EXTENSION.ISRAEL

# СВЕЧЕНИЯ

EXTENSION.ISRAEL

## EXTENSION.ISRAEL

# СВЕЧЕНИЯ

**КУРАТОР: РОЙ БРАНД**

**АВНЕР БЕН-ГАЛ**
**ЭЙТАН БЕН МОШЕ**
**БЕН ВАДЛЕР**
**ТСИБИ ГЕВА**
**ДОР ГЕЗ**
**КЕРЕН ЙЕАЛА-ГОЛАН**
**ДАНИЭЛ КИКЗАЛЕС**
**КАРАМ НАТУР**
**ХИЛЛЕЛЬ РОМАН**
**ЙЕГУДИТ САСПОРТАС**
**НИР ХОД**
**ОМЕР ШЕЙЗАФ**
**ЭСТЕР ШНАЙДЕР**

tg
Москва, 2018

# EXTENSION.ISRAEL

# ILLUMINATIONS

CURATED BY ROY BRAND

AVNER BEN-GAL
EITAN BEN MOSHE
BEN WADLER
TSIBI GEVA
DOR GUEZ
KEREN YEALA-GOLAN
DANIEL KICZALES
KARAM NATOUR
HILLEL ROMAN
YEHUDIT SASPORTAS
NIR HOD
OMER SHEIZAF
ESTER SCHNEIDER

tg

Moscow, 2018

# СВЕЧЕНИЯ

Сегодня мы переживаем отнюдь не самые светлые времена, и лишь единицы все еще верят в движение вперед или хоть какое-то движение вообще. По большей части мы пребываем в прострации, блуждаем, ждем, пока случится нечто, хорошее или плохое, хоть что-то. Современная жизнь это не столько существование в живом настоящем, сколько выхолощенное ожидание, отсрочивание, бесперспективное откладывание. Мы попросту тратим время впустую.

Нет крупных светил, но есть слабо мерцающие в темноте свечения, проблески надежды, мимолетные моменты радости. Которые возникают, трепещут и тут же растворяются. Свечения могут, словами Вальтера Беньямина, образовывать «созвездия», подобно померклым созвездиям на небе, в которых мы узнаем фигуры и которые принимаем за знаки. В настоящий момент это все, чем мы можем довольствоваться, а задача, вверенная сегодня искусству, — продлить жизнь этих свечений в виде шифров.

Представьте разницу между мощью огней Нью-Йорка или Москвы, наблюдаемых из космоса, и мельтешением светлячков, различимых только в самой отдаленной глубинке. Представьте разницу между прожекторами, освещающими рекламные щиты или знаменитостей (тоже именуемых звездами), и скромными свечками, зажигаемыми в квартирах в день рождения или на Хануку. Блистательный свет, удел городов и лидеров, таит многие обещания, но на деле дает немногое. А надежду может разжечь только самый крохотный огонек, осветивший один зыбкий момент.

К таковым относятся работы в «Свечениях»: раздробленные, изломанные, подавленные и все же пробивающиеся сквозь непроглядный мрак зимы или завесу ночи. Когда наши глаза и сердца приспосабливаются к восприятию тихого, сдержанного, медленно текущего — в противовес оглушающему действу, доминирующему в сфере общественного — экспозиция начинает вибрировать в движении.

Произведения искусства на выставке представляют собой объекты, излучающие свет, источник которого заточен внутри них и непрестанно продолжает лучиться надеждой. То есть потенциал искусства, особо актуальный в наши дни: искусство способно оберегать факел надежды, выживать во времена отупения, сохранять частички души человечества для будущего процветания. Художники уподобляются древним философам и монахам, несущим в мир мудрость, поступательно, по крупице в каждой отдельной рукописи или беседе. Искусство не может разом изменить весь сегодняшний мир, но может создавать небольшие анклавы энергии и жизни, которые сопротивляются мейнстриму. Это, конечно, не триумфальные и героические деяния модернизма с его громкими утопическими идеями, но и не пораженчество. «Свечения» воплощают форму действия, устремленного в будущее, которое мы еще не можем помыслить.

Уместным представляется проведение параллелей с двумя магистральными текстами. Первый — «Пепел, иголка, карандаш и спичка», эссе швейцарского писателя Роберта Вальзера, написанное в 1915 году, которое приводится целиком ниже. Вальзер был одним из неординарных голосов литературы XX века. Будучи маргиналом и затворником, Вальзер тем не менее пользовался высоким уважением других эксцентричных фигур от словесности: Роберта Музиля, Вальтера Беньямина, Франца Кафки. Его произведения описывают мелкие предметы, невидимых людей и непримечательные события, как раз из которых складывается большая часть нашей жизни. Вальзер работал писцом, ассистентом изобретателя и дворецким. Страдал от душевных расстройств и провел последние 25 лет своей жизни в санаторных клиниках. В эти годы он изобрел особое микрограмматическое письмо, которое называл «карандашным методом»; работы этого периода были расшифрованы и опубликованы много позже. Его «Микрограммы», подобно дневникам Кафки и литературному коллажу в «Пассажах» Беньямина, повествуют о разрушении суверенной независимости личности под мощью натиска сил народных масс, технологии и Государства. Вальзер прошел незамеченным на фоне умопомрачительного гула современности и трагических событий двух мировых войн. Однако сегодня его негромкий мягкий голос, скромный и простой тон его миниатюрных рукописей находят в нас много более глубокий отклик, чем любые грандиозные свершения и безмерно амбициозные манифесты того времени.



Такие изящные строки открывают упомянутую повесть Вальзера:

> Написал я как-то небольшую заметку про пепел, приняли ее неплохо, а в ней — довольно много необычного, среди прочего высказал наблюдение, что нет у пепла никакой силы к сопротивлению. Конечно, при хоть сколько-нибудь серьезном погружении в предмет, даже о такой мелочи можно порассказать кой-чего довольно-таки небезынтересного, вот еще, кстати, что если на пепел подуть, то ну ничего в нем не станет сопротивляться, чтобы не разлететься во все стороны. Пепел есть само смирение, сама незначительность, сама ничтожность, а самое прекрасное, что ни на что он не годен[1].

Как же естественно автор делает переход от незначительности к состоянию умиротворенности и несопротивления, напоминающему учение Дзен. Как он преобразует пепел в нечто прямо противоположное себе, одновременно и совершенно эфемерное, и подспудно вечное. В заключение таких легкомысленных странствий по обыденному Вальзер пишет: «стоит лишь глаза открыть да внимательно поглядеть вокруг, как увидишь вещи, достойные проникновенного и обстоятельного рассмотрения».

Второй текст, который приходит на ум — книга современного писателя и куратора Жоржа Диди-Юбермана «Выживание светлячков». Это небольшое произведение в виде размышлений вокруг заметки Пьера Паоло Пазолини 1975 года «Статья о светлячках» (L'Articolo delle lucciole). В ней итальянский режиссер и поэт с горечью описывает момент, когда в Италии исчезли светлячки, а с ними «огоньки человеческой невинности, поглощенные мраком — или „зверским“ светом прожекторов — торжествующего фашизма»[2].

Пазолини ошибался. Светлячки на самом деле не исчезли. Но его слова метафорически и буквально говорят о том, как мы более не можем их разглядеть. Пазолини утверждает, что после подвешивания (за ноги) мертвого Муссолини в Милане фашизм не умер, а выявить его и бороться с ним стало, наоборот, еще сложнее. Пазолини указывает на более глубинную форму фашизма, здравствующую и в 1975 году — фашизм, порабощающий умы. Фашизм, по его словам, переродился

в интернализированную форму массового принуждения, силу, которая связывает людей вместе и стирает различия. (Итальянский термин *fascismo* происходит от *fascio,* что означает «связка» или «объединение» и имеет общие корни с такими английскими словами, как *fashion* и *fascination,* или «мода» и «обворожительность» соответственно).

В начале XX века фашизм соревновался с другими формами социальной организации, существовавшими в среде сельских общин, земледельцев и пролетариата. Две мировые войны обернулись колоссальным физическим изничтожением и кровавым зверством, ужас которых до сих пор остается неизъяснимым. С другой стороны, две войны проторили путь для катка модернизации, подмявшего под себя весь мир, сделав его однородным. Эту стадию исторического развития Пазолини и называет «истинным фашизмом». Диди-Юберман характеризует эту углубленную форму фашизма, которая ведет к истощению человеческого, так:

> Чуть позже, незадолго до написания статьи об исчезновении светлячков, Пазолини обращается к трагической и апокалиптической теме *истощения человечности* внутри современного общества: «Я просто исхожу из того, что, глядя вокруг себя, осознаю трагедию. В чем состоит эта трагедия? В том, что человеческих существ больше нет: есть лишь индивидуальные машины, борющиеся друг с другом»[3].

Складывается ситуация, где все мыслят одинаково, где воображение подконтрольно СМИ и где через социальные сети отслеживаются все акты самовыражения — ситуация, где нет свободы. Мы все меньше и меньше видим людей, а вместо них машины, направляемые довлеющими системами. Так, становится крайне притягательным мрачный диагноз Пазолини, говорящий об опустошении и слепоте нашего времени, когда все тонет и уплощается в резком свете прожекторов. Но можно обратиться к Диди-Юберману, отъюстировать свои чувства, с тем чтобы научиться различать мерцающие свечения и даже мягкие голоса инаковости. Их переливы можно ощутить в наших сердцах и головах, если на время заглушить себя. В чем, как ни в этом, может сегодня заключаться роль искусства — открывать возможности подобным формам тихого размышления?



Важно подчеркнуть, что Диди-Юберман пишет не об исчезновении, а о выживании светлячков. Пазолини ошибался не только в утверждении об их исчезновении, но и о нашей неспособности их разглядеть. Его наивность неимоверно быстро переросла в решительное осуждение современности тогда и сегодня. При этом такая радикальная критика от Пазолини на руку противоположной стороне. Разочароваться в человеке — все равно что «оправдать то, что нам навязывает машина. Не видеть ничего, кроме ночного мрака и ослепляющего света прожекторов». Чтобы этого избежать и продолжить бороться с уплощением человеческой души, следует оставаться небезразличным, внимательным, сохранять место для «появления возможностей, вспышек — *несмотря ни на что*»[4].

Несмотря ни на что мы должны давать трепещущим слабым огонькам светиться и мягким голосам крепнуть. Таково сегодня наше положение, положение современных интеллектуалов, художников, поэтов: мы не можем обещать видения великого будущего, но можем двигаться сквозь повседневность, совершая мини-революции. Беньямин называл это «слабой мессианской силой», приводя в пример силу реликвий или пыли в складках платья. О похожей силе говорится и у Кафки, который пишет о силе, рассекающей самую полную невозможность в момент, когда для человека все, казалось бы, обречено пред вратами закона. Пепел, иголки, карандаши и спички — те слабые, малые и податливые сущности, что могут пережить сильнейшие штормы.

***Рой Бранд***

1. *Роберт Вальзер.* Пепел, иголка, карандаш и спичка [1915] // EXTENSION.IL. Свечения. Каталог выставки. М.: Галерея «Триумф» 2018.
2. Книга Жоржа Диди-Юбермана «Выживание светлячков» опубликована в 2018 году в издательстве Les Éditions de Minuit. В настоящем издании публикуется фрагмент книги в переводе Алексея Шестакова.
3. Цит. по: Ж. Диди-Юберман. Выживание светлячков. Фрагмент // EXTENSION.IL. Свечения. Каталог выставки. М.: Галерея «Триумф» 2018.
4. Ж. Диди-Юберман. Выживание светлячков. Фрагмент // EXTENSION.IL. Свечения. Каталог выставки. М.: Галерея «Триумф», 2018.

# ПЕПЕЛ, ИГОЛКА, КАРАНДАШ И СПИЧКА

Написал я как-то небольшую заметку про пепел, приняли ее неплохо, а в ней — довольно много необычного, среди прочего высказал наблюдение, что нет у пепла никакой силы к сопротивлению. Конечно, при хоть сколько-нибудь серьезном погружении в предмет, даже о такой мелочи можно порассказать кой-чего довольно-таки небезынтересного, вот еще, кстати, что если на пепел подуть, то ну ничего в нем не станет сопротивляться, чтобы не разлететься во все стороны. Пепел есть само смирение, сама незначительность, сама ничтожность, а самое прекрасное, что ни на что он не годен. Можно ли быть неустойчивее, слабее и незначительнее пепла? Нелегко это. Есть ли еще что-нибудь, столь же податливое и терпеливое? Навряд ли. Нет у пепла характера, а от дерева он куда дальше, чем уныние от задора. Там, где пепел, там уж почитай что ничего и нет. Наступи на пепел и не почувствуешь даже, что наступил на что-то. Да-да, так вот, и не думаю, что слишком уж ошибусь, если выскажу мнение, что стоит лишь глаза открыть да внимательно поглядеть вокруг, как увидишь вещи, достойные проникновенного и обстоятельного рассмотрения.

Вот, к примеру, иголка, она, как известно, острая и полезная и не терпит грубого обращения, какой бы тонкой она ни была, а цену себе, похоже, знает. Что же касается карандаша, то он заслуживает внимания в той степени, в какой следует знать, как его очинять, пока очинять будет нечего, после чего карандаш, вследствие обусловленной немилосердным использованием бесполезности, бросают куда подальше, а уж тогда никому и в голову не придет хоть словечком воздать ему должное за многочисленные достижения. У простого карандаша есть брат, синий карандаш; рассказывают, что любят несчастные карандаши друг друга братской любовью и что объединяет их нежная и крепкая дружба на всю жизнь. Вот уже три, как сказали бы, в высшей степени примечательные, удивительные и вызывающие всяческое сочувствие вещи, каждая из которых, в свою очередь, не меньше прочих годилась бы, если б представился к тому случай, для отдельной повести.



Любопытно, что скажет читатель о спичке, которая лежит в коробке, как милый, очаровательный и своеобразный человечек с множеством приятелей, лежит терпеливо, аккуратно и послушно, кажется, будто она спит и видит сны. Пока спичка отдыхает в коробке, пока ее не используют и не тревожат, она, вне всякого сомнения, не обладает какой бы то ни было ценностью. Она, так сказать, ожидает грядущего. Но в один, как говорится, прекрасный день ее вынимают из коробки, проводят несчастной, милой головкой по полоске серы, пока головка не загорится, а вслед за ней и палочка. Это величайшее событие в жизни спички, в нем — ее предназначение и служение, хотя она и погибает в огне. Разве это не трогательно? Спички сгорают в муках, их кончина болезненна, пусть и приносит пользу; умирая, спичка пробуждается от лености, бездеятельности и бесполезности, она демонстрирует, чего стоит, будучи охваченным рвением, служить и исполнить свой долг. Радуясь собственному предназначению, спичка горит, проявив себя, сгорает дотла. Вся радость ее жизни — в смерти, а пробуждение к жизни означает для нее скорый конец. Она любит и служит, после чего падает замертво.

