

Номадическое представительство. Выставка искусства Казахстана в Киеве

Выставка казахстанского современного искусства, которая этой зимой открылась в киевском художественном центре Closer, – вторая версия неформального «Павильона ограниченной ответственности» (кураторы - Никита Кадан и Владислав Слудский), состоявшегося в 2015 году во время Венецианской биеннале. Некоторое время художники из Казахстана представлялись в Венеции в общем Центральноазиатском павильоне, затем и он прекратил существование. Номадизировавшись в еще большей мере, художники из Алматы разместили свои работы в одной из квартир Венеции. Теперь выставка перекочевала в Киев.

Сам принцип кочевой, «чемоданной» выставки отсылает к одному из пунктов истории казахской истории – истории для украинца столь же малоизвестной и экзотической, как и собственно современное искусство Казахстана. С кочевничеством связаны и форматы художественных работ – видео, фото, тексты. Пытаясь составить представление о неизведанной для меня территории, я нашла в интернете упоминание о том, что академические формы, такие как живопись, графика и скульптура, будучи импортированы в Казахстан извне, в некоторой степени ассоциировались с колониализмом (очевидно, российско-имперским, советским, китайским), в то время как перформанс, видеоарт и другие современные медиа принимались как формы свободные и неангажированные, а кроме того не столь отягощенные материальными носителями и потому более мобильные.

Объединение работ по национальному признаку, группировка разных художников как представляющих то или иное государство, как будто это спортивная команда, от которой требуется если не победить, то по крайней мере выступить достойно, – данность, проявляющаяся повсеместно, от энциклопедических статей до международных биеннале. При этом национальная команда, собранная в «Павильоне ограниченной ответственности», представляет государство Казахстан непростым образом: это художники, которые существуют параллельно или даже вопреки властным институциям (хотя наиболее именитые из них все же представлены в государственных музеях). Назарбаевский государственный проект, в свою очередь, не совпадает с горизонтальной структурой степи, традиционно населенной отдельными кочевыми группами или управляемой отдельными феодалами, – это проект, тяготеющий к стабилизации, цементированию, унификации, конструированию национальной идеи по примордиалистскому типу, укреплению места власти в территориальных границах, (произвольно) проведенных Сталиным. Для художника в этом проекте отведено свое место, которому он должен соответствовать. Номадизм становится также и метафорой ускользания из властного поля.



При этом тематика работ циркулирует вокруг национального, не касаясь его напрямую, – как в лакановском графе желания, где оно описывает бесконечные эллипсоидные дуги вокруг объекта-причины. Национальное деконструируется, над ним иронизируют, с ним пытаются как-то иметь дело (ведь просто отбросить его невозможно).

Национальное становится крайне проблемным знаком практически в каждой постсоветской стране – это более чем хорошо известно и в Украине – его коннотации могут колебаться от символа антиколониального сопротивления до инструмента в дискурсе подавления и насилия. В Казахстане одним из таких знаков является зеленовато-голубой цвет («кок», цвет государственного флага), повсеместное использование которого демонстрируют в цикле фотографий «Голубой период» Елена и Виктор Воробьевы. Эти фото перекликаются с опытом Украины, где в течение последних лет все большие площади перекрашиваются в желтый и голубой. На фотографиях, сделанных Воробьевыми, цвет «кок» возникает, в частности, на фоне оскаленных овечьих голов с рынка, на кладбищенском надгробии. Можно вспомнить, что и в Украине мы обнаруживаем желто-голубую раскраску на мусорных баках, на стенах уродливых гаражей или обветшалых панельных домов. Национальный цвет как знак, предполагающий гордость или лояльность воображаемому сообществу, таким образом расслаивается (причем это расслоение происходит естественным образом, фотограф лишь фиксирует его), обнажая под собой тревожные и даже зловещие значения – например,

нищету или смерть, скрывающуюся под тонким слоем шелушащейся краски.



