"ВНАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО". ЭНЕРГИЯ, ТАЙНА И СИЛА ТВОРЧЕСКОГО СЛОВА

Итоговые работы участников авторского курса Теймура Даими по арт-аналитике

Teymur Daimi – multimedia rəssamı, film yaradıcısı, filosof-alim (elmlər doktoru), incəsənət və kino tənqidçisi, incəsənət üzrə məsləhətçi, incəsənət müəllimi, həm də publisist və şairdir. Onun peşəkar maraq dairəsi təsviri incəsənət, kinematoqrafiya, eksperimental kino, qavrayış nəzəriyyəsi, incəsənət barədə yazı, pedaqoji təcrübə, neyropsixologiya, tətbiqi psixologiya, antropoloji təcrübələri özündə birləşdirən müxtəlif sahəli fəaliyyəti əhatə edir.

KURSUN TƏSVİRİ: Bu kurs tələbələrə müxtəlif analitik texnikaları təqdim etmək, onların yazı qabiliyyətlərini dəyişmək və nəticə kimi onları müasir incəsənət və mədəniyyət istiqamətində tənqidi və analitik mətnlə peşəkar şəkildə işləmək üçün hazırlıq məqsədilə nəzərdə tutulub. Kurs iki əsas hissədən ibarətdir: 1.Nəzəri hissə – a) tələbələri incəsənət tarixi, xüsusilə müasir incəsənət tarixi ilə tanış edir, b) tələbələrə yaradıcı yazının və tənqidi analizin əsaslarını tətbiq etməyi öyrənməkdə kömək edir; Praktik hissə - tələbələrə onların öz yazıları üzrərində daimi işləmə üsulunu əhatə edir. Kursun sonuna yaxın hər bir tələbə müstəqil şəkildə analitik mətn yazmağı bacarmalıdır.

Xahiş edirik, qeydiyyat formasını doldurараq **İŞTİRAK İSTƏYİNİZ HAQDA MƏKTUBU** təqdim edəsiniz (ən azı 200 sözdən ibarət).

Qeydiyyat formalarını **info@yarat.az; tamella.h@yarat.az** elektron ünvanlarına göndərə bilərsiniz. Yalnız seçilmiş namizədlərə məlumat veriləcək.

Qeydiyyat formasını **http://www.yarat.az/education/43/** ünvanından yükləyə bilərsiniz

Daha ətraflı məlumat **www.yarat.az** saytda tapa bilərsiniz: Əlaqə telefonu: **012 5051414**

Содержание

1. Извлечение смыслов (слово руководителя курса Т. Даими)..... 3
2. Преемственность искусства Азербайджана в свете транзактной психологии (В. Асади)...7
3. Смог ли Я Понять Современное Искусство? (А. Алиев)..... 28
4. Натурфилософские Принципы Искусства (К. Максимов)..... 38
5. «Актуальная традиция» в творчестве азербайджанских художников (Л. Мамедова).... 48
6. Интеллектуальное путешествие длиною в жизнь (У. Хасан)..... 61
7. Тело в контексте современного искусства (К. Рафиева)..... 70
8. Санан Курбанов - художник удивительной фантазии и незаурядного творческого мышления (А. Раджабова)..... 77
9. Время нулевых (А. Ширзадова)..... 83
10. Ковры и влияние Азербайджанского ковра на искусство. (З. Саламзаде)..... 88
11. Влияние Гобустана на Современное Искусство Азербайджана. (Т. Манафов)..... 92
12. Искусство и Кулинария. (Х. Али)..... 109

ИЗВЛЕЧЕНИЕ СМЫСЛОВ

Вступление к сборнику статей участников авторского курса Теймура Даими по арт аналитике.

Жизнь современного искусства еще никогда не была столь яркой и динамичной. Несть числа арт форумам, ярмаркам, биеннале, нетривиальным проектам современного искусства. Налаженное производство не дает сбой даже при экономических кризисах.

Но почему тогда вся эта гиперактивность нередко сопровождается разговорами о фрустрации, кризисе, нехватки чего-то самого важного? Почему, сравнивая нынешний ландшафт искусства с периодом его становления в начале прошлого века бросается в глаза неподлинность, искусственность, автоматизм и вторичность производимого сейчас? Ответ лежит во фразе философа А. Секацкого «Искусство обогнало само себя». Набрав скорость, взяло и обогнало. Что это значит? Это значит, что на огромных скоростях и в неимоверных количествах создаются (возможно) интересные произведения искусства, подлинное значение которых НЕ ОСОЗНАЕТСЯ.

Осознать — это значит извлечь смысл из художественного произведения, когда происходит мгновенный резонанс невербального месседжа автора работы с глубинными структурами нашего восприятия, непосредственный контакт с нашей креативной субъективностью. Но на осознание нет времени. Как только делается попытка осознать, тут же слышишь предательский окрик безличной системы искусства: «Не останавливаться! Нужно производить следующее, очередное… не прерывать поточное производство. Вперед!» И… — зависание гностического инстинкта, задержка и провал внимания в не-осознанность, в автоматизм, в сон, в неведение; интеллектуальное поражение, влекущее за собой духовную стагнацию и анестезию сердца. Проще говоря, сияние искусства

в произведениях не овладевает нашими душами. После встречи художественного объекта со зрителем на месте так и не свершившегося сердечного общения зияет черная дыра не утоленной и сосущей изнутри жажды познания.

Что из себя представляет произведение искусства?

Информационную капсулу, с заключенным в ней смыслом-истиной. Сама капсула — это форма, фасад, физическое тело произведения, не имеет значение, говорим ли мы о осязаемом статичном артефакте или процессуальной работе. Смысл, по этой логике — душа работы, истина, тонкая субстанция, явленная «оттуда», с изнанки мира. Если смысл не извлечен, произведение молчит, не работает, оно — не про-явленно, а по сути, еще и не про-изведено (оттуда). Его можно пиарить, продавать, дарить, хвалить, ругать, делать с ним все, что угодно, но оно — наглухо запечатано, словно безжизненная скорлупа, или тело зародыша, никак не рождающегося на этот свет… Современная художественная жизнь и есть кричащая сфера налаженного производства и воспроизводства таких скорлуп, товара, продукции, бесконечных зародышевых тел… не рождающихся в сей мир, а значит не коммуницирующих с ЖИВЫМ в нас. Корректна аналогия и с непереваренной пищей — территория арт сообщества как гигантская «желудочно-кишечная» вселенная, где нарушены функции пищеварения с печальными последствиями, главное из которых — ментальное ожирение последней степени…

Как бы мы ни старались сохранить восхищение разнообразием современного искусства, его здоровой наглостью и экспансией во все стороны жизни и мира, признаем, — огонь творчества гаснет в безвоздушной среде конфликтующих друг с другом холодных котировок, наспех и тенденциозно сколоченных рейтингов, элитных «междусобойчиков», однодневных трендов и в биополитической жиже (ангажированной капиталом) культурной политики мирового арт сообщества. Жестокая реальность гаснущего огня, при внешнем декоративном благополучии, не вселяет оптимизма. Пока такое происходит, спрашивается: какой резон в этой нервозной суете, в этих неоправданных скоростях перепроизводства и обессмысленной гонке культурных вооружений?! Да никакой! Какая необходимость в навязанной нам обязательности встречи с «новыми» артефактами современной культуры, как бесконечных (часто жалких) отражений бесконечно отраженного, если дух уже погребен под обломками предыдущих скорлуп, но жаждет свободы?! Никакая! Жизнь в режиме неизвлеченных смыслов — не жизнь. Истина, повернутая к нам спиной, делает наше положение унизительным. Ведь человек велик как идея, он сам есть многоуровневое поле смыслов, послание Бога «самому себе». Неизвлеченность смыслов из художественных произведений указывает на запечатанность смыслов в самом человеке, на его слепоту относительно самых важных вещей в своей

жизни, когда за ментальными жировыми слоями не слышим отчаянный вопль-крик о помощи со стороны жизненно важных субтильных органов… А значит, выход заключается в сжигании жиров, во вскрытии капсулы, в извлечении смыслов-духов, в манифестации сакральных актов, лежащих в основе искусства, как феномена исключительно трансцендентного порядка, а не как декоративного аппендикса социокультурных проектов современной цивилизации. Если создание произведения современного искусства (вынужденно) происходит в сфере около-гламурной эстетики, то процедура взрыва скорлуп — как «плана имманенции» — и вскрытия капсул берет начало в аскезе жесткой этики.

Операция по извлечению смыслов может происходить только внутри паузы созерцания, в разрыве потока скоростей, в стратегической лаборатории мысли и духовного горения. Вскрыть сверхтвердую капсулу произведения искусства, а шире, и самого современного искусства, в целом, можно лишь задействуя единственное духовное качество, отличающего человека от всего остального живого мира — МЫШЛЕНИЕ. Но мышления не как вычислительной функции ratio, а как загадочного биохимического и ментального процесса, в продуктивный хаос которого вовлечено все живое в нас — эмоции, чувства, аффекты, желания, настроения, все чистые проявления души, как-то, любовь, ненависть, тоска, радость, гнев, печаль и т. д. Мысль, обагренная кровью гносеологической страсти есть острейший скальпель духа, способный рассечь любую профаническую сверхплотность… Интеллектуальное усилие, заряженное энергией внутренней этики исследователя способна на очень многое, как минимум, на когнитивную революцию, смену парадигм и расширение восприятия… Замечу важное: операция осознания не есть прерогатива только той экспертной корпорации, в которую вхожи оракулы целомудренного созерцания (чистой теории) — арт критики, искусствоведы, культурологи, философы… Нет, не в последнюю очередь это дело самих практикующих художников — вспомним классиков авангарда, так называемых пассионариев духа и тела, удачно совмещающих в себе практиков и теоретиков и не делающих различий между режимами жизнетворческой деятельности.

