

CENTRAL ASIA PAVILION
ПАВИЛЬОН СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
2005



Art from Central Asia a Contemporary Archive

Искусство Центральной Азии:
Актуальный Архив



KYRGYZSTAN / КЫРГЫЗСТАН

KAZAKHSTAN / КАЗАХСТАН

UZBEKISTAN / УЗБЕКИСТАН



CENTRAL ASIA PAVILION
ПАВИЛЬОН СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
2005



Art from Central Asia a Contemporary Arhchive

Искусство Центральной Азии: Актуальный Архив

KYRGYZSTAN KAZAKHSTAN UZBEKISTAN
КЫРГЫЗСТАН КАЗАХСТАН УЗБЕКИСТАН

Bishkek / 2005/ Бишкек

“Art of Central Asia. A Contemporary Archive”

Art of Kazakhstan, Kyrgyzstan and Uzbekistan might be the last territory not represented at the global art scene. This exhibition – the first in the history of Venice biennales pavilion of Central Asian counties, is another attempt to fill this gap.

The propriety of this attempt is defined not only by the cultural and historic peculiarity of these countries, but also by their ethnic and art originality. Interest towards this region might be motivated by the fact that these countries are a part of modernity. Being a subject of the Soviet modernization, Central Asia was a key participant of various collisions and bearer of historic experience of the XX century. At the same time collisions and experience of post communist period transformed it into the full member of global order. Thus, also in art, being a part of art reform of Russian avantguard, Central Asian artists created their original context, their own perspective towards contemporary art discourse.

As it is the first presentation of this regional context in Venice, it is sensible to present it as a context, as a dialectic multiplicity of various artist, various generations, various ethnos, cultural centers, and, finally, different countries. It makes sense to show this context as dialectic multiplicity of individual and collective experience, especially of post Soviet period, and not as the latest actual expressions. The last results haven't been done yet, it remains live substance, provoking question that do not have answers. Consequently, the questions that have already been asked and suggested answers are still actual. The works by already dead Sergey Maslov are still vital as well as the works by a young duet Roman Maskalev and Maxim Boronilov. An archive of the Central Asia is a Contemporary Archive.

Looking for identity was the first problem of actual time that was in focus of Central Asian art scene, the countries that had recently obtained political independence. Mytho-poetic narrative in forms of installation, and later video, started to be actively used by the artists of various generations, from Rustam Khalfin, the founder and patriarch of Alma-Ata scene, to the young follower, Almagul Menlibaeva. Thanks to the efforts of various artists (Rustam Khalfin, Kanat Ibragimov, Erbossyn Meldibekov, group “Red Tractor”, etc) it appeared in forms of performance. By the initiative of Shaarbek Amankul it appeared in forms of vast stationary works created in the nature. However, while appealing to national-ethnic archetypes: step', nomadic and Sufis traditions, etc., sacrifice, pagan rites this narrative refused any pretences to be authentic but became a construct, it was created and immediately destroyed. Thus, Vyacheslav Akhunov's author's myth includes both icons of the Soviet propa-

ganda, a pyramid, made of Lenin's sculptures, and icon of the Western consumerism – Coca Cola ads. Said Atabekov's shamanism includes also motives of post-modernity, Kalashnikov gun or police silhouettes at the pavement.

National myth is a construct of not only artists but also of a new political power, in regard to which the artists, for example works by Elena and Viktor Vorobyev, took a position of aloof analyses and deconstruction. Artists also show, Sergey Maslov's works, that the reverse side of new political mythology is reality of survival. Survival doesn't have national; identity, it is universal. According to Muratbek Djoumaliev and Gulnara Kasmalieva, paradoxical positivism of dramatic post-Soviet experience is in this openness to universal.

However, the perception of both universal basis and national identity by the Central Asian artists is ambiguous. For Erbossyn Meldibekov we burst to the universal through the rejection of identity, through self-abuse. For Alexander Nikolaev the only possible universality is globalized cultural industry and it imposes stereotyped identities. For Roman Maskalev and Maxim Boronilov identity and universality are not counterpoints, they are fused in existential and philosophic experience of "route" and "way". For the Bishkek "poor" actionism by Ulan Djaparov and his colleagues, universal presents itself in unexpected moments, obtaining forms of everyday jokes that, in their own turn, are the remnants of a myth.

These are some of the names and events that can be found in the Contemporary archive of Central Asian art ...

Viktor Misiano

Curator of Central Asian Pavilion

Искусство Центральной Азии. Актуальный архив.

Искусство Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, пожалуй, последняя территория, оставшаяся еще отчетливо не прорисованной на глобальной художественной карте. Настоящая выставка – первый в истории Венецианской биеннале павильон стран Центральной Азии – еще одна попытка восполнить эту лакуну.

Оправданность этого усилия предопределена не только своеобразием этих стран – культурным и историческим, или их этнической и художественной самобытностью. Интерес к этому региону должен быть мотивирован в первую очередь тем, что страны эти – полноправная часть современности. Будучи одним из субъектов советской модернизации, Центральная Азия – участник ключевых коллизий и носитель исторического опыта XX века, в то время как коллизии и опыт пост коммунистического периода сделали ее полноправным участником глобального порядка. Так и в искусстве, будучи причастными к художественной реформе русского авангарда, центрально-азиатские художники создали оригинальный контекст, свою перспективу на современный художественный дискурс.

Впервые представляя в Венеции этот региональный контекст, имеет смысл предъявить его именно как контекст – как диалектическую совокупность разных художников, разных поколений, разных этносов, разных культурных центров, разных стран, наконец. Имеет смысл предъявить этот контекст не в его претендующих на последнюю актуальность высказываниях, а как диалектическую совокупность индивидуального и коллективного опыта – особенно опыта пост советских лет. Ведь последние выводы из этого опыта еще не сделаны, он остается еще не ставшей, живой субстанцией, провоцирующей не находящие ответа вопросы. А потому уже годы тому назад заданные вопросы, как и предложенные на них ответы сохраняют и поныне свою актуальность. Работа, уже несколько лет как скончавшегося, Сергея Маслова актуальна не менее, чем дебют Романа Маскалева и Максима Боронилова. Архив искусства Центральной Азии – это Актуальный архив.

Взыскание идентичности, была первой из проблем актуальной эпохи, на которую откликнулась художественная сцена Центральной Азии – стран, которые лишь недавно обрели политический суверенитет. Мифопоэтический нарратив в формах инсталляции, а затем и видео стал активно эксплуатироваться художниками разных поколений от Рустама Хальфна – основателя и патриарха алма-атинской сцены, до его молодой последовательницы Алмагуль Менлибаевой. Благодаря усилиям разных художников (Рустам Хальфин, Канат Ибрагимов, Ерболссын Мельдибеков, группа «Красный трактор» и др.) проявился он в формах перформанса, а

также по инициативе Шаарбека Аманкула в масштабных стационарных работах, создаваемых на лоне девственного пейзажа. При этом, апеллируя к национально-этническим архетипам – степи, номадизму, суфистской традиции, жертвоприношению, языческому камланию и т. п., этот нарратив отказывался от претензий на аутентичность, а неизменно осознавался конструктом – он создавался и тут же дезавуировался. Так у Вячеслава Ахунова авторский миф включает в себя как иконы советской пропаганды – пирамиды из ленинских бюстов, так и иконы западного консюмеризма – рекламы злополучной Кока-Колы. В свою очередь первородный шаманизм Саида Атабекова включает в себя мотивы постсовременности – автомат Калашникова или полицейские силуэты на мостовой.

Впрочем, национальный миф – это конструкт не только художников, но и новой политической власти, по отношению к которой художники – пример тому работы Виктора и Елены Воробьевых – занимают позицию отстраненного анализа и деконструкции. Художники так же показывают – работы Сергея Маслова – что обратная сторона новой политической мифологии это реальность выживания. Выживание же не имеет национальной идентичности, оно универсально. И в этой открытости универсальному – как утверждают Мурат Джумалиев и Гульнара Касмалиева – парадоксальная позитивность драматического постсоветского опыта.

Однако восприятие универсального начала художниками Центральной Азии оказывается столь же неоднозначным, как и национальная идентичность. Для Ерболсына Мельдибекова к универсальному мы прорываемся через отречение от идентичности, через самопоругание. Для Александра Николаева единственно доступная нам универсальность – глобализированная культурная индустрия, она же и навязывает нам стереотипизированные идентичности. Для Романа Маскалева и Максима Боронилова идентичность и универсальность не контрапункты – они слиты в экзистенциальном и философском опыте «пути», «дороги». Для бишкекского «бедного» акционизма Улана Джапарова и его сподвижников, универсальное является нам в неожиданные моменты, принимая формы бытовых курьезов, которые, тем не менее, суть осколки мифа.

Вот некоторые из имен и явлений, что можно найти в Актуальном архиве искусства Центральной Азии ...

Виктор Мизиано

Куратор павильона Центральной Азии

Modern art as the end of a secret: a viewpoint from Central Asia.

In our time all old connections have been destroyed, and the new are just beginning to appear. Now a world map doesn't exist, but bright fragments of smaller ones. However, it is not helpful to try to assemble the pieces into something new.

Presently there is not even any division between an artist and his or her work. Artists are their work. Presently time consists of endlessly existing nouns. Verbs and adjectives do not mean anything.

Our time is the time of desperation. For so long we were afraid of the end of the world. But it ended up being not that terrible, daily life – it ended up being not the end of the world, not the Apocalypse, but a “light-show”. Presently there is not even any division of days and nights. Day and night we light our lights, and it is not important whether the light they provide is real or artificial. This division has ceased to exist.

Our time is not the end of the world, but the end of a secret, a grandiose discovery, made sometime by Bodriar.

It is hard to overvalue this discovery. The secret, the foundation of which are the foundations of tradition, religion, and culture. Once ancient knowledge was made secret, and yet it has become consecrated. The phenomenon of the consecrated emerged from the cult that had withheld it. It is not surprising that with this secret also appeared the holy and the damned, true and untrue, fully valued and the not fully valued, familiar people and strangers, the chosen and the unchosen.

One senses it, another is indifferent to it. But it “exists no matter what”.

The secret is the cult of identity. When in the middle of the ocean of shadow, you are shown an island of light, you immediately believe in it and can associate yourself only with it. But now it is possible to happen this way, that there is an island of shadow in an ocean of light. We longed for our identity, and now are cursed with it. We are cursed with our physical and national constitution, with our weaknesses and strengths.

But now all of the measures of quality or “value” have been lost. What measures can possibly be applied to tin plating? Only flatness. And so our art, it is flat on flatness. Further all humor has disappeared from it. It is rarely ironic. In it is neither the challenging nor the outrageous. It is all a sign of modernity, and we already lived through or were carried through post-modernity. Like measles or hives. And we do not feel anything except itching.



So, this itching moves us. It, of course, is a material thing, and at the same time “immaterial”. It is impulsive like a cardiogram. Some have more consciousness of it, and some are overcome unconsciously. But the sparks of recognition flow, blood pulsates and all around vibrates. However, the magnitude of the vibration is not great. It is even with the human body. It is that event, when the message and the meaning cross into one point – the point of modern art: our dialogues about the modern art of Central Asia. In that event it is acceptable to talk about prehistory or maybe history. But how can we talk about these subjects if they never existed? It is possible only to talk about the vertical invasion of modern art in Kazakhstan and Central Asia. Ortega-and-Gasset in “Mass Insurrection” wrote about the vertical invasion of barbarianism, and with the idea that it was a completely unexpected event that suddenly happened in civilized Europe. But with our situation, it was the other way around, in the midst of post-perestroika destruction and collapse suddenly arose modern art.

The fall of the Soviet Union was a phenomenon of the same order. It seemed that there was never a government more powerful and yet all of a sudden it collapsed. As if from somewhere above democracy infiltrated. Notice in this that there is no dialectic, or specifically, invasion “the birth of tragedy from the spirit of music”. Regretfully, with the next step came the birth of farce. Former republics of the Soviet Union, having received sovereignty, ran away into their “national apartments” and anew became inspired by their own “Berlin wall”. So at this point everything was helpful: myths and insinuations, and reluctant acceptance of prestigious models of identity. The defining paradigm again became historical self-identity, or, more specifically, willfully construed epic centuries of one’s own identity. That is how it happened, that Central Asian republics anew returned to the epoch of “secrets”, but the invasion of modern art resulted in the end of the “secret”.

If you remember that in the middle of the 1990s we were still representations of conservative Soviet culture, and modern art conflicted with all our inclinations for determining the decency of art. First, it was not painting, second, in it was absolutely no kind of ideology, and third it wasn’t humanistic. And in our, Kazakhstani, situation, it was also not national. And further, any decent artist hides the story of the creation of his or her work, and the viewer only sees the finished painting. For that reason at the beginning it was wild, that modern art, more than anything was about the open display of techniques, the destruction of all barriers and the uncovering formerly unspeakable truths, a severe conceptualization, allowing a person any desired degree of freedom. And at the same time, modern art was a kind of conditional space, built specifically for that concrete act, specifically for that situation. All remaining things in modern art were natural (taken from life), but refusing the moment of conditionality, it would have lost its own status as art. It is well

known that the most outrageous of these artists of the 90s, Kulik, in his interviews always underlined that moment, his respect for conditionality, as a method for the aesthetic presentation of events.

And now we will write about the unique modern art of Central Asia. It developed quickly among us, but officially it is as if it does not exist. If the phenomenon of the “living dead” is happening, then it is happening with out artists. For Western artists, defended by all the power of their institutions, it is difficult to understand Asian artistic players, who try to be modern here, where there is only the archaic. They explode into the big world, where they are received with open arms, and then return again to their desert, where they have no status and no chance for growth. Creating art in Central Asia means creating in emptiness, trusting in Providence. You can’t accept patriarchal thoughts of your own fellow tribesmen, just as they can’t accept your non-ritualness. You are only saved by virtual association and “the spirit of music”. And it is evident that in connection with this spirit only one’s own understanding of identity itself changes. Now the only exit from the limits of identity is created by identity, i.e. it becomes like a transgression.

Asian artistic players are not only carriers of modern art, but also its immediate expression. It is akin to the Vatican in Rome, appearing to be a government within a government, only this desacralized and deideologized space is the space of general communication and the end of secrets. This space, where the roots grow from the air, and the territory, like Delezu-Gvattari, has long ceased to possess the status of a territory. The artist is the only representative of the big world, about which only he knows. And he doesn’t make a secret of his estrangement from his fellow tribesmen. It is possible, that only such estrangement is capable of granting sovereignty to the cultural situation in Central Asia.

Современное искусство как конец секрета: взгляд из Центральной Азии.

В наше время все старые связи разорваны, а новые возникают как точечные импульсы. Это время не столько целостной картины мира, сколько ярких фрагментов. Однако бесполезно пытаться сделать из фрагментов нечто целое.

Ныне нет даже деления на художника и его творение. Художник и есть творение. Ныне время бесконечно существующих существительных. Глаголы и прилагательные ничего не значат.

Наше время – время безысходности. Столько времени нас пугали явлением конца света. Но он оказался не таким уж и страшным, будничным – он оказался не концом света, не светопреставлением, а «свето-представлением». Ныне нет даже разделения дня и ночи. День и ночь мы залиты светом, и, неважно какого он происхождения – естественного или искусственного. Этого разделения теперь не существует.

Наше время – не конец света, а конец секрета – это грандиозное открытие, сделанное некогда Бодриаром.

Трудно переоценить это открытие. Секрет – основа всего, основа традиции, религии, культуры. Древние засекречивали знание, и оно становилось сакральным. Феномен сакрального проистекает из культа исключительности. Неудивительно, что с ним появляются посвященные и непосвященные, правые и неправые, полноценные и неполноценные, свои и чужие, избранные и неизбранные.

Кто-то ЭТО ощущает, кто-то к ЭТОМУ индифферентен. Но ЭТО «существует и ни в зуб ногой».

Дело в том, что секрет – это еще и культ идентичности. Когда среди океана тьмы, тебе показывают островок света, ты охотно в это веришь и соотносишь себя только с ним. Но теперь может получиться так, что это островок тьмы среди океана света. Так оно и есть. Мы так тосковали по идентичности, что теперь обречены на нее. Мы обречены на свою физическую и национальную конституцию, на свои недостатки и достоинства.

Но теперь все это потеряло качественное или «оценочное» измерение. Какое измерение может быть у жести? Только плоское. Так и наше искусство, это плоское на плоском. Из него исчез даже юмор. Оно редко бывает ироничным. В нем нет даже вызова и эпатажа. Все это приметы модерна, а мы постмодерн уже пережили, или перенесли. Как корь или сыпь. И ничего кроме зуда не почувствовали.

Так вот, этот зуд и движет нами. Он, конечно, материального происхождения, и, в то же время, «имматериален». Он – импульсивен как кардиограмма. У кого-то больше сознания, над кем-то довлеет бессознательное. Но токи идут, кровь пульсирует и все вокруг вибрирует. Однако, диаметр вибрации невелик. Ровно с человеческое тело. Это тот случай, когда означающее и означаемое пересеклись в одной точке – точке современного искусства. Наш разговор о современном искусстве Центральной Азии.

В таких случаях принято говорить о предыстории или хотя бы истории. Но как о них говорить, если их не было. Можно говорить только о вертикальном вторжении современного искусства в Казахстан и Среднюю Азию. Ортега-и-Гассет в «Восстании масс» писал о вертикальном вторжении варварства, в том смысле, что оно совершенно неожиданно возникло вдруг в цивилизованной Европе. А у нас, наоборот, среди постперестроечной разрухи и распада вдруг возникает современное искусство.

Распад Советского Союза – явление того же порядка. Казалось, не было государства более могущественного и вдруг оно вмиг распалось. Как будто откуда-то сверху десантировали демократию. Заметьте при этом, что никакой диалектики, а именно, вторжение, «рождение трагедии из духа музыки».

К сожалению, следующим этапом стало рождение фарса. Бывшие республики Советского Союза, получив суверенитет, разбежались по «национальным квартирам» и стали вновь воздвигать теперь уже свою «Берлинскую стену».

Тут сгодились все: и мифы, и инсинуации, и подстраивание под престижные модели идентичности. Определяющей парадигмой вновь стало историческое самосознание, или, точнее, произвольное конструирование эпохальных вех своей идентичности.

Словом, получилось так, что центральноазиатские республики вновь вернулись в эпоху «секрета», а вторжение современного искусства ознаменовалось концом «секрета». Если вспомнить, что к середине 90-х мы все еще оставались выходцами из суровой шинели советской культуры, то современное искусство противоречило всем нашим представлениям о приличном искусстве. Во-первых, оно не было изобразительным, во-вторых, в нем напрочь отсутствовала идеология, и, в-третьих, оно не было гуманистическим. А в нашем, казахстанском случае, оно не было еще и национальным. И еще, любой приличный художник прячет историю создания своего произведения, зритель видит уже готовую картину. Поэтому поначалу было дико, что современное искусство, прежде всего, это обнажение приема, уничтожение всех завес и недомолвок, жесткая концептуализация, позволяющая себе любую степень свободы. И в то же время, современное искусство – это некое условное пространство, созданное именно для этого конкретного акта, именно для этой ситуации. Все остальное в

современном искусстве было натуральным (взятым из жизни), но, отказавшись от этого момента условности, оно потеряло бы, собственно, статус искусства. Показательно, что самый эпатажный акционист 90-х, Кулик, в своих интервью всегда подчеркивал этот момент, свое уважение к условности, как к средству эстетизации представляемых явлений.

А теперь о своеобразии современного искусства в Центральной Азии. Оно у нас бурно развивается, но официально оно как будто не существует. Если с кем-то и происходит «смерть вживую», то это с нашими художниками. Западным художникам, защищенным всей мощью своих институций трудно понять азиатских акционистов, пытающихся быть современными там, где довлеет только архаика. Они врываются в большой мир, где их принимают с распростертыми объятиями, а потом вновь возвращаются в свою пустыню, где у них нет никакого статуса и возможности роста. Творить в Центральной Азии – это значит творить в пустоте, в надежде только на божественное провидение. Ты не можешь принять патриархальное мышление своих соплеменников, как и они, твое – не ритуальное. Тебя спасает только виртуальное общение и то, что называется

«духом музыки». И, видимо, в связи с этим меняется само понятие идентичности. Теперь только выход за пределы идентичности создает идентичность, т.е. она приобретает трансгрессивный характер.

Азиатский акционист не только носитель современного искусства, но и его непосредственное выражение. Он подобно Ватикану в Риме, является государством в государстве, только это десакрализованное и идеологизированное пространство, пространство всеобщей коммуникации и конца секрета. Это пространство, где корни растут из воздуха, а территория давно, по Делезу-Гваттари, не имеет статуса территории. Художник – единственный полпред того «большого» мира, о котором ведает только он. И он не делает секрета о своем отчуждении от соплеменников. Возможно, что только такое отчуждение способно осовременить культурную ситуацию в Центральной Азии.

В оформлении статьи использованы фотографии Александра У.



Waiting for Godot: the Central Asian version of the search for identity

Ex-Soviet Central Asia, one of the most closed and secretive regions of the USSR, today, after the fall of the iron curtain and thirteen years of independence, is the intersection of the geopolitical and economic interests of the USA, China, and Russia. Stores of oil, gas, and metal, like the caves of Ali Baba, attract the attention of diplomats, travelers, businessmen, adventurers, and artists.

Tumultuous political processes in Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Tajikistan, and Turkmenistan, countries in search of their identities and defining their place in world society, are undoubtedly stimulating the necessity of devising specific models of cultural identification in every country. Debates concerning national ideas are happening in kitchens, in mass media, and in parliaments. A large majority of societies long existing under Soviet cultural standards, which were based on the acculturation (the creation of a monoculture subsuming all others) of all nations of the USSR and countries of the Warsaw Pact (without exception), are now examining the situation from the position of compensation theory, and have begun the formulation of positions prioritizing, as it is currently fashionable to say, the creation and support of “state-forming” ethnos.

The most progress in the process of “acculturation” was achieved in the Central Asian region, due to the power of undifferentiated cultural and ethnic identification in local societies built on foundations of clan and tribal relations. This is the very same phenomenon that the USA struggled with during the creation of “democratic government” in modern Afghanistan. In 1924 Soviet power performed the so-called “topornoe razdelenie” (hammered-out division), choosing border lines which, if one were to look at a map of the region in detail, would remind one of the triangles and segments present on a typical map of Africa.

As a result of the once-present Central Asian historical and cultural spaces of Iran and Turan, differing in cultural-geographical type (on the Steppe pastoral-nomadic, in cities agricultural-sedimentary), with the 1991 birth of new independent Central Asia these states became the subject of division and whimsical prospecting. The destruction of nomadic way of existence in the Steppes and the Islamic way of life in the cities, which was called for in order to unite the population and build the abstract “labor class of the Soviet East”, lead to the near-complete destruction of cultural traditions and historical memory. In such

Monument to Amir Timur, Tashkent, Uzbekistan. 1993
Памятник Амиру Тимуру, Ташкент, Узбекистан. 1993



a way this virtual “jump” into the bright future was promoted by the Soviet propaganda apparatus on signs donned by horsemen, who proceeded to jump over barriers, with the message “From feudalism to Socialism!”

The collapse of the Soviet Union and the rapid announcement of sovereignty returned Central Asia to a past point, with a society enriched by monoagricultural (cotton and grain), monoindustrial (mostly mining), and monocultural (socialist realism) elements of Soviet society. With this heritage the new countries stood ready to enter the new 21st century as equal participants in worldwide political, economic, and cultural processes.

Having turned away from Communist ideology and proclaiming themselves open to the market, the secular world, democracy, and multiculturalism, they began working toward the creation and strengthening of states. Nonetheless the principles of Soviet cultural policy and the approach to culture as an instrument of government policy remained present in their efforts. The approach of social realism was the only complete and well-worked-out ideological strategy available and had been working for seventy years. Likewise it is necessary to recognize that by implanting Soviet cultural standards, the Soviet authorities initiated the emergence of European-esqe culture in Central Asia.

Having declared themselves sovereign, before the new Central Asian governments stood the task of political-cultural self-identification, and their process for constructing ideologies began at the same point as the USSR's: monumental propaganda.

The fundamental mystery of the “Central Asian plan of Monumental Propaganda” seems to be the emphasis on the deep historical roots of the state-formation. From the annals of history the most fitting facts and characters are found, a revision of the archeological and historical research is performed, and a review of mythology and folklore. In the process of devising a model of cultural-identification, the meanings of the words “sovereign” and “national” is subject to interpretation based on the priorities of so-titled ethnos, each of which looks for the “father” of their “nation” to fit in the ideological hole, which is fashioned with reference to the debunking of the cult of Lenin. The recently liberated sacred spaces of Soviet ideology (most often cities’ main squares) began being used as a place for realizing new fetishes.

In Kazakhstan this role was played by a warrior with Jungar influence, in Uzbekistan by the conqueror emir Timur (Tamerlane), and in Tajikistan by Ismail Samani, founder of the Samanidov dynasty.

The formulation of the national aesthetic is happening based on imitating the principles of the European aesthetics of the 16-17th centuries, which fully solved the problem of government passivity, directed toward the ancientization of history and the creation of myths about the grand modern nations of Central

Asia, with sniper-like precision determining for itself the appropriate historical style. The baroque and classical styles, as is well known, appeared in connection with the formation of European states, based on a strong national idea and authoritarian government. So, Uzbekistan's Tamerlane rides a horse in the same manner as Bernina: strong, dynamic, light and shadow effects, expressively molded and so on (fitting descriptions from an art history textbook). European classical tradition for the portrayal of heroes in antiquated clothing was also continued – Tamerlane in Tashkent is dressed in the clothes of an ancient Sogdit, although this medieval conqueror was a Mongol. The historical and ethnographical eclectic builds a new geopolitical semantic to strengthen the historicity of modern Uzbekistan.

In Dushanbe, the capital of Tajikistan, there is a (horseless) monument to Ismail Samani, who, having built the city, supported farmers and the vocational development. A gilded silhouette is engraved the opening of a grandiose arch, which has the portals of madras and mausoleums of Samarkand and Bukhara, which are currently located in Uzbekistan.

Monument to Ablaixan, Almaty, Kazakhstan. 2001
Памятник Аблайхану, Алматы, Казахстан



In this way historical persons became involved in modern territorial disputes and, proclaimed as the fathers of nations, become symbols of newly-formed states.

The attribution of exclusive rights of state-formation to ancient “Fathers of nations” is happening, without question, and of succession of power, because the currently presidents emphasize their roles as founding fathers who gave independence to the new states of Central Asia. However, as is well known, the “parade of sovereignties” passed upward owing to the fall of the Soviet Union. Having installed authoritarian regimes and held power for more than fifteen years, the presidents assure us that the “emergence of the national spirit” and the “return to traditions” by virtue of the founding of a nationalistic aesthetic of based on classification, is a sign of national identity.

On horseback, Ablaihan, perched on a narrow post supported by ornate multicolored columns encrusted with many-faceted stones on the train square in Almaty, the former capital of Kazakhstan, gestures toward the square entrance. The second Ablaihan on horseback, this time in the new capital Astana, which was built on the naked Steppe, is more modestly done in a strict classical style. “National traditions” in both monuments are represented by “national” décor: accessories, a mongoloid face, and, naturally, the image of the horse, which for the past nomad way of life was a very important identifying mark.

This singularly successful concurrence of nomadic and feudal-absolutist traditions begot a strong circulatory effect: now every city or district center aspires to install their own equestrian hero. Arising from folklore, legends, and mythic tales, often announcing the ancestral origins of innumerable present-day heads of state, they are already capable of being counted in dozens. It is not a coincidence that the majority of modern Kazakhstani equestrian monuments evoke associations with nomadic characters, and heroes of legends, in which the powerful hero saves his motherland from maleficent enemies. In the same way, the ancient Greeks, members of an ancient society, marked their achievements, uniting themselves under the names “Prometheus” or “Heracles.” But in repeating motifs a certain piece of cultural memory is maintained. It would seem that every city and town that builds an equestrian monument on their square loyally supports the epidemic of state monument building. On the other hand, their number seems to be a consequence of the still-living tradition of strong clan and tribal relationships, and evidence of the centrifugal force capable of being initiated without an ordering finger. This, however, naturally contradicts the ideas of the authoritarian government and was quickly forbidden by an unofficial but sufficiently clear order.

The idea of modern absolutism, portrayed as national, found its own higher incarnation in Turkmenistan, the president of which is so honest that in agreement with the democratic will of the people, he obediently took his own lifetime election to

the highest national post. In connection with this the Ark of Neutrality in Ashgabat, itself representing enormous, held up by three strong supports, pedestal of cement and glass, with a parade quarters inside, crowned with the golden figure of Saparmurat Niyazov, which rotates depending on the position of the sun in the sky.

At present it is possible to talk not about the baroque style, but about other ancient empires. These are more beloved by Hollywood, and installed the columns of Trajan and the megalithic sculptures of Constantine.

On the other hand, the moving statue of Turkmenbashi, undoubtedly, is a kinetic object, in which the influence of new technology is obvious. Slavoy Jijek’s opinion, that Soviet architecture has influenced the aesthetics of Hollywood, seems to fit well. Pop philosophy connects the image of King Kong standing on top of a skyscraper with the metal figure of Lenin on the summit of the main Soviet palace. In the case of the Ark of Neutrality it is completely possible to talk about the opposite effect, the influence of Hollywood, including in the creation of its own monumental productions of roughly-built interpretations of natural objects. The role of the Hollywood moon over the infatuated King Kong is played in this case by the ancient sun of Turkmenistan moving over the optimistic, rotating Turkmenbashi.

The perception of new technologies through the populist aesthetic of Hollywood is a completely legitimate type of modern authoritarian Central Asian discourse; even Rolan Bart noted that a vague sign, like a pendulum swinging between intellect and gut, is the foundation of the bourgeoisie vision, hypocritically proclaiming its name authentic. Turkmenbashi even admitted a few years ago the humble, even by Hollywood standards, desire to become the next prophet after Jesus and Mohammad (not God, but also not a regular person). Turkmenbashi, however, is not alone in his unique marginalized position – similar objects uniting symbolic religious systems with odd Hollywood scenes about electronic World governance, also exist in Kazakhstan.

Elements of the Independence Monument in Almaty and the internal decoration of the Baiterek tower in Astana seem to bear the fingerprints of President Nazarbaev. On the upper surface of bronze podiums, at the Independence Monument resembling books, at the Baiterek tower resembling traditional “Tumar” amulets, are in-molded handprints, which when reacting to a certain set of papillary lines, can be successfully used to “rule” the country. These bronze sensors are references to the film “Total Recall,” at the end of which the triumphant Arnold Schwarzenegger (whose governorship is also deeply symbolic), pressed his palms into alien hand-shaped sensors and thereby gave the Martian nation the opportunity to breathe its own air.

At the same time the hand’s fingerprints are a static symbol of one of Islam’s myths, the so called “Hand of Ali” – the son

in law and follower of the Prophet. In Astana the composition “the kind palms”, as was already said, was placed alone in the “Baiterek” tower. Inside this enormous structure, apart from composition itself and the composition’s complex podium is absolutely nothing. The ninety-seven meter construction is simply a support for the imprinted hands of the President, but the name of the tower – Baiterek – is mysterious. The name is explained to be a war cry of the ‘Shaprashty’ tribe to which Nazarbaev belongs.

... Godot arrived.

The process of searching for identity and roots, pompous slogans of a return to national traditions and the awakening of spirituality, the theatrical pathos of the emphasis on ancient foundations of states and unshakable sovereignties in the Central Asian region, historical research, appealing to historical and modern systems of aesthetics, the attraction archaic and new technologies are all grandiose efforts and falsifications aimed at entrenching the leaders’ status in the eyes of the people ...

... in 2002 in Geneva the Kyrgyz artist Gulnara Kasmalieva presented a performance, the content of which follows – her assistant took a certain lattice made of the long braided hair of the artist from the podium and shook it on primitive loom. The artist herself, wearing national dress, was sitting in front of the audience and so-“bound” to the loom, played the kobyzy, an ancient instrument of nomads. At the end of the melody she cut off her braids and could finally stand, freed from her “bonds.” The sharp declarative manner of the performance, seeming to be a strong condemnation of speculative games using national culture as a brand of independence, is one type of nonconforming discourse, in which the unofficial artists of Central Asia participate.

On the other hand, actively working realists, who lived with the Soviet administration for two thirds of their lives, unexpectedly wound up inhabitants of completely different countries, are very concerned about the problem of identity. National traditions, participation in which is felt very strongly, cannot be included in their axiology. Emphasis on a person’s right to be different, belong to different traditions, and have a non-European-centered history, culture, and psycho-physical type became a strong tendency among realist artists in Central Asia. At the same time the sense of belonging as a part of humanity, capable of changing and emphasizing a personal and equal relationship with the world is stated. In 2002 in Europe, the names of exhibits, the first in Central Asian history, speak for themselves: “No Mad’s Land” (Berlin), “Re-Orientation” (Weimar), “Trans Forma” (Geneva). At the individual level this tendency appears in the search for a language of differences and not similarities, based on the breaking of an ethnographic-souvenir stereotype, or outdated view of people or regions. Besides that, if one examines the world’s congeniality toward art, in the beginning it was

strongly oriented toward Moscow actionism.

For that reason the performance of Gulnara Kasmalieva remains, despite already expressed critical responses, an idea in which the artist is present as a modern person, having all knowledge, thoughts, feelings, and rights to be herself.

Because this sort of breaking-out demands in first rank an elucidation of the absence of any kind of clear information about the history of the region, lots of work which is fundamentally on the details of reconstructing traditional rituals, the removal of layers of Soviet and religious morals, European and Eastern cultural norms, and the secularization of ritual hardware of posts of Soviet society. As in Gulnara Kasmalieva’s performance, the majority of the work has a shocking character – Kanat Ibragimov publicly killing a sheep, Rustam Khalfin filming the details of human coitus on horseback, Saken Narynov putting sheep’s knee bones (which children use as toys) into a monument to Asyk, Said Atabekov burning a hole in the Koran and filling it with a rock, as a sign of the region’s pre-Islamic pantheist beliefs.

In such a way, having declared their identities at the most personal levels and proved their abilities differently, on the basis of a reconstruction of ancient traditions is to love women and children, weave, play musical instruments, and believe in the powers of reason in nature, realist art searching for identity approached the problems of the personal relationships of Central Asian citizens with their own sovereign states. The projection screen of the video performance “Pol Pot” by Erbossyn Meldibekov (Kazakhstan) has a strange appearance – the heads of living people with strongly expressive facial lines digging in the earth. The lines are actually alliterations, the semantics of which refer to cultural codes and signs. These include the historical-Isfagan pyramid of Tamerlane, “The apotheosis of war” by V. Vereshagin, the cultural Soviet film “The white desert sun”, the modern “eastern” advertisement by Inkombank, the first frame of the first “Terminator”, the future-anticipating (done in 2000) photographs from Abu Ghraib, the electronic game Snood. But the allusions aren’t exhausted by the multifaceted ideas of the work, the constancy of the absence of freedom on a personal level, and on a regional and general human level, puts the human head on the same level as a paving stone, rock, inanimate object, all of which are incapable of changing the situation “being a comforting rock” ...

The strongest sign of artists’ regional identity seems to be the Mongoloid-ness that makes them quintessential Asiatics, notwithstanding the obvious political incorrectness of its use, and the fact that no one besides those in Central Asia articulates such sentiments. So, in a simple video performance named “Pastan,” the author, possessing a clear Mongoloid appearance, sits for hours in a storm pelting him with hail, completely politically incorrect, with masochistic zeal mocking the phenomenon of

Asiatic roots. Finally, the dĭja vu of modern political incorrectness is strongly aroused by a viewing of “Monument to a hero,” four real horses’ legs, held up by a tall Roman pillar.

A less fierce, but not less harsh conclusions are reached by Said Atabekov, for whom a sovereign Central Asiatic is also, fundamentally passive, but still capable of rebellion. The instruments of rebellion are specific – oddity, anti-sociality, victimhood. Most often the artist himself / herself plays the role of the beggar, the low member of society, the freak, clothed in the costume of a dervish. In the performance “the Dream of Genghis Khan,” he falls to the earth, after praying a penitential prayer, but his assistants delineate his silhouette with paint. As a result of the Almighty, only criminal traces remain on the earth.

The pastige “The Son of the East,” is basically an exceptional shanyrak, a wooden ring with an interlaced interior, which unites the parts of a yurt. The shanyrak as a symbol of the domestic hearth became a fundamental crest of an independent Kazakhstan and one of the most popular modern mythogems. The “Son of the East” is a boy, whose repeated figure is painted on successive rungs of the wooden latticework of a shanyrak. Which means that the intersections themselves, enclosed in a circle, appeal to Leonardo Da Vinci’s “Vitruvian Man” and to the ideal proportions of “Birth of a person.” The present palimpsest begets a new, ironic, and tough thought, “The Son of the East” becomes a victim, placed into the pose of saint Andrew on the state crest of independent Kazakhstan.



In this way the problem of identity in realist art becomes, in essence, oppositionary, quickly develops and all the more modernizes the system of mentality. The phantom of postmodernism develops the following real characteristics: the search for time and the emphasis of differences. The end of the period of the simple usage of Central Asian mythologems replaced by deeper concepts, in part, actualizes the concept of being above regionalism and the absence of a crossing-point to meta-space, drawing problems of world politics, economics, culture, and information in to oneself. Signs of Central Asian culture and traditions are being fused together in worldwide codes, on one hand making reading more difficult, on the other hand introducing exclusive intrigues to intertextual dialogues. Encounters of different cultures and cultural spaces of different times happen by virtue of the intermixing of “national” signs in different environments and vice versa, the blurring of the borders of local idioms and the creation of new international coding systems.

This is how the explanation of relations with the big world is happening, an important part of which is occupied by neighbors in the region.

The “Shadows” series of photographs by Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djumaliev (Kyrgyzstan), unwraps a short metaphysical story about the transformation of lilies, strewn on the grass, in the savannah, in reality based on the materials from incidents in Ferghana valley, where a horrible clash was lived through by Kyrgyz, Uzbeks, and Tajiks.

Camouflaged cloth of various hues, pulled from frames – “Winter” and “Summer in Afghanistan” Said Atabekova.

“My brother – My enemy” by Erbossyn Meldibekov, where two characters converse with each other, holding pistols in their hands refers to the Central Asian dialogue “Brotherly Republics” a hopelessly outdated Soviet mythologem, which has lost its meaning, because modern relationships of all the forty thousand brothers of the planet occur in a different, globalized system.

“Neon paradise” by Said Atabekov presents a dervish, sitting across from the entrance of a supermarket. His prayer bows do not coincide well with the store’s automatic doors. The soundtrack is the idyllic and inappropriate twittering of baby birds. This ironic effort of the idea gives the shaman secret power over artistic “nature.” Mockery of oneself, located in the locked-down Asiatic ampoule, is wrapped in mockery of the fashionable Western interest in “authentic” practitioners of traditional societies, having long ago become an inclination to look at the world as if it were composed of “exotic souvenirs,” on which speculate African and Asiatic “shamans.”

The impetuous Westernization of Central Asia, the implementation of transnational and general worldwide understanding, categories and maps, from Snickers to Spam, from barrels to Sting-

ers, changes its appearance and nature. Overly expensive yurt restaurants, over the entrances to which hang the advertising slogan "Coca Cola" are a regular part of life now. Not long ago the mayor of Almaty celebrated that the city had become the Sister City to an American city. Ethnos is a geographical phenomenon. In the performance of Gulnara Kasmalieva, artificial hair, a decorative ethnographic element became real. Cutting off the braids, the artist retained part of her own living hair.

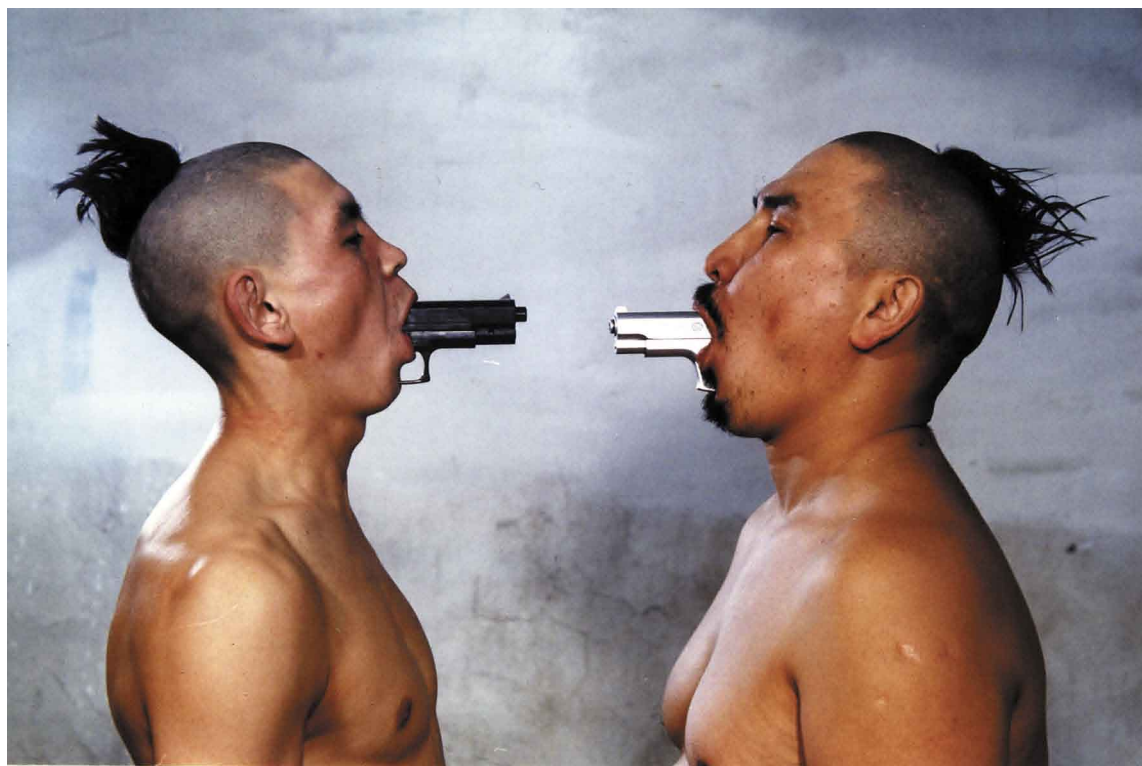
The self-portrait of Said Atabekov portrays the artist dressed in a T-Shirt from the Berlin's "Check Point Charley" museum, on which is written "You are leaving the American sector" inside a concrete referent "Kyrgyzstan," the territory of which was recently allocated for the building of the American military base.

From there the arrival of Godot is expected.

For the new Central Asian states' integration into the world context, it was enough to proclaim themselves sovereign and express their loyal relationship to the USA.

The neo-official artists, vice versa, need a good long intellectual process in order to experience themselves as citizens of the world. Personal, artistic, ethnic, and national identity are becoming the only possible way to know oneself. Erbossyn Meldibekov's performance with hailstones and Saparmurat Niyazov's directed by the sun, wherever it shines, are two sides of the same coin, on each side of which appears an Asiatic profile. The nominal price is 57 dollars and 72 cents a barrel. And that, regretfully is the most trustworthy indicator of identity.

*Erbossyn Meldibekov.
"My Brother - My Enemy". Photo. 2001
Ербосын Мельдибеков.
"Брат мой - враг мой". Фото*



В ожидании Годо: среднеазиатская версия поиска идентичности

The Ark of Neutrality, Ashgabat, Turkmenistan. 1998
Арка Нейтралитета, Ашгабат, Туркменистан



Экс-советская Средняя Азия, один из самых закрытых и таинственных регионов СССР, сегодня, после падения железного занавеса и тринадцати лет независимости – перекресток геополитических и экономических интересов США, Китая и России. Кладовая нефти, газа, металлов, как пещеры Али бабы, привлекает внимание дипломатов, путешественников, бизнесменов, авантюристов и художников.

Бурные политические процессы в Казахстане, Кыргызстане, Узбекистане, Таджикистане и Туркмении, поиски своего лица, определяющие их место в мировом сообществе, безусловно, стимулируют потребность в выработке индивидуальных культурно-идентификационных моделей каждой страны. Дебаты о национальной идее происходят на кухнях, в масс-медиа, парламентах. Натурально, что подавляющее большинство в обществе, долгое время существовавшем в пространстве советских культурных стандартов, основанных на аккультурации всех без исключения народов СССР и стран Варшавского договора, ныне рассматривает ситуацию с позиций компенсаторных теорий, направленных на формирование приоритетных позиций, как ныне принято говорить, «государствообразующих» этносов.

Наибольший прогресс в процессе аккультурации был достигнут в среднеазиатском регионе, в силу недифференцированной этнической и культурной идентичности местных обществ, построенных еще на родоплеменных отношениях; это примерно то, с чем столкнулись США при строительстве «демократического государства» в современном Афганистане. В 1924 году советской властью было проведено так называемое «топорное разделение», – по линейке – достаточно глянуть на карту региона, геометрические очертания которого напоминают треугольники и сегменты, нанесенные на карту Африканского континента.