***Роберт Вальзер***

**Перевод с немецкого *Александра Филиппова-Чехова***

# ИЗ КНИГИ «ВЫЖИВАНИЕ СВЕТЛЯЧКОВ»

**(Paris: Minuit, 2009)**

Первого февраля 1975 года, то есть ровно день в день или, вернее, ночь в ночь через тридцать четыре года после того, как Пазолини написал своему другу детства Франко Фарольфи письмо о светлячках, и ровно за девять месяцев до того, как пасть глубокой ночью на пляже в Остии от руки жестокого убийцы, он опубликовал в газете *Corriere della sera* статью о текущей ситуации в итальянской политике. Она называлась «Пустота власти в Италии» (Il vuoto del potere in Italia), но позднее была включена в сборник «Пиратские тексты» под другим, знаменитым с тех пор заголовком — «Статья о светлячках» (L'Articolo delle lucciole)[1]. Это была статья не просто о светлячках, а прежде всего о *смерти* светлячков. Пазолини горько сетовал на то, что в Италии исчезли светлячки, то есть огоньки человеческой невинности, поглощенные мраком — или «зверским» светом прожекторов — торжествующего фашизма.

Исходная посылка текста сводится к следующему: мнение о том, что фашизм тридцатых-сороковых годов побежден, ошибочно. Хотя Муссолини был казнен и повешен за ноги на миланской площади Лорето, явив собою «позорный» образ из тех, что издавна входят в обычай итальянской политики[2], на руинах *его* фашизма возродился фашизм как таковой, не менее страшный и, по мнению Пазолини, более проникающий и опустошительный. Уже «христианско-демократический режим оказался чистейшей воды продолжением режима фашистского», а в середине 1960-х годов произошло «нечто», давшее рождение «радикально, всецело и непредсказуемо новому фашизму»[3]. Первая стадия этого процесса ознаменовалась «полицейским насилием и пренебрежением к конституции» вкупе со «злобным, тупым и репрессивным государственным конформизмом», не желая мириться с которым, «интеллектуалы и другие несогласные строили безрассудные планы» политического переворота[4].

Начало второй стадии обозначил, согласно Пазолини, момент, когда «даже самые передовые и критически настроенные интеллектуалы не заметили „постепенного исчезновения светлячков“ (non si erano che „le lucciole stavano scomparendo“)»[5]. В словах, найденных итальянским режиссером в этом тексте, жар полемиста или даже провокатора, как о нем часто говорят, дополняется и возвышается нежностью поэта. Полемист без колебаний говорит о «геноциде», ссылаясь в поддержку своей мысли на тезис Маркса об угнетении пролетариата буржуазией[6], а поэт обращается к старинному, лирическому, личному — почти автобиографическому — образу светлячков:

> В начале 1960-х годов под влиянием промышленных выбросов в атмосферу и (особенно в сельской местности) загрязнения воды — лазурных рек и кристально чистых еще недавно каналов — начали исчезать светлячки (sono cominciate a scomparire le lucciole). Это произошло пугающе молниеносно (il fenomeno è stato fulmineo e folgorante). За несколько лет светлячков не осталось. Сегодня они живут лишь в щемящих воспоминаниях о прошлом (sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato)…[7]

Задача этого поэтико-экологического образа вовсе не в том, чтобы смягчить ужас феномена, диагностированного Пазолини, а, скорее, в том, чтобы подчеркнуть антропологическое — с его точки зрения, наиболее глубокое и радикальное — измерение политического процесса, о котором идет речь. Используя в середине 1970-х годов категоричное слово «геноцид», Пазолини обозначает им общую тенденцию к *культурной деградации* и часто говорит именно о «культурном геноциде». Идея углубившегося фашизма, пришедшего на смену открытым жестам Муссолини, четко выявилась уже в 1969 году, в беседах режиссера с Жаном Дюфло[8]. В статье 1973 года «Две аккультурации» Пазолини уточняет свою мысль: во времена исторического фашизма еще сохранялась возможность сопротивляться, то есть освещать нависший мрак проблесками мысли — например, перечитывая «Ад» Данте или открывая для себя фольклорную поэзию, или даже просто наблюдая за «танцем светлячков» в Болонье в 1941 году.

> Фашизм предлагал реакционную и монументальную модель, — пишет Пазолини, — но она оставалась

> мертвой буквой. Различные обособленные культуры (крестьянские, люмпен-пролетарские, рабочие) продолжали строить свою жизнь по привычным для них моделям: фашизм подавлял их, но это подавление ограничивалось лишением права слова. В наши дни, напротив, именно модели для жизни предписываются из центра тотально и безусловно. Подлинные культурные модели отрицаются как таковые. Самоотречение доведено до конца[9].

В 1974 году тема «культурного геноцида» получает у Пазолини дальнейшее развитие. «Истинный фашизм», — утверждает он, — нападает на ценности, души, язык, жесты, тела народа[10]. И далее: «Без массовых казней и без палачей он добивается уничтожения значительных частей общества», — вот почему «это [всеобщее] присоединение к образу и качеству жизни буржуазии» есть все основания назвать геноцидом[11]. Чуть позже, незадолго до написания статьи об исчезновении светлячков, Пазолини обращается к трагической и апокалиптической теме *истощения человечности* внутри современного общества:

> Я просто исхожу из того, что, глядя вокруг себя, осознаю трагедию. В чем состоит эта трагедия? В том, что человеческих существ больше нет: есть лишь индивидуальные машины, борющиеся друг с другом[12].

Из всего этого следует, что точечное и невероятное сияние светлячков служит в глазах Пазолини — глазах, умевших столь проницательно всматриваться в лица и столь точно находить нужный жест в телах его друзей и актеров, — метафорой человечности как таковой, то есть человечности, приведенной к ее наипростейшей способности: подавать нам знак во мраке. Не видит ли Пазолини окружающий его мир как мрак, который окончательно уничтожил, поработил или *истощил отличия,* создаваемые в темноте вспышками светлячков, ищущими любви? Полагаю, что этот образ еще нуждается в уточнении. Ведь светлячки исчезли не во мраке. Когда мрак максимально глубок, мы начинаем замечать наималейшее свечение; само угасание света еще остается видимым для нас, пока сохраняется его след, сколь угодно слабый. Нет, светлячки исчезли не во мраке, а в ослепительном свете «зверских» прожекторов — прожекторов сторожевых вышек, политических ток-шоу, футбольных стадионов и телестудий. Что же до «индивидуальных машин, борющихся друг с другом», то они суть не что иное, как ярко высвеченные тела героев ситкомов с их стереотипными желаниями, как нельзя более далекие от трепетных, эфемерных, невинных светлячков, этих «щемящих воспоминаний о прошлом».

***Жорж Диди-Юберман***

**Перевод с французского *Алексея Шестакова***

1. *Pasolini P. P.* L'articolo delle lucciole [1975] // Pasolini P. P. Saggi sulla politica e sulla società / a cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 1999. P. 404–411; франц. пер.: *Pasolini P. P.* L'article des lucioles / trad. P. Guilhon // Pasolini P. P. Écrits corsaires. Paris: Flammarion, 1976 (éd. 2005). P. 180–189.
2. О традиции «позорных образов» см.: *Ortalli G.* La pittura infamante nei secoli XIII–XVI. Rome: Società Editoriale Jouvence, 1979; *Edgerton S. Y.* Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1985. В фильме «Ярость» Пазолини останавливается на теме казни такого рода.
3. *Pasolini P. P.* L'articolo frlle lucciole. Art. cit. P. 404. Trad. cit. P. 181.
4. Ibid. P. 405–406. Trad. cit. P. 182–183.
5. Ibid. P. 406. Trad. cit. P. 183.
6. Ibid. P. 407. Trad. cit. P. 184.
7. Ibid. P. 405. Trad. cit. P. 181.
8. *Pasolini P. P.* Entretiens avec Jean Duflot [1969]. Paris: Éditions Gutenberg, 2007. P. 173–183 («От одного фашизма к другому»).
9. *Pasolini P. P.* Acculturation et acculturation [1974] / trad. P. Guilhon // *Pasolini P. P.* Écrits corsaires. Op. cit. P. 49.
10. *Pasolini P. P.* Le veritable fascisme [1974] / trad. P. Guilhon // *Pasolini P. P.* Écrits corsaires. Op. cit. P. 76–82.
11. *Pasolini P. P.* Le génocide [1974] / trad. P. Guilhon // *Pasolini P. P.* Écrits corsaires. Op. cit. P. 261.
12. *Pasolini P. P.* Nous sommes tous en danger [1975] / trad. C. Michel et H. Joubert-Laurencin // Contre la television et autres textes sur la politique et la société. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2003. P. 93.

# ILLUMINATIONS

By *Roy Brand*

We're not living in a time of great light and very few of us still believe that we are moving forward or even moving at all. For the most part we are lost, roaming, waiting for something to happen, good or bad, anything. Contemporary life is not so much about the living present as it is about an empty expectation, a delay, a postponement without any promise. We are simply wasting time.

No great light, but there are weak illuminations that shimmer in the dark; flickering signs of hope, short and fleeting moments of joy. They appear, quiver and quickly vanish. Sometimes they form what Walter Benjamin calls constellations, like the dimmed groups of stars that we see as figures and read as signs. That's all that we have at present and the task left to art today is to make them linger longer as ciphers.

Imagine the difference between the glaring lights of New York or Moscow seen from outer space, versus the flickering of fireflies noticeable only in the depths of the countryside. Imagine the difference between the spotlights illuminating billboards and celebrities (also called stars), and the modest candles lit in a small apartment to celebrate a birthday or the miracle of Hanukkah. The magnificent light reserved for cities and leaders promises much but delivers very little. Only the smallest of lights casted on a fragile single moment can spark hope.

These are the works that *Illuminations* gather: fractured, broken, muted but nevertheless glimmering in the dead of winter and in the thick of night. The exhibition begins vibrating with movement and life once we let our eyes and hearts readjust to that which is quiet, restrained, slowly enveloping, at the antipode of the loud spectacle that dominates our public sphere.

The works of art in this show are light-producing objects whose source of energy is trapped within them, dimly but constantly glittering with hope.

That's what art can do, at least in our present time: it can pass on the torch of hope, to survive the stupidity of our present times and preserve something of the soul of humanity for prosperity. These artists are like ancient philosophers or monks disseminating wisdom, one conversation and one manuscript at a time. Art today cannot change the whole world at once but it can create small pockets of energy and life that can resist the mainstream. This is not the triumphant and heroic art of high modernism brandishing utopian promises, but neither is it defeatism. *Illuminations* is a form of acting for a future we cannot yet imagine.

I have in mind two formative texts. The first is a short story from 1915 by Swiss author Robert Walser, called *Ash, Needle, Pencil, and Match,* and reproduced in the following pages. Walser was one of the most peculiar voices of the early 20th century. A marginal recluse, he was nevertheless admired by other eccentrics such as Robert Musil, Walter Benjamin and Franz Kafka. His writings are concerned with the little things, the invisible people and the non-events that make up the majority of one's life. He worked as a copyist, an inventor's assistant and a butler. He suffered mental breakdowns and spent the last 25 years of his life in sanatoriums. During these years he developed a miniature form of pencil writing that was later deciphered and brought to publication. *The Microscripts,* similarly to Kafka's notebooks and to Benjamin's literary collage in the *Passagenwerk,* recount the collapse of individual sovereignty in face of the greater powers of the masses, of technology and of the State. Walser was lost in the overbearing noises of modernity and the shocking events of the two world wars. Yet today, the soft voice, the humble and simple tone emanating from his miniature writings succeed in touching us more deeply than any of the grandiose actions and over-ambitious manifestos that dominated his times.

Here's how Walser's 'prose piece' wittily opens:

> Once I wrote a treatise on ash, for which I received not a little applause. In it I brought to light a variety of curiosities, among them the observation that ash possesses no resistance worth mentioning. In fact it's possible to say something meaningful about this uninteresting substance only by deeper penetration; for example, if you blow on ash, it doesn't in the least refuse instantly to disintegrate. Ash is modesty, insignificance, and worthlessness personified, and best of all, it's filled with the conviction that it's good for nothing.[1]



How wonderfully we pass from insignificance to an almost zen-like quality of serenity and non-resistance, transforming ash into an antithetical substance that is both utterly ephemeral and tacitly eternal. Following his lighthearted wanderings through the mundane, Walser concludes: "We need only open our eyes and look around carefully to see valuable things, if we look at them closely enough and with a certain degree of attention."

The second text I have in mind is called *Survival of the Fireflies* by Georges Didi-Huberman, a contemporary writer and curator from France. Didi-Huberman's little book revolves around *The Article on the Fireflies* (L'articolo delle lucciole), a short text by Pier Paolo Pasolini from 1975. In the latter, the Italian film director and poet laments the moment in Italy when the fireflies disappeared and with them, "those human signals of innocence annihilated by the night—or by the "fierce" brilliance of spotlights—of triumphant fascism."[2]

Pasolini was mistaken. The fireflies did not in fact disappear. But his claim serves as evidence for our inability to see the fireflies, both literally and metaphorically. Pasolini's thesis is that Fascism did not end with the hanging (upside down) of Mussolini in Milan; it only became more difficult to identify and resist from then on. Pasolini points to a much deeper form of fascism well alive in 1975; one that takes over the minds. Fascism, he says, has transformed itself into an internalized form of mass coercion, a force that binds us together and eliminates differences (the Italian term "fascismo" is derived from "fascio," which simply means binding or grouping, and is also related to the words "fashion" and "fascination").

During the early part of the twentieth century, fascism competed with other forms of life organizations such as those embodied by rural communities, farmers and proletarians. The two world wars brought massive physical extinction and atrocities that to this day remain unfathomable. But they also set the ground for modernization's leveling machine that plowed and homogenized the world. This stage is what Pasolini terms "true fascism." Didi-Huberman shows how according to Pasolini, this deeper form of fascism results in the "disappearance of the human":[3]

> In 1975, just as he writes his text on the fireflies' disappearance, the filmmaker has also taken up the motif—the tragic and apocalyptic motif of the *disappearance of the human* at the heart of contemporary society: "All

> I want is that you look around and take notice of the tragedy. What is the tragedy? It's that there are no longer any human beings; there are only some strange machines that bump up against each other."[4]

There is no freedom when everyone thinks alike, when the imagination is controlled by the media and social networks monitor every expression. More and more we do not see human beings but machines triggered by overpowering systems. We can easily empathize with Pasolini's somber analysis of the emptiness and blindness of our times, after the harsh spotlights have washed away and flattened out everything on their path. But we can also, together with Didi-Huberman, readjust our senses in order to see flickering emanations of light, and we can tune in to hear the soft voices of otherness. If we let ourselves go quiet for a while, we can feel their humming in our hearts and in our minds. And what other role is left for art today, but to provide the opportunities for such forms of quiet meditations?