В рамках вверенного мне авторского курса по арт-аналитике моя главная работа заключалась не в менторстве, не в преподавании чего-то конкретного, не в дидактике и не в передаче опыта, а единственно в том, чтобы незаметными касаниями собственного осторожного психосоматического присутствия создать атмосферу, внутри которой произошло бы чудо живого мышления. Опубликованные в этом сборнике работы участников курса, в определенной степени, являются отражением этого неоднозначного, не всегда ровного, подчас проблематичного, но безусловно интересного и зажигательного

процесса. Эти тексты — совершенно разнятся по тематике, стилистике, ракурсу видения проблемы и даже глубине проникновения в суть… Задача была следующей: дать возможность мысли пребывать вне каких-либо методологических рамок и профессионально-корпоративных форматов, а духу «позволить» дышать там, где он хочет…

© Теймур Даими

2014 г.

Преемственность искусства Азербайджана в свете транзактной психологии

1. Введение
2. Примечание
3. Основной метод анализа
4. Определение современного искусства
5. Современное Азербайджанское искусство
6. Апшеронская школа и Мирджавад Джавадов
7. Постмодернизм: поколение 80-90х гг
8. Художники 2000 – кто мы «здесь и сейчас»?

Введение

Есть такой популярный в сети мотиватор «краткий курс для начинающих: начните». Наверное, «здесь и сейчас» эта самая точная картина о моей так называемой курсовой работе. Мне дали тему: проанализировать преемственность в азербайджанском современном искусстве. Приблизительно так, самые брутальные папы, когда учат детей плавать, бросают их в море. Хотя нет, азербайджанское современное искусство это скорее terra icognita, земля неизведанная, потому как очень мало искусствоведческих исследований, посвященных этой теме. И даже если таковы имеются, то достать рукописи и книги практически невозможно. Поэтому мне пришлось ссылаться на утверждение американского теоретика искусства Рудольфа Арнхейма[1], который восприятие искусства рассматривает как активный познавательный процесс, а не созерцательный акт. Для него восприятие искусства тоже творчество. «Каждый акт визуального восприятия, по мнению Архейма, представляет собой активное изучение объекта, его визуальную оценку, отбор существенных черт, сопоставление их со следами памяти, анализ и организацию в целостный визуальный образ и его объяснение для воспринимающего». Получается, что каждый раз сталкиваясь с произведением искусства мы меняемся, становимся как минимум на один новый нейрон, мысль, идею больше. Это как в картинках-рекламах спортивных программ, где есть картинки до и после, наглядно демонстрирующие разницу. Ричард Фореман[2], американский драматург, говорит, что «искусство пытается пробуждать в вас то, о чем вы еще не подозреваете. Развлечения же, только беседует с человеком,

[1]Рудольф Арнхейм «Искусство и визуальное восприятие» Москва, Издательство Архитектура-С, 2012

[2]Richard Foreman (Art + Performance), PAJ Publications, 2005

который вы сейчас». Так вот, моя работа, о той самой разнице, когда метафорически моя картинка «до знакомства с современным искусством Азербайджана» берет интервью у моей же картинки «после». В итоге эта работа больше о моих проекциях, и обо мне, чем о реальных художниках.

Примечания

Во первых, в каждом поколении я выбрала 2 художников, чьи картины смогли для меня «остановить мгновение». Охватить, пусть очень кратко, даже значимых представителей каждого поколения это объем полноценной книги.

Во-вторых, я вынуждена была домысливать, там, где не могла доказать и использовала свидетельство своих глаз, там, где не могла положиться на свидетельства других.

В третьих, понимаю, что могу вызвать резкое недовольство, но использую принципы, в которые верю с какой-то безрассудной односторонностью, и признавая их ограниченность, и все равно применяю, потому что считаю, что в отдельных случаях продуктивней всего изложить свою точку зрения с детской простотой и непосредственностью, и тем самым предоставить дальнейшую шлифовку своей концепции как можно большему читательскому кругу.

В-третьих, извиняюсь перед историками искусства, за то что не столь компетентна в их области, как этого хотелось бы.

Основной метод анализа.

Для анализа произведения художников, я решила применить транзактный анализ[3]. Это одно из популярнейших направлений психологической мысли конца XX и начала XXI века. Основателем транзактного анализа является американский психиатр Эрик Берн (Berne). В свое время, недовольный психоанализом Фрейда[4], он хочет уйти от громоздкой, усложнённой и непонятной непосвящённому терминологии и задаётся целью разработать такую психотерапевтическую концепцию, основы и язык, которой были бы доступны и понятны для общения как специалистов между собой, та и для общения терапевтов с клиентами. И этим, желанием не быть искусственно усложненным, не оправдывать свой снобизм и комплексы интеллектом, он очень близок моему пониманию цели «творчества понимания» - искусствоведения. Согласно его теории, структура личности состоит из трех частей. Три Я-состояния представляют Родитель, Взрослый и Ребенок.

[3]Эрик Берн. «Игры, в которые играют люди», Москва, Эксмо, 2012

[4]http://www.ericberne.com/

Я-состояние "Родитель" проявляется в постоянном контроле, запретах, идеальных требованиях, догмах, санкциях, могуществе. Это состояние также характеризуется автоматизированными формами поведения, сложившимися прижизненно, избавляющими от необходимости сознательно рассчитывать каждый шаг. "Родитель" может существовать в двух формах: заботящийся (советы, поддержка, опека) и контролирующий (запреты, санкции, наставления и пр.).

Я-состояние "Взрослый" характеризуется способностью к реалистичным оценкам, разумностью, зрелостью, и включает в себя вероятную оценку ситуации, компетентность, рациональность, независимость. Человек в данном состоянии живет "здесь и сейчас", независимо от прошлого, хотя и в полной мере использует информацию, заложенную в "Родителе" и "Ребенке". «Каждый человек с достаточным функционированием мозга потенциально способен к адекватному тестированию реальности» пишет Берн в своей книге «Игры, в которые играют люди». Кроме того, это состояние регулирует деятельность Родителя и Ребенка, служит посредником между ними.

Я-состояние Ребенка – это отголоски детства, которые проявляются в более поздней жизни любого человека. Фигурально выражаясь, «в каждом из нас живет маленький мальчик или маленькая девочка». Ребенок находится под тормозящим, разрешающим или провоцирующим влиянием Родителя. Ребенку свойственны три формы проявления: естественный Ребенок обладает интуицией, спонтанностью и креативностью; поведение адаптированного Ребенка модифицируется или тормозится Родительским влиянием; бунтующий Ребенок противостоит Родительскому контролю.

Конечная цель анализа - формирование гармонической, сбалансированной личности через согласованные взаимоотношения между всеми эго-состояниями. При этом основная задача в том, чтобы "Взрослый" достиг автономности.

Современное искусство: истоки и определение

Когда мы говорим современное искусство, что мы имеем в виду? Современный художник это просто шанс родиться в определённое время, быть нашим современником, есть в Макдональдсе и пить Колу? Или это особое восприятие, современное, как самое передовое на существующий момент? Теоретики искусства склоняются к определению современного искусства как особого типа мышления, дискурса, когда цель художника, его личная установка, в том чтобы его произведения новыми методами, символами, техниками показывали зрителю «еще неизвестное». Предполагается, что современный художник способен, вернее обязан «заглянуть» за горизонт и «показать» нам, своим зрителям,

обременёнными бытом, что же он там увидел. Под горизонтом понимается все то, что уже известно. Например, импрессионизм считал своим «горизонтом» классическое искусство. «Горизонтом» кубизма было изображать только, то что видишь глазом. А как же все то что я знаю о предмете, но не вижу? Одна и та же ваза если доверять глазам может быть разной днем и ночью, при ярком свете и при приглушенном. А кубисты искали «суть» вазы, то какая она будет всегда. А «всегда» может быть только у уверенных, основательных кубистических форм. Борис Гройс пишет: «Центральным понятием модернистского искусства было понятие креативности. Предполагалось, что подлинно креативный художник способен совершить радикальный разрыв с прошлым, стереть, уничтожить прошлое, достигнуть нулевой точки художественной традиции – дав, таким образом, новое начало новому будущему. Традиционное, миметическое произведение искусства было заменено иконоборческой, разрушительной работой анализа и редукции».[5] Таким образом, историки искусства и модернизм, с его изобилием направлений, и пост модернизм, и нынешнее актуальное contemprary art относят к одному видовому понятию – современное искусство. В уже упомянутой статье, Борис Гройс, так определяет эти три пласта современного искусства. Модернизм (modern art), как «отрицание прошлого и ориентированность на будущее», постмодернистское искусство как «историческую рефлексию по поводу модернистского хаоса». Сегодняшнее современное искусство как «способ наиболее наглядно демонстрирующего сущность современного - через акт презентации настоящего». То есть, анализируя историю современного искусства мы отчетливо «видим» Я-состояния по Берну. Модернизм как бунтующего Ребенка и полностью отрицающего все Родительские предписания, постмодернизм как Родителя нуждающегося в упорядоченности и осмыслении и современное искусство как ответ Взрослого на «здесь и сейчас», реакцию Художника на самого себя в контексте того, что происходит вокруг.

Современное Азербайджанское искусство: истоки

«Современное искусство Азербайджана в его нынешнем формате зародилось в последние годы существования СССР (конец 80-х гг.) и стало активно развиваться уже после обретения государственной независимости в 1991 году»[6]. А что было до 80-х? До перестройки? До независимости? Искусство Азербайджана, как впрочем и многие другие области жизнедеятельности, невозможно рассматривать в отрыве от истории Советского Союза. Поэтому, чтобы понять и современное искусство Азербайджана необходимо изучить ту атмосферу, которая ее породила.