В результате когда-то общее историко-культурное пространство Ирана и Турана, собственно, и являющееся географической Центральной Азией, дифференцированное, в основном, по способу производства: в степи – скотоводческое, в городах – ремесленное; ныне, с возникновением в 1991 году новых независимых государств, стало предметом дележа и причудливых изысканий. Уничтожение кочевого способа существования в степной зоне и исламского – в городской, вызванное стремлением к унификации населения и созданию абстрактных «трудящихся масс Советского Востока», привело к почти полному разрушению культурной традиции

и исторической памяти. Таким образом, был совершен виртуальный скачок в светлое будущее, зафиксированный советской пропагандой в плакате, изображавшем всадника, перескакивающего через препятствие, с надписью «Из феодализма – в социализм».

Распад Советского Союза и объявление суверенитета рапидом вернули Среднюю Азию в исходную точку, обогатив общества элементами советской цивилизации – моноагрикультурами – хлопком и пшеницей, монопромышленностью – в основном, добывающей, и монокультурой – «социалистическим реализмом». С этим наследством новым странам предстояло войти в новый XXI век в качестве равноправных участников мировых политических, экономических и культурных процессов.

Отвергнув идеологию коммунизма, провозгласив себя ориентированными на рынок, светскими, демократическими и полиэтническими, они принялись за создание и укрепление основ государственности. Тем не менее, принципы советской культурной политики, подход к культуре, как к инструменту обслуживания власти, сохранились пока и в новых условиях. Метод социалистического реализма был единственной, замкнутой и хорошо разработанной идеологической стратегией, механизмы которой работали в течение семидесяти лет. При этом необходимо признать, что, насаждая советские культурные стандарты, советская власть, тем не менее, инициировала появление в Средней Азии европейского типа культуры.

Объявив себя суверенными, новые среднеазиатские государства встали перед необходимостью политико-культурной самоидентификации, начав идеологическое строительство с того же, что и советская власть на этапе возникновения СССР: монументальной пропаганды.

Основной задачей «среднеазиатского плана монументальной пропаганды» является утверждение глубокой историчности государственных образований. Из анналов истории

выискиваются наиболее подходящие для этого факты и персоналии, производится ревизия археологических и исторических изысканий, пересматриваются мифология и фольклор. В процессе выработки культурно-идентификационной модели, понятия «суверенное» и

«национальное» получают трактовку, основанную на приоритете титульных этносов, каждый из которых и выискивает своего «отца нации», вставляемого в идеологическую дыру, образованную развенчанием культа В.И. Ленина. Освободившиеся после сноса памятников основоположнику советской идеологии сакрализованные пространства – чаще всего главные площади городов – заполняются новыми фетишами.

В Казахстане им стал борец с джунгарским влиянием Аблайхан, в Узбекистане – средневековый завоеватель эмир Тимур (Тамерлан), в Туркменистане – герой современности Туркменбаши, в Таджикистане – Исмаил Самани, основатель династии Саманидов.

Формирование националистической эстетики происходит на основе имитации принципов европейской эстетики 16-17 веков, которая полностью отвечает задаче государственного пассеизма, направленного на удревнение истории и создание мифа о величии современных народов Средней Азии, со снайперской точностью определяя для себя приоритетный исторический стиль: барокко и классицизм, как известно, возникли в связи с формированием в Европе государств, основанных на сильной национальной идее и авторитарном типе правления. Так, принадлежащий ныне Узбекистану Тамерлан восседает на коне в полном соответствии с манерой Бернини: сильная динамика, светотеневые эффекты, экспрессия лепки и т.д. (см. далее учебник истории искусства). Европейская классическая традиция изображения героев в античных одеждах также продолжена – Тамерлан в Ташкенте одет в костюм древнего согдийца, хотя средневековый завоеватель был монголом. Историко-этнографическая эклектика создает новую геополитическую семантику, которая должна утвердить историчность современного Узбекистана.

В Душанбе же, столице Таджикистана, установлен демонстративно пеший памятник Исмаилу Самани, строившему города, поддерживающему земледелие и развитие ремесел. Золоченный силуэт вырисовывается в проеме грандиозной арки, имеющей прототипом порталы медресе и мавзолеев Самарканда и Бухары, которые ныне находятся в Узбекистане.

Таким образом, исторические личности вовлекаются в современные территориальные споры и, провозглашаясь отцами нации, становятся символами новых государственностей. Придание эксклюзивных государствообразующих прав «Отцам народов» древности происходит, несомненно, и для создания идеи преемственности власти, поскольку нынешние правители-президенты утверждают себя отцами-основателями, давшим независимость новым государствам Средней Азии, хотя, как известно, «парад суверенитетов» произошел «сверху», вследствие развала Советского Союза. Установив авторитарные режимы и находясь у власти уже более пятнадцати лет, президенты уверяют, что «возрождение национальной духовности» и «возвращение к традиции» состоялись посредством создания националистической классицизирующей эстетики, которая и является, собственно, признаком национальной идентичности.

Конный Аблайхан на вокзальной площади в Алматы, бывшей столице Казахстана, жестом руки указующий путь приезжим, взгроможден на узкий постамент, обогащенный

сложно профилированными тягами, композитными орнаментированными капителями колонн, полихромией и разнофактурностью камня. Второй конный Аблайхан, на этот раз уже в новой столице Астане, строящейся в голой степи, более скромнен – это, скорее, строгий классицизм. «Национальные традиции» в обоих памятниках скупой поддержаны «национальным» декором: аксессуаром, монголоидностью лиц, и, натурально, изображением коня, который для кочевого в прошлом образа жизни действительно является важным идентификационным признаком.

Столь удачное совпадение номадической и феодально-абсолютистской традиций породило в Казахстане достаточно сильный эффект тиражности: отныне каждый город, каждый районный центр стремится обзавестись своим конным героем. Возникших из фольклора, легенд и преданий, часто объявляемых предками нынешних многочисленных начальников, их уже можно считать десятками, и неслучайно тот факт, что большинство современных казахстанских конных монументов рождает ассоциации со сказочными персонажами, героями легенд, в которых могучий герой избавлял свою родину от злобных врагов. Таким образом, древние греки, члены архаического общества, маркировали свои достижения, объединяя их под именами «Прометей» или «Геракл». Но в повторяемости мотива содержится некий рудимент культурной памяти. Казалось бы, каждый город или городок, воздвигающий конный монумент на площади, верноподданно поддерживает эпидемию монументального государственного строительства. С другой стороны, их множественность является следствием еще живой традиции сильных родоплеменных отношений, свидетельством центробежных сил, способных выживать без указующего перста, что, конечно, противоречит идее авторитарного государства, и было вскоре запрещено посредством неофициальных, но достаточно внятных указаний.

Идея современного абсолютизма, выдаваемая за «национальную», нашла свое наивысшее воплощение в Туркменистане, президент которого настолько честен, что, в соответствии с демократическим волеизъявлением народа, покорно принял свое пожизненное избрание на свой же высокий пост. В связи с чем Арка Нейтралитета в Ашгабате, представляющая собой громадный, вознесенный на трех мощных опорах, постамент из бетона и стекла, с парадными помещениями внутри, увенчана золоченой фигурой Сапармурата Ниязова, поворачивающейся в зависимости от положения солнца на небе.

В данном случае можно говорить уже даже не о стилистике барокко, но и о более древних империях, воздвигавших колонны Траяна, мегалитические скульптуры Константина и других античных историях, столь любимых Голливудом.

С другой стороны, движущаяся статуя Туркменбаши, безусловно, является кинетическим объектом, в чем очевидно влияние новых технологий. Сюда просится развитие мысли Славо Жижека, утверждающего влияние советской архитектуры на эстетику того же Голливуда. Поп философ связывает образ Кинг Конга, стоящего на крыше небоскреба с мегалитической фигурой Ленина на вершине Дворца Советов. В случае же Арки Нейтралитета вполне возможно говорить об обратном эффекте – влиянии Голливуда, включающего в образную структуру своих монументальных произведений примитивно-настроенческие трактовки объектов природы. Роль печальной голливудской луны над влюбленным Кингом Конгом в случае оптимистического Туркменбаши играет натуральное дневное светило солнечной Туркмении.

Восприятие новых технологий через популистскую эстетику Голливуда – вполне оправданный метод современного авторитарного среднеазиатского дискурса; еще Ролан Барт отмечал, что половинчатый, межеумочный знак, колеблющийся между интеллектуальным и нутряным, является основой буржуазного зрелища, лицемерно присваивающего себе имя естественного. Собственно, голливудскими же стандартами можно измерить высказанное Туркменбаши пару лет назад скромное желание стать следующим пророком после Иисуса и Мухаммеда – еще не богом, но уже и не человеком.

Туркменбаши, однако, не одинок в своем своеобразном маргинализме – межеумочные объекты, объединяющие религиозные знаковые системы с безумными голливудскими сюжетами об электронном управлении миром, существуют и в Казахстане.

Элементами Монумента Независимости в Алматы и внутреннего убранства башни Байтерек в Астане являются отпечатки руки президента Назарбаева. Бронзовые подиумы, в первом случае – в виде книги, во втором – в виде традиционного амулета «тумар», представляются своего рода сенсорными клавишами, реагирующими на определенный набор папиллярных линий, нажав на которые, можно дистанционно и с успехом управлять страной. Эти бронзовые сенсоры отсылают к фильму *Total Recall*, в финале которого победоносный Арнольд Шварценеггер (губернаторство которого также глубоко символично), нажав на след ладони инопланетянина, дал марсианскому народу возможность вдохнуть воздух полной грудью.

В то же время отпечаток руки – это устойчивый символ одного из мифов ислама, так называемая «Рука Али» – зятя и сподвижника пророка. Находящаяся в Астане композиция «Добрые ладони», как уже говорилось, помещена в башню «Байтерек», в которой, кроме сложного подиума для нее, ничего нет. Грандиозное 97-ми метровое сооружение является просто постаментом под отпечаток руки президента, а загадочное для многих название башни – Байтерек – как выяснилось, родовой боевой клич рода шапрашты, к которому принадлежит Назарбаев.

... пришел Годо.

Процессы поиска идентичности и корней, пышные лозунги возвращения к национальной традиции и возрождения духовности, театральный пафос утверждения древнейших основ государственности и незыблемости суверенитетов в Среднеазиатском регионе, исторические исследования, апелляции к историческим и современным эстетическим системам, привлечение архаических и новых технологий – все грандиозные усилия и фальсификации направлены на персональные самоидентификации лидеров ...

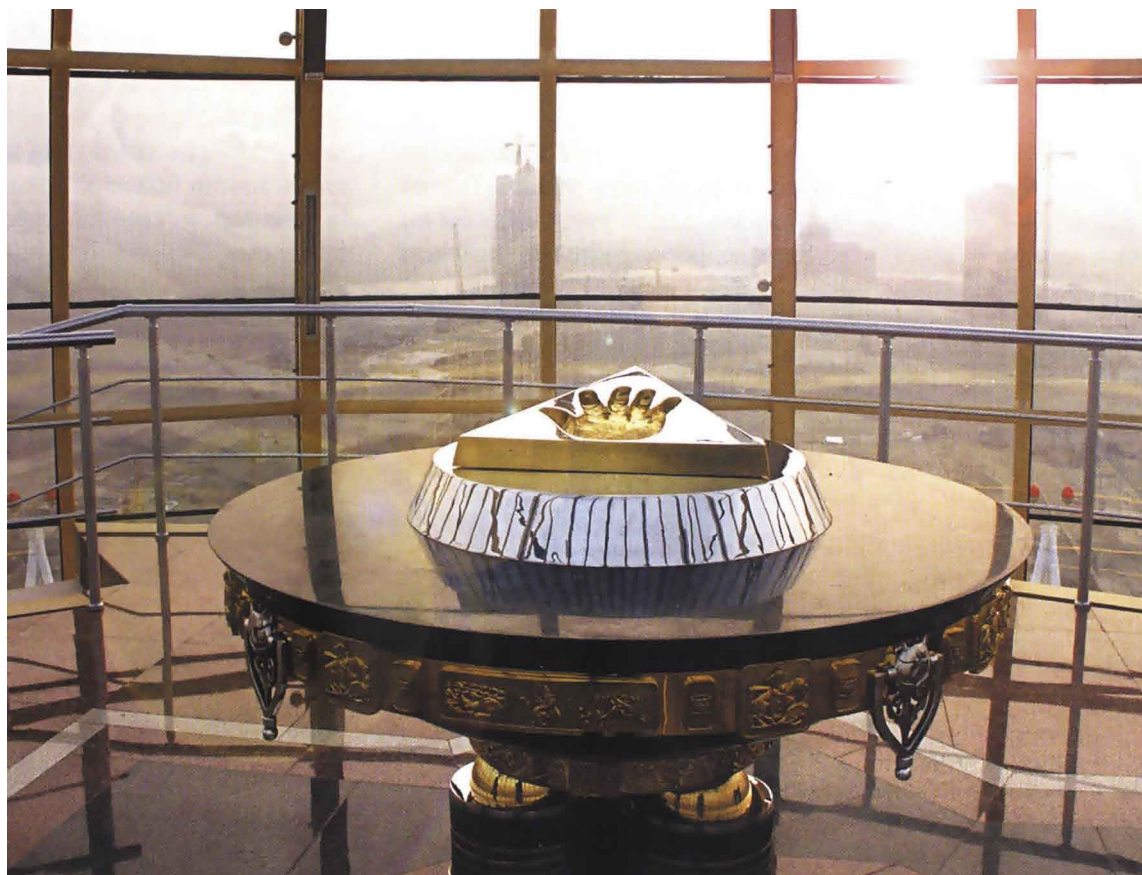
... В 2002 году в Женеве кыргызская художница Гульнара Касмалиева презентовала перформанс, содержание которого состояло в следующем – ее ассистентка ткала на примитивном ткацком станке некое плетение, состоявшее из длинных кос художницы, протянутых вдоль подиума. Сама автор, одетая в национальную одежду, сидя перед зрителями и «привязанная» таким образом к станку, играла на кобызе – древнем

инструменте кочевников. По окончании мелодии она отрезала косы, и могла, наконец, встать, освободившись от своих «привязанностей». Резкая декларативность перформанса, прозвучавшая как сильная негация спекулятивных игр с национальной культурой как брендом независимости – одна из составляющих неконформистского дискурса, в котором работают неофициальные художники Среднеазиатского региона.

С другой стороны, активно работающие актуалисты, прожившие при советской власти две трети своей жизни, неожиданно очутившись жителями совершенно других стран, естественно, озабочены проблемой идентичности; национальная традиция, причастность к которой ощущается ими очень остро, не может не быть включенной в их аксиологию.

Сильной тенденцией актуального искусства Средней Азии стало утверждение права человека на возможность быть иным, принадлежать к иной традиции, иметь другую, не европоцентричную историю и культуру, другой

"Gentle Palms" Composition, Baiterek tower, Astana, Kazakhstan. 2004
Композиция "Добрые ладони", башня Байтерек, Астана, Казахстан



психофизический тип. В то же самое время констатируется ощущение себя частью человечества, способной к изменениям и утверждению своих паритетных отношений с миром. Названия выставок, впервые в истории Средней Азии проведенных в течение 2002 года в Европе, говорят сами за себя – “No Mad’s Land” (Берлин), “Re-Orientation” (Веймар), “Trans Forma” (Женева)

На индивидуальных уровнях эта тенденция проявляется в поиске языка отличий, а не подобий, основанного на разрушении этнографически-сувенирного стереотипа, заостренного взгляда на людей и регион. Кроме того, провозглашается конгениальность миру искусства, на начальном этапе особенно сильной была ориентация на московский акционизм.

Поэтому перформанс Гульнары Касмалиевой содержит, кроме уже обозначенных критических смыслов, смысл присутствия в нем художницы как современного человека, обладающего всей суммой знаний, мыслей, чувств и прав быть самой собой.

Поскольку разрушение требует первоначального разъяснения в силу отсутствия какой-либо внятной информации об истории региона, многие работы основаны на детальных реконструкциях традиционного быта, снятия слоев советской и религиозной морали, европейских и восточных культурных норм, десакрализации ритуального устройства

Erbossyn Meldibekov. Pol Pot. Video. 2000
Ербосын Мельдибеков. Пол Пот. Видео



пост советского общества. Как и перформанс Гульнары Касмалиевой, большинство работ имеют шокирующий характер – Канат Ибрагимов на глазах у изумленной публики убивает барана, Рустам Хальфин снимает фильм, подробно излагающий детали коитуса, осуществляемого верхом на коне, Сакен Нарынов ставит памятник Асыку – коленной косточке барана, использующейся как детская игрушка, Саид Атабеков прожигает дыру в Коране и вставляет в нее камень – знак доисламских пантеистических верований.

Таким образом задекларировав свою идентичность на личностном уровне, доказав свои возможности по другому, на основе реконструкции древней традиции есть, любить женщин и детей, ткать, играть на музыкальных инструментах и верить в разум природы, актуальное искусство в поисках идентичности обратилось к проблеме отношений человека, гражданина суверенной среднеазиатской страны со своим государством.

Образная ткань видеоперформанса «Пол Пот» Ербосына Мельдибекова (Казахстан), представляющего собой страшное зрелище – головы живых, закопанных в землю людей с сильно выраженными азиатскими чертами лиц, состоит из аллитераций, семантика которых отсылает ко множеству культурных кодов и знаков. Историческим – Исфаганской пирамиде Тамерлана, «Апофеозу войны» В.Вережгина, культовому советскому фильму «Белое солнце пустыни»; современным – «восточной» рекламе Инкомбанка, начальным кадрам первого «Терминатора»; предвосхищающим будущее – (работа сделана в 2000) – фотографиям из Абу Грейба, электронной игрушке Snood. Но аллюзии не исчерпывают многослойных смыслов работы – итоговая констатация ситуации несвободы – на личностном уровне, на региональном и общечеловеческом, приравнивает человеческую голову к булыжнику, камню, неодушевленному предмету, неспособному изменить ситуацию – «отрадной камнем быть» ...

Самым сильным знаком региональной идентичности для художника является монголоидность как квинэссенции азиатчины, неpolitкорректность эксплуатации которой очевидна и никем, кроме него в Средней Азии не артикулируется. Так, в совсем простом видеоперформансе под названием «Пастан» сам автор, обладающий ярко выраженной монголоидной внешностью, часами сидит под градом сыплющихся на него пощечин, совершенно неpolitкорректно, с мазохистским усердием издеваясь над феноменом азиатской покорности.

Наконец, совершенно неpolitкорректные дежавю возникают при рассматривании «Памятника герою» – четыре настоящие лошажи ноги, вознесенные на высокий «римский» постамент.

Менее яростные, но не менее жесткие выводы делает Саид Атабеков, для которого суверенный средний азиат также, в основном, пассивен, но все же способен к сопротивлению. Инструменты сопротивления специфичны – чужаковатость, асоциальность, жертвенность. Чаще всего сам художник и выступает в роли бродяги, нищего проповедника, юродивого, одетый в костюм дервиша.

В перформансе «Сон Чингизхана» он, после вознесения покаянной молитвы, падал на землю, а соратники обводили его силуэт краской. В результате от властителя оставался только криминальный след на земле.

Пастиж «Сын Востока», в основе своей является изображением шанырака – деревянного кольца с внутренней крестовиной, связывающего остов юрты. Шанырак как символ домашнего очага стал основой герба независимого Казахстана и одной из популярных мифологем нового времени.

«Сын Востока» – это мальчик, фигура которого повторяет перекладины деревянной крестовины шанырака. То есть является собой крест, заключенный в круг, апеллирующий к схеме Vitruvian Man Леонардо да Винчи и идеальным пропорциям «человека Возрождения».

Данный палимпсест рождает новый, иронический и жестокий смысл – «Сын Востока» становится жертвой, распятой в позе святого Андрея на государственном гербе независимого Казахстана.

Таким образом, проблема идентичности в актуальном искусстве становятся, по сути, оппозиционной, быстро развивающейся и все более модернизирующейся ментальной системой. Призрак постмодернизма приобретает все более реальные черты: время поиска и утверждения отличий, период простой эксплуатации среднеазиатских мифологем заканчивается, сменившись более глубокими концепциями – в частности, актуализируется надрегиональный концепт, осуществивший переход от локальных проблем к метапространствам, вбирающих в себя проблемы мировой политики, экономики, культуры, информации. Знаки среднеазиатских культур и традиций встраиваются в мировые коды, с одной стороны, затрудняя чтение, другой стороны придавая эксклюзивные интриги интертекстуальным диалогам. Трансгрессии разнородных и разновременных культурных пространств происходят посредством перемещения «национальных» знаков в иные среды и наоборот, размывая границы локальных идиом и создавая новые интернациональные кодовые системы.

Так происходит выяснение отношений с большим миром, немаловажную часть которого занимают соседи по региону.

Серия фотографий «Тени» Гульнары Касмалиевой и Муратбека Джумалиева (Кыргызстан), разворачивающая метафизический короткий рассказ о превращении простынь, расстеленных на траве, в саваны, на самом деле, создана на материале событий

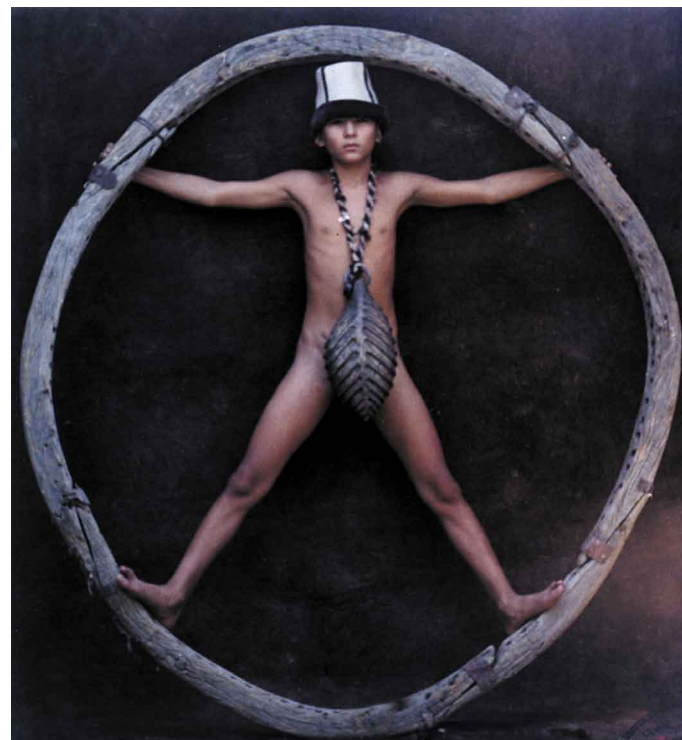
в Ферганской долине, где произошли страшные столкновения проживающих здесь кыргызов, узбеков и таджиков.

Камуфляжная ткань разных оттенков, натянутая на подрамники – «Зима» и «Лето в Афганистане» Саида Атабекова.

«Брат мой – враг мой» Ерболсына Мельдибекова, где два персонажа обращены друг к другу, держа во ртах пистолеты – среднеазиатский диалог «братских республик» – безнадежно устаревшая советская мифологема, потерявшая всякий смысл, поскольку ныне отношения всех сорока тысяч братьев планеты состоят в другой, глобализованной контактной системе.

«Неоновый рай» Саида Атабекова представляет дервиша, сидящего напротив входа в супермаркет. Молитвенные поклоны не совпадают с автоматическим открыванием дверей. Наложённый звукояд – идиллическое и совершенно неуместное щебетание птичек – ироническое усиление идеи неограниченной таинственной власти шамана над искусственной «природой». Насмешка над самим собой, находящимся в ситуации «закрепленного» азиатского ампула, оборачивается насмешкой над модным на Западе интересе к «естественным» практикам традиционных обществ, давно превратившихся в сувенирно-экзотическое зрелище, на которых спекулируют ушлые африканские и азиатские «шаманы».

Said Atabekov. "Son of the East". Photo. 1995
Саид Атабеков. "Сын Востока". Фото



Gulnara Kasmalieva. "Goodbye song". Performance. 2001
Гульнара Касмалиева. "Прощальная песня". Перформанс



Стремительная вестернизация Средней Азии, внедрение транснациональных и общих для всего мира понятий, категорий и схем, от сникерсов до спама, от барреля до стингеров, меняет ее лицо. Придорожная юрта-ресторан, над входом в которую висит рекламный слоган «Кока-Кола» – нормальное явление. Недавно мэр Алматы заметил, что она превратилась в заштатный американский город. Этнос – явление географическое.

В перформансе Гульнары Касмалиевой искусственные волосы – декоративный этнографический элемент – привязывались к настоящим. Отрезая косы, художница захватывала часть своих живых волос.

Автопортрет Саида Атабекова, одетого в майку из берлинского музея Check Point Charly с надписью «Вы покидаете американский сектор» сделан на фоне бетонного указателя «Кыргызстан», территория которого ныне предоставлена для размещения американских военных баз.

Оттуда ожидается пришествие Годо.

Новым среднеазиатским государствам для интеграции в мировой контекст, было достаточно объявить себя суверенными и выразить свою лояльность по отношению к США.

Неофициальные художники, наоборот, нуждаются в долгом интеллектуальном процессе для того, чтобы ощутить себя гражданами мира. Личностная, художническая, этническая и наднациональная идентичность становится единственно возможным способом осознания себя. Перформанс с пощечинами Ербосына Мельдибекова и перформанс Сапармурата Ниязова, указывающего солнцу, куда ему светить – две стороны одной медали, на каждой из которых – азиатский профиль. Номинал – 57 долларов 72 цента за баррель. И это, к сожалению – самый верный указатель идентичности.

A CONTEMPORARY ARCHIVE

KYRGYZSTAN

АКТУАЛЬНЫЙ АРХИВ

КЫРГЫЗСТАН

Olga Yushkova

PROFESSIONAL ART IN KIRGHIZIA

Gamal Bokonbaev

INTRODUCTION IN THE “CONTEMPORARY ART”
OF KYRGYZSTAN

Gamal Bokonbaev

GULNARA KASMALIEVA
MURATBEK DJUMALIEV

Muratbek Djumaliev

ROMAN MASKALEV
MAXIM BORONILOV

Ольга Юшкова

О ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ В КИРГИЗИИ

Гамал Боконбаев

ВВЕДЕНИЕ В «СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО»
КЫРГЫЗСТАНА

Гамал Боконбаев

ГУЛЬНАРА КАСМАЛИЕВА
МУРАТБЕК ДЖУМАЛИЕВ

Муратбек Джумалиев

РОМАН МАСКАЛЕВ
МАКСИМ БОРОНИЛОВ

Professional art in Kirghizia

Historical reference

The history of professional art in Kyrgyzstan counts slightly more than 80 years. In this connection the result, with which this culture comes in the contemporary world, is more surprising.

The last Kirghiz towns and non-nomadic settlements were destroyed by the XVI century; and the tradition of town culture remained in its ruins. During several centuries the people conducted nomadic way of life and it came in the XX century with developed forms of popular creative work. Non-nomadic settlements and towns appeared again in Kyrgyzstan after the joining to Russia (1855-1876), and professional artists appeared there only in 1920s (Vladimir Obratsov, Semen Chuikov). First na-

Gapar Aitiev. Field on a Collective Farm. Oil on canvas, 1946
Гапар Айтиев. Колхозный двор. Холст, масло



tional artists (Gapar Aytiev, Sabyrbek Akylbekov) began working in 1930s and they got artistic education in Moscow. Such historical circumstances turned to be surprisingly favorable for the formation of a new type culture, which contours were silhouetted in Soviet times.

Teacher – nature

The peculiarity of the Soviet art was its multinational composition. “National in form and socialistic in contents” art was awaited from regions. The term “national in form” soon after was transformed in an empty motto. In deed everybody had to base on the academic tradition and to orient themselves at the Russian realistic art of the second half of XIX century. This process ran painfully and in a complex way in those places, where there were local traditions of professional art.

A new artistic system began its formation in Kirghizia in 1930s, when official style was coming everywhere - it was socialistic realism. Active and various researches of 1920s became by that time a closed territory. That’s why in Kirghizia there was no direct orientation to the specimen of Oriental art, as it was in the center of Turkistan, where the artistic life began at the boundary of XIX-XX centuries. In Uzbekistan and in Turkmenistan numerous artistic groups were trying to create a “new Asian style” and “to make the art of Turkmen understandable for Europe”. In Kirghizia the work from nature was taken as basis.

During the time when a big size picture depicting social and historico-revolutionary theme was prospering in the Soviet art, Kirghiz artists were with passion working from nature, getting familiar with professional literacy. They circumvented well so called “applause style” of 1930-1950s having concentrated on the sketch as on a specific form of creative work and approving the landscape as a leading genre. Thematic freedom of studying period gave an opportunity to rather rapidly find proper intonation and circle of themes linked to the traditional way of life, but not to the pathos of the Soviet reality. Already at that time the Kirghiz art was out-standing among other national schools attracting by its lyric intonation and independent position.

Artistic memory

Certainly the independence was conditional. It was expressed in that Kirghiz artists were easily taking problems, which were close to them. They were learning with interest a new artistic language and as if they did not notice anything what was strange to them. As result, the formation of professional art was going without particular difficulties and process of familiarization with the European type culture rapidly beards its fruits. Apprehension of this culture was corrected by the traditions of the national one.

Popular art of Kirghiz has an extemporaneous character, which contributes a particular flexibility to the national artistic consciousness. Improvisation previews a presence of initial structures fixed in culture, and around these structures an infinite

diversity of variations appears. Such artistic thinking differs by its open character: it can absorb the most different impulses. On one hand it makes the perception of a different culture easier, on another hand it helps to preserve basic positions of the own one.

At the studying stage the memory of the own culture corrected the lessons of a new artistic language at the level of artistic thinking. In the end of 1960s a generation of young artists, who got the education in Moscow and Leningrad, began their work. It would have seemed that their creative researches had to be related in the tightest way to the leading tendencies of contemporary art. However, the young artists were not attracted by famous metropolitan names, but by European masters of the classic period and XX century. All types of contemporary art were formed in Kirghizia by that time. The time to understand its roots came. That's why Satar Aytiev, Murat Bekdjanov and many others were interested in the artistic "cuisine" itself, but not in the postmodernist dialogue and fashionable in 1970s citation of famous works. Almost in all regions they were observing attentively what was happening in Moscow and Baltic countries. In Kirghizia it was known not worse than in any other place. But nobody was afraid to find oneself in the course of tendencies, which were determined in the center. For instance, "harsh style" did not find any adherents there. Publicistic pathos of this art, looking for a new hero, big size pictures, organized by performing composition - all this was strange to Kirghiz artists. Young generation concentrated at plastic researches, enlarging the limits of their reference points. That was an exit to the European artistic practice, comprehended rather freely and largely as, for example, in the works of Satar Aytiev.

In 1970s critics considered the conquest of personal expression right by Moscow artist Victor Popkov as a particular merit, and in Kirghizia nobody conquered it, simply because nobody had any idea that it could be differently.

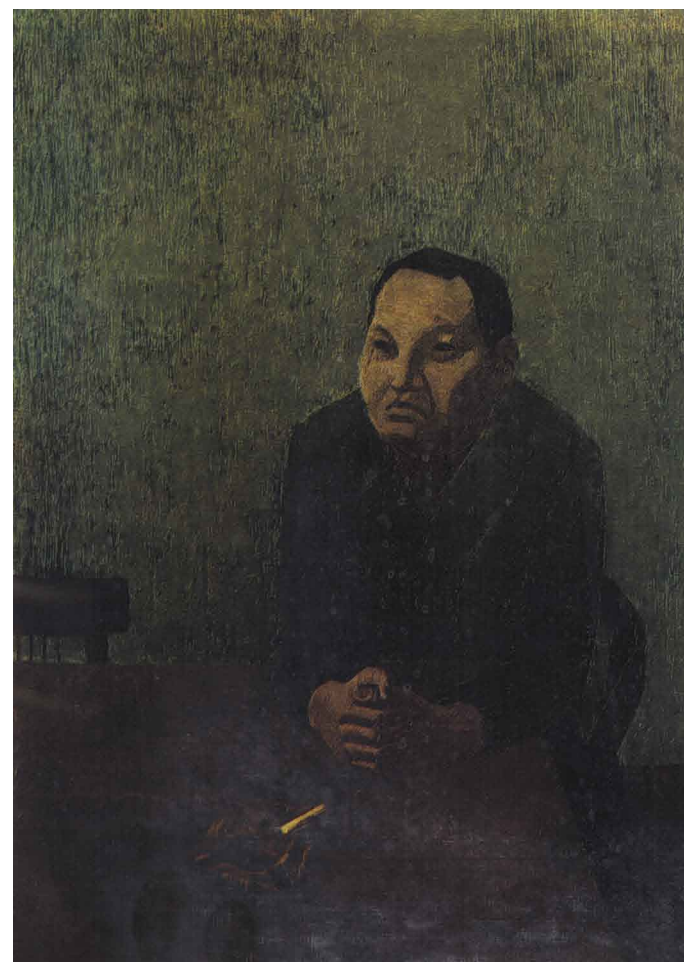
New wave

New tendencies appeared by the middle of 1980s. Creative researches of artists began its formation considerably in the context of common processes, typical for the Soviet art.

At that time spontaneity of expression, sensitively emotional plan, which often formed the essence of works of the elder generation masters, went into the subtext of Kirghiz painting. The striving for invented composition of closed type became primary plan thing. Poetization of the typical way of life yielded the place to the thinking about historical destiny of people and to the evaluation of the own way from historical distance. The idols changed too; then it was not already Rembrandt, not Sezann, which creative work along with other classics so agitated the artists in 1960-70s. For instance, the art of Salvador Dali and Frederico Fellini became standard for Emil Toktaliev.

Many artists (Kadyrjan Turgunov, Talant Ogobaev, Jylkychi Jakypov) actively reacted to the most different tendencies in contemporary art - expressionism, photo realism, abstractionism... Their creative work enters well into the general scheme of researches of so called "vosmidesiatniks", but it remains in the limits of "regional acknowledgement".

Satar Aitiev. Portrait of a Contemporary. Oil on canvas, 1969
Сатар Айтиеv. Портрет современника. Холст, масло



О профессиональном искусстве в Киргизии.

Историческая справка

История профессионального искусства в Кыргызстане насчитывает немногим более 80 лет. Тем удивительнее результат, с которым приходит эта культура в современный мир.

Последние киргизские города и оседлые поселения были разрушены к XVI веку; в их руинах осталась и традиции городской культуры. На протяжении нескольких столетий население вело кочевой образ жизни, и в XX век Кыргызстан пришел с развитыми формами народного творчества. Оседлые поселения и города вновь возникают после присоединения к России (1855-1876), а профессиональные художники появляются здесь только в 1920 годы (Владимир Образцов, Семен Чуйков). Первые национальные живописцы (Гапар Айтиев, Сабырбек Акылбеков) начинают работать в 1930 годы,

получив художественное образование в Москве. Подобные исторические обстоятельства оказались удивительно благоприятными для формирования культуры нового типа, контуры которой намечаются в советское время.

Учитель – натура

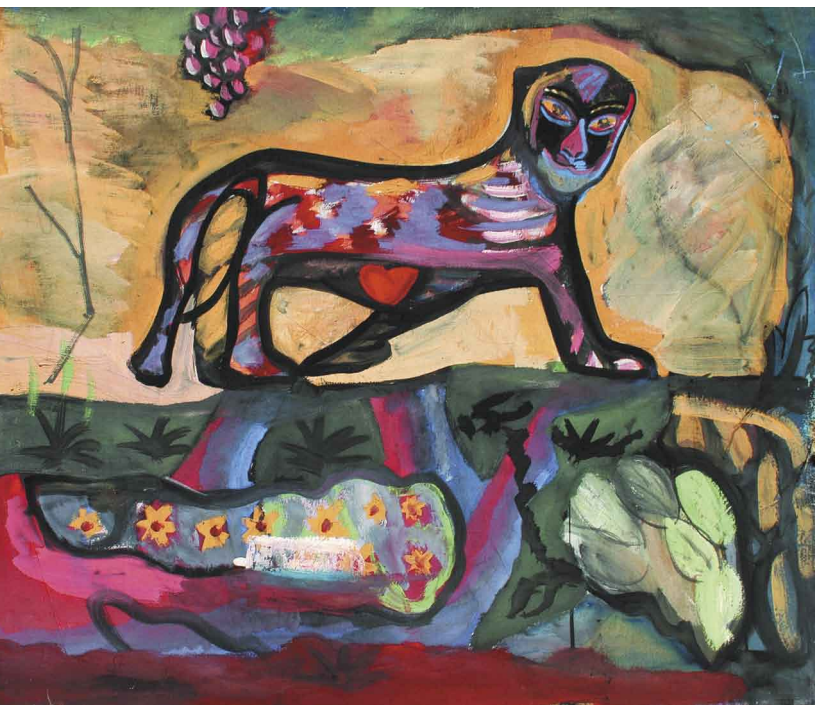
Особенность советского искусства заключалась в его многонациональном составе. От регионов ждали искусства «национального по форме, социалистического по содержанию». Тезис «национальное по форме» вскоре превратился в пустой лозунг. На самом деле все должны были опираться на академическую традицию и равняться на русское реалистическое искусство второй половины XIX века. Этот процесс происходил болезненно и сложно в тех местах, где были свои традиции профессионального искусства.

В Киргизии новая художественная система стала формироваться в 1930 годы, когда повсеместно утверждается официальный стиль – социалистический реализм. Активные и разнородные поиски 20 годов стали к этому времени закрытой территорией. Поэтому в Киргизии не было прямой ориентации на образцы искусства Востока как в центре Туркестана, где художественная жизнь началась на рубеже XIX-XX веков. В Узбекистане и Туркменистане многочисленные художественные группировки пытались создать «новый азиатский стиль» и «сделать искусство туркмен понятным Европе». В Киргизии взяли за основу работу с натуры.

В то время как в советском искусстве доминировали картины большого формата на социальную или историко-революционную тему, киргизские художники увлеченно работали с натуры, осваивая профессиональную грамоту. Так называемый «аплодисментный стиль» 1930-50-х годов они благополучно обошли стороной, сосредоточившись на этюде как специфической форме творчества и утверждая пейзаж в качестве ведущего жанра. Тематическая свобода периода ученичества дала возможность довольно быстро найти свою интонацию и круг тем, связанных с традиционным образом жизни, а не с пафосом утверждения советской действительности. Уже в это время киргизское искусство выделялось среди других национальных школ, привлекая лирической интонацией и независимой позицией.

Художественная память.

Конечно, независимость была относительной. Она выражалась в том, что киргизские художники легко воспринимали близкие им проблемы, с увлечением овладевали новым художественным языком и словно не замечали того, что было им чуждо. В результате, формирование профессионального искусства происходило без особых осложнений, а приобщение к культуре европейского типа не замедлило принести свои плоды. Восприятие этой культуры корректировалось национальными традициями.



Народное искусство киргизов имеет импровизационный характер, что придает особую гибкость национальному художественному сознанию. Импровизация предполагает наличие закрепленных в культуре исходных структур, вокруг которых возникает бесконечное разнообразие вариаций. Такое художественное мышление отличается открытым характером: оно может впитывать в себя самые различные импульсы. С одной стороны, это облегчает восприятие иной культуры, с другой стороны, помогает сохранить опорные позиции собственной.

В стадии ученичества память своей культуры корректировала уроки нового художественного языка на уровне самого художественного мышления. В конце 1960 годов начинает работать поколение молодых художников, получивших образование в Москве и Ленинграде. Казалось бы, их творческие поиски должны быть самым тесным образом связаны с ведущими тенденциями современного искусства. Однако молодых художников привлекают не громкие столичные имена, а европейские мастера классического периода и XX века. Все виды профессионального искусства сложились в Киргизии к этому времени. Настало время осознать их корни. Поэтому Сатара Айтиева, Мурата Бекджанова и многих других интересовала сама художественная «кухня», а не постмодернистский диалог и модное в семидесятые годы цитирование известных произведений. Практически во всех регионах внимательно следили за тем, что делается в Москве и Прибалтике. В Киргизии знали об этом не хуже, чем в любом другом месте. Но никто не испытывал страха оказаться не в русле тенденций, определявшихся в центре. Например, «суровый стиль» здесь не нашел своих приверженцев. Публицистический пафос этого искусства, поиск нового героя, крупноформатные полотна, организованные постановочной композицией – все это было чуждо киргизским художникам. Молодое поколение сосредоточилось на пластических поисках, расширяя границы своих ориентиров. Это был выход в европейскую художественную практику, понятую достаточно свободно и широко как, например, в творчестве Сатара Айтиева.

В 1970 годы критика ставила в особую заслугу московскому художнику Виктору Попкову завоевание права на личностное высказывание, а в Киргизии его никто не завоевывал, просто никому не приходило в голову, что можно иначе.

Новая волна.

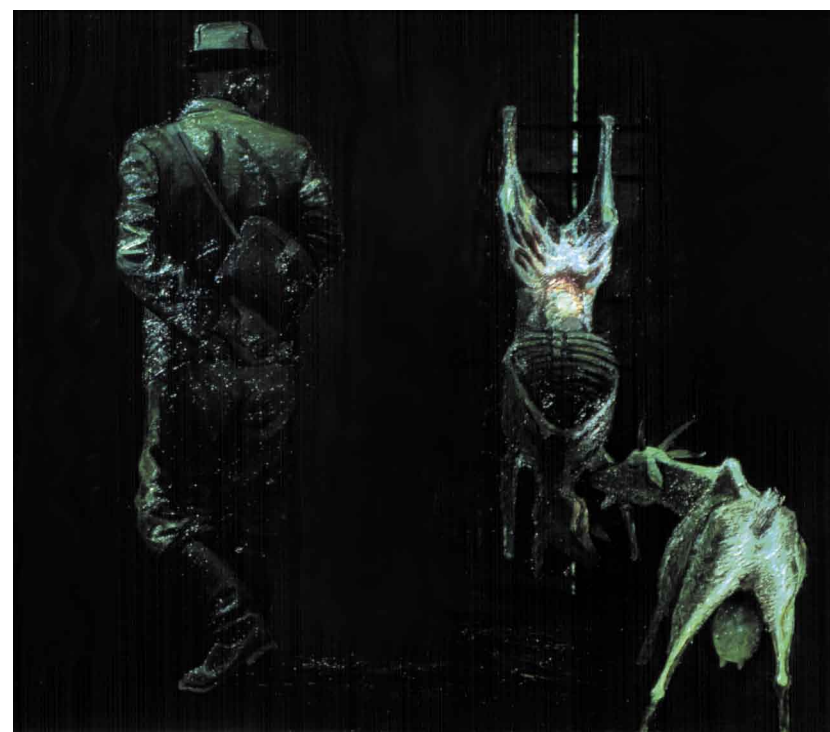
Новые тенденции проявились к середине 1980 годов. Творческие поиски художников в значительной степени стали формироваться в контексте общих процессов, характерных для советского искусства.

В это время непосредственность выражения, чувственно-эмоциональный план, что часто составляло суть произведений мастеров старшего поколения, уходят в подтекст киргизской

живописи. На первый план выходит стремление к сочиненной композиции закрытого типа. Поэтизация характерного образа жизни уступает место размышлению об исторической судьбе народа и оценке своего пути с исторической дистанции. Меняются и кумиры; это уже не Рембрандт, не Сезанн, творчество которых наряду с другими классиками так волновало художников в 1960-70 годы. Например, для Эмиля Токталиева эталоном становится искусство Сальвадора Дали и Федерико Феллини.

Многие художники (Кадыржан Тургунов, Талант Огобаев, Жылкычи Жакыпов) активно реагируют на самые разные тенденции в современном искусстве – экспрессионизм, фотореализм, абстракционизм... Их творчество вписывается в общую схему поисков так называемых «восьмидесятников», но остается в рамках «региональной узнаваемости».

Jylkychi Jakipov. Night on the Jailoo. Oil on canvas, 1987
Жылкычи Жакыпов. Вечер на джайлоо. Холст, масло



Introduction in the “Contemporary Art” of Kyrgyzstan

Soviet Traditions

To list the successes of Soviet Kirghizia* literature and art in the international arena, even a simple enumeration, would take several pages. Some tendencies of this successful culture were particular and, one could say, a paradox factor, of the formation of “contemporary art”. The traditional art of the Republic was not interested in the problems of “asphalt Kirghiz”.

In the beginning of the 19th century, most of the Kyrgyzstan population conducted a nomadic way of life. This historical lack of development determined the character of Kyrgyzstan and resulted in the socialistic cultural construction. First it showed itself in the selection of themes. These themes consisted of mainly rural subjects. Secondly, if a town was selected, it was treated from the point of view of patriarchal values and or a rural life style. A famous Kyrgyz writer, Chingiz Aitmatov, developed the plots of his stories among the mountains and steppes. These early sixties stories brought international literary fame

to the author (‘Mother’s Field’, ‘Jamilya’, ‘Ambler’s Pace’).

His active social life and his literary works rendered a powerful influence on all of the republican art: painting, graphics, and particularly in the cinema. The 1970s film, “Kirghiz Miracle”, was recognized internationally with prestigious awards and prizes, and for a long time it determined the circle of traditional and officially approved themes and allowed interpretations. The cinematographic drama, “The Sky of Our Childhood” of Tolomush Okeev, is about the values of the nomadic lifestyles under the pressure of industrialization. The director of this film applies his lack of interest of “asphalt Kirghiz”. The film “A Shot at the Karash Pass” (Bolot Shamshiev) is a story about a Kazakh literary classic. Muhtar Auezov tells us about arising of the revolutionary consciousness of a nomad, the poor man in Tsar’s Russia. “The Mother’s Field”, by Gennady Bazarov, is a film based on Chingiz Aitmatov’s book about difficulties in the kolkhoz-working front of Kyrgyzstan during the Great Patriotic War. Films created in the Republic about town life were right behind similar topics in the Soviet cinema, but the structure of the real nomad’s way of life glittered from screens all over the world.