It is important to stress that Didi-Huberman does not speak of the disappearance of the fireflies but of their survival. Pasolini was not only mistaken about their disappearance but also about our inability to see them. He's naiveté changed all too quickly into a harsh condemnation of his times and ours. In fact, Pasolini's form of radical critique is playing into the hands of his opponent. To give up on the human is "to give credence to what the machine tries to make us believe. To see nothing but the black night or the blinding glare of spotlights." Instead, to resist the flattening of the human soul we need take care, to pay attention, to allow the "openings, of possibilities, of flashes, *in spite of all."*[5]

In spite of it all, we must let the weak and trembling lights sparkle, and the soft voices gather force. This is where we stand today as intellectuals, as artists, as poets of our times: we cannot point to a great vision of the future but we can enact mini-revolutions in the midst of the everyday. Benjamin called it the "weak messianic force"[6] and gave as examples the power of a relic or the dust left in the fold of a dress. Kafka mentioned a similar power, cutting through the thickest impossibilities at the very moment that your fate seems doomed before the gates of the law. The ash, the needle, the pencil and the match, those weak, small and yielding elements can survive great storms.



1. *Girlfriends, Ghosts, and Other Stories* by Robert Walser, translated by Tom Whalen with Nicole Köngeter and Annette Wiesner, New York Review Books, 2016.
2. *Survival of the Fireflies* by Georges Didi-Huberman, translated by Lia Swope Mitchell, University of Minnesota Press, 2018, p. 9. Originally published in French as *Survivances des lucioles,* copyright 2009 by Les Éditions de Minuit, Paris.
3. *Survival of the Fireflies,* p. 11.
4. Ibid.
5. *Survival of the Fireflies,* p. 18.
6. Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," in *Illuminations: Essays and Reflections,* ed. Hannah Arendt (New York: Harcourt, 1988).

# ASH, NEEDLE, PENCIL, AND MATCH

By *Robert Walser*
Translated by *Tom Whalen* and *Annette Wiesner*

Once I wrote a treatise on ash, for which I received not a little applause. In it I brought to light a variety of curiosities, among them the observation that ash possesses no resistance worth mentioning. In fact it's possible to say something meaningful about this uninteresting substance only by deeper penetration; for example, if you blow on ash, it doesn't in the least refuse instantly to disintegrate. Ash is modesty, insignificance, and worthlessness personified, and best of all, it's filled with the conviction that it's good for nothing. Can one be more unstable, weaker, more wretched than ash? Not very easily. Is there anything more yielding and tolerant? Not likely. Ash has no character and is more removed from any kind of wood than depression is from exuberance. Where there is ash, there is really nothing at all. Put your foot in ash, and you hardly feel you've stepped on anything. Yes, yes, that's the way it is, and I doubt I'm very much mistaken if I dare to say that we need only open our eyes and look around carefully to see valuable things, if we look at them closely enough and with a certain degree of attention.

Take the needle, for example, which as we know is just as pointy as useful, and which doesn't tolerate being dealt with roughly, because as tiny as it is, it still seems to know its true value. Regarding the little pencil, what makes it so remarkable, as we have every reason to know, is that as it's sharpened and sharpened, eventually there's nothing to sharpen anymore, whereupon we throw it away, now that it's useless through merciless use, and it occurs to no one, even from afar, to offer a word of acknowledgment or thanks for its many services. The pencil's brother is called the blue pencil, and as has often been told, the two unfortunate pencils love each other like brothers, since they've struck up a delicate and intimate friendship for life. That's three, then, as one in general can surely say, very strange, remarkable, and sympathetic objects, which, one just as much as the other, would possibly, that is, in the right situation, be suitable for a special lecture.



And what would the reader say to the little match or matchstick, just as dear as delicate, a sweet, odd little person, lying in its match-box next to its numerous comrades, patient, proper, well-behaved, as if adream or asleep. As long as the little match rests in its box, unused and unchallenged, it's of no great value. It awaits, so to speak, that which is to come. One day, though, one takes it out, presses it against the rough surface, scrapes its poor, good, dear little head until it catches fire, and now the little match flames and burns. This is the great event in the life of the little match, by which it fulfills its purpose in life, does its good deed, and then dies a death by incineration. Isn't that heartbreaking? The little match must miserably burn up, pitifully go to ground, while it performs its sweet task, awakening from its apathy, inactivity, and uselessness, revealing its worth, and smoldering with its eagerness to serve and do its duty. The moment the little match takes pleasure in its destiny, it dies; the moment it unfolds its meaning, it perishes. Its joy in life is its death, and its waking its end. The moment it loves and serves, it collapses altogether and expires.

# SURVIVAL OF THE FIREFLIES

**Excerpt**

**(Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2018)**

By *Georges Didi-Huberman*
Translated by *Lia Swope Mitchell*

February 1, 1975—that is, thirty-four years to the day, or rather to the night, after his beautiful letter on the fireflies' appearance, and exactly nine months before he was brutally murdered in the dead of night on the beach in Ostia—Pasolini publishes an article in the *Corriere della sera* newspaper about the political situation of the time. The text is titled *Il vuoto del potere in Italia,* but it would later be republished in the *Scritti corsari* under the soon-to-be famous title *L'articulo delle lucciole,* "The fireflies article."[1] Yet I would argue that this is, above all, the death notice for the fireflies. It consists of a funeral lament on the moment, in Italy, of the disappearance of fireflies, those human signals of innocence annihilated by the night—or by the "fierce" brilliance of spotlights—of triumphant fascism.

The thesis is this: it's a mistake to believe that the fascism of the 1930s and 1940s was defeated. Mussolini was executed, of course—hanged by his feet in the Plaza Loreto in Milan in an "infamous" staging, characteristic of Italy's oldest political customs.[2] But from the ruins of that fascism, another fascism was born, a new terror that, in Pasolini's view, was even deeper and more devastating. On one hand, "the democratic-Christian regime was the pure and simple continuation of the Fascist regime"; on the other hand, "something" happened in the middle of the 1960s, "something" that made way for the emergence of a "radically, totally, and unforeseeably new type of fascism."[3] The first phase of the process was marked by "police violence and disregard for the constitution," all of it drenched in "atrocious, stupid and repressive State conformity," against which "intellectuals and opposition of this period cherished ridiculous illusions" of political reversal.[4]

The second phase of this historical process began, according to Pasolini, at the very moment that "the most advanced and critical intellectuals did not realize that 'the fireflies were disappearing.'"[5] In the words that this polemicist—or rather provocateur, as Pasolini is usually called—brings together, all his violence is assembled, *constructed [montée]* with all the care of the poet. The polemicist does not hesitate to speak of "genocide," justifying his choice on this occasion with a reference to Karl Marx, on the bourgeoisie crushing the proletariat.[6] As for the poet, he deploys the ancient, lyrical, and delicate—that is, the autobiographical—image of fireflies:

> At the beginning of the sixties, the fireflies began to disappear in our nation, due to pollution of the air, and the azure rivers and limpid canals, above all in the countryside. This was a stunning and searing phenomenon. There were no fireflies left after a few years. Today this is a somewhat poignant recollection of the past.[7]

The return to this poetico-ecological image is not in any sense an attempt to soften the violence of the phenomenon that Pasolini is diagnosing. Rather, it's a way to insist on the anthropological dimension—in his eyes, the most profound and radical dimension—of the political process in question. Pasolini uses the hyperbolic word *genocide* in this period to designate more precisely a general movement of *cultural decay,* which he clarifies frequently with the expression "cultural genocide." The idea that a deeper fascism had supplanted Mussolinian gestures appears clearly in 1969, in Pasolini's interviews with Jean Duflot.[8] Later, in a 1973 article titled "Acculturation and Acculturation," the filmmaker explains his idea: in the time of historical fascism, it was still possible to resist—that is, to light up the darkness with a few glimmers of thought, by rereading Dante's *Inferno,* for example, but also by discovering dialect poetry or, very simply, by observing the fireflies' dance in Bologna in 1941. "Fascism proposed a model, a reactionary and monumental model, but it remained a dead end. Various individual cultures (peasants, workers, the subproletariat) continued undisturbed in identifying with their models, for repression was limited to obtaining their adherence in words. In our day, however, adherence to the models that the center imposes is total and unconditional. We reject true cultural models. The renunciation is complete."[9]

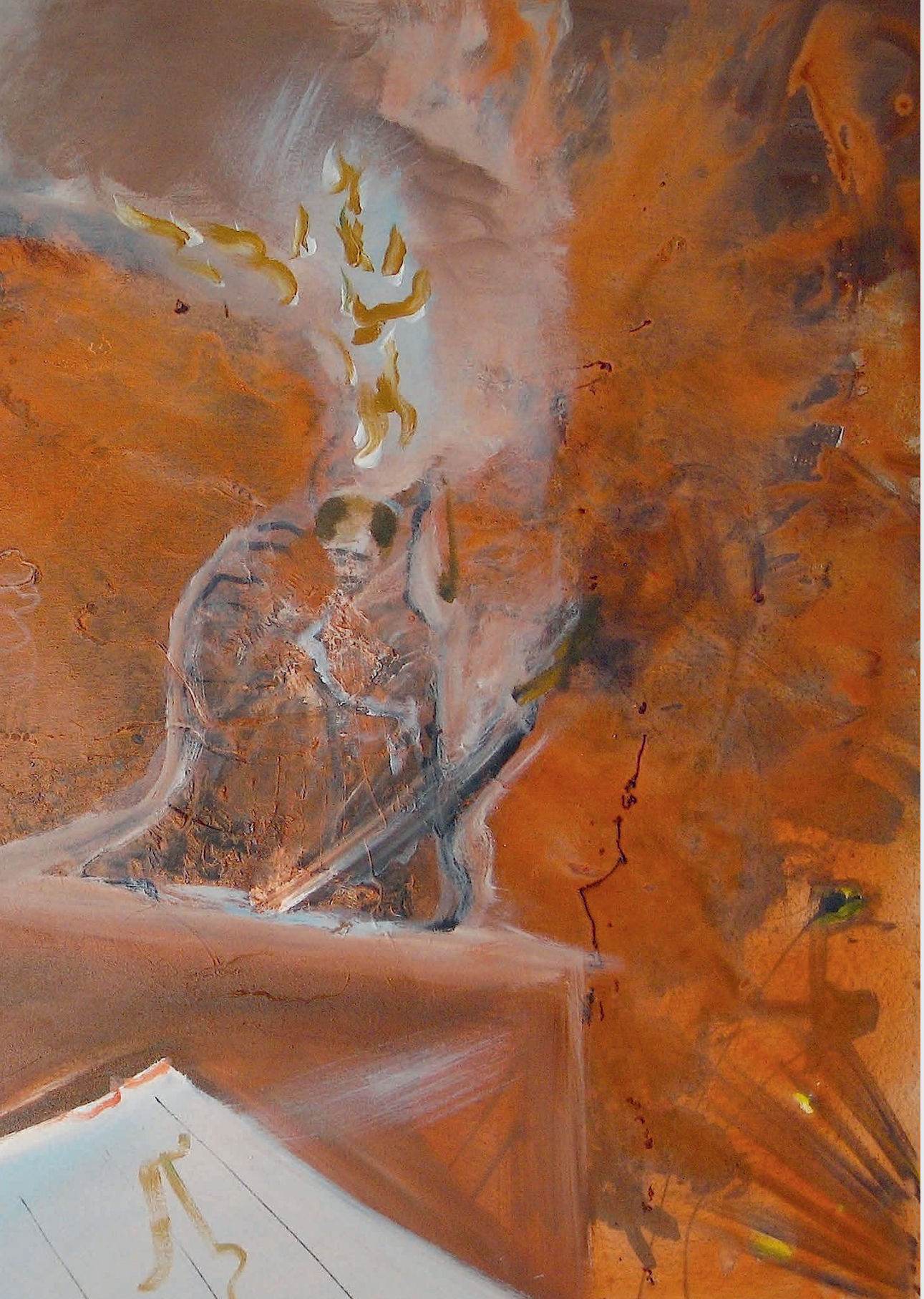
In 1974, Pasolini fully develops his theme of "cultural genocide." The "true fascism," he says, is one that takes over the values, the souls, the languages, the gestures, the bodies of the people.[10] It's that which "leads, without executions or mass killings, to the suppression of large portions of society itself," which is why this genocide must be called "that [total] assimilation of the quality and the way of life of the bourgeoisie."[11] In 1975, just as he

writes his text on the fireflies' disappearance, the filmmaker has also taken up the motif—the tragic and apocalyptic motif—of *the disappearance of the human* at the heart of contemporary society: "All I want is that you look around and take notice of the tragedy. What is the tragedy? It's that there are no longer any human beings; there are only some strange machines that bump up against each other."[12]

It's necessary to understand that the improbable, minuscule splendor of fireflies, in Pasolini's eyes—eyes skilled in the contemplation of a face or the selection of just the right movements of his friends' and actors' bodies—is a metaphor for nothing other than humanity in its essence, humanity reduced to the simplest of its powers: to send us a sign in the night. Does Pasolini see, then, his contemporary environment as a night that would finally devour, subjugate, or *reduce the differences* formed in darkness by those luminous flashes of fireflies in search of love? This last image, I believe, is not yet quite right. It's not actually into the night that the fireflies have disappeared. When the night is darkest, we're capable of seizing on the faintest glimmer, and even the expiration of light remains visible to us in its *trace,* however tenuous. No, the fireflies disappeared in the blinding glare of the "fierce" spotlights: spotlights from watchtowers, on political talk shows, in sports stadiums, on television screens. As for those "strange machines that bump up against each other," they're nothing but the overexposed bodies, with their stereotypes of desire, that confront each other in the bright light of sitcoms—so very distant from the quiet, the hesitant, the innocent fireflies, those "memories of the past, not without pain."



1. Pier Paolo Pasolini, "L'articulo delle lucciole," in *Saggi sulla politica e sulla società,* ed. W. Siti and S. De Laude (Milan: Arnoldo Mondadori, 1999), 404–11; also in *Scritti corsari* (Milan: Garzanti, 1977). "Disappearance of the Fireflies," trans. Christopher Mott, in Diagonal Thoughts, ed. Stoffel Debuysere (Brussels, June 23, 2014), http://www.diagonalthoughts.com/?p=2107.
2. On the tradition of "infamous images," see Gherardo Ortalli, *La pittura infamante nei secoli* XIII–XVI (Rome: Società Editoriale Jouvence, 1979). S. Y. Edgerton, *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985). In La Rabbia, Pasolini lingers on a torture scene of this kind.
3. Pasolini, "Disappearance of the Fireflies."
4. Pasolini.
5. Pasolini.
6. Pasolini.
7. Pasolini.
8. Pier Paolo Pasolini, "D'un fascisme. l'autre," in *Entretiens avec Jean Duflot* (Paris: Gutenberg, 2007), 173–83.
9. Pier Paolo Pasolini, "Acculturation et acculturation," in Écrits corsaires, trans. French by P. Guilhon (Paris: Flammarion, 2005), 49.
10. Pier Paolo Pasolini, "Le veritable fascisme", in *Écrits corsaires,* 76–82.
11. Pier Paolo Pasolini, "Le génocide," in *Écrits corsaires,* 261.
12. Pier Paolo Pasolini, "We're All in Danger," interview with Furio Colombo, trans. Pasquale Verdicchio, in *In Danger,* ed. Jack Hirschman (San Francisco: City Lights, 2010), 235.