[5]Борис Гройс «Топология Современного Искусства» Художественный журнал, май 2010

[6]ТеймурДаими «Краткая история современного искусства Азербайджана», 2001

В 1934 году Первым Всесоюзным съездом советских писателей единым творческим методом и стилем советской литературы и искусства был объявлен «соцреализм». Основной функцией творчества стала агитационная функция, главной особенностью которой была идеализация реальности. Советский народ принуждали к безоблачному счастью. Помимо единой доктрины был создан единый орган, контролирующий «творчество» - Союз Художников СССР. Без членства в союзе художников невозможно было даже приобрести холст и краски. Государство контролировало практический каждый шаг своих «детей» и только самый верные могли рассчитывать на милость. Излишне говорить, что Советский Союз был контролирующим, диктаторским Родителем по теории Берна. Он ожидал полного повиновения Взрослого и полного смирения Ребенка. По словам Саши Обуховой[7], «даже яркость красок могло интерпретироваться как дурное влияние западного модернизма. Слишком похоже советскую реальность рисовать тоже было нельзя. Натурализм не передавал идейности. Таким образом, художник мог рассказать только приглушенную сказку о жизни.». После смерти Сталина наступает, то время, которое в шутку назовут «культ просвет, то есть просвет между 2 культами. Оттепель – это культурный просвет, между диктаторством Сталина и стагнацией Брежнева. Вплоть до середины 70-х, около сорока лет, социальный реализм будет ведущей идеологией Советского Союза»[8]. Давайте взглянем на картины художников, кто был признан в то время.

Хочу отметить, в данной статье я рассматриваю не отдельно взятых художников, а соцреализм как направление. Картины представленные вам выше – это шедевры изобразительного искусства. Несмотря на «дамоклов меч», таланты все равно могли

[7]Саша Обухова «Цикл лекций: История современного русского искусства», http://garageccc.com/ru/event/246
[8]Тот же источник

создавать искренние произведения, пусть и с заданными границами. Как мы видим, основные месседжи этого направления потребность в безопасности, необходимость нравиться и оправдывать ожидания каким должно быть произведение искусства, и сам образ художника. Самое драматическое разрешенное желание – это потребность в уважении. Если ты признанный советский композитор Кара Караев, то твой образ можно драматизировать и даже в некотором роде гламурить, посмотрите на его белую облегающую водолазку. Таким образом, по Берну зритель соцреализма, это Ребенок которому показывают жизнь такой какой она в идеале Родителя должна быть. Зритель–Ребенок должен просто «воспринимать» готовые идеальные, бесконфликтные, бытовые образы.

Апшеронская школа художники-60-70х гг

Художники, которые не вписывались в эти рамки исключались из Системы и становились аутсайдерами или нонконформистами. Именно так азербайджанские искусствоведы называют группу азербайджанских андеграундах художников, сформировавшуюся к началу 70-х годов. «Они не были явными политическими диссидентами, скорее новаторами и хотели сломать стереотипы косного художественного мышления. Это целая плеяда художников, так называемая апшеронская школа, активно работавших в 1970 - 80-е годы (к ним можно отнести, Джавада Мирджавадова, Кямала Ахмедова, Расима Бабаева, Муслима Абасова, Мир-Надира Зейналова, Назима Рахманова, Горхмаза Эфендиева и др.). Именно они подспудно готовили "переворот" в азербайджанском искусстве, наступившим

после 1985 года в период агонии коммунистического режима»[9]. «Нонконформистов» интересовали не идеи, не сюжеты, не громкие успехи общества «развитого социализма», а исключительно работа с пластикой, с формой, взаимодействие и трансформация визуальных структур, эксперименты с линией, цветом, фактурой и самой энергией художественной выразительности. Их всех объединяли, во-первых, ярко выраженная мифологичность мышления, во-вторых, заострённая, почти "эзоповая" символичность визуального языка, в-третьих, интенсивное использование архаической, национально-фольклорной стилистики»[10].

Джавад Мирджавдов, человек исключительной воли и харизмы, является одним из самых ярких представителей апшеронской школы. Он родился в Баку в 1923 году, в богатой семье. Был студентом Академии Художеств имени Азимзаде. Именно в академии он впервые увидел репродукцию работы Поля Сезана и с тех пор влюбился в этого художника в его философию, а также навсегда стал поклонником западного искусства, хотя бы той ее части которая была доступна в СССР. Около шести лет он жил в Санкт-Петербурге, чтобы иметь доступ к закрытой коллекции Эрмитажа и изучал, работы великих мастеров различных эпох. Только в 1970 году, когда ему было 47 лет, его картина впервые была представлена в коллективной выставка в Союзе Художников Азербайджана. В 1975 его принимают в Союз Художников Азербайджана, о котором он всегда весьма нелестно отзывался. В июне 1992 он умирает в поезде Копенгаген – Москва. Это конечно очень краткое описание его жизни, настолько яркой что можно снять байопик, с Хавьер Бардемом в главной роли. Заметьте, что его первая выставка была в 47 лет, то есть большую половину жизни его не признавали, но сломить не смогли. И это говорит о силе его характера, о неиссякаемости его бунтарства. Именно это безграничное бунтарство против Системы-Родителя, отрицание любой системы, в любом ее виде, привело к тому что он провозгласил главным слоганом Художника – отрицание. Как мы поняли выше это сама суть модернизма, и в этом смысле Мирджавад, не просто модернист, а человек сумевший только на основе своей интуиции, выйти на «глобальные частоты» начала современного искусства. Абстракция для Мирджавада это единственный выход из прокрустова ложа соцреализма в полную творческую свободу. Цель художника в философии Мирджавада – свобода любой ценой. Яркость, использование всех цветов, всех форм, насыщенность – все это символы проведи свободы. Мы видим яркое Я-состояние бунтующего Ребенка. И в

[9]Теймур Даими «Изобразительное искусство Азербайджана конца II начала III тысячелетия»
Очерк, охватывающий период 1980-2000 гг.
[10]Теймур Даими «На рубеже веков»

этом бунте он не замечает, как становится Родителем, потому что Взрослый не может руководствоваться единожды принятыми правилами как панацеей от каждой спонтанной ситуации. Взрослый понимает, что каждая система эта сумма положительных и отрицательных элементов. Взрослый обязан вступить в Диалог с Системой, потому что только понимания Систему ее можно разрушить. Мирджавад же только ее отрицает. Если система требует превалирования идеи над индивидуальностью, то Мирджавад проповедует сильную, властную авторскую позицию и индивидуальный, всегда узнаваемый стиль. Если система требует описания человека только как «социального» субъекта, то Мирджавад видит человека только как сумму его страстей: страхов, наваждений, похоти. Отрицая все, он разрешает все. Сильнейшая тоска по свободе, свободам, привела его к обожествлению Хаоса. Вам ничего это не напоминает? Те, кто стояли у истоков Советского Союза, который так не любил Мирджавад, пели «Весь мир насилья мы разрушим, до основанья, а затем, мы наш, мы новый мир построим». Все что было до них нужно было отрицать. Ну то есть, когда Бог решил сделать всемирный потоп, он тем не менее оставил «каждой твари по паре», в вот те кто строили коммунизм, они ничего из прошлого оставлять не хотели. Советские граждане пришли из Ниоткуда. Именно граждане, а не люди. Потому что люди, на то они и люди, из плоти и крови, потому что они все из бессознательного, из заблуждений и страстей. Мирджавад признал за человеком его эмоции, признал его страсти, но не признал его слабости, его мелкости, его недалекости, трусости и невежества.

Вот его картина Собрание. Мы не знаем, чему посвящено это собрание. Говорят, что это заседание Союза Художников, или собрание народа с шейхом Насруллой, в интернете есть версия что это собрание мафии. В данном случае не суть важно о чем это собрание и кто его ведет, важно, что любое собрание художник видит, как подавление воли одних людей Другим более сильным, при трусливости поддакивающих и молчаливом удивлении невежественных. Единственный нейтральный объект картины, это наблюдатель в проеме двери, но и его позиция пассивна. Как мы видим, активна только сила. Право голоса только у Силы. Таким образом, его люди это опять Герои, читай Титаны. Если люди соцреализма это Герои идейности, монументальности, пафоса. Люди Мирджавда это Титаны Бунта, Интенсивности, Противоречивости. Поэтому во многих работах Мирджавада мы видим дивов, гигантов, мифологических существ.