Among the film awards were “Beshkempir” (1998) lyric sketches from the life of a village adolescent, Director Aktan Abdykalykov; “Silver Snow Leopard” cinema festival in Locarno, Switzerland; and the Grand-prix of “Eurasia” cinema festival in Almaty, Kazakhstan.

Среди наград фильма «Бешкемпи́р» (1998) – лирических этюдов из жизни деревенского подростка – режиссера Актана Абдыкалыкова «Серебряный Леопард» кинофестиваля в Локарно (Швейцария) и Гран-при кинофестиваля «Евразия» в Алматы (Казахстан).



Traditional art of the independent and democratic Kyrgyz Republic is a plenipotentiary successor of themes, ideas, and the successes of Chingiz Aitmatov's literary works and of the "Kirghiz Miracle" period films. It is a bit timid to reach beyond the limits of what is approved, anticipated, and what is an exploited myth about our patriarchal character and it is not interested in ugly urbanism of town life. It did, however, let the "asphalt Kirghiz" escape, and this cosmopolitan-townsmen, who grew up in the century of communication technologies triumph, "escaped" to the bosom of "contemporary art" without finding his reflection in traditional genres.

Traditions of our "Avant-garde"

There were examples of counteraction that were generally adopted. Poet, artist, and "jester", Ramis Ryskulov attended the First of May celebrations at Red Square in Moscow wearing shoes he had painted bright red. This happened during the epoch of the political thaw in the 60s, fortunately the author did not suffer much. Most of his similar "actions" in the union's province was understood as a half-drunk protest against the eastern-soviet regulations. For his artistic colleagues he was a symbol of creative liberty and a boon companion, although it is not clear who else was. The texts of Melis Berdyshev became the continuation of this "jester's" contemporary art traditions. Since the early 90s, interesting and original writings started appearing among graffiti on town fences. Creative intelligentsia representatives noticed it right away and it was clear that it wasn't just fashionable. Melis Berdyshev did not care about staying within the "contemporary art" history of the Republic. Texts-mottos still appear on fences from time to time, but now, it surprises no one.

Since the early 80s, as a presentiment of changes to come, objects and installations began to be exhibited in summary exhibitions of the official Artist Union of the Republic. The most noticeable aksakals ("patriarchs" is the translation from the Kyrgyz language) of our avant-garde was Sergey Daragan, Konstantin Shkurpela, and Valery Ruppel.

The Soviet ideological machine treated all of these examples as formal researches in the field of decorative art and Party's officials were not strongly against these curious experiments. Our attempts of "contemporary art" in the Soviet period suffered from excessive and anxious attitudes toward this art form. Such "formalism" reveals itself even now and we are often blamed for the decorative character and domination of the designer approach. Our artists were always grated on the absence of a "modernist presentation" in "contemporary" works and they are not convinced by the fact that behind this "slovenliness" is the concept that is revealing the problem that is hiding.

It could be noted here that "contemporary art" influenced the traditional art in this country. The sign of a scrupulous attitude toward the formation of painting and graphics exposition is

considered to be a necessity in order to vary it with some of the elements needed to install character. The exhibition of 1997, "Akaev 2000" (Evgeniy Boikov, Gamal Bokonbaev, Erkin Saliev, and Yuristanbek Shygaev) became a bright incarnation of such a method. In the frames of this "video art" project "Jyldyzstar" was created. It looked more like a commercial. "Fashionable" objects and installations completed the exhibition of pictures. Joint performances of participants for the "Akaev 2000" exhibition was demonstrated. A collective creation of portraits of the first President of the country reflected the diversity of the politician. Twenty copies of the artistic-patriotic magazine "Of All!" were published for the opening. Articles printed in this magazine only confirmed the versatility of the authors.

Soviet Modernism

It is necessary to note that within the frames of Soviet modernism there were attempts to enlarge the circle of themes and formal methods. Naturally, the most successful researches were undertaken in the epoch of social reforms. The most complete and effective cultural project of "perestroika and glasnost" era is a new trend in republican painting. It took its shape and adopted the name "New Wave" in 1987 – 1989 exhibitions.

Рамис Рыскулов. Танец. Холст, масло, 1988



Jylkychi Jakypov, Talant Ogobaev, Kadyrbek Bekov, Yuristanbek Shygaev, Erkin Saliev, and Emil Toktaliev were the most eminent representatives of this trend. Sincerity in the selection of themes, monument like character of pictures, and brave use of new formal methods were unprecedented at that time and made the exhibitions of the “New Wave” was revolutionary in the visual field of the Republic. The resonance in the Union and abroad turned out to be considerable. Pupils attending Soviet painting schools demonstrated to the entire world that in society, based on postulates of the scientific communism, that pluralism of opinions is very possible.

Usually, such period of “storm and rush” are a rich breeding ground for further development. Results of the last prominent cultural phenomenon in our painting were briskly replicated and sold out for over fifteen years. Now, the wave is calming down without the impulse to begin something different, which is equally important.

This painting is one more incarnation showing how our past successes strangle with its authority. The artists have faith in the possibility of individual self-development, but they don’t have enough comprehension of the complexity of the contemporary artistic process. Their hope for the state organization of cultural activities is still alive.

Jylkychi Jakypov. The Birth of an Epos. Oil on canvas, 1994
Жылкычи Жакыпов. Рождение эпоса. Холст, масло



In the mid 90s the expression “A picture is an act” was fashionable among the most active experimental members of the Artists Union. During table talks, the ideas of adaptation of painting to the streets were maturing. For example, oil painting on canvas “Portrait of Advertisements”, or seriously starting researches of “anti painting”, or print expanded copies of their pictures, by use of modern printers, to place on huge advertisement boards across the city. The authors of these ideas intuitively felt its aesthetic groundlessness in the limits of painting traditions.

A different attitude and comprehension toward art were maturing beyond the walls of the creative Unions. In our country, one noticeable example of self-official art was “paper architecture”.

“Paper Architecture”

During the late 70s, Soviet architects found out about the existence of international competitions of conceptual projects. Architects of Kirghizia managed to participate in these “bourgeois” competitions and were awarded prized places. These successes bear witness that such competitions itself only contributed to the viewing of latently maturing tendencies. In concrete work the architects of the Union underwent powerful ideological pressures. The situation seemed to be desperate so the “paper architecture” was an opportunity of creative self-actualization.

In our country, within the republican level, this phenomenon considerably influenced generations of our architects to come and as a result, that state of all our visual culture in general. A conceptual attitude toward artistic work and the manifestation of intellectual Fronde was “maturing” in our country in the field of “paper architecture”.

The “Architectural Alternatives” festival, which took place in the capital of the republic in May 1988, is already a purely perestroika event. Ideological inspirers of the festival, architects headed by Alexander Zusik and Vassily Gresle, managed to gather the paper architecture from all of the Soviet Union. With financial support and organizational support of some state youth structures, the architects could introduce their conceptual, alternative workings with society. They hoped to give a new impulse to Soviet architecture. The perception of the demonstration was already not the same. Since the exhibition had already “won” one of the conditions of its existence, “paper architecture” itself was dead in the republic.

The most famous example of our samizdat is “Zebra” magazine (1983). The “publishers” were caught under the totalitarian article about the protection of press secrets. They were very nervous but let go peacefully. The most intriguing “other” exhibition in March 1992 was “Zara”. The fight was not against the political system; in fact it didn’t even exist. The fight was against the secondary position of the Soviet province. These

underground “samizdat” and “scandal” exhibitions were very important to us. They helped to form non-official “partisan” methods that were acceptable and effective stimulations of the artistic process.

Every artistic method was consolidated and reflected that talented artists took action and possessed information. All manifestations of the creativity of the people, which did not fall under the formed genre limits of traditional art, demanded its proper signboard. “Contemporary art” became such a signboard.

“Contemporary Art”

The “contemporary art” movement appeared in the late 90s. During the difficult years of adjusting to independence, the architectural studio “MUSEUM” became one of the most noticeable centers of non-official cultural attractions. The premises of the architectural studio transformed into a place of conduct for “apartment” exhibitions, relationships and acquaintances of artists, amateurs, and professionals. The studio was, indeed, a club of like-minded people. Different from many similar arising centers, this commonwealth of poets, artists, designers and architects had the experience of independent work outside creative unions and the skills to imperturbably defend their position non-coinciding with similar centers being adopted. Here the experiences of representatives of our “paper architecture” and “samizdat” were useful. Ulan Djaparov, Sergey Burov, Emil Guzairov, Gulnara Kasmalieva, and Muratbek Djoumaliev were the most active members of the association. During the late 90s, the “MUSEUM” studio organized some exhibitions in conjunction with artists from Kazakhstan. The appellations of these exhibitions observed the curator’s new approach to the organization of an artistic event. To present the exhibit other than just “contemporary art”, and artistic front was undertaken and equal rights to all “curious” experiments were exercised. Many ways were discovered but the new approach eventually lost its originality in the world of things. “Parallel City” (1997) represented town art of amateurs and professionals; “Labiryntos” (1998) showed funny turns and deadlocks of the visual culture in different forms; and “Plus-Minus” (1999) showed the presence of different potential in our art. The positioning was over. Further events developed creating a domino effect. Recently formed initiatives and initiative groups are continually forming and continue their work. That is why all factual situations could only be enumerated without giving final characteristics.

Artists-Institutions

Contemporary artists created institutions and were curators of projects that included their own works. By that time, the “MUSEUM” studio had changed; only Ulan Djaparov remained the only permanent leader. Ernest Abdrazakov, Chingiz Tokochev, Adil Seitatiev, Dilya Halmurzina, and Gamal Bokonbaev were the most active members of the group. An example of this clear

and comprehended curator strategy is the Bishkek first-of-April competitions, which has been established for three years now. These exhibitions are a manifestation of the original artistic initiative. There is not a center within the republic that could possibly determine the limitations of the genre and the diversity. No one has taken the initiative to solve this and perhaps such “freedom” allows us to find something original within the genres diversity.

Along with the First-of-April competitions, the most socially useful project of that association is the “URBI et ORBI” anthology. There have already been four issues since it was published in 1998. Publications in this anthology contributed to the appearance in the republic as a proper and serious informational field of contemporary art. Armed with appropriated experience (relations with the authors of the regional level and “partisan” methods of publishing) the studio initiated a bulletin within an edition about concerns of problems of contemporary art “+@b” (with the financial support of the “KuramaART Gallery” two issues were published and a third one was prepared). This periodic edition has been successful and has the potential of becoming a printed megaphone of “contemporary art” for the entire region.

*In the «Museum» Studio. 2003
В мастерской студии «Museum»*



In 1999 a new generation of artists “Emergency Exit” was organized in the Lenin House of Culture. In 2000 a creative association of young artists called “Armored Train” appeared (Ira Dekker, Roman Maskalev, and Alexander U). This group now exists as an international association; Bishkek – Almaty – Koln, without “suffering” from the territorial limitation.

Shaarbek Amankul's installation of “Game on Stones” was a working moment.
Шаарбек Аманкул. Инсталляция «Игра на камнях». Рабочий момент.



Shaarbek Amankul and Lizzy Maryl organized an international group of artists called the “Art Connection” in 2000. The goal is global – to create a center in Kyrgyzstan where artists could come and work and most importantly, communicate with artists from all over the world. In 2001 and 2002, the group realized an international project called “Central Asia – Europe Art Dialogue”, in which more than 30 artists from Central Asia and Europe took part in. The project was very attractive at the lake coast in the unique natural resort zone where the traditions of Kyrgyz artists could combine work and rest. Many rather traditional artists participated in this project. Positions for curators, total freedom of actions, plus communication and collective works, made the workshop attractive. For works created at this workshop, the use of the Kyrgyz landscape and natural sacred symbols peculiarities were typical. It helped not to dissolve in the stunning diversity of contemporary art manifestations. Besides that, foreign artists helped to see the most interesting phenomenon of our remote out-of-the-way place, which became a popular new way of life.

In 2002, Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djoumaliev organized a social association called “ArtEast”. Some of its most important projects included: Central-Asian seminar “World systems of the contemporary art representation”, in cooperation with the Soros Center for Contemporary Art (and international expedition in Kyrgyzstan and Siberia).

“ArtEast” is a family tandem of professional artists with academic educations and they are trying to strategically place their involvement with contemporary art on a professional basis. Recently, the association has been heavily involved in video art and the evidence of that is a successful participation in the Central-Asian festival “Videoidentity”, took place in Almaty in October 2004, as well as the organization of the “Video Art Workshop” training in the capital of the region in January 2005.

The “Kurama ART” gallery dared to be the first gallery to begin propaganda in favor of contemporary art in 2003. More over, it is the first gallery to set strategic goals for itself in order to achieve its uses, investing means in publishing activities and curators for projects. In April 2004, the gallery took the initiative of an international exhibition “...and Others”. The works of more than 40 artists from Germany, Liechtenstein, Moldova, Russia, Slovenia, Ukraine, Kazakhstan, Uzbekistan, and Kyrgyzstan were exposed for trial of spectators. Despite the most diverse estimations, the main goal of the exhibition was achieved. Intellectual elite made sure that it was possible to treat “contemporary art” differently, but it is impossible not to notice its influence on the culture of the country in general. Kyrgyzstan was represented at the exhibition by: Roman Maskalev and Alexander U (computer collage ‘Paradise Landscap’); Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djoumaliev (video ‘Trans Siberian Amazons’); Shailoo Djekshenbaev (photo project ‘Turn’); and Valery Ruppel (installation ‘Green City Project’).

Brothers Forever

The influence of Russian and Kazakhstan “contemporary art” is evident in our country. The Soros Center for Contemporary Arts (SCCA) opened in Almaty in 1997. It did not conceal its plans to become a consolidation center for the entire region. In 2000, artists from Kyrgyzstan were invited to the second annual exhibition of the SCCA. These artists later became participants of important events in contemporary art exhibitions of Central Asia such as “Nomad’s Land” in the World Cultures House in Berlin, “Trans-Forma” in Geneva Center for Contemporary Art and “Re-orientation”, and in the “ACC” gallery in Weimar. Contemporary art of Kyrgyzstan was represented at those exhibitions by: Alexander U, Roman Maskalev, Ira Dekker, Shaarbek Amankul, Lizzy Mayrl, Gulnara Kasmalieva, Muratbek Djoumaliev, Shailoo Djekshenbaev, and Ulan Djaparov.

International projects of the Novosibirsk curator, Vladimir Nazansky, “Internal Asia 1” and “Internal Asia 2” took place in Bishkek during 2001-2002. Geography of the exhibition included Saint Petersburg, Ufa, and Novosibirsk. This considerably enlarged the contact of our artists with artists of Moscow, Siberia, Ural, and the Ukraine.

Instead of Conclusion

This phenomenon is not yet limited by the frames of “ours – not ours”. It does not demand the evidence of past achievements and, in general, it mostly relies on personal initiative of its supporters. That is why aren’t many supporters. Interestingly enough, during a short period of time a small number of people managed to make “contemporary art” a factor, which positively influenced the development of the entire culture of the Republic of Kyrgyzstan.

The phonetics of the Soviet epoch is kept in context; Kirghizia’s contemporary pronunciation is Kyrgyzstan.

The author expresses his gratitude for assistance and informational support to Ulan Djaparov, Valery Ruppel, Murat Djoumaliev and Shaarbek Amankul.

“Green City Project”, by Valery Ruppel, was the largest project of the exhibition “... and Others”. Самый масштабный проект выставки «...и Другие» «Green city project» Валерия Руппеля.



Гамал Боконбаев.

Введение в «современное искусство»* Кыргызстана.

Советские традиции.

Успехи литературы и искусств Советской Киргизии** на международной арене были несомненны, и даже простое перечисление подтверждающих это фактов займет несколько страниц. Некоторые тенденции этой успешной культуры явились своеобразным и можно сказать парадоксальным фактором формирования «современного искусства» – традиционное искусство Республики не интересовали проблемы «асфальтового киргиза».

Texts of Melis Berdyshev became an object of research of Ulan Djaparov's project "Bishkek Syndrome" in 2003.

Тексты Мелиса Бердышева стали объектом исследования проекта Улана Джапарова «Бишкекский синдром» в 2003 году.



В начале 19 века основная масса населения Кыргызстана вела кочевой образ жизни. Эта историческая неразвитость определило характер результатов социалистического культурного строительства, и проявилась, во-первых, в выборе тем – в основном сельская тематика, во-вторых, если и выбиралась городская тема, то трактовалась она с точки зрения ценностей патриархального, сельского уклада жизни. Большинство сюжетов произведений выдающегося киргизского писателя Чингиза Айтматова разворачиваются на фоне гор и степей. Таковы повести начала шестидесятых «Материнское поле», «Джамиля», «Бег иноходца», принесшие автору мировую литературную известность.

Классик национальной литературы своими произведениями и своей активной общественной деятельностью оказал мощное влияние на все республиканское искусство: на живопись, на графику, и в особенности на кино. Фильмы «киргизского чуда» семидесятых, проблемные и талантливые, заслуженно стали обладателями самых престижных международных премий и наград, и надолго определили круг традиционных, официально одобряемых тем и дозволенных интерпретаций. «Небо нашего детства» Толомуша Океева – кинодрама гибели ценностей кочевого образа жизни под натиском индустриализации (именно режиссеру этого фильма принадлежит высказывание о неинтересном ему «асфальтовом киргизе»). Фильм Болота Шамшиева «Выстрел на перевале Караш», снятый по повести классика казахской литературы Мухтара Ауэзова, повествует о пробуждении революционного сознания у кочевника-бедняка в царской России. «Материнское поле» Геннадия Базарова – удачная экранизация одноименной повести Чингиза Айтматова об испытаниях на колхозном трудовом фронте Киргизстана в годы Великой Отечественной Войны. Кино о городской жизни, созданное в Республике, уступает лучшим образцам советского кино аналогичной тематики, а вот фактура натурального быта кочевников блистала на экранах всего мира.

Традиционное искусство независимой, демократической Республики Кыргызстан является полноправным преемником и тем, и идей, и успехов литературных произведений Чингиза Айтматова и фильмов периода «киргизского чуда». Оно побаивается выходить за рамки признанного, ожидаемого, эксплуатируемого мифа о нашей патриархальности и не интересуется «уродливым» урбанизмом городской жизни. Оно упустило «асфальтового киргиза», и этот, выросший в век торжества коммуникативных технологий, космополит-горожанин, не найдя своего отражения в традиционных жанрах, «сбежал» в лоно «современного искусства».

Традиции нашего «авангарда».

Были примеры противодействия официальному, парадному, всенародно признанному. Поэт, художник и «шут», Рамис Рыскулов на Первомайские праздники в Москве на Красной

площади пришел, покрасив туфли в ярко красный цвет. Происходило это уже в эпоху политической оттепели шестидесятых, и автор не сильно пострадал. Большинство его подобных «акций» в союзной провинции воспринимались как просто полупьяный протест против наскучившего всем восточно-советского регламента. Для коллег художников он был симпатичным символом творческой свободы и суботульником одновременно, и непонятно кем больше.

Продолжением этой «шутовской» традиции, подходящим по всем признакам под определение «современное искусство», стали тексты Мелиса Бердышева. С начала девяностых годов время от времени среди хулиганских надписей на городских заборах стали появляться действительно оригинальные вещи. Их сразу заметили представители творческой интеллигенции – было понятно, что это не просто модное граффити. Мелис Бердышев, как и многие наши «гении-одиночки» не заботиться о том, что бы остаться в истории «современного искусства» республики. Тексты-лозунги на заборах время от времени еще появляются, но сейчас этим никого не удивишь.

Как предчувствие грядущих перемен на отчетных выставках официального Союза художников Республики с начала восьмидесятых стали выставляться объекты и инсталляции. Самые заметные аксакалы (патриархи, перевод с кыргызского) нашего авангарда – Сергей Дараган, Константин Шкурпела, Валерий Руппель.

Советская идеологическая машина позволяла трактовать все эти примеры как формальные поиски в области декоративного искусства и партийные функционеры не сильно ополчались против этих курьезных экспериментов. Наши попытки «современного искусства» в советский период страдали излишне трепетным отношением к форме. Такой «формализм» проявляется и сейчас – нас часто обвиняют в декоративности и преобладании дизайнерского подхода. наших художников всегда коробило отсутствие «модернистской подачи» в «актуальных» работах и их не убеждает, что за этой «неряшливостью» кроется концепция обнажения проблемы.

Здесь можно отметить, что и «современное искусство» у нас повлияло на традиционное. Признаком добросовестного отношения к формированию экспозиции живописи и графики считается необходимость разнообразить ее элементами инсталляционного характера. Ярким воплощением такого метода стала выставка 1997 года «Акаев 2000» (Евгений Бойков, Гамал Боконбаев, Эркин Салиев, Юристанбек Шыгаев). В рамках этого проекта был создан «видеоарт» «ЖылдыStar», который больше смотрелся как рекламный ролик. Выставку живописных полотен дополняли «модные» объекты и инсталляции. Был продемонстрирован совместный перформанс участников выставки «Акаев 2000» – коллективное создание портрета первого президента страны, отражающего неоднозначность, разноликость политика. К открытию был

«издан» в количестве двадцати экземпляров художественно-патриотический журнал «Всех!». Опубликованные в нем статьи только подтвердили всеядность авторов.

Советский модернизм.

Справедливости ради надо заметить, что и в рамках советского модернизма были попытки расширить круг тем и формальных приемов. Естественно, самые успешные поиски были предприняты в эпохи социальных реформ.

Самый состоявшийся и эффектный культурный проект времен «перестройки и гласности» – новое течение в республиканской живописи, оно оформилось и получило имя «Новая волна» вследствие выставок 1987-89 годов.

Наиболее яркие представители этого движения: Жылкычи Жакыпов, Талант Огобаев, Кадырбек Беков, Юристанбек Шыгаев, Эркин Салиев, Эмиль Токталиев. Невиданная в те времена откровенность в подборе тем, монументальность картин, смелое использование новых формальных приемов – все это делало выставки «Новой волны» революцией в визуальном поле Республики. Резонанс в Союзе и за рубежом оказался внушительным – воспитанники советской живописной школы демонстрировали всему миру, что в обществе, основанном на постулатах научного коммунизма вполне возможен плюрализм мнений.

Valery Ruppel's "Black Penis", is not just a design.

Валерий Руппель «Черный пенис», 1992 год, это уже не просто дизайн.



Обычно такие периоды «бури и натиска» являются богатой питательной средой для дальнейшего развития. Но сейчас окончательно понятно – результаты этого последнего видного культурного явления в нашей живописи бойко тиражировались и распродавались более пятнадцати лет, и теперь волна окончательно улеглась, не дав импульса начала чему-нибудь другому, столь же значительному.

Живопись сейчас является еще одним воплощением того, как наши прошлые успехи часто душат своим авторитетом. У живописцев сильна вера в возможность одиночного саморазвития, недостаточно понимания сложности современного художественного процесса, и жива надежда на государственную организацию культурного хозяйства.

В середине девяностых у самых активно нацеленных на эксперимент членов Союза художников модным было выражение – «Картина это поступок». В застольных беседах зрели идеи приспособить живопись к улице. Например, написать маслом на холсте «Портрет рекламных объявлений», или, не выходя за рамки багета, заняться всерьез поисками «анти живописи», или, напечатав увеличенные копии своих картин на современных принтерах, разместить их на огромных рекламных щитах по всему городу. Эти проекты не были реализованы – скорее всего, сами авторы подобных идей интуитивно чувствовали их эстетическую несостоятельность в рамках живописных традиций.

Другое отношение к искусству и другое понимание зрели вне стен творческих Союзов. Одним из заметных примеров не официозного искусства у нас была «бумажная архитектура».

«Бумажная архитектура».

В конце семидесятых советские архитекторы узнали о существовании международных конкурсов концептуальных проектов. Архитекторы Киргизии умудрялись участвовать в этих «буржуазных» конкурсах и заслуженно занимать призовые места. Успехи эти свидетельствовали, что сами подобные конкурсы только способствовали проявлению подспудно зреющих тенденций. В конкретной работе архитекторы Союза испытывали мощнейший идеологический пресс, ситуация казалась безвыходной и «бумажная архитектура» была возможностью творческой самореализации.

У нас, на республиканском уровне, это явление оказало чрезвычайное влияние на поколения наших архитекторов и в итоге на состояние всей визуальной культуры в целом. Концептуальное отношение к производству искусства и проявление интеллектуальной фронды «зрели» у нас в области «бумажной архитектуры».

Фестиваль «Архитектурные альтернативы», прошедший в столице республики в мае 1988 года, уже чисто перестроечное событие. Идейными вдохновителями фестиваля – архитекторами во главе с Александром Зусиком и Василием

Гресле – удалось собрать образцы бумажной архитектуры со всего Советского Союза. Пользуясь финансовой и организационной поддержкой государственных молодежных структур, архитекторы смогли познакомить общественность со своими концептуальными, альтернативными разработками, которые, как они надеялись, должны были дать новый импульс советской архитектуре. Но смысл демонстрации был уже не тот – эта была выставка победителей и, «победив» одно из условий своего существования, собственно сама «бумажная архитектура» в республике умерла.

Самый громкий пример нашего самиздата – журнал «Зебра» (1983 год), «издатели» попали под тоталитарную статью об охране тайн печати, нервы им сильно потрепали, но отпустили с миром. Самая интригующе «другая» выставка – выставка «Заза» марта 1992 года. Боролись не с политической системой, ее уже фактически не было, боролись с ощущением вторичности советской провинции. Для нас случаи нашего подпольного «самиздата» и «скандальных» выставок значимы тем, что они помогли сформировать неофициальные, «партизанские» методы, как вполне приемлемые и эффективные методы стимулирования художественного процесса.

Для консолидации художественных методов адекватно отображающих действительность имелось все – талантливые художники, воля предпринимать какие то действия, информационная осведомленность. Все проявления творческой активности масс не подпадающие под сложившиеся жанровые рамки традиционного искусства требовали своей вывески.

Такой вывеской стало «современное искусство».

«Современное искусство».

Собственно как движение, появилось в конце девяностых. В годы трудного привыкания к независимости, одним из самых заметных центров притяжения неофициальной культуры была архитектурная студия «MUSEUM». Помещение архитектурной мастерской время от времени превращалось в место проведения «квартирных» выставок, общения и знакомства художников, любителей и профессионалов. Студия являлась, по сути, клубом единомышленников. В отличие от множества других подобных, стихийно возникающих центров у этого содружества поэтов, художников, дизайнеров и архитекторов был опыт самостоятельной работы вне творческих союзов и умение невозмутимо отстаивать свою позицию, не совпадающую с общепринятой. Здесь пригласили опыт представителей нашей «бумажной архитектуры» и «самиздата». Наиболее активные члены этого сообщества: Улан Джапаров, Сергей Буров, Эмиль Гузаиров, Гульнара Касмалиева, Муратбек Джумалиев.

Студией «MUSEUM» в конце девяностых были организованы выставки с участием актуальных художников из Казахстана. Сами названия этих выставок свидетельствовали о новом для

нас, кураторском подходе к организации художественного мероприятия. Без четкого определения, что это именно «современное искусство», была предпринята попытка представить равные права всем «курьезным» экспериментам на изобразительном фронте. Такая трижды инвентаризация выявила, что путей много, но все они фатально ведут к давно известным во всем мире вещам. «Параллельный Город» (1997 год) представил городское искусство любителей и профессионалов; «Labiryntos» (1998 год) показал забавные повороты и тупики разнообразных форм визуальной культуры; и, наконец «Плюс-Минус» (1999 год) выявил наличие разных потенциалов в нашем искусстве. Позиционирование завершилось.

Далее события нарастают, принимая лавинообразный характер. Все недавно образованные инициативы и инициативные группы продолжают свою работу, и поэтому пока можно только перечислить все фактические ситуации, не давая окончательных характеристик.

Художники-институции.

Художники «современного искусства» в республике до самого последнего времени сами создавали себе институции, сами являлись кураторами проектов, в которых сами же и участвовали как художники.

Студия «MUSEUM» к этому времени несколько видоизменилась, только бессменным лидером остается Улан Джапаров. Актив группы – Эрнест Абдразаков, Чингиз Токочев, Адиль Сейталиев, Диля Халмурзина, Гамал Боконбаев. Примером ясной и осознанной кураторской стратегии студии являются бишкекские первоапрельские конкурсы, проводимые вот уже три года подряд, при активнейшей поддержке галереи «Тумар». Эти выставки стали проявлением самобытной художественной инициативы. В республике нет центра, который мог бы четко определить границы жанра и поделить всех на своих и на чужих. Такую задачу на себя никто не берет, и возможно такая «вольница» позволяет находить в жанровом разнообразии самобытное.

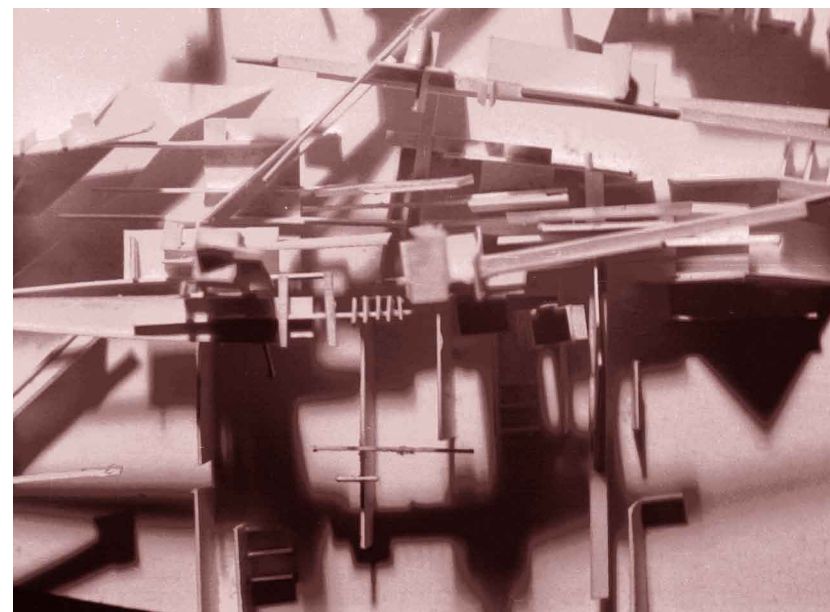
Самый общественно-полезный проект этого объединения, наряду с первоапрельскими конкурсами, – издание с 1998 года альманаха «URBI et ORBI» (вышло уже четыре номера). Публикации в альманахе способствовали тому, что в республике появилось свое, серьезное информационное поле «современного искусства». Вооружившись приобретенным опытом (общение с пишущими авторами регионального уровня и «партизанские» методы издательской работы), студия инициировало издание бюллетеня по проблемам современного искусства «±@b» (при финансовой поддержке галереи «Kura-maART» вышло два номера и подготовлен третий). Начало весьма успешное и потенциально это периодическое издание может стать печатным рупором «современного искусства» всего региона.

В 1999 году состоялась выставка неизвестного, нового поколения художников «Запасной выход» в ДК им Ленина. В 2000 году появляется творческое объединение молодых художников «Бронепоезд» (Ира Деккер, Роман Маскалёв, Александр У). Группа сейчас существует как международное объединение, Бишкек – Алматы – Кельн, не «страдающая» территориальной ограниченностью.

Шаарбек Аманкул и Лици Майрл в 2000 году организовали международную группу художников «Art Connection». Цель глобальная – создать в Кыргызстане центр, куда могли бы приезжать работать и, что самое важное, общаться художники со всего мира. В 2001 и в 2002 годах группой осуществлен международный проект «Central Asia – Europe Art Dialogue», в которых участвовали около тридцати художников из Центральной Азии и Европы. Проект, безусловно, привлекателен – на берегу озера, в уникальной природной курортной зоне возрождаются традиции кыргызских художников совмещать отдых с работой. Участием в этих проектах отметились многие вполне традиционные художники. Позиция кураторов – полная свобода действий, общение и совместная работа.

Evident influence of paper architecture principles exists in a series of objects in "City" by Ernest Abdrazakov.

Явное влияние принципов бумажной архитектуры в серии объектов «Город» Эрнеста Абдразакова.



Для произведений, созданных на этих воркшопах, характерно использование особенностей кыргызского ландшафта и природных сакральных символов, и это помогает не раствориться в оглушающем разнообразии проявлений «современного искусства». Кроме того, зарубежные художники помогают по-новому увидеть интереснейшие проявления народной жизни нашей глубинки.

В 2002 году Гульнара Касмалиева и Муратбек Джумалиев организуют общественное объединение «ArtEast». Наиболее крупные проекты: среднеазиатский семинар «Мировые системы репрезентации современного искусства», совместно с алматинским СЦСИ; международная экспедиция по Кыргызстану и Сибири.

«ArtEast» – семейный тандем художников профессионалов, с академическим образованием и свои занятия современным искусством они пытаются стратегически поставить на профессиональную основу. В последнее время объединение серьезно занимается видеоартом, о чем свидетельствует успешное участие в центрально-азиатском фестивале «Видеоидентичность» в Алматы в октябре 2004 года, и организация в январе 2005 года в столице республики тренинга «Video Art Workshop».

Появившаяся в 2003 году, галерея «Kurama ART» – первая галерея, которая отважилась взяться за пропаганду современного искусства. К тому же это первая галерея, которая ставит перед собой стратегические цели и для их достижения применяет грамотную политику, инвестируя средства в издательскую деятельность и в кураторские проекты. В апреле 2004 года галереей была предпринята масштабная инициатива – международная выставка «... и Другие». На суд зрителей было предложено произведения более сорока

художников из Германии, Лихтенштейна, Молдавии, России, Словении, Украины, Казахстана, Узбекистана и Кыргызстана. При самых разнообразных оценках главная цель выставки была достигнута – интеллектуальная элита убедилась, что можно по-разному относиться к «современному искусству», но не замечать его влияния на культуру страны в целом уже невозможно.

Кыргызстан на выставке представили: Роман Маскалев и Александр У, компьютерный коллаж «Райский ландшафт»; Гульнара Касмалиева и Муратбек Джумалиев, видеоинсталляция «Транссибирские амазонки»; Шайлоо Джекшенбаев, фото-проект «Поворот»; Валерий Руппель, инсталляция «Green city project».

Братья навек.

Заметно влияние в нашей республике российского и особенно казахстанского «современного искусства».

Открывшийся в 1997 году Соросовский Центр Современного Искусства (СЦСИ) в Алматы не скрывал своих планов стать консолидирующим центром всего региона. В 2000 году на вторую ежегодную выставку СЦСИ были приглашены художники из Кыргызстана. Эти художники впоследствии станут участниками таких значимых событий в contemporary art Центральной Азии, как выставки «No Mad's Land» в Доме Мировых Культур в Берлине, «Trans-Forma» в Женевском Центре Современного Искусства и «Re-orientation» в галерее «АСС» в Веймаре. Современное искусство Кыргызстана на этих выставках представляли: Александр У, Роман Москалев, Ира Деккер, Шаарбек Аманкулов, Лици Майрл, Гульнара Касмалиева, Муратбек Джумалиев, Шайлоо Джекшенбаев, Улан Джапаров.

Улан Джапаров. Горячая голова - холодное сердце. видеоперформанс, 2001



В течение 2001-2002 года в Бишкеке прошли международные проекты новосибирского куратора Владимира Назанского «Внутренняя Азия 1» и «Внутренняя Азия 2». География выставки – С-Петербург, Уфа, Новосибирск, это существенно расширило контакты наших художников с художниками Москвы, Сибири, Урала, Украины.

Вместо заключения.

Это явление пока не ограничивается рамками «наши не наши», не требует свидетельства прошлых достижений и вообще полагается больше на личную инициативу своих сторонников. Поэтому этих сторонников мало и весь фокус в том, что горстка людей умудрилась за короткое время сделать «современное искусство» фактором, положительно влияющим на развитие всей художественной культуры Республики Кыргызстан.

** Термин «современное искусство» обозначает «contemporary art», и, чтобы не путать с понятием современное вообще, этот термин приводится здесь и далее в кавычках.*

*** Сохранена фонетика советской эпохи в контексте, когда речь идет о советской эпохе – Киргизия, современное произношение – Кыргызстан.*

Автор выражает благодарность за помощь и информационную поддержку Улану Джапарову, Валерию Руппелю, Мурату Джумалиеву и Шаарбеку Аманкулу.

The works of photo artist, Shailoo Djekshenbaev (Turning), have become contemporary only recently. The skills of an architect appeared as conceptual way of thinking and the love of urban area symbolism. Фотопроект «Поворот» Шайлоо Джекшенбаева, 2004, фотохудожника, «актуальными» его работы стали только в последнее время. Проявились навыки архитектора – концептуальное мышление и любовь к символике городской среды.





Gulnara Kasmalieva

Muratbek Djumaliev

The work of Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djumaliev is interesting in that in it are reflected all the pluses and minuses of the development of 'modern art' in the republic.

These artists began creating art together with the pioneers—at the end of the 1980s they were noted at the "Underground" seminar in Narve (Estonia), and yet at the end of the 1990s they were still active participants in the "nontraditional" initiatives of the architectural studio "MUSEUM". Up to this time, Gulnara and Murat had long been working as artists with the solid experience of independent work firmly on both shoulders: Gulnara's record of graphic art distinguished by capricious investigation, Murat's record of monumental sculptures by the well-established features of the Soviet school. For them it was no trouble to experiment at once with all the genres of 'modern art' until the end of the century. Many of our artists often suffered from a lack of clarity, not desiring to define themselves (see "Not a Painting", an example of how certain painted works of that period were characteristically named). Education helped Gulnara and Murat quickly determine in what qualities installations are different from sculptures, and professionalism helped them sense opportunities for an actual method of artistic reflection new to us.

They also were among the first to recognize the signs of the times, the necessity of building through their own personal efforts a space of self-realization. The government stopped supporting art, and this allowed space for representatives of a new cultural force to step in. In order to survive, it was necessary, not putting hope in others, to begin founding modern institutions themselves. In this they do not resemble many of our other artists, who even now believe that curators are merely directors of social activities for the masses, critics are unsuccessful artists, and doing social work is shameful.

In 1998 Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djumaliev initiated the founding of the "Zamana" group, and in 2002 organized the public union "ArtEast". Their most recent projects and initiatives include Djumaliev's lecture at the 8th Istanbul Biennale about the modern art of Kyrgyzstan (September 2003), the curatorship of Kyrgyzstan's division at the 3rd Novosibirsk International Biennale on modern graphic arts (September 2003), the organization of an exhibit of modern printed graphics "Bishkek intergraphic" (February 2003 to March 2004), and the International Art tour in Kyrgyzstan and Siberia "Whispers of Earth, Silence of Heaven" (June-July 2003).

Gulnara and Murat brought a film, "Trans Siberian Amazons", back from the tour. The film is a touching and ironic report about the economics of small-scale traders during the transitional period, traveling with their goods on trains, and from sadness singing songs popular during the Soviet period of their youth. In the hands of the authors this simple plot acquires the depths of a work of drama. Clashes of different epochs, another attack on the apathy of society, and a social analysis of the phenomenon are all present in the film, but most importantly, it strikes the unshakable spiritual center of broken human lives. Moreover, "Trans Siberian Amazons" is a lesson, an example, a method for how art can survive in a poorer country. Our cinematographers do not handle such subjects, referring to the absence of good screenplays and government support and the general absence of everything. Without big financial expenditures and without fear of the complexity of the theme, the authors of this film managed to

rise to the level of serious filmmaking.

At the “Hand made” exhibit in the Museum of Nonconformist Art in Saint Petersburg, Gulnara Kasmalieva first performed her “Goodbye song” (December 2001). Subsequently it was shown at “Inside Asia 2” (June 2002) and at “Trans-forma” at the Center of Modern Art in Geneva (September 2002). We have skipped ahead, incorporating performances, actions, and gestures not yet belonging to our “modern art”, when an artist uses himself or herself as the material for his or her work. “Goodbye song” is one of several successful examples. This is a beautiful lively work, which incorporates patriarchal rituals and traditions, as well as the reevaluation of the syncretic culture of the past. Our ethnographic presentations of national rituals are very refined and often evoke feelings of facileness akin to those evoked by opera decorations. After the viewing of a “preconceived” performance one believes that traditions happened exactly in the way portrayed and the masterful usage of artistic methods adds a non-counterfeited authenticity to the present production.

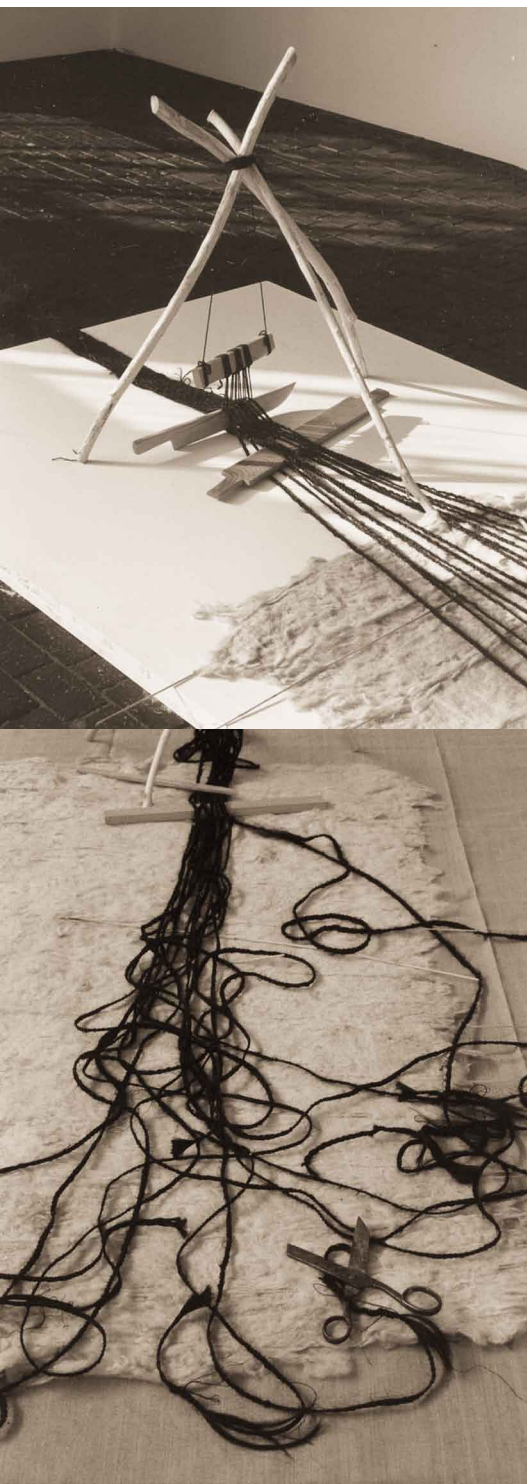
Currently this creative pair is located in the very center of events of a new cultural phenomenon in our republic. Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djumaliev, like all the other representatives of our “modern art”, are trying organize themselves and at the same time continue to work on their own projects: organizing seminars and exhibits, overcoming misunderstandings and those who do not believe, trying to add touches of reality in their works, and instinctively responding to the critiques of their colleagues.

Gamal Bokonbaev

Gulnara Kasmalieva, Murat Djumaliev. Tran Siberian Amazons. Video installation with trunks, 3 minutes. 2004
Гульнара Касмалиева, Мурат Джумалиев. Транссибирские амазонки. Видеоинсталляция с баулами, 3 мин.



Гульнара Касмалиева Муратбек Джумалиев



Творчество Гульнары Касмалиевой и Муратбека Джумалиева интересно тем, что в нем наиболее последовательно отразились все плюсы и минусы становления «современного искусства» республики.

Начинали эти художники одними из первых – еще в конце 80-х отметились на семинаре «Андерграунд» в Нарве (Эстония), а в конце 90-х были активными участниками многих «нетрадиционных» инициатив архитектурной студии «MU-SEUM». К тому времени Гульнара и Мурат уже сложившиеся художники, у обоих за плечами солидный опыт самостоятельной работы – графику Гульнары отличает прихотливая изысканность, а для монументальных скульптур Мурата характерна основательность советской школы. Это не мешало им параллельно перепробовать к концу века все жанры «современного искусства». Поиски многих наших художников зачастую страдали нечеткостью, не желанием определяться («Не живопись» – так характерно назывались одна из вполне живописных работ того времени). Образованность помогли Гульнаре и Мурату быстро разобраться, чем отличается инсталляция от скульптуры, а профессионализм – вовремя почувствовать возможности, нового для нас, актуального метода художественного мышления.

Они также одними из первых осознали конъюнктуру времени – необходимость своими личными усилиями создавать себе пространство самореализации. Государство перестало заниматься искусством, это и определило универсальность представителей нового культурного явления – чтобы выжить надо было, не надеясь на других, самим заниматься созданием современных институций. В этом их непохожесть на многих наших творческих работников, до сих пор считающих, что куратор это массовик-затейник, критик – не получившийся художник, а заниматься общественной работой зазорно.

