

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

УДК 7.0
ББК 85
А 86



KURAMA ART
GALLERY

A 86 Art from Central Asia: a Contemporary Archive. Искусство Центральной Азии: Актуальный
Архив. – Б.: 2005. – 138 стр.
ISBN 9967-22-728-1

The art gallery Kurama Art was established in December 2003.

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.
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.

A 4901000000-05

УДК 7.0
ББК 85

ISBN 9967-22-728-1

© Галерея «Курама Арт», 2005

Отпечатано в типографии «ST.art Ltd» / Printed by «ST.art Ltd»

CENTRAL ASIA PAVILION
ПАВИЛЬОН СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
2005



Art from Central Asia a Contemporary Archive

Искусство Центральной Азии: Актуальный Архив

Vyacheslav AKHUNOV / Said ATABEKOV / Maxim BORONILOV
Muratbek DJOUMALIEV / Gulnara KASMALIEVA / Rustam KHALFIN
Sergey MASLOV / Roman MASKALEV / Alma MENLIBAYEVA
Erbossyn MELDIBEKOV / Alexander NIKOLAEV / Julia TIKHONOVA
Sergey TICHINA / Yelena VOROBYEVA / Viktor VOROBYEV

Вячеслав АХУНОВ / Саид АТАБЕКОВ / Максим БОРОНИЛОВ
Муратбек ДЖУМАЛИЕВ / Гульнара КАСМАЛИЕВА / Рустам ХАЛЬФИН
Сергей МАСЛОВ / Роман МАСКАЛЕВ / Алма МЕНЛИБАЕВА
Ербосын МЕЛЬДИБЕКОВ / Александр НИКОЛАЕВ / Юлия ТИХОНОВА
Сергей ТЫЧИНА / Елена ВОРОБЬЕВА / Виктор ВОРОБЬЕВ

Commissioner - Churek DJAMGERCHINOVA
Curator - Viktor MISIANO

Комиссар - Чурек Джамгерчинова
Куратор - Виктор Мизиано

Bishkek / 2005/ Бишкек

KYRGYZSTAN / КЫРГЫЗСТАН

KAZAKHSTAN / КАЗАХСТАН

UZBEKISTAN / УЗБЕКИСТАН

It is amazing how fast an idea outspoken at a regular tea among friends can be turned into a real project – participation of the Central Asia Pavilion at the Venice Biennale. It took just one year. For me it is still hard to believe – too short time to make the dream true. But the project is underway and it is inevitably developing. There is certain predetermination in it. At some point the world should learn more about the contemporary art born in this unknown and boiling region.

It is natural that we secretly expect big success and keen interest while worrying about the potential feedback. Yet we have already reached our major goal. There is a beginning, there is the road from Asia to Europe. There is a great Experiment. And for me it is essential to make sure that the efforts of three young ladies, who made the project possible by taking care of all logistics issues, are appreciated. They are Asel Akmatova, Venera Usenova and Ksenia Kistyakovskaya. Having thanked them, it is important to make a note – the world has not changed, everything still falls on delicate women's shoulders

Churek Djamgerchinova
Commissar of Central Asian Pavilion
at the 51st International Art Exhibition (Venice)

Вы не поверите, как быстро вечерний разговор за чашкой чая может перерасти в реальный проект – участие Центрально-Азиатского павильона на Венецианской Биеннале. Всего за год. Мне порой и самой не верится. Но проект стартовал и неумолимо развивается. И в этом есть своя предопределенность. В конце концов, ведь должен же мир узнать – какое оно, актуальное искусство этого неизвестного и бурлящего региона.

Конечно, мы все втайне ждем большого успеха и огромного интереса. Переживаем, будет ли особый резонанс от увиденного. Но по большому счету, главный результат для нас уже есть. Есть начало, есть дорога из Азии в Европу – тот самый Шелковый путь. Есть великий Эксперимент. И очень важно разглядеть за ним труд трех девушек – Асель Акматовой, Венеры Усеновой и Ксении Кистяковской, которые фактически и сделали всю организационную работу по подготовке проекта. Важно также, поблагодарив их за этот проект, опять сделать вывод. Да, мир не изменился, он по-прежнему держится на хрупких женских плечах.

Чурек Джамгерчинова

Комиссар Павильона Центральной Азии

на 51 Международной выставке современного искусства Венецианская биеннале

TABLE OF CONTENT

Viktor Misiano THE ART OF CENTRAL ASIA. A CONTEMPORARY ARCHIVE	8
Auezkhan Kodar MODERN ART AS THE END OF THE SECRET: A VIEWPOINT FROM CENTRAL ASIA	12
Valeria Ibraeva WAITING FOR GODOT: CENTRAL ASIA SEARCHES FOR ITS IDENTITY	16
KYRGYZSTAN	
Olga Yushkova ON PROFESSIONAL ART IN KYRGYZSTAN	30
Gamal Bokonbaev INTRODUCTION TO "CONTEMPORARY ART" OF KYRGYZSTAN	34
Gamal Bokonbaev GULNARA KASMALIEVA AND MURATBEK DJOUMALIEV	46
Muratbek Djumaliev ROMAN MASKALEV AND MAXIM BORONILOV	50
<i>VIDEO ARCHIVE</i>	54
<i>Bishkek performances of the 2000s</i>	
<i>New Bishkek Video-Art of the 2000s</i>	
<i>Issyk-Kul Art Symposia. 2001-2002</i>	
KAZAKHSTAN	
Dilyara Sharipova REBELS AND HEROES: CULTURAL AUTONOMY IN THE ART OF SOVIET KAZAKHSTAN	62
Irina Yuferova THE 1990S: SWEET DECADE OF HOPE	68
Yulia Sorokina SERGEY MASLOV	78
Yulia Sorokina RUSTAM KHALFIN	83

СОДЕРЖАНИЕ

Виктор Мизиано ИСКУССТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: АКТУАЛЬНЫЙ АРХИВ	10
Ауэзхан Кодар СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК КОНЕЦ СЕКРЕТА: ВЗГЛЯД ИЗ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ	14
Валерия Ибраева В ОЖИДАНИИ ГОДО: СРЕДНЕАЗИАТСКАЯ ВЕРСИЯ ПОИСКА ИДЕНТИЧНОСТИ	22
КЫРГЫЗСТАН	
Ольга Юшкова О ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ В КИРГИЗИИ	32
Гамал Боконбаев ВВЕДЕНИЕ В «СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО» КЫРГЫЗСТАНА	40
Гамал Боконбаев ГУЛЬНАРА КАСМАЛИЕВА И МУРАТБЕК ДЖУМАЛИЕВ	48
Муратбек Джумалиев РОМАН МАСКАЛЕВ И МАКСИМ БОРОНИЛОВ	52
<i>ВИДЕОАРХИВ</i>	54
<i>Бишкекский перформанс 2000-х</i>	
<i>Новый бишкекский видеоарт. 2000-ые</i>	
<i>Иссык-Кульский художественный симпозиум. 2001-2002</i>	
КАЗАХСТАН	
Диляра Шарипова ОТЩЕПЕНЦЫ И ГЕРОИ. КУЛЬТУРНАЯ АВТОНОМИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВЕТСКОГО КАЗАХСТАНА	65
Ирина Юферова ДЕВЯНОСТЫЕ. СЛАДКОЕ ВРЕМЯ НАДЕЖД	73
Юлия Сорокина СЕРГЕЙ МАСЛОВ	79
Юлия Сорокина РУСТАМ ХАЛЬФИН	84

Yulia Sorokina THE MILLENIUM IS A BITTER TIME OF REALITY	86
Valeria Ibraeva SAID ATABEKOV	95
Yulia Sorokina YELENA VOROBYEVA AND VICTOR VOROBYEV	98
Yulia Sorokina ALMAGUL MENLIBAYEVA	102
Yulia Sorokina ERBOSSYN MELDIBEKOV	104
<i>VIDEO ARCHIVE</i> 106	
<i>Almaty Radical Performances of the 1990s</i>	
<i>"Red Tractor" Group, Shymkent (Southern Kazakhstan) Performances 1999-2003</i>	
<i>Videos Karaganda-Rudnij (Northern Kazakhstan). 2001-2004</i>	
<i>Videos Almaty-Shymkent. 1994-2004</i>	
UZBEKISTAN	
Svetlana Gorshenina ART OF UZBEKISTAN OF THE 1920 – 1950S: THE RELATIVISM IN EVALUATING THE ORIENTALIZATION OF RUSSIAN AVANT-GARDE	112
Boris Chukhovich THE ART OF UZBEKISTAN FROM THE SECOND HALF OF THE 20-TH CENTURY TO THE BEGINNING OF THE 21 CENTURY	117
Boris Chukhovich VYACHESLAV AKHUNOV	126
Nigora Akhmedova ALEXANDER NIKOLAEV	130
<i>VIDEO ARCHIVE</i>	132
<i>Uzbekistan: Performances, Installations, Video-Art. (2000-2005)</i>	

Юлия Сорокина МИЛЛЕНИУМ – ГОРЬКОЕ ВРЕМЯ РЕАЛЬНОСТИ	90
Валерия Ибраева САИД АТАБЕКОВ	96
Юлия Сорокина ЕЛЕНА ВОРОБЬЕВА. ВИКТОР ВОРОБЬЕВ	99
Юлия Сорокина АЛМАГУЛЬ МЕНЛИБАЕВА	103
Юлия Сорокина ЕРБОСЫН МЕЛЬДИБЕКОВ	103
<i>ВИДЕОАРХИВ</i>	106
<i>Алматинский радикальный перформанс 1990-х</i>	
<i>Группа «Кызыл трактор». Чимкент (Южный Казахстан). Перформансы 1999-2003</i>	
<i>Видео Караганда-Рудный (Северный Казахстан). 2001-2004</i>	
<i>Видео Алматы-Чимкент. 1994-2004</i>	
УЗБЕКИСТАН	
Светлана Горшенина ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА 1920-1950-Х ГОДОВ: РЕЛЯТИВИЗМ В ОЦЕНКАХ ОРИЕНТАЛИЗАЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДА	114
Борис Чухович ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX НАЧАЛА XXI ВВ	121
Борис Чухович ВЯЧЕСЛАВ АХУНОВ	128
Нигора Ахмедова АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВ	131
<i>ВИДЕОАРХИВ</i>	132
<i>Узбекистан: перформанс, инсталляция, видео-арт. 2000-2005</i>	

The Art of Central Asia. A Contemporary Archive

The Art of Kazakhstan, Kyrgyzstan and Uzbekistan might be the last territory not represented on the global map of art. This exhibition – the first pavilion of Central Asian countries in the history of Venice biennale, is another attempt to fill this gap.

The appropriateness of this attempt is justified not only by the cultural and historic peculiarity of these countries, but also by their originality in terms of ethnicity and art. The interest towards this region has to be motivated by the fact that these countries are a legitimate part of modernity. Being one of the subjects of the Soviet modernization, Central Asia was a participant of decisive collisions and a bearer of historic experience of the XX century. At the same time, the collisions and the experience of the post-communist period made it a full member of the global order in the same applies to art, where Central Asian artists, being a part of the artistic reform of Russian avantguard, created their own original context, their own perspective towards the discourse of contemporary art.

As it is the first presentation of this regional context in Venice, it makes sense to present it exactly as a context, a dialectic multiplicity of various artist, various generations, various ethnicities, various cultural centers, and, finally, different countries. It makes sense to expose this context not its latest expressions claiming to be the most up to date, but as a dialectic multiplicity of individual and collective experience, in particular, of the post-Soviet period. The more so as latest conclusions from this experience have not been drawn yet, and this context remains a live, not yet fixed substance, provoking questions without ready answers. Consequently, the questions asked and the answers suggested many years still retain their actuality. The works by Sergey Maslov, who died several years ago, are still vital, not less than the first works by Roman Maskalev and Maxim Boronilov. The archive of Central Asian art is a contemporary archive.

The search for identity was the first problem of our time reflected by the art scene of Central Asia, countries that had only recently obtained political sovereignty. The mythological-poetic narrative in forms such as installation, and later video, became actively exploited by artists of various generations, from Rustam Khalfin, the founder and patriarch of the Almaty art scene, to his young follower, Almagul Menlibaeva. Thanks to the efforts of various artists such as Rustam Khalfin, Kanat Ibragimov, Erbossyn Meldibekov, the "Red Tractor group" and others, the narrative appeared in the form of performances, and through the initiative of Shaarbek Amankul it found its expression in vast stationary works created in untouched nature. However, while referring to national and ethnic archetypes such as the step, nomadism, Sufi traditions., sacrifice and pagan rites, this narrative refused to claim any authenticity and was fully aware of its character as a construct, being created and immediately repudiated. Thus, for example, Vyacheslav Akhunov's specific myth includes both icons of Soviet propaganda, such as pyramids of Lenin's statues, as well as icons of the Western consumerism such as advertisements of Coca Cola. Said

Atabekov's primary shamanism also contains motives of post-modernity, such as Kalashnikov guns or police silhouettes on the pavement.

National myth is a construct of not only of the artists but also of the new political authorities, in regard to whom the artists, as for example Elena and Viktor Vorobyev in their works, take a position of distanced analysis and deconstruction. Artists, such as Sergey Maslov in his works, also show that the reality of survival is the reverse side of the new political mythology. Survival however does not have any national identity, it is universal. According to Muratbek Djoumaliev and Gulnara Kasmalieva, the paradoxical positivism of the dramatic post-Soviet experience also finds its expression in this openness to the universal.

However, the perception of their universal basis by Central Asian artists is as ambiguous as their national identity. For Erbossyn Meldibekov we force our way to the universal through the renunciation of identity and through self-profanation. For Alexander Nikolaev the only accessible universality is a globalized cultural industry, which in its turn imposes stereotyped identities on us. For Roman Maskalev and Maxim Boronilov, identity and universality are not counterpoints, but fused in the existential and philosophical experience of being "on the road" or "on the way". For the Bishkek "poor" actionism of Ulan Djaparov and his colleagues, the universal discloses itself to us in unexpected moments, obtaining forms of everyday curiosities, which, in their own turn, are the remnants of a myth.

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

Viktor Misiano

Curator of Central Asian Pavilion

at the 51st International Art Exhibition (Venice)

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 будучи одним из субъектов советской модернизации, Центральная Азия является участником глобального порядка. И в искусстве, будучи причастными к художественной реформе русского авангарда, центрально-азиатские художники создали оригинальный контекст, свою перспективу видения современного художественного дискурса.

Впервые представляя в Венеции этот региональный контекст, имеет смысл предъявить его 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 диалектичную совокупность индивидуального и коллективного опыта – особенно опыта постсоветских лет. Ведь последние выводы из этого опыта еще не сделаны, он остается еще живой субстанцией, провоцирующей не находящие ответа вопросы. Именно потому уже годы тому назад заданные вопросы, как и предложенные на них ответы, сохраняют и поныне свою актуальность. Так, 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.

Поиски идентичности – первая 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 использоваться художниками разных поколений – от Рустама Хальфина, основателя и патриарха алмаатинской сцены, до его молодой последовательницы Алмагуль Менлибаевой. Благодаря усилиям разных художников (Рустам Хальфин, Канат Ибрагимов, Ербосын Мельдибеков, группа «Красный трактор» и др.) он проявился в формах перформанса, а также, по инициативе Шаарбека Аманкула, – в масштабных стационарных работах, создаваемых на лоне девственного пейзажа. 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 созидался 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 также 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. У Ербосына Мельдибекова к универсальному мы прорываемся через отречение от идентичности, через самопоругание. Для Александра Николаева единственно доступной нам универсальностью является глобализированная культурная индустрия, она же и навязывает нам стереотипы 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

на 51 Международной выставке современного искусства Венецианская биеннале

Contemporary art as the end of the secret: A viewpoint from Central Asia

In our time all old connections have been destroyed, and the new ones are just beginning to appear like punctual impulses. This is not the time of a holistic picture of the world, but rather of bright fragments. However, it does not make sense to try to assemble the pieces into something whole.

Nowadays there is not even a division between the artist and his or her creation. The artist is his or her creation. This is the time of endlessly existing nouns. Verbs and adjectives do not mean anything.

Our time is the time of desperation and no way out. For so long we have been frightened with the end of the world. But it turned out to be not that terrible, but rather dull – it turned out to be not the end of the world, not the Apocalypse, but a “light-show”. Presently there is not even any division of between days and nights. Day and night we are lit, and it is not important whether the light is natural or artificial. This division has ceased to exist. Our time is not the end of the world, but the end of the secret, a grandiose discovery, made sometime by Jean Baudriart.

Photo by Valery Kaliev

Фотография Валерия Калиева



It is hard to overestimate this discovery. The secret is the foundation of everything, the foundation of tradition, religion, and culture. Our ancestors made knowledge a secret, and thus it became sacral. The phenomenon of the sacral emerged from the cult of exclusiveness. It is not surprising that with this secret also appeared the consecrated and the non-consecrated, the right and the wrong, the fully valued and the not fully valued, those familiar and strangers, the chosen and the unchosen.

Someone senses it, another one is indifferent to it. But it “exists no matter what”. It is because the secret is also the cult of identity. When in the middle of the ocean of darkness, you are shown an island of light, you immediately believe in it and will associate yourself only with it. But now it can happen that there is an island of darkness in an ocean of light. And that’s how it is. We so much longed for our identity, that we are now doomed for it. We are doomed for our physical and national constitution, for our weaknesses and strengths.

But now all of this has lost its qualitative or “valuing” dimension. What dimension can a tin sheet possess? Only flatness. So the same applies to our art, it is flat on flatness. Even humor has disappeared from it. It is rarely ironic. It neither contains the challenging nor the outrageous. It is all a sign of modernity, and we already lived through or endured post-modernity. Like measles or hives. And we did not feel anything except itching.

So, this itching moves us. It is, of course, of a material origin, and at the same time “immaterial”. It is impulsive like a cardiogram. Some have more consciousness of it, and some are overcome by it unconsciously. But the sparks of recognition flow, blood pulsates and everything around vibrates. However, the magnitude of the vibration is not great. It is not higher than 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 tone usually speaks about prehistory or at least history. But how can we talk about these subjects, if they never existed? One can only speak of a vertical invasion of modern art into Kazakhstan and Central Asia. In “The Revolt of the Masses”, Jose Ortega y Gasset wrote about the vertical invasion of barbarianism, meaning that it was a completely unexpected event that suddenly happened in civilized Europe. But with our situation, on the opposite, it was in the midst of post-perestroika destruction and collapse that modern art suddenly arose.

The falling apart of the Soviet Union was a phenomenon of the same order. It seemed that there had never been a government more powerful and yet all of a sudden it collapsed. As if from somewhere above democracy had been parachuted. You should notice that in this that there is no dialectic, but specifically an invasion, "the birth of tragedy from the spirit of music".

Unfortunately, with the next step came the birth of farce. The former republics of the Soviet Union, having received sovereignty, ran away into their "national apartments" and anew began to construct their own "Berlin wall".

At this point everything was of use: myths and insinuations as well as the adaptation to prestigious models of identity. Again the defining paradigm became historical self-consciousness, or, more specifically, the voluntary construction of epochal landmarks of one's own identity. That is the Central Asian republics anew returned to the epoch of the "secret", whereas the invasion of modern art was marked by the end of the "secret".

If you remember that in the middle of the 1990s all of us were still representations of conservative Soviet culture and its "rough greycoat", then contemporary art contradicted all our imaginations about decent art. First, it was not figurative, second, it did not contain any ideology, and third it was not humanistic. And in our case, the case of Kazakhstan, it was also not national either. Furthermore, any decent artist hides the story of the creation of his or her work, and the viewer only sees the finished painting. For this reason it seemed bewildering at the beginning, that contemporary art, more than anything else was about the open display of techniques, the destruction of all barriers and reservations, strict conceptualization, allowing for any desired degree of freedom. And at the same time, contemporary art was a kind of conditional space, created specifically for that concrete act, specifically for that situation. All remaining in modern art was natural (taken from life), but having rejected this moment of conditionality, it would, as a matter of fact, have lost its status as art. It is significant that the most scandalous actionist artist of the 90s, Oleg Kulik, in his interviews always underlined this moment, his respect for conditionality as a method for the anesthetization of the presented phenomena.

Now some words about the specifics of contemporary art in Central Asia. It is developing rapidly among us, but officially it does not seem to exist. If the phenomenon of the "living dead" occurs, then it is happening with our artists. For Western artists, defended by all the power of their institutions, it is difficult to understand Asian actionist artists, who try to be modern in a place, where only the archaic prevails. 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, only trusting in Providence. You cannot accept the patriarchal thinking of your

fellow tribesmen, just as they cannot accept your non-ritual way of thinking. You are only saved by virtual communication and what we call "the spirit of music". And it is evident that in connection with this situation, the understanding of identity itself changes. Now the only exit from the limits of identity is created by identity itself, i.e. it acquires the character of transgression.

Asian actionist artists are not only carriers of modern art, but also its immediate expression. They are like the Vatican in Rome, a state within a state, however being a desacralized and de-ideologized space, the space of comprehensive communication and the end of the secret. This space, where roots grow from the air and the territory, according to Deleuze and Guattari, has long ago ceased to possess the status of a territory. The artist is the only ambassador of the big world, 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 modernizing the cultural situation in Central Asia.

Photo by Alexander Ugai
Фотография Александра Угай



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 Бодрийаром.

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 постперестроечных 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 сгодилось 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 его 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 деидеологизированное 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 из своего отчуждения от соплеменников. Возможно, что только такое отчуждение способно осовременить культурную ситуацию в Центральной Азии.

Photo by Alexander Ugai
Фотография Александра Угай



Waiting for Godot: Central Asia searches for its identity

Central Asia, one of the Soviet Union's most closed and mysterious regions, is today - thirteen years after the fall of the Iron Curtain - the crossroads for the geopolitical and economic interests of the United States, China, and Russia. Like Ali Baba's cave, Central Asia's deposits of oil, gas, and metals have attracted the attention of diplomats, businessmen, adventurers, and artists. Political turmoil in Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Tajikistan, and Turkmenistan, coupled with these countries' search for an identity to determine their place in the world, have fueled a desire to develop individual cultural models for each country.

Where the frame of reference for cultural discourse was once set by Soviet cultural standards that deprived the peoples of the Soviet Union and the Warsaw Pact of their national identities, the newly independent Central Asian states are now searching for a compensatory sense of ethnicity. These discussions take place at home, the media, and national parliaments.

The greatest success in eliminating national cultures was achieved in Central Asia, where the ethnic and cultural identities of communities still founded on family and clan relationships, were not

well differentiated; this process is reminiscent of what the United States encountered in building a 'democratic state' in today's Afghanistan. In 1924 the Soviet government carved up Central Asia, creating borders where none existed before. Regional maps clearly show the artificial nature of these borders similar to those imposed by the European imperial powers on Africa.

Since 1991 the once unified historical and cultural traditions of Iran and Turan, differentiated in Central Asia only by the geographic means of production - the herding economy of the steppes and the trading economy of the towns - have been turned into strange theories with almost no modern reality. The destruction of the steppe-nomadic way of life and the creation of an abstraction called 'the working peoples of the Soviet East' almost entirely obliterated local cultural traditions and historical memory. And so a virtual leap into the 'shining future' was accomplished, a process depicted on Soviet propaganda posters over the title "From Feudalism to Socialism", showing a rider on horseback leaping over a barrier.

The collapse of the Soviet Union and declarations of national sovereignty returned Central Asia to its point of departure, but common structural elements of Soviet civilization remained behind - an agricultural economy based on cotton and grain, an industrial economy based on the extractive industries, and a cultural system called 'socialist realism'. The newly sovereign states had the challenge of entering the twenty-first century with this difficult heritage as equal participants in world politics, economics, and culture.

Rejecting communist ideology and moving towards a market economy, the new Central Asian states - now enlightened, democratic, and multi-ethnic - began to create and strengthen the basis for their national existence. However, Soviet cultural policy with its view of culture as an instrument serving the state remained unchanged, though in new circumstances. Socialist realism was a closed, repressive ideological strategy imposed on culture for seventy years. Nonetheless, it should be acknowledged that when Soviet cultural standards were implanted in Central Asia, a European form of culture was also introduced.