[11]

Например, его картина Оккупация (1978), как мы видим, хотя на картине четка видна безысходность борьбы с врагом, чьи силы во много раз превосходят твои, тем не менее позволивший себя «оккупировать» в итоге осел. Может поэтому, когда художник говорит об истоках азербайджанского народа, то обращается всегда к Гобустану, к идеальным людям, никогда не попадавшими под оккупацию физическую или идейную. А вся история между Гобустаном и современным ему Азербайджаном замалчивается. Это опять Я-состояние Родителя, да содержание другое, но форма одна и тоже – отрицание не соответствующего идеалам. Взрослое Я-состояние понимает, что только изучение и переосмысление истории может привести к новым решениям, отрицание будет только повторять ошибки. Его негативные картины Оккупация и Апокалипсис ничем по своей поэтике не отличаются от позитивной Восхождение, посвященной Гусейн Джавиду. Важнее четкой прорисованности эмоций их интенсивность. И это можно объяснить. В книге Любовь Мирджавадовой[12], супруги художника, «Айтокуа» говорится, что Мирджавад резко выступал против такого советского понятия как нац.меньшинство. Естественно, Мирджавад не может быть меньшинством, он может быть только человеком всего мира. В своем манифесте художника[13]он пишет: "Я родился на земле Апшерона, но поднялся над ней своим творчеством туда, где сталкиваются ветры с Гольфстрима и Тихого океана, с Земли эскимосов и Африканского континента". А что может быть общего у всех людей? Только их эмоции, архетипы, страсти и … сказки. Поэтому его картины так мифологичны и герои так сказочны. Верящий в мифы и сказки, бунтующий Ребенок Мирджавада безрассудно борясь с Системой не замечает, как сам становится Системой. Может именно этим можно объяснить стилистическую похожесть почти всех художников апшеронской

[11]Д. Мирджавадов «Окупация», 1978
[12]Л. Мирджавадова «Айтокуа», 2005
[13]Л. Мирджавадова «Айтокуа», 2005

школы? Может этим можно объяснить еще долгое время просуществовавшую в азербайджанской художественной истории линию гротеска, аллегоричности, мифичности и этничности? Через какое-то время постсоветское поколение усилием воли отвоеванную «этнографическую составляющую» назовет «доминантой» и «социально-идеологическим заказом»[14]

[15]

Рассмотрим другого представителя нон-конформистов Мурада Ашрафа, чья судьба не менее интересна и также достойна байопика. Он родился в 1925 году в Баку, окончил с успехом Азербайджанское художественное училище, а потом поступил в Ленинградский институт живописи. Был в числе самых подающих надежды учеников, будучи студентом получал госзаказы на картины с историческими сюжетами, и был первый среди бакинцев кто купил «мерседес». Когда ему было 35 лет, его жестоко избили в отделении милиции, позже его пришлось везти в психиатрическую больницу. После этого события вся его жизнь и творчество полностью изменились. Скончался художник в 1979 году. При жизни у него не было ни одной персональной выставки. Сам ставшей жертвой грубой, тупой силы, Мурад Ашраф в жизни предпочел убежать в свое Я-состояние Ребенка, в юродивого, но в своем творчестве, из Я-состояния Взрослого задался целью понять: что есть природа Силы и ее производных в виде амбиций, власти, системы? Где ее источник? Когда сильный человек решает, что он выше человека слабого? Каково это быть властелином мира? Поэтому у него так много картин вождей Сталина, Ленина, Наполеона, Крупской и разных, как мы сейчас сказали бы селебрити, героинь соцтруда, например, Терешковой. Красота женщин тоже сила, и он много рисует спортсменок, с длинными могучими ногами, уверенными минималистичными, загорелыми, квадратными телами. Он все время изучает

[14]Теймур Даими «Краткая история современного искусства Азербайджана», 2001
[15]Д. Мирджавадов «Собрание» 1984

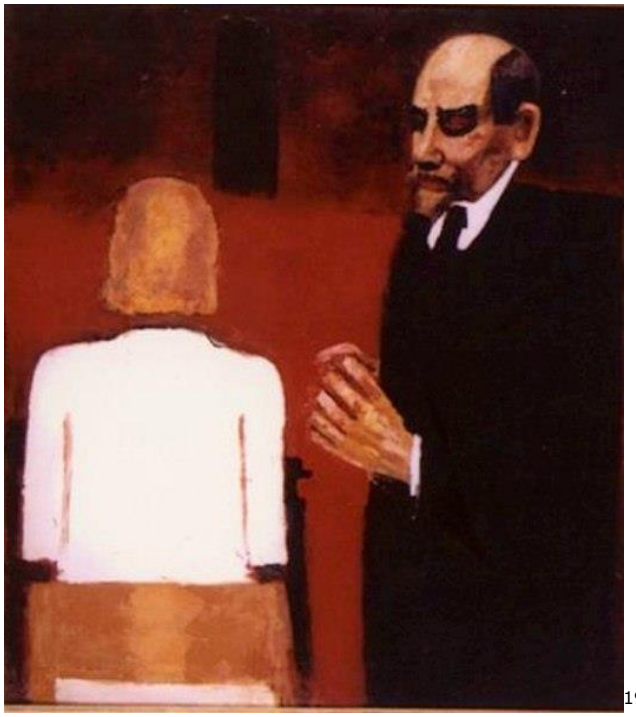
других, его фокус не в нем, не в его ощущениях, или уроках жизни (как у Мирджавада категорично – допустивший собственную оккупацию слаб), а только в герое картины. Самого художника как бы нет и он даже не пытается создать свой узнаваемый стиль, не прилагает усилий для себя, а только изучает. Здесь и сейчас ведет диалог с героем картины. И я, как зритель, становлюсь свидетелем диалога, а не урока. Очень показательны в этом смысле две его картины: Арбузы и Обнаженная. Арбузы летом, источник и еды и воды, и холодной закуски и может быть источником хорошего уютного разговора. Но арбузы Мурада Ашрафа нарисованы так как будто это живое, почти кровоточащее мясо. Его Арбузы это символ всего, что определяется словом Голод и Жажда для человека, поэтому они так не похожи на арбузы. Голод и Жажда это именно то что может сосредоточить всего человека, в одном объекте во внешнем мире, лишая его возможности быть самому себе господином. Голод это то, что разрушает всю или почти любую идейность. И как он символичен в своем объяснении природы человека, чтобы так много сказать он использует всего один объект. Еще в школе, объясняя нам ценность литературного произведения, учительница говорила: «Обычный человек напишет - силен как лев, Гомер пишет настойчив как муха». Сколько надо знать о жизни, сколько за ней наблюдать и сколько размышлять, чтобы найти новый символ среди образов стереотипов.

[16]

Мурад Ашраф так креативно символичен во многих своих работах. [17]

[16]Мурад Ашраф «Арбузы» 1976

Художник так же символичен в работе «Ленин диктует машинистке». Чингиз Гусейнов, культуролог и литературовед, утверждает что «Ленин диктует машинистке, и при этом пытается – во всяком случае, так выставлены его гребущие мужские руки – обнять эту самую женщину в белом»[18]. Мы не можем знать этого наверняка, но желание Художника понять каковы «идолы» в реальной жизни, и подвержены ли они «голоду» – налицо. Что делает всесильный при вседозволенности? – вот вопрос картины. Мурад Ашраф знает, что делает слабый при всезапрешенности. И ему безумно интересно, что представляет собой другая крайность. И опять, как великий мыслитель, он не дает ответа. Картина остановилась на раздумьях Ленина, не его действиях. Потому что раздумья и сомнения, для Мурада Ашрафа единственно искренние черты реального человека. Его человек не герой и не титан, все правила мира, пусть даже придуманные им самим не лишают его раздумий и сомнений в каждой отдельно взятой ситуации. Мурад Ашраф абсолютно Взрослый и абсолютно грустный в своем взрослом понимании мира, потому что у него нет Родителя, который его одобрит и защитит, и есть покорившийся, юродивый Ребенок.

 [19]

Таким образом, данное поколение художников, на примере анализа работы двух из них, можно охарактеризовать как отстаивающих свое право на Я-Состояние Ребенка.

---

[17]Мурад Ашраф «Крупская» 1976

[18]http://www.ourbaku.com/index.php5/%D0%90%D1%88%D1%80%D0%B0%D1%84_%D0%9C%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%B4_-_%D0%B2%D1%8B%D0%B4%D0%B0%D1%8E%D1%89%D0%B8%D0%B9%D1%81%D1%8F_%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%90%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B0

[19]Мурад Ашраф «Ленин» 1976

Постмодернизм: поколение 80-90х гг

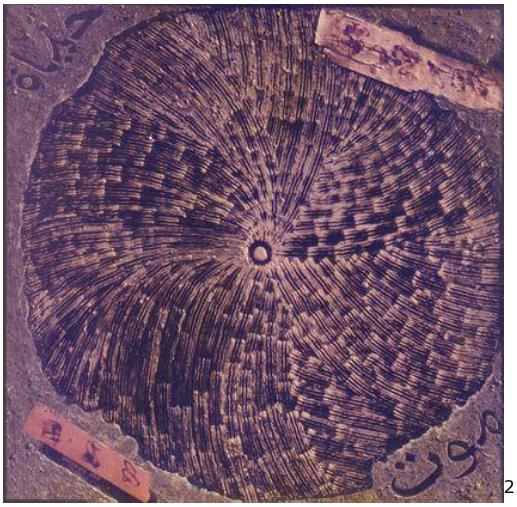
Советский Союз развалился. Родитель, читай система, умерла. И все кто жил в системе оказались лицом к лицу с Хаосом, читай Ребенком. Это еще более интересное время, чем Диктатура Родителя. Мы все приблизительно знаем, что Диктатура плохо. А что делают когда твой Ребенок победил? Наслаждаются скажете вы, но в любом наслаждении, рано или поздно встает вопрос быта. После развала Союза вожделенная свобода с требованиями, что все должно быть, и все должно быть доступно, и все должно быть прозрачно и чтобы все можно было купить, привело всех не в рай творческой свободы, а в обычный супермаркет. Оказалось, что «свобода» на самореализацию, самоопределение, это не просто право, избирательно сваливающееся на голову, а роскошь, которую можно себе позволить после решения всех бытовых проблем. Диктатура советского идеологического прессинга, сменилась на диктатуру художественного рынка западного заказа. Все оказались в поиске новых правил выживания. Выживание дело не индивидуальное, поэтому впервые в истории искусства Азербайджана появляются неформальные объединения. В своей работе я расскажу о двух арт-групах "Тасдиг" и "Пейкяр". Повторюсь, что это анализ не отдельно взятых художников, а этапов развития современного искусства Азербайджана, поэтому хотя многие художники данных групп и сейчас активно работают, я буду рассматривать только работы того периода.