В 1998 году Гульнара Касмалиева и Муратбек Джумалиев становятся инициаторами создания группы «Zamana», а в 2002 году организуют общественное объединение «ArtEast». Наиболее крупные проекты и инициативы: доклад Муратбека Джумалиева в рамках 8 Стамбульской биеннале о современном искусстве Кыргызстана (сентябрь 2003); кураторство кыргызстанского раздела на 3 Новосибирской Международной Биеннале современной графики (сентябрь 2003); организация выставки современной печатной графики «Bishkek intergraphic» (февраль 2003 по март 2004); Международная Арт экспедиция по Кыргызстану и Сибири «Шепот земли, молчание неба». (июнь – июль 2003).

Из этой экспедиции Гульнара и Мурат привезли видеофильм «Транссибирские амазонки» – трогательный и ироничный репортаж о мелких торговках экономики переходного периода, едущих со своим товаром в поезде, и от грусти напевающих модную в советские времена мелодию их молодости. Этот нехитрый сюжет в трактовке авторов приобретает глубину драматического произведения. Столкновение разных эпох; еще одна атака на черствость общества; социальный анализ явления – все это есть, но самое главное, в очередной раз поражает неистребимость духовного начала в исковерканных человеческих судьбах. Кроме того, «Транссибирские амазонки» – урок, пример, метод того, как может выжить искусство в не богатой стране. Наши кинематографисты не берутся за подобные темы, ссылаясь на отсутствие хороших сценариев, государственной поддержки и

вообще на отсутствие всего. Без больших финансовых затрат и, не испугавшись сложности темы, авторы этого видеофильма смогли добиться уровня воздействия серьезного кино.

На выставке «Hand made» в Музее Нонконформистского Искусства в С-Петербурге Гульнара Касмалиева впервые прелестила свой перформанс «Прощальная песня» (декабрь 2001). Впоследствии он будет показан на выставке «Внутренняя Азия 2» (июнь 2002) и на выставке «Trans-forma» в Центре Современного Искусства в Женеве (сентябрь 2002). Перформанс, акция, жест не прижились в нашем «современном искусстве», мы проскочили эту эпатажную стадию, когда художник использует в качестве материалов искусства самого себя. «Прощальная песня» – один из немногих удачных примеров. Эта красивая, зрелищная работа с использованием элементов патриархальных обрядов и традиций, и переосмыслением синкретичной культуры прошлого. У нас этнографические представления народных обрядов излишне изысканны и часто возникает впечатление неестественности оперных декораций. При просмотре «придуманного» перформанса веришь, что традиции проходили именно так – мастерское использование методов актуального искусства создают неподдельную подлинность происходящего.

Сейчас этот творческий тандем находится в самом центре событий нового культурного явления в нашей республике. Гульнара Касмалиева и Муратбек Джумалиев, как и все остальные представители нашего «современного искусства», пытаются заниматься самоорганизацией, и параллельно творить; организуют семинары и выставки, преодолевая непонимание и неверие окружающих; пытаются добавить актуальности в своих произведениях, чутко реагируя на критику коллег.

Гамал Боконбаев.

*Gulnara Kasmalieva. "Goodbye song".
Performance. 2001
Гульнара Касмалиева. "Прощальная
песня". Перформанс*





Roman Maskalev. Maxim Boronilov

The artistic duet of Roman Maskalev and Maxim Boronilov shaped the creative process of the “Paris” video trilogy in 2004. If it was Maxim’s debut, then Roman already had significant artistic experience behind him in video, photography and performance with the group “Bronepoezd” (Armored Train). Today this group of young artists, in spite of its age, has its own recognizable artistic signature and occupies the some of the very first positions in the modern art of Central Asia.

The evolution of this group is in many ways mysterious: the 20-year-old artists Roman Maskalev, Ira Dekker, and Alexander U did not have any real “association” with worldwide modern art, nor any experiences of suffering like those endured by the older generation, nor any institutional support. They had, however, the ardent desire to develop their talents themselves contrary to dead academy norms and total crisis of artistic education in the republic. In 1999 they organized the “Emergency Exit” exhibit in Palace of Culture of Lenin factory. A meaningful place. The absence of glamour and the reflection of post-Soviet themes became a characteristic of the group.

Their group of nonconformist exhibits in Kyrgyzstan at the end of the 1990s played a role in the determination of their “Territory of Art”, but for the young artists, participation in “Communication, the experience of mutual cooperation,” a Soros exhibit of modern art in Almaty was a major turning point. The direct associations with the participants of the exhibit, the majority of which were already famous, in sum reinforced their faith in their own strengths and the correctness of the way they had chosen. The same year the group presented their film-interpretation of the works of Danil Kharms in the youth film-festival “Look again” in Kazakhstan. The use of old outdated 8mm film, a successfully recorded soundtrack, subtle irony, the grotesque, and a remarkable sense of humor, immediately impressed on everyone the innovations of their artistic approach. This work received recognition not only among cinematographers, but also successfully became a part of Central Asian modern art.

Artists were able to not only understand individuality and at the same time the absurd surroundings of post-Soviet “materials”, but also with talent present it, often serving as actors. If in their own video work “Artist 1” and “Artist 2” Alexander U and Roman Maskalev brilliantly portray ordinary narrow-minded opinions about how real artists should be, e.g. smart, roundly developed, hungry, angry, invisible, quick to react to situations. In the film “The Grieving”, having named its parts “Universal Sadness”, “Death of a Hero”, “Love to Eternity”, the artists avoided the use of extra emotion and showed the tragedy of the generation of the 1990s.

The problem of harsh marginality, was presented without any speculation in the performance of Roman Maskalev at a festival in Ireland in 2004. The artist, standing on a chair in front of the public, periodically hit a wooden stick against a zinc bucket, worn on his head. During this Roman swore at himself in Russian. The reason for such a harsh relationship to one’s one body was his lack of knowledge of English and connected with this, a lack of ability to communicate verbally at the festival. Those present did not understand Russian. After some time, someone took away the stick, and, taking Roman by the hand, delicately lead him down from “the podium”, having stopped the torture and thereby participated in the performance. Thus occurred communication without words!

In their new video “Paris” Roman Maskalev and Maxim Boronilov follow the artistic methods of “Bronepoezd”. “Paris” is an informal name of a transfer station on the road between north and south Kyrgyzstan. The artists, by all appearances, did not find the reason that this place received this specific name very interesting. More important was imagining the difference between local reality and “the Kyrgyz Dream” about the capital of France.

Muratbek Djumaliev

Roman Maskalev and Maxim Boronilov. Paris. Video, 2004
Роман Маскалев и Максим Борониллов. Париж. Видео.

Роман Маскалев Максим Борониллов

Творческий дуэт Роман Маскалев и Максим Борониллов сложился в процессе создания видео трилогии «Париж» в 2004 году. Если для Максима это был дебют, то Роман уже имел за плечами художественный опыт в видео, в фото и в перформансе в составе группы «Бронепоезд». Сегодня эта группа художников, несмотря на свою молодость, имеет свой узнаваемый почерк и занимает самые передовые позиции в современном искусстве Центральной Азии.

Эволюция группы во многом загадочна: у двадцатилетних художников Романа Маскалева, Иры Деккер и Александра У за плечами не было ни реального «общения» с мировым современным искусством, ни «выстраданного» опыта как у художников старшего поколения, ни институциональной поддержки. Существовало острое желание самовыразиться наперекор мертвому академизму и тотальному кризису художественного образования в республике. В 1999 году они организуют выставку «Запасной выход» в ДК завода им. Ленина. Характерен выбор места. Отсутствие гламура и рефлексия пост советской темы в дальнейшем станет характерной чертой группы.

Не последнюю роль в определении своей «территории искусства» сыграл ряд нон-конформистских выставок в Кыргызстане в конце 90-х, но все же поворотным событием для молодых художников стало участие в соросовской выставке современного искусства «Коммуникации, опыты взаимодействия» в Алматы. Непосредственное общение с участниками выставки, в большинстве художниками уже известными в современном искусстве, окончательно утвердило веру в свои силы и правильность выбранного направления. В том же году группа представляет свои фильмы-интерпретации по произведениям Даниила Хармса на молодежном кинофестивале «Смотри по-новому» в Казахстане. Использование старой, просроченной 8 миллиметровой пленки, удачно подобранный звуковой ряд, тонкая ирония, гротеск, безупречное чувство юмора, сразу же определили инновационность творческого подхода группы. Работа получила признание не только у кинематографистов, но и удачно вписалась в контекст центрально азиатского современного искусства.

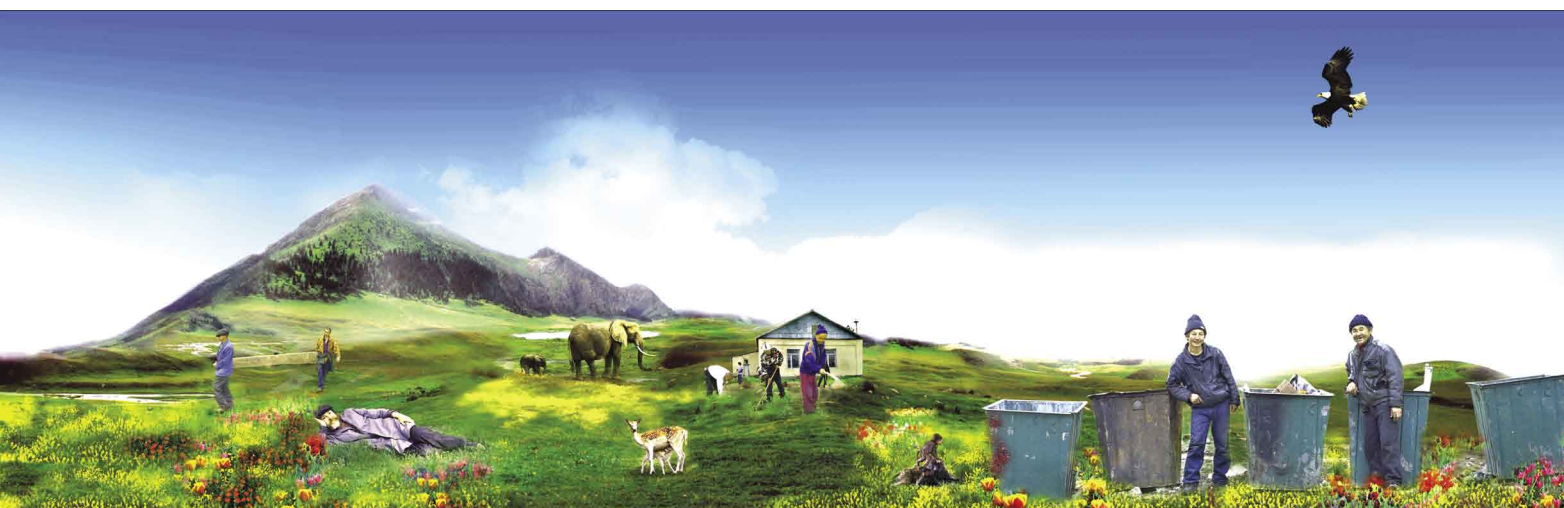
Художники сумели не только понять неповторимость и в то же самое время абсурд окружающего постсоветского «материала», но и талантливо преподнести его, зачастую сами становясь актерами. Если в своей видео работе «Художник 1» и «Художник 2» Александр У и Роман Маскалев остроумно обыгрывают обывательское представление о том, каким должен быть настоящий художник, т.е. умным, многосторонне развитым, голодным, злым, незаметным, быстро реагирующим на ситуацию, то в фильме «Скорбящие», озаглавив части «Вселенская печаль», «Гибель Героя», «Любовь к Вечному», художникам удалось избежать излишней патетики и показать трагизм поколения 90-х.

Проблема маргинальности жестко, без спекуляции представлена в перформансе Романа Маскалева на фестивале в Ирландии в 2004 году. Художник, стоя на стуле перед публикой, периодически бил деревянной палкой по цинковому ведру, надетому на голову. При этом Роман на русском приговаривал ругательства в свой адрес. Причиной столь жестокого отношения к своему телу послужило незнание английского языка и в связи с этим – неспособность к вербальной коммуникации на фестивале. Присутствующие в свою очередь не понимали русского языка. Через некоторое время кто-то отобрал палку и, взяв Романа за руку, деликатно спустил его с «подиума», остановив истязание и тем самым, приняв участие в перформансе. Коммуникация без слов состоялась!

В своем новом видео «Париж» Роман Маскалев и Максим Борониллов следуют творческому методу «Бронепоезда». «Париж» – неформальное название перевалочного поселка на трассе между севером и югом Кыргызстана. Почему именно такое название получил этот пункт, художников, по-видимому, не очень интересовало. Гораздо важнее было представить различие между местной реальностью и «кыргызской мечтой» о столице шансона.

Муратбек Джумалиев





Roman MASKALEV, Alexander U. Paradise landscape. Photo montage, print
 Роман МАСКАЛЕВ, Александр У. Райский пейзаж. Фотомонтаж, принт, 80х500 см, 2004 /

A CONTEMPORARY ARCHIVE

KAZAKHSTAN

АКТУАЛЬНЫЙ АРХИВ

КАЗАХСТАН

Dilyara Sharipova

RENEGADES AND HEROES.
CULTURAL AUTONOMY IN FINE ARTS
OF THE SOVIET KAZAKHSTAN.

Irina Yuferova

THE 90S. THAT SWEET TIME OF HOPE

Yulia Sorokina

SERGEY MASLOV
RUSTAM KHALFIN

Yulia Sorokina

THE MILLENIUM IS A BITTER TIME OF REALITY

Said Atabekov

Yulia Sorokina

ALMAGUL MENLIBAYEVA
ELENA VOROBYEVA
VICTOR VOROBYEV
ERBOSSYN MELDIBEKOV

Диляра Шарипова

ОТЩЕПЕНЦЫ И ГЕРОИ.
КУЛЬТУРНАЯ АВТОНОМИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ СОВЕТСКОГО КАЗАХСТАНА.

Ирина Юферова

ДЕВЯНОСТЫЕ. СЛАДКОЕ ВРЕМЯ НАДЕЖД

Юлия Сорокина

СЕРГЕЙ МАСЛОВ
РУСТАМ ХАЛЬФИН

Юлия Сорокина

МИЛЛЕНИУМ – ГОРЬКОЕ ВРЕМЯ РЕАЛЬНОСТИ.

Валерия Ибраева

САИД АТАБЕКОВ

Юлия Сорокина.

АЛМАГУЛЬ МЕНЛИБАЕВА
ЕЛЕНА ВОРОБЬЕВА
ВИКТОР ВОРОБЬЕВ
ЕРБОЛСЫН МЕЛЬДИБЕКОВ

ВИДЕОАРХИВ

Renegades and heroes. Cultural autonomy in fine arts of the Soviet Kazakhstan.

Abylkhan Kasteev. To School. 1930, plywood, gouache, watercolor. State Art Museum of Kazakhstan

Абылхан Кастеев. В школу. 1930, фанера, гуашь, акварель. Государственный музей искусств Казахстана



In 30s of the past century painting school of Kazakhstan started its formation, and this process was directly connected with social and economic transformations. Forcible modernization which took place on the huge area where nomads-cattlemen were dwelling, led to construction of industrial giants and destruction of traditional economic system. Forcible collectivization resulted in terrible famine of 1931-32 which, together with punitive measures in auls, has killed one and a half million of Kazakhs. After the tragic events the active cultural policy became one of the major components of political “exaggerations” and returning of life to the normal course, and in this particular time literature flourished, first theatres, musical institutions appeared, opera became tremendously successful.

Processes in 20s connected with opposition of groups, adhering to different stylistic and artistic principles, did not take place in our art. The art school of Kazakhstan was formed during the years of rigid political and social oppression. Spreading of obligatory social - realistic methods has in many respects removed problems of the conflict and separation, which are indispensable when different cultural models meet. Infantile “erosion of forms” (Dmitry Likhachev), peculiar to developing kinds of art, was eliminated at once, as well as the opportunity of getting unexpected, originally refracted on local ground outlines.

However in works of such artists as Abylkhan Kasteev (1904-1973) and Ural Tansykbayev (1904-1974), who were at the very beginning of Kazakh painting, we reveal a huge potential of originality.

Ural Tansykbayev, Kazakh by nationality, who in 30-40s was traveling between Tashkent and Alma-Ata, was a member of the Alexander Volkov's group (they were striving to create monumental art at the boundary of oriental miniature traditions and French painting of the beginning of XX century). Before his post-war conversion into realists, he shared the group's ideas aimed to unite the Western art of the beginning of the XX century with traditions of national applied art and miniature. Aimed, in his artistic explorations at eastern primitive, Ural Tansykbayev was himself an example of creator, who originated from the depth of “natural” world, and has not lost ingenuousness of his perception and was able to fascinate with “burning” feelings. He has shown the life of steppe as a nomad, without reflecting the endlessness and disorder of surrounding space.

The nature was perceived as every day home in which the artist generously hanged out his motley carpets.

Talented national nuggets who accepted folklore as an actual experience also became a reserve for high art. The phenomenon of Abylkhan Kasteev, Kazakh artist of primitive also appeared from this reserve. His desire to embody images of people surrounding him, though it was prohibited by Islam, was one of the first desires of the layman-artist. Trying to achieve similarity with the model, creating a picture, a strange thing for locals, similar to a wonderful mirror of reality, he gradually joined a mystery of creations, finding inescapable stability and inspiration which helped him to get his own niche among different races of cultural community of Alma-Ata of the 40s.

At that time the Art of Kazakhstan, was in the center of turbulent movements of artists from all Soviet empire. "Kazakhs under compulsion", people who were in camps and exiles, settled in the republic, some people were evacuated from Moscow, Leningrad and Kharkov during the Second World War. Artists from Leningrad, united by friendship and common teachers, started their activity. Tatyana Glebova (1900-1985) and Pavel Zaltsman (1912-1986) were in the group of Pavel Philonov «master of analytical art»; Vladimir Sterligov (1904-1973) and Regina Velicanova (1894-1975) were Kazimir Malevich's pupils. As the most calm and joyful time, they would remember this fruitful period: work on sketch in the Botanic gardens, preparation of joint exhibition, participation in seminar on fresco art, and numerous debates. All the above-mentioned events were reflected in the first issue of magazine «The Artist of Kazakhstan» (1944). But the initiative with the magazine died away when Sterligov and Glebova went back to Leningrad.

Pavel Zaltsman continued working as an artist on a film studio, lectured on history of arts. Having accepted Philonov's method in 30s, he, as if, had stiffened without changes for decades, fascinated by its limitation and force. His water colors with "hordes" of stupefied, inmost people gnawed by unknown grief (reminding iconography of his teacher) and drawings of lifeless cities, understood by fragments, by preliminary work for a picture of great importance in which the artist "would pronounce" all the truths, perceived during long years of internal work.

Close creative communication with Zaltsman became the first step to perception of the Russian avant-garde heritage for the group of like-minded persons: Rustam Khalfin, Alexander Rorokin, Lydia Blinova, Ablay Karpykov.

The destiny determined that Vladimir Sterligov appeared in Kazakhstan three times. For the first time he was jailed for five years in Karlag. Wounded at the front he has got to Alma-Ata for the second time. Then, his cup-dome idea has found followers in this city in 70-80s. Having settled in Alma-Ata, Regina Velicanova, for many years corresponded with him, remaining an attentive friend and critic. She left memoirs about Kazimir Ma-

levich, Vera Ermolayeva, full of information about exhibitions, thoughts on various painting methods. She was in constant struggle against the Board of the Union of Artists, asserting the importance of painting quality. Her rejection of the Soviet thematic picture and appeal to landscape graphics, a "miserable" genre in the hierarchy of totalitarian art, also was the form of a protest. Turning to the town landscape during the epoch of collective processions was perceived as the declarative statement of domination of private life. «It is necessary to achieve one thing - to get rid of the feeling of something loathsome and to be blocked from external impressions and to work continuously», - Velicanova wrote in 1949. Her contemporary, Sergey Kalmykov (1891-1967), probably, would subscribed under these words.

Sergey Kalmykov. Fantastic Still-life. 1946, paper, oil. State Art Museum of Kazakhstan

Сергей Калмыков. Фантастический натюрморт. 1946, бумага, масло. Государственный музей искусств Казахстана



We dare to accentuate on this person, considering his great influence. Not being the ancestor of the school, he stimulated by the fact of his existence creative energy of the following generations. Born with the talent of theatrical artist, with the aggravated sensitivity to spectacular and shiny enchanting, incredibly hard working, he decorated revolutionary holidays, worked on circus posters and wall paintings, wrote a lot of diaries, librettos, fantastic novels, created huge amount of his own sceneries and grandiose "backdrops" under sketches of other stage designers. All these are the features of one person, no wonder that he has made Leonardo Da Vinci his companion in his space travels. Tremendous receptivity of Kalmykov to various art stylistics, colorful combinations, allowed him to grasp out the most acute and dazzling images from a whirlwind of flashing images.

Pavel Rechenskiy. Karaganda field. 1970, cardboard, oil. Private collection

Павел Реченский. Карагандинский дворик. 1970, картон, масло. Частное собрание



In 1920 Kalmykov was a member of Orenburg branch of UNOVIS, the association founded by Kazimir Malevich and his pupils in Vitebsk, he exhibited his works, and also wrote two treatises. Invented by him strange parallel worlds within the framework of figurative painting, undoubtedly, were - a tribute to life creation of Russian avant-garde. The motive of tower prevailing in Kalmykov's works, had something in common with images of citizens of "the future" invented by Velemir Khlebnikov.

Kalmykov's landscapes - futuristic visions, reports on landing onto other planets and returning to the Earth were dictated by the wish to find a real life opposing to dullness of real existence. Festive goings of Kalmykov to the streets of Alma-Ata wearing berets of incredible color, camisoles, wide self-tailored trousers, were justified by the reasons of "external" policy: «... from the depth of the universe millions of eyes are looking. And what do they see? Boring one-color gray mass creeping and creeping on the ground ... And suddenly - as a shot! - a bright colorful spot: It was me coming out to the street!».

Kalmykov was followed by some artists - individualists, eremites, who obstinately followed their own way:

Saken Gumarov (1937-1995) lived in Uralsk, on the crossroad of the East and the West. He combined activity of a journalist, actor and director with painting in which he analyzed modernist poetics, instinctively finding its analogues in Turk mythological consciousness.

Pavel Rechenskiy (1924-1998), the self-educated artist, jailed in his childhood to Karlag, was dedicated to "smiling" and gentle religious images. Working in technique of encaustics on wood, he had found an adequate embodiment of motionless expression of eastern faces and landscapes.

Mikhail Mahov (1947-1976), sculptor, artist, graphic, as if he tried during his short life to test all the undertakings of the Russian painting of the beginning of the century from modernist style up to cubism and futurism in order to find harmoniously organized system of self-expression.

Such different artists could be considered as a single phenomenon, only accentuating on superfluity peculiar to their creativity, thickening of senses, passion regarding plastic doctrines. Probably, this specific principle of redundancy, «irregularity» will predetermine the logic of development of a "different" art for the following decades.

Диляра Шарипова.

Отщепенцы и герои.

Культурная автономия в изобразительном искусстве Советского Казахстана.

Формирование живописной школы Казахстана началось в 30-ые годы прошлого столетия и непосредственно связано с социально-экономическими преобразованиями. Силовая модернизация, произошедшая на огромной территории обитания кочевников-скотоводов, обусловила появление промышленных гигантов и разрушение традиционной хозяйственной системы. Насильственная коллективизация привела к страшному голоду 1931-32 годов, который, вместе с репрессиями в аулах унес жизни полутора миллионов казахов. После трагических событий активная культурная политика стала одним из важнейших компонентов исправления политических «перегибов» и возвращения жизни в нормальное русло. Именно на это время приходится расцвет литературы, появление первых театров, музыкальных заведений, огромный успех оперы.

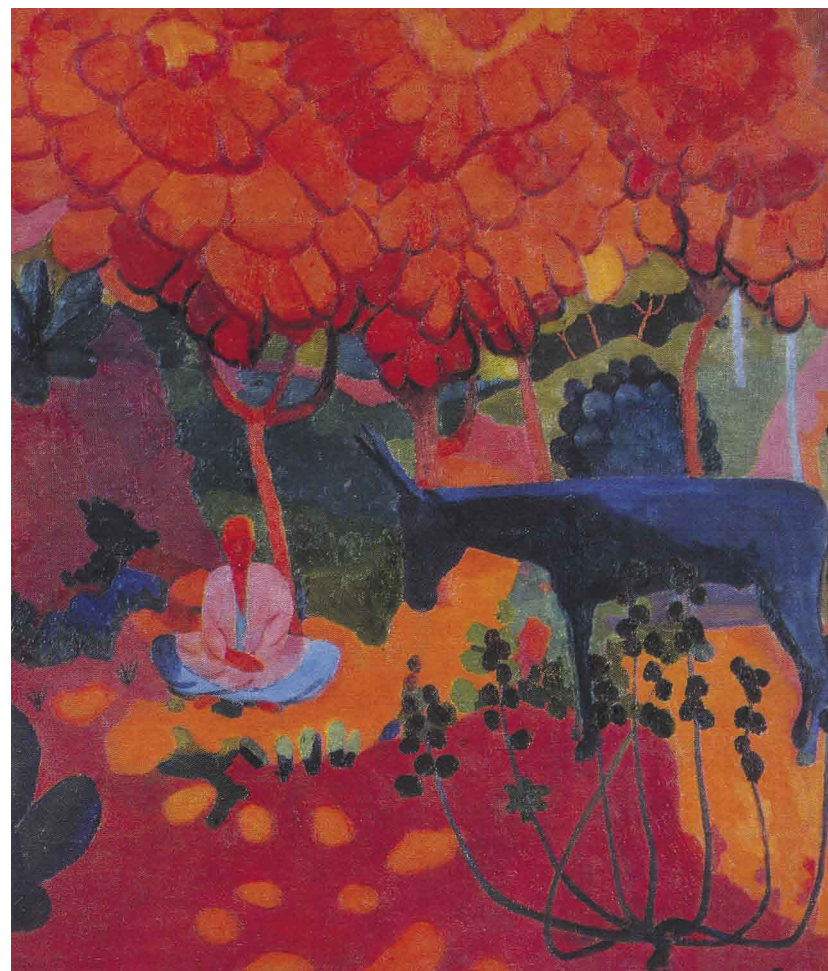
Процессы, идущие в 20-ые годы, связанные с противостоянием группировок, исповедующих разные стилистические и художнические принципы, не коснулись нашего изобразительного искусства. Формирование живописной школы Казахстана пришлось на годы жесткого политического и социального давления. Насаждение обязательных соцреалистических методов во многом сняло проблемы конфликта и отторжения, непереносимых при встрече разных культурных моделей. Младенческая «размытость форм» (Дмитрий Лихачев), присущая зарождающимся видам искусства, сразу устранялась, как и возможность приобретения неожиданных, своеобразно преломленных на местной почве, очертаний.

Однако в творчестве национальных художников, Абылхана Кастеева (1904-1973) и Урала Тансыкбаева (1904-1974), стоявших у истоков казахской живописи, мы обнаруживаем огромный потенциал самобытности.

Урал Тансыкбаев, казах по национальности, курсировал в 30-40-ые годы между Ташкентом и Алма-Атой, входил в группу Александра Волкова (они стремились создать монументальное искусство на стыке традиций восточной миниатюры и французской живописи начала XX века) и до своего послевоенного обращения в реалисты, разделял их чаяния соединить западное искусство начала 20 века с традициями народного прикладного искусства и миниатюры. Нацеленный в своих творческих исканиях на восточный примитив, Урал Тансыкбаев сам являл пример, вышедшего

Ural Tansykbayev. Red Autumn. 1931. Canvas, oil. State Art Museum of Karakalpakia

Урал Тансыкбаев. Багряная осень. 1931, холст, масло, Государственный музей искусств Каракалпакии



из глубин «естественного» мира, творца, не утратившего непосредственность восприятия и способного пленять «обжигающими» переживаниями. Он показал жизнь степи, как подобает кочевнику, не рефлексируя по поводу безграничности и неупорядоченности окружающего пространства. Природа мыслилась будничным жилищем, в котором художник щедро развешивал пестрые ковры.

Резервом высокого искусства стали также талантливые народные самородки, для которых фольклор продолжал оставаться актуальным опытом. Из этого резерва возник феномен Абылхана Кастеева, казахского художника примитива. Желание запечатлеть облик окружающих его людей, вопреки исламским запретам, было одним из первых побуждений художника-дилетанта. Достигая сходства с моделью, создавая картину, диковинную вещь для местных поселян, подобную чудесному зеркалу реальности, он исподволь приобщался к таинству творения, обретая неизбывные стойкость и вдохновение, которые помогли ему занять свою нишу среди многоликого и разнородного культурного сообщества Алма-Аты сороковых годов.

Искусство Казахстана находилось в это время в центре турбулентных перемещений художников со всей советской империи. В республике осели прошедшие лагеря и ссылки «казахстанцы по принуждению», часть эвакуированных из Москвы, Ленинграда и Харькова. Тогда же развернулась деятельность ленинградских художников, связанных дружескими узами и общими учителями. Татьяна Глебова (1900-1985) и Павел Зальцман (1912-1986) входили в группу Павла Филонова «мастера аналитического искусства», Владимир Стерлигов (1904-1973) и Регина Великанова (1894-1975) были учениками Казимира Малевича. Как самое спокойное и радостное время, они будут вспоминать этот плодотворный период: работу над этюдами в Ботаническом саду, подготовку совместной выставки, участие в семинаре по фресковой живописи, многочисленные диспуты. Все вышеперечисленные события нашли свое отражение в первом номере журнала «Художник Казахстана» (1944). В связи с отъездом в Ленинград Стерлигова и Глебовой инициатива с журналом угасла.

Павел Зальцман продолжал работать художником на киностудии, читал лекции по истории искусств. Приняв филоновский метод в тридцатые, он, словно, застыл, очарованный его органичностью и силой, не меняясь на протяжении десятилетий. Его акварели с «полчищами» оцепенелых, сокровенных людей, которых гложет неведомая печаль (восходящих к иконографии его учителя) и рисунки, изображающие безжизненные города, мыслятся фрагментами, подготовительной работой к огромной по значимости картине, в которой бы художник «проговорил» все истины, познанных им за долгие годы внутренней работы.

Насыщенное творческое общение с Зальцманом для группы единомышленников: Рустама Хальфина, Александр Ророкина, Лидии Блиновой, Аблай Карпыкова – стало первотолчком к познанию наследия русского авангарда.

Судьбе было угодно трижды явить Владимира Стерлигова Казахстану. В первый раз он провел пять лет в Карлаге. Затем попал в Алма-Ату после ранения на фронте. Наконец, его чаще-купольная идея обрела последователей в этом городе в 70-80-ые годы. Регина Великанова, осев в Алма-Ате, продолжала долгие годы поддерживать переписку с ним, оставаясь внимательным другом и критиком. Художница оставила после себя воспоминания о Казимире Малевиче, Вере Ермолаевой, насыщенные информацией заметки с выставок, размышления о различных живописных методах. Она находилась в постоянной борьбе с Правлением Союза Художников, отстаивая значимость живописного качества. Ее отказ от советской тематической картины и уход в пейзажную графику, «низкому» жанру в иерархии тоталитарного искусства, тоже был формой протеста. Обращение к городскому пейзажу в эпоху коллективных шествий воспринималось как декларативное утверждение главенства частной жизни. «Нужно добиться одного – избавиться от ощущения противности и тошноты, забронироваться от внешних впечатлений и непрерывно работать», – писала Великанова в 1949 году. Ее современник, Сергей Калмыков (1891-1967), наверное, подписался бы под этим призывом.

Мы позволим себе задержаться на этой фигуре, ибо ее влияние огромно. Не являясь родоначальником направления, он самим фактом своего существования стимулировал творческое кипение последующих поколений. Театральный художник от бога, с обостренной чувствительностью к зрелищности и блеску феерического, обладающий потрясающей работоспособностью, он декорировал революционные праздники, работал над цирковыми афишами и стенными росписями, написал множество дневников, либретто, фантастических романов, создал огромное количество собственных декораций и грандиозных «задников» по эскизам других сценографов. Все это грани одного героя, недаром спутником своих космических путешествий он сделал Леонардо да Винчи. Потрясающая восприимчивость Калмыкова к разнообразным художественным стилистическим, к красочным сочетаниям, позволяла ему выхватывать из пронсящегося перед его взором вихря образов самые острые и ослепительные.

В 1920 Калмыков входил в Оренбургское отделение УНОВИС, объединение, созданное Казимиром Малевичем и его учениками в Витебске, выставлялся супрематическими работами, а также написал два трактата. Изобретенные им уже в рамках фигуративной живописи диковинные параллельные миры, несомненно, – дань жизнестроительству русского авангарда. Мотив башни, столь распространенный

у Калмыкова, перекликался с образами города «будетлян» Велемира Хлебникова.

Его пейзажи – футуристические видения, раппорты о высадке на других планетах и возвращении на Землю диктовались желанием обрести подлинную жизнь в противовес бесцветности реального существования. Торжественные выходы Калмыкова на улицы Алма-Аты в невероятных по цвету беретах, камзолах, широких штанах, сшитых собственноручно, оправдана причинами «внешней» политики: «... из глубины Вселенной смотрят миллионы глаз. И что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса... И вдруг – как выстрел! – яркое красочное пятно: Это я вышел на улицу!».

За Калмыковым тянется цепочка художников-одиночек, отшельников, упрямо следующих по собственному пути.

Сакен Гумаров (1937-1995) жил в Уральске, на перекрестке Востока и Запада. Совмещал деятельность журналиста, актера и режиссера с созданием картин, в которых препарировал модернистскую поэтику, по наитию, находя ей аналоги в тюркском мифологическом сознании.

Павел Реченский (1924-1998), художник-самоучка, прошедший в детстве КарЛАГ, хранил верность «улыбчивым» и нежным религиозным образам. Работая в технике энкастики по дереву, он нашел адекватное воплощение неподвижной экспрессии восточных ликов и ландшафтов.

Михаил Махов (1947-1976), скульптор, живописец, график, словно пытался за отпущенный ему короткий срок опробовать все начинания русской живописи начала века от модерна до кубофутуризма, чтобы обрести гармонично сложенную систему самовыражения.

Столь разных художников как единое явление можно воспринимать, лишь акцентируя внимание на свойственной их творчеству избыточности, сгущении смыслов, истовости по отношению к принимаемым на вооружение пластическим учениям. Возможно, именно этот принцип избыточности, «ненормированности» предопределил логику развития «другого» искусства в последующие десятилетия.

Pavel Zaltsman

Anticipation of mountains (Relic to the poetry of O. Suleymenov) Paper, water-color. State Art Museum of Kazakhstan

Павел Зальцман

Предчувствие гор (Реплика к стихам О. Сулейменова). 1966, бумага, акварель. Государственный музей искусств Казахстана



The 90s. That Sweet Time of Hope.

In 1991 Kazakhstan declared its sovereignty and started creation of a secular democratic society. Those who previously were “at the top” of power as well as those who were “at the bottom” tried to get rid of stereotypes formed during decades of the Soviet period. The chaos of the post – perestroika period: stagnation, inflation, frustration and total deficit continued to be the reality of our life. Only in art sphere changes were met with obvious enthusiasm.

Galym Madanov. Поет. 1989, paper, pencil
Галым Маданов. Песня. 1989, бумага, карандаш



Heads of those dealing with the art were going round because of possibility to create and to exhibit without any fear of censure. Creative atmosphere was tense and even feverish. The future looked in bright colors. Different styles and trends in art displayed colorful and amusing picture. The viewers, bored with the official art of the Soviet period, looked with inspiration at non-formal artists. The main sign of the time was establishment and legalization of creative groups and associations. Freedom of creation seemed to be a lever, with which it could be possible to turn the world over.

The first exhibition without censure called “The Crossroad” took place in spring of 1989; it represented many trends of independent art. Wide range of authors adherents to the idea of freedom of self-expression in art were invited to the exhibition. Among them there were members of the Union of Artists (Dulat Aliev, Boris Chuvylko, Bakhyt Bapishev and others) who were not satisfying semi-official frames, there were also marginal individuals known before only in limited circles (Georgy Trjakin-Bukharov, Ziakhan Shaigeldinov), and certainly there were authors united in free creative associations joined by common aesthetic preferences.

The most radical and free from any restrictions and rules was the group called “The Green Triangle.” These Kazakh hippies expressed their shocking eccentricity not only in art but also in mode of life. They traveled hitch-hiking from Kazakhstan to Moscow and Saint-Petersburg, lived in their own community, listened to western rock-music, and were wearing incredible haircuts, ragged jeans and self-made attires. They fiercely fought for sincerity and spontaneity of artistic gesture. They believed that each nice person (adequate to their vision of the world) was a creator only because each thing created by such a person was valuable as a footprint of his soul. The footprint could live on a piece of canvas or cardboard, it could be a combination of small ropes, stones or fragments of sewer tubes. The choice of materials was dictated not only by economic reasons, but also by “underground” principle, so to say a “cellar” way of thinking rejecting respectability of the “correct” art. The language of this kind of art was assimilated with intuitive shorthand. It was possible to change the place of the top and the bottom of a picture. Sometimes an artist’s view was not distinct; shapes details of an object were not clearly seen in common mixture of forms, sometimes an artist’s view was too intent, as if he looked from a very close distance at a flower, a road sign, or a part of a human’s face. The most popular plots were: houses, where it was impossible to live, roads leading to nowhere, fantastical animals, shadows of people. It was some sort of a youth’s rock, new

folklore, highly strung, nervy voice of the first after-perestroika generation enjoying gushed freedom. The leaders among them were: Alma Menlibayeva, Saule Suleimenova, Vladimir Petukhov-Aksinenko, Vassily Puchev, Erbol Manapov.

The other known group organized and headed by Sergey Maslov and Andrey Popov was called "The Night Tram". Roman Bobrovsky, Olga Rubinchik, Jury Jakovetz, Alexander Privalov, Rymbek Akhmetov were among the members of this group. All of them enjoyed reading, music, arguing, they fought against everything which was obsolete and formal. They interpreted the art as some sort of spiritual magic practice, as a way of contact with fine non-material worlds and fantastic phenomenon. Stages for actions in their pictures were fantastic "moon", landscapes and spaces. Their heroes were phantoms, wizards, aliens, the Bible heroes, visitors from the past and future. They preferred Mark Shagal and Sergey Kalmykov (the last name was not widely known at that time, but nowadays Kalmykov is one of the most famous and expensive Kazakh artists at the world market). Phantasmagoria images prevailed in the aesthetics of this group; their pictures were often added by texts, objects, collages. They considered picture as a material and energetic sign of meditative state of artist. "The Night Tam" insisted on the priority of feelings, fantasies, and secret esoteric notions.

Recent graduates of theatrical-artistic institute quite adequately exhibited themselves at "The Crossroad" Formally they were not joined into the group, however, internal community – evident wish to get rid of conservative training, to simplify and aggravate plastic form was present in the creative works of Yelena Vorobyeva, Askar Esdauletov, Eduard Kazaryan, Kanat Ibragimov. In general they were attracted by brutal gesture sometimes interpreted by contrast comparison of colorful zones, or sometimes by ironical interpretation of well known images. The "theatre-lovers" avoided description of reality, having concentrated on development of private creative style.

The approach of creative association "Art" to traditional "school" was different. This group was established by Alexander Ilyin – the teacher of the artistic-graphic faculty of the Kazakh pedagogical Institute, who included his best students into the association. We should say to his credit that he did not suppress personal preferences of his students, but helped to develop their natural talents and professional skills. The common feature of this group was the approach to a picture as a well thought object of a good quality. The proprietary label of this group was also culturally reserved emotions and rational quotation of the art history. This group was one of the firsts to enter the international arena by successfully exhibiting in Moscow, Lozanna and Geneva.

Сауле Сулейменова. «Автопортрет», 1989, х.м.



A special attention should be paid to the group of artists gathered around Rustam Khalfin, who started his activities during the Soviet period when so many things were prohibited. Lydia Blinova, Boris Jakub, Ablay Karpykov actively supported by art historian Nazipa Egenova, organized several half –legal exhibitions in private flats in the beginning of 80s. “Three ways of form creation” – was the title of one of exhibitions manifesting the main revelations of XX century art: energy of spherical space of Paul Sezanne, dynamical geometry of Kazimir Malevich, and cup-dome principle of Vladimir Sterligov. Analytical “academic” way of work did not exclude intuition; it attached a new qualitative level to picture. A canvass was considered as a certain field of force, where all the elements were interrelated: a part and the whole, the space and the plane, the small and the large, the colorful and the achromatic. These, so called “heroes,” made the essence of a picture, appealing to the laws of visible and conceivable world. Forms of reality, and its fragments were transformed into a certain theater of Plato’s “essences of shades”.

So, creative work of these groups changed and enriched the landscape of artistic life in Kazakhstan in the period from the end of 80s to the beginning of 90s and the country was “attached” to many achievements of the world art of XX century.

Alas, the period of flourishing of creative associations was bright, but not long. As soon as life without censorship became norm, and the festive feeling of freedom disappeared, new problems arose. Euphoria of freedom was changed by searching of guiding lines and asking for criteria.

The criteria was not long to come in the form of commercial value of an art work. Romanticism of the first phase was substituted by practical and pragmatic approach. In the first part of 90s independent galleries were opened one after another in order to perform functions of a middlemen between an artist and a customer. At the first stage galleries were mostly similar and, competing one with another in its tries to attract the most popular artists. Gradually galleries established their preferences and interests, developed lists of artists they dealt with. Some galleries (“Tengri Umai”, “Inkar”) worked with artists whose reputation had already been established. The established reputation attracted collectors and purchasers who preferred not to risk, reacting only to generally accepted authorities. The other galleries (“Ular”) were not afraid of young, unknown authors and revealed new creators. The thirds, not caring about their image, exhibited everything - from realistic postcard landscapes to abstractions of the latest style.



*“LOOK” gallery, fragments of Exposition
Галерея «LOOK», фрагменты
экспозиции*

In the second part of 90s intensity of artistic events was directly connected to the activities of galleries, in a word, an artist and a gallery had to search for the ways to become demanded. Pluses and minuses of galleries development were revealed in joint reviews "Galleries Parade" carried out from 1995 up to 1999 in the most prestigious place "The State Museum of Fine Arts" named after Abylkhan Kasteev. 1999 became the distinctive year for the "Parades ..." when five galleries ("Asia Art," "Look," "SAK," "Voyager," "Kyzyl Tractor") pronounced "Manifesto of Five Galleries"; they protested against indecipherable organizations of exhibitions by having exhibited an empty space for which they paid, without a single picture.

As a result three clear brunches in the art of Kazakhstan could be seen in the last decade of the XX century.

Commercial art was the most lively one, it stubbornly drew modernist paintings and exploited Kazakh ethnographical motifs. Those were mainly "tender" paintings of a case size, where birds, mountains, girls in national costumes, balbals (primitive statues made by ancient sculptors) were painted with different levels of conventionality. The "intellectual" plots typical for this kind of art were totems of Kazakh clans, solar signs, and the Bible motifs, never loosing goddess Umai or drawing on rocks. Problems and conflicts of real life were never reflected, the main purpose of this kind of painting was creation of colorful spots in living space or an office. Alas, annual exhibitions of young artists of "Jiger" group were full of this kind of paintings. This kind of art was readily supported by galleries and collectors, foreigners were attracted by low price.

The state also starts attracting artists. More and more frequently it orders monumental sculptures, memorials for historic events and persons. Following clients' orders they were performed in traditional Soviet style of 50s. Large size pictures telling about heroic deeds and cataclysms in Kazakh history were also in demand. The purpose of such art was creation of ideological base and fine-looking historical image. Blaming Soviet totalitarianism, greeting new democratic tendencies, the art of the new sovereign state nevertheless kept to obsolete and clearly socialist forms and methods, slightly correcting the contents in terms of local reality. Images of Red Army men were substituted by traditional Kazakh heroes (batyrs), communist leaders - by khans and governors, industrial landscapes were changed by decorated for holiday yurts. This art was never assessed (and it did not need to be assessed), art historians remained silent, mass media only confirmed the fact of its appearance.

The words "performance", "installation," "happening" appeared somewhere in the middle of 90s. Out of decent silence of exhibition halls and museums the art moved to markets, abandoned constructions, squares and mountains. Cabbage cutting, throat singing-mooing, putting on and – taking off clothes, performance of "stupid" and "lazy" projects – everything was used. The state and customers-sponsors were absolutely indifferent to such kind of "eccentricity". Kazakh museums did not buy anything for a long time; contemporary art works were not received even as a present. Mass media saw in contemporary art only scandalous qualities, paying attention to "mud, blood and genitals". Artists were called "crazy", many of them lost their jobs, there were cases when they were bitten. In difference to the two above mentioned groups, pleasing and rocking the public, the "new" tried to react to the real life.

It should be stressed that contemporary art was the only artistic zone without a commercial interest; the authors used their creative energy to search for new artistic forms and methods adequate to the contemporary life. They studied new for us "western" types and genres of art, which allowed speaking the artistic language understandable in the world; at the same time they were striving for obtaining their personal identification, in order not to loose their face at the scene of the world art. Step by step the face was finding its personal features. It inclined to archaic signs - original elements: fire, land, rocks, bodies of a human beings and animals, gesture and action. Certain manipulations or actions of an artist carried out with the help of different people, capable to join the offered game, sometimes funny, sometimes dangerous - i.e. creation-process was preferred to creation-result. Many artists turned to Zen philosophy, Indian meditation practice, Sufism, and the main thing - to the spirit and perception of the world by steppe nations.