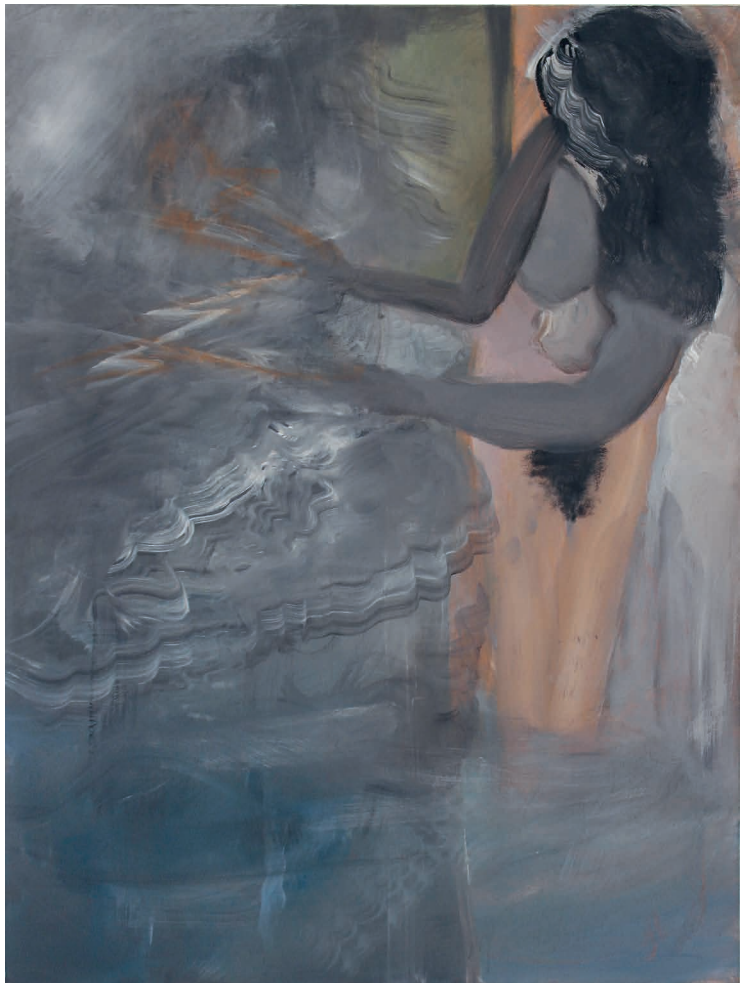


# АВНЕР БЕН-ГАЛ

Художник использует приглушенные тона для изображения напряженных и опустошенных сцен, которые вызывают общечеловеческое чувство ужаса. Размытие границы между абстрактностью и фигуративностью лишает зрителя уверенности в различии между объективно увиденным и домысленным. Фигуры и формы, всплывающие из туманной дымки, могут быть как устрашающими, так и завораживающими, а чаще — сочетают оба эффекта вместе.

# AVNER BEN-GAL

Avner Ben-Gal uses a muted palette to depict intense and desolated scenes, unburying a universal sense of dread. Painting between abstract and figural, we can never be entirely certain if what we see is in the painting or in our head. Figures and forms appear from the haze, they can be both intimidating or captivating, usually both at the same time.



**Авнер Бен-Гал**

*Ведущая прогноза погоды*
2018
Холст, смешанная техника
160 × 120 см

**Avner Ben-Gal**

*Weather Girl*
2018
Mixed media on canvas
160 × 120 cm

**Авнер Бен-Гал**

*Шприцы*
2012
Холст, смешанная техника
120 × 160 см

**Avner Ben-Gal**

*Syringes*
2012
Mixed media on canvas
120 × 160 cm

**Авнер Бен-Гал**

*Арабская вещательная студия в темноте*
2018
Холст, смешанная техника
50 × 60 см

**Avner Ben-Gal**

*The Arab's Broadcast Studio in Dark*
2018
Mixed media on canvas
50 × 60 cm

**Авнер Бен-Гал**

*Кролик в вертолете*
2017
Холст, смешанная техника
220 × 180 см

**Avner Ben-Gal**

*Rabbit on Helicopter*
2017
Mixed media on canvas
220 × 180 cm

# ЭЙТАН БЕН МОШЕ

Эйтан Бен Моше черпает вдохновение в эклектичном сплетении культурных идентичностей, форм и материалов, которые его окружают. На выставке «Свечения» творчество художника представлено масштабными лайтбоксами, поверхность которых сочетает разнонаправленные эффекты: переносит нас в магические параллельные миры и погружает нас в скопление ширпотребного хлама. Духовность и материальность здесь собраны воедино, как это часто и бывает в нашей повседневной жизни.

# EITAN BEN MOSHE

Eitan Ben Moshe finds inspiration in his neighborhood's eclectic mix of cultural identities, forms and materials. As part of the exhibition *Illuminations,* Ben Moshe presents seven large light boxes the surface of which holds antithetical powers: it both transports us into magical parallel universes, and makes us dwell in the cluster of cheap junk. Spirituality and materiality come together as they often do in our daily life.

**Эйтан Бен Моше**

*Без названия*
2018
Смешанная техника (лайтбокс, алюминиевые рамки)
70 × 100 × 20 см

**Eitan Ben Moshe**

*Untitled*
2018
Mixed media (light box with aluminium frames)
70 × 100 × 20 cm

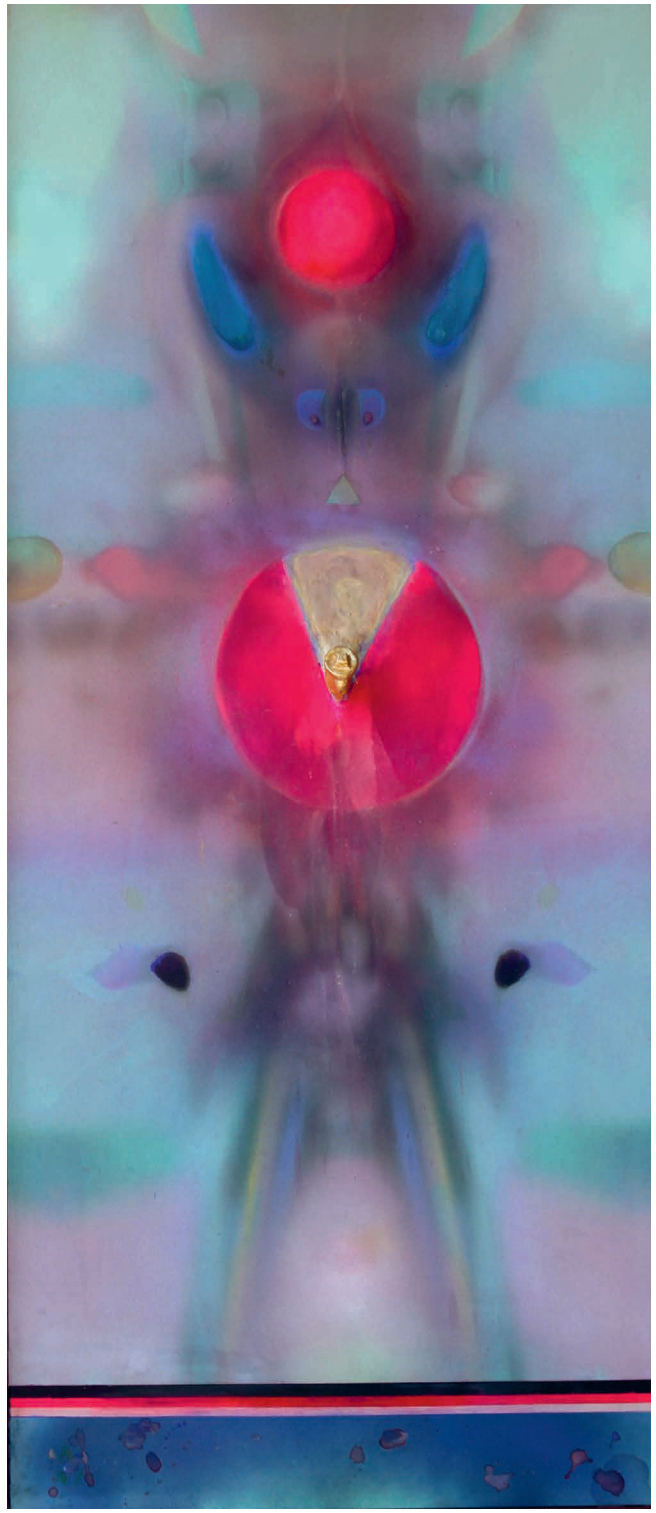
**Эйтан Бен Моше**

*Без названия*
2018
Холст, цифровая печать, акрил, метал, папье-маше
165 × 85 см

**Eitan Ben Moshe**

*Untitled*
2018
Digital print on canvas, acrylic, metal, papier mache
165 × 85 cm





**Эйтан Бен Моше**

*Без названия*
2018
Смешанная техника (лайтбокс, алюминиевые рамки)
Ø 120 см, глубина 13 см

**Eitan Ben Moshe**

*Untitled*
2018
Mixed media (light box with aluminium frames)
Ø 120 cm, depth 13 cm

**Эйтан Бен Моше**

*Без названия*
2018
Смешанная техника (лайтбокс, алюминиевые рамки)
Ø 120 см, глубина 13 см

**Eitan Ben Moshe**

*Untitled*
2018
Mixed media (light box with aluminium frames)
Ø 120 cm, depth 13 cm

# БЕН ВАДЛЕР

Созданные специально для этой выставки, работы Вадлера входят в его текущий цикл отлитых из бетона скульптур, «Сорок порталов». На перепутье, между археологическими руинами и религиозными обителями, в своих работах Вадлер размышляет о формирующем воздействии архитектуры на наше самосознание и ее роли в качестве проводника нашего отношения ко внешнему миру. В представленном цикле художник использует свет (свечи): как в виде каждодневного ритуала, знаменующего вехи в жизни данной выставки, так и в качестве структурного компонента, который постепенно расширяет границы его работы во времени и пространстве.

Стоит упомянуть, что вернисаж «Свечений» совпадает с Ханукой, еврейским праздником огней. Это время года, когда евреи по всему миру в течение восьми ночей зажигают свечи в память о возвращении Второго Иерусалимского Храма Иудой Маккавеем и последующем чуде. Чтобы очистить храм, Маккавей решил в первые восемь дней возжечь менору. Но масла в храме оставалось лишь на один день. Тем не менее огонь был зажжен и ко всеобщему облегчению та имеющееся толика масла чудесным образом прогорела все восемь дней.

# BEN WADLER

Produced especially for this exhibition, Wadler's work is part of an ongoing body of cast concrete sculptures called *Forty Portals.* At the crossroad between archeological ruins and religious shrines, Wadler's works question how architecture informs our identity and mediates our relationship to the world. In this series, Wadler uses light (candles) both as a daily ritual, marking the exhibition's life-span; and as building material, gradually expanding the work in time and space.

It is worth recalling that the opening of the exhibition *Illuminations* coincides with Hanukkah, the Jewish Festival of Lights. At this time of the year, Jews throughout the world light candles for eight nights to commemorate the regained control of the Jewish Maccabees over the Second Temple in Jerusalem, and the miracle that unfollowed: to purify the Temple, the Maccabees had decided to burn ritual oil for eight days. However, only one day's worth of oil was left in the Temple. They lit the menorah anyway and to their relief, the small amount of oil miraculously lasted the full eight days.

**Бен Вадлер**

*Сорок порталов*
2012
Литой бетон, восковые свечи
60 × 30 × 90 см

**Ben Wadler**

*Forty Portals*
2012
Cast concrete and wax candles
60 × 30 × 90 cm

# ТСИБИ ГЕВА

Живопись Тсиби Гева существует на границе между абстракцией и фигуративностью, между открытием и сокрытием, между семантическими структурами и экспрессивными выплесками. Палитра из земляных тонов и яркого белого непосредственно вдохновлена пейзажами и особым характером освещения в Израиле. Из многослойности холстов и широких мазков складывается некая археология слов и эмоций, где личное и эстетическое сходится с политическим и историческим. Триптих Тсиби — скорее перформативная работа. Художник безоценочно позволяет пятнам белого и черного соперничать, из чего рождается граница, зоны изоляции и контроля. Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживаются некие пограничные области, где из случайных смешений рождается богатство цветов и текстур. В результате перед нами картина «происходящая» в данный момент, или «событие».

# TSIBI GEVA

Tsibi Geva's paintings exist in the threshold between abstraction and figuration, between revelation and concealment, between semantical constructions and expressive outpours. Their palette of earthy tones and vibrant whites are directly inspired by the landscapes and the quality of light in Israel. Their multi-layered surfaces and profuse brushstrokes present an archeology of words and emotions in which the personal and the aesthetic meet the political and the historical. The Triptych is mostly a performative work. Geva lets an expanse of white and black rival each other without prior deliberation to produce a border and areas of exclusion and control. But looking closely we find living liminal zones where a wealth of colors and textures emerge from accidental mixtures. The result is a painting that is a "happening" or an "event".

**Тсиби Гева**

*Без названия (Триптих)*
2011
Холст, смешанная техника
178 × 120 см (каждый)

**Tsibi Geva**

*Untitled (Tryptich)*
2011
Mixed media on canvas
178 × 120 cm (each)

**Тсиби Гева**

*Без названия*
2015
Холст, смешанная техника
140 × 50 см

**Tsibi Geva**

*Untitled*
2015
Mixed media on canvas
140 × 50 cm

**Тсиби Гева**

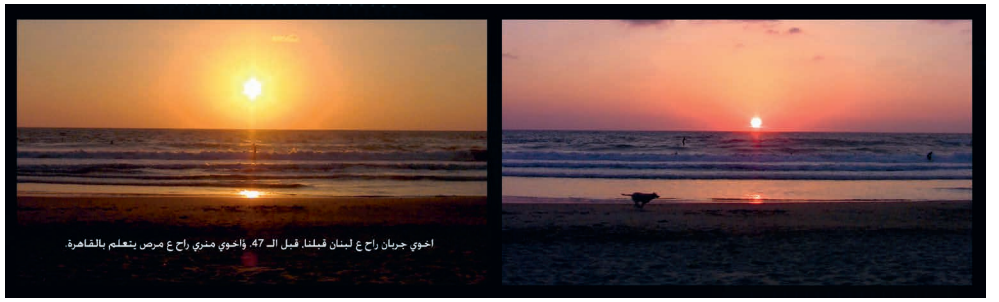
*Без названия*
2012
Холст, смешанная техника
178 × 120 см

**Tsibi Geva**

*Untitled*
2012
Mixed media on canvas
178 × 120 cm

# ДОР ГЕЗ

Дор Гез задается вопросами о роли современного искусства в повествовании неписаных исторических сюжетов и реконтекстуализации визуальных и письменных источников. В видеоработе *Sabir* запечатлен закат на побережье в портовом городе Яффа. Поверх усыпляющего плеска волн мы слышим голос Самиры Монайер. Женщина рассказывает о ее средиземноморском детстве в Яффе до событий 1948 года. Мы узнаем о том, как война 1948 года вынудила ее семью бежать из Яффы в ал-Лид, как они укрывались в Церкви Святого Георгия, как они впоследствии получили израильское гражданство. На протяжении монолога цельная речь Самиры попеременно звучит то на ее родном арабском, то на беглом иврите. Билингвизм героини отражен в названии произведения: слово sabir восходит к латинскому глаголу «знать» и обозначает гибридный язык на основе арабского, греческого, турецкого, берберского и французского, который был в ходу в средиземноморских портах в период от эпохи крестовых походов вплоть до 18-го века. Медленно заходящее солнце над морем служит визуальным маркером утекающего времени, которое сплавляет воедино воспоминания и утраты женщины и уходящий свет.