Once they declared independence, the new Central Asian states needed political and cultural identities, and so they launched their new ideology at the same point of departure as Soviet ideology - public monuments used for propaganda purposes.

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



The basic purpose of Central Asian 'monument propaganda' is to affirm the deep historical roots of the new nation-states. History was plumbed for the most appropriate facts and historical figures, archaeological and historical findings were revised, and myths and folklore were reinterpreted. In developing a new model of cultural identity, the concepts of 'sovereign' and 'national' were ethnically linked to the search for a 'founding father' to fill the vacuum left by Lenin. After removing monuments to the founder of Soviet ideology, the sacred spaces left empty - usually the central squares in each town - were filled with new fetish objects.

In Kazakhstan this historical figure was Ablay Khan, who fought against Dzhungar influence, in Uzbekistan it was Timur (Tamerlane) the medieval warrior who waged war against the emirs, in Turkmenistan it was the contemporary 'hero', Turkmenbashi (Turkmenistan's President Saparmurat Niyazov), and in Tadjikistan it was Ismail Samani, the founder of the Samanid dynasty.

The creation of a Central Asian nationalist aesthetic is basically an imitation of the sixteenth-seventeenth century European aesthetic. In Central Asia this system serves to create an historical antiquity and mythology affirming the grandeur of the region's peoples today. This goal is perfectly served by baroque stylistics and classicism which emerged along with European nation-states based on a strong national concept and an authoritarian form of government.

Thus Tamerlane, who now belongs to Uzbekistan, is seated on a horse in the Bernini manner characterized by a powerful dynamic, the strong use of light and shadow, expressive sculpting, and so forth (see textbooks on the history of art). The European classical tradition of depicting heroes in historical garb is also adopted: in Tashkent Tamerlane wears ancient Sogdian clothing, even though the real Tamerlane was a Mongol. Eclectic historical and ethnographic elements create a new geopolitical semantic confirming the historical past of today's Uzbekistan.

A monument in Dushanbe, the capital of Tadjikistan, shows the gilded figure of Ismail Samani, the city's founder who supported agriculture and the development of trades, under a grandiose arch modeled on the portals of the Islamic schools and mausoleums of Samarkand and Bukhara, cities now in Uzbekistan. In this way these historical figures are drawn into today's territorial disputes and, now shown as the fathers of their nations, become the symbols of new countries.

Assigning exclusive rights as founding fathers to these historical figures also serves to affirm the hereditary nature of power. Today's presidents see themselves as founding fathers who bestowed independence upon the new countries of Central Asia even though these new sovereigns were created 'from the top' as a result of the collapse of the Soviet Union. Having created authoritarian regimes and held onto power for more than fifteen years, Central Asia's current leaders claim that the renaissance

of national traditions and spiritual values is the result of a nationalistic classical aesthetic defining national identity.

The monument to Ablay Khan on horseback located on Almaty's railway square, gesturing to point the way to arriving travelers, stands on a highly textured narrow stone pedestal with complex relief décor surmounted by columns topped with highly ornamented capitols. A second monument to Ablay Khan in Astana, Kazakhstan's new capital, was erected in the bare steppe; its style is more modest and severely classical. Both monuments demonstrate their national heritage with economical 'national' décor; national ornamentation, ethnic Mongol faces and of course horses, an important attribute of nomad identity.

In Kazakhstan this successful fusion of nomadic and feudal-absolutist traditions gave rise to an overwhelming repetition of these symbols: every city, every regional center has its own hero astride a horse. Derived from folklore, legend, and traditions often created by the predecessors of today's leaders, there are dozens of these monuments. Most of these figures call to mind heroes in fairy-tales and legends where the mighty warrior saves his homeland from evil enemies.

Monument to Ablay Khan, Almaty, Kazakhstan. 2001

Памятник Аблайхану, Алматы, Казахстан



The ancient Greeks commemorated their achievements in this same way, combining and personifying them in heroes like Prometheus and Hercules - repetitive motifs that lay the foundation for cultural memory. It would seem that each city or town that erects an equine monument on the town square is loyally contributing to the Central Asian monument epidemic. However, the abundance of these monuments is also proof of the continuing tradition of powerful tribal-clan relations, a centrifugal force that contradicts the very idea of an authoritarian state. This force has been unofficially, but unequivocally forbidden, with only varying degrees of success.

Contemporary absolutism disguised as a 'national concept' finds its highest expression in Turkmenistan whose president, in response to his people's democratic urgings, has obediently accepted the post of president-for-life. The Arch of Neutrality in Ashkabad, a massive, soaring concrete-and-glass structure held aloft on three mighty columns is surmounted by the gilded figure of Saparmurat Niyazov (Turkmenbashi) rotating with the sun in the heavens.

The Arch brings to mind not only baroque stylistics, but those of more ancient empires with their Trojan columns and megalithic sculptures, as well as other historical monuments so beloved by Hollywood.

On the other hand, Turkmenbashi's rotating statue is unquestionably a kinetic object influenced by the latest technology. Slavoj Žižek has suggested that Soviet architecture influenced Hollywood aesthetics: he has connected the image of King Kong standing on the Empire State Building with the megalithic figure of Lenin posed on the summit of the Palace of Soviets. With the Arch of Neutrality we can speak of the reverse effect - Hollywood's influence in bringing to bear a primitive interpretation of natural objects on the imagery of monuments. For the optimistic Turkmenbashi, Hollywood's sad moon hovering over the lovesick King Kong is transformed into the bright sun of happy Turkmenistan.

The use of new technologies in Hollywood's populist aesthetic is a tried and true method for today's authoritarian Central Asian discourse. Roland Barthes once observed that a cultural sign vacillating between the intellectual and the forms the basis for bourgeois entertainment that hypocritically terms itself natural.

In fact, Hollywood standards might best be applied to Turkmenbashi's modest wish a few years ago to become the next prophet after Jesus Christ and Mohammed - not quite a god, but more than a man. However, Turkmenbashi is not alone in his distinctive form of marginalism. Objects combining religious imagery with images from Hollywood films about electronic control of the world can also be found in Kazakhstan.

The outline of President Nazarbayev's hand is worked into elements of Almaty's Independence Monument and the interior design of Astana's Baiterek Tower. The Monument's bronze book-

shaped podium and the Tower's traditional tumar amulet-shaped podium both represent sensors capable of responding to tactile stimulation, a mechanism that may serve to govern the country from a distance. These bronze sensors bring to mind the final scenes of *Total Recall* when the victorious Arnold Schwarzenegger (whose post as governor of California is also deeply symbolic) presses his hand over an alien palm print, enabling Martians to fully inhale the earth's air.

The palm print is, however, also a prominent symbol from one of Islam's best-known myths about the Hand of Ali, the prophet's son-in-law and follower. The 'Kind Hands' is a sculpture found in Astana's Baiterek Tower, whose sole content is a complexly-designed podium. The grandiose ninety-seven metre tower exists solely to showcase the podium and the sculpture depicting the outline of the president's hand, while the tower's puzzling name - Baiterek - refers to the Shaprashta clan to which Nazarbaev belongs.

... Godot has arrived.

The search for identity and national roots, the slogans signaling a return to national traditions and spiritual rebirth, the theatrical pathos in the affirmation of ancient principles of statehood and Central Asian sovereigns, the appeals to aesthetic systems past and present, the utilization of technologies old and new - all these are grandiose efforts, in many cases falsifications, aimed at reinforcing the identity and sovereignty of today's Central Asian leaders...

In Geneva in 2002 the Kyrgyz artist Gulnara Kasmalieva gave the following performance: on a primitive loom her assistant wove the artist's long braids, stretched across the podium, into a braided fabric. The author, whose braids were attached to the loom and was dressed in national costume, sat facing the audience playing the kobyz, an ancient nomadic musical instrument. When the melody ended, she cut off her braids, allowing her to stand up, now freed from her 'attachments'. The sharply declarative performance, interpreted as a rejection of the games played with national culture as a sign of independence, became an element in discussions by Central Asian nonconformist artists about politics and culture.

On the other hand, those Central Asian artists who lived most of their lives in the Soviet Union, yet now find themselves citizens of totally different countries, are naturally preoccupied with their identities; national traditions, which they sense strongly, are very much part of their system of beliefs. A powerful theme in contemporary Central Asian art is the affirmation of the human right to change, to belong to a different tradition, to have a different, non-eurocentric history and culture, a different psychophysical type. Yet at the same time these artists feel they are part of humanity, capable of change, and ready for a relationship on equal footing with the world.

The names of the first exhibitions in Central Asian history, held in Europe in 2002, speak for themselves: "No Mad's Land" (Berlin), "Re-Orientation" (Weimar), "Trans Forma" (Geneva). These names bear witness to the search for a language of differences, not similarities, a language founded on the destruction of ethnographic stereotypes and outdated perceptions of Central Asia and its people. These artists have a congenial attitude towards the international art world; at the beginning they were strongly oriented towards the Moscow artistic community. Therefore, in Gulnara Kasmalieva's performance, there was a strong sense of the artist as a modern person with the right to knowledge, ideas, feelings, and the freedom to be herself in the broadest possible sense.

In that destruction requires a basic understanding of the region, given the absence of information about Central Asia, many early works were based on a detailed reconstruction of traditional customs, peeling away layers of Soviet and regional moral values, European and Asian cultural norms, removing the outer shell of the Soviet political system.

As in Gulnara Kasmalieva's performance, most recent art works are meant to shock – Kanat Ibragimov slaughtering a sheep in front of an shocked audience, Rustam Khalfin's film depicting in detail a couple having intercourse on horseback, Saken Narynov's monument to Asyk, a sheep-bone used as a child's toy, Said Atabekov burning a hole in the Koran and placing a stone in it, a sign of pre-Islamic pantheistic beliefs.

Thus, by declaring their identity on an individual level and demonstrating their abilities on another, on the basis of reconstructing the ancient traditions of eating, loving women and children, weaving, playing musical instruments and trusting nature's wisdom, in their search for an identity, today's artists have called into question the relationship between the new, sovereign citizen of Central Asia and his country.

The imagery in Erbossyn Meldibekov's (Kazakhstan) video-performance, "Pol Pot", is terrifying: it shows the heads of living people with distinctively Asian features buried alive. Its semantics refer to many cultural codes and signs. Historically it refers to Tamerlane's Isfahan pyramid, Vereschagin's "Apotheosis of War", and the Soviet cult film, White Sun in the Desert, while in contemporary terms it refers to a local bank's Asian advertising campaign and to the opening scenes of "Terminator I". "Pol Pot" was also a harbinger of the future: the Abu Ghraib photographs and the electronic game, "The Snood".

But these references are only one level of Meldibekov's work - a summation of what the absence of freedom means. On the personal, regional, and human level it equates the human head to a stone, an inanimate object unable to change the situation - "once a stone, always a stone".

For the artist, Mongol features are the essence of what it means to be Asian and serve as the strongest sign of regional identity. The political incorrectness of such an approach is apparently not

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



obvious to anyone outside Central Asia. In Meldibekov's very simple video-performance entitled "Pastan", the author - whose facial features are markedly Asian - sits for hours while he is slapped in the face. The political incorrectness of this masochistic ode to the myth of Asian submissiveness is clear.

Another politically incorrect example is "Monument to a Hero" in which four real horses' legs are mounted on a high 'Roman' pedestal.

Said Atabekov's work - less angry, but equally clear - depicts the average Central Asian as basically passive, yet capable of resistance. The instruments of resistance are eccentricity, an asocial attitude, and a tendency towards sacrifice. The artist himself often plays the role of a wanderer, a penniless preacher, or a holy fool dressed like a dervish in his performances.

In Atabekov's performance, "Genghis Khan's Dream", after the artist offers up a repentant prayer and falls to the ground, paint is poured over him. And so all that the great conqueror leaves is his criminal outline on the ground.

The visual symbolism of "Son of the East" derives from the wooden ring with its internal cross structure used to hold together the axes of the yurt, the traditional Asian nomad dwelling. This ring, a symbol of home and family, is one of the most familiar symbols of the new era, today serving as the basis for independent Kazakhstan's coat-of-arms.

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



"Son of the East" is a boy whose image calls to mind the wooden ring and its inner cross. His body is shown as a cross in a circle reminiscent of both Leonardo da Vinci's Vitruvian Man, as well as the ideal proportions of the Renaissance Man.

This palimpsest suggests another interpretation, at once ironic and cruel: "Son of the East" is a victim crucified on a St. Andrew's cross on Kazakhstan's state coat-of-arms.

Identity in contemporary Central Asian art is therefore an oppositional, rapidly evolving, modernizing intellectual system. The phantom of post-modernism is acquiring increasingly real features as the search for differences and the exploitation of Central Asian myths and stereotypes comes to an end, to be replaced with deeper concepts. A supra-regional concept is emerging, one that proceeds from local issues to metaspaces with reference to world politics, economics, culture, and information.

The symbols of Central Asian cultures and traditions are being absorbed into worldwide artistic codes. Although this may complicate their comprehension, it also lends mysterious new elements to intertextual dialogue. Transgressions of cultural spaces diverse in type and in time occur when 'national' signs are placed in new environments and by the reverse process, when boundaries between local idioms are erased, creating new international code systems. In this way relationships are developed with the world at large, a world that now includes Central Asia.

The photographic series, "Shadows", by Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djournaliev (Kyrgyzstan) tells a short metaphysical story about the transformation of sheets stretched out in the grass. In fact, the story refers to events in the Ferghana Valley where violent conflicts have occurred between the local Kyrgyz, Uzbeks, and Tajiks.

Camouflage fabric of various hues stretched over a wooden frame forms Said Atabekov's "Winter" and "Summer in Afghanistan".

Erbossyn Meldibekov's "My Brother - My Enemy" shows two figures facing each other with pistols pointing into their mouths, a reference to the Central Asian dialogue between the "fraternal republics" - a hopelessly outdated Soviet political myth devoid of meaning in an era when global 'fraternal' relations take place within a different system of contacts.

Said Atabekov's "Neon Paradise" shows a dervish sitting in front of a supermarket entrance, his prayers and bows out of sync with the automatic opening of the supermarket doors. The video soundtrack - the idyllic, though absurdly inappropriate chirping of birds - ironically underscores the shaman's mysterious power (or lack thereof) over artificial 'nature'.

By laughing at himself as a stereotypical Asian dervish, he is also poking fun at the trendy western interest in customs of traditional societies, customs that have long since been turned into exotic entertainment and souvenir sales by fake 'shamans'.

The rapid westernization of Central Asia, the introduction of transnational concepts, categories, and schema - from sneakers to spam, from barrels of oil to stinger missiles, is changing the region's appearance. The roadside yurt-restaurant with a Coca-Cola sign over its entrance is a common sight. The Mayor of Almaty recently remarked that Almaty has become a typical American city. Ethnography is a geographical phenomenon, tied to place and time. In Gulnara Kasmalieva's performance, artificial hair - a decorative ethnographic element - is braided into her real hair. When she cuts off her braids, the artist also cuts off part of her own hair.

Said Atabekov's self-portrait shows the artist wearing a t-shirt from Berlin's Checkpoint Charley Museum reading "You are now leaving the American sector" while he stands in front of a road sign reading "Kyrgyzstan", a country whose territory now hosts American military bases.

Godot's arrival is expected from?

For the new Central Asian countries to be integrated into the global context it was enough to declare their independence and to affirm their loyalty to the United States. However, unofficial artists need a lengthier intellectual process to feel they have become citizens of the world. For these artists, personal, artistic, ethnic, and national identity is the only means of self-awareness.

Erbossyn Meldibekov's performance and Turkmenbashi's performance, in which the leader shows the sun where to shine, are two sides of the same coin, each bearing an Asian profile. The price is US \$57.72 a barrel - and that is unfortunately the most reliable measurement of Central Asian identity today.



Gulnara Kasmalieva, Murat Djoumaliev. Shadows. Photo, 2000
Гульнара Касмалиева, Мурат Джумалиев. Тени. Фото

В ожидании Годо: среднеазиатская версия поиска идентичности

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 Туркменистане, 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

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



на кухнях, в массмедиа, парламентах. Естественно, 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 родо-племенных 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 вернули Среднюю Азию в исходную точку, обогатив общества элементами советской цивилизации – моноагркультурами – 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 XVI – XVII 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. Золоченый 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 государственных.

Придание эксклюзивных государствообразующих прав «отцам народов» древности происходит, несомненно, и для создания идеи преемственности власти, поскольку нынешние правители-президенты утверждают себя отцами-основателями, давшими 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 Алма-Ате, 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 скупно поддержаны «национальным» декором: аксессуарами, 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 породил 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 уже можно считать десятками, и неслучаен 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, противоречило 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 Ашхабаде, 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 Славоя 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 Кинг-Конгом в случае оптимистического Туркменбаши играет натуральное дневное светило солнечной Туркмении.

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



Восприятие новых технологий через популистскую эстетику Голливуда – вполне оправданный метод современного авторитарного среднеазиатского дискурса; еще Ролан Барт отмечал, что половинчатый, межуточный 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 – межуточные объекты, объединяющие религиозные знаковые системы с безумными голливудскими сюжетами об электронном управлении миром, существуют и в Казахстане.

Элементами Монумена Независимости в Алма-Ате 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 вдыхать 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 башне Байтерек, в которой, кроме сложного подиума для нее, ничего нет. Грандиозное 97-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 киргизская 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.

Gulnara Kasmalieva. "Goodbye song". Performance, 2001

Гульнара Касмалиева. "Прощальная песня". Перформанс



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 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).

Erbossyn Meldibekov. Monument to a Hero. Installations, 1999
Ербосын Мельдибеков. Памятник герою. Инсталляция



На индивидуальных уровнях эта тенденция проявляется в поиске языка отличий, а не подобию, основанного на разрушении этнографически-сувенирного стереотипа, закостенелого 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, снятии слоев советской и религиозной морали, европейских и восточных культурных норм, десакрализации ритуального устройства постсоветского 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 году) – фотографией 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, не способному изменить ситуацию, – «отрадной камнем быть»...

Самым сильным знаком региональной идентичности для художника является монголоидность как квинтэссенция азиатчины, неполиткорректность 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 неполиткорректно, с мазохистским усердием издеваясь над феноменом азиатской покорности.

Наконец, совершенно неполиткорректные дежа вю 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 Чингисхана» он, после вознесения покаянной молитвы, падал на землю, а соратники обводили его силуэт краской. В результате от властителя оставался только криминальный след на земле.

Пастиш «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 перекладыны деревянной крестовины шанырака. То есть являет 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 становится, 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, вбирающим в себя проблемы мировой политики, экономики, культуры,

информации. Знаки среднеазиатских культур и традиций вплавляются в мировые коды, с одной стороны, затрудняя чтение, а с 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 киргизов, узбеков и таджиков.

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

Said Atabekov. Son of the East. Photo, 1995

Саид Атабеков. Сын Востока. Фото





Erbossyn Meldibekov. Pastan. Video
Ербосын Мельдибеков. Пастан. Видео

«Брат мой – враг мой» Ербосына 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 звукоряд – 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 амплуа, оборачивается насмешкой над модным на Западе интересом к «естественным» практикам традиционных обществ, давно превратившихся в сувенирно-экзотическое зрелище, на которых спекулируют ушлые африканские и азиатские «шаманы».

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 Алма-Аты заметил, что она превратилась в заштатный американский город. Этнос – явление географическое.

В перформансе Гульнaры 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

On Professional Art in Kyrgyzstan

A Historical Reference

The history of professional art in Kyrgyzstan counts barely more than eighty years. The more surprising appears the result, with which this culture comes arrives to the contemporary world.

The last Kirghiz towns and non-nomadic settlements were destroyed by the sixteenth century, leaving their tradition of urban culture in ruins. During several centuries the population lead a nomadic way of life and arrived to the twentieth century with developed forms of craftsmanship and popular art. Non-nomadic settlements and towns re-appeared in Kyrgyzstan after the annexation by Russia (1855-1876), and professional artists found their way to the country not earlier than the 1920s (Vladimir Obratsov, Semen Chuikov). First ethnic Kirghiz artists (Gapar Aytiev, Sabyrbek Akyzbekov) began to work in the 1930s and received their artistic education in Moscow. These historical circumstances turned to be surprisingly favorable for the formation of a culture of a new type, whose outlines were already visible in Soviet times.

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



Nature as a Teacher

One of the peculiarities of Soviet art was its multi-ethnic composition. The peripheral regions were expected to produce art that was to be "national in form and socialist in contents".. The thesis of "national form" soon turned into an empty slogan. Indeed everybody had to base on the academic tradition and to orient themselves at the Russian realistic art of the second half of the nineteenth century. This process was painful and difficult in places, where local traditions of professional art existed.

In Kyrgyzstan, a new artistic system began to form in the 1930s, when socialist realism was firmly established as the official style all over the country. The active and heterogeneous quests of the 1920s became a no go area by that time. For this reason, in Kyrgyzstan (or Kirghizia as it was called at that time), there was no direct orientation to the patterns of Oriental art, like in the center of Turkistan, where artistic life had begun on the turn of the nineteenth to the twentieth century. In Uzbekistan and Turkmenistan numerous artistic groupings tried to create a "new Asian style" and "to make the art of the Turkmens understandable for Europe". In Kyrgyzstan, the work from nature and life was taken as a basis.

While big size paintings depicting social and historical-revolutionary topics were prospering in Soviet art, Kirghiz artists with passion worked from nature, mastering their professional skills. They avoided the so-called "applause style" of 1930s to 1950s, concentrating on the sketch as a specific form of creative work and reaffirming the landscape as a leading genre. Thematic freedom of the study period provided the artist the opportunity to rather rapidly find his own intonation and circle of topics connected to the traditional way of life, rather than the pathos of Soviet reality. Already at that time, Kirghiz art stood out among other national schools, attracting by its lyric intonation and independent position.

Artistic Memory

Certainly the independence was conditional. It found its expression in how Kirghiz artists easily assimilated problems, which were close to them, enthusiastically acquired the new artistic language and avoided to notice anything strange to them. As a result, the formation of professional art proceeded without particular difficulties, and the process of familiarization with European culture rapidly bore fruits. The apprehension of this culture underwent corrections by the traditions of national culture.

The popular art of the Kirghiz has an improvisational character, which contributes a particular flexibility to the national artistic consciousness. Improvisation assumes the presence of initial structures fixed in culture, around which an infinite diversity of variations may appear. Artistic thinking of this kind distinguishes itself by its open character: it is able to absorb the most different impulses. On the one hand, it makes the perception of other cultures easier, on the other hand it helps to preserve basic positions of the own culture.

During student years, the memory of the own culture corrected the lessons of the new artistic language at the level of artistic thinking itself. At the end of 1960s, a new generation of young artists, who received their education in Moscow and Leningrad, began to work. It would have seemed that their creative searches would have to be related to the leading tendencies of contemporary art in the tightest way. However, the young artists were not attracted by famous names of metropolitan art, but by the European masters of the classical period and the twentieth century. All types of professional art had been formed in Kyrgyzstan by that time. Now it was the time to understand its roots. This is why Satar Aytiev, Murat Bekdjanov and many others were interested in how art works and is created, and not so much in the postmodernist dialogue and in the quotation of famous works, which was fashionable in the 1970s. Almost in all regions of the Soviet Union, artists were attentively observing what was happening in Moscow and in the Baltic republics. In Kyrgyzstan, it was known not worse than in any other place, but nobody was afraid to find oneself outside the tendencies, which were determined in the center. So, for instance, the so-called "rough style" did not find any adherents there. The publicistic pathos of this kind of art, its search for a new hero, its big size paintings with their organized and arranged compositions - all this was strange to Kirghiz artists. The young generation concentrated on sculptural researches, enlarging the limits of their points of reference. This was their way out to the practice of European art, comprehended rather freely and largely as, for example, in the works of Satar Aytiev.

In the 1970s, critics considered the victory of Moscow artist Victor Popkov in his struggle for the right of personal expression a particular merit, whereas in Kyrgyzstan nobody fought for it, simply because nobody had any idea that it could be different.

New Wave

New tendencies appeared by the mid 1980s. The creative quests of artists began to form considerably in the context of the common processes that were typical for Soviet art.