Rustam Khalfin, who used to manager of "Asia-Art" gallery, is considered to be the patriarch who greatly influenced contemporary art in Kazakhstan. An architect by profession, freely orienting in cunning tricks of XX century art, he followed the way from painting to video-art through performances, actions, environments. Many of his projects appeal to nomads' culture, and history of Kazakhstan. He persistently tried to unite new technologies with peculiarities of East. His method is clearly of intellectual-research character. He thoroughly analyzed the problems, he was interested in, and then interpreted it in the language of contemporary art. The examples were performances "Autumn gestures of wrath," "The last point" and installation – "The skin of an artist."

Акция Сергея Маслова "Восток - дело тонкое", в рамках проекта
«Сергей Маслов - рядом с искусством, возле литературы»
Парад галерей, галерея "Вояджер". Алматы 1998



The group "Kyzyl Tractor" can also be considered as pioneers of our contemporary art. Their actions are close to shaman's magic, pre-Muslim archaic traditions. Artists involve viewers into a certain state, aiming "to restore a balance between nature, spirit, space and intellect" (quotation).

The aesthetics of "Kockserek" group, very often called as scandalous, includes images of nomads endowed with political meaning. The group headed by Kanat Ibragimov inclined to tough destructive actions such as cutting a cock into parts ("Koraz Bird"), killing a sheep or drinking of fresh blood ("Noe Kazakh-ishe Kunst", "Orgiastic magic"). Confrontation between artist and public is intentionally provoked there. Violence, challenge, insidiousness are often included into a creative work. It seems that artists try to visualize the Western image of Eastern "barbarians".

The group of artists joined by "Voyager" gallery, consider the art as a sublimation of unrealized desires, strong soul impulses. The most influential person in this group was Sergey Maslov (1952-2002) - curator and active participant of the most eccentric and witty projects, which today have become the classic of the Kazakh art. In the second part of 90s reaction to his works was quite different - from aggressive indignation to total admiration. He was the talk of the town in the republican mass media. The reason for that were the topics of his works: erotica, subconscious complexes, age and sex problems. Heroes of his pictures are - historical idols, gloomy prophets, light-minded girls, uncombed hippies, and chilled angels do not leave us even a hope for "aesthetic pleasure". He was one of the firsts to appeal to new kinds and technologies of the art - he wrote conceptual texts in the form of letters and toasts, carried out installations, performances and actions ("Criminal report," "Orient - is a subtle thing," "Empire style during a plague", "We loved Beatles so much", " Baikonur-2").

The important and probably finalizing event of the decade was the seminar on theory and practice of contemporary art named "Art discourse - 97." It was initiated by the above mentioned "Kockserek," "Asia-Art," and "Voyager," financially it was supported by Soros Foundation - Kazakhstan. For the first time the seminar gathered artists of actual direction, it supplemented the long expected legitimacy to art process, and was the first effort of theoretic realization of the newest art history of that wonderful decade, finalizing XX century.

Ирина Юферова.

Девяностые. Сладкое время надежд.

В 1991 году Казахстан объявил государственный суверенитет, был взят курс на создание светского демократического государства. И «верхи» и «низы» с трудом освобождались от стереотипов, сложившихся за десятилетия советской власти. В реальности продолжались постперестроечный хаос: стагнация, инфляция, фрустрация и всеобщий дефицит. И только в области искусств перемены воспринимались с нескрываемым энтузиазмом.

Новое время кружило голову возможностью творить и выставляться, не оглядываясь на цензуру. Складывалась напряженная, даже чуть лихорадочная, творческая обстановка. Будущее рисовалось в неизменно радужных тонах. Веерное сосуществование разных манер, стилей, почерков и направлений являло собой пеструю и занятую картину. Зрители, уставшие от официального искусства, с воодушевлением взирали на неформальных художников. Главной приметой времени стало возникновение и легализация творческих групп, объединений и сообществ. Свободное творчество представлялось рычагом, способным перевернуть мир.

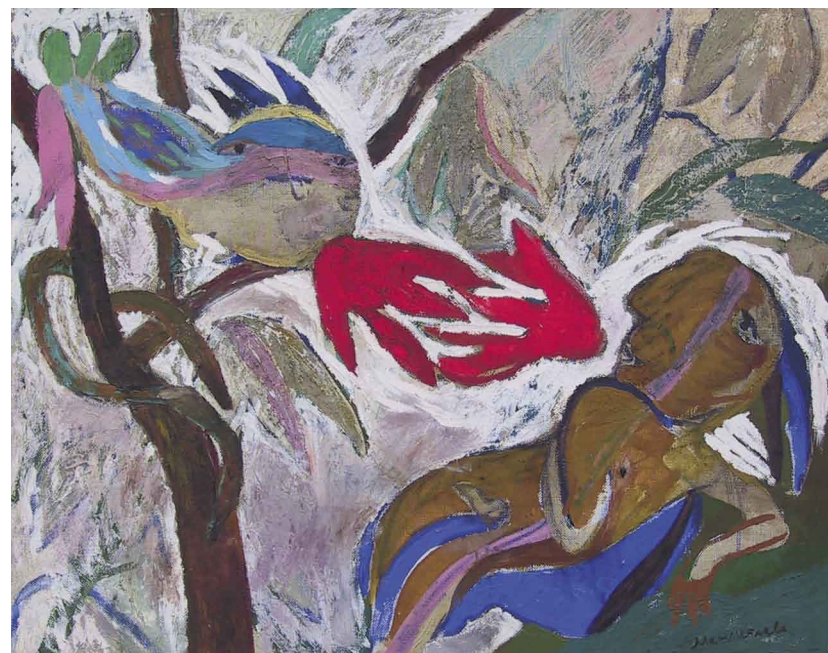
Первой бесцензурной экспозицией, представившей под одной крышей довольно полный срез независимого искусства, была выставка «Перекресток», открывшаяся весной 1989 года. Был приглашен широкий круг авторов, исповедующих свободу творческого самовыражения. Здесь были и члены Союза художников, не вписывающиеся в официозные рамки (Дулат Алиев, Борис Чувылко, Бахыт Бапишев и др.), и маргиналы-одиночки, известные доселе лишь в ограниченных кругах (Георгий Трякин-Бухаров, Зияхан Шайгельдинов) и, конечно, авторы, скооперировавшиеся в свободные творческие коллективы по принципу общности эстетических предпочтений.

Самой радикальной, вызывающе раскрепощенной от всех норм и правил была группа «Зеленый треугольник». Казахстанские «хиппи» были сообществом, утверждающим себя через шокирующую экстравагантность как в искусстве, так и в образе жизни. Они ездили автостопом в Москву и Ленинград, жили коммуной, слушали западный рок, носили немыслимые прически, драные джинсы, вызывающие самопальные наряды. В искусстве яростно отстаивали искренность и спонтанную силу художественного жеста. Всякий хороший (адекватный их мироощущению) человек – уже творец. Всякая созданная им вещь ценна как след, оставленный душой. Этот след может жить на обрывке холста или

картона, может быть комбинацией из веревочек, камней или фрагментов канализационных труб. Выбор художественных материалов диктовался не только материальными причинами, но и принципиальными соображениями – андеграундным, «подвальным» мышлением, безапелляционно отрицающим солидность «правильного» искусства. Изобразительный язык здесь уподоблялся интуитивной скорописи. Верх и низ картины всегда были готовы поменяться местами. Взгляд художника то сверхобщий, не различающий частностей в мессиве форм, то сверхпристальный, в упор рассматривающий цветок, дорожный знак, часть человеческого лица. Из более или менее узнаваемых сюжетов – дома, где нельзя жить; дороги, которые никуда не ведут; фантастические животные, тени людей. Это был своего рода молодежный рок, новый фольклор, наркотически-взвинченный голос первого перестроечного поколения, кайфующего от нахлынувшей свободы. Здесь были свои лидеры – Алма Менлибаева, Сауле Сулейменова, Владимир Петухов-Аксиненко, Василий Пучев, Ербол Манапов.

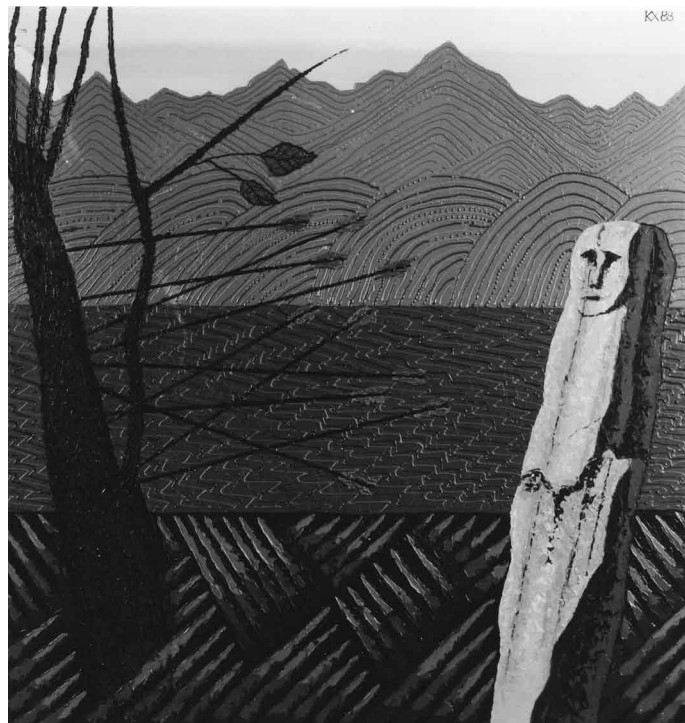
Almagul Menlibayeva. Where bird Amagura came from. Oil on canvas, 1992

Алмагуль Менлибаева. Откуда появилась птица Амагура. Х. м.



Другая заметная группа, организованная и возглавляемая Сергеем Масловым и Андреем Поповым называлась «Ночной трамвай». В этот небольшой коллектив входили Роман Бобровский, Ольга Рубинчик, Юрий Яковец, Александр Привалов, Рымбек Ахметов. Все они - книгочеи, меломаны, азартные полемисты, антагонисты всего устарело казенного. Искусство понималось как духовная магическая практика, как способ контакта с тонкими нематериальными мирами и запредельными явлениями. Местом действия их картин были фантастические «лунные» пейзажи и пространства. Героями – фантомы, колдуны, инопланетяне, библейские персонажи, гости из прошлого и будущего. Среди предшественников предпочтение отдавалось Марку Шагалу и Сергею Калмыкову (имя последнего, к слову, тогда мало кому было известно, а сейчас это один из самых дорогих и известных на мировом рынке казахстанских художников). В эстетике этой группы превалировали фантазмагорические образы, картины нередко дополнялись текстами, объектами, коллажами. Картина расценивалась как материальный энергетический знак медитативного состояния художника. «Ночной трамвай» настаивал на приоритете чувств, фантазий, тайных эзотерических понятий.

Kadyrjan Khairulin. Ten Shots. Canvas, oil, 1988
Кадыржан Хайрулин. Десять стрел. Х. м., 1988



Достоинство экспонировались на «перекрестке» живописцы – недавние выпускники театрально-художественного института. Формально в группу они не объединялись, но в творчестве Елены Воробьевой, Аскара Есдаулетова, Эдуарда Казаряна, Каната Ибрагимова присутствовала внутренняя общность – явное желание избавиться от консервативной выучки, предельно упростить и обострить пластическую форму. В целом они тяготели к брутальному жесту, читаемому то в пастозной фактурности письма, то в контрастном сопоставлении цветовых зон, то в ироническом обыгрывании знакомых образов. «Театралы» избегали описания реальности, концентрируясь на выработке узнаваемой личностной манеры письма.

Другие взаимоотношения со «школой» складывались у творческого объединения «Арт», которое составил из своих лучших студентов преподаватель художественно-графического факультета Казахского педагогического института Александр Ильин. Надо отдать должное его умению не подавлять персональные пристрастия учеников-коллег, но способствовать огранке их природного таланта, прививать крепкие профессиональные навыки. Объединяющим началом здесь было отношение к картине как к тщательно продуманному, качественно сработанному объекту. Избирательно рациональные цитаты из истории искусства, интеллигентную сдержанность эмоций также можно считать фирменным знаком «картовцев». Эта группа одна из первых вышла на международную арену, успешно выставляясь в Москве, Лозанне, Женеве.

Особого внимания заслуживает группа художников, сплотившаяся вокруг Рустама Хальфина и начинавшая свою деятельность в советские запретные времена. Лидия Блинова, Борис Якуб, Аблай Карпыков при активной поддержке искусствоведа Назипы Еженовой еще в первой половине 80-х провели несколько полуполигальных квартирных выставок. «Три способа формообразования» - так называлась одна из выставок этой группы, манифестирующая основные открытия искусства XX века: энергию сферического пространства Поля Сезанна, динамическую геометрию Казимира Малевича и чашно-купольный принцип Владимира Стерлигова. Аналитический «ученый» метод работы над картиной не исключал интуиции, но придавал ей качественно новый уровень. Холст расценивался как некое силовое поле, где взаимосвязаны все элементы: часть и целое, пространство и плоскость, малое и большое, цветное и ахроматическое. Собственно эти «герои» и составляли суть картин, обращаясь к имманентным законам устройства видимого и мыслимого мира. Формы реальности, ее фрагменты преобразовывались в картинах в некий платоновский театр «теней сущностей».

Таким образом, период конца 80- и начала 90-х годов прошел под знаком деятельности этих групп, резко изменивших и обогативших ландшафт нашей художественной жизни,

произошло своего рода подключение Казахстана ко многим достижениям мирового искусства XX века.

Период цветения творческих объединений был ярким, но, увы, недолгим. Как только жизнь без цензуры и идеологического пресса стала нормой, и постепенно утратилось праздничное чувство новизны, возникли новые проблемы. Эйфория свободы сменилась поиском ориентиров и вопрошанием критериев.

Критерий не замедлил явиться в виде коммерческой стоимости произведения искусства. Романтизм первой фазы уступил место практическому и деловому подходу. В первой половине 90-х годов одна за другой стали открываться независимые галереи, бравшие на себя функции посредника между художником и покупателем. Поначалу галереи мало отличались друг от друга и наперебой пытались заманить к себе наиболее «продажных» художников. Постепенно выявился вектор интересов и предпочтений, сложился круг экспонируемых авторов. Одни галереи («Тенгри-Умай», «Инкар») работают с именами, имеющими солидную репутацию. Это привлекает коллекционеров и покупателей, не склонных к риску и реагирующих только на общепринятые авторитеты. Другие («Улар»), наоборот, не боятся молодых неизвестных авторов и выводят на художественную сцену новые фигуры. Третьи, не заботясь о своем имидже, выставляют все – от открыточных, реалистических пейзажей до новомодных абстракций.

Во второй половине 90-х интенсивность художественных событий напрямую связывалась с деятельностью галерей, словом, наступило время, когда и художник, и галерея вместе должны были искать способы быть востребованными. Плюсы и минусы, проблемы и достижения галерейного движения отчетливо проявились на общих смотрах – «Парадах галерей», которые с 1995 по 1999 год проводились в самом престижном художественном пространстве республики – Государственном музее искусств имени Абылхана Кастеева. Характерной точкой в «Парадах» стал 1999 год, «Манифест пяти галерей» («Азия арт», «Лоок», «SAK», «Вояджер», «Кызыл трактор») – художники восстали против неразборчивой всеядности устроителей, и выставили ... пустое оплаченное экспозиционное пространство.

В результате, за последнее десятилетие ушедшего века в искусстве Казахстана четко обозначились три ветви.

Наиболее бойко вело себя коммерческое искусство, упорно тиражирующее весь спектр модернистской живописи и беззастенчиво эксплуатирующее казахские этнографические мотивы. Это, в основном, «ласковая» живопись чемоданного формата, где с большей или меньшей долей условности изображены птицы, балбалы, девушки в национальных нарядах, горы. Из «интеллектуальных» сюжетов – тотемы казахских родов, солярные знаки, библейские мотивы, беспроигрышная богиня Умай или наскальные рисунки. Реальная жизнь, ее проблемы и конфликты здесь никак не отражаются; все сводится

к созданию декоративных пятен для жилья или офиса. Увы, такими картинками были полны ежегодные выставки молодых художников «Жигер». Это искусство охотно поддерживалось галереями и коллекционерами, нарождающимся классом местной буржуазии, а так же иностранцами, привлекаемыми низкими ценами.

Государство также начинает привлекать на свою сторону художественные силы. С нарастающей скоростью появляются заказы на монументальную скульптуру, памятники историческим событиям и личностям. В соответствии со вкусом заказчиков, они выполнялись в безлико советской манере 50-х годов. Пользовались спросом и большеформатные картины, повествующие о героических свершениях и катаклизмах казахской истории. Смыслом этого искусства является создание идеологической базы и благообразного исторического имиджа. Молодое суверенное государство, приветствуя новые демократические тенденции и яростно клеймя советский тоталитаризм, в искусстве придерживается устаревших сугубо социалистических форм и методов, чуть откорректировав содержание в сторону местных реалий. Образы красноармейцев заменены батырами, вместо коммунистических вождей изображаются ханы и правители, индустриальные пейзажи сменились празднично украшенными юртами. Оценочных суждений это искусство не получало (и не нуждалось в оных), искусствоведы отмалчивались, пресса ограничивалась констатацией факта.

Где-то с середины 90-х в художественной практике замелькали слова «перформанс», «инсталляция», «хэппенинг». Из благопристойной тишины музейных и выставочных залов искусство перекочевало на базары, заброшенные стройки, на площади, в горы. Рубка капусты, горловое пение-мычание, переодевание-раздевание, осуществление «тупых» и «ленивых» проектов – все пошло в дело. Государство и покупатели-спонсоры проявляли полное равнодушие к этим «чуждачествам». Казахстанские музеи давно ничего не покупали, а современное искусство в те времена не принимали даже в дар. Пресса замечала в современном искусстве только скандальные свойства, смакуя «грязь, кровь и гениталии». Художников объявляли сумасшедшими, увольняли с работы, бывали случаи физической расправы.

Но адепты нового искусства не сдавались. В отличие от двух вышеозначенных, убажачающих и убаюкивающих публику сегментов искусства, «новые» стремились реагировать на реалии повседневности.

Следует подчеркнуть, что современное искусство было единственной зоной, где царил не коммерческий интерес, но творческая энергия авторов, креативный поиск новых художественных форм и методов, адекватных современности. Осваивались новые для нас «западные» виды и жанры

искусства, что позволяло вести разговор на понятном миру языке, и одновременно остро стоял вопрос самоидентификации, выявления своего лица, позволяющего не потеряться на мировой арт-сцене. Это лицо постепенно обретало свои черты. Это выражается в тяге к доисторическим архаическим знакам-первозлемам: огню, земле, камням, телу человека и животного, жесту и действию. Произведению-результату предпочиталось произведение-процесс, некие манипуляции или действия художника, осуществляемые с участием разных людей, способных включиться в предлагаемую игру – иногда забавную, иногда опасную. Многие художники обращаются к дзенской философии, индийским медитативным практикам, идеям суфизма, и главное – к духу и миропониманию степных народов.

Патриархом, оказавшим сильное влияние на появление контемпорари арт в Казахстане, принято считать Рустама Хальфина, руководившего галереей «Азия Арт». Архитектор по образованию, человек, достаточно свободно ориентирующийся в хитросплетениях искусства XX века, в своем творчестве он последовательно прошел от живописи до видеоарта, через перформансы, акции, инвайроменты. Многие его проекты апеллируют к культуре номадов, истории

Казахстана. Он настойчиво пытается соединить новые технологии с особенностями Востока. Его метод носит явный интеллектуально-исследовательский характер. Интересующая его проблематика подвергается тщательному анализу и последующему «переводу» на язык современного искусства. Примером могут служить перформансы «Осенние жесты гнева» и «Последняя точка», инсталляция «Шкура художника».

К пионерам нашего современного искусства следует отнести и группу «Кызыл трактор». Их акции близки к шаманским камланиям, до мусульманским архаическим традициям. Художники вовлекают зрителя в некое экстатическое состояние с целью (цитата) «восстановить равновесие между природой и духом, космосом и интеллектом».

Группа «Коксерек», к которой чаще всего прилагается эпитет «скандальная», включает в свою эстетику образы кочевников, наделяя их политическим смыслом. Эта группа во главе с Канатом Ибрагимовым склонна к жестким деструктивным действиям, таким как расчленение петуха («Птица Кораза»), заклание барана или питье свежей крови (Ное казахише кунст), «Оргиастические камлания»). Здесь сознательно провоцируется конфронтация между художником и публикой. Насилие, вызов, коварство нередко включаются в ткань творчества. Кажется, художники пытаются визуализировать представление Запада о восточных «варварах».



Rustam Khalfin. Autumn motion of anger. 1996. Business club, Almaty
Рустам Хальфин. Осенние жесты гнева. 1996. Бизнес-клуб, Алматы

Группой художников галереи «Вояджер» искусство понимается как сублимация неосуществленных желаний, сильных душевных порывов. Самой влиятельной фигурой в «Вояджере» был Сергей Маслов (1952-2002) – куратор и активный участник большинства экстравагантных и остроумных проектов, ставших сегодня классикой казахстанского искусства. Во второй половине 90-х его творчество вызвало крайне противоречивую реакцию – от агрессивного возмущения до восхищенного приятия. Он был притчей во языцах республиканской прессы. Причиной тому пограничные и откровенные темы: эротика, подсознательные комплексы, возрастные, половые проблемы. Герои его картин – исторические кумиры, угрюмые пророки, легкомысленные девицы, лохматые хиппи и продрогшие ангелы не оставляют ни малейшей надежды на «эстетическое наслаждение». Одним из первых он обратился к новым видам и технологиям искусства – писал концептуальные тексты в виде писем и тостов, осуществлял инсталляции, перфомансы и акции («Криминальный репортаж», «Восток – дело тонкое», «Ампир во время чумы», «Мы так любили Битлз», «Байконур-2»).

Этапным и, возможно, завершающим событием десятилетия стал семинар по теории и практике современного искусства «Арт дискурс-97». Его инициировали упомянутые «Коксерек», «Азия арт» и «Вояджер» при финансовой поддержке Фонда Сорос-Казахстан. Семинар впервые объединил художников актуального направления, придал всему происходящему долгожданную легитимность, был первой попыткой теоретического осознания новейшей истории искусства чудесного десятилетия, венчающего XX век.

Georgy Tryakin-Bukharov. Landscape installation. "The Provinces. Between Europe and Asia". Symposium on modern art. Shiryayev, Samara, Russia. 2001

Георгий Трякин-Бухаров. Ландшафтная инсталляция. «Провинция. Между Европой и Азией». Симпозиум по современному искусству. Ширяево, Самара, Россия. 2001





Sergey Maslov

Sergey Maslov can truly be called the myth-maker of Contemporary Art in Kazakhstan. He deserves this privilege, because he not only made up these myths, but also put them in the verbal form of wonderful texts, which even the philologists recognize as good literature. For him these were art projects.

He began in the late 80's as an artist, leader of the art group "Night tram" that developed variations of oriental mysticism and stylistic eclectics.

In the 90s, Maslov joined the art circle of the "Voyager" gallery and, became its unofficial ideologist. He was surrounded by numerous friends, acquaintances and students; it was interesting to live near him in art. His myth-creative talents surely contributed to this. He could tell in a funny and fascinating manner how he had not been chosen to become a cosmonaut due to a head wound he incurred in his childhood; or that he "had gone" on a submarine of the Pacific Fleet as a librarian, as a result of which he memorized "Eugeny Onegin", large passages from which he often cited.

One of the most legendary myths was his affair with Whitney Houston. What letters they sent to each other! He wrote: "I will cover your bed with white rose-leaves. I will tenderly scratch your buttocks with my finger-nails and bite your neck...", and she responded: "the most important thing in life is love, spiritual unity. It is not a shuffling of the genitals, but the unity." They were in correspondence for a long time until Sergey decided to give away his life to his idol and fabricated another myth about his own death.

There were also myths (verbal and painted) that said he was Giokonda's brother, or an alien, or a vampire. He wrote about it in the article "The dead are coming" and painted it in his pictures. He could catch the gist in small details of our post-soviet life and transform these details into a global absurd as in the "Survival instructions for citizens of the former USSR". He gave advice: "If water supply is stopped to your apartment, but you need to go to toilet and want no stink in your flat – use plastic bags." Many people thought he was a maniac, because his artistic texts on sexual techniques were impossible to read. He even contrived erotic seasons and a cycle of pictures "The Kazakh Kama Sutra". Also, at one of the exhibitions in the State Museum named after Kasteev, he drank a student's blood, left in a cup which she had given to her admired teacher to paint pictures. He was fired from the Art College for that and deprived of the opportunity to teach.

He held a Kandidat of Pedagogy and was an interesting person. He loved his single mother, baked marvelous patties and treated his friends. He worked as a custodian in the "Voyager" gallery and created his texts and other projects at night. When he faced financial difficulties, he made a list of his paintings and calculated how much he would make if he sold them all. His pictures were rarely bought, even though Maslov's paintings are as qualitative as all of his other creations. Somehow this is well understood abroad, where his works were successfully presented at prestigious art exhibitions and, of course, poorly in our country.

He has left a great heritage – paintings, texts, installations and projects, the majority of which are included in the catalog "Maslov was here" issued by the "Voyager" gallery in 2004.

Yulia Sorokina

Сергей Маслов.

Сергея Маслова по праву можно назвать главной фигурой мифотворчества в «Соп-temporary Art» Казахстана. Это право у него есть, поскольку он не только придумывал эти мифы, но и облакал их в вербальную форму замечательных текстов, которые даже филологи признают хорошей литературой. А для него это были художественные проекты.

Он начинал в конце 80-х как живописец, лидер художественной группы «Ночной трамвай», развивавшей направления ориентального мистицизма и стилистической эклектики.

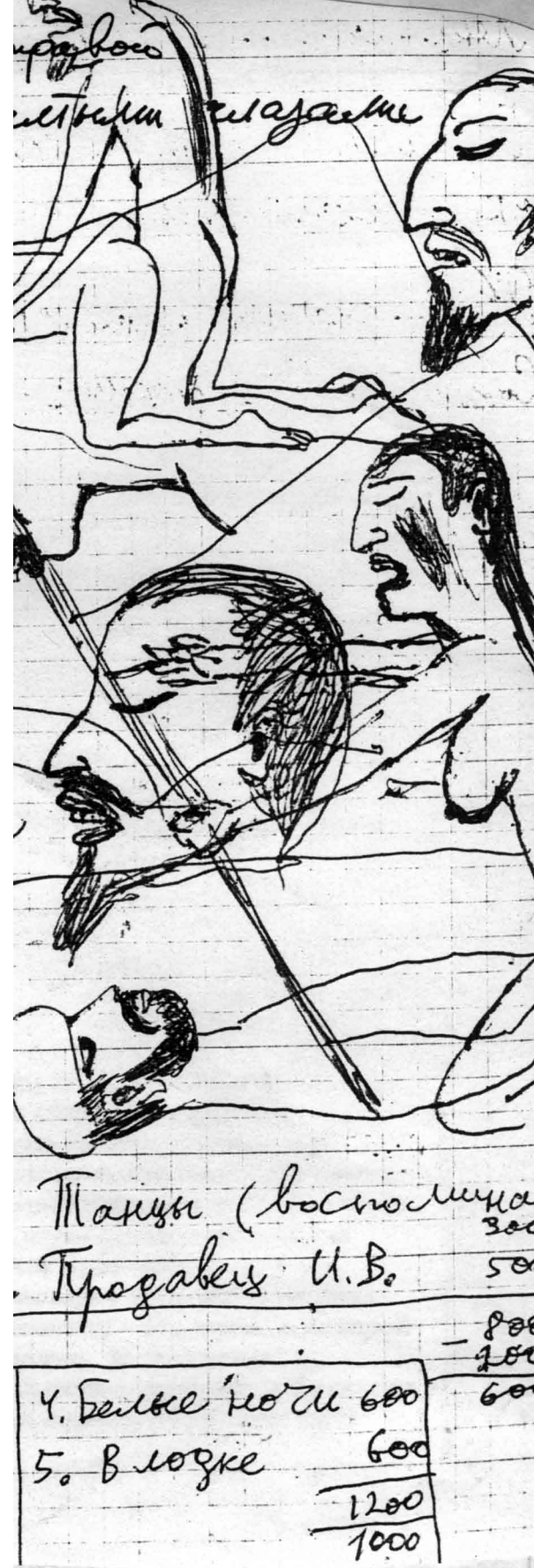
В 90-х Маслов примыкает к художественному кругу галереи «Вояджер» и по сути дела становится его неофициальным идеологом. Вокруг него всегда было много друзей и приятелей, учеников и учениц, с ним рядом было интересно жить. Этому, конечно же, способствовали его мифотворческие таланты. Он смешно и увлекательно рассказывал о том, что его не взяли в космонавты, из-за детского ранения головы; что он «ходил» библиотекарем на подводной лодке тихоокеанского флота, благодаря чему выучил наизусть «Евгения Онегина», огромные куски из которого, кстати, часто цитировал...

Одним из самых легендарных был миф о его романе с Уитни Хьюстон. Какие письма они присылали друг другу! Он писал: «Я застелю тебе постель лепестками белых роз. Я буду нежно царапать ногтями твои ягодички и покусывать шею...», а она отвечала: «важнее всего в жизни – любовь ... не шорканье половых органов, а духовное единение». Они переписывались довольно долго, пока Серега ни решил отдать свою жизнь своему кумиру, и сфабриковал очередной миф о своей смерти.

Еще были мифы (словесные и живописные) о том, что он Брат Джоконды, или инопланетянин, или вампир. Он писал об этом в статье «Мертвые идут» и рисовал в своих картинах. Он умел уловить главное в мелких деталях нашего постсоветского быта и трансформировать эти детали в глобальный абсурд, как в «Инструкциях по выживанию для граждан бывшего СССР». Он советовал: «Если в вашей квартире отключили воду, но вам хочется сходить в туалет и не хочется, чтобы стояла вонь в квартире – справляйте нужду в полиэтиленовые мешочки ...». Многие обыватели считали, что он сексуальный маньяк, потому что его художественные тексты по сексуальным практикам нельзя читать на ровном дыхании. Он даже придумал эротические времена года и цикл картин «Казахская Камасутра». А еще он на одной из выставок в Государственном музее Кастеева выпил оставшуюся в чашке кровь своей ученицы, которая отдала ее для рисования картин своему обожаемому учителю. За это его уволили из художественного колледжа и лишили возможности преподавать.

Он был кандидатом педагогических наук, и интересным человеком, очень любил свою одинокую маму, пек классные пирожки и угощал друзей. Он работал сторожем в галерее «Вояджер» и по ночам сочинял свои тексты и многие проекты. Когда становилось трудно финансово, он писал список своих картин и подсчитывал, сколько бы он заработал, если бы все они были проданы. Картины продавались редко, хотя живопись Маслова является столь же качественной, как и все его остальные ипостаси. Это почему-то хорошо понимают за границей, где он с успехом выставлялся на престижных площадках.

После его смерти осталось большое наследие – картины, тексты, инсталляции, проекты, большинство из которых вошло в каталог «Здесь был Маслов», выпущенный галереей «Вояджер» в 2004 году.



Юлия Сорокина



SURVIVAL INSTRUCTIONS FOR EX-USSR CITIZENS

- If during a long period of time your salary is not paid to you, take an attentive look at your enterprise, there is certainly something that could find the sale at a "Tastak" type market. Usually those who are not attentive to people, take a bad care after the property. Trade operations with the equipment of the enterprise could provide you a more profitable existence in comparison with the salary.

- Often on the bottom of found bottles there is a liquid containing alcohol. With its help a holiday for the soul could be organized, it is necessary only to begin gathering everything in one bottle. If the cocktail does not seem tasty to you, you can introduce it into your body by using the back passage. For the injection you can use a Fanta or Coca-cola plastic bottle. The same bottles are with pleasure exchanged for money by merchants of the draught vegetable oil. One bottle – one tenge, ten bottles – ten tenges.

- If you feel embarrassed to steal, but you want still to survive, you can start with gathering empty bottles. Regular shops take it for three tenges per one bottle, and the special points of the factory-producer - for five tenges. Your harvest will be more abundant, if you get up earlier and walk around the loosest places: porches of buildings, public gardens, parks. Sometimes there is even some snack.

- Dear women, always carry preservatives with you. You can become an object of sexual assault any time at any place. It is doubtful that the police (militia) will be able to protect you. After all they will take a bribe from the violater and let him go, and you will live with it. Try to perceive this accident as a joke or as a sacrifice and try to convince the attacker to use the preservative. In this case the risk of venereal diseases and AIDS is really decreased, because now the treatment is far to be affordable by everybody. If you make a decision to deliver and to bring up a child, it will be considerably more expensive.

- Don't speed to get rid of the tea made in a teapot. Having drunk some tea, get carefully the tea leaves from the teapot in a clean dish, pour up some cold water in there and boil it for two-three hours, having preliminary put there a clean tissue. When you do not have money to buy some tea, you will be able to tear pieces of the tissue and to suck it.

- In summer time the nature carefully endows us with the harvest of fruits and berries. You can dry it or make jam, even if you don't have the sugar. When you get some sugar – mix it with the jam and you will like it.

- Very tasty cutlets could be cooked from dry pieces of bread, if the bread is soaked, wrung out and mixed with a small quantity of minced meat and egg. It is better to buy broken eggs, its price is 50 % cheaper, and the taste is the same. Tender meat reminding the chicken could be found on the hind legs of the frog. There are very many fat frogs in Aeroportovskoe and Pervomayskoe lakes.

- If the water supply in your apartment is cut, but you want to go to toilet and don't want that the stink stays in the apartment – make your business into the plastic bags. You can throw it through the window at night or carry it to a dump and throw it there. It is better to throw it under the trees, because there is also a lack of manure.

- If the temperature in your home is low, you can use metal bucket with stones, preliminary put on a gas or electric stove, as a heating system. To prevent the electroenergy counter from rotating fast, you can fix its disk with a planed match or a piece of photofilm.

- If the knees on your trousers or tights are worn out, you can easily make shorts or underwear pants from it – it is enough to cut the old bottom off. The pieces of old tissue can be used as heating material for the same underwear pants.

- The most accessible medical preparation for us is urine. Everybody has got it and it is for free. Wounds moistened with it are getting healed and closed rapidly. If it is taken inside, according to the theory of Paul Breg, it is capable to heal many of internal wounds and to rejuvenate the organism.

ИНСТРУКЦИИ ПО ВЫЖИВАНИЮ ДЛЯ ГРАЖДАН БЫВШЕГО СССР

- Если вам в течение длительного времени не выплачивают зарплату, внимательно осмотрите своё предприятие, наверняка там есть то, что может найти сбыт на рынке типа «Тастак». Обычно те, кто не внимателен к людям, плохо следит за имуществом. Торговые операции с оборудованием предприятия могут обеспечить вам значительно более рентабельное существование в сравнении с заработной платой.

- Часто на дне находимых бутылок собирается жидкость, содержащая в своём составе алкоголь. С ее помощью можно устроить праздник для души, стоит только методично начать сливать всё в одну посуду. Если коктейль покажется вам невкусным, можно ввести его в организм через задний проход. Для инъекции можно использовать пластиковую бутылку из-под Фанты или Кока-колы. Эти же бутылки с удовольствием обменивают на деньги торговцы разливным растительным маслом. Одна бутылка - одна тенге, десять бутылок - десять тенге.

- Если вы стесняетесь воровать, а выжить все же хочется, можно начать собирать пустые бутылки. Обычными магазинами они принимаются по три тенге за штуку, а пунктами завода-изготовителя по пять тенге. Ваш урожай будет более обильным, если вы встанете пораньше и обойдете наиболее злые места: подъезды домов, скверы и парки. Иногда там остается и закуска.

- Милые женщины, носите всегда с собой презервативы. Вы можете стать объектом сексуального домогательства в любом месте и в любое время. Милиция защитить вас вряд ли сумеет. В крайнем случае, возьмет с насильника взятку и отпустит, а вам потом жить. Постарайтесь воспринять происшествие как шутку или как жертвоприношение и уговорите нападающего воспользоваться презервативом. В этом случае существенно снижается риск заболевания венерическими болезнями и СПИДом, ведь лечение сегодня мало кому по карману. Если же вы решите рожать и воспитывать ребенка, это обойдется значительно дороже.

- Не спешите расставаться с заваркой. Полив чай, аккуратно соберите заварку в чистую посудину, залейте холодной водой и прокипятите часа два-три, предварительно положив туда чистую тряпочку. Когда у вас не будет денег на заварку, вы сможете отрывать кусочки тряпочки и сосать.

- Летом природа заботливо одаривает нас урожаем фруктов и ягод Их можно посушить или сварить варенье. Даже если нет сахара. Когда появится сахар - смешайте с вареньем, вам понравится.

Из засохших кусков хлеба получаются вкусные котлеты, если хлеб размочить отжать и смешать с небольшим количеством мясного фарша и яйца. Яйца лучше покупать битые, они на 50% дешевле, а по вкусу ничем не отличаются. Нежное мясо напоминающее куриное, встречается на задних лапках у лягушек. Жирные лягушки обильно водятся в Аэропортовском и Первомайских озерах.

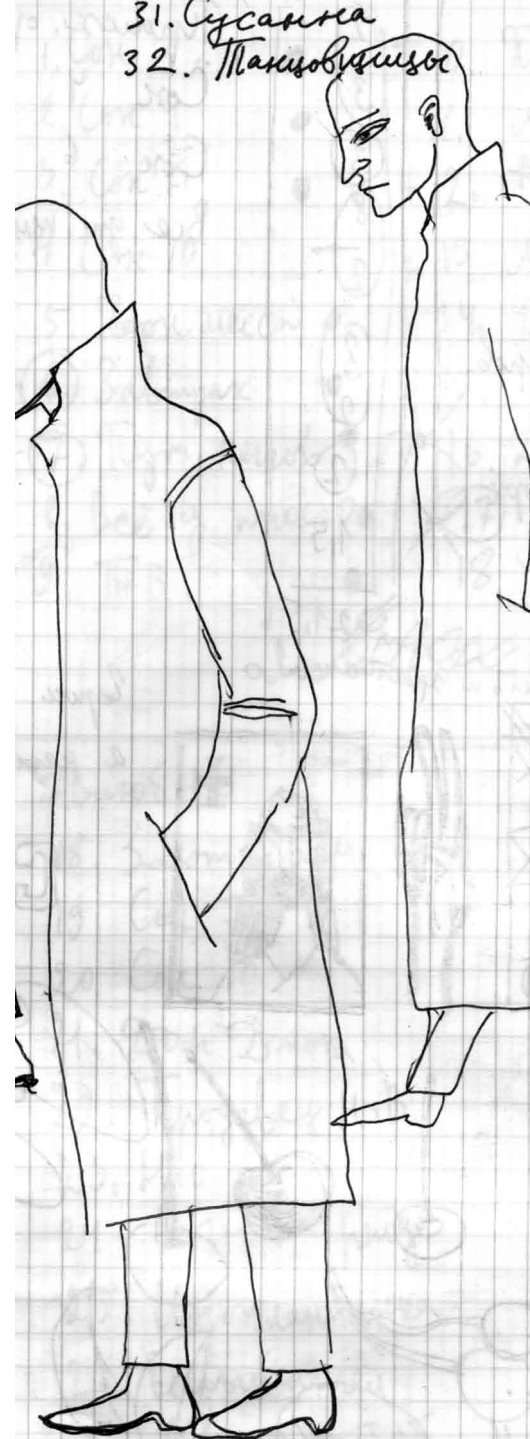
- Если в вашей квартире отключили воду, но вам хочется сходить в туалет и не хочется, чтобы стояла вонь в квартире - справляйте нужду в полиэтиленовые мешочки. Ночью их можно выбросить из окна или отнести на помойку. Лучше бросать их под деревья, ведь им тоже не хватает удобрений

- Если в вашем доме низкая температура, вы можете отапливаться металлической банкой с камнями, предварительно поставленной на газовую или электрическую плиту. Чтобы счетчик электроэнергии быстро не вращался, диск можно зафиксировать подструганной спичкой или кусочком фотопленки.

- Если у вас протерлись на коленях брюки или колготки, из них легко смастерить шорты или трусики, достаточно обрезать ветхий низ. Кусочки ветхой ткани можно применять в качестве утеплителя для тех же трусиков.

- Наиболее доступным медицинским препаратом для нас является моча. Она есть у каждого человека и ничего не стоит. Смоченные ей раны быстро заживают. При приёме внутрь, согласно теории Поля Брэга, она способна излечивать многие внутренние болезни и омолаживать организм.

31. Сусанна
32. Танцовщицы



Rustam Khalfin

Rustam Khalfin is one of the coryphæes of modern art in Kazakhstan. He started in stagnant soviet times as one of the architects in Almaty. In the 1980s, in his free time, he enthusiastically worked as an artist, was part of the Sterligov's fan club, and together with his wife, Lydia Blinova, generated innovative artistic ideas. His works of that period are filled with the adoration of the Russian avant-garde heritage. Many of his works draw a relationship of this heritage. During the same period, Rustam and Lydia tried to conduct the first performances in Kazakhstan and create artistic objects. It is then that they raised the concept of "tactility" for the first time.



Since the days of independence of Kazakhstan, Rustam began to work as a curator and oriented his creative work with a clear focus on studying and construction a special path for modern art of Kazakhstan. He refreshed his old ideas, but unfortunately, without Lydia, who passed away earlier. He was interested in the relationship between the constructive ideas of avant-garde, nomadic traditions, and preservation of the manual nature of art. An example of these interests is his global project of the 90s "Clay Project".

The project elements are diverse and difficult to explain. These are object "pulota" (a combination of the Russian words for empty and full) (the empty mold of an arm and clenched fist resembling a telescope), clay video elements demonstrating the primeval nature of clay as the matter that created the world (one video combines footage of a sexual act between a man and a woman and oozing clay), a clay man growing through the bottom floor of the «LOOK» gallery (the name incorporates both the work «look» in English and «лук» (onion) in Russian, in memory of Lydia Blinova's first performance with onion sacks) he (with Georgy Tryakin-Bukharov and Yulia Tikhonova) created in Almaty.

The real models in "Extreme Defile" the artists act as if they were demi-urges creating a new Eve from clay and flesh. There are so many characters of the "Clay Project" that in order to label and explain them an entire monograph would be needed. Unfortunately, there is no such monograph yet. Another passionately created project with the gallery currently represents just some fragments. The owners of the vegetable store, which was rented for the gallery, thought the artist's work and his gallery were insignificant and made Rustam destroy the clay space of the gallery himself. The artist obeyed the landlords and deconstructed the object trying to save its parts. At the same time, Rustam Khalfin received an invitation from the US to participate in the artistic exhibition "World Views" at the World Trade Center from May of 2001 to November of 2001. Right before departing for New York, Rustam had a stroke and instead of the American exhibition, he ended up at a hospital in Almaty. On September 11, 2001, the "World Views" exhibition in New York was destroyed because it was housed in one of the attacked twin towers. After this mystical story, Rustam made his autobiographic project "My Ruins", in which he studies and compares the destructive histories that have affected his fate and the fate of civilization. This project included photographs, objects and documents, and was kind of the distillation of the artist's sensation of his inseparability from complex lots of the modern world. Currently, Rustam is back to art, which does not prevent him from archiving all of his projects that have surely had an impact on the situation in modern art of Kazakhstan and Central Asia.

Yulia Sorokina

акция Рустама Хальфина «Экстремальное дефиле», Алматы, 1999-2001
Action by Rustam Khalfin "Extreme bottleneck", Almaty 1999-2001

Рустам Хальфин

Рустам Хальфин – один из корифеев современного искусства Казахстана. Он начинал еще в застойные советские времена, как один из архитекторов г. Алма-Аты. В 80-е в свободное от службы время он увлеченно работал как художник, входил в кружок последователей Стерлигова и вместе с женой – художницей Лидией Блиновой генерировал инновационные художественные идеи. Его живопись того времени пропитана преклонением перед наследием русского авангарда и попытками провести взаимосвязь между этим наследием и своим творчеством. В это же время Рустам и Лидия делают попытки проведения первых в Казахстане перформансов и создания художественных объектов. Тогда же ими впервые поднимается понятие «токтильности».

Со времени становления независимого Казахстана Рустам начинает работать как куратор и более четко ориентирует свое творчество в направлении исследования и конструирования особого пути современного искусства Казахстана. Он развивает свои старые идеи, к сожалению уже без рано ушедшей из жизни Лидии. Его интересуют взаимосвязи конструктивных идей авангарда, традиций кочевников, сохранение рукотворности искусства.

