artists in the West: Third Wave, Jersey City, 1986
Marina Genkina, "Michail Grobman", The Shorter Encyclopaedia Judaica in Russian, vol. 3, The Hebrew University, Jerusalem, 1986
Stephen Feinstein, Soviet Jewish Artists in the USSR and Israel, Armonk, New York & M.E. Sharpe, London, 1985
J. Miller (ed.) Jews in Soviet Culture, Trasaction Books, London, 1984
Rimma and Valery Gerlovin, "Russian Samyzhdat Books" Flue, vol. 2, New York, Spring 1982
"Russian Art", Kolkhoz, vol. 2, New York,1982
A. Rovner (ed.), Gnosis Anthology, 2vols, , Gnosis Press, New York, 1982
L. Bechtereva (Galina Manevich), Varianty Otrazenij, A-Ya, Paris, 1982
A. Volochonsky, "Leviathan v Belom Svete", Dvadtsat Dva, 15, Tel Aviv, November 1980
M. Oxhorn, "Cries and Whispers from Soviet Artists", Baltimore Sun, 21.9.1980
Schwarz auf Weiss, vol.6, Dusseldorf ,August 1980
Hilton Kramer, "The Mystical Basis of the Russian Avantgarde", The New York Times, 20.7.1980
Gil Goldfine, "Michail Grobman", The Jerusalem Post, 22.10.1976
Miriam Tal: „Magischer Symbolismus in Israel: Werk und Personlichkeit von Michail Grobman",
Das Neue Israel, vol.3, Zurich, September 1974

Art Museum (Cat. texts: Alexander Borovsky, Evgeny Barabanov, John Bolt, Irena Vrubel-Golubkina)

1996-97 Nonconformists: The Second Russian Avant-garde, from the Bar Gera Collection, The State Russian Museum, St. Petersburg; The State Tretyakov Gallery,Moscow; State Gallery, Frankfurt; Albers Museum, Bottrop, Germany; Kunsthalle, Leverkusen, Germany (cat. texts: Hans Peter Ruse, Evgeny Barabanov, Alexander Borovsky)

1996 Ketav: Flesh and Word in Israeli Art, Ackland Art Museum, North Carolina (cat. texts: Jerry Bolas, Gideon Ofrat, Michael Sgan-Cohen)

1995 Our Century, Ludwig Museum, Cologne (cat. texts: Marc Scheps, Barbara Tiemann, Stephanie M. Baumann, Jens Bove, Gerard Goodrow, Martin Spanting)

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)
Europa Europa: The Century of the Avant-garde in Central and Eastern Europe, Kunsthalle, Bonn (cat. texts: Pontus Hulten, Karl Ruhrberg, Richard Stanislavsky, Cristopher Brockhouse, Norman Davies, Sergei Averinzew, Krysztof Pomian)

1993 Understandable Art, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan (cat. texts: Miriam Tovia-Boneh, Yevgeny Steiner)
From Malevitch to Kabakov: Russian Avant-garde in the 20th Century, Ludwig Museum, Cologne (cat. texts: Marc Scheps, Eveli Weiss, Noemi Smolik, Stephan Diederich, Gerard A. Goodrow)

1991 The Return to Painting in Israeli Printmaking, The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, Tel Aviv
Text-Image, Janco-Dada Museum, Ein Hod (cat. text: Sara Hackert)

1990 Different Art, The State Tretyakov Gallery, Moscow (cat.)
The Museum as Collector, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv
Chagall to Kitaj: The Jewish Experience in 20th Century Art, Barbican Art Gallery, London (cat. text: Avram Kampf)

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.)

1988 Avant-garde - Revolution – Avant-garde, Tel Aviv Museum of Art (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)

1987 Art Works Done in Groups, K-18, Kassel (cat.)

1984 Transformations, The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University (cat. text: Mordechai Omer)

1982 Leviathan Group, Jerusalem Theatre (cat.)
Russian Samyzdat Art, 1960-1982, Franklin Furance Gallery, New York; Chapaque Library Gallery, Washington, D.C. (leaflet)

1980 East European Art in the 20th Century, Museum of Art, Bochum, Germany (cat.)

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)

1978 Leviathan Group, Beth Uri and Rami Museum, Ashdot Yaacov (cat.)
New Art from the Soviet Union, Pratt Institute Gallery, New York (leaflet)

1975 Progressive Trends in Moscow, 1970-1975, Museum of Art, Bochum, Germany (cat.)

1973 Modern Russian Art: Avant-garde Drawings, Ostwall Museum, Dortmund (cat.)

1970 New Trends in Moscow, Museum of Art, Lugano (cat.)

1969 The New Moscow School, Pananti Gallery, Florence; Bar Gallery, Stuttgart; Interior Gallery, Frankfurt
The Russian Avant-garde Today, Gmurzinska Gallery, Cologne (cat.)

1968 The New Moscow School, Museum of Art, Ostrov-nad-Ozhy, Czechoslovakia (cat.)

1965 Artists from Moscow, Artists House, Moscow, Trade Union Club, Usti-nad- Orlicy, Czechoslovakia

1964 Patent Institute, Moscow

1963 Dostoevsky Museum,Moscow

1962 Young Artists, Udarnik Cinema, Moscow

---

**Selected Collections**

Centre Pompidou, Paris
Ludwig Museum, Köln
Museum am Ostwall, Dortmund
Museum of Art, Bochum
Museum of Modern Art, Utrecht
Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv
The State Russian Museum, St. Petersburg
The State Tretyakov Gallery, Moscow
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
Tiumen Regional Museum, Russia

## Michail Grobman

1939 Born in Moscow
1960's Active member of The Second Avant-garde movement in the Soviet Union
1967 Member of the Moscow Artists Union
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:

2007 Last Skies, Loushy & Peter Art & Projects, Tel Aviv (cat. text: Marc Scheps)
2006 Creation From Chaos to Cosmos, Bar-David Museum of Fine Art and Judaica, Kibbutz Baram (cat. text: Sorin Heller)
2002 The Last Sky, installation, Tsveta Zuzoritch pavilion, Belgrad (cat. text: Irina Subotitch)
1999 Michail Grobman: Works 1960-1998, The State Russian Museum, St. Petersburg (cat. texts: Evgenija Petrova, Marc Scheps, Lola Kantor-Kazovsky, Michail German)
1998 Picture = Symbol + Concept, Herzliya Museum of Art, Herzliya (cat. texts : Lola Kantor- Kazovsky, Marina Genkina)
1995 Password and Image, University Gallery, Haifa University (Leaflet)
1990 Tova Osman Gallery, Tel Aviv
1989 Tova Osman Gallery, Tel Aviv
The Beautiful Sixties in Moscow (Jointly with Ilia Kabakov), The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, Tel Aviv (cat. text: Mordechai Omer)
1988 Michail Grobman: Künstler und Sammler, Art Museum, Bochum, Germany (cat. text: Peter Spielmann)
1987 Messiah, installation and performance in the streets of Jerusalem (cat.)
1985 Khlebnikov 100, performance in the streets of Acre, Jerusalem, Tiberias and Tel-Aviv
1984 Zvi Noam Gallery, Beit Levik, Tel Aviv
1977 International Art Fair, Tel Aviv (cat.)
Spertus Museum, Chicago
Performance in Judean desert
1973 Negev Museum, Beer Sheva Beth Uri and Rami Museum, Ashdot Yaacov (cat.)
1972 Nora Gallery, Jerusalem
1971 Michail Grobman : Paintings, Drawings, Prints, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv (cat. text: Haim Gamzu)
1966 Projects Engineering Institute, Moscow
1965 Artists House, Moscow
Energy Institute, Moscow
History Institute, Moscow
Usti-nad-Orlicy Theatre, Czechoslovakia (leaflet text: Dushan Konetchni)
1959 Mukhina Art Institute, Leningrad