**Дор Гез**

*Сабир*
2011
Одноканальное видео
19′ 21″
Предоставлено галереей Двир

**Dor Guez**

*Sabir*
2011
Single-channel video
19′ 21″
Courtesy Dvir Gallery



# DOR GUEZ

Dor Guez's practice raises questions about contemporary art's role in narrating unwritten histories, and re-contextualizing visual and written documents. His video *Sabir* captures the setting sun on a beach in the port city of Jaffa. The lull of waves accompanies Samira Monayer's narration of her childhood years in pre-1948 Jaffa, on the Mediterranean shore. As Samira's story unfolds, we hear how her family fled coastal Jaffa to al-Lydd, seeking refuge from the 1948 war; how they hid in the Church of St. George; and how they eventually received Israeli citizenship. Throughout her monologue, Samira seamlessly shifts back and forth between her native Arabic and fluent Hebrew. Her bilingual facility relates to the title of the piece, *Sabir,* a word derived from the Latin verb "to know" denoting the hybrid language composed of Arabic, Greek, Turkish, Berber, and French spoken in Mediterranean ports from the time of the Crusades to the eighteenth century. The sun's slow descent into the sea serves as a visual marker of passing time, fusing her recollections and losses with the disappearing light.

# КЕРЕН ЙЕАЛА-ГОЛАН

Инсталляция «Жидкий белый» представляет собой видеопроекцию на водную поверхность в емкости из оргстекла. На видео показана сама художница, одетая в белое, она многократно окунает лицо и руки в молочно-белую жидкость, совершая перформативный акт, вызывающий ассоциации с колдовскими ритуалами и таинством крещения. Буквально и образно погружая себя и зрителя в белый цвет, Голан осуществляет действо очищения, которое раз за разом сводится на нет в силу того, что белая кожа художницы не перенимает ни физических, ни символических свойств жидкости.

**Керен Йеала-Голан**

*Жидкий белый*
2005
Одноканальное видео,
ящик из плексигласа с водой
2′ 53″

**Keren Yeala-Golan**

*Liquid White*
2005
Single-channel video
in plexiglass box with water
2′ 53″



# KEREN YEALA-GOLAN

*Liquid White* is an installation composed of a video projected on the liquid surface of a white plexiglass box filled with water. The video shows the artist herself, dressed in white clothes, repeatedly dipping her face and hands into a milky-white liquid, following a performative action that calls to mind witchcraft and baptism rituals. Literally and metaphorically immersing herself and the viewer into the color white, she engages in an act of purification that consistently fails to materialize as her “white-colored” skin cannot retain any of the liquid’s physical and symbolic qualities.

# ДАНИЭЛ КИКЗАЛЕС

Даниэл Кикзалес с давних пор обворожен силой вида, открывающегося с горы Скопус, возвышенности в Иерусалиме, на которой расположены Еврейский университет и альма-матер художника, Академия Бецалель. У подножья холма раскинулась палестинская деревня Аль-Иссавия, а в дали видна Иудейская пустыня и Мертвое море.

В блистательно соблазнительном видео «Посланник», снятом на горе, Кицалес смотрит вниз на деревню и отвечает на мусульманские призывы к молитве аккордами электрогитары, вплетая свой музыкальный перформанс в ритуальные напевы муэдзина. Две музыкальные традиции, восточная и западная, неожиданно сходятся в эмоциональном диалоге на фоне постепенно заходящего солнца и в ритме пяти обязательных молитв. Невольно думаешь о западном романтизме, колониализме и культурной апроприации. Однако вместе с этим зрителю предлагается задуматься также о единящей силе музыки и универсальной доминанте природы, проходящей сквозь социальные, культурные и религиозные различия людей.

**Даниэл Кикзалес**

*Посланник*
2011
Одноканальное видео
17′ 18″

**Daniel Kiczales**

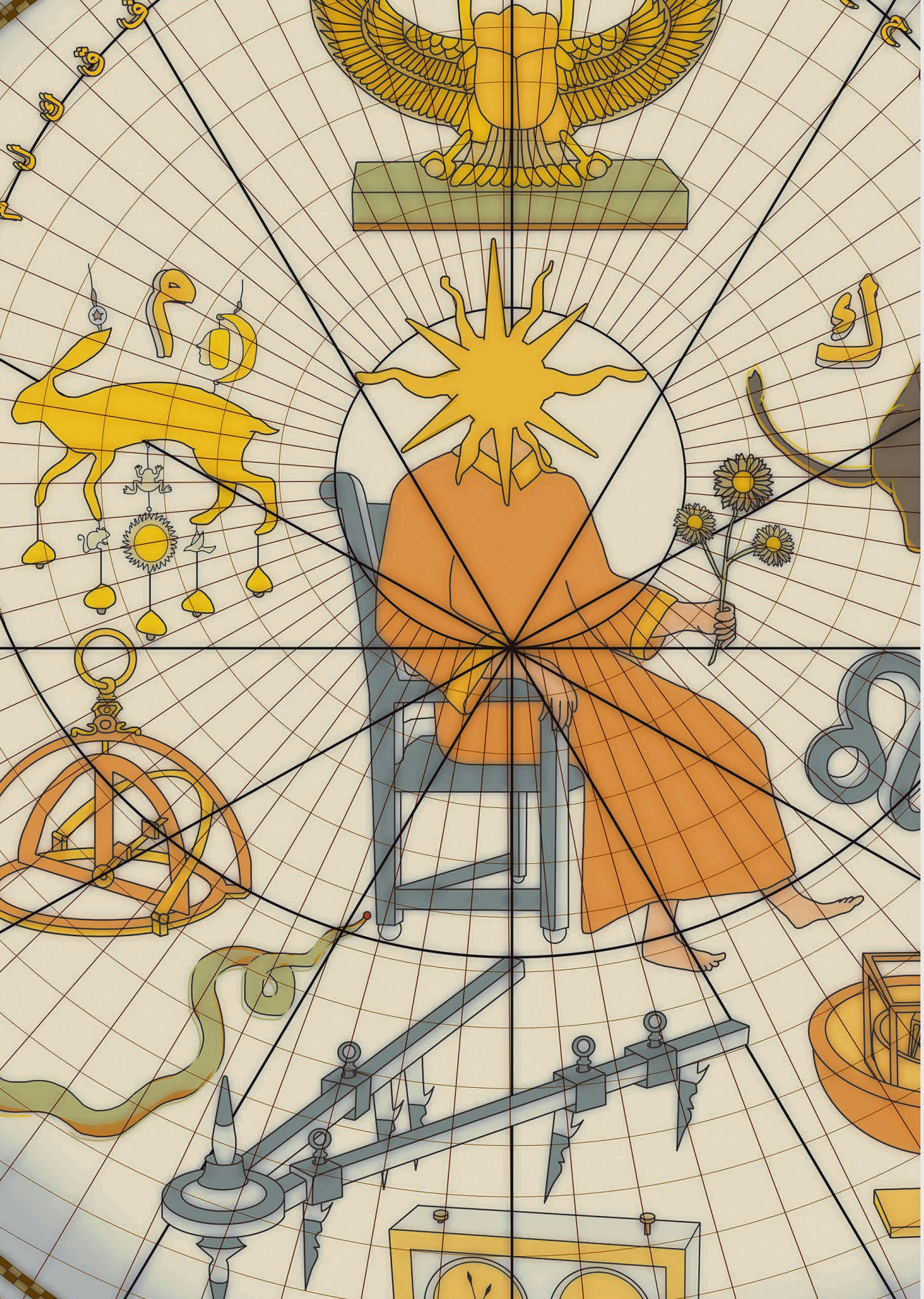
*The Messenger*
2011
Single-channel video
17′ 18″



# DANIEL KICZALES

Daniel Kiczales has long been fascinated by the highly-charged view from Mount Scopus, the Jerusalem hill that hosts both the Hebrew University and the Bezalel Academy of Arts and Design where he studied: the Palestinian village of Al-Issawiya sprowls at the foot of the hill while the Judea desert and the Dead Sea are discernable in the distance.

In his beautifully seductive video *The Messenger,* Kiczales stands overlooking the village and uses his electric guitar to respond to the muslim calls to prayer, interweaving his own musical performance with the muezzin's ritual singing. The two musical traditions, western and oriental, come into an unexpected and emotionally-charged dialogue while the sun progressively sets in the background, following the rhythm of the five daily prayers. Notions of western romanticism, colonialism and cultural appropriation invariably come to mind; but also, the viewer is led to consider the unifying power of music and the overarching dominance of nature over any of our social, political or religious particularities as human beings.

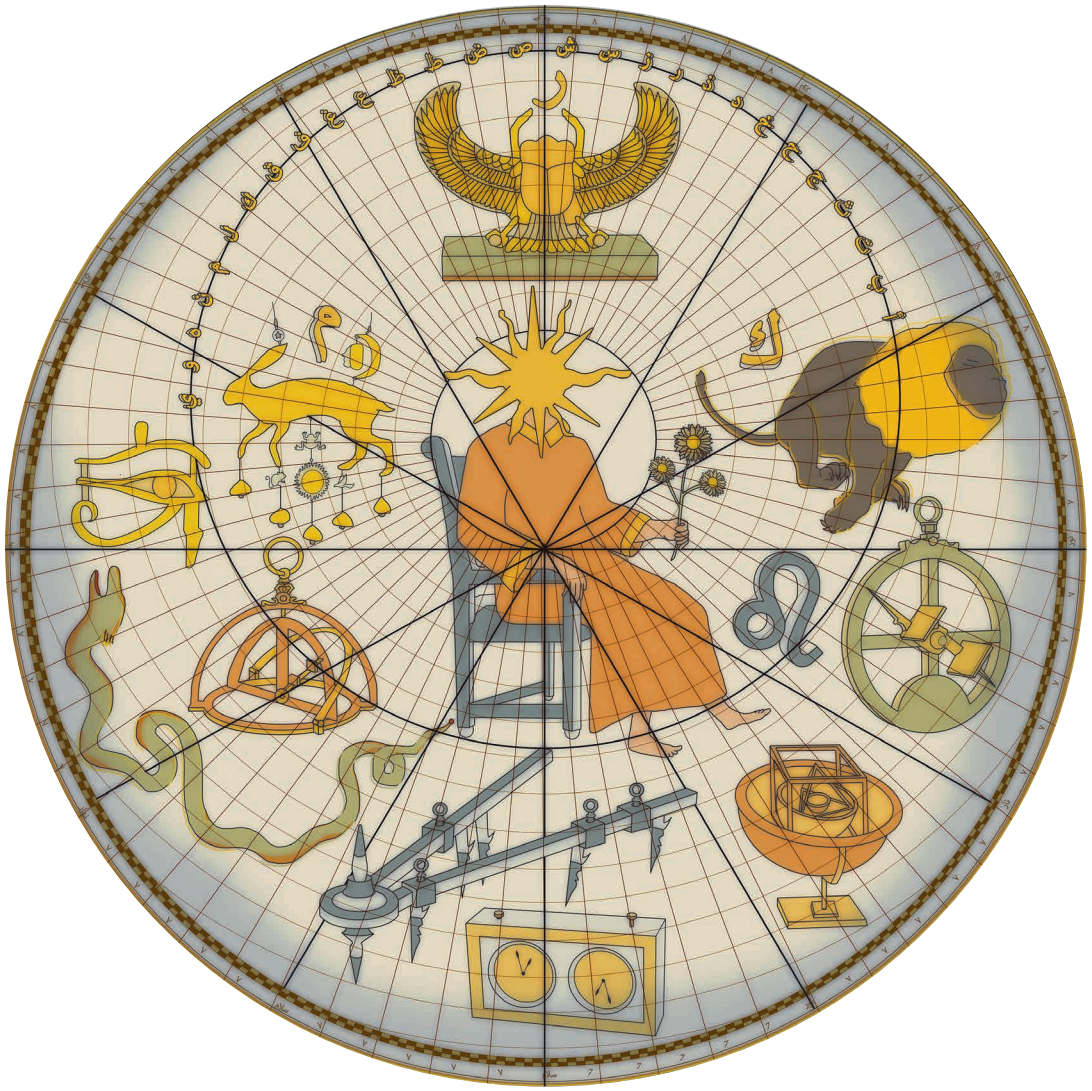


# КАРАМ НАТУР

Как шаман, Натур использует творчество как инструмент для проторения новых путей движения энергии в интересах всего мира и, в частности, его родного арабского общества. Художник соучаствует в создании работ с различными сущностями, транслируемыми через его материальное тело. Новая серия цифровых отпечатков в совместном авторстве с Sage (Мудрецом) состоит из трех небесных карт, вбирающих в себя духовные, научные и художественные аллюзии, отсылающие к арабской, европейской и американской культурам. В личной мифологии Натура его соавтор Sage происходит с Венеры, планеты любви и красоты, а сам Натур родом с Солнца, освещающего все вокруг.

# KARAM NATOUR

Working like a Shaman, Natour uses his art as a tool to open energy paths for the world and for the Arab society he comes from. He “co-creates” his works with different entities channeled through his own physical body. His new series of digital drawings, co-created with Sage, consists in three astrological maps that blend together the artist’s spiritual, scientific and artistic references, borrowed from Arab, European, and American cultures. According to Karam’s personal mythology, Sage comes from Venus, planet of love and beauty, while Natour himself comes from the Sun, shedding light on its surroundings.