Глобальным проектом 90-х является его «Глиняный проект». Герои проекта разнообразны и труднообъяснимы, это: объект «пулота» (слепок с пустого внутреннего пространства руки, сжатой в кулак, наподобие подозрной трубы, само слово образовано от составления слов «пустота» и «полнота»), глиняные видео-объекты, демонстрирующие первичность глины, как материала для сотворения мира (видео микширует любовный акт мужчины и женщины и перемешивание глины),

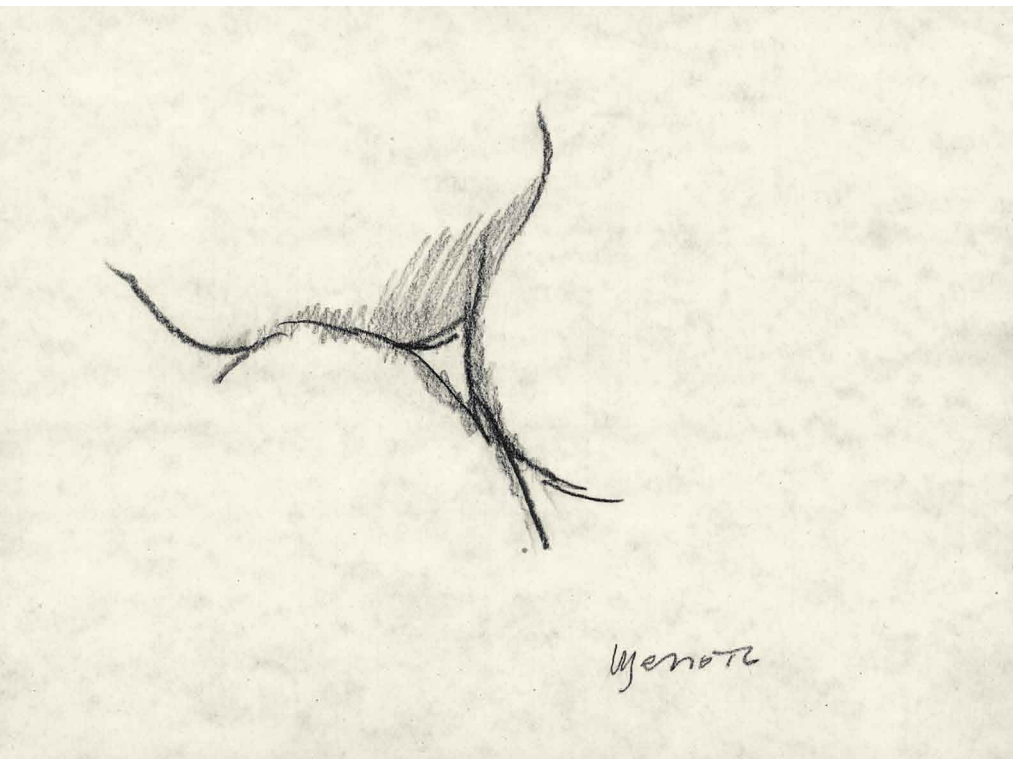
глиняный человек, прорастающий сквозь цокольный этаж созданной им в Алматы галереи “LOOK” (название балансирует между английским «смотри» и русским «лук» в память о первом перформансе Лидии Блиновой с мешками репчатого лука), настоящие манекенщицы в «Экстримальном дефиле» (здесь художники как бы выступают демиургами, творящими новую Еву из глины и плоти). Героев «Глиняного проекта» так много, что для их обозначения и объяснения необходима целая монография. К сожалению, такой монографии пока не существует, да и так страстно создаваемый проект с галереей в своей основе, сейчас представляет собой лишь некие осколки. Хозяева арендуемого для галереи овощехранилища посчитали деятельность художника и его галереи чем-то несерьезным и незначительным и обязали Рустама собственноручно разрушить глиняное пространство галереи. Художник подчинился давлению и произвел деконструкцию объекта, попытавшись спасти его части. В это же время в. Рустам Хальфин получает из США приглашение принять участие в художественной резиденции “World Views”, в “World Trade Center”, с мая по ноябрь 2001г. Но, перед самым отъездом в Нью-Йорк Рустама разбивает инсульт и вместо американской резиденции он отправляется в алматинскую больницу. А 11 сентября 2001г. резиденция “World Views” в Нью Йорке была разрушена, поскольку находилась в одной из атакованных террористами Башен-близнецов. После этой мистической истории Рустам делает автобиографический проект «Мои руины», в котором исследует и сопоставляет разрушительные истории, так сильно повлиявшие на его судьбу и судьбу цивилизации. Этот проект, где используются фотографии, объекты и документы, явился как-бы квинтэссенцией в ощущении художником своей неразрывности с непростыми судьбами современного мира.

Сейчас Рустам снова вернулся к живописи, что не мешает ему заниматься архивированием всех своих проектов, которые безусловно повлияли на ситуацию в современном искусстве Казахстана и Центральной Азии.

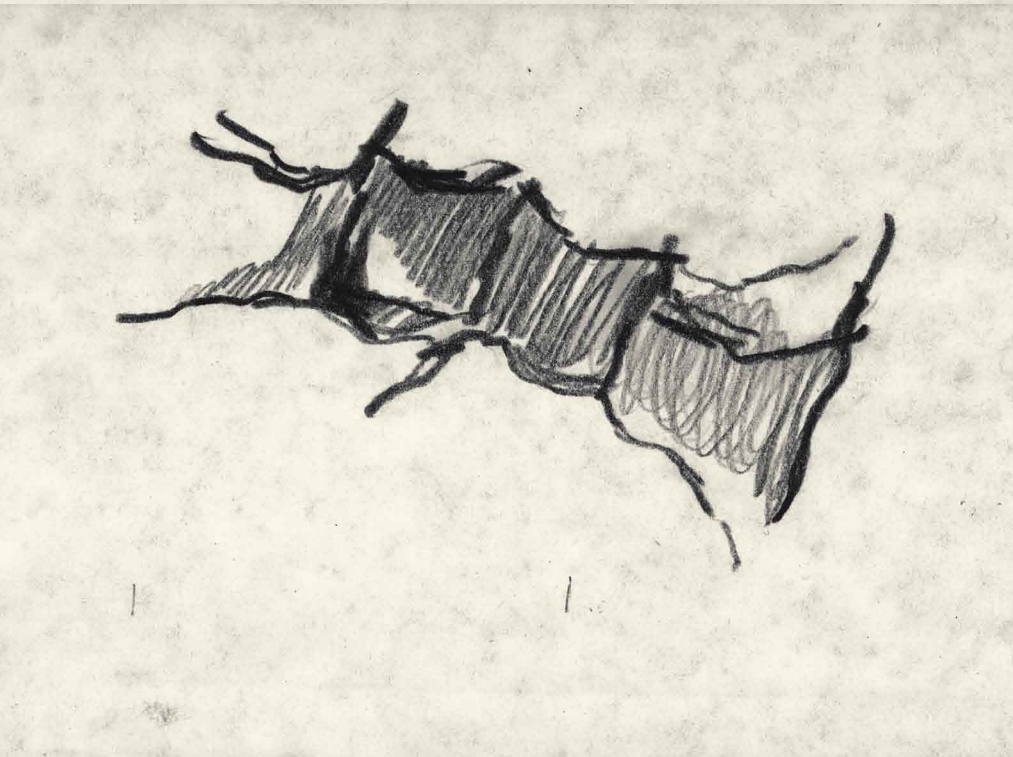
Рустам Хальфин, Юлия Тихонова
«Северные варвары. Часть 2. Любовные скачки», 2000, видео, 10'00"
Rustam Khalfin, Julia Tikhonova
Northern Barbarians. Part 2. The Love Races. 2000, video, 10'00"

Юлия Сорокина





Щепоть



Рустам Хальфин «Щепоть», бумага,
карандаш, начало 1990-х гг., 14,5 x
20 см
Rustam Khalfin The Pinch, drawing,
early 1990s, 14,5 x 20 cm

Рустам Хальфин «Пулота», бумага,
карандаш, начало 1990-х гг., 12,8 x
19 см
Rustam Khalfin Pulota, drawing, early
1990s, 12,8 x 19 cm

The Millenium is a bitter time of reality.

The end of the 20th and the beginning of the 21st century was a complex time for Kazakhstan's modern art. First of all because it was a time of harsh reality and not vacuous hopes, like in the previous decade. It was a time of the rapid establishment and founding of institutions, sharp divisions, the loss of illusions, contrary positions, and movement across borders. More often than not, processes occurring at this time in Kazakhstan, in some ways corresponded with similar worldwide processes and processes in post-Soviet space. But it in interpreting the importance of this time for Kazakhstan, it is necessary to take into account the Asian mentality and the effects of local traditions. Among many factors, in our opinion, as in Kazakh, correcting everything and anything, it is possible to divide this time accordingly: the concealment of problematic moments, love towards myth-making, the handmade character of artifacts, and their use as "new media", and the inclination toward multicultural identities, using the mixed heritages of the 138 national diasporas.

A "Dastarkhan" for all

In Kazakhstan a dastarkhan is a table completely covered with food, to which one invites one's friends and colleagues. It is a unique instrument of association and feasting, which unites and satiates. From 1997 the life of artists in Kazakhstan reminds us of a dastarkhan. All local ideas, having been initiated momentarily collected disciples of modern art and materialized with like a collective brainstorm. Very often creative processes were accompanied by collective feasts, at which were born many interesting projects. A seminar on theory and practice for modern art "ART DISCOURSE '97" became the beginning of a dynamic development of events. Three newly-established Almaty institutions: the Social Fund "Asia Art", the Public Union "Voyager" and "Kokserek" gallery, with the support of the Soros Kazakhstan Fund, united their efforts and invited their colleagues from Moscow Evgeny Barabanov, Ludmila Bredikhina, Oleg Kulik, Viktor Miziano, Kseniya Kistyakovskaya. For five days in the mountainous observatory below Almaty exhibits, actions, lectures, discussions, and informal talks were held. Even now the effects of this seminar on Kazakh artists are felt. Especially then fundamental moving forces and strategies of Kazakh art were first brought to light, and potential dangers and difficulties were denoted. First a catalog of events was published, which all project participants helped create. But most importantly, we came out from the limits of a shallow world.

Especially this, identifying themselves with the representatives of worldwide modern art pushed Kazakh artists to occupy spe-

cific positions and influenced the formation of general policies of Kazakh modern art. Then, at the end of the 1990s, the pressure on modern artists became very severe. It was necessary for us to stand against the pressure of commercial galleries and artists, marginal conservatism of local artists, backward museums and display halls. Every instance of modern art was wrapped with scandal and became a manifesto against conservatism.

It was necessary to unite. The Soros Center for Contemporary Art - Almaty (SCCA), founded in 1998, often played the role of consolidating center. All the modern artists of Kazakhstan contributed to its founding. In those years we, not hoping in anyone, ourselves corporately determined the direction of the movement, prioritized types of activities, studied at seminars, participated in competitions, were immersed in thought, and implemented exhibit projects.

In such a way, informing one another, through arguments and discussions, exhibit projects were worked through and implemented: The First Yearlong Exhibit of Soros Center for Contemporary Art - Almaty "Self-identification: Futurological Prognosis", November 1998, in the hall of the former "Moscow" store, and the Second "Communication: Experience of Cooperation", September 2000, in the "Atakent" exhibition pavilion. These exhibits announced the existence in Central Asia of a new artistic policy, moving the figure of an artist into geopolitical and personal contexts. These exhibits proved the necessity and efficacy of the institution of curatorship and the project-oriented method of work. The exhibits were prepared for purposes of competition, included all reasonable elements of the modern art show, for example, forums for discussion and educational programs. The results of these exhibits include the Kazakhstani artists' invitations to various international art events. So, Yelena and Viktor Vorobyev were invited to the 6th Istanbul Biennale, the curator of which was Paolo Kolombo, also among the judges of the First Year-long Exhibit of the Soros Center for Modern Art.

Seminars and competitions, organized together with colleagues and occurring under the aegis of SCCA were extremely important for the establishment of Kazakhstani modern art: the seminar "School of curators", lectures on modern art, grant contests of SCCA "New technology in art". The last competition provoked an entire set of projects, some of which had enormous resonance. A good example is the "Clay Project" of Rustam Khalfin. The project became quintessential of all the author's previous work. Accommodating the "vegetable cellar" of the Soviet school at the basement level, a figure of a lying clay colossus, as if growing through the ceilings and walls, was built by the group of artists (Rustam Khalfin, Georgy Tryakin-Bukharov and Yulia Tikhonova). This clay figure served as context for most of the video installations, actions, exhibits and performances, which occurred within the framework of the project. Gradually the project grew into the "LOOK" gallery. Regretfully, the gallery

only existed from 1999-2001, but managed to become one of the conceptual galleries of the region.

This artistic life, saturated with events of various formats, brought recognition to the existence of modern art in Kazakhstan, and simultaneously schism to many representatives of modern art, who began feeling cramped within the confines of one institution. And so began the epoch of free-standing camps.

The Non-silk Road.

"The Silk Road" is the formerly notable trade route between Europe and Asia. It is a symbol of old strengths and old Asian exotics. Now there are different "spices" from the East: oil, terrorism, military bases, Soviet heritage, aggressive Islam. Kazakhstani modern artists do not use the term "Silk Road", considering it over-glamorized, and intrinsically opposed to actual events occurring here. Since 2001 the actual art of Kazakhstan has become more like the "non-silk road". Separate persons and social organizations without permanent financial support, in spite of all enthusiasm and professionalism, are not in a position to support the stability of the cultural process. On the other hand, this difficult time stimulated the emergence of free-lance artists and curators, who have more maneuverability. Free-lancers themselves initiated several programs for the art of Kazakhstani projects.

In the fall of 2000, artist Sergey Maslov led a small but very important project "The past is here somewhere near...". It was an attempt to clear up the roots of the actual art of Kazakhstan, all the adepts of which started as painters, sculptors, and graphic artists. Exposition, resulting from the work of these artists, became the foundation for action. Participants and those invited remembered the general Soviet past: everyone wore retro-costumes; in the center of the hall a retro-table was set with the best Soviet traditions (anchovies in tomatoes and port), and guests read Soviet poems, sang songs, played games from their Pioneer childhoods. The exhibit, happening in the "Voyager" gallery, did not bring edification, but easily and exactly showed supporters and opponents of modern art, that actual artists did not appear here accidentally.

In 2000, two leading artists, Dana Safarova and Larisa Pletnikova, founded in Karaganda the center "Desht-I-Art", which left its mark on the status of art in the region through different educational programs on modern art. In the fall of 2001, leading artist Nazipa Ejenova, curator Yulia Sorokina and artist Alexander Malgajdarov were invited to the center to lead a seminar for young artists of Karaganda. The results of this seminar and workshop included the overwhelmingly interesting exhibit "Simply Ku", about problems of competition among young participants from the industrial city. After this exhibit, the art-scene of Kazakhstan was marked by several remarkable artists, like Natasha Kim, Lali Modebadze, and Valery Kaliev.

At the beginning of 2002, in the southern village of Shymkent by the initiative of the "Red Tractor" group and its leader, curator Vitaly Simakov, a center of modern art was opened at the International Kazakh-Turkish Hadji Akhmet Yasavi University. There a set of seminars, conferences and exhibits were held, continuing the trans-avant-garde-ish position of the Shymkent school of art. The schools, in their own time given starts by such famous artist-shamans as Moldagul Narimbetov and Sayid Atabekov.

Almagul Menlibaeva. Eternal Bride. Video performance, Almaty 2002
Алмагуль Менлибаева. Вечная невеста. Видеоперформанс, Алматы



In the spring of 2002, an initiating group of artists, Erbossyn Meldibekov, Yelena and Viktor Borobyev and curator Yulia Sorokina initiated the International traveling workshop “Non-silk Road – Asian Extreme”. The workshop was conducted under the aegis of the Social Fund “Asia Art +”, with the financial support of the Open Society Institute (Budapest) and other commercial sponsors. Participants in the “extreme workshop” in the space of two weeks traveled around southern Kazakhstan by bus, actively participating in all occurrences and building many interesting artifacts. Artist Erbolossyn Meldibekov conducted an action in the broken post-industrial city Janatas showing our political situation without embellishment (project “Pastan”). Consequently the group was deported from the city by the local authorities. Artists Yelena and Viktor Vorobyev returned to a traveling photo studio, inviting locals to be photographed at the Eiffel Tower, Red Square and Twin Towers in New York (project “Photo to remember, or “If a mountain doesn’t go to Magomet...”).

The results of this trip were the founding of an international network of artists and supporters of the arts. Participants in the workshop completely differently depict Kazakhstan and its artistic situation in their countries, it was a different new form of coexistence for a big group of artists with different psychologies, mentalities, and cultural foundations. For example, the Kazakh-Kyrgyz youth group “Bronepoezd” (Armored Train), headed by Alexander U and Roman Maskalev, was actively involved in the sphere of Central Asian modern artists.

Parallel with freelancers, SCCA – Almaty is developing its own policy for the fostering of modern art, under the leadership of the acting director Valeria Ibraeva. The center is conducting different educational measures: seminars, workshops, round tables, and conferences for young artists and new curators. In 2002 the Kazakhstani festival “Inventorization” was conducted, and in 2004 the Central Asian film festival “Video-identity. Sacred places of Central Asia”. Film festivals offer the opportunity not only to present regional video-art scenes in aggregate, but also discuss problematic questions of new-to-the-region artistic methods.

Beginning in 1998, the leading Kazakhstani modern artists permanently participated in different exhibits, seminars and conferences overseas. Beginning in 2000, participation in international projects had the character of a general nomadic strategy. In 2002 an entire set of exhibits were displayed. SCCA – Almaty together with the House of World Culture held in Berlin (Germany) the exhibit “No mad’s land”, and in Geneva (Switzerland) the exhibit “Trans Forma”, together with CMA – Geneva and the Foundation Nawao Production. In Weimar (Germany), in the “ACC” gallery of modern art, a symposium on the problems of Central Asia was held, and after that a big exhibit of modern art from Central Asia “REORIENTATION”. The exhibit honored the memory of Sergey Maslov (1952-2002). It was real cultural intervention, turning the gallery square, located in the very center

of the city, into an island of Central Asia with real Turkic-language-named streets, caravans, chaikhanas (places for drinking tea), yurts (felt nomad tents), and barakholkas (flea-markets). At the exhibit a comfortable homey atmosphere prevailed, supported by regular presentations by Kazakhstani artists.

Wide international broadcasting of the modern art of Kazakhstan and Central Asia resulted from these exhibit-oriented projects. We began being invited to partner with different international institutions: IFA-galleries in Berlin and Stuttgart (where other exhibits of the modern art of Central Asia were held “From red stars to blue cupolas”), the British Council and others.

It would seem that everything is going marvelously, but when we return home, we remember that here in Kazakhstan, as before there is no cultural policy concerned with modern art. Our big business prefers to help art, which serves decorative interests, and the opposition between the pioneers and commercial art went to the advantage of speculative use of modern art by commercial artists and galleries. Regardless, the situation has the potential for hope, and we may presume that overcoming problems will allow our modern art to develop dynamically and interestingly.

Erbossyn Meldibekov. “Pastan” action in Janatas

Ерболоссын Мельдибеков. «Пастан», акция в г. Жанатасе,



Юлия Сорокина.

Миллениум – горькое время реальности.

Конец XX, начало XXI века для современного искусства Казахстана время сложное. Прежде всего, потому что это время реального существования, а не потенциального, как в предыдущее десятилетие. Это время бурного становления и создания институций, время раскола, утраты иллюзий, противостояния позиций и кочевья за границу. Скорее всего, процессы, происходившие в это время в Казахстане, в чем схожи с аналогичными мировыми процессами и процессами на постсоветском пространстве. Но необходимо учитывать особенности азиатского менталитета и сложившихся местных традиций. Среди многих факторов, по-нашему, по-казахски корректирующих все и вся, можно выделить: завуалированность проблемных моментов; любовь к мифологизации; рукотворный характер артефактов, даже при использовании «новых медиа»; склонность к крайне мультикультурной идентичности, использующей смешанное наследие 138 проживающих здесь национальных диаспор.

Общий Дастархан

Дастарханом у нас называют круглый стол, за который приглашаются все друзья и соратники – это своеобразный инструмент общения и пиршества, он объединяет и насыщает. С 1997 года жизнь актуальных художников Казахстана напоминала дастархан. Все локальные идеи, начинания и инициативы мгновенно собирали приверженцев современного искусства и осуществлялись в виде коллективного мозгового штурма. Очень часто креативные процессы сопровождалась совместными пирушками, на которых зарождались многие интересные проекты. Пусковым моментом динамичного развития событий стал семинар по теории и практике современного искусства «ART DISCOURSE'97». Три новообразованные алматинские институции – Общественный Фонд «Азия Арт», Общественное Объединение «Вояджер» и Галерея «Коксерек», при поддержке Фонда «Сорос-Казахстан» – объединили свои усилия и пригласили на этот семинар московских коллег: Евгения Барабанова, Людмилу Бредихину, Олега Кулика, Виктора Мизиано, Ксению Кистяковскую. Пять дней в высокогорной обсерватории под Алматы прошли наполненные выставками, акциями, лекциями, дискуссиями и неформальными застольями. До сих пор чувствуется огромное значение, которое этот семинар оказал на казахстанскую художественную ситуацию. Именно тогда впервые были выявлены основные движущие силы и опробованы основные

стратегии казахстанского актуального искусства, обозначены потенциальные опасности и трудности. Впервые был издан каталог события, над созданием которого работали все участники проекта. Но самое главное – мы вышли за пределы местечкового мира.

Именно тогда отождествление себя с представителями мирового современного искусства подтолкнуло казахстанских художников к более точному позиционированию и повлияло на дальнейшее выстраивание общей политики казахстанского современного искусства. Тогда, в конце 90-х отношение к «контемпорарщикам» было очень жесткое. Нам приходилось противостоять натиску коммерческих галерей и коммерческих художников, маргинальной закостенелости местных деятелей искусства, отсталой политике музеев и выставочных залов. Каждое событие современного искусства оборачивалось скандалом и превращалось в манифест. Необходимо было объединение сил. В роли консолидирующего центра очень скоро стал выступать созданный в 1998 году Соросовский Центр Современного Искусства – Алматы (СЦСИ – Алматы). Над его созданием самоотверженно работали все художники современного искусства Казахстана. В те годы мы, ни на кого не надеясь, сами и коллегиально определяли направление движения, приоритетные виды деятельности, учились на семинарах, участвовали в конкурсах, задумывали и осуществляли выставочные проекты. Именно так, сообщая, в спорах и дискуссиях были разработаны и осуществлены крупнейшие выставочные проекты: Первая Годовая Выставка СЦСИ – Алматы «Самоидентификация: Футурологические прогнозы», ноябрь 1998 года, в залах бывшего магазина «Москва», и Вторая – «Коммуникации: Опыты взаимодействия», сентябрь 2000 года, в выставочном павильоне «Атакент». Эти выставки заявили о существовании в Центральной Азии принципиально новой художественной политики, выдвигающей фигуру художника в ситуацию геополитических и личностных контекстов. Эти выставки доказали необходимость и действенность института кураторства и проектного метода работы. Выставки готовились на конкурсной основе, включали в себя все надлежащие элементы современного художественного шоу, например, такие как дискуссионный форум и образовательная программа. Приятным результатом этих выставок явился факт приглашения казахстанских художников на крупные международные художественные события. Так, Елена и Виктор Воробьевы были приглашены на VI Стамбульское Биеннале, куратор которой Паоло Коломбо был в составе жюри Первой Годовой Выставки СЦСИ.

Крайне важными для становления современного искусства Казахстана являются семинары и конкурсы, организованные коллегиально и проходившие под эгидой СЦСИ: семинар «Школа кураторов», лекции по современному искусству, грантовый конкурс СЦСИ «Новые технологии в искусстве». Последний конкурс спровоцировал целый ряд проектов, некоторые из которых имели впоследствии большой резонанс. Яркий пример – «Глиняный проект» художника-куратора Рустама Хальфина. Проект стал квинтэссенцией всех предыдущих разработок автора. В помещении старого овощехранилища бывшей партийной школы в двух уровнях, подвальном и цокольном, группой художников (Рустам Хальфин, Георгий Трякин-Бухаров и Юлия Тихонова) была сооружена фигура лежащего глиняного колосса, как бы прораставшего сквозь все потолки и стены. Эта глиняная фигура послужила контекстом множества видео-инсталляций, акций, выставок и перформансов, осуществленных в рамках проекта. Постепенно проект перерос в галерею “LOOK”. К сожалению, галерея просуществовала недолго (1999 – 2001 годы), но успела стать, по сути, единственной концептуальной галереей региона.

Эта, насыщенная событиями разнообразного формата, художественная жизнь привела к признанию факта существования современного искусства в Казахстане, и одновременно к расколу в рядах представителей этого искусства, которым стало тесно в рамках одной институции. Началась эпоха свободных кочевий.

Нешелковый путь.

«Шелковый путь» – знаменитый в прошлом торговый путь между Европой и Азией. Это символ достатка и старой доброй азиатской экзотики. Сейчас актуальны другие «пряности» Востока – нефть, терроризм, военные базы, советское наследие, агрессивная исламизация. Художники современного искусства Казахстана не используют понятие «Шелковый путь», считая его слишком гламурным и, по сути, оппозиционным актуальным, происходящим здесь и сейчас, событиям. С 2001 года актуальное искусство Казахстана идет скорее по «нешелковому пути». Отдельные личности или общественные организации, не имеющие постоянного целевого финансирования, при всем их энтузиазме и профессионализме, не в состоянии поддерживать стабильность культурного процесса. С другой стороны – это трудное время стимулировало появление ряда художников и кураторов – фри-лансеров, что дало большую маневренность. Именно фри-лансеры инициировали несколько программных для искусства Казахстана проектов.

Осенью 2000 года художник Сергей Маслов проводит небольшой, но очень важный проект «Прошлое где-то рядом...». Это была попытка осмыслить корни актуального искусства Казахстана, все адепты которого начинали как живописцы, скульпторы, графики. Экспозиция, составленная из работ этих художников, стала фоном для акции. Участники и приглашенные вспоминали общее советское прошлое: все явились в ретро-костюмах; в центре зала был накрыт ретро-стол в лучших советских традициях с килькой в томате и портвейном; гости читали советские стихи, пели песни, играли в игры пионерского детства. Выставка, проходившая в галерее «Вояджер», не несла налета назидательности, но легко и точно показала обывателям и противникам современного искусства, что актуальные художники появились здесь не вдруг и не случайно.

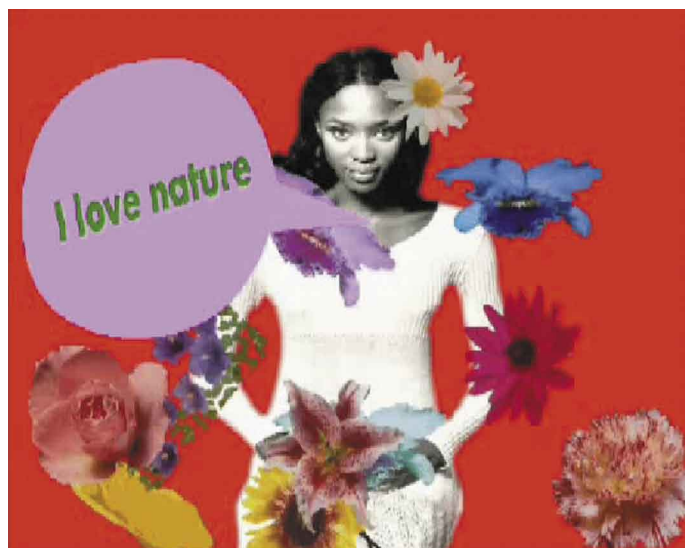
“The part is somewhere near...” celebration for the opening of an exhibit, curator Sergey Maslov, “Voyager” gallery, Almaty, 2000
«Прошлое где-то рядом ...» вечеринка на открытии выставки, куратор Сергей Маслов, галерея «Вояджер», Алматы



В 2000 году два искусствоведа Дана Сафарова и Лариса Плетникова основали в городе Караганда центр «Дешт-и-Арт», который поставил своей целью оживить художественную ситуацию в регионе через различные образовательные программы по современному искусству. Осенью 2001 года искусствовед Назипа Еженова, куратор Юлия Сорокина и художник Александр Мальгаждаров были приглашены центром для проведения семинара для молодых художников Караганды. Результатом этого семинара и воркшопа стала небольшая интересная выставка «Просто Ку», о простых конкретных проблемах конкретных молодых жителей индустриального города. После этой выставки арт-сцена Казахстана обогатилась несколькими замечательными художниками, такими как Наташа Ким, Лали Модебадзе, Валерий Калиев.

В начале 2002 года в южноказахстанском городе Шымкент по инициативе группы «Кызыл Трактор» и ее руководителя, куратора Виталия Симакова, был открыт Центр современного искусства Международного Казахско-турецкого университета имени Ходжи Ахмета Ясави. Здесь проводится ряд семинаров, конференций и выставок, продолжающих транс-авангардные позиции шымкентской художественной школы. Школы, в свое время давшей старт таким известным художникам-шаманам, как Молдагул Наримбетов и Саид Атабеков.

Natalya Kim (Dyu). "I love Naomi, Naomi loves fruit", video, 2001
Наталя Ким (Дю). «Я люблю Наоми, Наоми любит фрукты», видео



Весной 2002 года инициативная группа художников – Ерболссын Мельдибеков, Елена и Виктор Воробьевы и куратор Юлия Сорокина – инициировала Международный передвижной воркшоп «Нешелковый Путь – Азиатский Экстрим». Воркшоп проходил под эгидой Общественного Фонда «Азия Арт +», при финансовой поддержке Института Открытого Общества (Будапешт) и других коммерческих спонсоров. Участники «экстрима» в течение двух недель путешествовали по Южному Казахстану на автобусе, активно реагировали на все происходившие и создали множество интересных артефактов. Художник Ерболссын Мельдибеков проводит в разрушающемся постиндустриальном городе Жанатасе акцию, показывающую нашу политическую ситуацию без спекулятивных прикрас (проект «Пастан»). В результате акции группа была депортирована из города местными властями. Художники Елена и Виктор Воробьевы, развернув в пути передвижную фото-студию, предлагали местным жителям фотографироваться на фоне Эйфелевой башни, Красной площади и Башен Близнецов в Нью-Йорке (проект «Фото на память, или «Если гора не идет к Магомету...»).

Итогом этой поездки было создание международной сети художников-попутчиков-соратников. Участники воркшопа совсем по-другому репрезентировали Казахстан и его художественную ситуацию в своих странах, это была другая, новая форма сосуществования большой группы художников с разными психологическими, ментальными и культурными фундаментами. Так например, в орбиту центрально-азиатского contemporary была активно вовлечена молодежная казахстано-киргызская группа «Бронепоезд» в составе Александра У и Романа Маскалева.

Параллельно с фри-лансерами свою политику развития современного искусства развивает СЦСИ – Алматы, под руководством исполнительного директора Валерии Ибраевой. Центр проводит разнообразные образовательные мероприятия: семинары, воркшопы, круглые столы, конференции для молодых художников и начинающих кураторов. В 2002 году был проведен казахстанский фестиваль «Инвентаризация», а в 2004 центрально-азиатский видео-фестиваль «Видеоидентификация. Сакральные места Центральной Азии». Видео-фестивали дают возможность не только представить региональную видеоарт сцену в совокупности, но и обсудить проблемные вопросы нового для региона художественного метода.

Начиная с 1998 года, ведущие казахстанские художники современного искусства постоянно участвуют в различных выставках, семинарах и конференциях за рубежом. С 2000

года участие в международных проектах приобретает характер особой кочевой стратегии. В 2002 году проходит целый ряд выставок. СЦСИ – Алматы совместно с Домом Мировых Культур проводит в Берлине (Германия) выставку «No mad's land», а в Женеве (Швейцария) выставку «Trans Forma», совместно с ЦСИ – Женева и с Фондом Nawao Production. В Веймаре (Германия), в галерее современного искусства «ACC», прошел симпозиум по проблемам Центральной Азии, а затем большая выставка современного искусства Центральной Азии «RE-ORIENTATION». Выставка посвящалась памяти Сергея Маслова (1952-2002). Это была настоящая культурная интервенция, превратившая галерейную площадку, расположенную в самом центре города, в островок Центральной Азии с настоящими тюркоязычными вывесками-названиями улиц, караван-сараям, чайханой, юртой и барахолкой. На выставке царил уютная домашняя атмосфера, поддерживаемая постоянными презентациями казахстанских художников.

Главным результатом всех этих кочевых выставочных проектов стала все более широкая международная трансляция современного искусства Казахстана и Центральной Азии. Нас стали активно приглашать к сотрудничеству различные международные институции: IFA-галерея в Берлине и Штутгарте (где также прошла выставка современного искусства Центральной Азии «От красной звезды до голубого купола»); Британский Совет и другие.

Казалось бы, все идет замечательно, но когда мы возвращаемся домой, то понимаем – здесь в Казахстане, по-прежнему нет четко обозначенной культурной политики в отношении современного искусства. Наш окрепший бизнес предпочитает помогать искусству, которое служить украшением интерьеров, а противостояние между передовым и коммерческим искусством перешло в стадию спекулятивного использования современного искусства коммерческими художниками и галереями. Несмотря на это ситуация представляется потенциально обнадеживающей, можно надеется, что преодоление трудностей позволит нашему современному искусству развиваться динамичнее и интереснее.

*Yelena Vorobyeva, Viktor Vorobyev
A Photo to remember, or "If the Mountain doesn't come to Magomet"
Communication action, International traveling workshop on modern art, Kazakhstan, 2002
Елена Воробьева, Виктор Воробьев
Фотография на память, или «Если гора не идет к Магомету...»
Коммуникативная акция, Международный передвижной воркшоп по современному искусству, Казахстан, 2002*





Said Atabekov

The most powerful creative inspiration for Said Atabekov is Southern Kazakhstan. Its earth, connected with the victories of Genghis Khan, local legends emphasizing that Noah's ark didn't land on Ararat, as in the Bible, but on Kazgurt mountain, not far from Shymkent, the intact remains of city-forts Otrar, Sairam, Sauran – living reminders of the Tamerlane's empire – for him fully complete sacred thought, here was his lair and household gods, fields and oases, studio and office for reflection; people, plants, natural poetry to Atabekov are all artistic materials.

Having finished Shymkent art school in 1992, Said Atabekov became a member of the "Red Tractor" delegation and union of artists, who gave themselves the task of realizing the pre-Islamic past and learning natural pantheistic rituals which had survived in local practice. In his first works, fabric, pieces of acacia, nut shells, wooden and metal details are encrusted on oil canvas, materializing nervously, but with a view to his youth it was still sufficiently filled with complex themes: loneliness, death, eternity, war, rebellion, and life ("Wound" 1992, "Garden of Timur", 1993, "Girl in a hijab", 1994). His first personal exhibit Said named "I not we", and this is the holy truth, because his individuality and natural flexibility is so strong, that he himself is the work of art. For this Said had so many feelings of personal worthiness, that a typical determination of a similar type of people like insane city dwellers doesn't fit: he more closely resembles a Fenimore-Cooper-esqe Native American- silent, proud, keeping emotion within. He remains this way, even when he put on his fancy dervish suit (1997) – separate production, which even the most famous designer would be proud of. On the other hand, in this costume he mistaken as any other person, but only Said, with primitive grace like an extinct Sirdarian Tiger.

His series of performances and videos, the main character of which is the same strange dervish "The dream of Genghis Khan" (1998), "Warning, Landmines" (2000), "Neon paradise" (2003), "Noah's Ark" (2004) are reflections about the conflicting relationship of a person with nature, family, power, civilization, and religion. Using only minor editing, sound and visual effects, strict selection of painted motifs, in this film an exceptional feeling of rhythm breaks free from standard Asian aesthetics and creates an audiovisual environment, fascinating viewers with the realistic portrayal of the archaic world. Free flowing thoughts arising in dialogue with modern motifs emphasize the eternity of the conflict between individual and society, traditions and innovations, aggression and compromise. The only way to live through so many harsh conclusions is with irony, achieving countless imitating games, like a rosy-cheeked fat baby ("Holy Family", 2001) lying in a crib, the hands of which are wooden copies of automatic Kalashnikovs, and camouflaged fabric, (diptychs "Winter" and "Summer" 2002) resembling landscape paintings. The most "purposeless" of his works is surely "the Observatory of the Wretched" (1998), a pyramid made of metallic stone blocks, built in the uninhabited fields of Southern Kazakhstan. Said's countryman, a Sufi Khodja Akhmet Yasavi, from the Middle-Ages, spent the rest of his life in the depths of a hole, not leaving until his death. The Pyramid is a hole tipped over toward heaven. Dervish and Genghis Khan, child and father of four children, patriarch of Noah and homeless beggar – it is all his ampoule, observed through the colors of the "Kazakh Stonehenge" – sharp silhouettes of History's victims and their lives on the foundation of the stars.

Valeria Ibraeva

Саид Атабеков

Самым мощным творческим импульсом для Саида Атабекова является Южный Казахстан – земля, связанная с завоеваниями Чингис хана, местной легендой, утверждающей, что Ноев ковчег остановился не на Арарате, как в библии, а на горе Казгурт недалеко от Чимкента; сохранившиеся остатки городов-крепостей Отрар, Сайрам, Сауран – живые напоминания об империи Тамерлана – наполнены для него сакральным смыслом, здесь его лары и пенаты; степи и оазисы – мастерская и кабинет для раздумий; люди, растения, природные стихии – художественные материалы.

Окончив Чимкентское художественное училище в 1992 году, Саид Атабеков стал членом легендарного «Красного Трактора», объединения художников, поставивших для себя задачу реанимации доисламского прошлого и изучения природы пантеистических ритуалов, еще сохранившихся в местном быту. В первых его работах – ткань, стручки акации, ореховые листья, деревянные и металлические детали инкрустируют масляные холсты, материализуя волнующие, но по молодости, еще достаточно смутно ощущаемые проблемы: одиночество, смерть, вечность, война, бунт, жизнь («Раненые» 1992, «Сад Тимура», 1993, «Девушка в парандже», 1994). Первая персональная выставка Саида называлась «Я не мы», и это святая правда, поскольку энергетика его индивидуальности и природной пластичности настолько сильны, что он сам по себе является объектом искусства. При этом у Саида так много чувства собственного достоинства, что типичное определение подобного рода людей как городских сумасшедших не работает: он больше похож на фениморкуперского индейца – молчаливый, гордый, внеэмоциональный. Он остается таким, даже надев свой роскошный костюм дервиша (1997) – отдельное произведение, сделавшее бы честь самым прославленным дизайнерам. С другой стороны, в этом костюме не может находиться любой другой человек, а только Саид, с его первобытной грацией вымершего сырдарьинского тигра.

Серия перформансов и видео, главным героем которых является этот странный дервиш – «Сон Чингисхана» (1998), «Осторожно, противопехотные мины» (2000), «Неоновый рай» (2003), «Ноев ковчег» (2004) – размышления о природе конфликтных отношений человека с природой, семьей, властью, цивилизацией, религией. Экономность в применении монтажных эффектов, звуковая и визуальная референность, строгость и скупой подбор изобразительных мотивов, исключительное чувство ритма разбивают стандартные представления о современной азиатской кичевой экзотике и создают обособленную аудиовизуальную среду, завораживающую адекватностью передачи архаического мироощущения. Свободное перетекание смыслов, возникающих в диалогах с современными мотивами, утверждают непреходящесть и вечность конфликта между индивидуумом и обществом, традицией и инновацией, агрессией и компромиссом. Единственная возможность пережить столь жестокие выводы – ирония, достигаемая многочисленными имитационными играми: розовощекий толстый младенец («Святое семейство», 2001) лежит в люльке, ручка которой – деревянная копия автомата Калашникова, а камуфляжная ткань, натянутая на подрамники (диптих «Зима» и «Лето», 2002) уподоблена живописному пейзажу. Самое «бессмысленное» его произведение – «Обсерватория обездоленных» (1998), пирамида из мегалитических каменных блоков, выстроенная в безлюдной голой степи Южного Казахстана. Земляк Саида, средневековый суфий Ходжа Ахмет Ясави, провел остаток жизни в глубокой яме, не выходя из нее до самой своей смерти. Пирамида – это яма, опрокинутая в небо. Дервиш и Чингисхан, ребенок и отец четырех детей, патриарх Ной и нищий бродяга – все его амплуа, рассмотренные сквозь просветы «казахского Стоунхеджа» – четкие силуэты обездоленных историй и жизнью на фоне звезд.

Валерия Ибраева



Almagul Menlibayeva

Almagul Menlibayeva is a cosmopolitan. She lives in a central location where it is easy to move from one country to another. She represents the modern image of a female nomad traveling in art as freely as in real life. Yesterday she painted pictures and felted "tekemets" (felt carpets). Today she paints pictures and films video performances. Her pictures are very interesting and consist of decorative symbols and artistic flexuous. Her style is unusual, for instance, she cuts her own watercolor into strips and intertwines them with ribbons and lurex creating a series of "The Dress for a Shaman".

Her performances evoke tears of rapt affection and leave a sensation of encountering a miracle. In the performance, "Eternal Bride", she went out to the streets of Almaty in a white aerial dress of a bride on a dull March morning. It was still cold and sleeting lightly, but she wandered the streets, entered a bazaar, danced with a beggar, and talked to an astonished passer-by. She explained to them that she was in a good mood and decided to put on this special dress and that her groom was around. She was like an unreal image that reminded all of the primeval beauty in the ordinary world.

In Almagul's words, the character of the bride "has gradually transformed into seven fortuitous snow princesses" in the video performance "Apa" and then into characters of the seven ancestors in which the video performance, "Steppe Baroque", is dedicated. The decorative searches initiated by the artist in canvas and felt have fused together with the messages of the last video performances. Against a steppe mazars (Muslim burial vaults) background, transformations unfold of naked oriental women into cosmological creatures. Their naked bodies are suddenly "heaped up" with decorative elements, such as turbans, shawls, scarves, and God knows what else. New images emerge that resemble demons from the "The Thousand and One Nights" or aliens in veils. The sensation of the illusory creates the "mirror" effect in the video and makes the figures perfectly symmetric and similar to a magnificent and decorative pattern that really looks like a baroque decor.

The "Steppe Baroque" just as the "Eternal Bride" leaves the sensation of witchcraft, which was likely Almagul's goal. She considers herself a pioneer or representative of punk-shamanism. She brings depth and interest to her works by her interests in Sufism, Buddhism, Sufis festivals in Central Asia, and esoteric camps in India.

Yulia Sorokina



Алмагуль Менлибаева

Алмагуль Менлибаева – человек мира. Она живет в пространстве планеты, легко перемещаясь из одной страны в другую. Она являет собой современный образ кочевницы, странствуя в искусстве так же свободно как в жизни. Вчера она писала картины и валяла войлочные ковры – текеметы. Сегодня она пишет картины и снимает видеоперформансы. Ее картины создают странную эстетику из смеси декоративных символов и живописного флюкса. Она свободно позволяет себе эстетическое хулиганство, например, режет на полоски собственную акварель и переплетает их с лентами и люрексом, создавая серию «Платье для Шамана».

Ее перформансы вызывают слезы восхищенного умиления и оставляют ощущение встречи с чудом. Так в перформансе «Вечная невеста» она вышла на улицы Алматы в белом воздушном платье невесты одним хмурым мартовским утром. Было еще холодно, моросил мокрый снег, а она бродила по улицам, заходила на базар, танцевала с нищим, разговаривала с удивленными прохожими, объясняла им, что у нее сегодня хорошее настроение и поэтому она надела этот особенный наряд, что ее жених где-то здесь, рядом. Она была как ирреальное видение, напоминавшее об извечности красоты в обыденном мире.

Образ невесты, по словам Алмагуль, «плавно перешел в 7 случайных, снежных принцесс» в видеоперформансе «Апа», а потом и в образы семи предков, которым посвящается видеоперформанс «Степное барокко». На фоне очертаний степных мазаров (мусульманских усыпальниц) разворачивается череда трансформаций обнаженных восточных женщин в некие космогонические существа. На их обнаженные фигуры вдруг «наворачиваются» декоративные элементы тюрбанов из шалей и платков. Возникают новые образы, напоминающие, то ли демонов из «Тысячи и одной ночи», то ли инопланетян в парандже. Ощущение ирреальности создает использование эффекта «зеркала» при монтаже видео, что делает фигуры абсолютно симметричными, подобными пышному декоративному узору, барочному декору.

«Степное барокко» так же, как и «Вечная невеста» оставляет ощущение наваждения, что, наверное, и являлось целью Алмагуль. Она считает себя представителем (или первооткрывателем?) панкшаманизма, что позволяет ей, тем не менее, увлекаться буддизмом, посещать фестивали суфиев в Центральной Азии, лагеря посвященных в Индии и подвергать все это странной переплавке в собственном творчестве.

Юлия Сорокина





Elena Vorobyeva Victor Vorobyev

Elena Vorobyeva and Victor Vorobyev are artists that form both a family and a creative couple. They separately began their careers in the early 1990s. Elena was a painter and Victor was a sculptor. At some point, they decided to try working together; in addition, this type of format is acceptable in modern art. Victor jokes: "First we created great children and then thought, Why wouldn't we create art together?" They live in their own house in Akbulak Village, on the outskirts of Almaty. There is a beautiful view of the fields and they're in no sign of vanity or turmoil. No other thing can predispose artists to construct their own special artistic world than this. This world categorically rejects any pathos. The foundation of this world is the authors' everyday life and their direct reaction to all life matters. Elena and Victor earnestly play with this world using painting, photography, humor, stone, video, vegetables from the garden in the kitchen, the reaction of people, and many other things. Despite the mixture of techniques and genres, the result is the stylish multi-layer work that makes some people reflect upon serious life problems and for others, simply enjoy life.