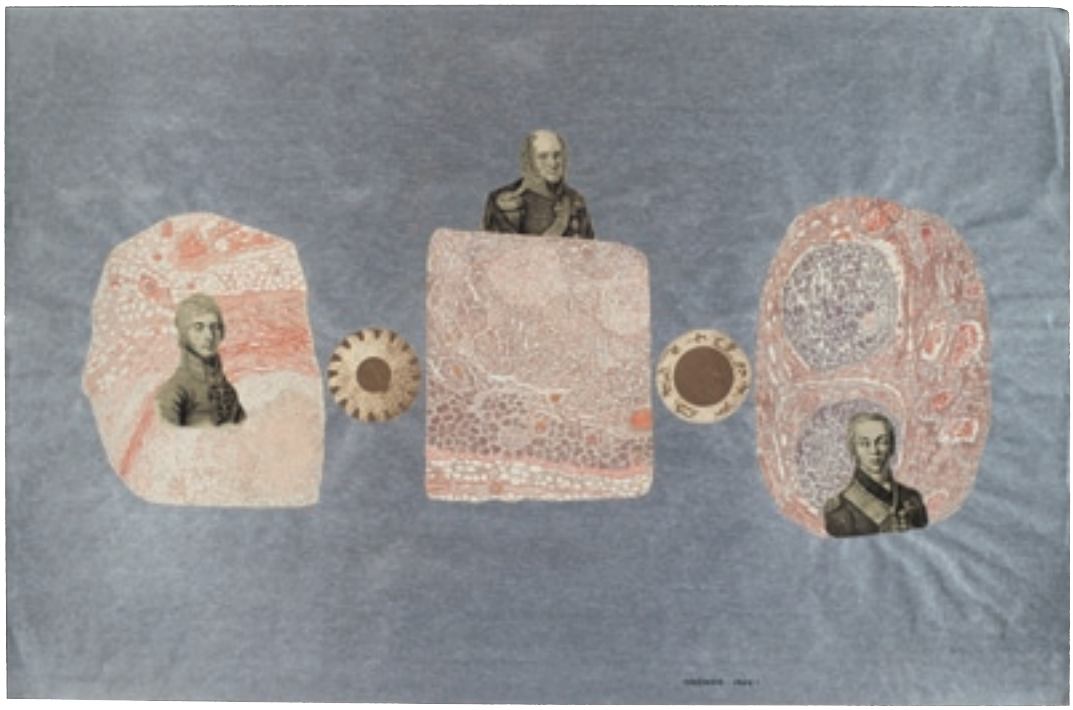
---

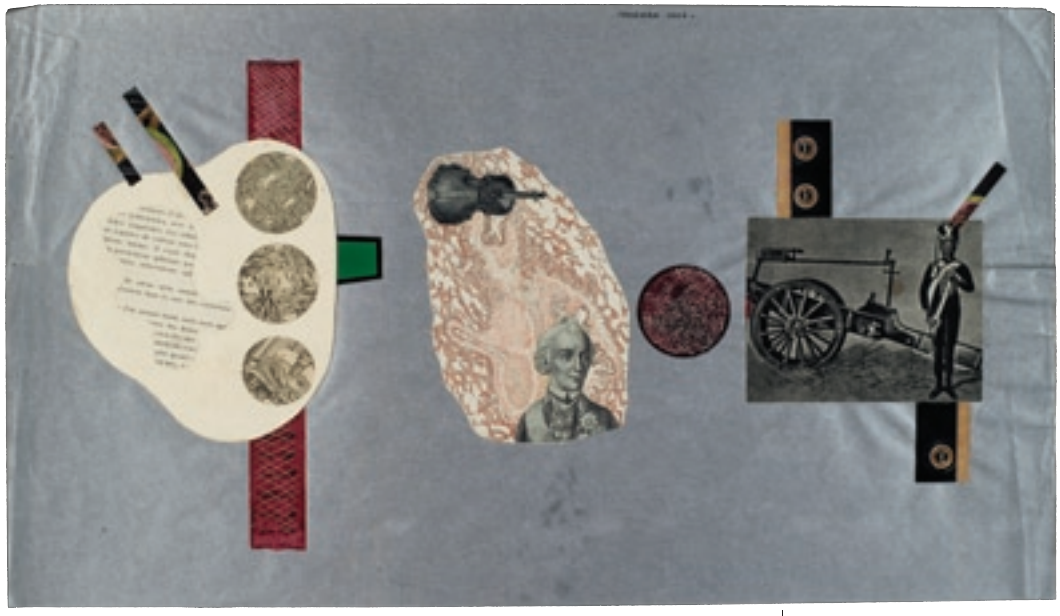
## Selected Group Exhibitions:

2007 Jews of Struggle- The Jewish National Movement in the USSR, 1967- 1989, Bet Hatefutsoth, Tel Aviv (cat.)
Rebellious Art : Painters of the Second Russian Avant-garde from Kenda and Jacob Bar Gera's Collection, Museum of History of City Lodz, Loldz
La Deuxieme Avant-garde Moscou 1950-1970, Galerie Minotaure, Paris (cat. text: Lola Kantor- Kazovsky)
Sotz- Art, Political art in Russia, The State Tretyakov Gallery, Moscow
2006 Black Coffee, Beit Hagefen, Haifa (cat. text: Hana Kofler)
Times of change, The State Russian Museum, St. Petersburg (cat.)
2005 Avantgarde im Untergrund, Russische Nonkonformisten aus der Sammlung Bar-Gera, Kunstmuseum, Bern (cat. text: Evgeny Barabanov)
Etched Voices, Yad-Vashem, Jerusalem (cat. texts: Judith Shen Dar, Sorin Heller)
Accomplices, The State Tretyakov Gallery, Moscow (cat. text: Andrei Erofeev)
2004 Poeta pingens, The State Museum of Literature, Moscow (cat.)
Cosmopalit, Ben-Gurion University, Beer-Sheva (cat. text: Haim Maor)
2003 Das Recht des Bildes, Judische Perspektiven in der Modernen Kunst,Museum Bochum (cat.)
Persecuted art & artists, Under Totalitarian Regimes in Europe during the 20th Century, Monart Museum, Ashdod (cat.)
Yes do yourself..., Regeneration of Judaism in Israeli art, Zman Omanut, Tel Aviv (cat. text: Gideon Ofrat)
2002 Matrimony, Beit Hagefen, Haifa (cat. text: Hana Kofler)
2001 Children, Beit Hagefen, Haifa (cat. text: Hana Kofler)
2000 Green not Cement, Artists Follow Poet H.N. Bialik, Tel-Aviv (cat. text: Doron Polak)
Nonkonformisten 1955-1988, Markishes Museum, Witten (cat.)
The Moscow Underground to Jind□zich Chalupecký, Galeria Ztihla Klika, Praha (cat. text: Ji□i Šetlik)
1999 Open House, Beit Hagefen, Haifa (cat. text: Hana Kofler)
Top 2000, Beit Hagefen, Haifa (cat. text: Hana Kofler)
1998 Aspects of Israeli Art of the 70's: 1.The Boundaries of Language, Tel Aviv Museum of Art 2.Tikkun, The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel-Aviv University (cat. texts: Mordechai Omer, Ellen Ginton)
Forbidden Art, The State Russian Museum, St. Petersburg, The State Tretyakov Gallery,Moscow, Miami University

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150





**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

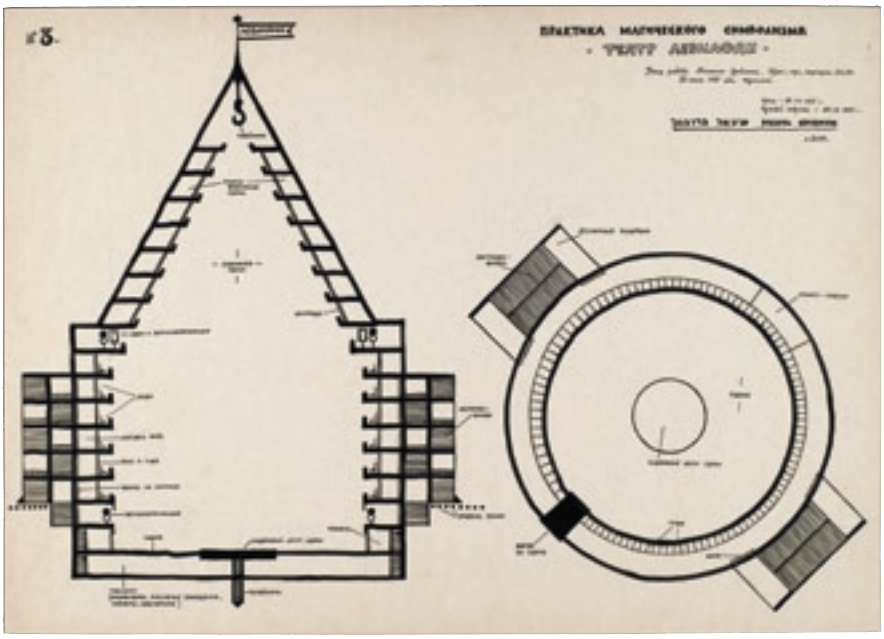
**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

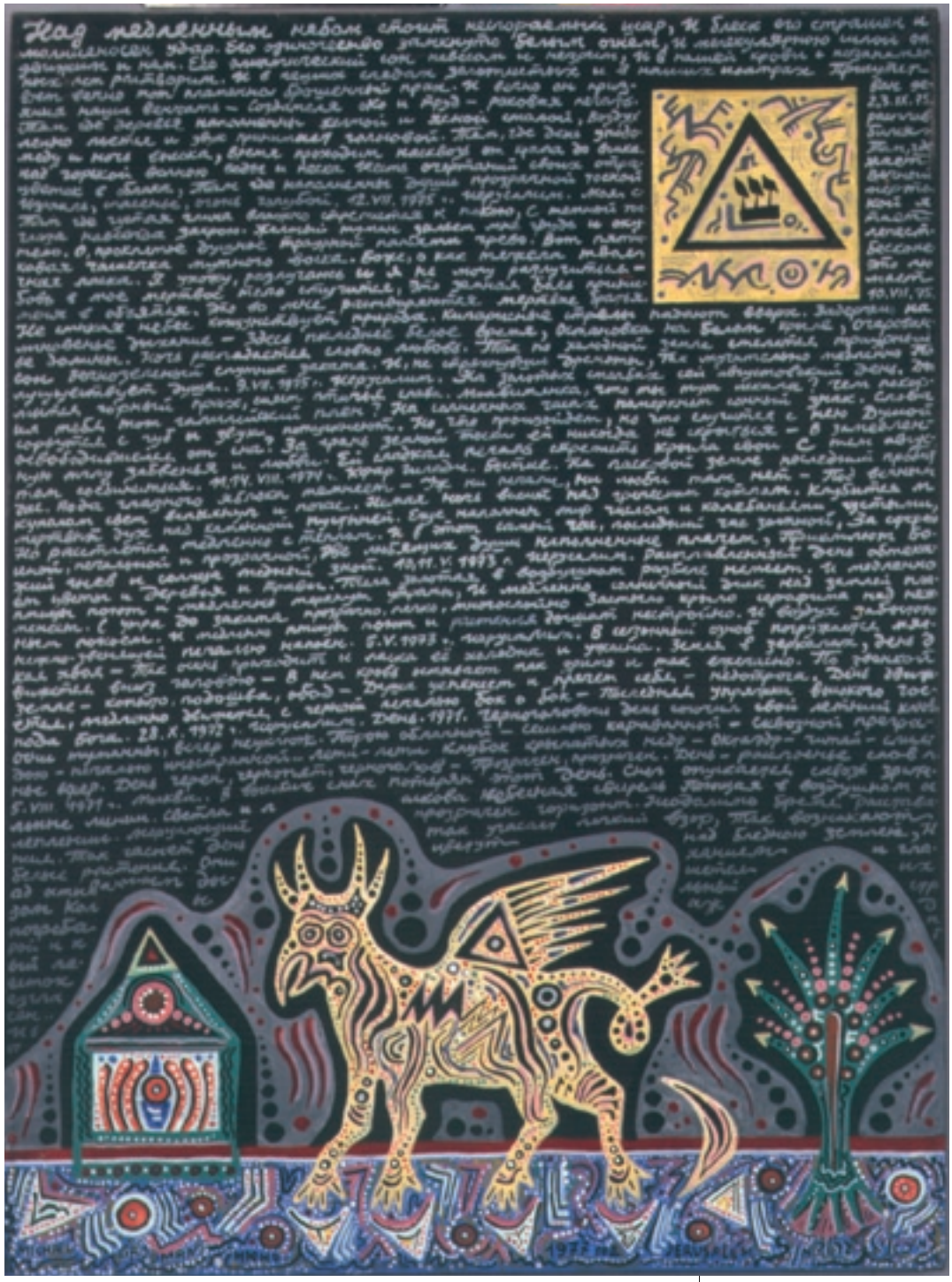
**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150