At that time, the spontaneity of expression and the dimension of sensations and emotions, which had often formed the essence of the works of masters of the elder generation, submerged into the subtext of Kirghiz painting. The striving for invented composition of a closed type came to the foreground. The poetization of the

typical way of life yielded to considerations about the historical destiny of the people and to the evaluation of the own way from a historical distance. The idols changed as well; It was already not Rembrandt or Cezanne, whose creative work along with other classics so much excited the artists of the 1960s and 1970s. So for instance, the art of Salvador Dali and Federico Fellini became the standard for Emil Toktaliev. Many artists like Kadyrjan Turgunov, Talant Ogobaev and Jylkychi Jakypov actively reacted to the most diverse tendencies in contemporary art such as expressionism, photorealism and abstractionism. Their creative work fits well into the general scheme of searches of the so called "vosmidesiatniks" ("Nineteenies"), but it remains in the limits of "regional recognition".

Satar Aitiev. Portrait of a Contemporary. Oil on canvas, 1969

Сатар Айитиев. 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 традиция городской культуры. На протяжении нескольких столетий народ вел кочевой образ жизни и в XX век пришел с развитыми формами народного творчества. Оседлые поселения и города в Кыргызстане вновь возникают после присоединения к России (1855 – 1876), а профессиональные художники появляются здесь только в 1920-е годы (Владимир Образцов, Семен Чуйков). Первые национальные живописцы (Гапар Айтиев, Сабырбек Акылбеков) начинают работать в 1930-е годы и получают художественное образование в Москве. Подобные исторические обстоятельства оказались удивительно благоприятны для формирования культуры нового типа, контуры которой намечаются в советское время.

Kadyrjan Turgunov. The panther. Oil on canvas, 1993

Кадыржан Тургунов. Пантера. Холст, масло



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-е годы, когда повсеместно утверждается официальный стиль – социалистический реализм. Активные и разнородные поиски 1920-х 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 процветала картина 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 традициями национальной.

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 вплывать 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-х 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 художническая «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-е 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-х 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 to “Contemporary Art” of Kyrgyzstan

Soviet Traditions

Literature and art of Soviet Kirghizia* have been successful in the international arena, and even a simple enumeration of facts confirming this would take several pages. Some tendencies of this successful culture represented a particular and, one could say, paradoxical factor in the formation of “contemporary art”. The traditional art of the Republic was not interested in the problems of urban “asphalt Kirghiz”.

In the beginning of the 19th century, most of Kyrgyzstan’s population lead a nomadic way of life. This historical lack of development determined the character of the outcome of socialist cultural development. It showed first of all in the choice of topics, which concentrated on rural themes, and secondly, if an urban theme were chosen, in its interpretation from the point of view of patriarchal values of rural life style. Most of the plots in the literary works of the famous Kirghiz writer Chingiz Aitmatov unfold before the background of mountains and steppes. It is this kind of stories of the early 1960s, such as ‘Mother’s Field’, ‘Jamilya’ and ‘Ambler’s Pace’ that earned the author worldwide literary fame.

By his literary works as well as his active social life, this classic of national Kirghiz literature rendered powerful influence on all spheres of art in the country, such as painting, graphic art and, in particular, cinematography. In the 1970s, films of talented authors, addressing problems of contemporary life, won international recognition as the so-called “Kirghiz Miracle”. They received

the most prestigious awards and prizes, and for a long time determined the circle of officially approved traditional themes and permitted interpretations. The cinematographic drama, “The Sky of Our Childhood” by Tolomush Okeev, is about the values of the nomadic lifestyle perishing under the pressure of industrialization. Bolot Shamshiev’s film “A Shot at the Karash Pass” is based on a story by Muhtar Auezov, a Kazakh literary classic. It tells the story us about the awakening of revolutionary consciousness with a poor nomad in Tsarist Russia. “Mother’s Field” by Gennady Bazarov is a successful screen version of Chingiz Aitmatov’s book about the ordeals of kolkhoz farmers in Kyrgyzstan during the Second World War. Films about urban life, created in the Kirghiz Republic, are inferior to the best works in Soviet cinema dealing with the same subject-matter, whereas the realistic texture and style of nomadic way of life was a shing success on cinema screens all over the world.

The traditional art of the independent and democratic Republic of Kyrgyzstan is a legitimate heir of themes, ideas and the successes of Chingiz Aitmatov’s literary works as well as the films of the “Kirghiz Miracle” period. It hesitates a bit to reach beyond the limits of what is approved, expected and acknowledged, and what is a well exploited myth about our patriarchal character, while it is not interested in the ugly urbanism of life in our towns. It evoided the “asphalt Kirghiz”, who grew up as a cosmopolitic townsman in the century of triumphing communication technologies and sought “refuge” at the bosom of “contemporary art”, not having found his reflection in traditional genres.



Film “Beshkempir” (1998) by Aktan Abdykalykov. “Silver Leopard” of the Locarno film festival

Фильм «Бешкемпир» (1998), режиссер Актан Абдыкалыков. «Серебряный Леопард» кинофестиваля в Локарно (Швейцария)

Traditions of our “Avant-gard”

There were examples of counteraction against the official, showcase, generally acknowledged art. The poet, artist, and “jester”, Ramis Ryskulov appeared at the First of May celebrations on Red Square in Moscow wearing shoes painted brightly red. This happened during the political thaw of the 1960s, and the author did not suffer much. Most of his similar “actions” in the peripheries of the Soviet Union were perceived as simple protest of a drunkard against the order of the Soviet East, everybody had become annoyed of. For his artistic colleagues he was a likable symbol of creative liberty and a boon companion, although unclear who he was regarded as in the first place. The texts of Melis Berdyshev became the continuation of this “jester’s” traditions and fulfilled all criteria of contemporary art. Since the early 1990s, from time to time really interesting stuff started to appear among the “hooligan” graffiti on town fences. Members of the “creative intelligentsia” immediately took notice and understood that these were not just fashionable graffiti. Melis Berdyshev, like many of our “lonely men of genius” did not care about remaining a part of “contemporary art” history of the country. Texts and slogans still appear on fences from time to time, but now this does not impress anyone.

Since the early 1980s, as a presentiment of changes to come, objects and installations began to be exhibited in the collective annual exhibitions of the official Artists Union. The most noticeable “aksakals” (“patriarchs” as translated from Kirghiz) of our avant-gard were Sergey Daragan, Konstantin Shkurpela and Valery Ruppel.

Soviet ideology allowed for interpreting all of these examples as formal searches in the field of decorative art, and Party officials did not strongly assail these curious experiments. Our attempts to create “contemporary art” during the Soviet period suffered from excessive and anxious attitude towards form. Such “formalism” becomes apparent even now and we are often blamed for the decorative character and dominating designer’s approach. It always grated on our artists that “modernist presentation” was absent in “contemporary” works, and they are not convinced by arguments that a concept of revealing the problem stands behind this alleged “untidiness”.



Ramis Ryskulov. Dance

Рамис Рыскулов. Танец. Холст, масло, 1988

Sergey Daragan. Transit 97. (8). Carton, mixed technique, 1997

Сергей Дараган. Транзит 97. (8). Картон, смешанная техника

Valery Ruppel. Yellow album – III. Carton, mixed technique, 1999

Валерий Руппель. Желтый альбом – III. Картон, смешанная техника



It should be noted here that “contemporary art” on its turn also influenced traditional art in our country. It has become a sign of scrupulous attitude toward the formation of expositions of paintings and graphic art to consider the necessity to diversify them by introducing installation type elements. The 1997 exhibition “Akaev 2000” by Evgeniy Boikov, Gamal Bokonbaev, Erkin Saliev and Yuristanbek Shygaev became a bright example of this approach. The artistic video “JyldyzStar” was created in the framework of this project, which looked however more like a commercial. The exhibition of paintings was supplemented with objects of “fashion” and installations. A joint performances of participants of the “Akaev 2000” exhibition created a collective portrait of the first Kirghiz president and reflected the ambiguity and multifaceted character of this 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.

Evident influence of the principles “paper architecture” appear in a series of objects by Ernest Abdrzakov, called “City”. 1997

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



Soviet Modernism

For the sake of fairness, it should be noted that within the frames of Soviet modernism there were attempts to enlarge the circle of topics and formal approaches. Naturally, the most successful experiments were undertaken in the epoch of social reforms.

The most complete and effective cultural project of the “perestroika and glasnost” era in Kyrgyzstan was a new trend in painting. It took its shape and adopted the name “New Wave” as a result of exhibitions in the year of 1987 – 1989.

The most outstanding representatives of this trend were Jylkychi Jakypov, Talant Ogobaev, Kadyrbek Bekov, Yuristanbek Shygaev, Erkin Saliev and Emil Toktaliev. There openness in the selection of topics, the monumental character of paintings and the courageous use of new formal methods were unprecedented at that time and made the exhibitions of the “New Wave” a revolution in visual art of Kyrgyzstan. The response all over the Soviet Union and abroad was significant, as these were alumns of the Soviet school of painting, who demonstrated to the whole world that in a society, based on postulates of “scientific communism”, pluralism of opinions was possible.

Usually, such periods of “storm and stress” are a rich breeding ground for further development. But now it is finally clear that the results of this last evident cultural phenomenon in our art of painting were smartly replicated and sold for over fifteen years. Now, the wave has calmed down without providing an impulse to begin something different, which would be equally significant.

Painting is one more embodiment of the phenomenon that our past successes may strangle development by its authority. Painters have a strong believe in the possibility of individual self-development, but insufficient understanding of the complexity of the contemporary artistic process. They still hope for the state to organize the cultural “business”.

In the mid 1990s, the expression “a picture is an act” was fashionable among the most active and experiment oriented members of the Artists Union. During table talks, ideas to introduce painting to the “street” were born and developed, as for examples painting a “Portrait of Advertisements” on canvas, seriously starting searches for “anti painting” without leaving the limit of frames, or printing enlarged copies of paintings on advanced printers and posting them on huge billboards across the city. None of these projects were implemented. Most probably, the authors themselves intuitively felt that they did not have any aesthetic foundation within the limits of the traditions painting.

A different attitude toward art and a different understanding were maturing outside the walls of the so-called creative unions. One noticeable example of non-official art in our country was so-called “paper architecture”.

“Paper Architecture”

During the late 1970s, Soviet architects found out about the existence of international competitions of conceptual projects. Architects from Kirghizia managed to participate in these “bourgeois” competitions and were awarded prizes. These successes proved that such competitions by themselves contributed to the emergence of latently maturing tendencies. In their actual work, the members of the Union of Architects were subject to massive ideological pressure. As this situation seemed to be hopeless, “paper architecture” was an opportunity of creative self-realization.

On the level of our republic, this phenomenon considerably influenced whole generations of architects and, as a consequence, the state of visual culture in general. A conceptual approach towards the creation of art and the emergence of an intellectual opposition were “maturing” in our country in the field of “paper architecture”.

The “Architectural Alternatives” festival, which took place in the Kirghiz capital in May 1988, was already a pure perestroika event. The ideological fatehrs of the festival, a group of architects headed by Alexander Zusik and Vassily Gresle, managed to gather samples of “paper architecture” from all of the Soviet Union. With the financial and organizational support of some state youth organizations, the architects were able to make their alternative conceptual developments public. By doing so, they hoped to provide a new impulse to Soviet architecture. The meaning of the presentation had already changed: This was an exhibition of “winners” and by having won a victory over one of the conditions of its existence, “paper architecture” itself was dead in the context of the country.

The most famous example of our samizdat literature is the magazine “Zebra” (1983). The “publishers” were caught under the totalitarian legal provision about the protection of press secrets. They were harassed and tormented, but released without serious consequences. The most intriguing alternative exhibition was titled “Zaza” and conducted in March 1992. Its fight was not directed against the political system, which in fact did not exist any more, but against the feeling of mediocrity and backwardness of the Soviet province. For us, these incidents of underground “samizdat” publications and “scandalous” exhibitions were very important. They helped to develop non-official “partisan” methods, which were sufficiently applicable and effective for the stimulation of the artistic process.

For the consolidation of artistic methods, which could adequately reflect reality, everything was in place: talented artists, the will to take action and the necessary information. All manifestations of the creativity of the people, which did not fit into the established limits of traditional art genres, demanded its proper denomination and sign-board. “Contemporary art” became such a signboard.

“Contemporary Art”

As a movement, “contemporary art” appeared in the late 1990s. During the difficult years of adjusting to independence, the architectural studio “MUSEUM” became one of the most noticeable centers of attraction in the field of non-official culture. From time to time, the premises of the studio were transformed into a venue for so-called “apartment” exhibitions, communication, exchange and acquaintances of artists, amateurs and art lovers as well as professionals. The studio was, indeed, a club of like-minded people. Different from many similar, occasionally emerging centers, this commonwealth of poets, artists, designers and architects shared the experience of independent work outside of “creative unions” and the ability to calmly defend their position, which did not coincide with the generally accepted. Here the experience of both the representatives of “paper architecture” and “samizdat” paid off. Ulan Djaparov, Sergey Burov, Emil Guzairov, Gulnara Kasmalieva, and Muratbek Djoumaliev were the most active members of the association.

During the late 1990s, the “MUSEUM” studio organized exhibitions with the participation of artists from Kazakhstan. The titles themselves given to these exhibitions reflected the new curatorial approach to the organization of an artistic event. Avoiding any clear-cut definition of “contemporary art”, the organizers tried to provide equal rights to all the “curious” experiments in the field of visual arts. Three times this kind of inventory was undertaken and it revealed that there were many ways of artistic expression, but all of them fatally lead to results that were long ago known to the world. “Parallel City” (1997) presented urban art of amateurs and professionals, “Labyrintos” (1998) showed funny turns and dead ends of various forms of visual culture, and finally “Plus-Minus” (1999) exposed the presence of manifold potentials in our art. Positioning had came to its end.

In the «Museum» Studio. 2003

В мастерской студии «Museum»





Shailoo Djekshenbaev. Turning. Photo, 2004
Шайло Джекшенбаев. Поворот. Фотопроект

Further on events became more and more frequent and developed into a real avalanche of activities. All recently formed initiatives and initiative groups are still working and developing. For this reason, one can only enumerate the facts, without providing any final characterization.

Artists as Institutions

Artists active in “contemporary art” in our country up to very recent times created their own institutions and were themselves curators of projects, in which they participated as artists. By the time, the “MUSEUM” studio has changed its character to a certain degree, with Ulan Djarparov remaining its only permanent leader and Ernest Abdrazakov, Chingiz Tokochev, Adil Seitaliev, Dilya Halmurzina, and Gamal Bokonbaev being its most active members. One example of the clear and conscious curatorial strategy of the studio is the annual “Bishkek First-of-April Competition”, which has been held for three years in a row by now. These exhibitions have become manifestations of a very particular artistic initiative. There is no center in the country that could sharply define the limit of the genre and divide the artists into groups or “ours” and “theirs”. No one takes the initiative to do this and perhaps such “liberty” allows us to find original approaches among the diversity genres.

Along with the First-of-April competitions, the “URBI et ORBI” anthology has become the project of that association with the strongest public significance. There have already been four issues of the anthology, since it was first published in 1998. Publications in this anthology contributed to the appearance of a distinct and serious information space of contemporary art of its own in the country. Armed with the acquired experience, such as relations with authors on the regional level and “partisan” methods of publishing, the studio initiated the publication of a bulletin on problems of contemporary art under the title “+@b”. With the financial support by the “Kurama ART” Gallery two issues have already been published and a third one is being prepared. This start-up has proved quite successful, making this periodic edition the potential printed mouthpiece of “contemporary art” for the entire region.

In 1999, an exhibition of a new, yet unknown generation of artists was organized in the Lenin House of Culture under the title “Emergency Exit” (Zapasnoy vykhod). In 2000, a creative association of young artists called “Armored Train” (Bronepoezd) made its appearance. It includes Ira Dekker, Roman Maskalev, and Alexander U and exists as an international association between Bishkek, Almaty and Cologne, without “suffering” from territorial limitation.

Shaarbek Amankul and Lizzy Maryl organized an international group of artists called the “Art Connection” in 2000. Their goal was 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. The project was very attractive, as it was implemented on the shores of lake Issyk-kul, and revived traditions of Kyrgyz artists and combined work and rest in a unique natural resort zone. Many rather traditional artists participated in this project. The approach of the curators foresaw total freedom of action, communication and work as a team. Works created at these workshops distinguished themselves by the utilization and inclusion of the peculiarities, provided by the Kyrgyz landscape and natural sacral symbols. This made the project very distinct and prevented it from dissolving in the stunning diversity of contemporary art. Besides that, foreign participants helped to re-discover and perceive the most interesting manifestations of provincial life.

In 2002, Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djoumaliev organized a public association called “ArtEast”. Its most important projects were a Central-Asian seminar “Global systems of the representation of contemporary art” (in cooperation with the Soros Center for Contemporary Art in Almaty) and an international expedition in Kyrgyzstan and Siberia.

“ArtEast” is a family tandem of professional artists with academic educations, who try to implement a strategy of professionalizing their involvement with contemporary art. Successful participation in the Central-Asian festival “Videoidentity”, which took place in Almaty in October 2004, as well as the organization of the “Video Art Workshop” in Bishkek in January 2005, prove the recent serious involvement of the association in video art.

The “Kurama ART” gallery, created in 2003, is the first gallery venturing to start active promotion of contemporary art. More over, it is the first gallery to set strategic goals and to apply rational political steps for their achievement by investing into publishing activities and curatorial projects. In April 2004, the gallery took the initiative to organize an international exhibition under the title “...and Others” (...I Drugie). Works of more than 40 artists from Germany, Liechtenstein, Moldova, Russia, Slovenia, the Ukraine, Kazakhstan, Uzbekistan, and Kyrgyzstan were put to the judgement of the public. Despite the most diverse assessments of the exposition, its main goal was achieved: The intellectual elite could be convinced that there were different ways to perceive “contemporary art”, but that it has become impossible no to recognize its influence on the culture of the country as a whole. Kyrgyzstan was represented at the exhibition by Roman Maskalev and Alexander U with a computer collage titled ‘Paradise Landscape’; Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djoumaliev with a video titled ‘Trans Siberian Amazons’, Shailoo Djekshenbaev with a photo project called ‘Turn’(Povorot) and Valery Ruppel with his installation ‘Green City Project’.

Brothers Forever

In our country, the influence of Russian and Kazakhstani contemporary art is evident. The Soros Center for Contemporary Arts (SCCA), opened in Almaty in 1997, did not conceal its ambitions to become the consolidating 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 exhibitions of Central Asian contemporary art as “No Mad’s Land” in the House of World Cultures in Berlin, “Trans-Forma” in the Geneva Center for Contemporary Art and “Re-orientation” in the “ACC” gallery in Weimar. Among them were Alexander U, Roman Maskalev, Ira Dekker, Shaarbek Amankul, Lizzy Mayrl, Gulnara Kasmalieva, Muratbek Djoumaliev, Shailoo Djekshenbaev, and Ulan Djaparov.

In 2001-2002, international projects of the Novosibirsk curator, Vladimir Nazansky, took place in Bishkek and the title “Inner Asia 1” and “Inner Asia 2”. The geographical coverage the exhibition, ranging from Saint Petersburg to Ufa and Novosibirsk, considerably enlarged the range of contacts of our artists with colleagues from Moscow, Siberia, the Urals and the Ukraine.

Instead of a Conclusion

This phenomenon is not yet limited by the frames of a notion such as “ours – not ours”. It does not require evidence of past achievements and, in general, relies mostly on personal initiative of its supporters. That is why these supporters are not numerous. Interestingly enough, during a short period of time a small group 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 preserved in this historical context. Kirghizia’s contemporary spelling is Kyrgyzstan.

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

Valery Ruppel. Green City Project. Installation, 2004

Валерий Руппель. Green City Project. Инсталляция



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».

В начале XIX века основная масса населения Кыргызстана вела кочевой образ жизни. Эта историческая неразвитость определила 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», «Джамия», «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 Киргизии в годы Великой Отечественной войны. Кино о городской жизни, созданное в республике, уступает лучшим советским лентам аналогичной тематики, а вот фактура натурального быта кочевников блистала на экранах всего мира.

The texts of Melis Berdyshev became objects of research of Ulan Djaparov's "Bishkek Syndrome" project in 2003

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



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 собутыльником 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 заботится о том, чтобы 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 киргизского) нашего авангарда – Сергей Дараган, Константин Шкурпела, Валерий Руппель.

Valery Ruppel. Black Penis. 1992
Валерий Руппель. Черный пенис

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 корбило 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 – 1989 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.

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 чему-нибудь другому, столь же значительному.

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



Живопись сейчас является еще одним воплощенным примером 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 «антиживописи», 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 неофициозного 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. Идейным вдохновителям фестиваля – архитекторам 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 – это 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 интригующая «другая» выставка – выставка «Заза» (март 1992). 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 пригодился 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, кураторском подходе к организации художественного мероприятия. Без четкого определения, что это именно «современное искусство», была предпринята попытка предоставить 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 возникшие инициативы и инициативные группы развиваются и 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 свои 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, Дия Халмурзина, Гамал Боконбаев. Примером ясной и осознанной кураторской стратегии студии являются

Ulan Djaparov. The Gloomy Samurai. Performance, 2005

Улан Джапаров. Сумрачный самурай. Перфоманс



бишкекские первоапрельские конкурсы, проводимые вот уже три года подряд. Эти выставки стали проявлением самобытной художественной инициативы. В республике нет центра, который мог бы четко определить границы жанра и поделить всех на своих и чужих. Такую задачу на себя никто не берет, и, возможно, такая «вольница» позволяет находить в жанровом разнообразии самобытное.

Самый общественнополезный 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 инициировала издание бюллетеня по проблемам современного искусства «±@b» (при финансовой поддержке галереи «KuramaART» 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 котором участвовали около тридцати художников из Центральной Азии и Европы. Проект, безусловно, привлекателен – на берегу озера, в уникальной природной курортной зоне возрождается традиция киргизских художников совмещать отдых с работой. Участием в этих проектах отметились многие вполне традиционные художники. Позиция кураторов – полная свобода действий, общение и совместная работа. Для произведений, созданных на этих воркшопах, характерно использование особенностей киргизского 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 алма-атинским 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 свидетельствуют успешное участие в центральноазиатском фестивале «Видеоидентичность» в Алма-Аты 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 были предложены произведения более сорока художников из Германии, Лихтенштейна, Молдавии, России, Словении, Украины, Казахстана, Узбекистана и Кыргызстана.

“Bronepoezd” Group. Adolf Kuvshinov. 2001
Группа «Бронепоезд». Адольф Кувшинов.

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 Джекенбаев, фотопроект «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 Алма-Ате 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 «ACC» в Веймаре. Современное искусство Кыргызстана на этих выставках представляли: Александр У, Роман Маскалев, Ира Деккер, Шаарбек Аманкул, Лици Майрл, Гульнара Касмалиева, Муратбек Джумалиев, Шайлоо Джекенбаев, Улан Джапаров.

В течение 2001 – 2002 годов в Бишкеке прошли международные проекты новосибирского куратора Владимира Назанского «Внутренняя Азия I» и «Внутренняя Азия II». География выставки – С.-Петербург, Уфа, Новосибирск, что существенно расширило контакты наших художников с художниками обеих столиц России, 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, Муратбеку Джумалиеву и Шаарбеку Аманкулу.



Group "Zamana" (Gulnara Kasmalieva, Muratbek Djumaliev, Shailoo Djekshenbaev, Marat Sarulu, Talant Ogobaev). Paradise. Annual exhibition of SCCA - Almaty. 2000

Группа «Замана» (Гульнара Касмалиева, Муратбек Джумалиев, Шайлоо Джекенбаев, Марат Сарулу, Талант Огобаев). Paradise. Вторая годовая выставка СЦСИ – Алматы

"No Mad's Land" in the House of World Cultures in Berlin

На выставке «No Mad's Land» в Доме мировых культур в Берлине





Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djoumaliev

The work by Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djoumaliev is of great interest reflecting all the pluses and minuses of contemporary art development in the republic.

