

CENTRAL ASIA PAVILION
ПАВИЛЬОН СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
2005



Art from Central Asia a Contemporary Archive

Искусство Центральной Азии:
Актуальный Архив

 KURAMAABI
GALLERY

КЫРГЫЗСТАН / КЫРГЫЗСТАН

КАЗАХСТАН / КАЗАХСТАН

УЗБЕКИСТАН / УЗБЕКИСТАН

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
ВИДЕОАРХИВ	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 ARCHIVE106</i>	
<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
ВИДЕОАРХИВ	106

Алматинский радикальный перформанс 1990-х

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

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

Видео Алматы-Чимкент. 1994-2004

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
---------------------------------------	-----

ВИДЕОАРХИВ	132
-------------------	-----

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

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. Tansykbaev 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 illustration 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 of 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 avangardistic 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 muralists 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 первоистокам, 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 бесповоротно 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 внеколониальное 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.

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 курс 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. Подростая 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. Синституциональной 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.*