**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150



**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2002, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2002, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

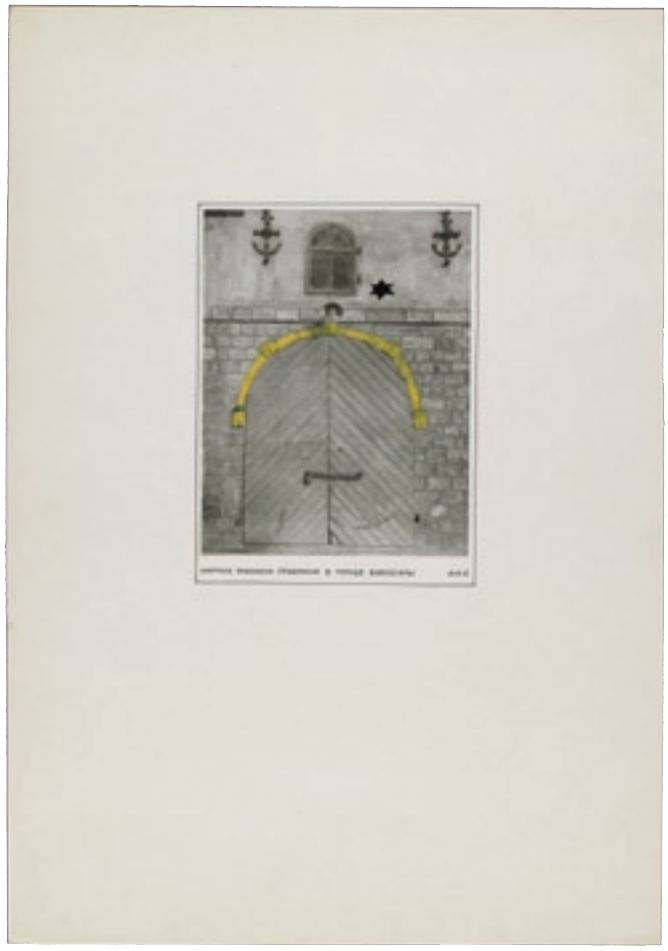
**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150



**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

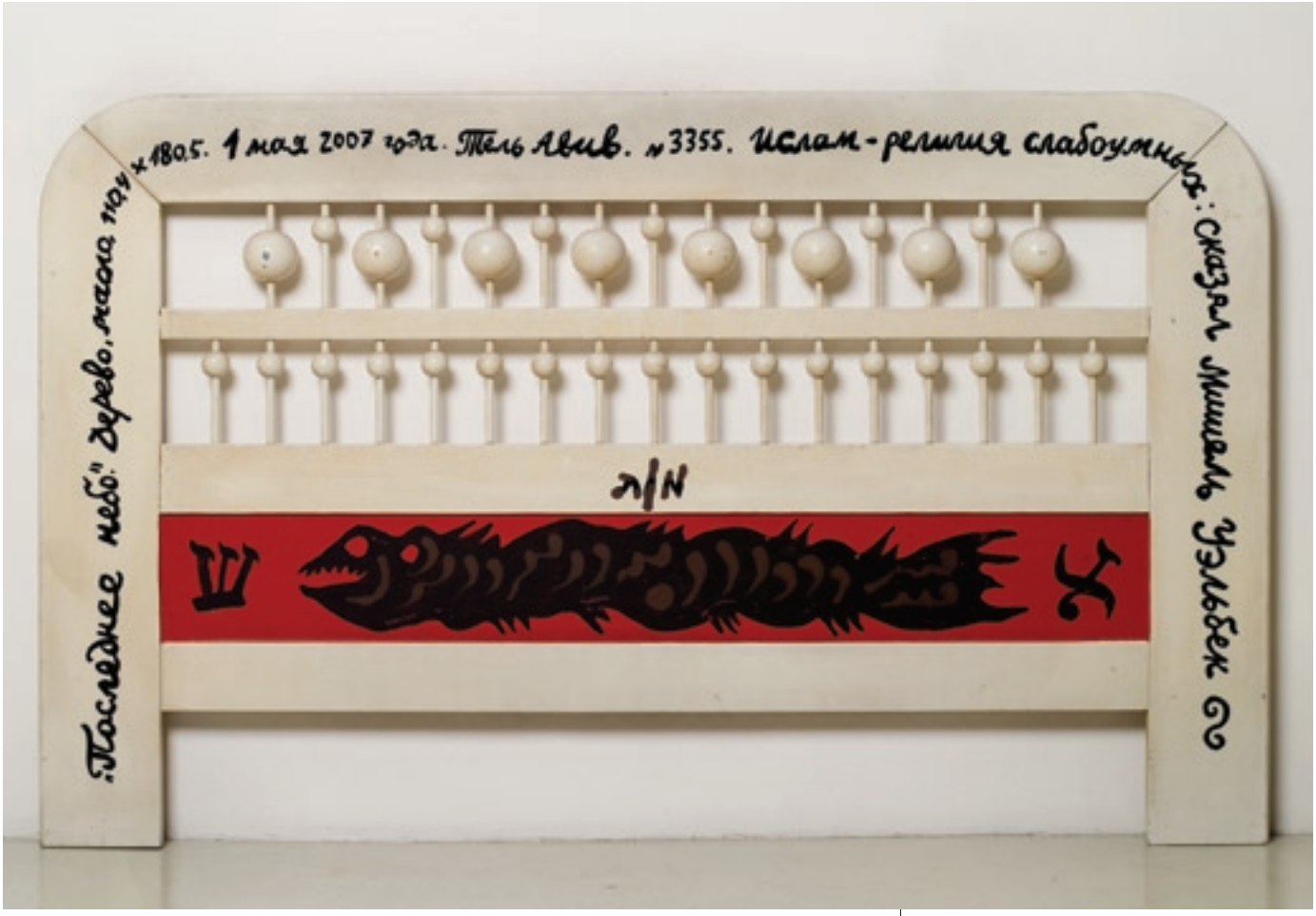
**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

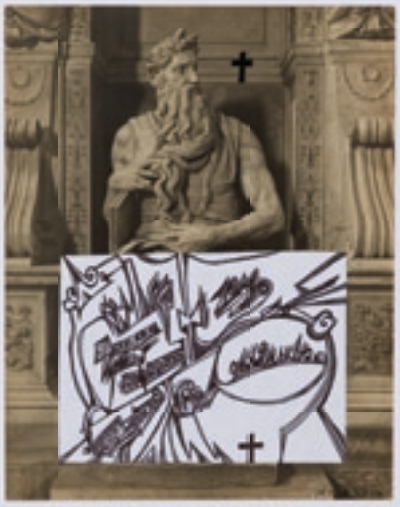
**ללא כותרת,** 2002, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2002, C-Print, 127 x 150