Арт группа "TƏSDİQ" (Самир Кафаров, Теймур Даими, Амирбек Нариманбеков, Эльмар Амирагов) была основана в 1989 и просуществовала до 1992. Они осуществляли проекты, многие из которых стали первой подобной практикой в изобразительном искусстве Азербайджана.

Эта группа считает необходимым создать иерархию, когда во главе стоит наиболее совершенное направление искусства. Все еще где-то есть совершенная идеология. Согласно их манифесту «в чистилище родится новая культура», «восторжествует абстрактное, как фундамент всякого творчества», «великими предшественниками» являются «Босх, с его философской символикой, охватывающей мириады оттенков души», «Дали, с его высшим подсознательным реализмом» и «Фрейд, показавший человека, спрессованного из множества подсознательных инстинктов»[20]. Таким образом, мы опять видим повторение глобального процесса становления современного искусства. Эти художники находятся в поиске Нового Родителя, новой системы, с главными, ведущими направлениями. Отрицание ради отрицания больше нет. Более того прошлое, любое

[20]Бюллетень группы «Тастиг», Баку 1990

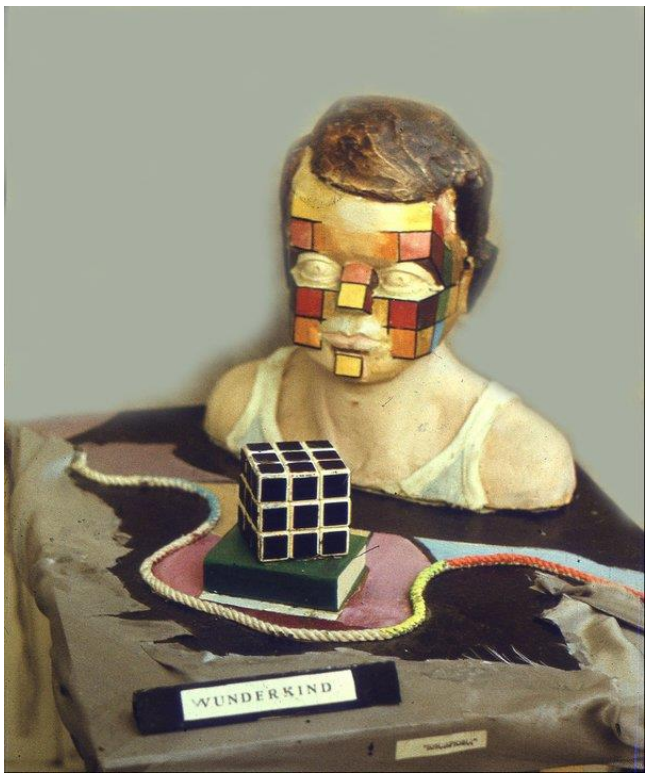
прошлое, это единственный источник развития, в манифесте читаем: «творческая интуиция… в глубинах подсознания, родится дитя, дитя плотью связанное с искусством вчерашним, но душой принадлежащее уже к искусству завтрашнему». И этим они практически предсказывают будущее современного искусства и совершают большой прорыв из советской идеологии, тем не менее оставаясь в рамках идей всеобщей справедливости, возможности одного универсального закона для всех и необходимости художнику говорить на злободневные, общечеловеческие темы. Хотя все это на принципиально новом уровне спирали, на уровне мистическом или метафизическом, (в какой-то мере это также ответ на табу сакральности в советской идеологии) где предположительно есть всеобщие законы, но доступны они пониманию избранных. Опять Герои, но также на новом уровне развития, когда их геройство не результат силы, а результат постоянной работы над собой. Особенно ярко это видно в картине Амирбека Нариманбекова «Надгродие», где при всей ее абстрактности и бесформенности прослеживается возможность единого совершенного начала, а судя по названию и конца.

 [21]

Эта группа максимально приближается к гармоничному сосуществованию всех Я-состояний, но иногда, в своих лучших работах. Прошлое и костное советское и бурное модернизма, как азербайджанского, так и мирового, все время держит их Взрослое Я-состояние занятым разделением зерен от плевел, выяснением лучших уроков прошлого. В инсталляции «Вундеркинд» Теймура Даими, особенно ясно виден этот проблеск необходимости гармоничного сосуществования триады Родитель-Взрослый-Ребенок. Вундеркинд, ребенок, обнаруживающий необыкновенные для своего возраста способности. В данном случае разгадывание кубика рубрика и знание русского и польского языка. У него есть только голова, и нет тела. Лицо отражающее только его

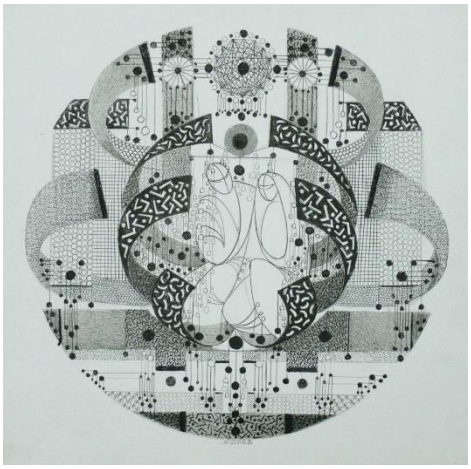
[21]А. Нариманбеков «Надгродие»,1990

знания. И веревка разделяющая мир на маленькое близкое ему слегка цветное пространство и мир другой серый. Когда я смотрела эту фотографию данной инсталляции, мне вспомнились слова одного психолога. Он говорил, что если любой матери предложить отдать ребенка на курсы по математике, логике, иностранному языку, истории, рисованию, правописанию, так чтобы в первом классе среди своих ровесников 7-леток он был умен как 12 летний, то каждая мама согласится. А предложи ей же сделать операцию на ногах ребенка и он 2 года будет лежать и пропустит пол детства, лишь бы среди ровесников быть ростом выше, ни одна мать не согласится. А ведь суть одна, в обеих случаях, ребенок пропускает Детство. Но мозги этой жертвы стоят, а ноги нет. Откуда такая дискриминация? Почему семья поддерживает ребенка если он умен, и не поддерживает если он хочет танцевать? Почему потом не восхищается умным бухгалтером в маленьком офисе, но восхищаемся знаменитым танцором? И как мы можем построить мир без дискриминации если даже самих себя разделяем на важные и не важные органы? Только конструктивный Родитель может позволить Ребенку проявить себя во всех областях, и пережить полноценное Детство, и не сводить роль Взрослого Я-состояния к вечной конкуренции и сравнению себя с другими.



Если Тэстиг считал, что правила необходимо искать в метафизике и правила должны быть универсальны для человека, без оглядки на его национальность, культуру и другие традиции, Арт-группа "Пейкяр", (Санан Курбанов, Эльчин Асланов, Адалят Байрамов,

Эльчин Мамедов и Мазахир Афшар) считала, что правила для азербайджанцев надо искать в истоках что сформировали эту нацию. Можно предполагать, что это также было ответом на постоянно подавление национальных особенностей народов живущих в СССР. «Лейтмотивом поисков группы было конституирование универсального формопластического метода (или языка), позволившего бы модифицировать структурные принципы традиционного искусства (в основном средневековой миниатюры). Это могло бы способствовать созданию произведения, с одной стороны, отвечающего всем требованиям актуального искусства и, в то же самое время, укоренённого в традиционной системе координат»[22]. Ниже представлены 3 работы того периода Санана Гурбанова. Это филигранно выполненные графические рисунки. В каждой работе угадывается Восток, но восток сдержанный, без буйства красок и с уверенными женскими образами. Много узоров, мелких деталей, практически не повторяющих друг друга. Художник выбирает мастерство и традицию как новые правила Родителя. У меня складывается впечатление, что художник верит, что если каждый отдельно взятый человек, будет мастером своего дела, то многие проблемы решатся. Хотя это и возврат к истокам, но не к Хаосу мифов и сказок апшеронской школы, а к скрупулезной важности каждого элемента, к великим восточным философским учениям, ко времени расцвета Арабской и Тюркской культуры.



Таким образом, этот период одним словом можно назвать Тоской по Культуре Свободы. Культура это тоже свод правил, но правил Конструктивного Родителя, способного признавать Ребенка. Это поколение признает необходимость Родителя – ценностей, традиций, преемственности и приближается к признанию диалога, действия, опыта (читай Взрослого Я-Состояния) основными предметами изучения современного искусства.

[22]Теймур Даими «Изобразительное искусство Азербайджана конца II начала III тысячелетия» Очерк, охватывающий период 1980-2000 гг.

Художники 2000 – кто мы «здесь и сейчас»?

Сегодня актуальное искусство – это реакция художника на то, что происходит в мире, на нас и на самого себя. Трудно признавать, ну по крайней мере мне, что своим образом, жизни, мыслями, я для современного художника «видимая сторона горизонта». И почему я, как отдельно взятый зритель, должна верить кому-то, кто такой же «из плоти и крови», и живет в мое же время и делает такие же ошибки? И, наверное, еще труднее художнику, жить и творить в постоянной диалектике «доказывать или не доказывать», что он «как все» или «другой». Отсюда все разнообразие современного искусства, крайности эпатажа, утверждения о полном непонимании и повальная увлеченность творчеством. Окончательно вердикт во всем этом хаосе может вынести только Время, а пока придется выбирать самим. И это прекрасно – выбирать самой, а не дожидаться времени и не оглядываться на авторитетов. Моим выбором современных мне во времени художников, которые и по духу для меня были передовыми, стали Рашад Алекперов и Фаиг Ахмед.