The artists began their team-work at the time of pioneers – at the end of the 1980s they were participants of “Underground” seminar in Narve (Estonia), and at the end of the 1990s they were still active participants in the “nontraditional” initiatives of the architectural studio “MUSEUM”. Before Gulnara and Murat had had long experience of independent work: Gulnara’s record of graphic art is distinguished by capricious investigation, Murat’s record of monumental sculptures is well-known by established features of the Soviet school. It was easy for them to start experimenting with all genres of contemporary art, though many artists at that time suffered from a lack of clarity, did not want 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 how installations differed from sculptures, and professionalism helped them feel the opportunities an actual method of artistic reflection provided.

They also were among the first to recognize the signs of the time, the necessity of building a space of self-realization with their own hands. The government stopped supporting art, and this provided space for representatives of a new cultural force to step in. In order to survive, it was necessary, not hoping for others, to begin founding modern institutions themselves. Thus they do not resemble a lot of 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 Djoumaliev initiated founding of “Zamana” group, and in 2002 organized “ArtEast” group. Their most recent projects and initiatives include Djoumaliev’s lecture at the 8th Istanbul Biennale about Kyrgyzstan contemporary art (September 2003), the curatorship of Kyrgyzstan section at the 3rd Novosibirsk International Biennale of contemporary graphic arts (September 2003), the organization of “Bishkek intergraphic” - an exhibition of contemporary printed graphics (February 2003 to March 2004), and the International Art tour in Kyrgyzstan and Siberia “Whispers of Earth, Silence of Heaven” (June-July 2003).

Back from the tour Gulnara and Murat brought a film, “Trans Siberian Amazons”. The film is a touching and ironic report about the life of small-scale traders in the transitional period, traveling with their goods on trains, and sadly singing songs popular in their Soviet youth. In the hands of the authors this simple plot acquires the depths of a work of drama. Collision of different epochs, an attack on the weariness of the society, and social analysis of the phenomenon can all be found in the film, but, which is most important, it shows the firm spiritual

center of broken human lives. Moreover, "Trans Siberian Amazons" is a lesson, an example, a way for art to survive in a poor country. Our film-makers 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" exhibition 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 "Transforma" at the Center for Contemporary Art in Geneva (September 2002).

Kasmalieva has run a few steps forward, incorporating performances, actions, and gestures not yet belonging to contemporary art, using herself as the material for 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 revaluation of the syncretic culture of the past. Ethnographic presentations of national rituals are very refined and often evoke feelings of facileness akin to those aroused by opera decorations. After seeing a "preconceived" performance one believes that traditions are exactly as they are portrayed and the masterful usage of artistic methods adds a non-counterfeited authenticity to the performance.

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

Gamal Bokonbaev

Gulnara Kasmalieva, Murat Djoumaliev. Tran Siberian Amazons. Video installation. 2004
Гулнара Касмалиева, Мурат Джумалиев. Транссибирские амазонки. Видеоинсталляция.



Гульнара Касмалиева и 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 «MUSEUM». 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, нежеланием определяться («Не живопись» – так характерно называлась одна из вполне живописных работ того времени). Образованность помогла Гульнаре и Мурату быстро разобратся, 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 – неполучившийся художник, а заниматься общественной работой заторно.

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-й Стамбульской биеннале о современном искусстве Кыргызстана (сентябрь 2003); кураторство кыргызстанского раздела на 3-й Новосибирской международной биеннале современной графики (сентябрь 2003); организация выставки современной печатной графики «Bishkek intergraphic» (февраль 2003 – 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 небогатой 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 представила свой перформанс «Прощальная песня» (декабрь 2001). Впоследствии он будет показан на выставке «Внутренняя Азия II» (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 создает 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, Murat Djoumaliev. To the future... . Video, 2005
Гульнара Касмалиева, Мурат Джумалиев. В будущее... . Видео



Roman Maskalev and Maxim Boronilov

The artistic duet of Roman Maskalev and Maxim Boronilov was formed while creating "Paris" video trilogy in 2004. If it was Maxim's debut, while Roman had already had significant artistic experience in video, photography and performance within the group "Bronepoezd" (Armored Train). Today this group of young artists, in spite of its adolescence, has its own recognizable style and occupies progressive positions in contemporary 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 had neither any real "communication" with worldwide contemporary art, nor "suffering" experience of the older generation, or any institutional support. They had, however, the keen desire to express themselves contrary to dead academy norms and total crisis of artistic education in the republic. In 1999 they organized the "Emergency Exit" exhibition in Recreation Center of Lenin Factory. The choice of place is characteristic. The absence of glamour and the reflection of post-Soviet subject-matter have become at the group's characteristic feature.

A series of nonconformist exhibitions in Kyrgyzstan at the end of the 1990s played an important role in determining of their "territory of Art", but for the young artists participation in "Communication, the experience of mutual cooperation," a Soros exhibition of

contemporary art in Almaty, was a major turning point. Direct communication with the exhibition participants, the majority of which had been already well-known, finally reinforced the faith in themselves and the correctness of the way they had chosen. The same year the group presented their film-interpretations of the works by Daniil Kharms at "Look in a different way" youth film-festival in Kazakhstan. Using of old outdated 8mm film, a successfully recorded soundtrack, subtle irony, the grotesque, and a remarkable sense of humor, immediately determined the innovation of the group's creative approach. The work received recognition not only among film-makers, but also successfully became a part of Central Asian contemporary art.

Artists were able to not only to understand the unique character and at the same time the absurd of the surrounding post-Soviet "stuff", but also present it in a talented manner, often becoming actors themselves. If in their video work "Artist 1" and "Artist 2" Alexander U and Roman Maskalev brilliantly portray narrow-minded opinion on what a real artist is, i.e.. smart, many-sided, hungry, angry, unnoticeable, quickly reacting to situations, in the film "The Grieving", having named its parts "Universal Sadness", "Death of a Hero", "Love to Eternity", the artists were able to avoid superfluous pathetic elements and show the tragedy of the generation of the 1990s.



The problem of marginality was strictly, without speculation presented in the performance of Roman Maskalev at a festival in Ireland in 2004. The artist, standing on a chair in front of the audience, periodically hit a wooden stick against a zinc bucket, worn on his head. At the same time Roman swore at himself in Russian. The reason for such a harsh treatment to the artist's body was inability to speak English and inability 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 participating in the performance. Thus occurred communication without words!

In their new video "Paris" Roman Maskalev and Maxim Boronilov follow the creative method used in "Bronepoezd". "Paris" is an informal name of a trans-shipment point on the road between northern and southern Kyrgyzstan. The artists, it seems, were not interested, why the place received that specific name. Much more important was showing the difference between local reality and "the Kyrgyz Dream" – the capital of French chanson.

Muratbek Djomaliev

Roman Maskalev, Alexander U. Paradise landscape. Photo montage, 2004
Роман Маскалев, Александр У. Райский пейзаж. Фотомонтаж.





Роман Маскалев и Максим Борониллов

Творческий дуэт Роман Маскалев и Максим Борониллов сложился в процессе создания видеотрилогии «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 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 постсоветской темы в дальнейшем станут характерной чертой группы.

Не последнюю роль в определении своей «территории искусства» сыграл ряд нонконформистских 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 Алма-Ате. 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 центральноазиатского 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 видеоработе «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 Борокилов 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 and Maxim Boronilov. Paris. Video, 2004
 Роман Маскалев и Максим Борокилов. Париж. Видео.



Bishkek performances of the 2000s

Бишкекский перформанс 2000-х



1



2



4

Студия «MUSEUM»:

1. Эрнст Абдразаков, Чингиз Токочев, Улан Джапаров, Роман Маскалев. «Блин-Монстры», 2005
2. Улан Джапаров, Адиль Сейталиев. «Горячая Голова – Холодное Сердце», 2001
3. Улан Джапаров. «Корабль плывет», 2003-2004
4. Гамал Боконбаев. «Self made Man», 2004
5. Гульнара Касмалиева. «Прощальная песня», 2002

В отличие от московского или алма-атинского акционизма 90-х, современные бишкекские перформансы не носят радикального характера и, за редкими исключениями, не пытаются задействовать политические, этнические или региональные мотивы. Этим работам присуще две ярко выраженные тенденции. К первой из них, относятся импровизационные, этюдные, крайне ситуативные перформансы, иронично обыгрывающие общепринятые банальности и культурные штампы, и в то же время раскрывающие в этих бытовых ситуациях и реалиях некий мифологический смысл. Ко второй же тенденции относятся драматургически продуманные и символически нагруженные работы, выражающие отношение современного художника к архетипическим основам бытия. Так отличительной чертой актуального бишкекского перформанса является своеобразное сочетание созерцательности, а подчас даже и философичности, с изрядной долей самоиронии.

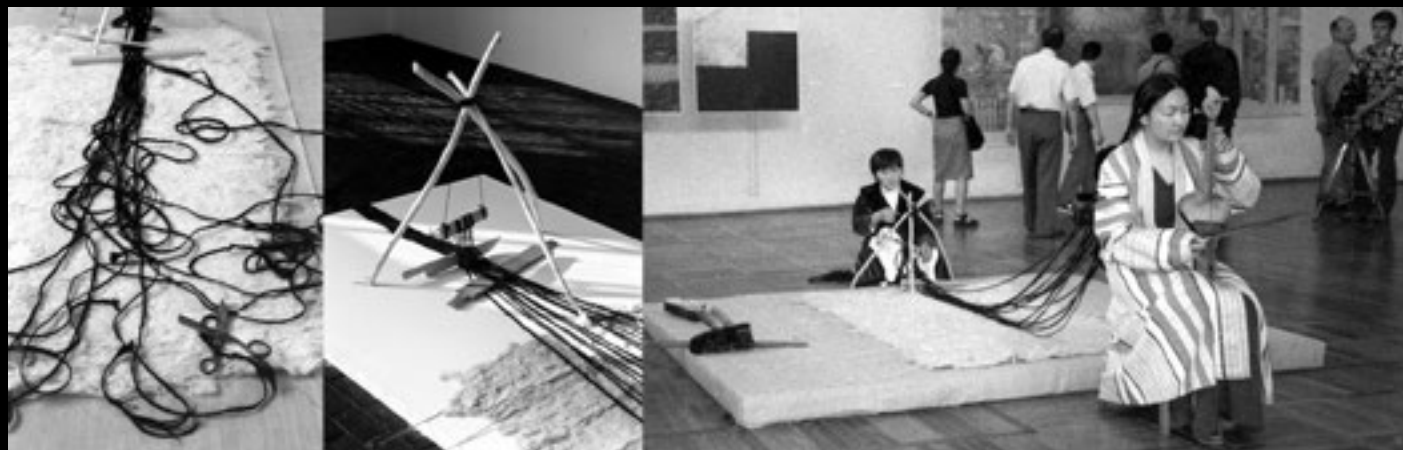
Составитель программы Улан Джапаров, Бишкек (Кыргызстан)

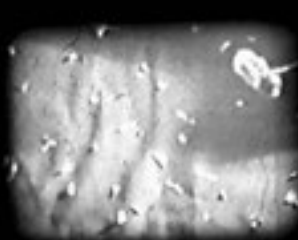
“MUSEUM” studio:

1. Ernst Abdrazakov, Chingiz Tokochev, Ulan Djaparov, Roman Maskalev “Pancake-Monsters”, 2005
2. Ulan Djaparov, Adil Seytaliev. “Hot Head – Cold Heart”, 2001
3. Ulan Djaparov. “The Ship Sails”, 2003-2004
4. Gamal Bokonbaev. “Self made Man”, 2004
5. Gulnara Kasmalieva. “Goodbye Song”, 2002

In contrast to Moscow or Almaty actionism of the 1990s, contemporary performance art in Bishkek has not displayed a radical character and, with few exceptions, has not attempted to incorporate political, ethical, or regional motifs. These works, however, do demonstrate two striking tendencies. The first of these consists of improvised, situational performances that address commonly accepted banalities and cultural stereotypes, both playing with them ironically and unlocking the mythological and symbolic meanings latent to these everyday situations. The second tendency consists of works whose dramaturgy is thought out and loaded with symbolic meaning in advance, expressing the contemporary artist's relationship to the fundamental archetypes of everyday life. In this sense, contemporary performances in Bishkek distinguish themselves through their unique blend of contemplation and even philosophical depth with a hearty dose of self-deprecating irony.

Video program compiled by Ulan Djaparov, Bishkek (Kyrgyzstan)





1



2



3

New Bishkek Video-Art of the 2000s

Новый бишкекский видеоарт. 2000-ые

“Bronepoezd” Group (Alexander U, Ira Dekker, Roman Maskalev)

1. “Tea Ceremony”, 2001
2. “Cosmic Uncertainty”, 2002
3. “Adolf Kuvshinov”, 2001 (2003)
4. Ernst Abdrazakov and Roman Maskalev “I am for myself alone” 2005

During the late 1990s and the early 2000s, a new generation of young city artists proclaimed their existence in Bishkek. Since their formative years already took place in the post-Soviet period, they missed the trauma and the problems of the transitional period, which distinguished the work of their predecessors. One might say that their art is characterized by the debunking of the myths connected with artistic narratives and methodologies, the reduction of conceptualism ad absurdum, the transformation of the artistic process into some sort of game, and an ironic stance toward the established notions and peculiarities of the region.

The “Bronepoezd” group (Alexander U, Ira Dekker, Roman Maskalev) has become one of the most prominent art groups in this new era. Formed in the year 2000, this group quickly found its own unique signature, largely connected with the use of old 16mm film. As the artists themselves write, their “distinguishing features include multi-layeredness and the possibility of more than one interpretation for each of [their] works; experimentation and exploration; the creation of spaces of signification; games with viewers; and irony and provocation”.

Video program compiled by Ulan Djaparov, Bishkek (Kyrgyzstan)

Группа «Бронепоезд» (Александр У, Ира Деккер, Роман Маскалев):

1. «Чайная церемония», 2001
2. «Космическая неизвестность», 2002
3. «Адольф Кувшинов», 2001 (2003)
4. Эрнст Абдразаков и Роман Маскалев «Я сам по себе», 2005

В конце 90-х - начале 2000-х, в Бишкеке заявило о себе новое поколение молодых городских художников. Сформировавшись в постсоветский период, они были лишены травм и проблем переходного периода, определивших творчество их предшественников. Демифологизация сюжетов и образов, доведение концептуализма до абсурда, превращение художественного процесса в некую игру, ирония по отношению к устоявшимся понятиям и региональным особенностям – вот, пожалуй, их характерные особенности.

Одним из самых заметных творческих объединений стала группа «Бронепоезд» (Александр У, Ира Деккер, Роман Маскалев). Возникнув в 2000 г., эта группа быстро нашла свой особый почерк, во многом связанный со съемкой на старую 16-мм киноплёнку. Как пишут сами художники, их «отличительной чертой является многослойность и возможность неоднозначной интерпретации каждого произведения; эксперимент и поиск; создание знаковых пространств; игра со зрителем, ирония и провокация».

Составитель программы Улан Джапаров, Бишкек (Кыргызстан)

4





2

VIDEO ARCHIVE

Issyk-Kul Art Symposia. 2001-2002

In August 2001 and August 2002, on the shores of Issyk-Kul, the legendary Kyrgyz alpine lake, the 'Central Asia – Europe Art Dialogue' Art Symposium was held. Artists representing the East (Kyrgyzstan, Kazakhstan, Uzbekistan, Tadjikistan) and the West (Austria, Switzerland, Finland, Liechtenstein, Germany) took part in the project. Inspired by local environmental problems and nomadic life in Central Asia, where many people still live close to nature, the Art Symposium called on its participants to use natural materials in their works, such as wood, stone, sand, clay, and to incorporate the elements: wind, sun...

The initiators and organizers of the project were Shaarbek Amankul (Kyrgyzstan) and Lizzy Mayrl (Austria).

The participants included Vyacheslav Akhunov (Uzbekistan), Ulan Japarov (Kyrgyzstan), Galim Madanov (Kazakhstan), Erbossyn Meldibekov (Kazakhstan), Adis and Adil Seitalievs (Kyrgyzstan), Valery Ruppel (Kyrgyzstan) and others...

3

Film of 11 parts:

1. Stones of Silence
2. Steps
3. Garden of Eden
4. View Trap
5. One Point for the Hero
6. Game with Stones
7. Tension. Sandunes Pierced by Arrows
8. Four Corners of the World
9. Aesthetic Object
10. Mujahad Taxi
11. Lifetime

Total playing time: 12 minutes 40 seconds

Film produced by Shaarbek Amankul, Bishkek (Kyrgyzstan)



5

Иссык-Кульский художественный симпозиум. 2001-2002

Арт-симпозиум «Central Asia– Europe Art Dialogue» был осуществлен дважды в августе 2001 и 2002 гг. на берегу легендарного высокогорного озера Иссык-Куль (Кыргызстан). В проекте приняли участие художники, представляющие Восток (Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан, Таджикистан), и Запад (Австрия, Швейцария, Финляндия, Лихтенштейн, Германия). Вдохновленный экологической проблематикой и столь близкими Центральной Азии темами кочевья, жизни на природе, арт-симпозиум призвал своих участников использовать в произведениях природные материалы - дерево, камень, песок, а также задействовать природные стихии – ветер, солнце...

Инициатором и организатором проекта были Шаарбек Аманкул (Кыргызстан) и Лицци Майрл (Австрия)

Среди участников проекта были Вячеслав Ахунов (Узбекистан), Улан Джапаров (Кыргызстан), Галим Маданов (Казахстан), Ербосын Мельдибеков (Казахстан), Адис и Адил Сейталиевы (Кыргызстан), Валерий Руппель (Кыргызстан) и др.

Фильм из 11 частей:

1. Камни молчания
2. Ступени
3. Райский сад
4. Ловушка взглядов
5. Очко для героя
6. Игра на камнях
7. Напряжение. Дюны, пронзенные стрелами
8. Четыре стороны света
9. Эстетический объект
10. Такси для моджахеда
11. Время жизни

Общая продолжительность 12, 40 мин.

Автор фильма Шаарбек Аманкул, Бишкек (Кыргызстан)

6



7



8





9



10

A CONTEMPORARY ARCHIVE
KAZAKHSTAN

АКТУАЛЬНЫЙ АРХИВ
КАЗАХСТАН

Rebels and heroes: Cultural autonomy in the art of Soviet Kazakhstan

A school of painting began to take shape in Kazakhstan in the 1930s that was directly linked to social and economic change. The forcible modernization that took place across the vast territory occupied by nomad cattle herders led to the emergence of industrial giants and the destruction of traditional economic systems. Forced collectivization caused the terrible family of 1931-32 which, along with repressions in the auls, caused the death of one and a half million Kazakhs. After these tragic events, an active cultural policy became one of the most important instruments to correct political 'excesses' and recreate a sense of social normalcy. It was at this time that literature began to flourish, the first theatres and concert halls appeared, and opera enjoyed great success.

Abylkhán Kásteev Portrait of S. Kusykbaev. Paper, watercolor, 1930
Абылхан Кастеев. Портрет С.Кусыкбаева. Бумага, акварель



Processes that began in the 1920s as a result of the opposition between groups advocating different stylistic and artistic principles did not affect the visual arts of Kazakhstan. Kazakhstan's school of painting began to take shape at a time of severe political and social repression. The imposition of obligatory socialist realism had a great impact on the elimination of conflict and disagreement about different cultural models. The immature "fuzzy shapes" (Dmitry Likhachev) typical of art forms in their early stages immediately disappeared, along with the opportunity to discover new, unexpected, ground-breaking artistic methods.

However, the work of two national artists, Abylkhán Kásteev (1904-1973) and Ural Tansykbaev (1904-1974), pioneers who forged the way in early Kazakh painting, display an enormous potential for originality.

Ural Tansykbaev, an ethnic Kazakh who moved regularly between Tashkent and Almaty in the 1930s and 40s, was part of Alexander Volkov's group (Tansykbaev and Volkov tried to create monumental art as a fusion between the Eastern miniature tradition and early twentieth-century French art) and, before becoming realists in the post-war period, they shared their hopes for combining early twentieth-century western art with the traditions of popular applied art and miniature art.

While focused on the eastern primitive tradition in his art, Ural Tansykbaev's work came from the depths of the 'natural' world and was marked by an immediacy of perception and an ability to convey fervent emotion. He showed steppe-life and nomadic life with their boundless horizons and open spaces. He perceived nature as his daily dwelling generously decorated with his colorful carpets.

Talented folk artists for whom folklore remained a very real experience also served as a source for 'high art'. This source produced Abylkhán Kásteev, a Kazakh primitivist. The desire to depict the people around him despite Islamic prohibitions was one of this artist's first creative impulses. Kásteev occupied his own niche in Almaty's rich and varied cultural community by capturing the model's appearance and creating a mirror-like reflection of reality, a startling activity in the eyes of the local population.

At that time, Kazakhstan's art occupied a central position in the turbulent movements of artists around all the Soviet republics. Kazakhstan was also the location of prison camps, as well as a place

of exile and the destination for war-time evacuees from Moscow, Leningrad, and Kharkov. This meant that artistic communities also relocated here, including the close-knit Leningrad arts community and their teachers.

Tatyana Glebova (1900-1985) and Pavel Zaltsman (1912-1986) were part of the group around Pavel Filonov, who favored 'analytical art', while Vladimir Sterligov (1904-1973) and Regina Velikanova (1894-1975) were students of Casimir Malevich. They later recalled this productive period as a time of peace and happiness: sketching in the Botanical Garden, working on joint exhibitions, giving seminars on fresco art, endless discussions. This was all reflected in the first issue of "Kazakhstan's Artists" (1944), a magazine that closed down when Sterligov and Glebova returned to Leningrad.

Pavel Zaltsman continued working as an artist at the Almaty film studio and lecturing on art history. Having adopted Filonov's style in the 1930's, a style that he regarded as powerful and organic, Zaltsman remained faithful to it for decades. His watercolors show people overwhelmed by an inner sadness (hearkening back to his teacher's iconography), fragments that should be seen as preparation for a larger, very important work of art in which the artist would reveal the truth of his inner life over many years. Creative contact with Zaltsman provided the artistic impulse by which the Russian avantgarde heritage was transmitted to his generation of artists: Rustam Khalfin, Alexander Rorokina, Lydia Blinova, and Ablay Karpykov.

Fate brought Vladimir Sterligov to Kazakhstan three times. The first time he spent five years in Karaganda Prison Camp, the second time he found himself in Almaty after being wounded at the front during the war, and finally his heritage found followers in Almaty in the 1970s-80s. Regina Velikanova, who had settled in Almaty, kept up correspondence with Sterligov for many years, becoming a close friend and critic of his work.

Velikanova left behind her memoirs about Casimir Malevich and Vera Ermolaeva, filled with information, critical commentaries on exhibitions, and reflections on a variety of painting styles. She was constantly at odds with the Artists' Union Board over the legitimacy of non-socialist realist painting. Her rejection of Soviet themes in painting and her withdrawal into landscape graphics, regarded as a 'lowly' genre in the hierarchy of totalitarian art, was also a form of protest. In the era of collective movements, urban landscapes were regarded as an affirmation of the primacy of private life. "The most important thing is to save oneself from the feeling of repugnance, to escape from external impressions, and to work constantly", wrote Velikanova in 1949. Her contemporary, Sergey Kalmykov (1891-1967), would no doubt have supported this challenge.

We should take a closer look at Sergey Kalmykov, for his influence was enormous. Although he didn't begin a movement, his very existence stimulated creative ferment in the generations that followed. A truly gifted theatrical artist with an acute talent for creating spectacular and magical stage effects, possessed of an incredible capacity for work, Kalmykov designed decorations for revolutionary holidays, turned out circus posters and wall murals, and was the author of many diaries, librettos, and fantasy novels, as well as creating a large number of his own stage designs as well as grandiose backdrops from other designers' sketches.