**ללא כותרת,** 2002, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2002, C-Print, 127 x 150



**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

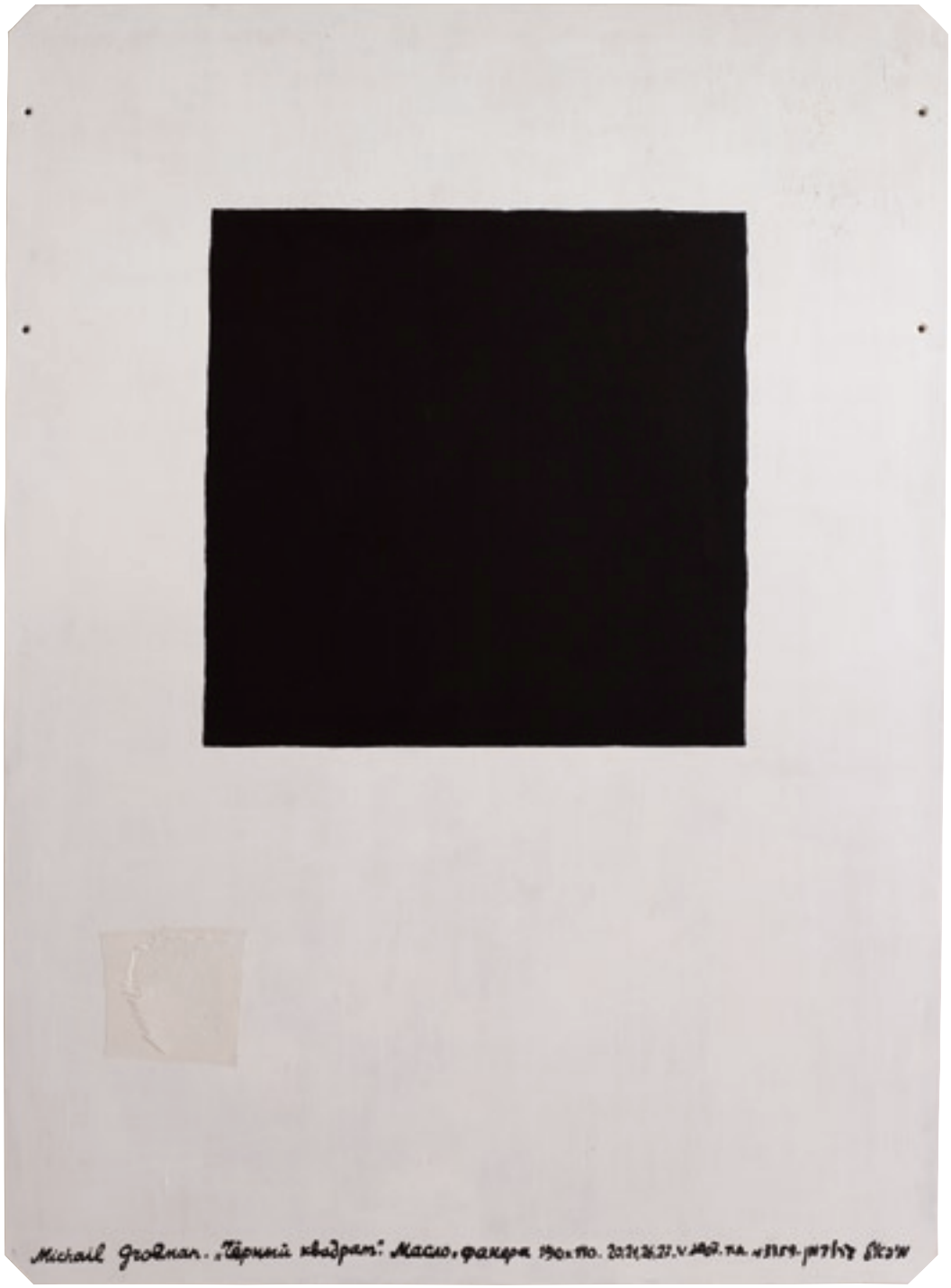
**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150

**קיקיון # 11,** 2000, הדפס צבע, 127 x 150

**Oil Plant # 11,** 2000, C-Print, 127 x 150




**ללא כותרת,** 2003, הדפס צבע, 127 x 150

**Untitled,** 2003, C-Print, 127 x 150

discussion out of the local frame of reference and personal position. Grobman has never tried to be 'politically correct,' yet has always displayed an unusual ability to create combined visual and verbal messages that are precise, powerful, yet also complex and open to interpretation.

Let us conclude our quest after the symbol, letter, and word in Grobman's oeuvre with his recently completed *Black Square* (fig. 57). This large-scale work is wholly dedicated to the symbol that expresses the spirit of twentieth century art more than any other – Kazimir Malevich's *Black Square*, which was first exhibited in the exhibition "0.10" in Petrograd in 1915. We have already discussed Grobman's special affinity to Malevich, but it seems that this is the first time he dedicates an entire piece to the work of another artist. Grobman found a wooden panel the size of a double bed and used it as the physical prop for the work, suggesting that the square is also an expression of human existence. Just as Malevich deemed the connection between the material and the spiritual highly significant, so Grobman paints his black square with layers of paint that lend it an existential depth and intensity, while the white surrounding it represents the void of infinite space. It is on this background that the bottom line is inscribed, giving the work its full meaning. Grobman, who discovered Malevich more than fifty years ago, once again feels the need to declare, this time in a visual manifesto, that Malevich's Suprematism was the spiritual sustenance whose discovery provided him with the inspiration and the strength to develop a new art in a hostile environment, an environment that already in Malevich's time oppressed the forces of creativity and spirit. When the Black Square was first exhibited, Malevich positioned it in the upper corner of the room, the place usually reserved for an icon, and indeed the painting has become an icon of the modern period. In the same exhibition Malevich also showed *Red square (Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions)*, and through the title created a connection between the human and the spiritual, between visible and invisible, the physical reality and the metaphysical reality.

In a 1922 article Malevich addressed the subject at length, and I will quote only his conclusion: "It is possible to relate to the fact that man himself discovered the proof that nothing disappears from the U~~n~~niverse, but only gets a new form of expression, as to the perfection of universal movement ~~in~~ of the world or ~~divine movement~~of God. In a similar manner, visible disappearance does not mean that everything has disappeared. Visible things are made extinct, but not the experience. The experience, according to man's own definition, is God, and nothing can be made extinct since the experience can not be eradicated, for God cannot be eradicated. Therefore, God cannot be dethroned."[17]

Grobman analyzes and encapsulates Malevich's approach in the following words: "Malevich is both spiritual and material: an idea that is unique; two principles that do not clash one with the other, that are not born hostile but exist in wholeness and indivisibility. He deciphers the observed and tangible world, the code of the spiritual and eternal problem of existence."[18] These words also express the essence of Grobman's artistic worldview, which was formulated over the years, a perception that in 1967 he called 'Magical Symbolism.' Grobman's square proves that at any time a symbol belongs to whoever identifies with it, to the one who succeeds in giving it new life and use it as an instrument for conveying artistic, spiritual, and universal messages.

**17.** Kazimir Malevich, *Dieu n'est pas détrôné: L'Art, L'Église, La Fabrique* (1922) in *De Cézanne au Suprémitisme* (Lausanne: L'age d'homme, 1974), p. 180.

**18.** Grobman, "On Malevich" (n. 7), p. 106.

In the collage *The Last Kiss* (fig. 52) Grobman used a late nineteenth century Symbolist print, portraying a sailor kissing a nude nymph rising from a stormy sea, while he clings to his sinking ship. The nymph symbolizes, *inter alia*, man's attraction to crazy acts of heroism. The artist proffers his own interpretation to the scene in his words written below the print: "The Communist Party kissing the Soviet regime." He uses the scene depicted in the print as a metaphor for the madness of the regime, which will eventually be washed away, along with its adherents, by the stormy waves of history, and that it had reached its final hour.

Grobman was not only occupied with exposing the truth about the Soviet past. During this period he created a series of fourteen works entitled "Michail Grobman's Grave," which uniquely related to the Holocaust. He selected photographs of entrance gates to houses built in the classical European style of the nineteenth century. On each one of them he drew a small black Star of David, and painted a few details of the gates in the color of the yellow patch. Under each photograph he wrote: 'Michail Grobman's Grave,' and adds fictitious, but meaningful details about the location of the gate/grave. The deep motive for this series possibly lies in the work *Michail Grobman's Grave in the Town of Dubasari* (fig. 53A), a Moldavian town where the Germans murdered and buried many Jews in a mass grave, including the artist's grandparents. Grobman places graves in other locations as well, such as on Wagnerstrasse in Munich or in Schewtschenko Square in Kiev (fig. 53b), both named for well-known anti-Semitic artists, thus tying his own fate with that of European culture and its internal contradictions. He mentions those composers, poets and intellectuals who were the kingpins of European culture, on the one hand, but on the other, were Jew-haters and prepared the ideological foundations for the Holocaust. His graves point to the internal contradiction that led a cultured society to total inhumanity and genocide. At the same time, these gates also lead to eternity and honor the memory of his people, those who have no graves, and whose contribution to human culture should not be forgotten.

The series of collages discussed above dealt with the past and the historical memory. Concurrently, Grobman continued to confront the present and its existential issues. I have chosen to discuss a few works here in which Grobman powerfully and concisely utilized the combination of symbol, letter, and word in order to convey his message. In *Death* (fig. 54), the Angel of Death is painted in black. His appearance is imposing, and he is ready to take us under his wing at any moment. The yellow arrows point at him, and the word 'death' (מות) is painted so that the middle letter, *vav* (ו), situated between his legs, becomes a cross – a symbol of human suffering. The artist feels the transience of human existence more than ever, expressing his fears vis-à-vis the events of our time in Israel and the world over. In *Our Time* from 2004 (fig. 55), the black figure symbolizes 'today's civilization,' words drawn in white on yellow ground. The rest virtually needs no explanation: the crescent moon and five-pointed star symbolize Islam, the white skulls – the shadow of death, and the green airplane exploding into flames call to mind 9/11. Grobman emphasizes that even though the Twin Towers were a symbol and target, the long term intention was the destruction of civilization itself. Some three years later he would revisit the subject more explicitly in *Last Skies* (fig. 56), where he used a singular white painted wooden headboard, an *objet trouvé* that he found in the street on one of his daily walks with his dog, Timor. Over the years, Grobman has collected many objects (tables, beds, doors, and other items) from the streets of Tel Aviv that he used as props for his paintings. Sometimes they disappear under coats of paint, and at others they retain part of their identity. In this case, the object fully preserves its presence and identity. Grobman even uses the ball-topped strips decorating the head of the bed to symbolize a world of order, regarding them as the model of an imaginary molecule. On the bottom he paints a snake, the symbol of evil, with its body covered with Arabic-looking script. The Hebrew letter *aleph* [א] is outlined by its tail, and the letter *shin* [ש] by its head – both symbolic of the Divine entity. Between the world's prevailing order, in the upper section, and the struggle between the forces of good/light and evil/darkness depicted on the bottom part of the work, appears the word 'death.' Grobman uses language, leaving no ambiguity about the meaning of the visual symbols. He writes the title of the work on it, *Last Skies*, and its details, adding the sentence: "Islam is the stupidest religion, says Michel Houellebecq." By quoting the noted French novelist, he aims to move the

the meaning of the whole poem is emphasized by the visual effect that changes from line to line. During this process the poem attains, simultaneously, its form, content, rhythm, and sound. One of the visual poems, entitled *Voice* (fig. 45), indicates the link between the visual and the vocal. The visual poems differ from Grobman's other poems due, amongst other things, to his decision to create them from the restricted bank of words previously cut from the newspaper. The visual poems of this series were created on uniformly sized sheets; each with its own form and content, such as *Theater* (fig. 46) or *Michail Grobman (Self-Portrait)* (fig. 47). The artist managed to cancel the division between language and image deeply rooted in the history of Western culture. Moreover, he combined both to create a symbiosis so deep that they could not be told apart. As a painter and as a poet he was sometimes split between two worlds, and after countless experiments, he could finally complete their inner reconciliation.