In 1999, the Vorobyevs became the first Kazakhstan artists invited to participate in the Sixth Istanbul Modern Art Biennale. Their project "The Classics Farewell to the People" represented a sophisticated action: the burning of huge candles molded by the artists in the form of classical sculptures – Venus, Homer, Laocoon, and so on. It lighted up the night in a crowded walkway and provoked passers-by to it.

The Vorobyevs always interpret everything their own way. When there were unripe tomatoes left in their kitchen garden, they decided to change their appearance by painting black stripes on them. The tomatoes turned into watermelons and were used on their project "I prefer watermelons". During the International mobile workshop, "Non-silk Road – The Asian Extreme", the Vorobyevs moved the inhabitants of remote Kazakhstan provinces to the centers of world culture: Paris, Moscow, and New York. In this project, "The Memory Picture" or "If the mount does not come to Mohammad..." common people who have never traveled abroad, had an opportunity to take pictures against one of three backgrounds: the Eiffel Tower, the Twin Towers, or the Moscow Kremlin. The picture also included parts of provincial areas (steppe, semi-demolished houses, and destroyed roads). Interested people could receive their picture by mail. The project has raised very serious humanitarian problems, simply from the use of quite simple actions as if playing. In spite of the life-asserting ease of the artifacts creation, the Vorobyevs' projects continue to target the social problems of Kazakhstan, Central Asia, and the rest of the world.

One of the last projects, "Transformation of the Blue", delves into the processes connect to Kazakhstan's transition from the soviet "red" symbolism to the new "blue" one. The state flag of Kazakhstan is turquoise blue. Interestingly enough, this fact forms new color stereotypes in the Kazakhstan consciousness where the most popular color indeed is the color of the sky hue. Currently, everything is this color: fences, slogans, roofs, domes, doors, etc. In this project, the artists always raise their ironic questions without a shadow of flirting with concurrent cultural values. Perhaps, due to this reason, the Vorobyevs are popular and appreciated abroad and unpopular in Kazakhstan.

Yulia Sorokina

Yelena Vorobyeva & Viktor Vorobyev. Kazakhstan. Blue period. 2002-2005, color photo (more than 100 color photo)
Елена Воробьева, Виктор Воробьев. Казахстан. Голубой период. Фотоинсталляция (более 100 цветных фотографий)

Елена и Виктор Воробьевы

Елена и Виктор Воробьевы – художники, образующие семейную и творческую пару. Они начинали свою карьеру в начале 90-х, по отдельности: Лена как живописец, Виктор, как скульптор. В какой-то момент решили попробовать работать вместе, тем более, что Современное искусство предполагает приемлемый для такой работы формат проекта. Виктор шутит: «сначала мы производили на свет замечательных детей, потом решили, а почему бы ни делать вместе искусство?». Они живут в собственном доме, в поселке Акбулак, на окраине Алматы, здесь за окном открывается вид на поля и никакой суеты и сутолоки. Это как нельзя лучше предрасполагает художников к конструированию своего особенного художественного мира. Этот мир категорически отвергает всякий пафос. Основой этого мира является ежедневная жизнь авторов и их непосредственная реакция на все жизненные моменты. Елена и Виктор откровенно играют с этим миром, используя для этого: живопись, фотографию, юмор, камень, видео, овощи с огорода, реакцию людей, да и мало ли еще чего. Но при всей перемешанности техник и жанров в результате получаются стильные многослойные произведения, позволяющие одним людям задуматься над серьезными жизненными проблемами, другим просто порадоваться жизни.

В 1999г. Воробьевы первыми из казахстанских художников были приглашены для участия в 6 Стамбульской Биеннале современного искусства. Их проект «Прощание классики с народом» представлял собой сложную акцию-сгорание огромных восковых свечей, отлитых художниками в виде классических скульптур – Венеры, Гомера, Лаокоона и т.п., которые зажигались в сумерках на людной пешеходной улице и провоцировали прохожих к той или иной реакции.

Воробьевы всегда и все трактуют по-своему. Когда в их огороде остались недозревшие зеленые помидоры, они решили поменять их качество, покрасили на них черные полосы и помидоры превратились в арбузы на форматной фотографии из проекта «Я предпочитаю арбузы». Во время Международного передвижного воркшопа «Нешелковый путь – азиатский экстрим» Воробьевы перемещали жителей далеких казахстанских провинций в центры мировой культуры: Париж, Москву, Нью-Йорк. В этом проекте «Фотография на память или «Если гора не идет к Магомету...», простые люди, никогда не бывавшие за границей имели возможность сфотографироваться на фоне одного из трех задников: Эйфелевой башни, Башен-близнецов, Московского Кремля. В пространство фото попадали также части провинциальной местности (степь, полуразрушенные дома, разбитые дороги). Каждый желающий смог впоследствии получить свое фото по почте. Проект поднимал очень серьезные гуманитарные проблемы опять-же с помощью весьма простых действий, как бы играючи.

Один из последних проектов «Казахстан. Голубой период» исследует процессы, связанные с переходом Казахстана от советской «красной» символики к новой «голубой». Государственный флаг Казахстана бирюзово-голубой, интересно, что этот факт формирует в сознании казахстанцев новые колористические стереотипы, где самый популярный цвет именно этого небесного оттенка. Им красят сейчас все: заборы, лозунги, крыши, купола, двери и т.п. В этом проекте художники как всегда ставят свои ироничные вопросы без тени заигрывания с конъюнктурными культурными ценностями.

Юлия Сорокина





Kazakhstan. The blue period.

We got interested in “social-coloristic” relations in 2002 during our trip in the South of Kazakhstan. As participants of the international project “Non-silk road” we visited several provincial towns. In Taraz town our attention was attracted by decorative bas-reliefs with picture of blue banners on one of the old administrative buildings. Before it were red. Sincere repainting of the Soviet decoration was striking and in the best way it illustrated the change of political epochs.

Idealized by the communists national symbols were subject to total “desacralization”. The red color, as an essential sign of the “Soviet” was pushed out at the all post-Soviet space by other privileged colors.

The Kazakh flag, after declaration of the republican independence, became blue. More precisely, the color could be named in Kazakh language – “kok”. This word means both blue and green colors. Besides that, “kok” is – sky, “koktem” – spring, “kokteu” – getting green etc. Meaningfully symbolizing many things – “the God skies” in tengrianstvo, pagan celebration of spring “nau-ryz”, blue domes of the Islamic mosques, a dream about inaccessible sea larges, the blue color was accepted by the majority and it entered into the mind of the people as the best, “correct” color. People loved it, otherwise how one can explain the everywhere repainting, which reminded an obsession. There are already no questions in coloristics – if it is necessary to paint something – there is always a ready solution – “kok” color. This is the most demanded paint now. Everything is painted with it: fences, kiosks, walls, benches, tomb-crosses etc. The sphere of use of the “blue” is large as the life itself. Objects of the “blue color period” are everywhere in the most different places and in strange combinations. There is a feeling that you live inside a “project”, and the Steppe, as a huge expositional field, demonstrates a set of artefacts. The “cultural” stratums, which are accumulated here during the time of its development by man, are perceived specifically so. Materialized in color “blue dream” about an “eternal spring” spreaded in all the territory of Kazakhstan, having added to our not bright steppe nature some optimistic lustre.

Possibly, in such a way, the socium, “missing” the past union, reacts to non-stability and change of situation of the transitional period. Aspiration for unity is subconsciously realized in the form of identification signs – color marks, meaning not only belonging to a concrete society, but connection to the “God’s”, to the power.

This is a kind of a charm, used for “just in case”...

Elena Vorobieva

Yelena Vorobyeva & Viktor Vorobyev. Kazakhstan. Blue period. 2002-2005, color photo (more than 100 color photo)

Елена Воробьева, Виктор Воробьев. Казахстан. Голубой период. Фотоинсталляция (более 100 цветных фотографий)

Казахстан. Голубой период.

«Социально-колористическими» отношениями мы заинтересовались в 2002 году, во время путешествия по югу Казахстана. Как участники международного проекта «Нешелковый путь», мы объездили несколько провинциальных городов. В городе Таразе на одном из старых административных зданий наше внимание привлекли декоративные барельефы с изображением голубых знамен. Раньше, они были красными. Откровенная перекраска советского украшения бросалась в глаза и, как нельзя лучше, иллюстрировала смену исторических эпох.

Канонизированные коммунистами госсимволы подверглись тотальной «десакрализации». Красный цвет, как основной признак «советского» был вытеснен на всем постсоветском пространстве другими привилегированными цветами.

Казахстанский флаг, после объявления республикой независимости, стал голубым. Вернее, цвет его можно назвать по-казахски - «кок». Этим словом обозначают и голубой и зеленый цвета. Кроме, того, «кок» - это еще и небо, «коктем» - весна, «коктеу» - зеленеть и т.д. Многозначительно символизируя массу вещей - «божественные небеса» в тенгрианстве, языческое празднование весны «наурыз», голубые купола исламских мечетей, мечту о недоступных морских просторах, голубой цвет устроил многих и вошел в сознание масс, как лучший, «правильный» цвет. Он стал любим народом, иначе, как можно объяснить это повсеместное перекрашивание, напоминающую навязчивую идею. Вопросов о колористике уже не возникает - если нужно, что-либо окрасить, всегда есть готовое решение - цвет «кок». Сейчас, это самая ходовая краска. Ею красят все: заборы, киоски, стены, скамейки, могильные кресты и т.д. Сфера применения «голубизны» широка, как сама жизнь. Объекты «голубого периода» находятся всюду в самых разных местах и странных сочетаниях. Создается ощущение, что живешь внутри «проекта», а Степь, как гигантское экспозиционное поле, демонстрирует набор артефактов. Именно так воспринимаются теперь «культурные» наслоения, что накопились здесь за все время освоения ее человеком. Материализованная в цвете «голубая мечта» о «вечной весне» разлилась по всей территории Казахстана, добавив нашей неяркой степной природе оптимистического блеску.

Возможно, таким образом, социум, «тоскуя» о былой целостности, реагирует на нестабильность и подвижность ситуации переходного времени. Стремление к единению, подсознательно, реализуется в виде идентификационных знаков - цветовых меток, обозначающих не только принадлежность к конкретному сообществу, но и причастность к «божественному», к власти.

Это, своего рода, оберег, применяемый «на всякий случай»...

Елена Воробьева





“Супермурад. Житомирский гранит”, 2004, фотоколлаж (6 штук)

Erbossyn Meldibekov

Erbossyn Meldibekov is the only artist of Kazakhstan who managed to exactly personify the character of an artist – Asian/barbarian.

Realizing his national Kazakh roots, Erbossyn prefers to portray himself as a modern nomad, an heir of unbridled steppe tribes. Therefore, his works are characterized by extreme de-sacralization of everything and everyone, actualization of mythology, and straightforward presentation. In order to accomplish his objectives, the artist manages to organically combine the rough archaism of artistic gestures, such as sheep oblation, simulation of the Asian execution, assault and battery, and refinement of the new media – photo, video and digital technologies.

He presents the theme of Islam from the same position of a myth about impossibility of anything sacred in the world of barbarians. He creates some virtual Asian state – Pastan, where all of his characters exist: an elderly couple wearing a turban and a veil made of the American flag; people being sold in sacks like rice or flour; and finally himself voluntarily beaten up by the arm of a stranger under the sounds of the worst of the Kazakh swear-words.

The last installation from this series “Pastan 6” depicts a typical Asian village cob (clay and straw) wall/room decorated by the traditional slip glazed ceramic dishes. In the center are pictures of Saparmurad Niyazov (president of Turkmenistan, who is called Supermurad here); nuclear warheads and radars attached to the backs of donkeys and camels, Asian men with guns in their mouths, etc.. In front of this wall, on the floor there is a suzane (traditional Uzbek rug-talisman decorated by plant ornament) in the form of a Muslim prayer’s rug. In the center of the suzane is a Kalashnikov submachine gun and its component details with the name tags and assembling instructions.

Erbossyn himself says that he likes working with different materials and facts, combining everything to create his mythology. He asserts that today is the “time of the Pharaohs”, i.e. absolute monarchs, and that all ideological institutions, including religion, are subjugated to the needs of this time.

Erbossyn Meldibekov is a permanent participant of various international exhibitions, who always arouses his foreign colleagues’ interest in his works. He presents the western public with the character of the “enemy from the East” as in the past decade, while to those, who happen to be lucky to get to know him better, he presents his kindness, passion for life, and talent of a remarkable cook, who is fond of cooking and treating his friends.

Yulia Sorokina

Ерболсын Мельдибеков

Ерболсын Мельдибеков – единственный художник Казахстана, которому удалось точно воплотить образ художника-азиата-варвара.

Ерболсын, предпочитает четко позиционировать себя, как современный кочевник, наследник необузданных степных племен. Поэтому для его творчества характерны крайняя степень десакрализации всего и вся, актуализация мифологии и лобовая жесткость подачи. Для достижения результата художнику удастся органично совместить: грубую архаику художественных жестов, таких как заклинание барана, симуляция азиатской казни, рукоприкладство; и изысканность новых медиа – фото, видео, цифровых технологий.

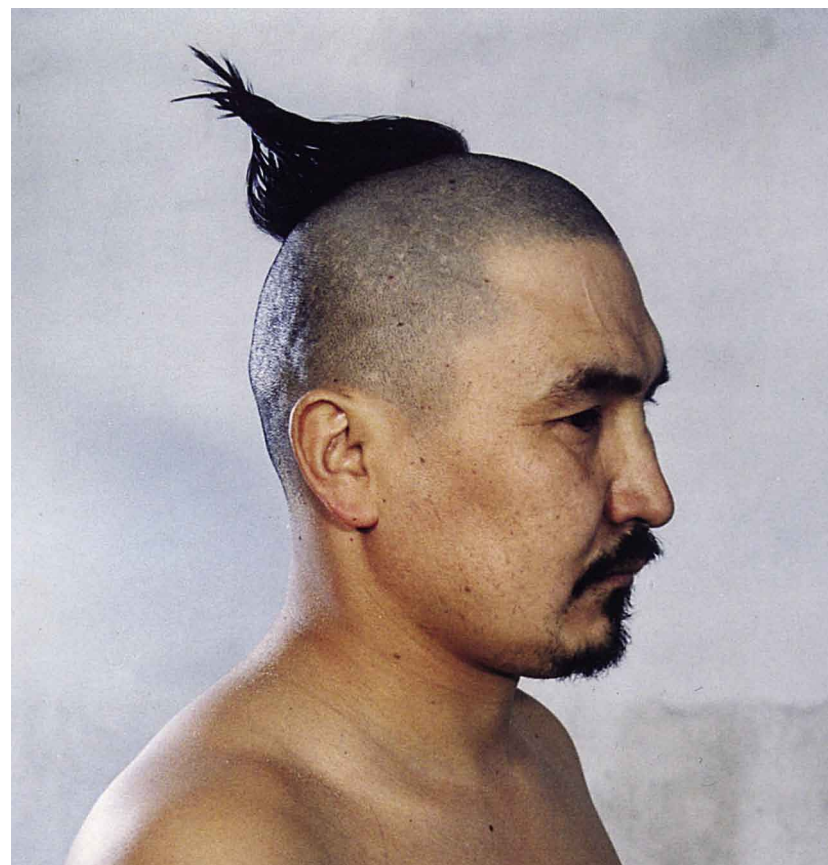
Тема ислама подается им с этой же позиции мифа о невозможности святости в мире варваров. Он создает некое виртуальное азиатское государство Пастан, где существуют его герои: престарелая пара в чалме и парандже из американского флага; люди, продающиеся в мешках, как рис или мука; и наконец он сам, добровольно избиваемый рукой неизвестного под звуки страшнейших казахских ругательств.

Последняя инсталляция из этой серии «Пастан 6» демонстрирует, характерную для азиатского аула, саманную (глина с соломой) комнату. Стены комнаты декорированы традиционными поливными керамическими блюдами, центры которых украшены: фотографиями Сапармурада Ниязова (президента Туркменистана, которого у нас называют Супермурад); ядерными ракетными установками и радарам, закрепленными на спинах ослов и верблюдов; азиатов с пистолетами во рту и т.п. Перед этой стеной, на полу, в виде мусульманского молитвенного коврика, постелено сюзане (традиционный узбекский коврик-оберег, украшенный растительным орнаментом), с изображением автомата Калашникова, его разобранных деталей с указанием названий и порядком сборки.

Сам Ерболсын говорит, что он любит работать с различными материалами и фактами, смешивая все для создания своей мифологии. Он утверждает, что сейчас наступило «время Фараонов», то есть полновластных правителей и все идеологические институты, и религия в том числе, подчинены нуждам этого времени.

Юлия Сорокина

“Пастан-Угол”, 2004 г., видео, 6 мин





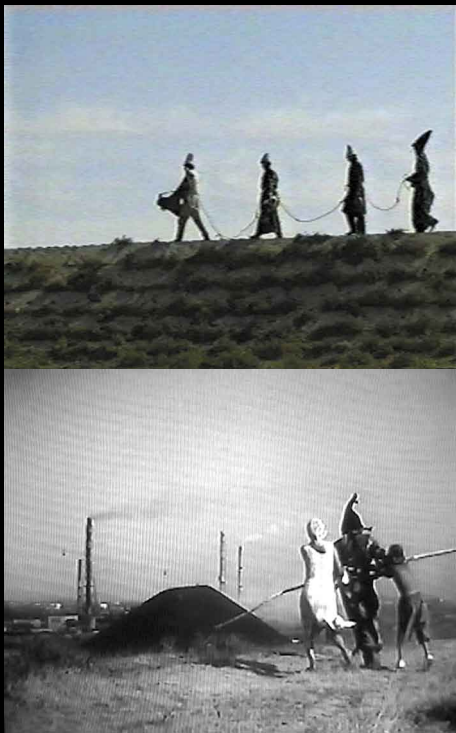
Алматинский радикальный перформанс 1990-х

1. Шай-Зия. Opening Ceremony. 1990
2. Группа Зеленый треугольник. Сожжение. 1991
3. Рустам Хальфин. Осенние жесты гнева. 1996
4. Канат Ибрагимов. Neue Kasachische Kunst. 1997
5. Канат Ибрагимов. Птица Кораэ. 1998
6. Сергей Маслов. Восток-дело тонкое. 1998
7. Ербосын Мелидибеков. Азиатский пленник. 1998
8. Группа четырех. Распеленание. 1998

Перформансы, осуществленные в 1990-е годы художниками Алматы, в то время столицы Казахстана, обращались, как правило, к радикальным жестам. Их целью была ломка советских представлений о легитимации искусства, о месте и роли художника в обществе, о выставочной репрезентации. Созданные в период развала Советского Союза, всеобщего хаоса и информационного вакуума эти работы программно порождали ситуации деструкции, провокации и риска, нарушения поведенческих и моральных нормативов. Так, испытывая на прочность основные параметры феномена искусства, художники заложили основы новой художественной сцены.

Группа «Кызыл Трактор». Чимкент (Южный Казахстан). Перформансы 1999-2003

1. Молдакул Нарымбетов, Смаил Баялиев, Саид Атабеков. Имеющие право. 1999
2. Молдакул Нарымбетов, Арыстан Шалбаев, Виталий Симаков, Саид Атабеков. Памяти Матисса. 2000
3. Молдакул Нарымбетов, Смаил Баялиев, Виталий Симаков, Саид Атабеков. Серия мини - перформансов «Мифологии Юга». 2000
4. Саид Атабеков. Осторожно, противопехотные мины. 2001
5. Смаил Баялиев. Птица Семург. 2002
6. Саид Атабеков. Неоновый рай. 2003



В отличие от алматинских художников, культивировавших жесты деструкции, перформансы группы «Кызыл Трактор», следовали задачам реконструкции. Чимкентские художники открывают для себя мир архаики, доисламское прошлое Казахстана, которое они противопоставляют классицизирующему официальному искусству. Традиционные этические ценности (номадизм как способ существования, коллективизм как средство выживания, импровизация как метод творчества) переводятся ими в категории эстетические посредством обращения к реальным бытовым сценам, местным мифологиям и ритуалам, использования типичных для региона материалов – кожи, дерева, войлока. Стратегия группы – интуитивное следование идее слитности искусства и жизни, отрицание традиции художественного профессионализма.

Видео Караганда-Рудный (Северный Казахстан). 2001-2004

1. Александр Мальгаждаров Посиделки. 2001
2. Алксандр Мальгаждаров. Утро. 2002
3. Наташа Дю. Fight. 2001
4. Наташа Дю. Я люблю Наоми, Наоми любит фрукты. 2001
5. Лана Шедловская. Миру мир. 2001
6. Валерий Калиев. До дна. 2001
7. Валерий Калиев. Почему Ленин? 2004
8. Алла Гирик и Оксана Шаталова. Яма. 2004

Отличительная черта небольшого художественного сообщества Северного Казахстана – чувство юмора, молодость авторов и использование высоких технологий. Основной мотив – «маленький» человек, показанный в бытовых, но неординарных ситуациях. В их работах незатейливые сценки, наблюдения, зарисовки складываются в общую характеристику жизни провинциального шахтерского города, типичного для северных областей Казахстана. Оторванность от бурных политических процессов, происходящих в основном, на Юге страны, компенсируется почти наркотическим пристрастием к глобальным информационным сетям, при сопоставлении с контрастирующей реальностью дающим пищу для размышлений. Безденежье, безработица и провинциальная скука ищут выход в создании иллюзорного мира и концептуально-пристальном внимании к бытовым мелочам.



Видео Алматы-Чимкент . 1994-2004

1. Шай Зия. Антибута. 1994
2. Рустам Хальфин и Ренат Косай. Ландшафты тела. 1999
3. Ербосын Мелидибеков. Пол Пот. 2000
4. Зитта Султанбаева и Абликим Акмуллаев. Медиа айтыс. 2001
5. Максим и Валерий Задарновские. Биотуалет. 2003
6. Александр Баканов и Анна Петухова. Мороз и солнце и Соединенные Штаты Америки. 2003
7. Александр Угай и Роман Маскалев. Скорбящие. 2003
8. Алмагуль Менлибаева Апа. 2003
9. Саид Атабеков. Ноев ковчег. 2004

На Юге Казахстана видеоарт – достаточно развитый вид искусства, обладающий многообразием тематик и эстетических платформ. Документализм, романтизм, историзм, декоративизм – направления, в которых работают довольно большое количество художников самых разных генераций. Одна из самых сильных тенденций художественного исследования – социальная антропология, рассматривающая нового человека новой страны с самых различных точек зрения посредством использования самых различных художественных языков, что, в принципе, естественно для страны, известной своей многоконфессиональностью, многонациональностью, многоукладностью и являющейся, по сути, новым экспериментальным полигоном, на котором испытываются влияния – и культурные в том числе – США, Китая и России.



A CONTEMPORARY ARCHIVE

UZBEKISTAN

АКТУАЛЬНЫЙ АРХИВ

УЗБЕКИСТАН

Svetlana Gorshenina

ART OF UZBEKISTAN OF THE 1920 – 1950S:
RELATIVISM IN EVALUATIONS OF RUSSIAN AVANT-GARDE
ORIENTALIZATION

Boris Chukhovich

ART OF UZBEKISTAN IN THE SECOND HALF OF THE
20-TH CENTURY - BEGINNING OF THE 21 CENTURY
METISSAGE AS A REAL PURPOSE OF UTOPIAN PROJECT

Boris Chukhovich

VYACHESLAV AKHUNOV

Nigora Akhmedova

ALEXANDER NIKOLAEV

Светлана Горшенина

ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА 1920-1950-Х ГОДОВ:
РЕЛЯТИВИЗМ В ОЦЕНКАХ ОРИЕНТАЛИЗАЦИИ РУССКОГО
АВАНГАРДА

Борис Чухович

ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX
НАЧАЛА XXI ВВ. МЕТИСАЖ КАК РЕАЛЬНАЯ ЦЕЛЬ
УТОПИЧЕСКОГО ПРОЕКТА

Борис Чухович

ВЯЧЕСЛАВ АХУНОВ

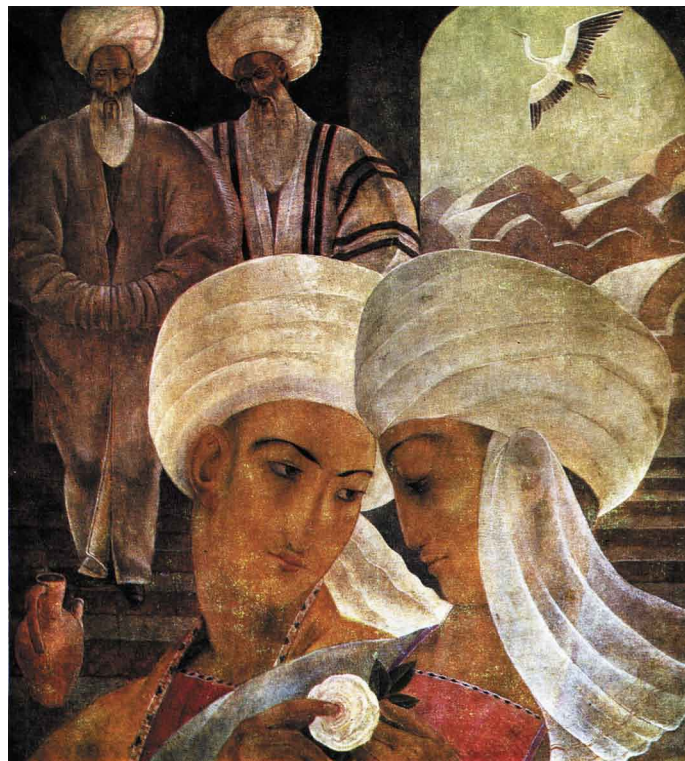
Нигора Ахмедова

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВ

Art of Uzbekistan of the 1920 – 1950s: Relativism in Evaluations of Russian Avant- garde Orientalization

Appealing to the heritage of Uzbekistan artists of the 1920s to 1950s, you can synonymously find yourself in the sphere of extreme relativism, offering total contradictory evaluations of this phenomenon. Colonial artists? Orientalists looking for exotics? Avant-gardists rebuilding the world according to the laws of art? Propagandists of arising social realism? “Hangers-on of bourgeois culture” and formalists? Heroes or victims of the regime? Leaving aside the heritage of artistic critics constantly reflecting the ruling ideology, let’s try to analyze this phenomenon based on some of these suggested reasons.

Alexander Nikolaev (Usto-Mumin), “Friendship. Love. Eternity”, 1928
Александр Николаев (Усто-Мумин), «Дружба. Любовь. Вечность»



Colonial Artists

After the revolution, the formula “Russia-mother country – Turkistan-colony”, derivative of the classic scheme of the European imperialism, was generally adopted both in Europe and in Russia. Despite the peculiarities of the Russian imperial doctrine, supported in the beginning of the 20th century, the idea of non-conquest but of return to the origins was transformed in the 1920s by a mythologem on two levels.

Before the revolution, in accordance with the early Bolshevik’s doctrine, Russia was considered only as “a prison for peoples” and Turkistan as “a colony of Russian imperialism”, thanks to the efforts of M.N. Pokrovsky and P.G. Galuzo. Meanwhile, the period after 1917 was seen as an epoch marked by voluntary union of liberated people preparing for world revolution. The 1930s brought a different understanding of the imperialistic formula. The idea of colonial conquest irrevocably disappeared from the lexicon of historians and the idea of “peaceful annexation of the Central Asia peoples to Russia” replaced it. The program directive for construction of the socialism in a “separately taken country” was rebuilt by that time into republics according to the national territorial principle (1924-1936). Such non-colonial understanding of Turkistan history completely excluded the evaluation of Uzbekistan by the first generation of soviet artists as colonial. At the same time, with the exception of U. Tansykbaev and B. Nurali, they all formally belonged to, using the term of the epoch, “greater Russians” (Russophile movement). Whether a native of Turkistan, voluntarily immigrated to Turkistan, by mandate of Turkistan Central Executive Committee for “development of the culture and art”, in the frames of an administrative punishment or in order to avoid it, they, without doubt, considered themselves as bearers of a higher culture. It was necessary to bring this culture to “barbers” who had lost the principles of the imitative art. Correlation dominating-dominate, which is typical for the mother-country-colony system, remained in the frames of rustification-sovietization of mind and in the forms of education of the eastern outskirts local population. Moreover, the distribution of artistic forces in the “Soviet East” was also run under the colonial centripetal scheme. Tashkent, the capital of Turkistan; general-governor’s province, was playing the role of the main center for the Central Asia Artistic life over a long period of time.

Orientalists Looking for Exotics?

In comparison with the first generation of Russian artists, linked to the Turkistan of 1910s to 1960s, when the real discovery of the Central Asia by Russia and Europe took place, the artists of post-revolution decades were not originally looking for exotics, in the proper sense of the word. Received legacy, in the form of ethnographic-mode of life describing works and in the form of politics associated illustrations of Russian conquest, did not inspire for such researches because of the bleakness of already created images of Turkistan and the radical change of

vision in political history. At the same time, the pivot of the epoch was not the romantic interpretations of the distant world, from the cultural point of view, nor the cultivation of Eastern art traditions (in essence, the creation of classic orientalist dichotomy of West and East of the familiar strange world), but the creation of a new world according to the principles of the Bolshevik's utopia with an active participation of the new art. Ethnographic "pacifism" of the 19th century vacated the place for the militant avant-garde.

Avant-gardists

Uzbekistan artists of the 1920s and 1930s came to Central Asia from Moscow, Leningrad, Kiev and Siberia. These avant-gardists were of the "second recruitment". Still students, these artists passed on the temptation of different formalist passions from Malevich to Konchalovsky. Without having had the necessity to break off with the precedent experience of the world of art (this was already done by their masters) and having found themselves in the absence of art in the Muslim outskirts of the empire, they perceived themselves as "culturtreggers". They did not choose the way of non-subjectivity but they did give preference to the recognizable images of the world. The slight loss of original radicalism of the Russian avant-garde, in the conditions of peculiar exotics of East Turkistan, artists chose the creation of a new, bipolar context offering oriental environment and peculiar traditions of the traditional decorative art as their most important priority. The development of the Central Asia avant-garde (which had gone on the way of orientalization) flowed into two principal directions, despite the presence of numbers artistic groups, often oppositional in principles (mutually excluding AHRR and "Masters of New East" in particular). At the same time when A. Volkov, N. Kashina, I. Mazel, V. Ufimtsev, N. Karakhan, and others were trying to create new interpretations of eastern material and the help of imitative principles, the newest Russian-European art was born (constructivism, decorativism, and primitivism). A. Nikolaev (Usto-Mumin), A. Isupov, O. Mizgireva and B. Nurali were trying to synthesize the methods of eastern art, mostly miniatures with largely understandable European tradition including the Russian icon, Italian Renaissance, and European avant-garde of the 20th century.

Propagandists of Arising Social Realism

Russian avant-gardists, pretending to change the bases of the world, imported the revolution to the eastern frontier areas of the soviet empire. They could not stand against the temptation of not only reproduction of desirable transformations of the East, but also of an active participation in all political actions of new authorities. While preserving the eastern environment of the "place of action", otherwise architectural frames, landscapes, traditional costumes and ethnical types on one hand and strongly decorative character of the painting on another hand, Central Asian orientalists changed the "action", to "new

life of the Soviet East" where they were already active and performing people. As a result, the avant-gardists became more and more "orientalized" and transformed into social realists. The transition was relatively painless because the avant-garde and the social realism worked under the sign of utopia. At first it was transcendent of the "world in general", next, which was the reflection of the final but not existing yet, was the result of the communist reforms which had only begun yesterday. From the institutional point of view, centralized with precisely determined regulations, unions of writers and artists (1934-1957) and the Academy of Arts (1947) came to change the artistic groups.

"Bourgeois" Formalists

Stalinization of the Soviet culture (1920-1940s) was reflected differently in the creative work of Central Asian avant-garde representatives. Some of them were repressed during Stalin's cleanings of the late 30s (M. Murzin, A. Nikolaev and others). However, the majority resignedly passed to stereotype principles of the socialistic realism, circumventing by all possible means, to be announced as "formalists". Only certain artists looking for new "socialistic" topics began developing different imitative stylistics close to the researches of the Mexican monumentalists of D. Rivera circle (A. Volkov, N. Karakhan and others). At the same time, the official aesthetic doctrine of "people" and of "national in form and socialistic in contents art", was developed together with the basic idea of the Soviet propaganda about the great historical past of the Central Asian people (from the beginning of the 1940s) and assisted in support of interest to the folklore side of the people's art and consequently to its oreintalistic interpretations. Orientalism, though with reserve, received an opportunity of development inside the socialistic realism and for Uzbekistan artists, among whom by that time were already national cadres (C. Akharov), in essence, became the only possible way of self-actualization.

Thus, extreme relativism of the analysis of Uzbekistan art of the 1920-1950s, reflects the complexity of this phenomenon, in which each of the abovementioned aspects reconstructs, in dialectical sequence, the stages of orientalization of Russian-Soviet art, which pretended to serve and, at some extent, had served as a conductor of the European culture to the Central Asian world.

Светлана Горшенина.

Искусство Узбекистана 1920-1950-х годов: релятивизм в оценках ориентализации русского авангарда.

Обращаясь к наследию художников Узбекистана 1920-1950 годов, однозначно попадаешь в сферу крайнего релятивизма, предлагающего диаметрально противоположные оценки этого явления. Колониальные художники? Ориенталисты – искатели экзотики? Авангардисты, перестаивающие мир по законам искусства? Пропагандисты нарождающегося соцреализма? «Прихвостни буржуазной культуры» и формалисты? Герои или жертвы режима? Оставляя в стороне наследие художественной критики, константно отражавшей господствующую идеологию, попытаемся проанализировать данный феномен, отталкиваясь от некоторых из предложенных посылок.

Колониальные художники.

После революции формула Россия-метрополия – Туркестан-колония, производная классической схемы европейского империализма, общепринятая как в Европе, так и в России, несмотря на особенности русской имперской доктрины,

Alexander Volkov, "Caravan", 1920 s.
Александр Волков, «Караван», 1920-е годы.



муссировавшей с начала XX века идею не завоевания, а возвращения к первоисточкам, трансформируется в 1920-е годы в мифологему двух уровней. Усилиями историков (М. Н. Покровский, П. Г. Галузо) дореволюционная Россия в соответствии с ранней большевистской доктриной видится только как «тюрьма народов», а Туркестан как «колония русского империализма». В то время как период после 1917 года воспринимается как эпоха, озаглавленная добровольным союзом освобожденных народов, готовящих мировую революцию. 1930-е годы привнесли иное прочтение империалистической формулы: идея колониальных захватов бесповоротно исчезает из лексикона историков, ей на смену приходит идея о «мирном присоединении народов Средней Азии к России», перестроенной к этому времени в республики по национально-территориальному принципу (1924-1936 гг.). И программная установка на строительство социализма в «отдельно взятой стране». Подобное внеколониальное прочтение истории Туркестана однозначно исключало оценку первого поколения советских художников Узбекистана как колониальных. Вместе с тем, за исключением У. Тансыкбаева и Б. Нурали, они все формально принадлежали, используя термин эпохи, к «великороссам». Родившись в Туркестане или приехав сюда по собственной воле, мандату ТурЦИКа для «развития культуры и искусства», в рамках административного наказания или с целью избежать такового, они, вне всякого сомнения, чувствовали себя носителями более высокой культуры, которую необходимо было донести до «туземцев», утративших принципы изобразительного искусства. Соотношение доминирующий – подчиненный, характерное для системы метрополия-колония, сохранялось в рамках русификации и советизации сознания и форм обучения местного населения восточных окраин.

Помимо этого, распределение художественных сил на «советском Востоке» также укладывалось в колониальную центростремительную схему: Ташкент, столица туркестанского генерал-губернаторства, еще долго сохранял за собой роль основного центра среднеазиатской художественной жизни.

Ориенталисты – искатели экзотики.

По сравнению с первыми поколениями русских художников, связанных с Туркестаном 1860-1910 годов, когда состоялось подлинное открытие Средней Азии Россией и Европой, художники послереволюционных десятилетий изначально не были искателями экзотики в собственном смысле слова. Полученное наследие – и в виде этнографически-бытописательских работ, и в форме политизированных иллюстраций российского завоевания – не вдохновляло к подобным поискам по причине блеклости уже созданного образа Туркестана и радикального изменения видения политической истории. Помимо этого, стержнем эпохи были не романтические интерпретации отдаленного в культурном отношении мира и не культивирование традиций восточного

искусства (то есть, по сути – создание классической ориенталистской дихотомии Запада и Востока, мира своего и чужого), а создание нового мира согласно лекалам большевистской утопии при активном участии нового искусства. Этнографический «пацифизм» XIX века уступил место воинствующему авангарду.

Авангардисты.

Узбекистанские художники 1920-1930-х годов, приехавшие в Среднюю Азию из Москвы, Ленинграда, Киева и Сибири, были авангардистами «второго призыва», которые, будучи еще студентами, Прошли искуc разнообразных формалистических увлечений от Малевича до Кончаловского. Не будучи поставлены перед необходимостью разрыва с предыдущим опытом мировой живописи (это уже было сделано их мэтрами) и оказавшись в ситуации отсутствия изобразительного искусства на мусульманской окраине империи они, чувствуя себя культуртрегерами, избрали не путь беспредметничества, но отдали предпочтение узнаваемому изображению мира. Подрастеряв первоначальный радикализм русского авангарда в условиях своеобразной экзотики туркестанского Востока, художники избрали важнейшим приоритетом создание новой, биполярной художественной системы, учитывающей функционирование авангардного искусства в восточном контексте, предлагавшем «ориентальный» антураж и своеобразные традиции традиционно-декоративного искусства.

Развитие среднеазиатского авангарда, пошедшего по пути ориентализации, протекало в двух основных направлениях, несмотря на наличие многочисленных, нередко оппозиционных по принципам, художественных группировок (в частности, взаимоисключающие АХРР и «Мастера Нового Востока»). А. Волков, Н. Кашина, И. Мазель, В. Уфимцев, Н. Карахан и др. пробовали с помощью изобразительных принципов, рожденных новейшим русско-европейским искусством (конструктивизм, декоративизм и примитивизм) создать новые интерпретации восточного материала. А. Николаев (Усто-Мумин), А. Исупов, О. Мизгирева и Б. Нурали пытались синтезировать приемы восточной живописи, преимущественно миниатюры, с широко понимаемой европейской традицией, включающей в себя искусство русской иконы, итальянского Ренессанса и европейского авангарда XX века.

Пропагандисты нарождающегося соцреализма.

Русский авангард, претендующий изменить основы мира, импортируя революцию на восточные окраины советской империи, не мог устоять перед соблазном не только воспроизведения желаемых трансформаций Востока, но и активного участия во всех политических акциях новой власти. Сохраняя восточный антураж «места действия», то есть архитектурное обрамление, пейзажи, традиционные костюмы и этнические типы, с одной стороны, и подчеркнуто

декоративный характер живописи с другой, среднеазиатские ориенталисты изменили «действие», сконцентрировавшись на изображении «новой жизни Советского Востока», где они сами были уже активными действующими лицами.

В результате чего, практически незаметно для самих себя авангардисты все более и более «ориентализируясь», превратились в соцреалистов. Переход был относительно безболезнен, ибо и авангард и соцреализм творили под знаком утопии: для первых это было трансцендентное преобразование «мира вообще», для вторых – отображение конечного, еще не существующего, результата только вчера начатых коммунистических преобразований. С институциональной точки зрения, на смену художественным группировкам приходят централизованные, с четко определенными уставами, Союзы писателей и художников (1934-1957 гг.) и Академия художеств (1947).

Alexander Volkov, "Going of brigade out to field", 1930 s.
Александр Волков, «Выход бригады в поле», 1930-е годы.



«Буржуазные» формалисты.

Сталинизация советской культуры (конец 1920-1940-е гг.) по-разному отразилась в творчестве представителей среднеазиатского авангарда, некоторые из которых оказались репрессированными в ходе сталинских чисток конца 30-х годов (М. Курзин, А. Николаев и др.). Однако большинство безропотно перешло к стереотипным принципам социалистического реализма, избегая быть объявленными «формалистами». И лишь отдельные художники в поисках новых «социалистических» тем стали разрабатывать иную изобразительную стилистику, близкую поискам мексиканских монументалистов круга Д. Риверы (А. Волков, Н. Карахан и др.). При этом официальная эстетическая доктрина «народности» и «искусства национального по форме и социалистического по содержанию», развивавшаяся в тесной связи с базовой идеей советской пропаганды о великом историческом прошлом среднеазиатских народов (с начала 1940-х годов), способствовала поддержке интереса к фольклорной стороне народного искусства и следовательно к его ориенталистским интерпретациям. Ориентализм, хоть и с оговорками, получил

возможность развития внутри социалистического реализма и для узбекских художников, среди которых к этому времени уже появились национальные кадры (Ч. Ахраров), по сути, стал единственно возможным путем самовыражения.

Таким образом, крайний релятивизм анализа искусства Узбекистана 1920-1950 гг. отражает сложность этого явления, вписывающегося в понятие ориентализма, в котором каждый из приведенных выше аспектов реконструирует в диалектической последовательности этапы ориентализации русско-советского искусства, претендовавшего служить, и в определенной мере служившего, проводником европейской культуры в среднеазиатском мире.



Pavel Benkov, "Proclamation of the Uzbek Soviet Socialist Republic" end of 1920 s.

Павел Беньков, «Провозглашение УзССР» Конец 1920-х годов.

Art of Uzbekistan in the second half of the 20-th century - beginning of the 21 century Metissage as a real purpose of utopian project

In 1960s, the matrix of global unification, laid by Bolsheviks in the project of “new East”, generated many patterns of artistic metissage, in which mixing different aesthetic “ingredients” did not blend them together and made homogeneous, but preserved their authenticity and specific “taste”. As an example, the most known work of the Uzbek architecture of that time – “Panoramic” cinema theatre by Sergo Sutiagin – was a combination of two volumes: transparent foyer made in minimalist Bauhaus style and monolithic auditorium resembling the cross-cut fragment of Doric column. The composition was frequently interpreted as fusion of the «open western» and the «closed eastern» elements. The project in the center of Tashkent has also become a significant symbol of metissage. Intended to be located around the Central Park, which reminded of a utopian city-garden, the ensemble would join two parts: regular «European» and picturesque «oriental». Claiming to universality, this structure was open for external cultural injections. For instance, the replica of the Niemeyer’s Brazilian utopia was built at the central square of Tashkent in 1970s.

The generation of Uzbekistan artists of 1970s – Bakhodir Djalalov, Djavlon Umarbekov, Gayrat Baymatov, later Vyacheslav Akhunov, Sergey Alibekov, Alexander Razin – demonstrates the capacity of freely moving on both sides of the orientalist-europeist mirror, just like Carroll’s Alice. Heterogeneity and mutations of their identity are distinctly expressed at the visual level. As an example, we could refer to the combination of the radical figurativism inspired by the classics of the 17-th century and of the abstract painting associated with either the “academic avant-garde” of the West, or with geometric art of the Islamic world. Ambiguity and flexibility of association make it possible for the artists with utterly different approaches to use this principle: Bakhodir Djalalov, who has created many works ordered by Uzbek authorities and Vyacheslav Akhunov, who has always been in opposition to the officials.

Official art and the appearance of underground

The relative lenience of the official aesthetic norms toward the periphery of the Soviet State left room for formal experimentation. Those, who did not want to follow the official direction, limited to the socialistic realism, had an opportunity to lean toward either the abstract painting (Yuri Taldykin, Vladimir Burmakin) or the hyperrealism (Garry Zilberman). With the only condition though... these “deviations” must not have been purposely directed against the Soviet ideology.

Side by side with the socialistic realism and, as if, within its scope, there appears another genre of the official art firmly supported by the local political elite: “ethnic romanticism”. This phenomenon was based on the figurative painting with multi-layer compositions. Its cornerstone, however, was the glorification of the Central-Asian legacy and the origins of the Central-Asian ethnic groups. As a result, the Uzbek underground had to be in opposition to the two rival official doctrines: unifying and localizing.

The underground resorted to “parallel art”, built on self-references and reflexions on the consonant artistic experiences coming to Uzbekistan from the “external world”. Perhaps, the most distinctive in its intellectual context was a group of Ferghana artists, who gave rise to the symbiosis of visual and verbal artifacts. Their works show their shared interest not only in the “Classic Orient”, but also in certain European authors who explored the themes of exile and pilgrimage. In particular, “The Young Ferganians” were inspired by the Italian hermetism and Mediterranean poetry in general, avoiding (according to one of the leaders of this school - BCh) the Russian literature. In this regard, the works of the Ferghana artists are saturated with multiple layers of intertextual and interviusual connotations that make their art closer to the intellectual postmodernism of the West (Gregory Kokelet, Sergey Alibekov, Vyacheslav Useinov).