Рашад одним символом, и или вернее выражаясь, правильно направленным лучом света – показывает точку баланса. А равновесие, или умение не попадать в крайности – это самая Взрослая черта из всех возможных. Равновесие это именно, то состояние, когда возможно увидеть, осознать, понять – максимальное количество выборов. Есть люди которым обязательно надо дать себе название и ограничить себя этим. Каждая личность несет в себе и мужские и женские черты. Но кому-то необходимо «назвать», что скромность это женское, а практичность – это мужское. Наверное, они никогда не вдохновлялись и не вдохновляли, потому что этому слову невозможно дать название в крайностях. Азербайджан это Восток или Запад? Назвать себя Восток значит ограничить себя Западом и наоборот. В световой инсталляции Рашада мы видим различные объекты ничем не связанные между собой и по сути вне контекста являющиеся Хаосом. Но один направленный на эти объекты луч, дает нам тень восточного города, а другой, показывает город полный небоскребов. Обе тени есть правда. И единственная истина в данной инсталляции, что все есть объекты созданные человеком. В его работах, я вижу абсолютную суть Я-состояния Взрослого – умение фокусировать внимание (направленное и осознанное – луч света) и из хаоса Ребенка (темнота и тени) и всех структур Родителя (материальные предметы), выбирать наиболее продуктивное решение для себя здесь и сейчас. И это не только законы развития личности и ее психологии, но и наук объясняющих глубинные вопросы вселенной. «…Квантовая физика ввела такое важнейшее понятие как *антропный принцип,* принимающего во внимание *наблюдателя.* И не просто как пассивно наблюдающего со стороны, но как активно вмешивающегося в процесс наблюдения и, в итоге, создающего реальность самим фактом вовлечения своего сознания

в процесс наблюдения. Основной тезис антропного принципа таков: *Реальность проявляется только при наблюдении её наблюдателем.* Более того, реальный предмет существует пока мы его наблюдаем (читай: творим лучом внимания), а как только мы перестаём его наблюдать (творить) он – исчезает... Состояние бесформенного объекта в инсталляциях Р. Алекберова соответствует в квантовой теории состоянию, когда ничего нет. Точка, откуда исходит свет, есть точка зрения наблюдателя, лучом своего внимания-наблюдения создающего Реальность (теневой рисунок) из ничего. Свет включён - изображение живет, свет выключен – рисунок исчезает»[23]. Конечно, нужно будет отметить, что этот метод известен в мире и используется многими художниками[24], хотя использование цвета в тени, можно назвать как know how Рашада.

[25]

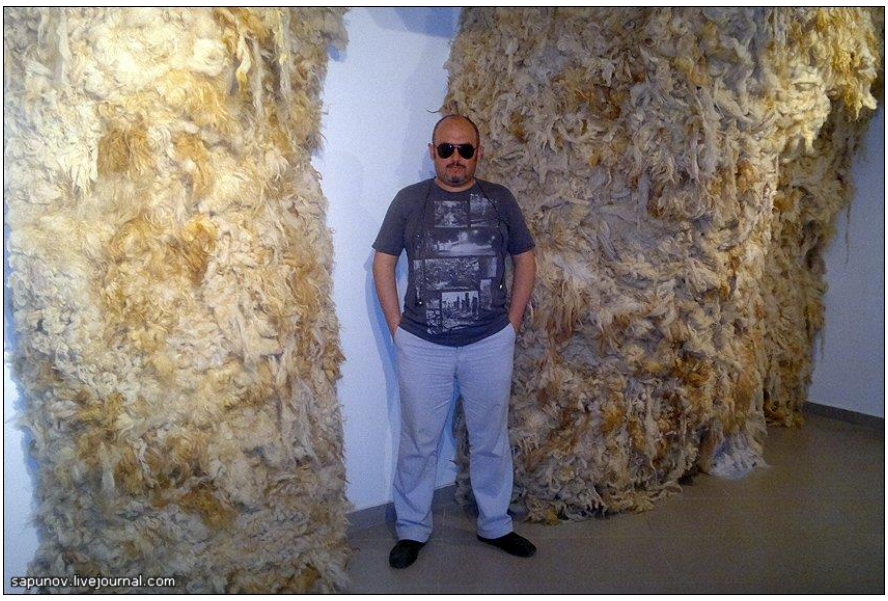
Другая его работа тоже об отправной точке, но только внутри человека. Очень часто в качестве мерила самого себя нам предлагается ориентироваться на «basgaları/другие», может самое эфемерное слово которое я знаю, но вооруженное неоспоримым аргументом – «со стороны виднее». Рашад и в этом случае «отрезвляет» своим Взрослым ответом, представленным на выставке «Другой город». «Моя концепция называется «Взлет и падение». И там портреты одного человека в двух вариантах - человек, который падает, и человек, который летит. Когда он летит и падает, мимика эмоциональная не меняется», - говорит Рашад Алекперов[26]. Получается, что со стороны одна и та же эмоциональная

[23] Теймур Даими «Ожившие тени», Топос (Литературно-философский журнал), 2014
[24] http://www.adme.ru/hudozhniki-i-art-proekty/hudozhniki-risuyuschie-tenyu-481805/
[25] Выставка крылья времени, Баку, 2000
[26] http://mir24.tv/news/culture/8129999

мимика, а на деле это абсолютно диаметральные мироощущения: полет и падение. И что не доверять другим? Нет, испытывать все - и полеты и падения – оставив другим наслаждаться только «эмоциональной мимикой». Опять фокус внимания взрослого Я-состояния – только сам человек более всего знает о себе, другие максимально могут быть «зеркалами».

Все поставленные Рашадом вопросы абсолютно актуальны и для каждого азербайджанца, и для каждого «ищущего» человека в мире – умение выходить из крайностей в баланс – актуально как никогда в мире, где интернет сократил все расстояния и не оставил запретных плодов. Через уверенное Взрослое Я-состояние он выходит на тот самый глобальный диалог, который до него через мифы, а позже через метафизику, пытались добиться предыдущие поколения. Но это уверенное Я-состояние было бы невозможно без опята пребывания в других состояниях и не изучив их. А история, становление и факторы влияющий на развитие Азербайджанцев как страны и национальности не менее важны для Рашада. Инсталляция, составленная из всех букв алфавитов, что нам азербайджанцам пришлось за период становления как нации выучить – сделала нас мудрее. This shall too pass – все проходит. Ну то есть все несчастия походят, да? А может мы сами очень мимолетны? Что хочет сказать Художник нельзя определить однозначно, и он не проповедник, чтобы давать нам ответы. Помните картину Оккупация Мирджавада? Осел, окруженный сильнейшими врагами? Сегодня художник, не оценивает и не сравнивает свою нацию, и себя как ее представителя, с кем либо, он с пониманием и с сочувствием, очень доходчиво и символично, рассказывает свою историю, как абсолютно Взрослый «знакомится» с зрителем. Эта инсталляция, как впрочем многие работы художника, диалог на равных – простое, уверенное повествование о себе.

Желание стать взрослым и иметь право голоса, даже если все лучшее уже было до нас, также отчётливо чувствуется в творчестве другого молодого художника Фаига Ахмеда. Расскажу только об одной его выставке Актуальная Традиция, которая в некотором роде является символической квинтэссенцией гармоничного сосуществования всех трех Я-состояний.



Выставка отражает процесс создания ковра в виде трех залов, каждый из которых символизирует отдельный этап. На самом нижнем этаже расположена инсталляция из шерсти - «Живое Давление» - первичный сырой материал для создания ковра – его «плоть и кровь». На следующем этапе из шерсти должны быть сплетены и окрашены нити, которые в дальнейшем и создадут рисунок ковра. И на третьем этаже мы видим сами ковры. То есть первый, нижний этаж – это Хаос Шерсти, изначального материала, который есть материал, но пока не есть Ценность, второй этаж – нити – уже есть замысел, то есть необходимость структурирования, первичные правила. И третий этаж – ковер, полноценный замысел, в котором заложенное все и хаос шерсти и структура нити. Но если бы это был просто ковер, пусть даже самый красивый на свете, мы бы наблюдали, окончательный замысел, по сути мертвый предмет, потому как он окончен. А Фаиг

деструктурирует ковер и таким образом мы видим замысел в процессе, то есть творчество в чистом виде. Будущее замысла неизвестно, да оно уходит корнями в структуру ковра, но мы не видим ожидаемого, логического, симметричного продолжения заданных паттернов, как это было всегда, как это должно было быть. Будущее не предсказуемо, но и не страшно, потому как известны правила выхода из Хаоса.

Таким образом, этот период можно назвать изучением ответственности как умения отвечать на ситуацию здесь и сейчас. Наконец, мы гармонично сосуществуем во всех трех я-состояниях. Вместе с Мирджавадом и апшеронской школой мы сомневались и бунтовали против Родителя, «запершись» в Ребенке, впадали в крайности, расшатывая систему. Вместе со вторым поколением, мы создавали «конструктивного» Родителя и наблюдали за хаотичным изучением мира естественного Ребенка. И именно, второе поколение остро поставило вопрос о необходимости Взрослого я-состояния, чтобы в настоящем режиме интегрироваться с глобальным обществом, не как бывшие жертвы Советского Союза, не как экзотичная нация с восточными корнями, а как обогащённая каждым этапом своей истории нация. И третье поколение, которое сбалансировало все я-состояния. Сейчас человек, это проект самого себя, он знает и уважает свое прошлое, он пытается понять свою природу, и его главный фокус это свобода – как возможность изучать и выражать самого себе.

© Вафа Асади
2014

Смог ли Я Понять Современное Искусство?