**C**oncurrent to the series of visual poems, Grobman created another series comprising approximately forty book covers in the 'polygrage' technique, a term coined by the artist to define works where he painted on printed pages (fig. 48 a, b, c). Grobman used book covers typical of the Stalinist period, with their propagandistic-kitsch design and hackneyed typography, and between the printed lines inserted his own painted text that visually blended in with the original design. From these two elements he created a poem, whose content radically altered that of the covers, and whose aim was to expose the false aesthetics and culture of the Stalinist period, which had not yet completely disappeared at the start of the 1980s. Grobman emptied the covers of messages that were no longer valid, infusing them with contemporary, relevant, and personal content. He used the covers as *objets trouvés*, and in the spirit of Duchamp bestowed them with a new artistic function.

**A**nother series of collages, "Leniniada" (fig. 49), made Grobman the first artist to fiercely attack and reveal the dark sides in Lenin's figure, which the Soviet regime had turned into a myth and symbol of the Revolution; a figure which remained untouched even thirty years after Stalin's death. The works are based on typical photographs of Lenin, well-known for the most part, and on illustrations in naturalistic propagandistic style typical of the Soviet era, depicting naïve, optimistic scenes against the backdrop of Russian landscape. Below these visual elements Grobman wrote scathing texts that exposed Lenin's true character and introduced alternative interpretations contrary to the original intentions of the illustrations and photographs. Each work was given a title that is often vitriolic and insulting. Furthermore, the artist painted over certain parts of the reproductions in order to underscore the verbal message. The visual poems of *Leniniada* express the unequivocal political message of an artist, who during the 1960s fought against the conformism and oppression of a visionless regime, which had not yet succeeded in freeing itself from the Stalinist legacy. Grobman continued along the same line in the collage *The Soviet Moloch* (fig. 50), where he added a frightful, robotic body, made up of photographs of machine parts, to a portrait photograph of Stalin. The title, *The Soviet Moloch*, which forms an integral part of the work, connects the Canaanite divinity that demanded the sacrifice of children at the altar before throwing them into the flames, to the absolutist, cruel regime of Soviet Russia, which demanded the sacrifice of its subjects to further its goals.

**I**n another work, *Epitaph for Brezhnev* (fig. 51), Grobman wrote two sentences across a photograph of the speaking leader. One – "This pig ruled over the great land," obviously refers to the Soviet Union; the other – "His body and name putrefied in the small land," is a double clue, alluding to the place where, supposedly, Brezhnev heroically fought, as well as hinting at the small plot of land required for a man's burial. The photograph is glued to a piece of colorful, flowery wallpaper. At first glance one sees the figure of the potent leader covered with medals. Only after reading the written text and interpreting its critical meaning does it become clear that Grobman wishes to expose Brezhnev's true character and express his deep loathing of the man, but at the same time point out that the demise of the ruler of an empire is the same as that of any other man. In this work Grobman demonstrates the contradiction that sometimes exists between an image, which can present a false and deceptive façade, and the cruel truth of the reality behind it.

it. Satan is the state of the human soul that leads to pain, fear, and despair. Satan dwells in every human soul; he amongst us who overcomes Satan is called righteous. The righteous is identified by the love that radiates from him."[16] As mentioned above, the theme of the righteous had already appeared in *Word* (fig. 34), and it is clear that Grobman repeatedly introduced the figure of Satan because, in order to attain the title of righteous, he must overcome him.

**16.** *Zerkalo* (n. 1), pp. 223-224.

In another painting of the figure of Satan, *Babel* (fig. 41), Grobman filled the figure's contour with his poems, thus defeating Satan from within, emptying him of all evil and turning the poet into a righteous man who brings love to the world. In *Inverted Skies* (fig. 42) the black Satan bears two symbols: an eye with the letter *aleph* (א – God) and a triangle with the words 'Oh Lord, My God' in Russian. A possible reading is that we can beat the Satan within us if we discover God and pray to him; if we abandon satanic darkness and discover the golden divine letter that appears in the center of the blue eye. Written in the upper section of the picture in Russian are the words 'Inverted Skies' in mirror image, with the last letter written on the folded corner of the page. The symbolic meaning is that the forces of the world may turn around at any moment: evil will bring good, darkness – light, matter – the sublime, falsity – the truth, and despair will bring faith.

Grobman succeeded in forming the language of Magical Symbolism that unites letter and symbol in a single structure; both come from the same mind, that strives to understand the world beyond its existential illusion and to decipher its secrets through the layout of letters and symbols protecting them. It is no wonder that in the *Second Manifesto of the Leviathan Group*, published in 1979, Grobman opposes the various forms of realism, which in his opinion failed to find the true meaning of the world. In *Leviathan* issues 2 and 3, published in 1979 and 1981 respectively, over the 32 full four-columned pages of orderly, minute handwriting, Grobman continued in his efforts to create a cultural platform (in Russian) around him that would address chapters in Russian avant-garde art (visual art, literature, and poetry) from the beginning of the twentieth century and from the 1960s. Combined with his own artistic activities and those of the Leviathan group in Israel, the Russian roots were vital to the development of his art, even if it drew ever more elements from local life. *One (Alone, Lonely)* (fig. 43) features a mythological figure of a man with an animal's tail, above one of whose hands is a circle and the word 'kingdom,' symbolizing power. A word in Russian in inscribed on the figure's chest, whose double meaning is both 'alone' and the name of a Norse god. Lower down appears the word 'reverse,' written in mirror image, and further along the line – the words 'sinless heavens.' Next to one of its legs are a triangle and the letter *aleph*, and next to the other – a triangle with the word 'death.' It is an intricate array of symbols, letters, and words, and viewers are given the opportunity to find meaning in it. Man, like God, is lonely. On the one hand, he rules the world, but when sin takes over, the situation is liable to be reversed, and bring about death. The belief in God is the only way out of loneliness. This is, of course, but one possible reading of the work; any other interpretation will have to deal with the same system of symbols, letters, and words, and to produce an all-inclusive meaning from them. Another work in the same series is entitled *Adam* (fig. 44), hence it clearly presents man and his inner conflicts through a system of symbols, letters, and words that manifest his way in the world: from his belief in his strength, through his loneliness, his fall from grace, his corporeal end, and his belief in eternity.

In the early 1980s, Grobman worked intensively in the collage medium, starting with a series of visual poems. This activity is on the indefinable line between verbal and visual creation, and is very different from those works where he blended his poems into the visual and material textures of his paintings, or even those where the handwritten poems were the only visual presence filling the entire space of the work. As preparation for the creation of his visual poems, Grobman cut up printed Russian words from the newspaper *America*, published in the 1960s and 1970s, creating a pool of words, each with a different typography and font. The task of creating the visual poem could then begin, and it would be based on numerous parameters, such as the words' meanings and sounds, typographical style, size, and position on the page. In contrast to 1920s Futurist poets, who settled for the formal effect in their visual poems, Grobman tried to infuse content into his poetic collages. The meaning of each word is emphasized by its unique typography, while

the spirit, for the light that will differentiate it from the mundane Jerusalem. The last work in the series, *Aleph – Adama (Earth)* (fig. 36), is painted in earth tones that cover the entire surface, apart from the upper right corner where the letter *aleph* (God) is written on a white background. The symbolism is clear, and it is reduced to two elements: Earth, namely absolute darkness, and Light, which illuminates the earth and emanates from God. Once light appears, the dialectic of life begins – the struggle to enhance the light and repel the darkness, an eternal, existential struggle that demands man's faith in his ability to win the battle one day.