Abylkhan Kasteev. To School. Plywood, gouache, watercolor. 1930
Абылхан Кастеев. В школу. Фанера, гуашь, акварель





Sergey Kalmykov. Fantastic landscape with red cliffs. Cardboard, oil. 1938
Сергей Калмыков. Фантастический пейзаж с красными скалами.
Картон, масло



Sergey Kalmykov. Fantastic Still-life. Paper, oil. 1946
Сергей Калмыков. Фантастический натюрморт. Бумага, масло

These were all different facets of one artist, and it was no accident that Kalmykov chose Leonardo da Vinci as his companion in his cosmic travels. Kalmykov's deep receptiveness to a variety of artistic styles and to spectacular fusions of styles enabled him to grasp the sharpest and most dazzling images from the whirlwind of images that passed before his eyes.

In 1920 Kalmykov entered the Orenburg branch of UNOVIS, a group founded by Casimir Malevich and his students in Vitebsk, exhibited suprematist works, and even wrote two treatises. The strange parallel worlds he created within the tradition of figurative painting were undoubtedly an outgrowth of the Russian avantgarde. The towers one encounters throughout his work are reminiscent of the urban images found in Velemir Khlebnikov's work.

The futuristic visions depicted in Kalmykov's landscapes, reports of visits to other planets followed by returns to Earth are all dictated by his wish to find a genuine life in the colourless environment around him. Dressed in wildly colorful berets, capacious shirts and baggy trousers, all handmade, Kalmykov's eccentric appearances on Almaty's streets could be explained by his unique vision of life: "....Millions of eyes gaze from the depths of the Universe, and what do they see? A dreary, colorless grey mass crawling across the earth....Yet suddenly a bright, colorful spot stands out! This is me walking down the street!"

A long chain of solitary artists and renegades stubbornly following their own path came after Kalmykov.

Saken Gumarov (1937-1995) lived in Uralsk at the crossroads of East and West. He worked as a journalist, actor, and director, as well as a painter, laying the groundwork for a modernist poetic whose analogy he found in Turkic mythology.

Pavel Rechensky (1924-1998), a self-taught artist who spent his childhood in the Karaganda Prison Camp, kept his faith in gentle religious images. Working with wood using an encaustic technique, he was able to successfully depict the immobile expressions of eastern faces and landscapes.

Mikhail Makhov (1947-1976) was a sculptor, painter, and graphic artist who sought in his very short life-span to experiment with all the twentieth-century Russian painting styles from modernism to cubo-futurism in order to find a harmonic system of self-expression.

These very different artists can be regarded as a single phenomenon only if we focus on their originality, the complexity of their ideas, and the intensity they brought to their experimentation and adoption of a wide range of visual techniques. It may well be their fervent originality and non-conformism that will break the ground for the development of a radically different art in Kazakhstan in decades to come.

Отщепенцы и герои. Культурная автономия в изобразительном искусстве Советского Казахстана

Формирование живописной школы Казахстана началось в 30-е годы прошлого столетия и непосредственно связано с социально-экономическими преобразованиями. Силовая модернизация, происшедшая на огромной территории обитания кочевников-скотоводов, обусловила появление промышленных гигантов и разрушение традиционной хозяйственной системы. Насильственная коллективизация привела к страшному голоду 1931 – 1933 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-е годы, связанные с противостоянием группировок, исповедующих разные стилистические и художественные 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, неременных 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-е 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 XX века с традициями народного прикладного искусства и миниатюры. Нацеленный в своих творческих исканиях на восточный примитив, Урал Тансыкбаев сам являл пример вышедшего

из глубин «естественного» мира творца, не утратившего непосредственность восприятия и способного пленять «обжигающими» переживаниями. Он показал жизнь степи, как подобает кочевнику, не рефлексировав 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-примитивиста. Желание запечатлеть облик окружающих его людей вопреки исламским запретам было одним из первых

Ural Tansykbayev. Red Autumn. Canvas, oil. 1931

Урал Тансыкбаев. Багряная осень. Холст, масло



побуждений художника-дилетанта. Достигая схождения 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 разноплеменного 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 вышеназванные события нашли свое отражение в первом номере журнала «Художник Казахстана» (1944). В связи с отъездом в Ленинград Стерлигова и Глебовой инициатива с журналом утратила силу.

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 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, познанные им за долгие годы внутренней работы.

Насыщенное творческое общение с Зальцманом для группы единомышленников: Рустама Хальфина, Александра Ророкина, Лидии Блиновой, Аблая 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-е 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

Pavel Zaltsman. Anticipation of mountains (Relic to the poetry of O. Suleymenov). Paper, watercolor. 1966

Павел Зальцман. Предчувствие гор (Реплика к стихам О. Сулейменова). Бумага, акварель



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 стилистикам, к красочным сочетаниям позволяла ему выхватывать из проносающегося перед его взором вихря образов самые острые и ослепительные.

В 1920 году Калмыков входил в Оренбургское отделение УНОВИС – объединение, созданное Казимиром Малевичем и его учениками в Витебске, выставлял супрематические работы, а также написал два трактата. Изобретенные им уже в рамках фигуративной живописи дикий параллельные миры, несомненно, – дань жизнестроительству русского авангарда. Мотив башни, столь распространенный у Калмыкова, перекликался с образами города «будетлян» Велимира Хлебникова.

Его пейзажи – футуристические видения, картины высадки на других планетах и возвращения 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, оправданы 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» предопределяет логику развития «другого» искусства в последующие десятилетия.

Pavel Rechenskiy. Karaganda field. Cardboard, oil. 1970

Павел Реченский. Карагандинский дворик. Картон, масло



The 1990s: sweet decade of hope

In 1991 Kazakhstan declared its independence and set itself the goal of becoming a secular, democratic state. Both the upper and lower echelons of society began the difficult process of liberating themselves from the stereotypes that dominated their lives when the country was part of the Soviet Union. Everyday life continued to be as chaotic as it had been during perestroika: economic stagnation, inflation, frustration, and lack of everyday necessities. It was only in the field of art that these changes were greeted with unbridled enthusiasm.

The new era opened up seemingly unlimited opportunities to create and exhibit art without worrying about censorship. An intense, even feverish creative environment took shape and the future was envisioned with great optimism. A kaleidoscope of coexisting artistic methods, styles, individual visions, and trends created a crowded, colorful picture of the time. Art-lovers, tired of official art, enthusiastically came out to see unofficial artists' work. The main sign of the decade was the emergence and legalization of artistic groups and communities. Artistic freedom was seen as a lever that could literally transform the world.

"The Crossroads", the first uncensored exhibition to be held under one roof, opened in the spring of 1989, showing a good cross-section of independent art. A broad range of artists who preached creative freedom of expression was invited to participate. These included members of the Artists' Union who had never fit into the Union's official terms of reference (Dulat Aliev, Boris Chuvylko, Bakhyt Bapishev, and others), along with marginal, solitary artists known to a very limited audience (Georgy Tryakin-Bukharov, Ziyakhan Shaigeldinov), and of course, artists who had formed loose creative groupings based on their shared aesthetic preferences.

The Green Triangle was the most radical and unconventional of these groups. These Kazakh 'hippies' formed an unstructured community that affirmed itself through its extravagant, deliberately shocking approach to life and art. Its members hitchhiked to Moscow and Leningrad, lived in communes, listened to western rock music, had wild hairstyles, and wore tattered jeans and all kinds of crazy outfits. In art they passionately defended sincerity and spontaneity in the creative process. They regarded every good person (that is, anyone who fit into their view of the world) as a creative soul.

Almagul Menlibayeva. Where bird Amagura came from. Oil on canvas, 1992
Алмагуль Мәнлібаева. Откуда появилась птица Амагура. Холст, масло



Everything Green Triangle artists created had value, in their opinion, because it left a trace of their inner selves. This trace could be left on canvas or cardboard, maybe even on twigs, stones, or broken pieces of municipal water pipes. The choice of artistic materials was dictated not only by what was available, but also by their rejection of 'correct art' and wish to create underground art.

The Green Triangle artists' visual language was intuitive and similar to 'automatic writing'. The tops and bottoms of their paintings could always be switched around. The artist's point of view was either distant and did not distinguish detail in a mass of forms or else was highly specific, intently focused on a flower, a road sign, or part of a human face. Uninhabitable houses, roads leading nowhere, fantastic animals, and human shadows were among their identifiable subjects. Their art was a form of rock music, a new folklore, the joyful cry of the first post-perestroika generation, drunk on its overwhelming sense of freedom. The Green Triangle leaders were Alma Menlibaeva, Saule Suleimenova, Vladimir Petukhov-Aksinenko, Vasily Puchev, and Erbol Manapov.

The Night Tram was another major group, organized and headed by Sergey Maslov and Andey Popov. This small group included Roman Bobrovsky, Olga Rubinchik, Yuri Yakovets, Alexander Privalov, and Rymbek Akhmetov. They all loved books and music and were fervent polemicists opposed to the cultural stereotypes imposed by the previous generation. They viewed art as a spiritual, magical practice, a form of contact with subtle, immaterial worlds and extrasensory phenomena. Their paintings were set in fantastic lunar landscapes; their heroes were phantoms, wizards, aliens, biblical figures, visitors from the past and future.

Night Tram artists regarded Marc Chagall and Sergey Kalmykov as their predecessors. (Kalmykov's name was largely unknown at the time, but he is now one of the most expensive, most sought-after Kazakhstani artists on the world market). Phantasmagoric images dominated the group's aesthetic system and their paintings often include texts, objects, and collages. A painting was regarded as an energy field reflecting the artist's meditative state. The Night Tram artists insisted on the priority of feelings, fantasies, and mysterious esoteric concepts.

The Crossroads' exhibitions also included young artists recently graduated from the Almaty Theatre and Art Institute. These artists were not formal Crossroads members, but the work of Elena Vorobyova, Askar Esdauletov, Eduard Kazaryan, and Kanat Ibragimov showed an inner link to Crossroads – a desire to escape from conservative teachings and to radically simplify and intensify plastic forms. As a whole they displayed an artistic 'brutality' that could be seen in their rough, seemingly unfinished brush-strokes, their attraction for bold, contrasting colors, and their playful, ironic use of familiar objects. These young artists avoided depicting reality, concentrating on instead on developing a recognizably personal style of painting.

The Art group, composed of the best students of Alexander Ilin, a teacher on the Graphic Arts Faculty at the Kazakh Pedagogical Institute, had a different set of creative attitudes. Ilin should receive credit for his ability to encourage his students' personal passions and natural talents, and to inculcate in them solid professional skills. They were united by their attitude towards painting as a carefully thought-out process, the result of hard work geared towards a very high standard. Well-chosen references drawn from art history and emotional restraint were also distinctive features of this group, which was one of the first to emerge onto the international art scene through their exhibitions in Moscow, Lausanne, and Geneva.



Galym Madanov. Poem. Paper, pencil. 1989
Галым Маданов. Песня. Бумага, карандаш



Saule Suleimenova. Self portrait. Oil on canvas. 1989
Сауле Сулейменова. Автопортрет. Холст, масло. 1989



Rustam Khalfin. Extreme bottleneck. Action, 1999
Рустама Хальфина. Экстримальное дефиле. Акция

Rustam Khalfin. Autumn motion of anger. Action, 1996
Рустам Хальфин. Осенние жесты гнева. Акция



Particular attention is owed to a group of artists that gathered around Rustam Khalfin and who began their activity in the Soviet period. In the early 1980s Lydia Blinova, Boris Yakub, Ablay Karpykov, and the art critic Nazipa Yezhenova organized several semi-legal art shows in private apartments. One of these was entitled “Three Methods for the Creation of Form” and it proclaimed the basic discoveries of twentieth-century art: the spatial energy of Paul Cezanne, the dynamic geometry of Casimir Malevich, and the cupola-dome principles of Vladimir Sterligov.

These analytical, ‘scientific’ methods of working on a painting did not exclude intuition, but brought it to a qualitatively new level. The canvas was considered an energy field in which all elements were interconnected: the part and the whole, space and linearity, the small and the large, color and achromatism. These artists sought to create the essence of a painting by drawing on the immanent laws governing the structure of visible and imaginary worlds. The forms of reality and its fragments were transformed in paintings into a sort of Platonic theatre showing the ‘shades of essences’.

Thus the late 1980s and early 1990s were shaped by the activity of these groups, which radically changed and enriched the landscape of Kazakhstan’s artistic life, connecting Kazakhstan to many of the achievements of twentieth-century art.

The period during which these creative groupings flourished was vivid, but unfortunately short-lived. As soon as life without censorship and an ideological press became the norm, when the sense of innovation was no longer new, new problems emerged. The euphoria of freedom was replaced by a search for points of orientation and firm criteria.

Criteria were quickly established when works of art began to be assessed commercially. The romanticism of the first phase gave way to a more practical and business-like approach. In the early 1990s, one by one independent galleries began to open and to act as intermediaries between artist and buyer. At first these galleries were all similar, seeking by any means to attract the most ‘saleable’ artists. Gradually they acquired specific interests and preferences, and acquired a stable of artists with whom they worked regularly.

Some galleries (Tengri-Umai and Inkari) worked with well-known artists, thus attracting collectors and buyers who were risk-averse and took their cues from established authorities. Other galleries (Ular) were unafraid to show the work of young, unknown artists, thus helping to bring new artists onto the arts scene. A third category of galleries did not seek to create an image for themselves and showed everything from realistic landscapes to the latest abstract paintings.

In the latter half of the 90s, artistic events accelerated as a direct result of gallery activity. In short, both the artist and the gallery needed to find ways to create a demand for art. The positives and the negatives, the problems and the achievements of the gallery movement became clear at the Gallery Parade art shows held between 1995-1999 in Kazakhstan’s most prestigious venue, the Kasteev Fine Arts Museum. A central moment in these shows was the 1999 “Five Galleries’ Manifesto” (Asia Art, Look, SAK, Voyageur, Kyzyl Tractor) in which artists rebelled against the organizers’ diffuse artistic choices and presented instead empty exhibition space to visitors.

And so there were three distinct trends in the art of Kazakhstan in the last decade of the twentieth century.

Commercial art was the boldest of these, persistently and repetitively presenting a broad range of modernist painting and shamelessly exploiting Kazakh ethnographic themes. In general this painting was undistinguished, the size of a suitcase, and depicted in a conventional manner birds, girls in national costumes, mountains, and primitive stone sculptures typical of Kazakhstan. "Intellectual" themes included Kazakh clan totems, solar symbols, biblical motifs, the pagan goddess Umai, and cave drawings. The problems and conflicts of real life were never reflected in this art, whose sole purpose was to decorate the home or office.

Unfortunately the annual shows by young artists in the Zhiger group were full of these paintings. Galleries and collectors, the emerging local middle-class, and foreigners who liked the low prices enthusiastically supported their art.

The government of Kazakhstan also began to attract artists to its side. Commissions for public sculptures and monuments commemorating historical events and figures increased rapidly. In accordance with the client's tastes, these orders were carried out in the grey Soviet style of the 1950s. Large-scale paintings showing heroic victories and defeats in Kazakh history were also in demand. The motivation behind this art was to create an ideological base and favorable historical image for the state.

Despite its fervent embrace of democracy and rejection of Soviet totalitarianism, the newly independent country held fast to socialist forms and methods in art, only adjusting the content to reflect local reality. Kazakh warriors replaced Red Army soldiers, khans and historical rulers replaced Communist leaders, colorfully decorated yurts replaced industrial landscapes. This state-commissioned art was generally ignored by art critics and the press, which simply recorded its existence.

In the mid-1990s performance art, installations, and happenings began to appear, propelling art from quiet museums to bazaars, deserted construction sites, public squares, and mountains. Cutting cabbage, throat-singing, dressing and undressing - anything and everything was now a fitting subject for art. The government and art-buyers displayed no interest in these eccentric events. Kazakhstan's museums had not bought any new art for a long time and contemporary art couldn't even be given away for free.

The press regarded contemporary art as scandalous, focused on 'dirt, blood, and genitalia'. Artists were considered madmen, dismissed from their jobs, and even occasionally attacked physically. But people who understood the new art wouldn't give up on it. Unlike the first two trends above - art with the purpose of lulling the public to sleep - the new artists sought to react to everyday reality.

It should be stressed that contemporary art was the only art trend not dominated by commercialism, instead reflecting the artists' creative energy and their search for new artistic forms and methods to respond to reality. New 'western' art forms and genres were absorbed, giving artists a common language with which to communicate with international art. At the same time the question of self-identity arose in an acute form - how could Kazakhstan's art have its own identity and yet secure a place for itself in the international art scene? This identity took shape slowly through the use of ancient prehistoric symbols associated with the primary elements: fire, earth, stones, the human and animal body, gestures and actions.

A work that represented a process was now preferred to a work representing a result, as were the artist's manipulations or ac-

Georgy Trjakin-Bukharov. Tower. Installation fragment, 1998
Георгий Трякин-Бухаров. Башня. Фрагмент инсталляции



tions performed with others capable of playing 'the game', a game that was sometimes amusing, sometimes dangerous. Many artists turned to Zen Buddhism, Indian meditation, Sufism, and above all, to the spirit and perceptions of the steppe peoples.

Rustam Khalfin, the head of the Asia Art Gallery, is usually regarded as the patriarch who most strongly influenced contemporary art in Kazakhstan. An architect by profession, easily able to find his bearings in the complexities of twentieth-century art, Khalfin's creativity ranged from painting to video-art, performance art, happenings, and installations.

Many of Khalfin's projects refer to nomad culture and the history of Kazakhstan. He insistently sought to join new technologies to Eastern traditions. His creative method is markedly intellectual and investigative in nature. Subjects that interest him undergo careful analysis before being translated into the language of contemporary art. An example would be his performances, "Autumn Gestures of Anger" and "The Final Point", as well as his installation, "The Artist's Skin".

The Kyzyl Tractor group is also among the pioneers of Kazakhstan's contemporary art. Their happenings draw heavily on shaman ceremonies and ancient, pre-Islamic traditions. These artists draw their spectators into a state of ecstasy in order to "create a balance between nature and spirit, the universe and the intellect".



The Kokserek group, often termed 'scandalous', includes in its aesthetics nomad images that have been given political significance. This group, headed by Kanat Ibragimov, favors sharp, destructive actions such as dismembering a rooster (The Koraz Bird), slaughtering a sheep, or drinking fresh blood (Orgiastic Ceremony). These actions are intended to provoke confrontation between the artist and the audience. Violence, aggressive challenges, and devious tricks are often included in their art. It may be that the Kokserek artists are seeking to visualize the West's image of Eastern 'barbarians'.

For the group of artists associated with the Voyageur Gallery, art is seen as a sublimation of unrealized desires and powerful spiritual urges. Voyageur's most influential figure was Sergey Maslov (1952-2002), a curator and active participant in most of the extravagant, witty projects now considered classics of Kazakhstan's art. In the latter half of the 1990s, his art produced extremely contradictory reactions – from aggressive rejection to ecstatic acceptance.

For the local press, Maslov was a speaker in tongues, mainly because of his frank themes: eroticism, subconscious complexes, issues associated with age and gender. The heroes of his paintings – historical figures, mournful prophets, frivolous girls, disheveled hippies, and trembling angels – leave no room for aesthetic enjoyment. Maslov was also one of the first to use new artistic forms and techniques. He wrote conceptual texts in the form of letters and toasts, and he created installations, performances, and happenings ("Criminal Report", "The East is Subtle", "The Empire in the Time of the Plague", "We Loved the Beatles So Much", and "Baikonur-2").

The final event of the 90s, that sweet decade of hope, may have been the "Art Discourse '97" seminar on the theory and practice of contemporary art. The seminar was initiated by the Kokserek, Asia Art, and Voyageur galleries with financial support from the Soros Foundation – Kazakhstan. The first such event to bring contemporary artists together and to lend a long-awaited legitimacy to everything that had taken place in Kazakhstan's new art world, Art Discourse '97 was also the first attempt at creating a theoretical basis for the new and innovative art in that marvelous decade that ended the twentieth century.

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

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 продолжался 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. Всеорное сосуществование разных манер, стилей, почерков и направлений являло собой пеструю и занятную 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, беспелляционно 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 месиве форм, то сверхпристальный,



Sergey Maslov. The end of 1990s
Сергей Маслов, конец 90-х

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 Мананов.

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

Vadim Dergachev. Dead project. Photo, Sound installation, 1998

Вадим Дергачев. Мертвый проект. Фото, саундпроекция



(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 фантасмагорические 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.

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 «артовцев». Эта группа одной из первых вышла на международную арену, успешно выставляясь в Москве, Лозанне, Женеве.

Особого внимания заслуживает группа художников, сплотившихся вокруг Рустама Хальфина и начинавших 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 полулегальных 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 чаше-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-х 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», «Look», «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, бесприкрытая 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 картинами 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.

Kyzyl Traktor. The textbook of Turkish. Installation, 1998
Кызыл Трактор. Учебник турецкого. Инсталляция



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.

Moldakul Narimbetov. Threshold. Action, Installation, 1998

Молдакул Наримбетов. Порог. Акция, инсталляция



Где-то с середины 90-х в художественной практике замелькали слова «перформанс», «инсталляция», «хеппенинг». 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 вышеназванных, ублажающих 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 дзэнской 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, инвайронменты. 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, домусульманским 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 Кораз»), заклание барана или питье свежей крови («Neue kasachische Kunst», «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».

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 вызывало крайне противоречивую реакцию – от агрессивного возмущения до восхищенного приятия. Он был притчей во языцех 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 технологиям искусства – писал концептуальные тексты в виде писем и тостов, осуществлял инсталляции, перформансы 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.



Sergey Maslov. Baikonur-2. Slide-film, 2002
Сергей Маслов. Баконур-2. Слайдфильм

Sergey Maslov

Sergey Maslov Sergey Maslov can by right be called the myth-maker of Contemporary Art in Kazakhstan. He deserves this privilege, because he not only made up these myths, but also transformed them into 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" developing 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 keep step with him in art. His myth-creative talent 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 was a librarian on a submarine in the Pacific Ocean, and as a result he knew all "Eugene Onegin" by heart, large passages from which he, by the way, often recited.



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 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 Gionkonda'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 the former USSR citizens". 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 without a break. He even contrived erotic seasons and a cycle of pictures "The Kazakh Kama Sutra". Also, at an exhibition 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 Candidate of Pedagogy and an interesting man. He loved his lonely mother, baked marvelous patties and treated to his friends. He worked as a custodian in the "Voyager" gallery and created his texts and 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 high quality 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 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

Sergey Maslov. My Whitney. Oil on canvas, 1999

Сергей Маслов. Моя Уитни. Холст, масло

Сергей Маслов

Сергея Маслова по праву можно назвать главным мифотворцем contemporary art в Казахстане. 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 много друзей и приятелей, учеников и учениц, с ним рядом было интересно жить в искусстве. 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, духовное единение. Это не шорканье половых органов, а единение». Они переписывались довольно долго, пока Серега не решил отдать свою жизнь своему кумиру и не сфабриковал очередной миф о своей смерти.

Еще были мифы (словесные и живописные) о том, что он брат Джоконды или инопланетянин, или вампир. Он ведь 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 как бы лишили возможности учить.

А он был кандидатом педагогических наук, а еще 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, и, конечно же, плохо – у нас.

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.

Sergey Maslov

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 значные 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. Попив 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.