С незапамятных времен Человеку Разумному, коим все мы волей эволюции являемся, свойственно было пытаться понять, как устроен мир, что каждый предмет из себя представляет. Ему необходимо было осмыслить все то, что происходило вокруг него; в поисках смысла он придавал тем или иным явлениям различные значения. Такая жажда уразумения всего объясняется желанием обезопасить себя, ведь неизученное окружение несет огромное множество реальных и параноидальных угроз. Свет знания безопасней.

По крайней мере, чувство безопасности рождала мысль, что гром, буря, пожары и прочие климатические феномены были лишь проявлением божьей немилости. И чтоб предотвратить это, нужно просто молиться сверхъестественным силам. Религия появилась так.

Затем Человек Разумный заметил, что его род отнюдь не живуч. Высокая смертность, краткая продолжительность жизни, бессилие перед природой и животными (несмотря на молитвы) и прочие факторы, угрожающие продолжению его рода, поставили перед ним новые острые вопросы. Теперь ему надо было постичь механизмы самозащиты, а не просто существования в пещерах вокруг огня, источником которого была та же природа. И человек придумал: дома для защиты от зверей и причуд природы, хлев для содержания скота про запас, орудия для охоты, посев, который для него служил альтернативным источником пищи. И чтоб передать такого рода непросто накопленные знания следующим поколениям во имя сохранения своего рода и всего того, что он придумал, человек стал записывать свой опыт. Так появилась письменность.

Дальше, пройдясь по вехам истории, можно проследить, как человек дошел до уровня современного развития благодаря своему пытливому уму и жажде понять и принять в свой набор опознанных объектов все то, с чем он когда-либо сталкивался. На основании этого свойства он облегчает себе жизнь, становится счастливее и заполняет смыслом свое земное бытие.

В этом свете, для меня является естественным мое желание понять любое отдельно взятое произведение искусства, придать ему какой-то смысл, чтоб добавить его в свою систему понятий, ценностей и верований, то есть в мою личную культуру.

Так, при ознакомлении с тем или иным произведением искусства меня, в частности, интересуют само содержание, мотивация автора, его посыл и целевая аудитория, его гражданская позиция и жизненный опыт. Узнав и поняв эти элементы, я решаю: стоит ли уделить этому произведению больше времени, стоит ли ознакомиться с ним поближе.

Это естественный процесс фильтрации: работа, дающая больше исчерпывающих адекватных ответов на вышеуказанные интересующие меня вопросы, заслужив минимальный уровень значимости, принимается мной для дальнейшего ознакомления. Например, бывает так, что, случайно наткнувшись в сети на трейлер фильма, я сразу начинаю его смотреть, но по просмотру оказывается, что этого не хватает и надобно прочесть саму книгу; тогда я безотрывно прочитываю двести, а то и триста страниц, но и этого бывает мало, хочется еще плотней вобрать это произведение в себя и тогда фильм просматривается во второй раз, теперь уже со знанием содержания самой книги. После вторичного просмотра отпускает. Бывает и так, что о произведении я узнаю из соцсети, от друзей, благодаря рекламе или еще через какой-то источник, и первоначально оно меня заинтересовывает. Я делаю навстречу ему первый шаг, чтоб ознакомиться и определиться. Что-то, вызвав дальнейший интерес, добавляется в грядущий культурный дайджест, что-то после первых минут восприятия отклоняется. И так с произведениями всех видов искусств: от музыки, кино, литературы, живописи до лекций, семинаров и других видов продуктов научного творчества.

В мире, где я один, а произведений искусства хоть отбавляй, такой способ фильтрации помогает выбрать лучшее для меня. Этот способ действенен, прекрасно работает до тех пор, пока…

… пока в поле моего любопытства не попадают некоторые произведения современного искусства. Мои органы восприятия искусства выходят из строя. Я переживаю когнитивный дискомфорт. Мои вопросы относительно работы и всего современного искусства остаются с непонятными ответами или вообще ничем. Я не знаю, как реагировать, как понять.

Вот часть из моей учебной записи «Просто Хочу Понять»:

«Когда современное искусство перестанет быть современным? Какие прогнозы? Post-contemporary что-ли нарекут? Надо ли мне самому творить по правилам современного искусства? Ведь иначе я буду как бы не в теме. У меня появятся комплексы, мне станет стыдно делиться своим искусством, если оно не будет современным. Или же, почему нельзя просто взять и творить на те темы, которые реально меня, как творца, волнуют? Какие задачи у творца современного искусства? И почему именно задачи эти, а не другие? Может я просто не дорос до этого уровня, и творцу современного искусства своим творчеством как раз и надо, чтоб я, заурядный обыватель, вырос на его произведениях и стал как он? А может и я подхожу к современному искусству с инструментарием, предназначенным для восприятия традиционного искусства, с утилитарной точки зрения? (этакий буржуй!) а современное искусство мне ничего и не должно? Но тогда зачем оно? Чтоб расширить мое мышление? Чтоб способствовать моему душевному и интеллектуальному росту? Но оно этого не добивается и даже не пытается, а лишь посылает к своим концепциям, которые кажутся мне готовой разжёванной низкосортной философией, которую надо только проглотить, чтоб «расширить сознание», ну или мышление. Да и что дает это расширение сознания без воспитанных на традиционном фундаментальном искусстве общечеловеческих каких-то ценностей или убеждений?

…Вот читаю я Апулея: вроде фантастика, а понятно, и в конце мною додумывается мораль, моей субъективной интерпретации, и мне интересен этот процесс чтения. И читаю я Джойса: автор вроде ведет повествование от третьего лица, но вдруг попадаются глаголы первого, упоминаются какие-то интимные, только автору одному известные inside вещи, понятия, и чтоб понять и двинуться дальше мне приходится обращаться к комментариям ради постижения общей концепции, которую я в конце так и не постигаю. Этот процесс чтения большой радости не приносит. И произведение это, кстати, не прочесть нельзя – иначе ты, как литератор-артист современного искусства, будешь не в теме; тебе, как специалисту, не поверят. Тебя обсмеют. Ты должен обманывать себя, что прочитал (читай осилил) и понял модерн.

Смотрю я на Вермеера: хм, девушка смеется, какие-то реальные человеческие чувства, светотень потрясающая – это взбудораживает, волнует, приводит в чувства, добавляет новый слой в мою душевную организацию. Мне хорошо. И смотрю я на абстрактный экспрессионизм: что ж я вижу? К сожалению, ничего. Ничего, что могло бы что-нибудь значить для меня. Кроме ассоциации с проделками ЦРУ, с заполнением полотнами этого направления деланных оазисов американской обывательской культурной пустыни мне в голову ничего не приходит. Пустая пустота зияет передо мной. И я не знаю, это пустота автора или моя собственная? И вот эта непонятность, это чувство, что я автору должен,

должен понять его современное искусство, приводит к комплексу, комплексу вины перед современным искусством и людьми, которые с видом знатока им занимаются. Современное искусство рождает во мне комплекс, мол, я не дорос до этого искусства. Это как обычный подростковый грязный секс, но, мол, чтоб понять и принять его как сверхфизический половой акт, до него надо еще культурно и психологически дорасти. Как дорастешь, получишь от него нечеловеческую негу».

В первую очередь такой вихрь вопросов вызывают у меня произведения абстракционизма и американской его разновидности, разные примеры современных скульптур, живописи, инсталляций, ассамбляжей, перформансев, видео- и фото-арта, публик-арта, ленд-арта и многих других видов арта. Хотя и есть работы, которые мне очень даже нравятся, авторами которых я интересуюсь и даже беру в примеры, но большей частью современное искусство мне непонятно.

Сильное желание разобраться с этим и понять это искусство побудило меня в этой статье-эссе попытаться более или менее основательно исследовать все то, что влияет или может повлиять на мое восприятие некоторых произведений современного искусства. Я постараюсь ответить на вопрос: в чем корень моего непонимания, во мне или в самом искусстве? Параллельно, обращаясь к разным родам областям знаний, я попробую найти более или менее адекватные ответы на свои вопросы относительно непонятных работ современного искусства.

Итак, первая мысль, которая напрашивается в этой связи, – это, конечно, то, что дело во мне, как во зрителе. Думается, ведь не может же целая группа людей просто так, без каких-либо побуждений или идей заниматься этим, тратя большие творческие и организационные силы, чтоб представлять аудитории такого рода произведения. Должно же быть в этом хоть что-то толковое. Кажется, смысл в такие работы вложен по умолчанию, и тот факт, что я его не нахожу, является, скорее, моей личной проблемой, чем проблемой системы.

Ниже я привожу произведения нашего отечественного современного искусства, которые меня смущают.

Я никак не смею и не позволю себе троллить эти работы. Троллить всегда легче, чем понять. Я также никак не хочу, чтоб читатель под моим «непониманием» понимал неодобрение или, пуще, мою враждебность к современному искусству. Отнюдь нет, мне просто надо найти ответы на вопросы: о чем это работа? зачем и для кого автор это сделал? что он хотел этим сказать мне?

Не находя разумных ответов на эти вопросы в самой работе и в своем опыте, я обращаюсь к практике других зрителей, кто в той или иной степени связанных с искусством. Становится интересно, переживают ли люди вокруг меня, впервые видящие эти работы, то же самое, что и я, или им намного легче это воспринимать?