**T**his faith also accompanied Grobman when he held a series of performances/installations in the Judean Desert under the overall title *Angel of Death*. Apart from the participants themselves, these events were held without an audience, and the photographs documenting them attest that the dialogue was held mainly with the primordial landscape through a limited and succinct number of symbols. The first event was held at the Dead Sea on June 2, 1978. In *Messenger, Acts at the Dead Sea (Angel of Death)* (fig. 37) a figure is seen at sea, completely covered in white shrouds, representing the Angel of Death, and nearby – the 'messenger,' a white plank bearing a circle enclosed in a triangle, which will soon be cast upon the water and start its journey into the unknown. It is the first dramatic meeting between two symbolic poles: on the one hand, the lifeless sea dominated by the Angel of Death, and on the other – the 'messenger,' who uses the waters of the Dead Sea to bring the message of spiritual life. In another event held on November 11, 1978, *Three Hands of Satan* (fig. 38), the same shrouded figure symbolizing the Angel of Death is seen at the sea's edge. Painted in black on a rock placed on the desert floor are the three hands of Satan that seem to grow out of the earth, each one bearing an eye. The interrelations of the Angel of Death and Satan with the desolate landscape are so strong and penetrating, that it seems as though the landscape is their permanent abode. In another event, *Blessing, Acts at the Dead Sea* (fig. 39), held in Qumran on September 5, 1981, we see a figure in white shrouds with hands raised, and words in Russian from a poem by Grobman about death are inscribed on the cloth:

I, the private, service number 2750913
Today renounce my glory,
Renounce the seasons of the year,
Renounce birds and plants,
Renounce streets, winds, and words,
Renounce the Lord.

The Angel of Death will cover me
with his heavy wing.
Only the tears of farewell,
Only the tears of love
will be my consolation
In this eternal woebegone dream.[15]

**15.** Grobman, *In a Black, Black Land* (n. 12), p. 22; see also *Tikkun* (n. 2), pp. 286-285.

**T**he figure of the Angel of Death and the poem about death unite here in a dramatic symbiosis, becoming a memorial both eternal and ephemeral, dedicated to all the fallen, rising against the backdrop of the barren, hard stone of the mountain. The words, expressing the painful relinquishing of life, envelop the figure of the Angel of Death, and the poet senses that "Only the tears of love will be my consolation." The performances/installations in the desert comprise a unique and important chapter in 1970s Israeli art.

**I**n *Satan* (fig. 40), the imaginary creature is reminiscent of the three hands of Satan that appeared on the rock in the desert. Grobman emphasizes the sense of evil by adding a shape that may be interpreted as half a swastika; in the background of the painting he defines the essence of Satan in words. Some two years earlier the artist had written: "Satan is the state of the human soul, a state devoid of love, when selfishness takes its place. In this way the human soul reaches total loneliness, detachment from its tribal roots, that is – a state of the appearance of death and fear of

world from its fetters." In *Self-Portrait, Porcelain Man* (fig. 30), he took an image from his earlier work, *Porcelain Man* (fig. 31), and used it as an archetype for the whole series. Drawn on his forehead are cosmic symbols, alluding to the universe inside each person's head. In his new work, he unfolds the richness of the symbols, which are "the purest and most direct way of marking the world's phenomena… which returns (man's) spiritual gaze to the eternal secret of the creation of the world, that is to say – to the secret of Creation."[13] The series of self-portraits includes familiar symbols, such as the triangle, cross, Star of David, or the Leviathan. They also include texts, poems, short statements, images from life and nature, and even abstract lines with symbolic meanings open to interpretation. Each portrait makes a unique statement, but looking at the whole series provides a focused glance into the artist's inner world, while the symbol, the letter, the writing, and the depiction all allude to his existence.

**13.** *Zerkalo* (n. 1), p. 226.

**W**hile the Leviathan is mainly depicted as a symbolic figure reaching upward, Satan represents the evil forces that threaten the earthly and the existential. In *Kaddish* (fig. 32) the line "א (*Aleph*)… And the earth was without form, and void…" appears on Satan's body. In the same year Grobman wrote: "Fear of the Angel of Death appears in direct relation to chaos, which exists in man's soul and to his selfishness. Our fear of the Angel of Death is the Angel of Death itself."[14] Under this line Grobman painted a visual symbol from the Kabbalah comprising lines and letters, each letter has a meaning. Thus, for example, the letters *aleph* [א] and *shin* [ש] represent God, but when brought together, they create the Hebrew word אש (*esh*), denoting fire. Below it, the letter *vav* [ו] which symbolizes struggle, and two circles in silver and gold standing for Michael (*Hesed*, grace/) and Daniel (*Din*, judgment), namely, the equilibrium between earthly and celestial forces. In another work, *North* (fig. 33), the Hebrew words *Tsafon* (north), *Netzach* (eternity, victory) and *Hod* (glory), as well as the letter *daleth* [ד] surround a triangle, and are painted in blue on Satan's body, while his legs bear the artist's name. The symbolic meaning is that in each of us the forces of above and the forces of below, good and evil, celestial and earthly, are in constant struggle, and that we exist in a continual quest for the path (*tsafon*), the glory (*Hod*), and the spiritual (*Netzach*). Grobman expressed these struggles in his poems as well, written in vibrant red around the figure of Satan, drawn in white against a black ground. In 1978 he painted three pictures on long, narrow wooden panels. In the black upper section of *Word* (fig. 34), he painted the symbol of the Leviathan, and on its body the letter *tsaddik* [צ], symbolizing the righteous. Both relate to a Hassidic tale, recounting the story of the Leviathan that at the end of time will swallow all the sinners, and of the righteous who will eat its flesh. The Leviathan, which appeared in Grobman's work as early as 1964 (see fig. 14), and became the name and symbol of the group founded by Grobman in 1975, represents, among other things, the terrifying power described in the Book of Job (chapter 41): "**1** Behold, the hope of him is in vain; shall not one be cast down even at the sight of him? **2** None is so fierce that dare stir him up; who then is able to stand before Me? **3** Who hath given Me anything beforehand, that I should repay him? Whatsoever is under the whole heaven is Mine. **4** Would I keep silence concerning his boastings, or his proud talk, or his fair array of words? … **25** Upon earth there is not his like, who is made to be fearless. **26** He looketh at all high things; he is king over all the proud beasts." In the upper section of the work the letter *shin* [ש] is painted in a triangle, both representing divine will. The lower portion is completely dedicated to the handwritten 'aphorisms.' There is, of course, a dialectic connection between the two parts of the work, since the 'aphorisms' are an expression of existential anxiety and the desire to discover spiritual powers that will bring us closer to the righteous. In the second piece, *Jerusalem Construction* (fig. 35), the same dual division exists, but this time the black is at the bottom, crossed by a verse from Genesis 1 (4-5), inscribed vertically (from top to bottom) in white: "And God said: Let there be light. And there was light. And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darkness." What can an intellectual add to this absolutist statement? Grobman's poems, written on the upper right side of the picture, consist of the same letters as the biblical verse, and both lead to the occult. Grobman knows how hard it is for man to tell light from darkness, and that this is the very essence of his life on earth. The title *Jerusalem Construction* alludes to the eternal, heavenly Jerusalem, as opposed to the earthly Jerusalem. It brings to mind the endless war for the real Jerusalem, for

**14.** Ibid., p. 224.

and emphasizes the continuation of this phenomenon during the Soviet regime. Another collage, *Generalissimo* (fig. 21), clearly indicates the continuum of totalitarian rule in Russia, ending with the figure of Stalin. Grobman feels that he no longer wants to address only spiritual issues, and that he must enter the social-political arena. This need will grow over the years, becoming an important aspect of his future work.

**B**efore his immigration to Israel in 1971, Grobman created two paintings: *Next Year in Jerusalem* (fig. 22) and *Let My People Go* (fig. 23). These feature many symbols of the Grobmanesque cosmos, and the work's titles are woven into the bodies of the works. Grobman was equipped with a consolidated artistic language and worldview, along with the knowledge that he could develop them only in the new place. In Israel he began to compose his 'aphorisms,' which formed a theoretic and programmatic infrastructure to his work, and would accompany him throughout the 1970s.[11] In January 1975 he published *Leviathan No. 1* (fig. 24), a broadsheet newspaper of his own design, entirely in Russian handwriting. The texts were accompanied by reproductions of works by Russian artists and Grobman himself. From here it would be a short journey to the exclusive use of texts as visual works. In the same year he painted/wrote *Aphorism* (fig. 25), where writing fills the entire surface, and the symbol of the Leviathan is painted at the center. It is a declarative piece where symbol and text reinforce one another. Conceptual art was in blossom at this time. In addition to pictures reduced to symbols and handwritten texts, Grobman also conceived of several environmental projects, such as *The Practice of Magical Symbolism* and *The Leviathan Theater* (fig. 26). For the time being he would give up ornamentation and color, focusing on the transmission of the spiritual message of Magical Symbolism through visual text. If previously he had combined the letter and word in a painterly configuration, now the situation was reversed, and the script (usually accompanied by a symbol) became the painting. Grobman also painted works with his poems. In *Poems* (fig. 27), for example, a circle is outlined at the center of the sheet and in it a bird with spread wings, symbolizing the flight of the poet's imagination. The visual poem and the verbal picture form an artistic symbiosis, and whoever reads the poem also hears the sounds of the words rising from the painting. In *The Gates of Heaven* (fig. 28), Grobman wrote/painted his poems from the years 1971-75. In the upper section he painted a triangle inside a square, with the Hebrew letter *shin* (ש) at its center, denoting the word *Shaddai*, the Almighty. The bull in the lower part of the work symbolized God for the ancient Hebrews, and its wings transform it into an omnipotent mythological creature. One of the poems, *Death,* sheds light on the meaning of the title, *The Gates of Heaven*. To the left of the bull is a structure topped by a triangle, possibly a tomb, possibly a temple, possibly both, and to its right – a combination of a tree and a menorah. What at first appears as a mere illustration for the poems or a depiction of a beautiful, mysterious legend, turns out to be poignant meditation on human existence. In one of his poems Grobman wrote: "God, how heavy is your infinite caress."[12]