**Карам Натур**

*Солнце*
2018
Цифровая печать
Ø 140 см

**Karam Natour**

*Sun*
2018
Digital print
Ø 140 см

**Карам Натур**

*Венера*
2018
Цифровая печать
Ø 140 см

**Karam Natour**

*Venus*
2018
Digital print
Ø 140 см

**Карам Натур**

*Сатурн*
2018
Цифровая печать
Ø 140 см

**Karam Natour**

*Saturn*
2018
Digital print
Ø 140 см

**Хиллель Роман**

*Объемное паросодержание*
2014
Бумага, уголь
160 × 240 см

**Hillel Roman**

*Void Fraction*
2014
Charcoal on paper
160 × 240 cm



# ХИЛЛЕЛЬ РОМАН

Основным источником изображений для Хиллеля Романа является интернет. Его «Экспансия» основана на иллюстрации 1970-х годов, в мельчайших деталях изображающей космическую колонию NASA: — улицы, строения, сады, деревья выплескиваются из гигантского рога — символа изобилия и сытости. Основой «Объемного паросодержания» была сделанная через электронный микроскоп фотография пористого материала, который репрезентован просто как рассыпанные угловатые кубы. В этих двух работах прослеживается общий интерес художника к утопической архитектуре и научной фантастике, а также к происходящей из них напряженной границе между надеждой и обманом. Роман выносит за скобки масштаб и происхождение взятых из сети изображений — от космического до микроскопического, от результатов научных исследований до рекламных материалов — и трансформирует их в своей детальной монохромной манере. Так художник уплощает традиционные иерархии знания и переосмысляет взятые изображения через призму лексикона собственной мифологии постмодерна, которая полна заурядной красоты и несбывшихся обещаний.

# HILLEL ROMAN

Hillel Roman sources his images primarily from the internet: *Expansion* is based on an illustration from 1970s of a NASA space colony designed to its last detail, including streets, houses, gardens, and trees that spill out of a huge cornucopia–symbol of abundance and nourishment. *Void Fraction* is based on a snapshot of a porous material as seen through the eye of an electron microscope, appearing as a simple mound of pointy cubes. These two works illustrate Roman's interest in utopian architecture and science fiction alike, and in the tension between hope and deception that they generate. Roman isolates online images from all scale and origin, from the galaxical to the infinitesimal, from scientific research to advertising, and subjects them to the same minutious monochromatic treatment. This allows him to flatten out conventional hierarchies of knowledge and to re-emblazon these images within the lexicon of his own mythology of the postmodern era, full of underwhelming beauty and unrealized promises.

**Хиллель Роман**

*Экспансия*
2015
Бумага, уголь
160 × 260 см

**Hillel Roman**

*Expansion*
2015
Charcoal on paper
160 × 260 cm

# ЙЕГУДИТ САСПОРТАС

Уже на протяжении многих лет Йегудит Саспортас регулярно отправляется на болота на севере Германии, пустынный природный ландшафт, в энергетике которого художница черпает вдохновение. В ее глазах болота воплощают непроработанное прошлое природы, частично отброшенное, не интегрированное в культуру, но вместе с тем и жизненно важный источник восстановления, широко представленный в коллективной мифологии подсознания. Инсталляции Саспортас нередко состоят из материалов, найденных на болоте и встраиваемых в общую канву ее творчества. Холсты, графика и инсталляции художницы можно описать как «ландшафты сознания», уходящие глубоко в подсознательное и вызывающие у зрителя высокоинтенсивные сенсорные ощущения.

# YEHUDIT SASPORTAS

For many years now, Yehudit Sasportas has been regularly visiting a swamp in the north of Germany; a desolate natural landscape which powerful energy has kept inspiring her practice. To her, the swamp embodies an unprocessed part of nature, partly rejected, which has not undergone cultural integration; and on the other hand, it is a vital source of life regeneration, figuring prominently in our collective unconscious myths. She often collects pieces of material from the swamp, brings them back to her studio and arranges them into installations that feed into her work. Sasportas' paintings, drawings and installations are thus "mental landscapes" which delve deep into subconscious territories and offer the viewer an intense sensory experience.

**Йегудит Саспортас**

*Обрывки отсутствия — отпечатки I*
2017
Цифровая печать, тираж 1/3
Ø 135 см
Предоставлено галереей современного искусства Соммер, Тель-Авив

**Yehudit Sasportas**

*Rifts of Absence—Traces No. I*
2017
Print 1/3
Ø 135 cm
Courtesy Sommer Contemporary Art, Tel Aviv

**Йегудит Саспортас**

*Обрывки отсутствия — отпечатки II*
2017
Цифровая печать, тираж 1/3
Ø 135 см
Предоставлено галереей современного искусства Соммер, Тель-Авив

**Yehudit Sasportas**

*Rifts of Absence—Traces No. II*
2017
Print 1/3
Ø 135 cm
Courtesy Sommer Contemporary Art, Tel Aviv

**Йегудит Саспортас**

*Обрывки отсутствия — отпечатки III*
2017
Цифровая печать, тираж 1/3
Ø 135 см
Предоставлено галереей современного искусства Соммер, Тель-Авив

**Yehudit Sasportas**

*Rifts of Absence—Traces No. III*
2017
Print 1/3
Ø 135 cm
Courtesy Sommer Contemporary Art, Tel Aviv

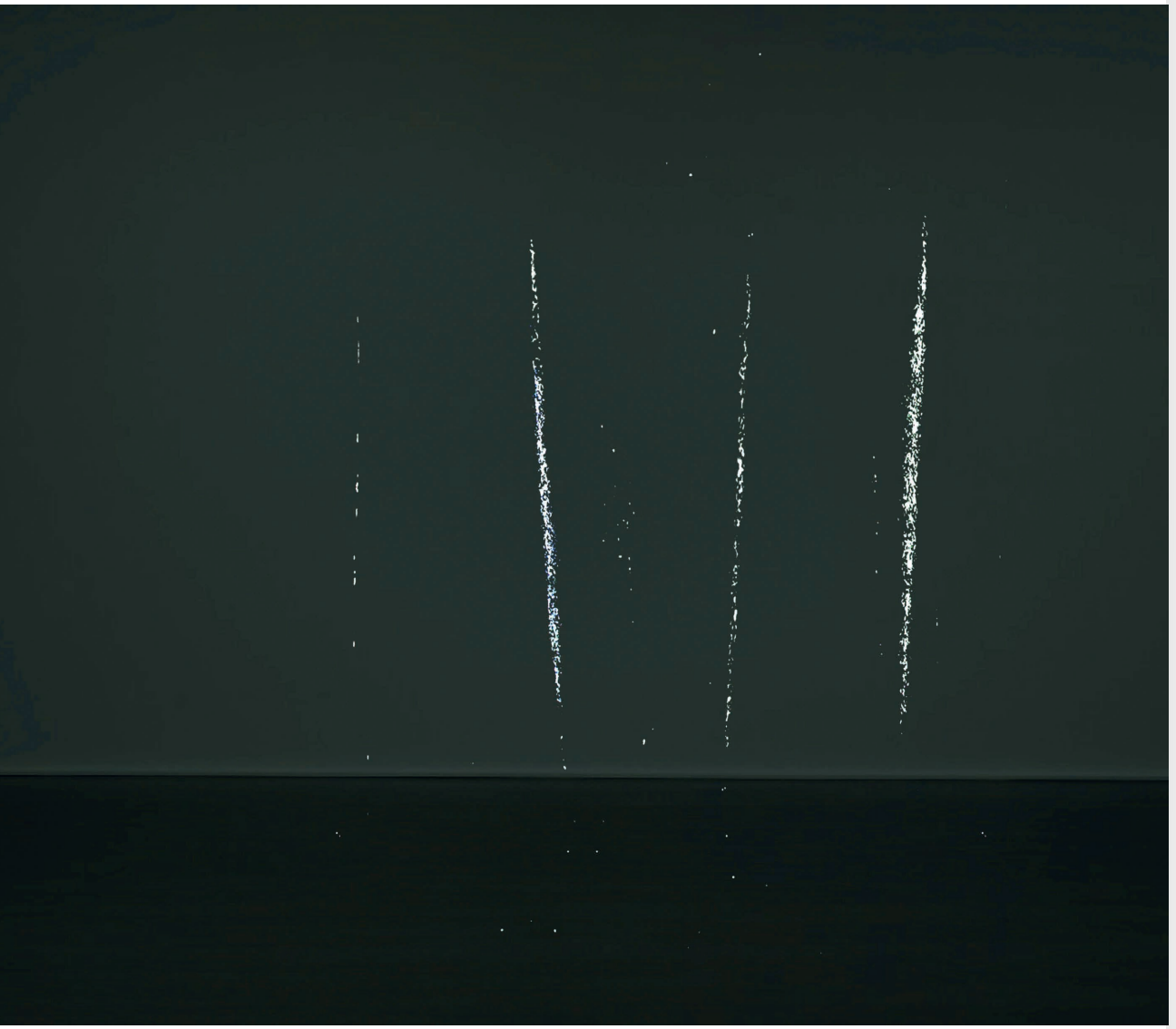


**Йегудит Саспортас**

*Зеркало загадок.* Диптих
2008
Бумага, маркер
200 × 150 см (каждый)
Предоставлено галереей современного искусства Соммер, Тель-Авив

**Yehudit Sasportas**

*The Mirror of Enigmas*, Dyptich
2008
Marker on paper
200 × 150 cm (each)
Courtesy Sommer Contemporary Art, Tel Aviv



**Нир Ход**

*Ночь, когда ты ушла*
2012
Масло, дерево, темно-серое зеркало, золотая рама
29 × 39 см
Частная коллекция, Бельгия

**Nir Hod**

*The Night You Left*
2012
Oil paint on dark gray mirror mounted on wood with metal gold frame
29 × 39 cm
Private collection, Belgium



# НИР ХОД

«Ночь, когда ты ушла» состоит из набора цветных зеркал, на которых щепетильно нанесен рисунок в виде дорожек белого порошка. Произведение фиксирует уязвимое состояние эмоциональной взвинченности, которое наступает после наплыва глубокой печали, осознания момента одиночества посреди гламурного клубного антуража. Отражение зрителя в зеркалах служит мимолетным напоминанием об универсальности любви, утраты и боли. В саму поверхность работы вложено смутное обещание катарсиса, блуждающее между одиноким столкновением зрителя со своим же образом и метафорически представленным моментом эскапизма.

# NIR HOD

*The Night You Left* consists in a series of colored mirrors on which lines of white powder have been delicately painted. It captures the vulnerable point of heightened emotional state that follows a heartbreak, when the club scene's glamour has morphed into an intimate moment of loneliness. Bounced back by the light, the visitor's reflection in the mirror operates as a fleeting reminder of the universality of love, lost, and pain. The promise of catharsis is ambiguously embedded within the work's very surface, swinging between the viewers' lonely confrontation with their self-image, and the escapist moment that is metaphorically offered to them.

**Омер Шейзаф**

*Кузен Итт*
2017
Смешанная техника
Высота: 120 см, Ø 40 см
При поддержке Школы искусства
и культуры Бейсис
© Вера Владимирская (фото)

**Omer Sheizaf**

*Cousin Itt*
2017
Mixed media
H: 120 cm, Ø 40 cm
With the generous support
of the Basis School for Art and Culture
© Vera Vladimirsky (photo)

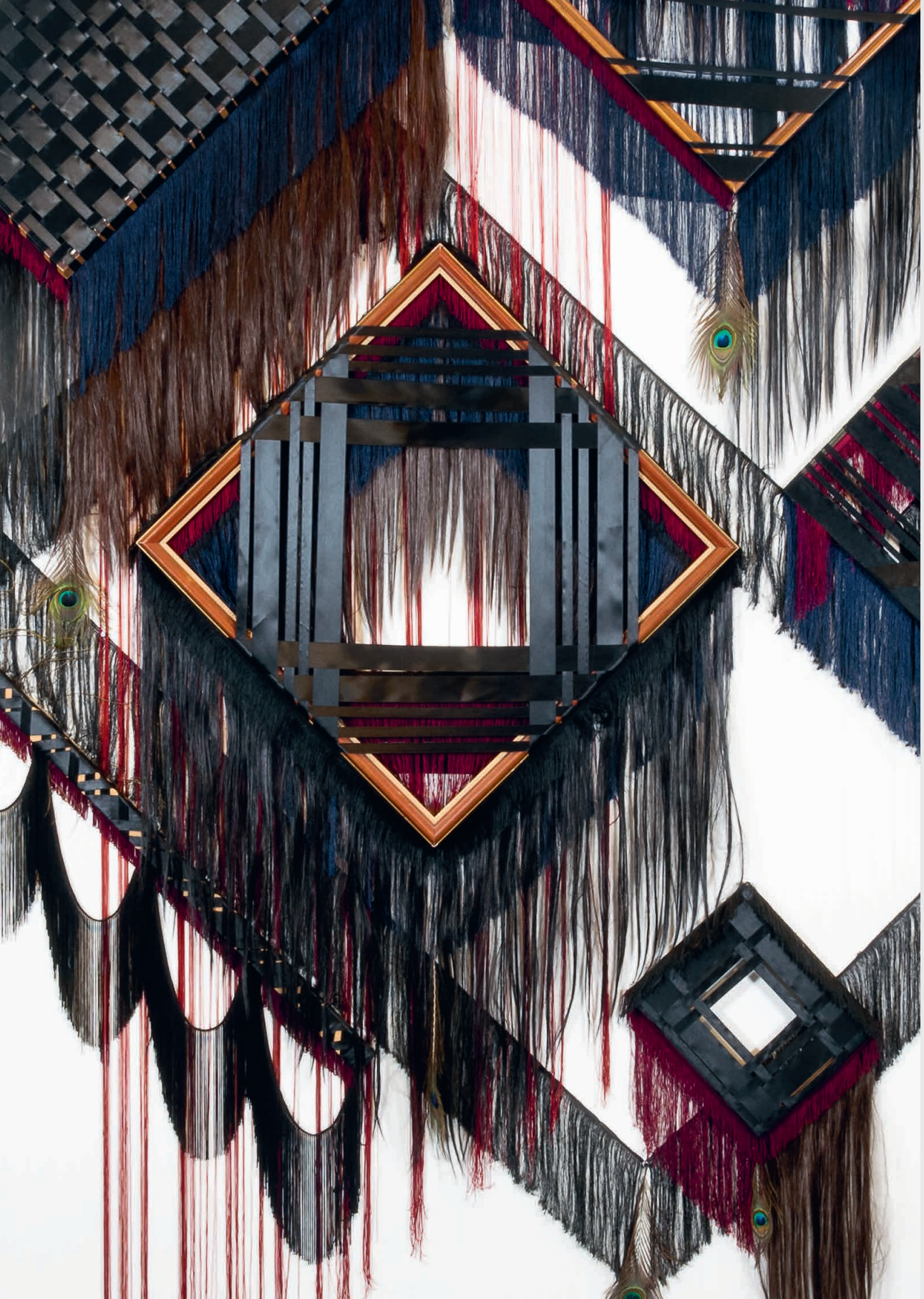


# ОМЕР ШЕЙЗАФ

Сочетая навыки художника, светорежиссера и музыканта, Омер Шейзаф создает подвешенные скульптуры, находящиеся в постоянном колебании между объектностью и субъектностью. Его «Кузен Итт» одновременно выступает и устройством для освещения лестничного подъема с первого на второй этаж выставки, и подспудно угрожающим, полуофромленным существом, разом похожим на морскую медузу, на диско-шар и сверкающую голову Медузы, которая парит вверх и вниз над лестницей, подчиняясь собственному внутреннему ритму.