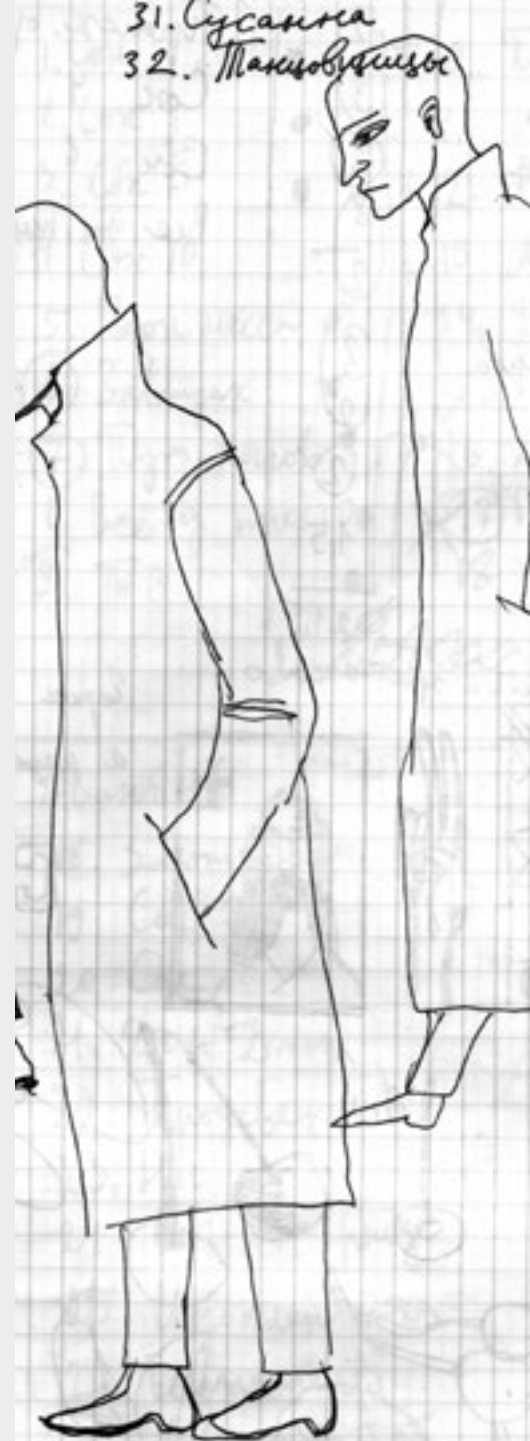
– Если в вашей квартире отключили воду, но вам хочется сходить в туалет и не хочется, чтобы стояла вонь в квартире - справляйте нужду в полиэтиленовые мешочки. Ночью их можно выбросить из окна или отнести на помойку. Лучше бросать их под деревья, ведь им тоже не хватает удобрений

– 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.

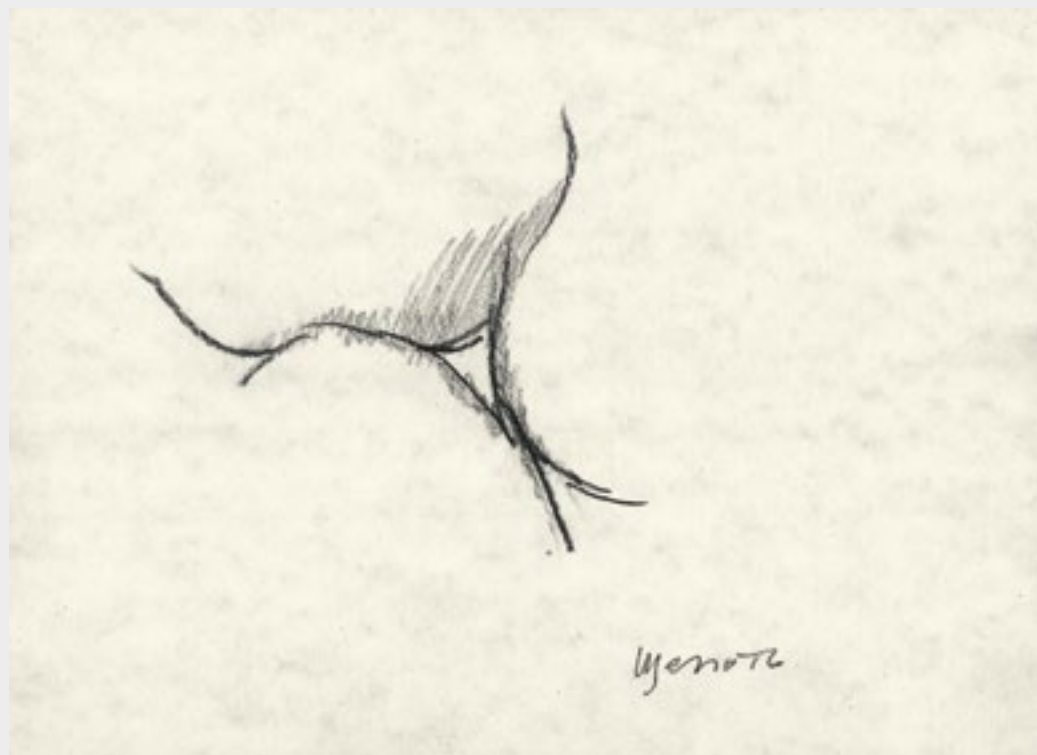
– Если у вас протерлись на коленях брюки или колготки, из них легко смастерить шорты или трусики, достаточно обрезать ветхий низ. Кусочки ветхой ткани можно применять в качестве утеплителя для тех же трусиков.

– 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.

Сергей Маслов



31. Сусанна
32. Танцовщицы



Ученоту



Rustam Khalfin

Rustam Khalfin is one of the coryphées of contemporary art in Kazakhstan. He started in stagnant soviet times as an architect in Almaty. In the 1980s in his spare time he enthusiastically worked as an artist, was part of the Sterligov's fan club, and together with his wife, Lydia Blinova, created innovative artistic ideas. His paintings of that period are full of adoration towards Russian avant-garde heritage and attempts to interconnect his art with the heritage. At the same time Rustam and Lydia try to carry out first performances in Kazakhstan and to create objects of art. It is then that they raised the concept of "tactility" for the first time. Since Kazakhstan grew independent, Rustam has started working as a curator and has more sharply directed his creative work at studying and constructing a specific way for Kazakh contemporary art. He has been developing his old ideas, but unfortunately, without Lydia, who passed away earlier. He is interested in the relationships between the avant-garde constructive ideas, nomadic traditions, and keeping the manual nature of art. is his

His "Clay Project" is the global project of the 90s. The project elements are diverse and hard to explain. Object "pulota" (a mould of the inner space of a fist like a telescope; the very word is a combination of Russian terms for empty and full), video-objects made of clay, demonstrating primary character of clay as the stuff of which the world was created (a video mixes footage of a man and a woman amking love with stirring clay), a clay man, created together with Georgy Tryakin-Bukharov and Yulia Tikhonova, is growing through the bottom floor of Almaty «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). Models in "Extreme Defile" are real; the artists like demiurges created a new Eve from clay and flesh. There are so many characters in "Clay Project" that to name and explain them one should write a whole monograph. Unfortunately, nobody

has done it yet, and of the passionately created project currently only odd fragments have been left. The owners of the vegetable store, which had been rented for the gallery, considered the artist's work and the gallery insignificant and obliged Rustam to destroy the clay space himself. The artist obeyed the landlords and deconstructed the object tying to save some parts at least.

At the same time Rustam Khalfin was invited to US to take part in "World Views" art exhibition which had to be held in World Trade Center from May of 2001 to November of 2001. Right before departure for New York Rustam had a stroke and instead of the American exhibition, he found himself at a hospital in Almaty. On September 11, 2001, the "World Views" exhibition in New York was destroyed being housed in one of the terrorist-attacked twin towers.

After this mystical story, Rustam has created an autobiographic project "My Ruins", in which he's studied and compared destructive events having affected his life and the fate of civilization. This project using photographs, objects and documents, is a kind of distillation of the artist feeling inseparable from hard destinies of modern world. Currently, Rustam has returned to art, which does not prevent him from archiving his previous projects that have surely had an impact on the situation in Kazakh and Central Asian contemporary are.

Yulia Sorokina

- ◀ Rustam Khalfin The Pinch, drawing, early 1990s
Рустам Хальфин «Щепоть», бумага, карандаш, начало 1990-х гг.

Rustam Khalfin Pulota, drawing, early 1990s
Рустам Хальфин «Пулота», бумага, карандаш, начало 1990-х гг.

Рустам Хальфин

Рустам Хальфин – один из корифеев современного искусства Казахстана. Он начинал еще в застойные советские времена как один из архитекторов 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 «тактильности». 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 подозрительной трубы, само слово образовано от составления слов «пустота» и «полнота»), глиняные видеообъекты, 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 (совместно с Георгием Трякиным-Бухаровым и Юлией Тихоновой) в Алма-Ате галереи «LOOK» (название балансирует между английским «смотри» и русским «лук» в память о первом перформансе Лидии Блиновой с мешками репчатого лука), настоящие манекенщицы в «Экстремальном 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 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 Рустам Хальфин получает из США приглашение принять участие в художественной резиденции “World Views”, в “World Trade Center”, с мая по ноябрь 2001 г. Но перед самым отъездом в Нью-Йорк Рустама разбивает инсульт, и вместо американской резиденции он отправляется в алма-атинскую больницу. А 11 сентября 2001 г. резиденция “World Views” в Нью Йорке была разрушена, поскольку находилась в одной из атакованных террористами башен-близнецов.

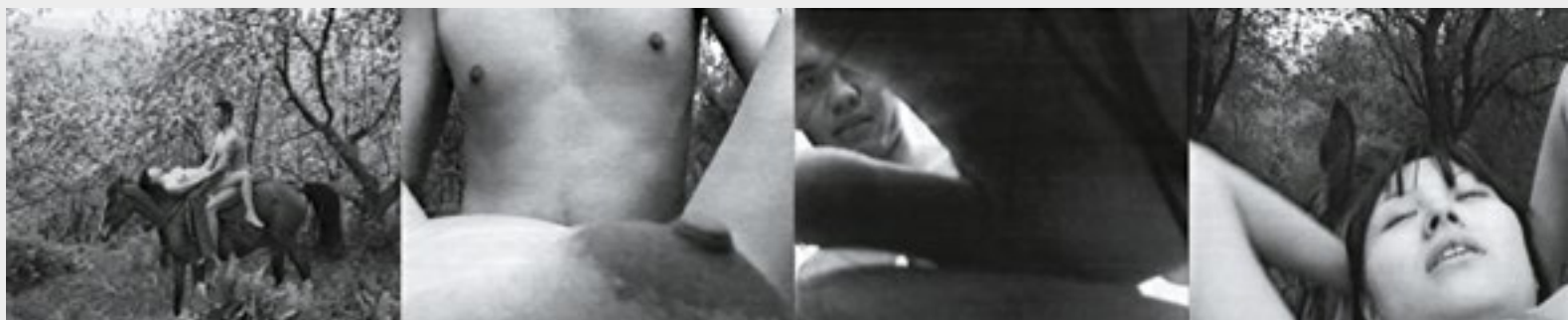
После этой мистической истории Рустам делает автобиографический проект «Мои руины», в котором исследует и сопоставляет разрушительные истории, так сильно повлиявшие на его судьбу и судьбу цивилизации. Этот проект, где используются фотографии, объекты и документы, явился как бы квинтэссенцией в ощущении 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.

Юлия Сорокина



Rustam Khalifin. In honour of the rider. Performance, 1997
Рустам Хальфин. В честь всадника. Перформанс

Rustam Khalifin, Julia Tikhonova. Northern Barbarians. Part 2. The Love Races. Video, 2000
Рустам Хальфин, Юлия Тихонова. Северные варвары. Часть 2. Любовные скачки. Видео



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 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 specific 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.

Zhanat Elubayeva, Kanat Ibragimov. Shamanistic orgy. Action, 1997

Жанат Елубаева, Канат Ибрагимов. Орагистические камлания. Акция



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 Contemporary 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.



Zitta Sultanbaeva, Ablikim Akmullaev. Asian route. Video-installation, 2000

Зитта Султанбаева, Абликим Акмуллаев. Азиатский маршрут. Видеоинсталляция



Erbossyn Meldibekov. Pastan. Action in Janatas, 2002
Ербосын Мельдибеков. Пастан. Акция в г. Жанатасе



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 to 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, sand 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.

Natalya Kim (Dyu). I love Naomi, Naomi loves fruit. Video, 2001
Наталья Ким (Дю). Я люблю Наоми, Наоми любит фрукты. Видео

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 Erbolsyn 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, chaikhans (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.

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



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-то 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.

Yelena Vorobyeva, Viktor Vorobyev. Classics bidding farewell to people. Action, 1997
Елена Воробьева, Виктор Воробьев. Прощание классики с народом. Акция



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 сопровождались совместными пирушками, на которых зарождались многие интересные проекты. Пусковым моментом динамичного развития событий стал семинар по теории и практике современного искусства «Арт дискурс-97». Три новообразованные алма-атинские 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 Алма-Атой 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 закоснелости местных деятелей искусства, отсталой политике музеев и выставочных залов. Каждое событие современного искусства оборачивалось скандалом и превращалось в манифест. Необходимо было

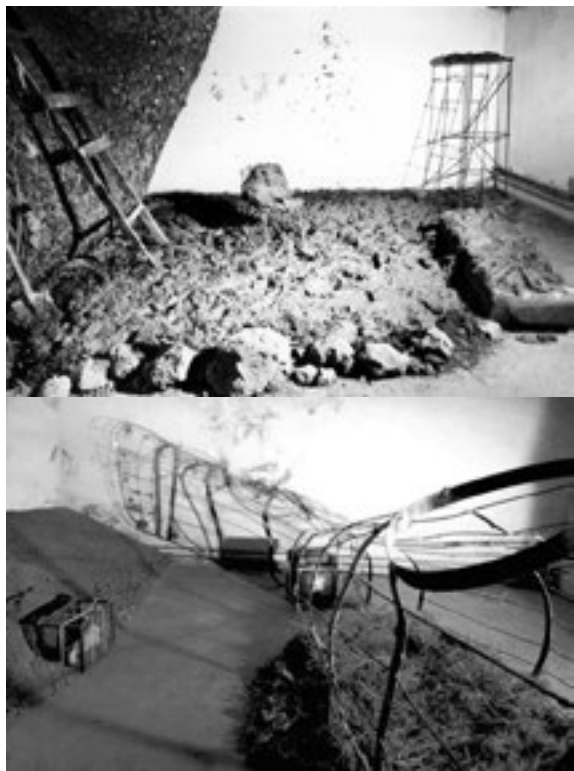
объединение сил. В роли консолидирующего центра очень скоро стал выступать созданный в 1998 году Соросовский Центр современного искусства – Алматы (СЦСИ – Алматы). Над его созданием самоотверженно работали все художники современного искусства Казахстана. В те годы мы, ни на кого не надеясь, сами и коллегиально определяли направление движения, приоритетные виды деятельности, учились на семинарах, участвовали в конкурсах, задумывали и осуществляли выставочные проекты. Именно так, сообща, 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 Стамбульскую 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, часть из которых имела 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 множеству видеоинсталляций, 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.



Gauhar Kiekbaeva. Shymyldyk. Video-installation, 2000
Гаухар Кiekбаева. Шымылдык. Видеоинсталляция



"LOOK" gallery, fragments of Exposition
Галерея «LOOK», фрагменты экспозиции

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 ретрокостюмах; в центре зала был накрыт ретростол 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.

В 2000 году два искусствоведа, Дана Сафарова и Лариса Плетникова, основали в городе Караганде центр «Дешт-и-Арт», который поставил своей целью оживить художественную ситуацию в регионе через различные образовательные программы по современному искусству. Осенью 2001 года искусствовед Назиба Еженова, куратор Юлия Сорокина и художник Александр Мальгаждаров были приглашены центром с целью проведения семинара для молодых художников

Alexander U, Roman Maskalev. "Armored Train" group. The Grieving. Video, 2004
Александр У, Роман Маскалев, группа «Бронепоезд». Скорбящие. Видео



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 Шымкенте 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 трансавангардные позиции шымкентской художественной школы. Школы, в свое время давшей старт таким известным художникам-шаманам, как Молдагул Наримбетов и Саид Атабеков.

Весной 2002 года инициативная группа художников – Ербосын 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 Ербосын 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 фотостудию, предлагали местным жителям сфотографироваться на фоне Эйфелевой башни, Красной площади и башен близнецов в Нью-Йорке (проект «Фотография 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 центральноазиатского контемпорари 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

“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



был проведен казахстанский фестиваль «Инвентаризация», а в 2004-м центральноазиатский видеофестиваль «Видеоидентификация. Сакральные места Центральной Азии». Видеофестивали 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 выставку «No Mad's Land», а в Женеве выставку «Trans Forma», совместно с ЦСИ – Женева и с Фондом Nawao Production. В Веймаре 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 может 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 надеяться, 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". 2002

Елена Воробьева, Виктор Воробьев. Фотография на память, или «Если гора не идет к Магомету...»

Said Atabekov

The most powerful creative inspiration for Said Atabekov is Southern Kazakhstan. It's the area, associated with Genghis Khan's victories, with a local legend claiming that Noah's ark's destination was not Ararat, as the Bible reads, but Kazgurt mountain, not far from Chymkent; the intact remains of towns-forts Otrar, Sairam, Sauran - the living reminders of the Tamerlane's empire – all of them are full of sacred meaning for him; here are his lair and penates; steppe and oases are his studio and a study for reflection; people, plants and wild elements have formed for Atabekov creative material.

After graduation from Chymkent art school in 1992, Said Atabekov became a member of the legendary "Red Tractor", an association of artists, who set a problem of reviving pre-Islamic past and studying the nature of pantheistic rituals which had survived in local private life. In his first works fabric, pieces of acacia, nut shells, wooden and metal details are encrusted on oil canvas, materializing exciting, but vague due to his young age problems: loneliness, death, eternity, war, rebellion, and life ("Wound" 1992, "Timur's Garden", 1993, "A Girl with a veil", 1994). His first personal exhibition was called "I am not we", and it is true as his individuality and natural plasticity are so strong, that he himself reminds of a work of art. At that Said is so full of self-respect that a typical definition of such people like insane city dwellers wouldn't fit him; he is more like a Fenimore Cooper's Indian: silent, proud, beyond emotion. He remains the same even having put on his fancy dervish suit (1997) – a separate work of art, which would honor even the most famous designers. On the other hand, that costume cannot be worn by anybody else; it's possible only for Said with his primitive grace of an extinct Syrdarian Tiger.

The series of performances and videos, the main character of which is the same strange dervish "The dream of Genghis Khan" (1998), "Caution, Landmines" (2000), "Neon paradise" (2003), "Noah's Ark" (2004) are reflections of the conflict between a man and nature, family, power, civilization, and religion. Thriftily using montage effects, sound and visual repetition, strict selection of decorative motifs an exceptional sense of rhythm break free from flashy Asian aesthetics and create audiovisual environment, fascinating the audience with truthful reproduction of archaic feeling. Free shift of senses arising in a dialogue with modern motifs emphasize the eternity of the conflict between an individual and a society, traditions and innovations, aggression and compromise.

The only way to survive in so cruel world is irony, achieved by countless imitation games: a rosy-cheeked fat baby ("Holy Family", 2001) is lying in a crib, the handle of which is a wooden copy of a Kalashnikov automatic gun; camouflaged fabric, (diptychs "Winter" and "Summer", 2002) is likened to a landscape painting. The most "senseless" of his works is surely "The Observatory of the Miserable" (1998) - a pyramid of megalith stone blocks, built in the uninhabited steppe of Southern Kazakhstan. Said's countryman, a Middle-Age Sufi Khodja Akhmet Yasavi spent the rest of his life in a deep hole, not leaving it until his death. The Pyramid is a hole overturned into heaven. A dervish and Genghis Khan, a child and a father of four children, patriarch Noah and a homeless beggar –all of them are his characters, observed through the glimpses of "Kazakh Stonehenge" – sharp silhouettes of the miserable appearing against the background of stars.

Valeria Ibrayeva

Said Atabekov. Holy Family. 2001

Сайд Атабеков. Святое семейство



Саид Атабеков



Самым мощным творческим импульсом для Саида Атабекова является Южный Казахстан – земля, связанная с завоеваниями Чингисхана, 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.

Закончив Чимкентское художественное училище в 1992 году, Саид Атабеков стал членом легендарного «Кызыл трактор» – 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 сильна, 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 никакой 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 рефренность, строгость и скупой подбор изобразительных мотивов, исключительное чувство ритма разбивают стандартные представления о современной азиатской китчевой экзотике и создают обособленную аудиовизуальную среду, завораживающую адекватностью передачи архаического мироощущения. Свободное перетекание смыслов, возникающих в диалогах с современными мотивами, утверждает 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 историей и жизнью на фоне звезд.

Валерия Ибраева

Said Atabekov. Sniper. Video, 20 minute, 2005

Саид Атабеков. Снайпер. Видео



Yelena Vorobyeva and Victor Vorobyev



Yelena Vorobyeva and Victor Vorobyev form both a family and a creative artistic couple. However they began their careers separately 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 contemporary art. Victor jokes: "First we made great children and then thought: Why don't we make art together?" They live in their own house in Akbulak Village, in outskirts of Almaty. There is a beautiful view of the fields, which are far from vanity or turmoil. No other thing can make an artist to construct a specific artistic world - the world that resolutely rejects any pathos, whose ground is the authors' everyday life and their direct reaction to everything taking place around. Elena and Victor earnestly play with the world using painting, photography, humor, stone, video, vegetables from their garden in the kitchen, people's reaction, and many other things. Despite the mixture of techniques and genres, the result is the stylish multi-layer work that makes some people reflex upon serious life problems and 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" was a sophisticated performance: burning of huge candles, which the artists molded in the form of classical sculptures – Venus, Homer, Laocoon, etc. It lighted up the night in a crowded walkway and attracted passers-by. The Vorobyevs have their own unique vision of the world, interpret everything in an unusual manner. Thus unripe tomatoes from their kitchen garden were transformed into watermelons: the artists drew black stripes on them. The tomatoes-turned-watermelons were used for the project "I prefer watermelons".

During the International mobile workshop, "Non-silk Road – The Asian Extreme", the Vorobyevs brought the residents of remote Kazakhstan provinces to world culture centers: Paris, Moscow, and New York. The project called "The Memory Picture" or "Taking the Mountain to Mohammed..." gave an opportunity to ordinary people who have never traveled abroad to take pictures against one of three backgrounds: the Eiffel Tower, the Twin Towers, or the Moscow Kremlin. The photos also contained parts of provincial areas (steppe, semi-demolished houses, and dirt roads). The participants of the project could receive their picture by mail. The project raised vital social problems, using quite simple action - play.

Though artifacts creation seems to be an optimistically easy process, the Vorobyevs' projects are in fact targeting social problems incidental to Kazakhstan, Central Asia, and the rest of the world. One of the latest projects, "Transformation of Blue", examines the processes of the country's evolution from the soviet "red" symbolism to the new "blue" one. National flag of Kazakhstan is turquoise-blue, and interestingly enough, new color stereotypes are being formed in Kazakh consciousness, as most popular color nowadays is sky-blue. Currently everything is as blue as the sky: fences, slogans, roofs, domes, doors, etc. In the project the artists ask their ironic questions not trying to flirt with timeserving cultural values. Perhaps, that is the reason for Vorobyevs' popularity abroad and the fact that they are unpopular in Kazakhstan.

Yulia Sorokina

Yelena Vorobyeva & Viktor Vorobyev. Kazakhstan. Blue period. Photo, 2002-2005
Елена Воробьева, Виктор Воробьев. Казахстан. Голубой период. Фото

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 не делать вместе искусство?». Они живут в собственном доме, в поселке Акбулак, на окраине Алма-Аты, 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 1999 г. Воробьевы первыми из казахстанских художников были приглашены для участия в 6-ой 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, нанесли 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 снимков 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. Несмотря на жизнеутверждающую легкость создания артефактов, проекты Воробьевых все острее поднимают социальные вопросы Казахстана, Центральной Азии и всего мира. Один из последних проектов, «Трансформация голубого», 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. Видимо, по этой причине Воробьевы известны и востребованы за рубежом и непопулярны в Казахстане.

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. Photo, 2002-2005
Елена Воробьева, Виктор Воробьев. Казахстан. Голубой период. Фото*

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 - цветowych 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



Almagul Menlibayeva

Almagul Menlibayeva is a cosmopolitan. She lives in the planet space easily moving 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 makes video performances. Her pictures create strange aesthetics of decorative symbols and artistic fluxus. Her style is unusual, for instance, she cuts her own watercolor into strips and interlaces them with ribbons and lurex creating a series called "A 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 bridal dress on a dull March morning. It was still cold and snowing, but she wandered the streets, entered a bazaar, danced with a beggar, and talked to astonished passers-by. She explained to them that she was happy and thus decided to put on that special dress and that her groom was somewhere around. She was like an unreal image that reminded of the whole primeval beauty in 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 to whom the video performance, "Steppe Baroque", is dedicated. The decorative search initiated by the artist in her paintings and felt works have fused together with the messages of her latest video performances. Against a steppe mazars (Muslim burial-vaults) background, a series of transformations of naked oriental women into cosmological creatures is unfolding. Their naked bodies are suddenly dressed in decorative elements, such as turbans, shawls, scarves, and God knows what else. New images emerge resembling demons from the "Thousand and One Nights" or aliens in veils. The sensation of the illusory is created by means of "mirror" effect during filming the video, which makes the figures perfectly symmetric and similar to a magnificent and decorative pattern that really looks like baroque decor. The "Steppe Baroque" like "Eternal Bride" leaves the sensation of witchcraft, which really was Almagul's goal. She considers herself a pioneer or representative of punk-shamanism which still allows her to be interested in Sufism and Buddhism, attend Sufis festivals in Central Asia, and esoteric camps in India and mix them all in her works of art.