**O**nce again Grobman felt the need to expand his oeuvre, introducing the spatial dimension. In *Made of Wood* (fig. 29) he wrote/painted his poems in black on a white-painted wooden pole floating in the air, which he defined as a 'messenger.' The stick and the viewer share the same space, and a new relationship is established between the spectator and the work, one that from 1978 on, would find its full expression in Grobman's performances in the Judean Desert with the Leviathan Group. In 1976 Grobman composed *The First Manifesto of the Leviathan Group* intended to introduce a new agenda into Israel's artistic discourse. Henceforth theoretical thought would intensively accompany his visual practice, and he would try to include other artists in joint actions in the manifesto spirit. In the same year he created a large series of self-portraits, whose purpose was to assemble his growing visual lexicon. He created a uniform outline, a profile of a human figure, and filled its contour with symbols, letters, texts, and images which together sketch a portrait of his work and of his spiritual perception. In this context one may recall Magritte's figure with its famous bowler hat, which the Surrealist painter filled with his typical blue skies and white clouds, among other things. Grobman on his part created the large series of self-portraits in the same year that the Leviathan Group was founded. In preparation for the coming battles he equipped himself with his entire range of symbols, as weapons for "the magical release of the

**11.** Ibid.

**12.** Michail Grobman, *In a Black, Black Land* (Jerusalem: Carmel, 2005), p. 47 [Hebrew].

Jewish symbolism occasionally recurs in Grobman's paintings, as in *The Israeli Soldier's Grave* (fig. 13), depicting a grave with two markers bearing the Hebrew words *Amru* ("they said") and *le'Elohim* ("to God"), and next to them – a traditional seven-branched *menorah* shaped like an amputated tree. In the background is an imaginary landscape of the Judean hills, and in the sky – sun and moon that symbolize the passing time. Grobman observes from afar the existential struggle of Israel, to which he will arrive only eight years later. In 1964 the Leviathan emerges in his work for the first time, a monster which, according to tradition, one must not risk wakening. In the Book of Job it is said to have been vanquished by God in the beginning of time. A symbolical figure rich in meanings, the Leviathan surfaces on occasion in Grobman's work, who perceives it as "a symbol of heaven, earth, water, sea and wind, movement and direction, a symbol of the people as well: a dual symbol of an animate creature and an inanimate stone."[10]

**10.** Ibid., pp. 211-231.

In *Leviathan* (fig. 14) the mythological animal floats above a legendary vista of hills, water with boats, trees and animals. Its dominant presence does not seem to disturb the flow of daily life below. Grobman's symbolic figures often hover in a celestial world, in realms of purity and spirituality, far from the earthly reality. They exist in the imagination and their power lies in their symbolism. They function as a key to understanding the world, and allow us to sense the invisible.

Light, fragile, and splendid, carried weightlessly by the power of its wings, the butterfly naturally joined the symbolic world of the artist who painted *Grobman's Butterfly* (fig. 15), granting it a gentle beauty and translucence. For the first time, Grobman turned writing into an integral part of the work's texture, writing inside the butterfly's wings 'Michail Grobman Jew.' The symbolism is clear. As a Jewish artist he wants to move freely as a butterfly; he identifies with the butterfly and declares his Jewishness, a brave position at the time. Furthermore, his signature completes the drawing of the butterfly's body, which seems to be floating in an infinite space. During the same year Grobman created another painting, *Dead Head Butterfly* (fig. 16), portraying a butterfly and above it, an imaginary head, part animal, part human, symbolizing Death. The butterfly's body bears a poem by Grobman titled *Dead Head*. It is the first time that one of his poems appeared as part of a painting. Grobman the poet met Grobman the painter, a fusion that henceforth would often reoccur in his visual art. His signature is also part of the painterly texture. It is confined within a circle like a stamp of sorts. The butterfly sometimes symbolizes death and sometimes life. Grobman presents this duality underlying the butterfly's wonderful yet short life, and the inevitable death looming over it. This duality is also discernible in another work, *Black Sun* (fig. 17). The black sun is the nighttime sun that abandons our world in order to illuminate other worlds. The fish, emerging from the depths of the sea, is set free from its natural element and reaches upward; there it will discover a new world coming into being, a world that contains, concurrently, danger, suffering, and death as well. This was also the artist's desire, as he departed from the safe ground of tradition in order to explore new worlds and a different kind of light, knowing that the path was perilous and that he was going toward the unknown. Within just a few years Grobman succeeded in forming a new, unique artistic concept, based on a personal lexicon of symbols, whereby he constructed a visual world overflowing with personal and universal messages.

At this point I would like to turn to a completely different group of works from the second half of the 1960s, which originated in the early twentieth century Russian and European avant-garde tradition. These works are, in the main, connected to the technique of collage, in which Grobman has consistently engaged together with his painting. The themes are linked chiefly to Russian history, as in *The Year 1812* (fig. 18), depicting three Russian leaders who bravely confronted Napoleon's soldiers. The figures have become symbols, yet this time they are drawn from the world of earthly reality. In the collage *The Artillery Corps* (fig. 19) one observes, amongst other things, a portrait of General Suvarov, an old etching depicting a soldier and cannon, and a short text in French. It is a visual narrative, and the viewer is expected to build up the meaning of the picture from its various elements. Among the collages which I acquired in the 1990s for the Ludwig Museum in Cologne, there was one entitled *Russia Decorated with Medals* (fig. 20), which demonstrates the Russian tradition of awarding medals to its heroes,

words: ‘Still Life – Departure for the Unknown.’ The objects are concentrated in the middle, placed on the windowsill; the color blue beyond the sill indicates the infinite sky. The objects/symbols are flat, with hieroglyphs on them, signifying the transition from still life to spiritual nourishment. The title, *Evening Prayer*, also alludes to the direction of the Land of Israel. In the year of Grobman’s immigration to Israel, the three objects could have symbolized the artist and his family, and their departure for the unknown, equipped with spiritual nourishment that held them together. In some instances Grobman’s symbols are extracted from mythology. Although at one point he renounced depiction of the human figure, he returned to it as a symbolic mythological figure, as in *Winged Mermaid II* from 1963 (fig. 5), where he furnished the female figure with the tail and wings of a bird, letting her move freely in the ocean depths and the infinity of the sky. With a Russian landscape in the background, she symbolizes the yearning for freedom. Grobman often depicts creatures floating in space, like the angels in the painting *To the End of the Earth II* (fig. 6), and *Evening Journey* (fig. 7) painted a few years later. In the latter, the symbolic message is more complex. Grobman depicts the mythical Phoenix of unsurpassed beauty, that is granted longevity; if it bursts into flame, it will be reborn from the ashes. For Grobman, the Phoenix symbolizes the Jewish people, traveling back and forth across the earth (the spiral at top right), the ship symbolizes the eternal wanderings, and the vegetation – the momentum of renewed life. The work’s title, *Evening Journey*, now acquires its full symbolic meaning, especially if we recall that during the same year Grobman composed his text about Magical Symbolism. It refers to an eternal journey in pursuit of the spiritual and redemption.

**G**robman’s symbolic world is filled with animals, as in the painting *Triangle* (fig. 8), where every creature symbolizes one of life’s basic elements: air, water, and earth. The animals represent the forces operating above us, and shaping life. Different cultures throughout history have attributed animals with a wide range of qualities, but on the whole, they have common elements, which lend them universal meaning. Grobman regards the *Rhino-Wolf* (fig. 9), for example, as an expression of negative, even threatening forces. The rhino-wolf dominates the painting’s space, set against the backdrop of a fragile house. The struggle between positive and negative forces will come to hold an important place in Grobman’s works. For the time being, however, he goes on exploring the powers of mythological figures, and in the painting *Garden Goddess* (fig. 10) depicts the figure of an imaginary goddess, surrounded by vegetation, holding a little house in her outstretched hand, with a sailboat in the background. Some of the plants are pulled upwards by their roots; they symbolize the yearning for light, while the house and the boat signify the contradiction between the desire for a stable center and the dream to sail away to distant realms. The artist invites us to interpret his work to the best of our understanding, and thereby supplement it with additional layers of meaning. *The Fisherman’s Tree* (fig. 11) likewise brings together the natural elements: water, earth, and living creatures. The water is drawn from the earth through the tree trunk, reaching the branches that hold five fish. The figure of the Jew stands firm like the trunk; both symbolize the essence of spiritual life, which is nourished by vital energies buried deep and rising to the top, where they ripen like fruit on the Tree of Life.

**I**n 1963 Grobman spent a few months in the border area between Tajikistan and Afghanistan as an artist participating in a scientific expedition. His letters to his wife, Ira, gave him a unique opportunity to draw imaginary creatures on the backs of the envelopes. In this Grobman preceded the ‘mail artists’ of the 1970s. This was the first time that he significantly combined visual images and script. Since the stamps were an integral part of the envelope ‘compositions,’ Grobman added the act of collage to the drawing and writing. One may discern a fish hovering above a legendary city (fig. 12a), or a fish with a human head over the desert (fig. 12b), and a fish symbolizing death, threatening the village below (fig. 12c). There are also animals symbolizing the spirits of evil, such as *KingSnake* (fig. 12d) or *Dragon* (fig. 12e), that stand for political evil. This envelope also includes a special form of signature that Grobman started using around that time. Only a few envelopes have survived, but this experiment taught Grobman to employ different, unconventional materials as infrastructure for his paintings, a mode of operation with which he has persisted.

development, the picture lost its exclusivity as a visual message. Carlo Carrà, for example, painted a street demonstration in 1914, where the text dominates the entire picture space. In his painting *This is not a pipe*, Surrealist artist René Magritte creates an incongruity between the object's visual depiction and its verbal definition, thus challenging the truth of what we see. In the early 1960s Italian Mimmo Rotella exhibited torn posters, where segments of visual images and word fragments become pictures that express the chaos of urban life. During the same period, American Ed Ruscha made paintings of monumental billboards with text. In the 1990s, Chinese Xu-Bing painted full pages of imaginary ideograms. These few examples indicate to what extent script has become a central component in art.