# OMER SHEIZAF

Combining his skills as an artist, a lighting designer and a musician, Omer Sheizaf's suspended sculpture is constantly oscillating between object and subject positions: a tool to lighten the staircase and connecting the upper floor to the lower floor of the exhibition, *Cousin Itt* doubles as a half-threatening, half-slapstick creature reminiscent of a jellyfish, a disco light and a blazing Medusa head combined, floating up and down the staircase to its own inner rhythm.



# ЭСТЕР ШНАЙДЕР

Многие из инсталляций Шнайдер исполнены в материалах, которые традиционно считаются женственными и странным образом присутствуют и в домашнем, и в религиозном, и в эротическом мирах: украшенные бахромой шторы, швейные нити, атласные ленты, искусственные волосы, павлиньи перья. Художница использует шаблонные ходовые орнаменты, предназначенные для украшения одежды и мебели, и лишает их изначальной функции, будь то прикрыть запретную для глаз кожу, разделить социальное пространство или украсить парохет (занавес, покрывающий Синагогальный ковчег, где хранятся свитки Торы). В руках художницы эти материалы, опрятно организованные в геометрические формы на стене, утрачивают собственный голос. Кроме случая, когда, как можно догадаться из полусерьезного названия работы «Супрематическая стена», их предназначение и содержание сублимируются в «чистую форму», где, согласно определению Казимира Малевича, «цвет есть свет». Формируемая таким образом структурная композиция повторяет очертания Иерусалимского храма, от которого осталась лишь Западная Стена, или Стена Плача.

# ESTER SCHNEIDER

Many of Schneider's installations are constructed using materials that are traditionally regarded as feminine and bizarrely shared by the domestic, the religious and the erotic worlds alike: fringed curtains, threads, satin ribbons, artificial hair, peacock feathers. Schneider takes those mass-produced ornaments meant to embellish people and furniture and strips them of their original function: whether intended to hide forbidden skin, to divide a social space, or to decorate a "parochet" (the curtain that covers the holy Torah ark at the synagogue), her materials become mute once they are neatly organized into geometric shapes against the wall's surface. Unless, as suggested by the work's tongue-in-cheek title *Suprematist Wall,* their purpose and contents are sublimated into a "pure form" in which "colour is light," as per Kazimir Malevich's definition. The emerging structural composition follows the line of the Jewish temple, from which only the outer Western Wall survived.

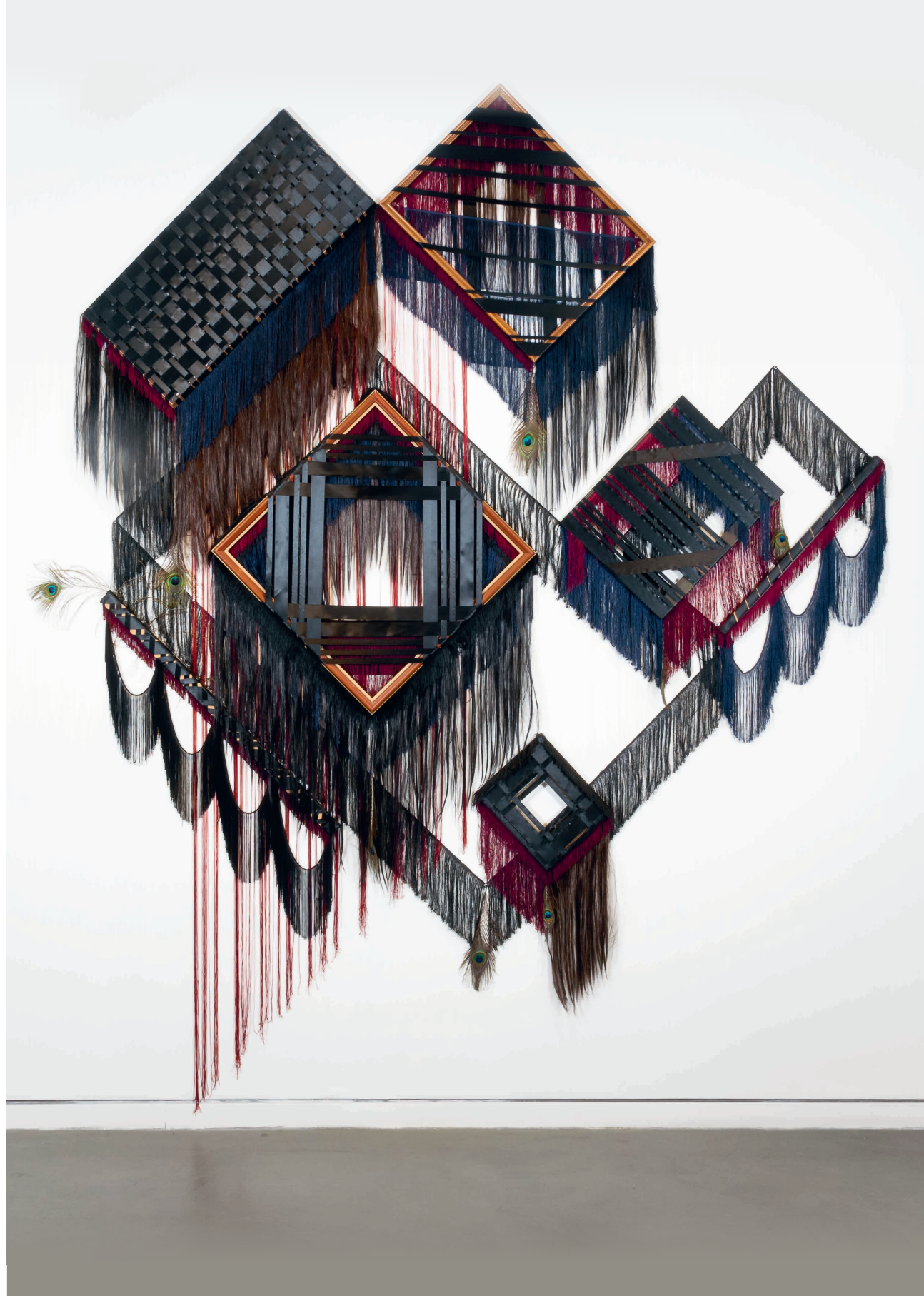
**Эстер Шнайдер**

*Супрематическая стена*
2013–2014
Гардины, нитки, искусственные волосы, бахрома, деревянные рамы, атласные ленты, павлиньи перья
250 × 250 см

**Ester Schneider**

*Suprematist Wall*
2013–2014
Curtains, strings, artificial hair, fringes, wooden frames, satin ribbons, peacock feathers
250 × 250 cm





# АВНЕР БЕН-ГАЛ

**(1966, Ашкелон)**

Выпускник Академии художеств и прикладного искусства Бецалель (Иерусалим). Избранные персональные выставки: Тель-Авивский художественный музей, Музей современного искусства, Базель, Художественный музей Аспена, Колорадо, галерея Sadie Coles HQ, Лондон, галерея Bortolami, Нью-Йорк, CFA Gallery, Берлин, Givon Gallery, Тель-Авив. Участник ряда групповых выставок, включая Венецианскую биеннале 2003 года. Живет и работает в Тель-Авиве.

# AVNER BEN-GAL

**(1966, Ashkelon)**

Avner Ben-Gal studied at the Bezalel Academy of Arts and Design (Jerusalem). Ben-Gal had solo shows at the Tel Aviv Museum of Art; Museum für Gegenwartskunst, Basel; the Aspen Art Museum, Colorado; Sadie Coles HQ London; Bortolami Gallery, New York; CFA Gallery, Berlin; Givon Gallery in Tel Aviv, and more. He participated in various group shows including at the Venice Biennale in 2003. Lives and works in Tel Aviv.

# ЭЙТАН БЕН МОШЕ

**(1971, Хайфа)**

Выпускник Академии художеств и прикладного искусства Бецалель (Иерусалим). Преподает в Отделении изящных искусств Академии Бецалель и в Колледже Шенкар. Участвовал в ряде выставок на таких площадках, как Тель-Авивский художественный музей, Художественная галерея при Тель-Авивском университете, Галерея Академии Бецалель, Стамбульская биеннале и Венецианская биеннале. В 2012 году удостоен награды Министерства образования и культуры Израиля. Живет и работает в Тель-Авиве.

# EITAN BEN MOSHE

**(1971, Haifa)**

Eitan Ben Moshe graduated from the Bezalel Academy of Arts and Design (Jerusalem). He teaches at the Department of Fine Arts at Bezalel Academy and Shenkar College in Ramat-Gan. His work has been shown in numerous exhibitions such as the Tel Aviv Museum of Art; Tel Aviv University Art Gallery; Bezalel Academy Gallery; the Istanbul Biennale and the Venice Biennale. In 2012, Ben Moshe was awarded The Israeli Ministry of Education and Culture prize. Lives and works in Tel Aviv.



# БЕН ВАДЛЕР

**(1982, США)**

Вырос в США и иммигрировал в Израиль после получения степени магистра по направлению скульптура в Королевском колледже искусств Лондона. Широко выставлялся по всему миру, в том числе в галерее Drawing Room, Нью-Йорк, и Hayward Gallery, Лондон. В 2012 году получил награду «Молодой скульптор» фонда Kenneth Armitage Foundation. Живет и работает в Тель-Авиве.

# BEN WADLER

**(1982, USA)**

Ben Wadler grew up in the United States and immigrated to Israel after he earned his MFA in sculpture from the Royal College of Art, London. Wadler has exhibited widely internationally including at the Drawing Room in New York and the Hayward Gallery in London. In 2012 he was selected for the Young Sculptor Award by the Kenneth Armitage Foundation. Lives and works in Tel Aviv.

# ТСИБИ ГЕВА

**(1951, Эйн-Шемер)**

Тсиби Гева — один из крупнейших художников Израиля. Широко выставляется по всему миру с 1979 года. Избранные персональные выставки: Музей Израиля, Иерусалим (1984), Институт современного искусства, Бостон (1985), Тель-Авивский художественный музей (1988), Хайфский художественный музей, Хайфа (2003), Тель-Авивский музей (2008), Центр искусств Катцена при музее Американского университета, Вашингтон (2013), Музей MACRO Testaccio, Рим (2014), Музей современного искусства Mönchenhaus, Гослар (2015), Израильский павильон на 56-й Венецианской биеннале (2015). Живет и работает в Тель-Авиве и Нью-Йорке.

# TSIBI GEVA

**(1951, Ein Shemer)**

Tsibi Geva is one of Israel's most prominent artists. Since 1979 he has exhibited extensively worldwide. Solo exhibitions include the Israel Museum, Jerusalem (1984); Institute of Contemporary Art, Boston (1985); Tel Aviv Museum (1988); Haifa Museum, Haifa (2003); Tel Aviv Museum (2008); The American University Museum at the Katzen Arts Center, Washington, DC (2013); MACRO Testaccio, Rome (2014); Mönchenhaus—Museum of Modern Art, Goslar (2015); and the Israeli Pavilion at the 56th Venice Biennale (2015). Lives and works in Tel Aviv and New York.



# ДОР ГЕЗ

**(1981, Иерусалим)**

Художник и исследователь смешанного христианско-палестинского и иудейско-турецкого происхождения. В своем творчестве Гез исследует прошлое в плоскостях личных воспоминаний и официальной истории, вскрывая неизвестные прежде сюжеты. Провел более тридцати персональных выставок по всему миру, в том числе в Институте современного искусства, Лондон, Институте современного искусства KW, Берлин, Тель-Авивском художественном музее. Участник ряда международных выставок и биеннале, включая Стамбульскую биеннале, Берлинскую биеннале, Токийский дворец, Париж, Музей MAXXI, Рим. Живет и работает в Тель-Авиве.

# DOR GUEZ

**(1981, Jerusalem)**

Dor Guez is an artist and scholar of Christian Palestinian and Jewish Tunisian origins. His artistic practice interrogates personal and official accounts of the past while revealing histories that were previously absent. Guez's work has been the subject of over thirty solo exhibitions worldwide including at the ICA in London, KW Institute for Contemporary Art in Berlin, and the Tel Aviv Museum of Art. It has been included in numerous international exhibitions and biennials such as the Istanbul Biennial; the Berlin Biennial; the Palais de Tokyo in Paris and the MAXXI Museum in Rome. Lives and works in Tel Aviv.

# КЕРЕН ЙЕАЛА-ГОЛАН

**(1974, Ришон-Ле-Цион)**

Занимается видео, фотографией и перформансом. Творчество художницы затрагивает вопросы гендера, женственности и ритуалов в контексте конкретных мест и альтернативных состояний сознания. Окончила магистерскую программу Школы изобразительных искусств, Нью-Йорк, в 2004 году. Выставлялась с персональными экспозициями в HaHeder Gallery, Тель-Авивском доме художника, Музее Янко Дада, Эйн-Ход. Участница групповых выставок на израильских и международных площадках, включая Институт современного искусства KW и Венецианскую биеннале. Живет и работает в Израиле.

# KEREN YEALA-GOLAN

**(1974, Rishon LeZion)**

Keren Yeala-Golan is a video, photography and performance artist. Her work deals with gender, femininity, and rituals in relation to sites and alternative states of consciousness. She received her MFA in 2004 from the School of Visual Arts in New York and had solo exhibitions at HaHeder Gallery, the Artist House in Tel Aviv, and the Janco Dada Museum in Ein-Hod. She has participated in group exhibitions in Israel and abroad such as at the KW Institute for Contemporary Art in Berlin and the Venice Biennale. She lives and works in Israel.



# ДАНИЭЛ КИКЗАЛЕС

**(1980, Нью-Джерси)**

Художник и музыкант. Окончил бакалаврскую программу Академии художеств и прикладного искусства Бецалель в 2011 году. Участник групповых и персональных выставок в Art Basel Miami, Майами, Музее Рокфеллера, Иерусалим, Хайфском художественном музее, Хайфа, Tamtam Art Gallery, Берлин, галерее Kav 16, Тель-Авив, Музее Хон-Га, Тайбэй, галерее Yaffo 23, Иерусалим, Израильском центре цифрового искусства, Холон. Живет и работает в Иерусалиме.

# DANIEL KICZALES

**(1980, New Jersey)**

Daniel Kiczales is an artist and musician. He received his BFA from the Bezalel Academy of Arts and Design in 2011. He has had solo and group shows at Art Basel Miami, Miami; Rockefeller Museum, Jerusalem; Haifa Museum; Tamtam Art Gallery, Berlin; Kav 16, Tel Aviv; Hong-Gah Museum, Taipei; Yaffo 23, Jerusalem, and the Israeli Center for Digital Art in Holon. Lives and works in Jerusalem.