Almagul Menlibayeva. SteppenBaroque. Video 2002
Алмагуль Менлибаева. Степное Барокко. Видео

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 полосы 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 Алма-Аты в белом воздушном платье невесты одним хмурым мартовским утром. Было еще холодно, падал 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». Здесь слились воедино декоративные поиски, начатые художницей в картинах и войлоках, с посланиями последних видеоперформансов. 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 из тюрбанов, шалей, платков и бог знает чего еще. Возникают новые образы, напоминающие то ли демонов из «Тысячи и одной ночи», то ли инопланетян в парандже. Ощущение ирреальности создает использование «эффекта зеркала» при съемке видео, что делает фигуры абсолютно симметричными и подобными пышному декоративному узору, действительно смахивающему на барочный декор.

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

Юлия Сорокина



Almagul Menlibaeva. Vagon. Video 2002
Алмагуль Менлибаева. Вагон. Видео



Almagul Menlibaeva. A Wild Sheep Chase. Video 2002
Алмагуль Менлибаева. Охота на овец. Видео

Erbossyn Meldibekov

Erbossyn Meldibekov. Pastan
Ербосын Мельдибеков. Пастан



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

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, mythology actualization, and straightforward presentation. To accomplish his goals the artist manages to organically combine the rough archaism of sheep oblation, Asian execution simulation or assault and battery with new media tools – photo, video and digital technologies.

He presents Islam subject matter from the same position of a myth proclaiming that anything sacred in the world of barbarians is impossible. He creates some virtual Asian state – Pastan, where live all his characters: 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 to the accompaniment of Kazakh round oath.

The last installation of the series “Pastan 6” depicts a typical Asian village cob (clay and straw) wall/room decorated with traditional slip glazed ceramic dishes. In the center there are pictures of Saparmurad Niyazov (the president of Turkmenistan, called here “Supermurad”); nuclear warheads and radars attached to donkey and camel backs, 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 with plant ornament) in the form of a Muslim prayer’s rug. In the center of the suzane one can see a Kalashnikov machine gun and its component details with nametags and assembling instructions.

According to Erbossyn, he likes working with different materials and facts; combining everything to create his own mythology. He calls the present the “time of the Pharaohs”, i.e. absolute monarchs, and is sure that all ideological institutions, including religion, are subdued to the needs of the time.

Erbossyn Meldibekov has been a permanent participant of a number of international exhibitions; his works have always aroused foreign colleagues’ interest. He represents the “enemy from the East” of the past decade for the Western public, while those, who happen to know him better, are sure that he is a nice guy, has passion for life and a talent of a remarkable cook, is fond of standing a treat to his friends.

Yulia Sorokina

Ербосын Мельдибеков

Ербосын Мельдибеков – единственный художник Казахстана, которому удалось точно воплотить образ художника – азиата/варвара.

Осознавая свои национальные казахские корни, Ербосын 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 своих задач художнику удается органично совместить грубую архаику художественных жестов, таких как заклинание барана, симуляция азиатской казни, рукоприкладство и изысканность новых медиа – фото, видео, дигитальных технологий.

Тема ислама подается им с этой же позиции мифа о невозможности всего святого в мире варваров. Он создает некое виртуальное азиатское государство – Пастан, где существуют все 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) стену/комнату, декорированную традиционными обливными керамическими блюдами, центр которых неожиданно украшен фотографиями Сапармурата Ниязова (президент Туркменистана, которого у нас называют Супермурат), ядерными ракетными установками и радарными, 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 сюзана (традиционный узбекский коврик-оберег, украшенный растительным орнаментом), в центр которого помещено изображение автомата Калашникова, его разборные детали с указателями названий и порядком сборки.

Сам Ербосын 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.

Ербосын Мельдибеков – постоянный участник различных международных выставок, неизменно вызывающий интерес зарубежных коллег к своему творчеству. Он дарит западной публике тот образ «врага с Востока», который витает в воздухе последнего десятилетия, а тем, кому посчастливится познакомиться с ним поближе, он дарит свое добродушие, жизнелюбие и талант замечательного повара, обожающего готовить еду и угощать друзей.

Юлия Сорокина



Erbossyn Meldibekov. Supermurad, zhitomir granite. photo, 2004

Ербосын Мельдибеков. Супермурад, житомирский гранит. Фото

Almaty Radical Performances of the 1990s

Алматинский радикальный перформанс 1990-х



5

dissolution – a situation marked by general chaos and information vacuum – these works programmatically gave form to destructive situations, provocations and risks, and the transgression of established norm of behavior and morality. Thus, by testing the durability of the basic parameters of the phenomenon of art, the artists set the foundations of a new art scene.

Video program compiled by Valeria Ibraeva and Roman Arefiev
(Almaty, Kazakhstan)

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 Кораз. 1998
6. Сергей Маслов. Восток-дело тонкое. 1998
7. Ербосын Мелдибеков. 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.

Составители программы: Валерия Ибраева, Роман Арефьев. Алматы
(Казахстан)

1. Shai-Zia. Opening Ceremony. 1990
2. The Green Triangle Group. The Incineration. 1991
3. Rustam Khalfin. Autumn Motion of Anger. 1996
4. Kanat Ibragimov. Neue Kasachische Kunst. 1997
5. Kanat Ibragimov. «Koraz» Bird. 1998
6. Sergey Maslov. The East is a Delicate Thing. 1998
7. Erbossyn Meldibekov. Asian Prisoner. 1998
8. The Group of Four. Unfolding. 1998

In the 1990s, performances by artists in Almaty (then still the capital of Kazakhstan) usually consisted of radical gestures. Their goal was to foment a breakaway from Soviet ideas and predispositions about what types of art were legitimate, the place and role of artists in society, and the mechanisms of art's representation in exhibition praxis. Arising the aftermath of the Soviet Union's

“Red Tractor” Group, Shymkent (Southern Kazakhstan) Performances 1999-2003

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

1. Moldakul Narymbetov, Smayil Bayaliev, Said Atabekov. Those who have rights. 1999
2. Moldakul Narymbetov, Arystan Shalbaev, Vitaly Simakov, Said Atabekov. Memories of Matisse. 2000
3. Moldakul Narymbetov, Smayil Bayaliev, Said Atabekov, Vitaly Simakov. Series of Performances “Mythology of the South”. 2000
4. Said Atabekov. Warning Land Mines. 2001
5. Smayil Bayaliev. “Semurg” Bird. 2002
6. Said Atabekov. Neon Paradise. 2003

In contrast to the artists of Almaty and their cult of destructive actionism, the performances of the “Red Tractor” group adhere to the norms of reconstruction. These Shymkent artists rediscovered the archaic world of pre-Islamic Kazakh culture, which they juxtapose with classical official art. In these works, traditional ethnic values (nomadism as a way of life, collectivism as a method of survival, improvisation as a style of creation) are placed into aesthetic categories (such as local mythologies and rituals) through references to real everyday occurrences, using typical local materials (leather, wood, felt). The group’s strategies intuitively adhere to the idea of the unity of art and life, and the rejection of traditional artistic professionalism.

Video program compiled by Valeria Ibraeva and Roman Arefiev
(Almaty, Kazakhstan)

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



4



6

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.

Составители программы: Валерия Ибраева, Роман Арефьев. Алматы (Казахстан)

Video Karaganda-Rudnij (Northern Kazakhstan). 2001-2004

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



4



7

1. Alexander Malgajdarov. The Gathering. 2001
2. Alexander Malgajdarov. Morning. 2002
3. Natasha Dy. Fight. 2001
4. Natasha Dy. I love Naomi. Naomi loves Fruit. 2001
5. Lana Shedlovskaya. Peace to the World. 2001
6. Valery Kaliev. To the Bottom. 2001
7. Valery Kaliev. Why Lenin? 2004
8. Alla Girik и Oksana Shatalova. Hole. 2004

The distinctive features of this small Northern Kazakhstan art group include its sense of humor, the youth of its members, and its use of modern technology.

The foundational motif of this collection is the "little" man or woman, shown in unusual situations of everyday life. In their works, simple scenes, observations, and sketches supply a general picture of life in a provincial mining town, typical for Kazakhstan's

northern regions. An almost narcotic addiction to global information networks, which give citizens cause for reflection and evaluation of worldwide contrasts, compensates for the town's isolation from stormy political processes, which usually occur in southern regions of the country. The frustration of poverty, unemployment, and provincial boredom searches for release in the creation of an illusory world and the conceptual-assiduous attention to the "petty details" of the quotidian.

Video program compiled by Valeria Ibraeva and Roman Arefiev
(Almaty, Kazakhstan)

1. Александр Мальгаждаров Посиделки. 2001
2. Александр 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.

Составители программы: Валерия Ибраева, Роман Арефьев. Алматы
(Казахстан)

Videos Almaty-Shymkent. 1994-2004

Видео Алматы-Чимкент . 1994-2004

1. Shai Zia. Anti-butya. 1994
2. Rustam Khalfin and Renat Kosai. Landscape of a body. 1999
3. Erbossyn Meldibekov. Pol Pot. 2000
4. Zitta Sultanbaeva and Ablikim. Media Aitis. 2001
5. Maxim and Valery Zadarnovsky. Bio-toilet. 2003
6. Alexander Bakhanov and Anna Petukhova. Frost, Sun, and the United States of America. 2003
7. Alexander Ugai and Roman Maskalev. The Wretched. 2003
8. Almagul Menlibaeva. Mother. 2003
9. Said Atabekov. Noah's ark. 2004

In Southern Kazakhstan, video-art is a fairly well-developed art form, covering many different themes and aesthetic viewpoints. Including styles such as documentalism, historicism, and decorativism, video is utilized by a rather substantial number of artists from different generations. Social anthropology is one of the strongest directions for artistic exploration: artists examine the 'new' inhabitants of a new country from completely different points of view, using completely a broad variety of different artistic languages. This is natural in a country that is famous for its multiplicity of religious confessions, nations, and attitudes, and has now essentially become a new experimental laboratory in which the USA, China, and Russia are attempting to exert influence (including cultural influence).

Video program compiled by Valeria Ibraeva and Roman Arefiev
(Almaty, Kazakhstan)

1. Шай Зия. Антибута. 1994
2. Рустам Хальфин и Ренат Косай. Ландшафты тела. 1999
3. Ербосын Мелдибеков. 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



3



6



7



8

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 многоконфесси-ональностью, многонациональностью, многоукладностью и являющейся, по сути, новым экспериментальным полигоном, на котором испытываются влияния – и культурные в том числе – США, Китая и России.

Составители программы: Валерия Ибраева, Роман Арефьев. Алматы (Казахстан)

A CONTEMPORARY ARCHIVE
UZBEKISTAN

АКТУАЛЬНЫЙ АРХИВ
УЗБЕКИСТАН

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

Dealing with the heritage of Uzbekistan's artists of the 1920s to 1950s, you inevitably will find yourself in the sphere of extreme relativism, offering totally contradictory evaluations of this phenomenon. Colonial artists? Orientalists looking for exoticism? Avant-gardists reconstructing the world according to the laws of art? Propagandists of arising socialist realism? "Hangers-on of bourgeois culture" and formalists? Heroes or victims of the regime? Leaving aside the heritage of art critics constantly reflecting the ruling ideology, let's try to analyze this phenomenon on the basis of some of the above mentioned suggestions.

Colonial Artists

After the (Russian) revolution, the formula of "Russia as the mother country – Turkistan as the colony", a derivative of the classic scheme of European imperialism, was common sense both in Europe and in Russia. Despite the peculiarities of the Russian imperial doctrine, which had from the beginning of the 20th century supported the idea not of conquest but rather of a return to the origins, this formula was transformed into a mythologem of two levels in the 1920s.

Pre-revolutionary Russia, thanks to the efforts of historians such as M.N. Pokrovsky and P.G. Galuzo and in accordance with the early Bolshevik doctrine, was seen as mere "a prison of nations" and Turkistan as "a colony of Russian imperialism". At the same time, the period after 1917 was seen as an epoch marked by voluntary union of liberated nations preparing the world revolution. The 1930s brought a different reading of the imperialist formula: The idea of colonial conquest irrevocably disappeared from the

lexicon of historians and was replaced by the idea of "peaceful association of the Central Asia nations with Russia" and the programmatic orientation towards the building of "socialism in a single country", which by that time had been restructured into republics according to the ethnic-territorial principle (1924-1936). Such a non-colonial understanding of Turkistan history unambiguously excluded any evaluation of the first generation of Soviet artists in Uzbekistan as colonial. At the same time, with the exception of U. Tansykbayev and B. Nurali, all of them formally belonged to, the "greater Russians" (Russophile movement), as it was called at the time. Whether originating from Turkistan or immigrated to the region voluntarily, by mandate of the Turkistan Central Executive Committee for the development of culture and art", as a result of an administrative punishment or with the aim to avoid it, all of them, without any doubt, considered themselves as bearers of a higher culture, they had to bring to the "natives", who had lost the principles of the figurative art. The relationship between the dominating and the dominated, which is typical for the system of mother-country and colony system, remained in place in the framework of russification and sovietization of the perception and the forms of education of the local population on the eastern fringes of the Soviet state.

Moreover, the distribution of artistic manpower in the "Soviet East" was also subject to the colonial centripetal scheme: Tashkent, which had been the capital of the general-governor's province of Turkistan, for a long time preserved the role of the main center of Central Asian artistic life.

Orientalists Looking for Exoticism?

In comparison with the first generations of Russian artists, who had been linked to the Turkistan of the 1910s to 1960s, when Russia and Europe really discovered Central Asia, the artists of the post-revolution decades were not searchers for exoticism in the first place and in the proper sense of the word. The legacy they received in the form of ethnographic works depicting scenes of daily life and others in a politicized way illustrated the conquest by Russia, did not inspire them to similar enterprises because of the withered character of this already created image of Turkistan and the radically changed vision of political history. In addition to that, not romantic interpretations of a culturally world, nor the cultivation of Eastern art traditions (which in its essence meant the creation of the classical orientalist dichotomy of West and

Alexander Volkov. Caravan. 1920 s.
Александр Волков. Караван. 1920-е годы.



East, the own and the outside world) had become the pivot of the epoch, but the creation of a new world according to the principles of the Bolshevik utopia with an active participation of a new art. The ethnographic "pacifism" of the 19th century made way to a militant avant-garde.

Avant-gardists

The artists of Uzbekistan of the 1920s and 1930s had come to Central Asia from Moscow, Leningrad, Kiev and Siberia and were "second call-up" avant-gardists. Still being students, they had passed through the temptations of various formalist passions from Malevich to Konchalovsky. Without having had the necessity to break off with the precedent traditions of world art (this was already done by their masters) and having found themselves in an environment of the Muslim periphery of the empire, where figurative art did not exist, they perceived themselves as bearers of culture. As a result, they did not choose the way of abstractionism but preferred recognizable, figurative images of the world. Having lost some of the original radicalism of the Russian avant-garde under the conditions of the peculiar exoticism of the Turkistan East, the artists chose as their utmost priority the creation of a new, bipolar artistic system, taking into account the functioning of avantgardistic art in an Eastern context, that offered "oriental" entourage and very specific traditions of decorative art.

The development of the Central Asia avant-garde (which had gone through the way of orientalizing) proceeded into two principal directions, although there was a number of artistic groupings, often opposing each other in their principles (in particular, the groups of AHRR and "Masters of New East", which practically excluded each other). At the same time, when A. Volkov, N. Kashina, I. Mazel, V. Ufimtsev, N. Karakhan and others were experimenting to create new interpretations of eastern motives by using the figurative principles emanating from the newest Russian-European art (such as constructivism, decorativism, and primitivism), A. Nikolaev (Usto-Mumin), A. Isupov, O. Mizgireva and B. Nurali were trying to synthesize the methods of eastern painting, in particular miniature, with the largely understandable European tradition, including Russian icon painting, Italian Renaissance, and European avant-garde of the 20th century.

Propagandists of Arising Socialist Realism

Russian avant-gardists, who aspired to change the foundations of the world and imported the revolution to the eastern frontier areas of the Soviet empire, could not stand against the temptation to go beyond the reproduction of the desirable transformation of the East and actively participate in all political actions of the new authorities. While preserving the eastern entourage as the "place of action", such as the architectural environment, landscapes, traditional costumes and ethnic characters on the one hand and the strongly decorative character of painting on the other hand, the Central Asian orientalists changed the "action" itself, concentrat-

ing on the depiction of the "new life of the Soviet East", where they themselves had already become active players.

As a result, the avant-gardists by more and more "orientalizing" themselves without even recognizing it, transformed into socialist realists. The transition was relatively painless, as both avant-garde and the social realism created under the flag of utopia: for the former this was the transcendent transformation of the "world in general", for the latter it was the reflection of the final, not yet existing result of the communist reforms, undertaken just a day ago. From the institutional point of view, centralized, Unions of writers and artists (1934-1957) and the Academy of Arts (1947) with their precisely determined statutes and regulations came to replace the artistic groupings.

"Bourgeois" Formalists

The Stalinization of Soviet culture from the end of the 1920s to the 1940s was reflected in different ways in the creative work of the representatives of Central Asian avant-garde art. Some of them, such as M. Kurzin, A. Nikolaev and others, were subject to repressions during Stalinist purges of the late 30s. However, the majority resignedly passed to stereotype principles of socialist realism, by all possible means trying to avoid being labeled as "formalists". Only a few artists looking for new "socialistic" topics such as A. Volkov and N. Karakhan began to develop different figurative stylistics close to the pursuits of the Mexican monumentalists of Diego Rivera's circle. At the same time, the official aesthetic doctrine of "closeness to the people" and of "art as national in form and socialist in content", which had been developed from the beginning of the 1940s together with the fundamental idea of the Soviet propaganda about the great historical past of the Central Asian nations, promoted interest into the folkloristic aspect of popular art and, as a consequence, into its orientalist interpretations. Orientalism, though with certain reserves, obtained an opportunity to develop within socialist realism. In essence, for Uzbekistani artists, among whom by that time locals such as C. Akharov had already made their appearance, this, became the only possible way of self-expression.

Thus, the extreme relativism of any analysis of Uzbekistani art of the 1920-1950s, reflects the complexity of this phenomenon, described as orientalism. As a matter of fact, each of the abovementioned aspects reconstructs, in dialectical sequence, the stages of orientalizing of Russian-Soviet art, which pretended to serve and, to some extent, had actually served as a conductor of European culture to the Central Asian region.

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

Обращаясь к наследию художников Узбекистана 1920 – 1950 годов, неизбежно попадаешь в сферу крайнего релятивизма, предлагающего диаметрально противоположные оценки этого явления. Колониальные художники? Ориенталисты – искатели экзотики? Авангардисты, перестраивающие 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, 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 «тюрьмой народов», а Туркестан – «колонией русского империализма», в то время как период после 1917 года воспринимается эпохой, ознаменованной добровольным союзом освобожденных народов, готовящих мировую революцию. 1930-е годы привнесли иное прочтение империалистической формулы: идея колониальных захватов бесспорно исчезает из лексикона историков, ей на смену приходят идея о «мирном присоединении народов Средней Азии к России» и программная установка на строительство социализма в «отдельно взятой стране», перестроенной к этому времени в республики по национально-территориальному принципу (1924 – 1936 гг.). Подобное внеколонияльное прочтение истории Туркестана исключало оценку первого поколения советских художников Узбекистана как колониальных. Вместе с тем, за исключением У. Тансыкбаева и Б. Нурали, они все формально принадлежали к, используя термин эпохи, «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 – доминируемый, характерное для системы метрополия – колония, сохранялось в рамках русификации – 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.

Alexander Nikolaev (Usto-Mumin). Friendship. Love. Eternity. 1928
Александр Николаев (Усто-Мумин). Дружба. Любовь. Вечность

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 постреволюционных 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 иску 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. Подростеряв 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 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»). В то время как 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.



Victor Ufimtsev. Semipalatinsk. Camel. 1922
Виктор Уфимцев. Семипалатинск. Верблюд

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



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).



«Буржуазные» формалисты

Сталинизация советской культуры (конец 1920-х – 1940-е гг.) по-разному отразилась на творчестве представителей среднеазиатского авангарда, многие 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 всеми возможными средствами 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 вкупе 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 узбекистанских 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-х 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. Thend of the 1920 s.
Павел Беньков. Провозглашение УзССР. Конец 1920-х годов.

The Art of Uzbekistan from the second half of the 20-th century to the beginning of the 21 century

Métissage as a real purpose of an utopian project

In 1960s, the matrix of global unification, introduced by the Bolsheviks into the project of the "New East", generated many patterns of artistic metissage, in which the interbreeding of different aesthetic "ingredients" did not blend them together into a homogeneous mixture of unrecognizable components, but preserved their authenticity and specific "taste". As an example, the best known work of Uzbek architecture of the time – the "Panoramic" cinema theatre by Sergo Sutiagin – was a combination of two volumes: a transparent foyer in the minimalist Bauhaus style and a monolithic auditorium resembling the cross-cut fragment of a Doric column. The combination of the two elements was frequently interpreted as a fusion and mutual penetration of «open western» and «closed eastern» elements. The town-planning project of the Tashkent city center has also become a significant symbol of metissage. The project arranged and joined two ensembles around the Central Park, which reminded of an utopian garden-city: one regular «European» and one picturesque «oriental». Claiming universality, this kind of structure was open for external cultural injections. For instance, the architectural ensemble built at the central square of Tashkent in 1970s, which replicates Oscar Niemeyer's Brazilian utopia.

The generation of Uzbekistani artists of the 1970s – Bakhodyr Djalalov, Djavlon Umarbekov, Gayrat Baymatov, later Vyacheslav Akhunov, Sergey Alibekov and Alexander Razin – demonstrates the capacity of free movement on both sides of the orientalist-europeist mirror, just like Lewis Carroll's Alice in Wonderland. Heterogeneity and mutations of their identity are distinctly expressed at the sculptural level. As an example, we could refer to the efforts to combine radical figurativism inspired by classical art of the 17-th century with abstract painting, which can be associated either with the "academic avant-garde" of the West, or with the geometric art of the Islamic world. Vagueness, ambiguity and flexibility of association make it possible to use this principle for artists with utterly different approaches: such as Bakhodyr Djalalov, who has created many works ordered by the Uzbek authorities, and Vyacheslav Akhunov, who has always remained in opposition to

the official artistic institutions.

Official art and the appearance of underground

The relative softness of the official aesthetic norms and directives on the periphery of the Soviet State left some room for formal experimentation. Those, who did not want to follow the mainstream of socialist realism, had an opportunity to deviate toward either abstract ways of painting, such as Yuri Taldykin or Vladimir Burmakin, or hyperrealism such as Garry Zilberman, as long as these "deviations" were not purposely directed against the Soviet ideology.

Side by side with socialist realism and, to some extent, within its scope, one more genre of official art appeared and was actively supported by the local political elite: "ethnic romanticism". This phenomenon preserved figurative painting in its centre, but sophisticated by a multitude of multi-layer compositions and perspectives. Its cornerstone, however, was the glorification of the ancient 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 distinct-



Djavlon Umarbekov. Homo sapiens. Canvas, oil, 1979-80
Джавлон Умарбеков. Человек разумный. Холст, масло



Bahadyr Djalalov. Under the vault of eternity

Fragment of fresco in the History Museum of Uzbekistan. 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. Эскиз фрески утвержден на заседании специальной комиссии Академии наук Узбекистана в феврале 1995 года. В 2002 году фреска была уничтожена по постановлению Академии наук.



tive 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 intervisual connotations that make their art closer to the intellectual postmodernism of the West (Gregory Kohelet, Sergey Alibekov, Vyacheslav Useinov).