Куаныш Базаргалиев создает орнаментальные картины, играя с символикой разных государств. На выставке представлена его работа «Союз китайских капиталистических республик», где флаг КНР скрещен с флагами других стран – интересно, что казахстанского среди этих гибридов нет. Помимо прочего, это может быть отсылкой к строгой регламентации использования государственных символов в Казахстане, нарушение которой влечет за собой штраф или тюремный срок (на юридических форумах обсуждаются такие вопросы, как «будет ли нарушением закона исполнение гимна без музыкального сопровождения, хором или одним голосом, без приложения руки к сердцу», «можно ли использовать флаг РК на аватарке в интернете» и пр). Между тем, флаг КНР, доминирующий в этой работе, – явный экивок в сторону распространенных в Казахстане страхов перед китайской экономической экспансией. Помимо показанной в Киеве работы, у Базаргалиева есть еще несколько циклов, в которых используется национальная символика («Когда все флаги были казахские», «Кошкармюизмы»). Наложение этнического узора «кошкар мюиз» («бараний рог») на флаги разных государств, а также на разные культурные и религиозные символы выглядит как экспериментальный конструктор, комбинация элементов которого может восприниматься и как апроприация, и как попытка диалога.



Две работы, Саида Атабекова и Рустама Хальфина, посвящены конструированию несуществующего ритуала. В своей работе «Снайпер» Атабеков имитирует обряд, где ребенок помещен в некое подобие колыбели, увенчанной винтовкой. В отличие от настоящего ритуала, задокументированного, проанализированного и переведенного антропологом в речь (в регистр символического), а посему в некотором смысле выхолощенного, непонятный образ Атабекова вызывает тревогу, усиленную знаком насилия, следом войны.

В фильме Хальфина «Любовные скачки (Северные варвары, часть 2)» мы наблюдаем якобы брачный обычай кочевников: мужчина и женщина занимаются любовью на коне, который бредет по цветущему саду. В одном из комментариев сообщается, что «видео показывает зажатому, закомплексованому горожанину настоящую, природную романтичность, целомудрие, красоту и эпический масштаб любви степных людей». Хальфин реконструирует фантазию китайских художников XVIII-XIX веков об обычаях «северных варваров», как те называли кочевников. Вместо ожидаемой демифологизации художник скармливает другому желаемый образ, удовлетворяет его эротический запрос. Очевидно, что эта материализация фантазии никоим образом не утоляет запрос другого, скорее наоборот, удваивает его тревогу, коль скоро сквозь дыры в воображаемом начинает проглядывать реальное (которое на деле еще и оказывается подделкой).

Александр Угай снимает фильм, в котором показан уже настоящий ритуал – церемония регистрации брака в одном из загсов Алматы. Угай помещает это видео в

психоаналитический контекст, озаглавивая его цитатой Лакана «Кто видит, тот не понимает, кто понимает, тот не видит». Работа представляет собой съемку брачной церемонии, прокрученную в замедленном движении в обратном порядке. При этом помимо картинки деформируется и звуковая дорожка – вместо музыки и обрывков речи мы слышим угрожающие утробные звуки. С помощью этого приема автор намерен деконструировать означаемое таким образом, чтобы сквозь него проступила не представляемая языком и образом изнанка знака – реальное.



На этой выставке представлена также работа группы Р.Э.П., которая ангажировала в перформанс казахского акына (певца-сказителя). Тот должен был выступить на многолюдной улице Алматы, пересказывая в своей традиционной манере содержание провокационных акций Александра Бренера, Йозефа Бойса и других. В процессе перевода и подготовки русских субтитров оказалось, что акын адаптировал предложенный ему текст сильнее, чем ожидалось: все острые моменты из описаний акций были опущены, каждое было превращено в хвалебную оду, заканчивавшуюся формулой «Пусть процветает имярек и его творчество». Сталкивая два разных дискурса, консервативный и инновационный, Р.Э.П. проявляет конфликт между ними – сказ о современном искусстве радикального перформанса попадает в публичное пространство, но под защитой одобренной традиции, и в итоге переваривается до неузнаваемости, что дает комичный эффект. Акын использован как безопасный канал коммуникации с широкой аудиторией, но этот канал оказывается ненадежным, сообщение идет через испорченное радио.

Среди упомянутых выше и других художников, участвующих в «Павильоне ограниченной ответственности» (таких, как Сергей Маслов, Ербоссын Мельдибеков, Зоя Фалькова, Бахыт Бубиканова, «Креольский центр») есть имена, без которых не обходятся любые выставки современного искусства Казахстана, поэтому киевскую экспозицию можно смело считать репрезентативной. В то же время вопрос о том, кого или что именно репрезентируют художники (себя, государство, территорию, то или иное культурное поле), остается подвешенным. Организованное на выставке освещение намекает на наиболее благоприятный способ воспринимать работы – небольшие светильники точно выхватывают из темноты отдельные экспонаты, что позволяет уклоняться от излишеств обобщающего нарратива.

Фотограф: Константин Стрелец.