# КАРАМ НАТУР

**(1992, Назарет)**

Мультидисциплинарный художник; получил бакалаврскую и магистерскую степень в Академии художеств и прикладного искусства Бецалель. Цифровые отпечатки и видео Натура выставлялись в музеях и на фестивалях по всему миру, включая Тель-Авивский художественный музей, Музей современного искусства, Нью-Йорк, Международный кинофестиваль короткометражного кино в Оберхаузене. Творчество художника исследует вопросы идентичности, ее свойств, ее текучую изменчивость, ее насаждение посредством механизмов социума, культуры, географии, гражданства и истории. Живет и работает в Тель-Авиве.

# KARAM NATOUR

**(1992, Nazareth)**

Karam Natour is a multidisciplinary artist. He earned his BFA and MFA from the Bezalel Academy of Art and Design. His digital drawings and video works have been shown at museums and festivals worldwide, including the Tel Aviv Museum of Art, the Museum of Modern Art in New York and the Oberhausen Short Film Festival. Natour's work deals with identity, its characteristics, its fluidity, and the way it is imposed by society, culture, geography, nationality, and history. Lives and works in Tel Aviv.



# ХИЛЛЕЛЬ РОМАН

**(1975, Лос-Анжелес)**

Окончил Факультет поэзии и сравнительного литературоведения Тель-Авивского университета, Школу искусств Хамидраша в Тель-Авиве, Голдсмитский колледж в Лондоне. Задействуя широкий спектр техник, включая графику, живопись, скульптуру, гравюру и видео, художник размышляет о присущем эпохе постмодернизма разрыве между конкретным и метафорическим, банальным и утопическим. Среди избранных выставок персональные экспозиции в Dvir Gallery и Тель-Авивском центре современного искусства. Участник множества групповых выставок, включая выставки в Städtische Galerie Bremen, Германия, Galeria BWA Zielona-Gora, Польша, Тель-Авивском художественном музее, а также на Третьей иерусалимской биеннале графики, Израиль. Живет и работает в Тель-Авиве.

# HILLEL ROMAN

**(1975, Los Angeles)**

Hillel Roman graduated from the Poetics and Comparative Literature department of Tel Aviv University, from HaMidrasha Art School in Tel Aviv, and from Goldsmiths College in London. Roman uses a wide range of techniques such as drawing, painting, sculpture, etching and video to reflect on the chiasm between the concrete and the metaphorical, the banal and the utopian in our postmodern era. Amongst other venues, Roman had solo shows at Dvir Gallery and at the Center for Contemporary Art, Tel Aviv. He participated in many group exhibitions including at Städtische Galerie Bremen, Germany; Galeria BWA Zielona-Gora, Poland; the Tel Aviv Museum of Art, and The Third Jerusalem Drawing Biennial, Israel. Lives and works in Tel Aviv.

# ЙЕГУДИТ САСПОРТАС

**(1969, Ашдод)**

Окончила Академию художеств и прикладного искусства Бецалель в 1999 году. Сайт-специфик инсталляции художницы в виде скульптур, рисунков, видео и акустических работ исследуют подсознательное и требуют высоконапряженного сенсорного восприятия. В 2007 году представляла Израиль на Венецианской биеннале; за последнее десятилетие провела более десяти международных персональных выставок на таких площадках, как Kunsthalle Basel, Базель, Художественный музей Беркли, Сан-Франциско, Kunstverein Braunschweig, Брауншвейг, DA2 Domus Artium, Саламанка, Музей Израиля, Иерусалим. Живет и работает в Берлине и Тель-Авиве.

# YEHUDIT SASPORTAS

**(1969, Ashdod)**

Yehudit Sasportas graduated from the Bezalel Academy of Arts and Design in 1999. Her site-specific installations, which include sculptures, drawings, video and sound works, delve into subconscious territories and call for an intense sensory experience. Sasportas represented Israel in the 2007 Venice Bienniale, and has presented more than ten international solo exhibitions during the last decade, in venues such as The Kunsthalle Basel, The Berkeley Museum of Art, San Francisco, The Kunstverein Braunschweig, DA2 Domus Artium, Salamanca, and The Israel Museum, Jerusalem. Lives and works in Berlin and Tel Aviv.



# НИР ХОД

**(1970, Тель-Авив)**

Известен своими гиперреалистическими холстами, в которых художник исследует иконические образы, квир-эстетику, нарциссизм и понимание аутентичности. Окончил Академию художеств и прикладного искусства Бецалель (Иерусалим) и Школу искусств Купер Юнион (Нью-Йорк). Избранные персональные выставки: Тель-Авивский художественный музей, Rosenfeld Gallery, Тель-Авив, Paul Kasmin Gallery и Jack Shainman Gallery, Нью-Йорк, Michael Fuchs Gallery, Берлин. Живет и работает в Нью-Йорке.

# NIR HOD

**(1970, Tel Aviv)**

Nir Hod is known for his hyperrealist paintings investigating iconic imagery, queer aesthetics, narcissism and notions of authenticity. He studied at the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem and the Cooper Union School of Art in New York. Selected solo exhibitions include the Tel Aviv Art Museum and Rosenfeld Gallery in Tel Aviv, Paul Kasmin Gallery and Jack Shainman Gallery in New York, and Michael Fuchs Gallery in Berlin. Lives and works in New York.

# ОМЕР ШЕЙЗАФ

**(1982, Израиль)**

Художник, светорежиссер, музыкант. Окончил Тель-Авивский университет по специальности литература и философия. Участник совместных проектов с зарубежными художниками, театральными труппами и танцевальными ансамблями, в том числе LA Dance Project, Bat Sheva Dance Company, Ясмин Годдер, Ирис Эрез, Йосси Берг и Одед Граф, Рой Ассаф, Идан Шараби, Риф Коэн, и т.д. Член тель-авивской андерграунд группы Rutsi Buba, принимавшей участие в музыкальных проектах в Израиле и других странах. Живет и работает в Тель-Авиве.

# OMER SHEIZAF

**(1982, Israel)**

Omer Sheizaf is an artist, lighting designer and musician. He was born in 1982 and graduated from Tel Aviv University in literature and philosophy. He has collaborated with international artists, theatre and dance groups such as LA Dance Project, Bat Sheva Dance Company, Yasmeen Godder, Iris Erez, Yossi Berg and Oded Graf, Roy Assaf, Idan Sharabi, Rif Cohen, and more. He performs in the Tel Aviv underground music scene with his band “Rutsi Buba”, and has participated in musical projects in Israel and abroad. Lives and works in Tel Aviv.



# ЭСТЕР ШНАЙДЕР

**(1978, Москва)**

Эмигрировала в Израиль с семьей в 1979 году. Училась в еврейских религиозных школах; получила бакалаврскую и магистерскую степень в Академии художеств и прикладного искусства Бецалель. В полотнах и инсталляциях художницы множество культурных дискурсов сплетаются в некую политику инклюзивности, вдохновленную еврейским мистицизмом, персидскими миниатюрами, искусством Византии, русским модернизмом и израильской живописью. Участница выставок в галереях Yaffo 23 и Art Cube в Иерусалиме, Inga Gallery, Contemporary by Golconda Gallery и Художественной галерее при Университете имени Гени Шрайбер в Тель-Авиве, пространстве Hangar Bicocca в Милане и т.д. Живет и работает в Тель-Авиве.

# ESTER SCHNEIDER

**(1978, Moscow)**

Ester Schneider immigrated to Israel with her family in 1979 and studied in religious jewish schools before earning a BFA and MFA from the Bezalel Academy of Art and Design. Her paintings and installations interweave multiple cultural discourses into a politics of inclusion, drawing inspiration from Jewish mysticism, Persian miniatures, Byzantine art, Russian Modernism and Israeli painting. She participated in exhibitions at Yaffo 23 and the Art Cube in Jerusalem; Inga Gallery, Contemporary by Golconda Gallery and The Genia Schreiber University Art Gallery in Tel Aviv; Hangar Bicocca in Milan, and more. She lives and works in Tel Aviv.

Издание каталога приурочено к выставке
**EXTENSION.ISRAEL: Свечения**
**3 декабря 2018 — 10 января 2019**

**ГАЛЕРЕЯ ТРИУМФ**
*Емельян Захаров, Рафаэль Филинов, Дмитрий Ханкин, Вера Крючкова, Ольга Ковачева, Марина Бобылева, Михаил Марткович, Кристина Романова, Григорий Мелекесцев, Валентина Хераскова, Алексей Шервашидзе, Владимир Чуранов, София Ковалева, Софья Симакова, Константин Алявдин, Наиль Фархатдинов, Никита Семенов, Анастасия Лебедева, Полина Могилина, Александра Высоцкая, Артур Князев, Яна Ланде*

**КУРАТОР**
*Рой Бранд*

**АССИСТЕНТ КУРАТОРА**
*Саманта Адлер де Оливейра*

**ГЛАВА ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВА НАТИВ В РФ, РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ И СТРАНАХ БАЛТИИ, СОВЕТНИК ПОСОЛЬСТВА ИЗРАИЛЯ В РФ**
*Яна Агмон*

**ПЕРЕВОД**
*Федор Махлаюк, Алексей Шестаков, Александр Филиппов-Чехов, Том Уэлен, Эннет Вейзнер, Лия Суоп Митчелл*

**РЕДАКТОР**
*Наиль Фархатдинов*

**КОРРЕКТОР**
*Александр Образумов*

**ДИЗАЙН, ВЕРСТКА И ПОДГОТОВКА К ПЕЧАТИ**
*Яна Ланде*

triumph gallery

Генеральный партнер

Посольство Государства Израиль в Российской Федерации

НАТИВ
ИЗРАИЛЬСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР В МОСКВЕ
ПРИ ПОСОЛЬСТВЕ ГОСУДАРСТВА ИЗРАИЛЬ В РФ
נתיב-מרכז תרבות ישראלי במוסקבה
בחסות שגרירות ישראל בפדרציה הרוסית

Медиапартнер

КоммерсантъFM93.6

Галерея выражает благодарность Посольству Государства Израиль в России и Израильскому культурному центру — НАТИВ при Посольстве Государства Израиль в РФ за партнерство в организации и проведении выставки

Галерея выражает благодарность *Аарону Аркадию Райхштейну* и *Геннадию Миргородскому* за поддержку выставки

Особая благодарность *Антону Ерунцову* за искреннюю и бескорыстную поддержку деятельности галереи «Триумф»



Тираж 500 экз. Отпечатано в типографии «Сити Принт»

ISBN 978-5-6041668-6-4

Все права защищены. Предоставленные материалы и их фрагменты не подлежат воспроизведению, тиражированию, любого вида распространению, размещению в интернете без письменного согласия правообладателя и издателя данного каталога

Работы © Авторы
© Галерея «Триумф», 2018
© *Рой Бранд,* 2018 (текст)
© *Яна Ланде*, 2018 (дизайн)

«Пепел, иголка, карандаш и спичка» (Роберт Вальзер)
© Александр Филиппов-Чехов, 2018 (перевод)
License edition by permission of the owner of rights, the Robert Walser-Stiftung Bern
© Suhrkamp Verlag Zürich 1978 und 1985
All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin

«Выживание светлячков». Фрагмент *(Жорж Диди-Юберман)*
© *Жорж Диди-Юберман,* 2018 (текст)
© *Алексей Шестаков* 2018, (перевод)

**Не для продажи**

109012 Москва, Ильинка, 3/8, стр. 5 | +7 495 162 0893 | www.triumph.gallery
triumphgallery | #TriumphGallery | info@triumph-gallery.ru

Edited on the occasion of exhibition
**EXTENSION.ISRAEL: Illuminations**
**December 3, 2018—January 10, 2018**

**TRIUMPH GALLERY**
*Emeliyan Zakharov, Rafael Filinov, Dmitry Khankin, Vera Kryuchkova, Olga Kovacheva, Marina Bobyleva, Mikhail Martkovich, Kristina Romanova, Grigory Melekestsev, Valentina Kheraskova, Alexey Shervashidze, Vladimir Churanov, Sofiya Kovaleva, Sofia Simakova, Konstantin Alyavdin, Nail Farkhatdinov, Nikita Semenov, Anastasia Lebedeva, Polina Mogilina, Alexandra Vysotskaya, Arthur Knyazev, Yana Lande*

**CURATOR**
*Roy Brand*

**CURATORIAL ASSISTANT**
*Samantha Adler de Oliveira*

**HEAD OF NATIV OFFICE IN RUSSIA, BELARUS AND BALTIC STATES, COUNSELLOR OF EMBASSY OF ISRAEL IN RUSSIA**
*Yana Agmon*

**TRANSLATION**
*Fedor Makhlayuk, Alexei Shestakov, Alexander Filippov-Chekhov, Tom Whalen, Annette Wiesner, Lia Swope Mitchell*

**EDITOR**
*Nail Farkhatdinov*

**TECHNICAL EDITOR**
*Alexander Obrazumov*

**DESIGN, LAYOUT & PREPRESS**
*Yana Lande*

The gallery expresses gratitude to the Embassy of Israel in Russia and the “Nativ” organization at the Prime Minister’s Office of State of Israel for the partnership and the generous support with organization of the exhibition

The gallery would like to thank *Aaron Arkady Raihshtein* and *Gennady Mirgorodsky* for the support of the exhibition

A special thanks goes to *Anton Eruntsov* for his sincere and selfless support of Triumph gallery



**triumph gallery**

General Partner

Посольство Государства Израиль в Российской Федерации

НАТИВ
ИЗРАИЛЬСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР В МОСКВЕ
ПРИ ПОСОЛЬСТВЕ ГОСУДАРСТВА ИЗРАИЛЬ В РФ
נתיב-מרכז תרבות ישראלי במוסקבה
בחסות שגרירות ישראל בפדרציה הרוסית

Media Partner

КоммерсантъFM93.6

Edition 500. Printed at City Print, Moscow

ISBN 978-5-6041668-6-4

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in any retrieval system or transmitted in any form or by any means, electrical or otherwise without first seeking the written permission of the copyright holders & publisher

Works © Authors
© Triumph Gallery, 2018
© *Roy Brand,* text, 2018
© *Yana Lande*, design, 2018

*Ash, Needle, Pencil, and Match* by *Robert Walser*
Published in English by New York Review Books Classics
Copyright © by the Robert Walser Center, Bern, and Suhrkamp Verlag, Zurich
Translation copyright © 2016 by Tom Whalen and Annette Wiesner

*Survival of the Fireflies* by *Georges Didi-Huberman*
English translation copyright 2018 by the Regents of the University of Minnesota.
Originally published in *Survivances des lucioles,* copyright 2009 by Les Éditions de Minuit

**Not for sale**

3/8 Ilyinka Street, 109012 Moscow | +7 495 162 0893 | www.triumph.gallery
triumphgallery | #TriumphGallery | info@triumph-gallery.ru