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

Sergey Alibekov. Leaving gardener. Canvas, oil, 1993

Сергей Алибеков. Уходящий садовник. Холст, масло

of the ex-Soviet utopia. Paradoxically, once arrived in the West, artists-immigrants faced even more naïve, 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 décor, 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 aca-

Grigoriy Koelet. Instructions. Installation project, 2002
Григорий Коэлет. Инструкции. Проект инсталляции



democratic 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.

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 paradoxically 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 surrealis-

tic 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 Muséologie et d'ingénierie de la culture" (LAMIC, Musée d'art contemporain de Montréal) and of the interdisciplinary research group "Le soi et l'autre".

He is also curator of the "Musée 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, выражавшегося 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 Сутягина – 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 Нимейера.

Поколение художников Узбекистана 1970-х годов – Бахадыр Джалалов, Джавлон Умарбеков, Гайрат Байматов, позже Вячеслав Ахунов, Сергей Алибеков, Александр Разин – демонстрирует способность, подобно кэрролловской 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 андерграунда

Относительная мягкость официальных эстетических установок на периферии советского государства оставляла некоторое пространство для формальных экспериментов. Те, кто не желал следовать в фарватере социалистического реализма, имели возможность отклониться к абстрактной живописи (Юрий Талдыкин, Владимир Бурмакин) или,



Vyacheslav Ahunov. Cell for leaders. Ready-made. In 2001 the installation was forbidden for demonstration in the frames of the Tashkent biennale

Вячеслав Ахунов. Клетка для вождей. В 2001 году инсталляция была запрещена к показу в рамках Ташкентского биеннале



Bahadyr Djalalov. Comprehension of unity. canvas, acrylic
Баходыр Джалалов. Осознание единства. холст, акрил

Vyacheslav Ahunov. Pastoral. Canvas, oil, 1997
Вячеслав Ахунов. Пастораль. Холст, масло



скажем, к гиперреализму (Гарри Зильберман), лишь бы эти отклонения не были нарочито направлены против советской идеологии.

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, андерграунд в Узбекистане должен был противостоять сразу двум противоборствующим официальным доктринам.

Андерграунд 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. – Б.Ч.) 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.

Андерграунд и искусство иммиграции. Хотя почти весь узбекский андерграунд 1980-х оказался в эмиграции после перестройки, некоторые его представители по-прежнему работают в Узбекистане. Творчеству тех и других свойственны темы ностальгии, изгнания, скрещенных хронотопов, и интеллектуальных реминисценций, в которых всплывают время от времени различные лики советской утопии. Парадоксальным образом, оказавшись на Западе, художники-эмигранты сталкиваются с еще более наивными, но не менее властными ориенталистскими клише, нежели те, что бытуют в той среде, которую они покинули. Художник должен либо предъявить 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 саквояжа. 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 доставить хлопот

их владельцу, укладывающему багаж перед возвращением на родину.

Contemporary art. Если понимать под «современным искусством» творчество в нетрадиционных медиа, 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 эмиграции 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



Alexander Razin. *Black Box*. 1999, ready-made
Александр Разин. *Черная коробка*



Alexander Nikolaev. Aquarium. 2004
Александр Николаев. Аквариум

Alexander Nikolaev. Chain. 2003
Александр Николаев. Цепь



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 Исфаре (Таджикистан) и долине Чу (Кыргызстан). 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 соц-арта 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 отсутствию 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 Восток», 2004). Однако существенным ее отличием является не «эстетизация 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», «Деньги – песок – деньги»), были выставлены лишь в мастерской художника. Единственную попытку их обнародования Академия художеств оперативно пресекла, запретив показ «Клетки для вождей» за 10 минут до открытия Ташкентской 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 Montréal) и междисциплинарной исследовательской группы «Le soi et l'autre».

Он также является куратором виртуального проекта «Музей центральноазиатского искусства».



Fayzulla Akhmadaliev, Jamol Usmanov. X Position 2005
Файзулла Ахмадалиев, Джамол Усманов. X Position

Jamol Usmanov. The Blind Men and the Elephant. 2003
Джамол Усманов. Слепцы и слон





Vyacheslav Akhunov

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

At the beginning of the 1980s he was well-known as the initiator of the first Uzbek happenings ("Overcoming the abyss", 1980; "Washing Away and Burning the Text", 1981; "Sweet River", 1981,) and simultaneously as a painter, who defended "poetic neorealism" confronting official art ("A House on fire", "A Paradigm of the White Horse", "Home of the Lonely", "The Artist Mani"). At the beginning of the 1990s he claimed for the expulsion from his personal dictionary of everything which had no relationship to painting (series "Total Painting") having built simultaneously the first Central Asian environments ("Turkic kurgan", "Turkic project" and others). At the beginning of the 2000s, working mostly on exhibitions and literature, he suddenly created a series of painted collages, wittily rephrasing the remarkable works of the Russian orientalist Vasily Vereshagin and arranging a virtual meeting of the pre-colonial and colonial past of Central Asia with its post-colonial reality ("The Apotheosis of the War II", "Tamerlane's Gate II"). In this imaginary identification chaos, two force lines are visible which are understood more easily against the background of transition period, which Central Asian art lived through in the last decades of the 20th century.

Akhunov studied at the Surikov Institute of the Academy of Fine Arts of the USSR in Moscow, which allowed him to play a role akin to the Trojan horse, infiltrated into the system of conservative Uzbek art of the 1970s. Sufi motifs, appearing in his work in the 1970s together with birds and animals images, as well as numerous variations of clay, sand, and ground, were adopted and developed by the artists generation of the perestroika and post-perestroika periods, who continue to use them till recently. Akhunov himself, however, quickly left thematic figurativism behind and experimented with several intermingled paradigms in his paintings. Beginning with abstraction as it is, he added layer upon layer of abstract painting and realistic representation as well as a unique type of seriography in an academic style, turning Andy Warhol's idea upside down. This, his fundamentally modernist series, ended up interrupted - or finished - in the middle of the 1990s.

Parallel with modernism summation, Akhunov tries the forms of contemporary art - installations, environments, happenings and video art – revealing destructing attitude

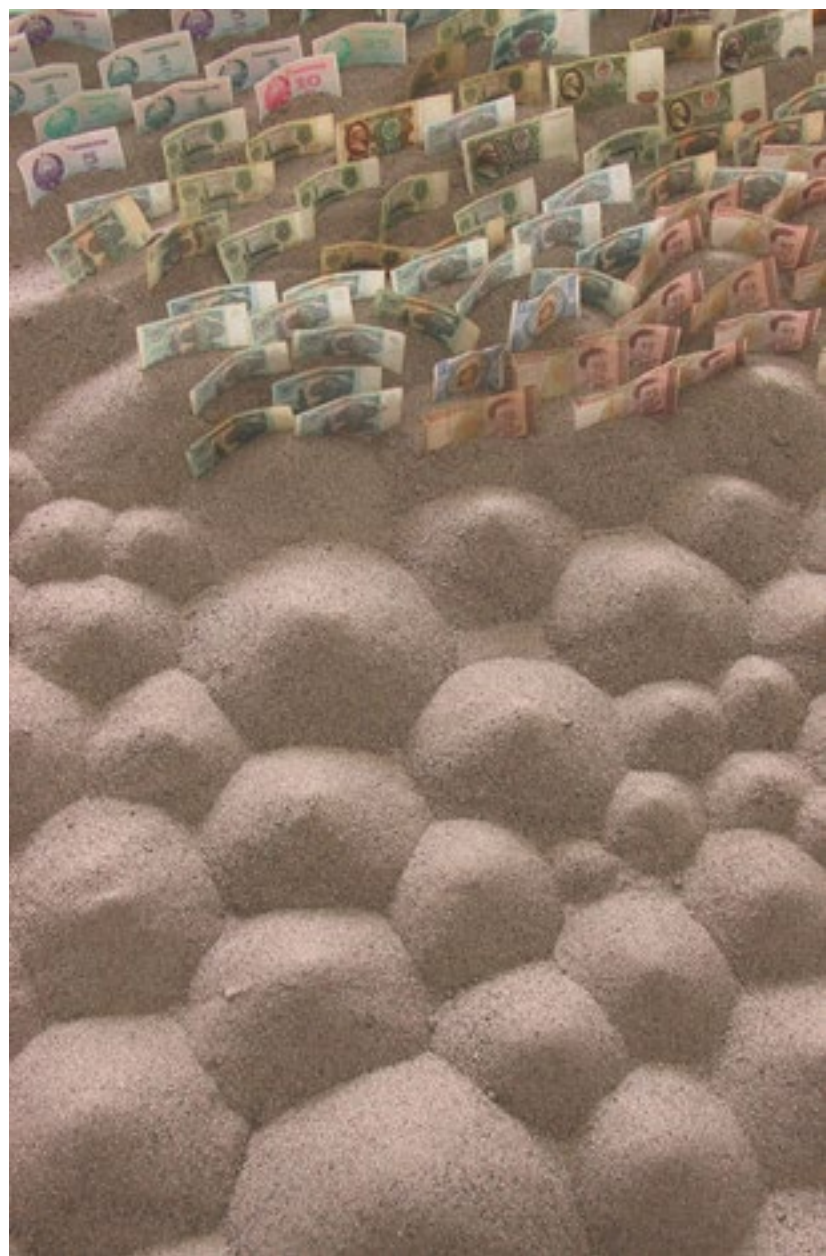
Vyacheslav Akhunov, Sergey Tychina. Fish (Clay Fish). Video. 2004
Вячеслав Ахунув, Сергей Тычина. Глиняные рыбы. Видео

toward urban artistic culture within which his painting career was a success. His first experiences with actual art were connected for Akhunov with mystical eastern doctrines – Zen and Sufism (the actions 'Mediation or worthless pastime of pantheismatics' 1979-1991.). Later his emphasis changes 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 video art works, in which again appears the subject of Sufi Way ('Ascension', 2004) and halts during the Way ('Corner', 2004).

In recent years Akhunov actively cooperates with Sergey Tychina, an artist and designer, who has become co-author of several their video projects ('Corner', 'Ascension, 2004) and installations ('Money – Sand – Money', 'Adam, Eve, "...and Others", 2004).

It is worth mentioning that each of Akhunov's identities awakened waves of often talented followers in Uzbekistan, who have been developing its potential. At the same time Akhunov's intellectual nonconformism remains completely unique in the republic's artistic life, where today elegy and relaxed contemplation prevail.

Boris Chukhovich



Vyacheslav Akhunov, Sergey Tychina. Money-Sand. Sand-Money. 2004
Вячеслав Ахунв, 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 постмодернистским 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 хеппенингов («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 отношения 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 выполняет серию живописных коллажей, остроумно перефразируя знаменитые работы русского ориенталиста Василия Верещагина и организуя виртуальную встречу доколониального и колониального прошлого Средней Азии с ее постколониальным настоящим («Апофеоз войны II», «Ворота Тамерлана II»). В этом мнимом идентификационном хаосе явственно вырисовываются две силовые линии, которые легче понять на фоне переходного периода, переживаемого искусством 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 постперестроечного 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

Vyacheslav Akhunov, Sergey Tychina. Ascent. Video. 2004
Вячеслав Ахунов, Сергей Тычина. Восхождение. Видео

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, хеппенингам и, наконец, видеоарту – обнаруживая при этом деструктивное отношение к той урбанистической художественной культуре, в рамках которой успешно осуществляется его карьера живописца. Первоначальные опыты актуального искусства связывались Ахуновым с мистически воспринятыми «восточными» доктринами – дзэн и суфизмом (акции «Медитации, или Никчемное времяпрепровождение пантеизматиков», 1979 – 1991). В дальнейшем акцент смещается в сторону более социально ориентированного искусства, играющего политическими коннотациями (серия инсталляций «Странствующие барханы», «Песок забвения», «Ленинские горки», «Клетка для вождей», конец 1990-х – начало 2000-х гг.). Наконец, в начале 2000-х годов художник осуществляет первые работы в области видеоарта, 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 преобладают расслабленная созерцательность и элегия.

Борис Чухович

Vyacheslav Akhunov, Sergey Tychina. Corner. Video. 2004
Вячеслав Ахунов, Сергей Тычина. Угол. Видео



Alexander Nikolaev



Alexander Nikolaev is an artist dynamically and actively searching for his own place in the context of modern trends, he is single-minded and dynamic. His creative work is a vivid example of the way the art of Central Asia is exiting the circle of traditional perceptions.

After his first installations, Nikolaev made a decision to continue development at the junction of experiments and traditions. He works with archetype materials (clay, sand, textiles) and at the same time creates kinetic objects close to constructivist school. It is important for the artist to translate every event into a symbol, 'recode' it, fill it with philosophical sense of a dialogue between the rationalism of the West and the metaphoricism of the East.

As time goes by, the projects in which Nikolaev combines his installations, objects, photo and video become for him an organic way of thinking about modern society. The artist issues challenges having become classical in a sense, but, as one can see, have not lost their topicality: civilization and culture, urbanism and traditional values, a man and society, old and new mythology. He builds his works on urbanism and fragile world of nature dramatic contradictions, on the contrast of impersonal concrete buildings blocks and old Uzbek style residential areas.

'I want to go to Hollywood' (2002) video film is an ironic story of a young man who is a hostage of his own dream to become a film star. He gradually loses his individuality, trying to fit a stereotype. In this work Nikolaev unexpectedly uncovers a fragment of sometime ago grandiose 'world map' of a Soviet citizen and his myths of the West, his psychology and complexes. The aesthetics of the video is principally natural, it is close to amateur filmmaking. It makes an effect of facing the inner world of a real person, hidden from outsiders.

The combination of Eastern existentialism and social problems is investigated in Nikolaev's video film 'A House' (2004). In chime with the Eastern traditions, nothing is emphasized or dramatized. Instead the ideas are gradually uncovered through contrasts of sense, perspective, and gradual intensification of color. Thoughtful, concentrated contemplation can bring one closer to many secrets, make reflect on serious problems, the artist believes. And Nikolaev himself is immersed in thought: has the traditional world kept its authenticity, or it is only a form of backwardness and conservatism of the society? However, the past in many respects explains our lives. Centuries and systems change each other, but the East maintains its eternal irrationality and secrets.

The artist acquires the cinematographic technique, in which a work of art is a single well-built and effective shot. If earlier Alexander Nikolaev was keen on technical methods and original constructions, now he more and more relies on contemplative intuition, is inspired by human problems and the poetical beauty of reality where 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 в некотором смысле классические проблемы, 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, ставшем заложником своей мечты попасть на сияющий Олимп. Постепенно, кадр за кадром, он теряет индивидуальность, пытаясь 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 исследуется 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, заставит 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 техническими приемами, оригинальными конструкциями, то теперь он все больше доверяет созерцательной интуиции, проникается человеческими проблемами и поэтической красотой реальности, в которой он живет.

Нигора Ахмедова





VIDEO ARCHIVE

Uzbekistan: Performances, Installations, Video-Art. (2000-2005)

1. Fayzulla Akhmadalie, Jamol Usmanov. X Position 2005
2. Jamol Usmanov. Mirage 2001. The Blind Men and the Elephant 2003
3. Vyacheslav Akhunov, Sergey Tichin (VVS Group). Paradise 2005, The Occasion 2005 Adam, Eve and...Others 2004, Money-Sand-Money 2002, The Chief 2001
4. Vyacheslav Akhunov. Wandering Dunes - I 2001, Cage for Leaders.1998 Pyramid 2003, Strain – sand-hills pierced by arrows 2003, Wandering Dunes – II. Dedicated to Emigrants. 2003, Top (with fragments of Fayzulla Akhmadalie's 'Magic Circle' Installation) 2004
5. Vyacheslav Akhunov, Adil Seytaliev (Kyrgyzstan) «Burning Signs»
6. Alexander Nikolaev. Apocalypse 2005, Shaman 2004, Aquarium 2004
7. Vyacheslav Useynov. Constant 2005
8. Elena Kambina. Zone of the Untouchables. 2004
9. Vladimir Elizarov, Andrey Evstigneev, Irina Evstigneeva. Genesis 2005
10. Muhammad Fozili, Murod Fozil. All and Nothing. 2005

If one considers the ideological predispositions and the preexisting power structures that define the artistic context in Uzbekistan, it is almost unbelievable that any genuine contemporary art has emerged at all. A large part of the material included in the current video-program documents exhibits and initiatives that reflect the semi-legal underground conditions under which they were created. It is only natural that artists who practice and create this type of art position themselves as a community of radicals and social activists. But at the same time, their creative processes are connected with the necessity for harmonizing the impulses that arise from the global scene with their own, extremely specific historical present. When contemporary art first emerged in Tashkent, installations and performances were the most popular and controversial media, while today, it is video that arouses the most interest.

Most projects created in recent years refer to the actual social existence of their subjects and are highly experimental in character. As such, they contradict the rigid aesthetic taboos of official culture. This is why Uzbekistan's first exhibition of contemporary art, which opened on April 15th 2005, was closed by the authorities after only two days. Of course, social context is not the only source of images for artists from Tashkent; instead, their art is characterized by the search for meditative harmony, and references to Sufi allegories and metaphors, all features of the Central-Asian, Eastern mentality...

Video program compiled by Vyacheslav Akhunov and Alexander Nikolaev

1. Fayzulla Akhmadalie, Jamol Usmanov. X Position 2005



2



3



4



ВИДЕОАРХИВ

Узбекистан: перформанс, инсталляция, видео-арт. 2000-2005

2. Jamol Usmanov. Мираж 2001. Слепцы и слон 2003
3. Vyacheslav Akhunov, Sergey Tichina (группа VVS). Рай 2005, Свидание 2005
Алам, Ева и... Другие 2004, Деньги-Песок-Деньги 2002, Вождь 2001
4. Vyacheslav Akhunov. Странствующие дюны - I 2001, Клетка для вождей.1998
Пирамиды 2003, Strain – sand-hills pierced by arrows 2003, Странствующие дюны – II. Посвящение эмигрантам. 2003, Юла (с фрагментами инсталляции «Магический Круг» Файзуллы Ахмадалиева. 2004)
5. Vyacheslav Akhunov, Адис Сейталиев (Киргизия) «Огненные знаки»
6. Александр Николаев. Апокалипсис. 2005, Шаман 2004, Аквариум 2004
7. Вячеслав Усеинов. Константа 2005
8. Елена Камбина. Зона Неприкасаемых. 2004
9. Владимир Елизаров, Андрей Евстигнеев, Ирина Евстигнеева. Генезис 2005
10. Мухаммад Фозили, Мурод Фозил All and Nothing. 2005

Само появление подлинного современного искусства в контексте идеологически predetermined и властно структурированной художественной реальности Узбекистана – явление почти невероятное. Большая часть включенного в данную видеопрограмму материала – документация выставок и инициатив, состоявшихся в полулегальных андеграундных условиях. Практикующие же это искусство авторы позиционируют себя как сообщество радикалов и социальных активистов. А их творческие поиски связаны необходимостью совмещения импульсов, приходящих с мировой глобальной сцены со своим крайне специфическим историческим настоящим. Если первоначально ведущими формами ташкентских художников были инсталляция и перформанс, то в настоящее время наибольший интерес вызывает видео-арт.

Обращенность созданных в последние годы видео работ к сфере достоверного социального существования субъекта, их подчас экспериментальный характер оказались противоречащими жестким эстетическим табу официальной культуры. Так, открывшаяся 15 апреля этого года Первая Выставка современного искусства Узбекистана, была закрыта властями через два дня. И все же нетрудно заметить: социальный контекст – не единственный образный источник современных ташкентских художников: в них прослеживается присущее центрально-азиатской, восточной ментальности стремление к поиску гармонии, к медитации, обращение к суфийской аллегории и метафоре...

Составитель Вячеслав Ахунов, Александр Николаев



6



7



8

The organizers thank for assistance
and the provided materials:

Gamal Bokonbaev (Bishkek)
Svetlana Gorshenina (Lausanne)
Valeria Ibraeva (Almaty)
Auezkhan Kodar (Almaty)
Julia Sorokina (Almaty)
Boris Chuhovich (Montreal)
Dilyara Sharipova (Almaty)
Irina Yuferova (Almaty)
Olga Yushkova (Moscow)

The organizers also express their sincere appreciation
for assistance in the preparation of the exposition:

Eljar Alimirzoev (Baku)
Alena Boyka (Minsk)
Vladimir Bulat (Кишенев)
Viktor Vorobyev (Almaty)
Yelena Vorobyeva (Almaty)
Nina Kotel (Moscow)
Andrey Melnikov (Tallin)
Zarukhi Ovanisjan (Yerevan)
Pavel Permjakov (Almaty)
Galina Pjanova (Almaty)
Oleg Timchenko (Тбилиси)
Anna Fanygina (Riga)
Lolita Jablonskiene (Vilnius)

Special thanks to:

Ulan Djaparov for architectural concept of the design of
the exposition

Venera Usenova and Kseniya Kistyakovskaya for coordi-
nation work in the preparation of the project.

Special thanks to
For organizational support of the project

Особая благодарность
За организационную поддержку проекта



Central Asian Academy of Arts
Центрально-Азиатская Академия искусств

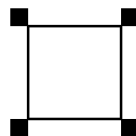
RUNET.RU
группа компаний

Groupe de recherche "Le soi et l'autre"
(Universite du Quebec a Montreal)

Chaire de recherche du Canada
en esthetique et poetique



The Soros Center for Contemporary Art - Almaty
Соросовский Центр Современного искусства - Алматы



FOND «SOROS - KYRGYZSTAN»
ФОНД «СОРОС - КЫРГЫЗСТАН»

Организаторы благодарят за помощь и предоставленные материалы:

Гамала Боконбаева (Бишкек)
Светлану Горшенину (Лозанна)
Валерию Ибраеву (Алматы)
Ауэзхана Кодара (Алматы)
Юлию Сорокину (Алматы)
Бориса Чуховича (Монреаль)
Диляру Шарипову (Алматы)
Ирину Юферову (Алматы)
Ольгу Юшкову (Москва)

А также выражают искреннюю признательность за содействие при подготовке экспозиции:

Эльяру Алимирзоеву (Баку)
Алене Бойка (Минск)
Владимиру Булату (Кишенев)
Виктору Воробьеву (Алматы)
Елене Воробьевой (Алматы)
Нине Котел (Москва)
Андрею Мельникову (Таллинн)
Зарухи Ованисян (Ереван)
Павлу Пермякову (Алматы)
Галине Пьяновой (Алматы)
Олегу Тимченко (Тбилиси)
Анне Фаныгиной (Рига)
Лолите Яблонскене (Вильнюс)

Особая благодарность:

Улану Джапарову
за архитектурную концепцию дизайна экспозиции

Венере Усеновой и Ксении Кистьяковской
за координационную работу при подготовке проекта

Translation of texts into English performed by:

Doris Bradbury (Almaty)
Nazgul Kemelbek kyzy (Bishkek)
Vitaly Nekuiko (Bishkek)
David Riff (Moscow)
Karl Fallstrom (Bishkek)
Peter Felch (Almaty)

Перевод текстов на английский язык:

Дорис Бредбери (Алматы)
Назгуль Кемелбек кызы (Бишкек)
Виталий Некуйко (Бишкек)
Давид Рифф (Москва)
Карл Фаллстром (Бишкек)
Петер Фелч (Алматы)

Издание подготовлено галереей «Курама Арт»

© Published by "Kurama ART" gallery

Комиссар – Чурек ДЖАМГЕРЧИНОВА / Commissioner – Churek DJAMGERCHINOVA

Редактор-составитель – Улан ДЖАПАРОВ

Научный редактор – Виктор МИЗИАНО

Edited by Ulan DJAPAROV and Viktor MISIANO

Координатор – Асель АКМАТОВА / Coordinator – Asel AKMATOVA

Дизайн – Гамал БОКОНБАЕВ / Design – Gamal BOKONBAYEV

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



KURAMA ART
GALLERY

www.kurama-art.com
gallery@kurama-art.com

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.