Djavlon Umarbekov. Homo sapiens. 1979-80, canvas, oil
Джавлон Умарбеков. Человек разумный. 1979-80, холст, масло



Bahadyr Djalalov, "Under the vault of eternity", fragment of fresco in the History Museum of Uzbekistan, 1995, 1100 x 1100. Sketch of the fresco was approved at the meeting of Special Commission of the Uzbekistan Academy of Sciences in February 1995. In 2002 the Fresco was destroyed according to the Academy of Sciences Decree.

Баходыр Джалалов, «Под сводом вечности», фрагмент фрески в Музее истории Узбекистана, 1995, 1100 x 1100. Эскиз фрески утвержден на заседании специальной комиссии Академии наук Узбекистана в феврале 1995 года. В 2002 году Фреска была уничтожена по постановлению Академии наук.



Uzbek Art Today

Official art. After the return of the totalitarian political system, the Uzbek official art builds a new hierarchy of genres. On the top of the pyramid, there are works ordered by the authorities, such as the monument to Timur in Tashkent, the Timurides History Museum, or the fresco in the Museum of History. These works seem to be the orientalist variations on the theme of the socialistic realism, which seemed to be buried forever. Certain fragments of the socialistic realism picturing "life in its revolutionary development", were lost, while others, portraying "the positive heroes" and representing "the national form" were very well preserved. "The Great past" became a mirror reflection of the bygone futurology of the socialistic realism.

Academic Art. Unlike the Soviet authorities, the Uzbek ideologists do not try either to direct formal experiments, or to forbid them. Academic abstraction and neo-folkloric primitivism are equally allowed. However, the Academy of Fine-Arts remains a part of the rigid social hierarchy. Within the Academy itself, there are "secondary hierarchical levels" that determine the priority of one artistic genre over another. The key factor here is the search for an aesthetic equivalent to the political discourse about the resurrected tradition, which was once suppressed during colonization and sovietization. Geometrization, miniaturization and archaization of the artistic language are called upon to demonstrate stylistic connection of the academic art with the ancient culture of Central Asia, and the new media – to show the modernization of the old tradition.

Underground and art of immigration. Despite the fact that almost all the Uzbek underground artists of the 1980s found themselves in immigration after the perestroika, a few of them still work in Uzbekistan. In the art of both, there appear the themes of nomadism, exile, crossed chronotopes, and intellectual reminiscences, in which one can see, from time to time, different faces of the ex-Soviet utopia. Paradoxically, once arrived in the West, artists-immigrants faced even more naive, but, nonetheless, as imperious orientalist clichés as those that dominated the society, in which they used to live. An artist either should provide the public with the expected "oriental" exotics, or to change his or her identity (often the artists from Uzbekistan introduce themselves in the West as "Russian", "Armenian", or "Jewish" artists). Otherwise, they can choose to play the role of western artist and accepted the new rules of the social game, thereby making a transition from exile to active contributor to the art of their new country (to mention a few: Alexander Razin, Konstantin Titov, Gregory Kohelet, Irina Zavialova, and Timur D'Wats).

Art of suitcase. Like in many countries, which did not have the tradition of easel painting before the colonization, the demand for paintings in Uzbekistan is largely determined by foreign visitors: tourists, diplomats and businessmen. To satisfy that

demand, there are many art galleries, in which one can find the works of both famous and little known artists. The orientalist art predominates there too: usually, from the customer's point of view, an artwork has to represent the region, in which it was bought. Moreover, works have to be easily transportable, i.e. compact enough to fit a buyer's luggage.

Contemporary art.

"Contemporary art", if it is viewed as a work in non-traditional art-media, appeared in Uzbekistan in the 1980s in two forms that are still present. Despite the very conventional character of the terms, those two forms could be defined as "westernism" and "localism".

The "westernism" tried to reproduce and adapt in the Uzbek context some concepts generated and "tested" by western artists. An example of this artistic movement is the exhibitions of the "Rehabilitation of Possibilities" group, which was formed in the second half of the 1980s, and ceased to exist after the immigration of the majority of its members to the West. Even though the prototypes of some works were inspired by well known western artists – for instance, the combinations of repainted drawers of office bookcases and all their contents are reminiscent of the works by Louise Nevelson, - the members of the group tried to adjust the adopted ideas to the rapidly changing Uzbek reality. For example, the wrapped object has become almost an academic genre of contemporary art in the West. However, when applied to the bust of the Republic's leader of the "stagnation" period Sharaf Rashidov, in the Uzbek context, not only did it give birth to some new aesthetic realities, but it also expanded the limits of the freedom of artistic expression. As an essential part of every exhibition a theatrical performance was given, where the artists deliberately planned the indignation of the public and further wrangled with it. This love for theatre nearly made possible an unusual performance project: the artists planned to create their works in public, interacting with spectators, as if it was a spectacle. It was conceived just like a reality-show, in which the public was supposed to be a co-author of the act of creation. In 1990s, this ludic element was elaborated in several exhibit projects, such as "Wonderful '70s" and "From Wigwam to Wigwam" (Erken Kagarov, Mikhail Djalalyan, Timur Akhmedov, and Alexander Nikolaev). Functioning as a playground, these exhibitions resembled a theatrical *dücor*, even more appropriate in the settings of the "Ilkhom Theatre" and the "Cinema House".

The "localism" began by the "Stairs to the Sky" performance and by the "Turk project I and II" environments by Vyacheslav Ahunov, were carried out by this artist in Isfara (Tajikistan) and in the Chui valley (Kyrgyzstan). Here, the "actual art" turns to antic and archaic traditions in order to recycle them and to find new aesthetic effects on the intersection of the source and the recycled product. The same ideas were specific to the group

of Abdukhakim Turdyev and the "Shaman-art" circle, formed around Engel Iskhakov. Members of these groups were trying to move apart the genres of the traditional easel art or to completely abandon them, exploring as an alternative the local art traditions. At the same time, they did not intend to unmask the precedent aesthetic values, which characterize the Sots-Art, and the contemporary western art: artists opposed to nihilism; their respect for tradition and their own constructiveness. Djamol Usmanov became the leader of this direction at the end of the 1990s through the beginning of the 2000s. Their "Sufis installations", without losing the lyrical character of the painting, developed new elements of visual artistic language: manipulation of the light penetrating through spaced structures, or ornamentation of the surface and space with non-traditional materials. Because the vision of the "art as a temple" was not called in question, the localism peacefully co-exists with the academic art and often dissolves itself in it, losing its proper goals. The fashion, to introduce some elements of installations and performances not only into academic exhibitions of the traditional easel art (Akmal Nur, Faizulla Akhmadaliev etc.), but also into commercial art, as presented in tourist art galleries ("Caravan"), begins to take place.

Sergey Alibekov, "Leaving gardener", 1993, canvas, oil, 50 x 70
Сергей Алибеков, «Уходящий садовник», 1993, холст, масло, 50 x 70

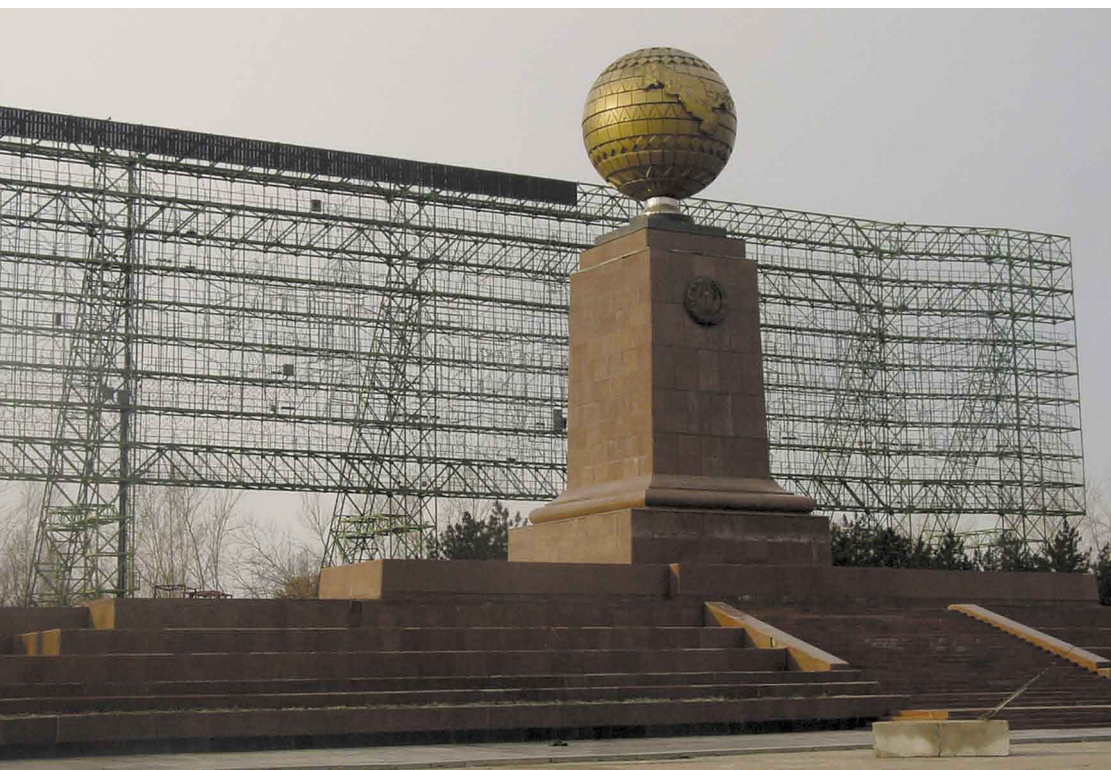


By the beginning of the 2000s, the third tendency in the contemporary art of Uzbekistan is also appearing. This perspective was opposed to the two first and was not directed toward the “European” or “Oriental” identity. Artists, working in the frames of this paradigm, could also be inspired by the archaism (Vyacheslav Akhunov, “Shumer wedge writing”, 1996; Alexander Nikolaev, “Ark”, 2003) or by the recent past (minimalist installations of Elena Kambina, as, for instance, “West and East”, 2004). However its essential difference is not the “aesthetization of the politics”, but the “politization of aesthetics”, characteristic, for example, for some installation experiences of Vyacheslav Akhunov. Its social significance is paradoxally manifested by the fact, that the majority of works dedicated to the “illusory character of the power” (“Lenin hills”, “Sand-money-sand”) were exhibited only in the artist’s studio. The only try of its promulgation was operatively stopped by the Academy of Arts, which forbade the show of “Cell for leaders” 10 minutes before the opening of the Tashkent biennale in 2001.

Paradoxically enough, the supreme Uzbek authorities sometimes use creative acts, which could easily be classified as contemporary art. One of the most outstanding installations created in Uzbekistan is the Monument to Independence of Uzbekistan, in which the elements of ready-made (the pedestal of the Lenin Monument released of the statue of the leader) coexist with surrealistic grotesque (the “Globe of Uzbekistan”, a symbolic

globe where the only one country is outlined). Official pompous interpretations aside, it is almost obvious that its plastic language is somewhat similar to theatricalization, which characterizes contemporary art of the West. Comparing the globe, pierced by the Eiffel Tower and put at the top of a wedding cake (a famous installation of the Spanish artist Antoni Miralda “Honeymoon Project”, 1989), with the “Globe of Uzbekistan” erected on the pedestal of the Lenin’s monument (1992), we realize that, from the formal point of view, these constructions are almost identical.

The author is a scientist of the “Laboratoire de Museologie et d’ingenierie de la culture” (LAMIC, Musee d’art contemporain de Montreal) and of the interdisciplinary research group “Le soi et l’autre”. He is also curator of the “Musee d’art centre-asiatique” virtual project.



Искусство Узбекистана второй половины XX начала XXI вв. Метисаж как реальная цель утопического проекта

Матрица всеобщего объединения, заложенная большевиками в проект «нового Востока», породила в 1960-е годы немало феноменов художественного метисажа, выражавшемся в скрещивании различных эстетических «ингредиентов», в котором последние не перемешивались до неузнаваемости, но сохраняли свою автономность и собственный специфический «вкус». Так, наиболее известное произведение узбекской архитектуры этого времени – Панорамный кинотеатр архитектора Серго Суягина – было соединением двух объемов: прозрачного фойе в минималистском стиле Баухауза и глухого объема зала, выполненного в форме среза дорической колонны. Их вращение друг в друга нередко комментировалось как взаимопроникновение «открытого западного» и «закрытого восточного» начала. Не менее емким символом метисажа стал градостроительный проект центра Ташкента, объединяющий вокруг центрального парка, напоминающего утопические города-сады начала XX века, две части: регулярную «европейскую» и живописно «восточную». Претендуя на универсальность, подобная структура была открыта для инокультурных инъекций. Скажем, на центральной площади архитекторы отстроили в 1970-е годы ансамбль, воспроизводящий бразильскую утопию Оскара Нимейера.

Поколение художников Узбекистана 1970-х годов – Бахадыр Джалалов, Джавлон Умарбеков, Гайрат Байматов, позже Вячеслав Ахунов, Сергей Алибеков, Александр Разин – демонстрирует способность подобно кэроловской Алисе свободно перемещаться по обе стороны ориенталистско-европеистского зеркала. Неоднородность и мутации их идентичности отчетливо выражаются на пластическом уровне. Показательным, например, является стремление соединить в одном произведении радикальный фигуративизм, восходящий к классике XVII века, и абстрактную живопись, ассоциируемую то с «академическим авангардом» Запада, то с геометрическим искусством исламского мира. Расплывчатость и гибкость ассоциаций делает возможным употребление этого принципа казалось бы совершенно различными художниками: скажем, Бахадыром Джалаловым, создавшим немало произведений ангажированных узбекской властью, и Вячеславом Ахуновым, столь же стабильно остававшимся в оппозиции официальным художественным институтам.

Официальное искусство и явление андеграунда.

Относительная мягкость официальных эстетических установок на периферии советского государства оставляла некоторое пространство для формальных экспериментов. Те, кто не желали следовать в фарватере социалистического реализма, имели возможность отклониться к абстрактной живописи (Юрий Талдыкин, Владимир Бурмакин) или, скажем, к гиперреализму (Гарри Зильберман), лишь бы эти отклонения не были нарочито направлены против советской идеологии.

Вячеслав Ахунов, «Клетка для вождей», ready-made. В 2001 году инсталляция была запрещена к показу в рамках Ташкентского биеннале.

Vyacheslav Ahunov, "Cell for leaders", ready-made. In 2002 the installation was forbidden for demonstration in the frames of the Tashkent biennale.



Наряду с социалистическим реализмом и как бы в его рамках в республике появляется еще один вид официального искусства, активно поддерживаемый местной политической элитой. Речь идет о «национальном романтизме», в центре которого оставалась фигуративная живопись, усложненная множеством планов и перспективных построений. Ее содержательным стержнем был культ среднеазиатской древности и акцент на теме корней и истоков среднеазиатских народов. Таким образом, андеграунд в Узбекистане должен был противостоять сразу двум противоборствующим официальным доктринам.

Андеграунд предпочел «параллельное искусство», построенное на самореференциях и переживании созвучных ему художественных явлений, попадавших в Узбекистан из «внешнего мира» окольными путями. Может быть, наиболее оригинальной и укорененной в его интеллектуальном контексте была группа ферганских художников, породившая родственные художественные феномены и тексты, свидетельствующие не только об общем интересе группы к «классическому Востоку», но и об особой роли, которую играют в их духовном мире некоторые европейские авторы, чье творчество наполнено темами бродяжничества и изгнания. В частности, «младоферганцы» вдохновляются итальянским герметизмом и средиземноморской поэзией вообще, «минуя (по выражению одного из лидеров этой школы - БЧ) русскую литературу». Соответственно и работы ферганских художников насыщены плотным слоем интертекстуальных и интервизуальных цитат, которые приближают к интеллектуальному постмодернизму их традиционно символическую и прихотливо проработанную живопись (Григорий Козлет, Сергей Алибеков, Вячеслав Усеинов).

Искусство Узбекистана сегодня.

Официальное искусство. В условиях возврата к тоталитарной политической системе узбекское официальное искусство выстраивает новую жанровую иерархию. Наверху пирамиды находятся произведения, заказанные высшей властью, как, например, памятник Тимуру в Ташкенте, музей истории тимуридов или фреска в Музее истории. Эти работы кажутся ориенталистскими вариациями на соцреалистические темы, казалось бы, навеки погребенные под культурными слоями перестроечных катаклизмов. Некоторые фрагменты соцреализма, требовавшего изображения «жизни в ее революционном развитии», оказались безвозвратно утраченными, другие, представленные «положительными героями» и «национальной формой», - сохранились неплохо. «Великое прошлое» стало зеркальным отражением былой соцреалистической футурологии.

Академическое искусство. В отличие от советских властей, узбекские идеологи не пытаются управлять формальными поисками и тем более запрещать их, будь то академическая абстракция или неофольклорный примитивизм. Тем не

менее, деятельность Академии художеств, объединяющей профессиональных художников Узбекистана, остается вплетенной в общую социальную иерархию, и в ней самой также прослеживаются иерархические структуры «второго порядка», определяющие значимость того или иного направления в узбекском искусстве. Доминирует здесь поиск эстетического эквивалента политическому дискурсу о возрожденной традиции, прерванной в ходе колонизации и советизации. Геометризация, миниатюризация и архаизация художественного языка призваны продемонстрировать стилистическую связь академического искусства с памятниками древней и средневековой культуры Средней Азии, а стремление к новым медиа – обновление древней культуры и органичное зарождение инноваций из традиций.

Андеграунд и искусство иммиграции. Хотя почти весь узбекский андеграунд 1980-х оказался в иммиграции после перестройки, некоторые его представители по-прежнему работают в Узбекистане. Творчеству тех и других свойственны темы номадизма, изгнания, скрещенных хронотопов, и интеллектуальных реминисценций, в которых всплывают, время от времени различные лики советской утопии. Парадоксальным образом, оказавшись на Западе, художники-иммигранты сталкиваются с еще более наивными, но не менее властными ориенталистскими клише, нежели те, что бытуют в той среде, которую они покинули. Художник должен либо предьявить публике ожидаемую от него экзотику, либо сменить идентичность (нередко художники из Узбекистана представляют себя на Западе «русскими», «армянскими», «еврейскими» художниками), либо, наконец, продолжить свой творческий поиск в статусе западного художника, принимая новые правила игры и переходя из стадии изгнания к активному действию в новом контексте: упомянем в этой связи имена Александра Разина, Константина Титова, Григория Козлета, Ирины Завьяловой, Тимура Д'Ватса.

Искусство саквожа. Как и во многих странах, не имевших до колонизации традиций станковой живописи, спрос на картины в Узбекистане определяется в значительной части приезжими: туристами, дипломатами и коммерсантами, сотрудничающими с Узбекистаном. Для их услуг создано немало художественных салонов, в которых нередко выставляют свои произведения как малоизвестные, так и именитые художники. Здесь также преобладает ориенталистская проблематика: как правило, в глазах покупателя приобретаемое произведение должно быть репрезентативным для того региона, где он оказался. Существенное значение приобретают габариты работ, которые должны быть легко транспортабельны, и не доставлять хлопот их владельцу, укладывающему багаж перед возвращением на родину.

Contemporary art.

Если понимать под «современным искусством» творчество в нетрадиционных медиумах, таковое появляется в Узбекистане с 1980-х годов, когда вырисовываются два направления, претерпевающие метаморфозы по сей день. При всей условности терминов, их можно было бы назвать западническим и почвенническим.

В рамках первого направления была сделана ставка на воспроизведение и обыгрывание в узбекском контексте некоторых идей, апробированных на Западе. Примером тому могут служить выставочные опыты группы «Реабилитация возможностей», которая сложилась во второй половине 1980-х годов и распалась после иммиграции главных действующих лиц. Даже если прототипы некоторых работ группы были очевидны – комбинации перекрашенных ящиков канцелярских шкафов со всем их содержимым явственно напоминали, например, работы Луиз Невельсон, – художники стремились адаптировать заимствованные идеи к быстро менявшейся узбекской действительности. Скажем, оборачивание объектов, ставшее на Западе почти академическим жанром современного искусства, будучи примененным к бюстам руководителя республики периода «застоя» Шарафа Рашидова, порождало не только новые для Узбекистана эстетические реалии, но и расширяло горизонты свободы творческих высказываний. Особенно важным в деятельности группы было представление выставки как спектакля – артисты сознательно планировали возмущение публики и дальнейшую перебранку с ней, устраивали костюмированные ролевые обсуждения и т.д. Это стремление к театрализации едва не вылилось в осуществление проекта спектакля, играемого художниками по ходу создания художественных произведений: речь шла о подобии риал-шоу, посещая которое, зрители становились соучастниками совместного креативного акта. В 1990-е годы эта перформативность была развита в нескольких коллективных инсталляционных проектах «Прекрасные 70-е», «Из вигвама в вигвам» и т.д. (Эркен Кагаров, Михаил Джалалян, Тимур Ахмедов, Александр Николаев), представляющих собой некую театральную декорацию, тем более уместную, что устраивались эти акции в фойе театра «Ильхом» и «Дома кино».

«Почвенническое» направление было открыто перформансом «Лестницы в небо» и инвайронментами «Тюркский проект I и II» Вячеслава Ахунова, осуществленными этим художником в Исфахе (Таджикистан) и долине Чу (Киргизстан). Здесь в основе «актуального» лежало обращение к древнему и архаичному искусству региона, его вторичная переработка и нахождение на пересечении источника и переработанного продукта новых эстетических эффектов. Та же программа объединяла группу Абдухакима Турдыева и круг «Шаман-арт», сформировавшийся вокруг Энгеля Исхакова. Художники, входившие в эти объединения, старались раздвинуть жанры традиционного станкового творчества или вовсе их покинуть,

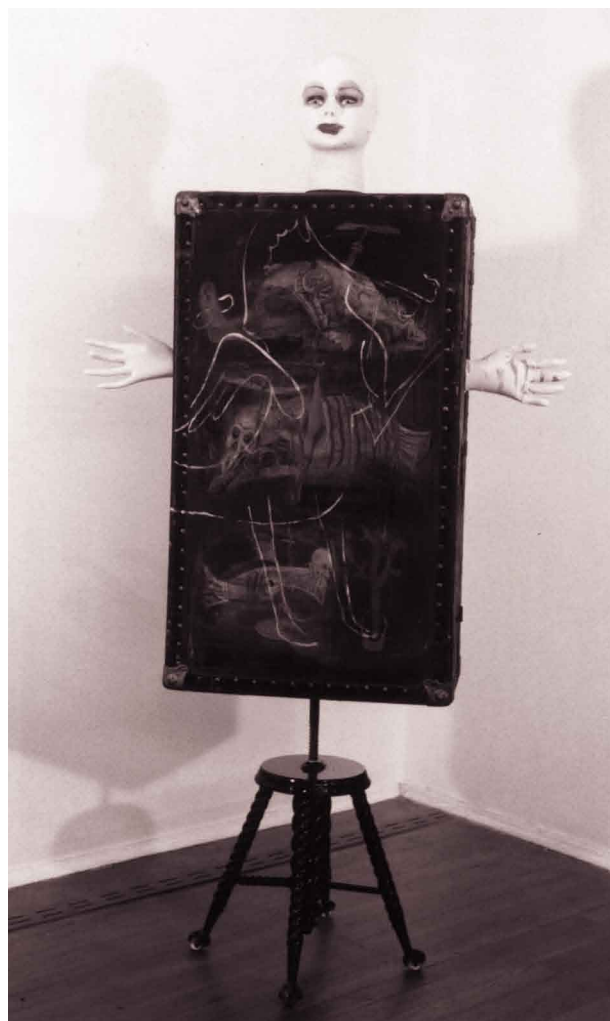
обращаясь в поисках альтернативы к локальной традиции. При этом они не были нацелены на разоблачение каких-то предыдущих эстетических ценностей, что характерно для соцарта или современного искусства Запада: нигилизму художники противопоставляют уважение к традиции и собственную конструктивность. Лидером этого направления в конце 1990-х и начале 2000-х годов становится Джамол Усманов, чьи «суфистские инсталляции», не теряя лиричности живописи, сосредоточены на разработке новых для Узбекистана элементов визуального художественного языка: игре со светом, проникающим сквозь пространственные структуры, или же орнаментации плоскости и пространства с помощью нетрадиционных материалов. Заметим, что поскольку видение «искусства как храма» при этом не подвергалось сомнению, почвенническое актуальное искусство мирно сосуществует с академическим и часто растворяется в нем, теряя собственные цели. Заметной становится мода вносить косметические элементы инсталляций и перформанса не только в академические выставки традиционного станкового искусства (Акмаль Нур, Файзулла Ахмадалиев и др.), но даже и в коммерческое искусство, выставленное в художественных салонах (галерея «Караван»).

К началу 2000-х годов в современном искусстве Узбекистана вырисовывается и третья перспектива, выражающаяся в оппозиции первым двум и отсутствии сколько-нибудь отчетливой привязки к «европеистской» или «ориенталистской» идентичности. Художники, работающие в рамках этой парадигмы, также могут вдохновляться архаикой (Вячеслав Ахунов, «Шумерская клинопись», 1996; Александр Николаев, «Ковчег», 2003) или же недавним прошлым (минималистские инсталляции Елены Камбиной, как, например, «Запад и

Григорий Козлет, «Инструкции», проект инсталляции, 2002.
Grigoriy Koelet, "Instructions", installation project, 2002.



Александр Разин, «Black Box», 1999, ready-made.
Alexander Razin



Восток», 2004). Однако существенным ее отличием является не «эстетизации политики», но «политизация эстетики», свойственная, скажем, инсталляционным опытам Вячеслава Ахунова. Их социальную значимость парадоксально обнаруживает тот факт, что большинство работ, посвященных «бренности власти» («Ленинские горки», «Песок – деньги – песок»), были выставлены лишь в мастерской художника. Единственную попытку их обнародования Академия художеств оперативно пресекла, запретив показ «Клетки для вождей» за 10 минут до открытия Ташкентского биеннале 2001 года.

Парадокс заключается и в том, что сама высшая узбекская власть прибегает порой к оригинальным креативным актам, которые могли бы быть классифицированы как contemporary art. Одной из наиболее выдающихся инсталляций, созданных в Узбекистане, является памятник Независимости Узбекистана, в котором сосуществуют элементы ready-made (постамент предыдущего памятника Ленину) и сюрреалистического гротеска (глобус отдельно взятой страны). Отвлекаясь от поверхностных официальных толкований этого монумента, трудно не увидеть близость его пластического языка той театрализации, которая свойственна сегодняшнему актуальному искусству Запада. Сравнивая глобус, нанизанный на Эйфелеву башню и поставленный на вершину праздничного торта (знаменитая инсталляция испанского художника Антони Миральда «Медовый месяц», 1989) и глобус Узбекистана, водруженный на ленинский постамент (1992), осознаешь, что с формальной точки зрения эти сооружения почти тождественны.

Автор является научным сотрудником Лаборатории экспериментальной музеологии (LAMIC, Musée d'art contemporain de Montreal) и междисциплинарной исследовательской группы "Le soi et l'autre". Он также является куратором виртуального проекта «Музей центрально-азиатского искусства».

Vyacheslav Akhunov

The works of Vyacheslav Akhunov are as different as his many identities: as the artist of academic abstract paintings, he doesn't seem have anything in common with the creator of innumerable popular 'installations'; as a writer-philosopher, working on post-modern hybrids of essays and novels, he in no way reminds us of an artist made famous by new forms of political satire.

At the beginning of the 1980s he was famous as the initiator of the first Uzbek 'happenings' ("Overcoming the abyss", 1980; "The Washing and Burning Away of the Text", 1981; "Sweet River", 1981,) and simultaneously as a painter, who defended "poetic neorealism" in order to spite official art ("The Torpid House", "The Paradigm of the White Horse", "Home of the Lonely", "The Artist Mani"). At the beginning of the 1990s he made appeals for the expulsion of every word which did not have its own relationship to artistic speech from his personal dictionary (series "Radical Painting") while simultaneously building the first Central Asian environments ("Turkic kurgan", "Turkic project" and others). At the beginning of the 2000s, while working mainly on exhibitions and works of literature, he suddenly finished a series of painted collages, sharply reworking the remarkable works of the Russian orientalist Vasily Vereshagin and arranging a virtual meeting of the pre-colonialist and colonialist spaces of Central Asia with its post-colonialist reality ("The Apotheosis of War II", "Gate of Tamerlane II". In this imaginary chaos, two lines of force are drawn which are readily understood as the period which Central Asian art has lived through in the last decade of the 20th century.

The instruction received by Akhunov at the Surikovsky Institute in the Art Academy of the USSR in Moscow allowed him to play a role akin to the Trojan Horse and infiltrate the system of conservative Uzbek art of the 1970s. Sufi motifs, appearing in his work in the 1970s together with images of birds and animals, as well as different variations of clay, sand, and earth, were adopted and developed by the artists of the perestroika and post perestroika periods, and continue to be utilized up to the present day. Akhunov himself, however, quickly left thematic figurativism behind and experimented with several intermingled paradigms in his paintings. Beginning with pure abstraction, he added layer upon layer of abstract painting and realistic representation as well as a unique type of serigraphy in an academic style, turning Andy Warhol's idea on its head. This, his fundamentally modernist series, ended up interrupted (or finished) in the middle of the 1990s.

In agreement with the tenets of modernism, Akhunov's attitude toward forms of modern art (installations, environments, and video art) is cached within the same deconstructivist attitude

toward urban artistic culture as is his painting career. His first experiences with actual art connected Akhunov with mystical eastern doctrines – Zen and Sufism (the movement 'Mediation or worthless pantheism' 1979-1991.). At present his emphasis is more present in the direction of more socially oriented art, playing with political connotations (series of installations 'Wandering Dunes', 'Sand of Oblivion', 'Lenin Coaster', 'A Cage for Leaders' end of 1990s-beginning of 2000s). Finally, at the end of the 2000s, the artist presented his first works in the realm of video art, in which the theme of the Sufi Way ('Ascension', 2004) and of its stoppage ('Corner', 2004) afresh arises.

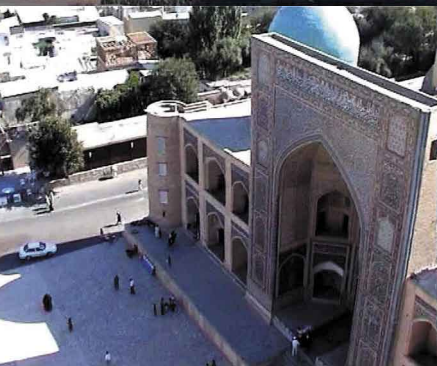
In recent years Akhunov actively worked with artist and designer Sergey Tychina. Tychina was the co-author of several video projects ('Corner', 'Ascension, 2004) and installations ('Money – Sand – Money'. 'Adam, Eve, and Others', 2004).

Finally, it is impossible not to mention that each of Akhunov's identities awakened waves of often talented followers in Uzbekistan, who developed their potential. Because of this, Akhunov's intelligent nonconformance remains completely unique in the artistic life of the republic, where today elegy and relaxed contemplation prevail.

Boris Chuhovich

Vyacheslav Akhunov, Sergei Tychina. Money-Sand. Sand-Money. 2004
Вячеслав Ахунوف, Сергей Тычина. Деньги-Песок. Песок-Деньги





Вячеслав Ахунов

Творчество Вячеслава Ахунова содержит следы множества идентичностей: как автор академической абстрактной живописи, он, кажется, не имеет точек соприкосновения с творцом своих многочисленных инсталляций; как писатель-философ, работающий над пост-модернистским слиянием эссе и романа, он ничем не напоминает художника, увлеченного новыми формами политической сатиры.

В начале 1980-х годов он был известен, как инициатор первых узбекских хэппенингов («Преодоление пропасти», 1980; «Смывание и сжигание текста», 1981; «Сладкая река», 1981), и одновременно – как живописец, в пику официальному искусству отстаивающий жанр «поэтического неореализма» («Горящий дом», «Парадигма Белого Коня», «Дом Одиноких», «Художник Мани»). В начале 1990-х он претендует на изгнание из своего пластического словаря всего, что не имеет отношение собственно к живописной речи (серия «Тотальная живопись»), но одновременно создает первые среднеазиатские инвайронменты («Тюркский курган», «Тюркский проект» и т.д.). В начале 2000-х годов, занимаясь в основном инсталляциями и литературным творчеством, он внезапно исполняет серию живописных коллажей, остроумно перефразируя знаменитые работы русского ориенталиста Василия Верещагина и организуя виртуальную встречу доколониального и колониального прошлого Средней Азии с ее пост-колониальным настоящим («Апофеоз войны II», «Ворота Тамерлана II»). В этом мнимом идентификационном хаосе явственно вырисовываются две силовые линии, которые легче понять на фоне того переходного периода, который переживает искусство Средней Азии в последние десятилетия XX века.

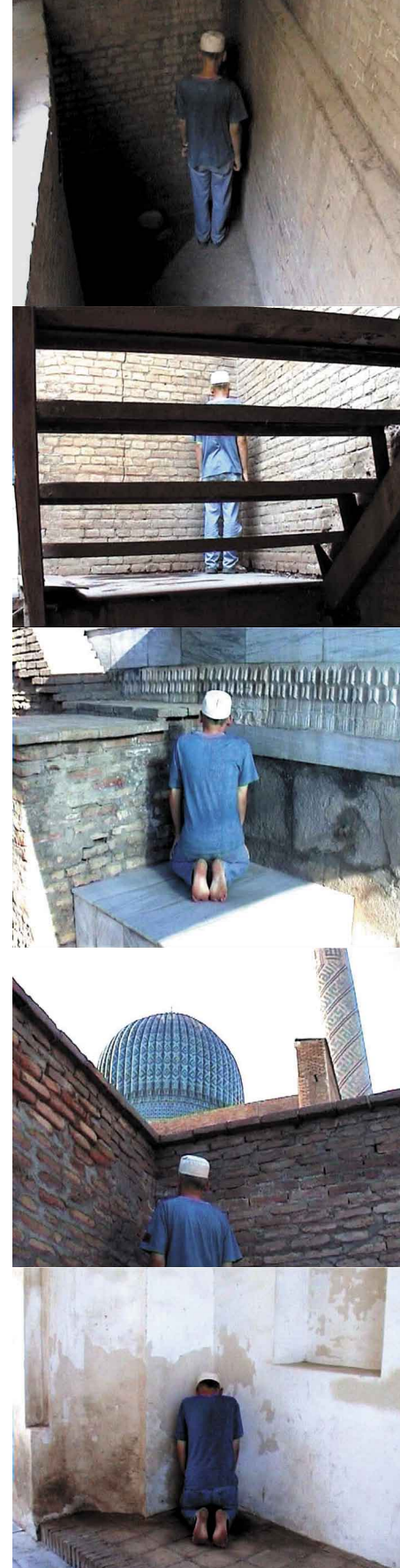
Живописное образование, полученное Ахуновым в Суриковском институте Академии Художеств СССР в Москве, позволило ему сыграть роль троянского коня, внедрившегося в систему консервативного узбекского искусства 1970-х годов. Суфистские мотивы, появившиеся в его творчестве в 1970-е годы вместе с образами птиц и животных, а также в разнообразном варьировании темы глины, песка и земли, были подхвачены и развиты поколением художников перестроечного и пост-перестроечного времени, продолжающих эксплуатировать эти сюжеты вплоть до сегодняшнего дня. Сам же Ахунов быстро отошел от тематического фигуративизма и апробировал в своих живописных работах несколько сменяющих друг друга парадигм. Сначала была абстракция как таковая, затем наложение друг на друга слоев абстрактной живописи и реалистических репрезентаций, а также своеобразная сериография на академический лад, переворачивавшая с ног на голову идеи Энди Уорхола. Эта, в основе своей модернистская, линия оказывается прерванной – или же завершенной – в середине 1990-х годов.

Параллельно с подведением модернистских итогов, Ахунов прибегает к формам современного искусства – инсталляциям, инвайронментам, хэппенингам и, наконец, видеоарту – обнаруживая при этом деструктивное отношение к той урбанистской художественной культуре, в рамках которой успешно осуществляется его карьера живописца. Первоначальные опыты актуального искусства связывались Ахуновым с мистически воспринятыми «восточными» доктринами – дзеном и суфизмом (акции «Медитации или никчемное времяпровождение пантеизматиков», 1979-1991). В дальнейшем, акцент смещается в сторону более социально ориентированного искусства, играющего политическими коннотациями (серия инсталляция «Странствующие барханы», «Песок забвения», «Ленинские горки», «Клетка для вождей», конец 1990-х-нач.2000-х гг.) Наконец, в начале 2000-х годов художник осуществляет первые работы в области видео-арта, в которых вновь возникает тема суфистского Пути («Восхождение», 2004) и остановок на нем («Угол», 2004).

В последние годы Ахунов активно сотрудничает с художником и дизайнером Сергеем Тычиной, ставшим его соавтором при создании нескольких видеопроектов («Угол», «Восхождение», 2004) и инсталляций («Деньги – песок – деньги», «Адам, Ева и ... Другие», 2004).

Необходимо отметить, что каждая идентичность Ахунова порождала в Узбекистане волну последователей, часто талантливых, которые развивали заложенные в ней потенции. При этом интеллектуальный нонконформизм Ахунова остается по-своему уникальным в художественной жизни республики, где сегодня преобладает расслабленная созерцательность и элегия.

Борис Чухович





Alexander Nikolaev

Alexander Nikolaev is an artist dynamically and intently searching for his own place in the sphere of modern trends. His work definitively demonstrates some of the ways Central Asian art is removing itself from the camp of the traditional.

In his first installations, Nikolaev emphasized the development of his own position in devising junction points between experiments and traditions. He worked with materials (clay, sand, textiles) that seem to be archetypes and at the same time built kinetic objects that seem closer to the constructivist school. For this artist, it was important that every scene is translated into a symbol, 'overcoding', instilling each with philosophical reflections of a dialogue between the rationalism of the West and the metaphoricism of the East.

With time, projects in which Nikolaev unites his installations, objects, photo and video became for him the organic principle of thought regarding modern society. The artist poses problems, which become classic (as types) in different ways without losing their real qualities: civilization and culture, urbanism and traditional values, person and society, myths old and new. Such projects' guiding principles are built on dramatic contradictions of urbanism and the raw world of nature, on the contrast of mundane blocks of concrete buildings and those of old Uzbek style. The film 'I want to go to Hollywood' (2002) is an ironic story about a young person who is a hostage of his own dream to make it on the silver screen. He gradually loses his individuality, trying to fit a stereotype. In this production, Nikolaev unexpectedly uncovers a fragment of the grandiose 'world map' of a typical Soviet citizen and his beliefs about the West, which is shown in the psychological complex 'Sovka'. The aesthetics of this film are not produced, but are closer to those found in amateur filmmaking. This creates the effect of happening upon a real person's worldview, hidden from all outsiders.

The union of the existentialism of the East and social problems is investigated in the Nikolaev's film 'The House' (2004). In agreement with the traditions of the East, no point is emphasized and nothing dramatized. Instead the ideas are gradually uncovered through contrasts of thoughts, perspectives, and gradual intensification of color. Thoughtful, concentrated contemplation can lead one near to many secrets, and immerse a person in the reflection of serious problems, the artist believes. And Nikolaev himself is immersed in thought: did this practice keep the traditional world authentic, or was it only a form of non-engagement and conservatism in society? However it happened, the past in many ways explains our lives. Centuries change, and systems as well, but the East maintains its own eternal irrationality and secrets.

Well taken and effective shots are units of a cinematographic technique which is fast becoming the artist's signature. If earlier Alexander Nikolaev was engrossed in new interpretations of specialized techniques, then now he all the more believes in contemplative intuition, and is filled with a deep sense of humanity's problems and the poetic reality in which he lives.

Nigora Akhmedova.

Alexander Nikolaev. I want to Hollywood. Video, photo, documents. 2004
Александр Николаев. Хочу в Голливуд. Видео, фото, документы.

Александр Николаев

Александр Николаев – художник, активно ищущий собственную индивидуальность в контексте современных тенденций, и делает это он целеустремленно и динамично. Его творчество демонстрирует один из путей выхода искусства центральноазиатского региона из круга традиционных представлений.

Создав первые инсталляции, Николаев утвердился в своей позиции развиваться на стыке эксперимента и традиции. Он работает с материалами (глина, песок, текстиль), которые являются архетипами, а также создает кинетические объекты, близкие идеям конструктивизма. Для художника важно каждое явление перевести в знак, «перекодировать», наполнить его философским смыслом диалога рационализма Запада и метафоричности Востока.

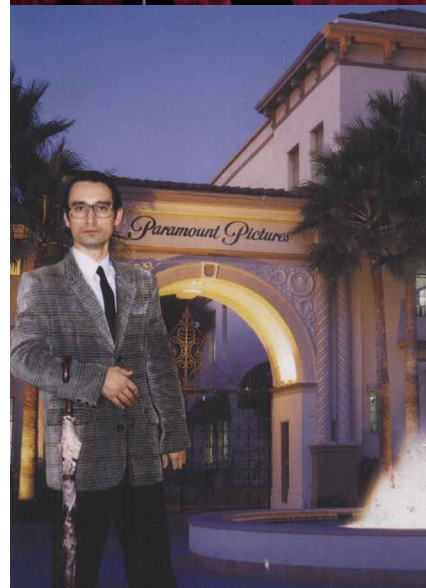
Со временем проекты, в которых Николаев объединяет инсталляции, объекты, фото и видео стали для него органичным способом размышления о современном обществе. Художник ставит проблемы, ставшие в некотором смысле классическими, но как видим, не теряющие своей актуальности: цивилизация и культура, урбанизм и традиционные ценности, человек и социум, мифы старые и новые. Свои произведения он выстраивает на драматическом противоречии урбанизма и хрупкого мира природы, на контрасте обезличенных кварталов железобетонного города и старых узбекских кварталов.

Видеофильм «Хочу в Голливуд» (2002) – ироничное повествование о молодом человеке, ставшим заложником своей мечты попасть на сияющий Олимп. Постепенно, кадр за кадром он теряет индивидуальность, пытается соответствовать стереотипу. В этом произведении Николаева неожиданно раскрывается фрагмент некогда грандиозной «картины мира» советского человека, его мифы о Западе, показан психологический комплекс «совка». Эстетика этого видео принципиально не постановочная, она близка любительской съемке. Создается эффект попадания в скрытый от посторонних глаз мир конкретного человека.

Сочетание экзистенциализма Востока и социальных проблем исследуются в видеофильме Николаева «Дом» (2004). В согласии с традицией Востока ничего не заостряется, не драматизируется. Постепенное, словно растянутое во времени, раскрытие идеи через контрасты смыслов, ракурсов, усиление колористических подходов. Вдумчивое, сосредоточенное созерцание может приблизить ко многим тайнам, задуматься о серьезных проблемах, считает художник. И он задумывается: сохранилась ли подлинность этого традиционного мира или это лишь форма отсталости и консерватизма общества. Как бы то ни было, прошлое во многом объясняет нашу жизнь. Меняются века, системы, но Восток сохраняет свою извечную иррациональность и тайну.

Для почерка художника становится характерен кинематографический прием: единицей произведения является хорошо выстроенный и эффектный кадр. Если раньше Александр Николаев был увлечен новыми техническим приемам, оригинальными конструкциями, то теперь он все больше доверяет созерцательной интуиции, проникается человеческими проблемами и поэтической красотой реальности, в которой он живет.

Нигора Ахмедова.



СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Приложение / Appendix

97

The art gallery Kurama Art was established in December 2003.

We work for promotion of Central Asian art to external markets. We want to earn the reputation of a reliable and respectful partner among curators, collectors and art managers of international level.

Our goal is to ensure that the most successful projects in the sphere of Central Asian culture would be associated with the Kurama Art gallery.

The gallery uses modern marketing technologies in the field of arts and invests means in publishing activities and curators' projects.

The Kurama Art gallery is the first gallery in Kyrgyzstan conducting propaganda of contemporary art.

Our mission is to open up the fascinating world of Central Asia - its aesthetics, philosophy and spiritual values through art.

Галерея изобразительного искусства «Курама Арт» была основана в декабре 2003 года.

Мы работаем ради продвижения искусства Центральной Азии на международные рынки. Мы хотим завоевать репутацию достойного партнера у кураторов, коллекционеров и арт менеджеров международного уровня.

Мы стремимся к тому, чтобы самые успешные проекты в области культуры Центральной Азии ассоциировались с галереей «Курама Арт».

Галерея использует современные маркетинговые технологии в области искусств и инвестирует средства в издательскую деятельность и кураторские проекты.

Галерея «Курама Арт» - первая галерея в Кыргызстане, пропагандирующая современное искусство.

Наша миссия - открыть удивительный мир Центральной Азии – ее эстетику, философию и духовные ценности через изобразительное искусство.



Art from Central Asia
a Contemporary Arhchive
Искусство Центральной Азии:
Актуальный Архив

© Издание подготовлено галереей «Курама Арт»
© Edition by “Kurama ART” gallery



Комиссар - Чурек ДЖАМГЕРЧИНОВА / Commissar - Churek DJAMGERCHINOVA
Координатор - Асель АКМАТОВА / Coordinator - Asel AKMATOVA
Куратор - Улан ДЖАПАРОВ / Curator - Ulan DJAPAROV
Дизайн - Гамал БОКОНБАЕВ / Design - Gamal BOKONBAYEV

Отпечатано в типографии “St. ART Ltd”
Printed by “St. ART Ltd”
БИШКЕК / 2005/ BISHKEK