During the 1950s Grobman had direct access to Russian avant-garde art that was still hidden in the basements of museums and in the homes of a few private collectors. Thus he became familiar with the Cubo-Futurist works of Kazimir Malevich and Natalia Goncharova, which featured various letters, words, symbols, and images. In the works of artists such as Vasilii Ermilov and Ivan Puni letters became a central, and sometimes the only element in the painting. Later on the avant-garde artists engaged in applied art and propagandist art, and combined text with picture for their posters and book covers. Typography and book design thrived in Moscow in the 1910s and 1920s. Grobman's private collections, which he began in the 1960s, contain many works by David Burliuk, Mikhail Larionov, El Lissitzky, Kazimir Malevich and Nikolai Kulbin based on the combination of letter and symbol. Grobman feels a particular affinity to Malevich, since "Malevich's line is not a sign of logic, it is a sign of spiritual purity. The *Black Square* of Malevich is a symbol of spiritual not physical construction. Malevich is a body with a spiritual flesh and blood of a Biblical prophet. The quest for Malevich is a search for God, far from the poesy of technological minds… but yearns, above all, for the reconstruction of the inner world of humanity."[7] Grobman goes on to quote Malevich: "Through all his productions, man in the hope of arriving at God or perfection seeks to attain the throne of thought as the absolute way in which he will act not as a man but as a God, because on it he is incarnated, becoming ideal."[8] Grobman constructs a temporal bridge which takes him back to a forgotten period, renews severed ties, and like an echo of that period, he declares: "We can touch only a single thread of the transcendental veil, the absolute act, and, having touched it, to stop short before the most optimistic secret that has ever astounded us. The essence of our universal method is a gaze into the phenomena furnished by eternity… The goal is the magical release of the world from its fetters, and the symbol serves as its weapon."[9]

**7.** Michail Grobman, "On Malevich," in cat. *Avant-Garde Revolution Avant-Garde: Russian Art from the Collection of Michail Grobman,* trans. Jack Hirschman (Tel Aviv Museum of Art, 1988), p. 108.

**8.** Ibid., p. 106.

**9.** *Zerkalo* (n. 1), p. 232.

*Still Life M1* from 1959 (fig. 1), which attests to a Futurist influence, portrays a large eye floating in space, a symbol of the divine essence and a source of light and wisdom. In that same space is the letter M, which possibly symbolizes the artist's name, Michail, but is not necessarily a signature, and is open to other interpretations. In another work from 1962 (fig. 2) the three objects have become symbols, a fact reinforced by their symbolic coloration: a black bottle, a brown glass, and a white fish floating in space. The signature and year are enclosed in a rectangle, and signify the artist's presence. The black bottle holds the mysterious knowledge that will be laid bare; the brown glass may symbolize the earth as the source of life; and the white fish – water, fertility, wisdom, purity, to give but a partial list of the fish symbolism. Grobman leaves his symbols open to different interpretations, but their specific integration in the picture clearly lends them a singular meaning whose revelation demands delving into the artist's Magical Symbolism, thus bringing us closer to a spiritual and artistic experience that is beyond the visual. Another 1962 work (fig. 3) features a green square, with a small white circle in its upper right corner, and beside it – a white branch with three leaves. The square is one of the basic geometric shapes of the language of symbols, and many meanings have been ascribed to it. One is the eternal, celestial Jerusalem. The branch symbolizes the renewal of life, but in its specific form it signifies both the purity of man and the Menorah. Grobman is at the outset of his journey, and he composes a lexicon of symbols that in the future will allow him to formulate personal artistic messages with ever more intricate meanings.

In 1971 Grobman returned to the three elements: the bottle, the glass (circle), and the fish in *Evening Prayer* (fig. 4). The painting was executed while still in Moscow, and on its back it bears the

## Symbol, Letter, and Word in Michail Grobman's Art

Marc Scheps

Michail Grobman formulated Magical Symbolism in Moscow, in September 1967, for the first time encapsulating his artistic approach, which had begun to crystallize in 1959. Perceiving it as "a system of (visual) signs decipherable through spiritual introspection,"[1] he strives "to transport the human psyche over the bridge that separates the material from the spiritual, so that the psyche may know the meaning of its earthly existence."[2] At that time, the twenty-year old artist was facing the vacuum of the post-Stalinist period, following forty years of art in the service of an establishment which denied artists creative freedom. He realized that his art had to be based on foundations entirely different from those of Soviet art. His only way was to return to the artistic sources of early twentieth century Modern art, and from it to draw inspiration for the creation of a new language. In the process he would also give explicit expression to his Jewish identity, and would be the first among the second avant-garde artists to dedicate numerous works to this concern since 1960.

Grobman connected to both the Jewish folk-art tradition and to Jewish philosophy, especially to Kabbalah and various remnants of Jewish life in Russia. He delved into the works of the early twentieth century Russian avant-garde, while trying to keep abreast of developments in Western Europe. The link to the past was partly intended to break free of the stifling dominant trend of Socialist Realism. During that period Grobman and a small group of other young artists created a new artistic reality, which would, after many struggles, attain growing recognition in Russia itself as well as a widening interest from around the world. In *The First Manifesto of the Leviathan Group* Grobman would write: "Three foundations define our artistic position: 1. primitivism; 2. symbol; 3. letter."[3]

The concept of 'primitivism' played an important role in the development of modern art in Russia and the West. As early as 1913, A. Schewtschenko addressed the issue, writing: "We aim to find new ways for our art. At the same time, we do not reject the old art outright, permitting its early expressions, especially the primitive, the enchanted stories of the Far East, to continue to inspire us. The simple, unconcealed beauty of the *lubok*, the austere quality of the primitive, the mechanical precision of the construction, the nobility of style and beautiful color, are fused together thanks to the creative hand of a powerful artist – this is our slogan, and this is our solution. […] We take the *lubok*, the primitive, the icon, for in them we find the precise, direct, and pure pictorial concept of life."[4]

Schewtschenko took part in the first exhibition, which Mikhail Larionov dedicated to 'primitive' art in 1913 Moscow. The exhibition spanned icons, manuscripts, and *luboks* (popular woodcut prints), mostly from Larionov's private collection, as well as art objects from the Far East. Starting in 1908, Larionov himself created paintings in neo-primitivist style. Below we will examine how 'primitivism' would become a central element in Grobman's work, a permanent visual infrastructure nourished by diverse Russian sources, from icons to folk art.

This essay sets out to examine the significance of the symbol and the letter in Grobman's art, whose combination is an inseparable part of the Magical Symbolism system. Discussing the symbol, Grobman wrote: "The mystical language of prophets – the visual act of our unity with the Creator – the precise sign of the bond between body and spirit – *Kabbalah*."[5] We will closely follow the integration of symbols in the fabric of his works and their multiple meanings in different visual contexts. As for the letter, Grobman regards it as "the magical embodiment of logic – the instrument of morality, truth, and purity – a mode of communication with the Creator – the Ten Commandments – the Talmud."[6] We shall embark on a fascinating journey during which we will unearth the affinities between the primitive, the symbol, and the letter, as well as the stratified messages they convey in Grobman's work. Beyond the letter as symbol, Grobman employs words and texts in his art since he is a poet and a scholar, as well as due to his artistic perception. In this context it ought to be noted that many twentieth century artists employed letters and words in their art, starting with Picasso's and Braque's first collages in 1912. As a result of this

**1.** *Zerkalo: Contemporary Russian Literature in Israeli Discourse,* eds.: Ira Vrubel-Golubkina and Nir Baram (Tel Aviv: Am Oved, 2005), p. 218 [Hebrew].

**2.** Ibid., p. 214. The English version was quoted from: Mordechai Omer, "Tikkun: Shamanism in Art – The Israeli Option," in cat. *Tikkun: Perspectives on Israeli Art of the Seventies,* p. 461.

**3.** Cat. *The Leviathan Group: From Symbol to Technology – Form – Object – Plan* (Jerusalem: Jerusalem Theater, 1982) [Hebrew]; see also *Tikkun* (n. 2), p. 458.

**4.** A. Schwetschenko, *Der Neoprimitivismus: Seine Theorie, Seine Möglichkeiten, Seine Erfolge* (Moscow, 1913), p. 9.

**5.** Cat. *The Leviathan Group* (n. 3), ibid; see also *Tikkun* (n. 2), p. 456.

**6.** Ibid.

# LAST SKIES

## MICHAIL GROBMAN

21.11.2007 – 21.12.2007

**Michail Grobman** – Last Skies
21 November – 21 December 2007

**Loushy & Peter Art & Projects**
19 Rothschild Blvd. Tel Aviv
Tel / Fax: 972 3 5165570
info@loushy.com
www.loushy.com

**Special Thanks**
Esther Dollinger
Viki & Dr. Zev Segal
Zivia

The catalogue is supported by Mifal Hapayis
Israel National Lottery

**Catalogue**
Design & production: Studio Joseph Jibri
English translation: Timna Seligman
Preepress & Print: Kal Press Ltd.

On the cover:
**Untitled,** 2004, detail, C-Print, 127 x 150

Measurements are given in centimeters, height x width

© All rights reserved, Michail Grobman, authors
and Loushy & Peter Art & Projects, 2007

לושי ופטר | אמנות ופרוייקטים
LOUSHY | לושי
LOUSHY & PETER | ART & PROJECTS

# MICHAIL GROBMAN

# LAST SKIES

LOUSHY | לושי