Сначала я со стороны наблюдаю за их реакцией. Они с серьезным видом, то подступая, то отходя от работы, внимательно ее разглядывают. Думается, это их занимает, они там что-то нашли. Затем я прямо спрашиваю об их реакции: что видят? нравится ли? как понимают? В ответ обычно слышу интерпретации, которые, как правило, раскрывают лишь

вызванные визуальным объектом ассоциации или знания моего ответчика. И это мне в понимании не очень помогает, не отвечает на мои вопросы. Такого рода интерпретации я могу делать и сам. Но дело в том, что и мои интерпретации и чужие удовлетворить мой ум не могут, ибо кажутся неглубокими и оттого разочаровывающими. Довлеет уверенность, что здравый смысл не допустил бы автора в столь не эстетичном и непонятном виде попытаться передать именно ту мысль, те вещи, что мы – зрители – находим в его работе.

Мало того, что восприятие других людей не способствуют моему пониманию, так они вызывают те же самые вопросы. Какова конечная цель творца современного искусства? Быть понятым, довести до людей что-то свое или произвести впечатление чего-то помпезного, псевдо-глубокого? Скорее всего первое.

Не находя ответов от некомпетентных зрителей, я решил обратился к эксперту, Теймуру Даими. Он, как наставник, уверяет, что через свои работы современный художник выражает своё мировосприятие и его творчество следует «судить», исходя из тех принципов и критериев, которые он сам же и формирует. Так, для того, чтоб осмыслить «Черный Квадрат» Казимира Малевича необходимо прочитать его философские трактаты. Это откровение успокаивает. Но в то же время я нахожу, что в наших отношениях зрителя и современного художника долженствующим оказываюсь я – мне надо понять его, а не ему быть понятным для меня. Я не жалуюсь и эти труды обязательно прочту. Но мне только двадцать один, я еще не успел все это прочитать, набрать тот опыт, знания, навыки, нужные для понимания такого артиста, покорившего новые, непонятные мне измерения творческого бытия. И параллельно меня беспокоит мысль, что многие ведь зрители не имеют такую «культурную компетенцию» даже в свои сорок или пятьдесят. И приходят такие, неподготовленные, в выставочные залы или мероприятия современного искусства и смотрят, пробуют, пытаются понять, интерпретируют по разному, хотя и главной сути произведения, по определению, уловить не могут, потому что они не на одной интеллектуальной и творческой высоте с творцом. И тут, как мне кажется, появляется ужасная пропасть меж зрителем и художником совриск-а. Автор что-то представляет, но зритель это что-то воспринять не может.

Выведенное выше умозаключение и положительные реакции восторженно или, по крайней мере, молчаливо, без вопросов, воспринимающих такое искусство людей, которых я наблюдаю, противоречат друг другу. Поэтому мне кажется, что в деле восприятия продуктов современного искусства большинство людей обманывают себя, восклицая при виде работ вроде вышепоказанных такие слова, как «Шикарно!», «Гениально!» или «Концептуально…».

Но, к своему счастью, хотя бы этот самообман я понимаю – у людей есть на то причины. Процитирую из своей книги:

«Сейчас на уроке популярной культуры мы читаем последнюю, восьмую, книгу курса. Она про то, как и почему автор, канадский культурный критик, ненавидит творчество и саму Селин Дион. В главе, где он говорит о социальной принадлежности фанатов Дион, как главное орудие, приводится теория французского социолога Бурдье о социальном и культурном капиталах.

Бурдье – погуглил, прочитал пару статей про его теории: мужик умнейший, –утверждает, что люди в выборе продуктов культуры или выражении своего отношения к таковым руководствуются социальным статусом и его дарами больше, чем эстетическими представлениями. Мол, определенная социальная группа и/иль прослойка потребляет одну и ту же культуру, так как это освобождает их от общественного суждения и дает социальные блага вроде причастности к какой-то группе, возможности построения отношений, субъективно-приятного времяпрепровождения с другими и тому подобное».

Так, если принять во внимание, что в нашем случаем «потребляемая культура» – это современное искусство и «определенная социальная группа» – это узкий бакинский круг творческой или не творческой элиты, кто регулярно участвует на мероприятиях современного искусства вроде открытия выставки Тони Крэгга или же выставки «Nuda Veritas», можно понять, почему культурно неразвитый представитель этого круга или кто-то, случайно туда попавший, предпочитает не выражать свою первичную истинно-человеческую реакцию, то есть непонимание, обусловленное недостаточностью «культурного опыта» для восприятия такого искусства. В этом круге авторитетные лидеры или их группа своим поведением – заинтересованностью, заботой и легкостью восприятия этого искусства – задают модель отношения к нему для остальных. «Если современное искусство волнует таких важных людей, значит, оно должно волновать и меня», – думает толпа. Но если представителю, как я, это искусство кажется лишенным смысла и он ставит под сомнение значимость или необходимость самого предмета всеобщего обсуждения и принятия этого элитарного круга, то он объявляется не доросшим, деревней, скучным, пытающимся инструментарием восприятия традиционного искусства разобрать современное, то он дискредитируется.

Таким образом, по моему мнению, люди молчат о первых своих впечатлениях относительно современного искусства, то есть об его абсурдности и неоправданности, по той простой причине, что иначе их обсмеют, объявят не в теме. А человек – это животное

общественное, ему надо чувствовать причастность к самой лучшей во всех отношениях группе. Бакинская элита выступает таким родом социальной группой.

Эту модель справедливо можно перенести и на все мировое культурное общество, члены которой в той или иной степени положительно принимают современное искусство. Более того, начинающему художнику невыгодно творить в традиционном стиле, ибо это не в цене, не в моде. Этим современное искусство мне не нравится.

Итак, если ответы на свои вопросы относительно некоторых произведений современного искусства я не могу найти ни в самой работе, ни в своем опыте, ни в ложном восприятии окружающих меня людей, то четвертой областью знаний, которая может мне дать ответы, я думаю, могут выступить мой менталитет и культура, в которой я вырос. Ведь современное искусство – это продукт западной цивилизации, и он мне, восточному человеку, быть может так же естественно чужд и непонятен, как и западному человеку естественно трудно было бы признать всю эстетичность, важность и культурное значение мейханы, ковров с уникальными, своеобразно абстрактными узорами или традиций вроде прыгания над костром, тоже, своего рода перформанс. На такое аргументирование меня навевает книга «Модернизация, культурные изменения и демократия» Рональда Инглхарта, американского социолога и политика, и Кристиана Вельцеля, немецкого социолога и политолога, оба из которых специализируются в исследовании причин развитости и отсталости стран первого, второго и третьего миров.

Суть одной из тезисов книги такова: обеспечение свободы самовыражения, то есть создания и обнародования любого вида произведений, включая современное искусство, и интеллектуально-культурный уровень большинства населения для понимания и толерантного отношения к такому самовыражению имеют и теоретически могут иметь высокие показатели лишь в постиндустриальных странах (США, Западная Европа, Австралия, Япония, Израиль и н. д.). К слову, постиндустриальные страны – это «высокоразвитые государства, в которых интеллектуальный капитал доминирует над промышленным, а ценности качества жизни — над материальным уровнем» (Дергачев В. А. Геополитика. Русская геополитическая энциклопедия. 2010 – 2014). В индустриальных же странах, к которым относится и наш Азербайджан и в которых большинству населения просто не до самовыражения (они пытаются выжить), свобода самовыражения важна и ее проявления спокойно воспринимаются и высоко ценятся только той мизерной группой людей, чья материальная достаточность обеспечена и чей, не менее главный фактор, уровень образования высок. Например, зажиточный мясник города Гянжди, которых я знаю не мало, имея только среднее образование не может понять проявление

самовыражения современного художника, даже своего соотечественника, так же, как и не станет уделять этому внимания высоко-эрудированный бедный вузовский преподаватель, каких я тоже знаю предостаточно. Первого подводит невежество, второго же – во-первых, высокая занятость: ему бедному надо разрываться на «учительские части», чтоб суметь обеспечить минимальный уровень жизни для себя и своей семьи, во-вторых, комплекс бедности: человек бедный обычно убежден, что современное искусство и эта приватная тусовка вокруг него – это роскошь, которую могут себе позволить только люди из высшего круга.

Ниже таблица с той книги.

Таблица 1.2. РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ ВОЗДЕЙСТВИЕМ ИНДУСТРИАЛЬНОГО И ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОГО ЭТАПОВ МОДЕРНИЗАЦИИ НА ЦЕННОСТИ

Индустриализация		**Постиндустриальный этап**	
↓	↓	↓	↓
Усиление эксплуатации природных ресурсов	Регламентация человеческой деятельности	Дальнейшая эксплуатация природы ведет к повышению экологических рисков	Индивидуализированная организация человеческой деятельности
↓	↓	↓	↓
Уверенность, что с помощью техники можно контролировать природу	Слабое чувство личной независимости от общества	Возрождение моральной ответственности за защиту природы	Чувство личной независимости
↓	↓	↓	↓
Преобладание секулярно-рациональных ценностей	Медленное распространение ценностей самовыражения	Медленное распространение секулярно-рациональных ценностей	Мощное усиление роли ценностей самовыражения

Этот кусок исследования, пожалуй, может объяснить негативное отношение большинства населения нашей страны – необразованного и нищего – к современному искусству. Но он не применим лично ко мне. Я сам творческий человек, обучившийся в США и материально обеспеченный государственной стипендией на три грядущих года обучения в Англии, не могу не понять современного искусства из-за невежества или бедности. Но тогда что? Что за камень преткновения между мной и мышлением современного художника?

Итак, я обратился к четырем разным источникам, чтоб найти ответы на свои вопросы относительно современного искусства : к самим произведениям, к своим рассуждениям насчет них, к опыту других, к социально-экономической и политической конъюнктуре страны, в которой я вырос и живу. Первые два источника мне ответов не дали, – что и заставило меня взяться за это исследование. Третий источник оказался лжив, потому

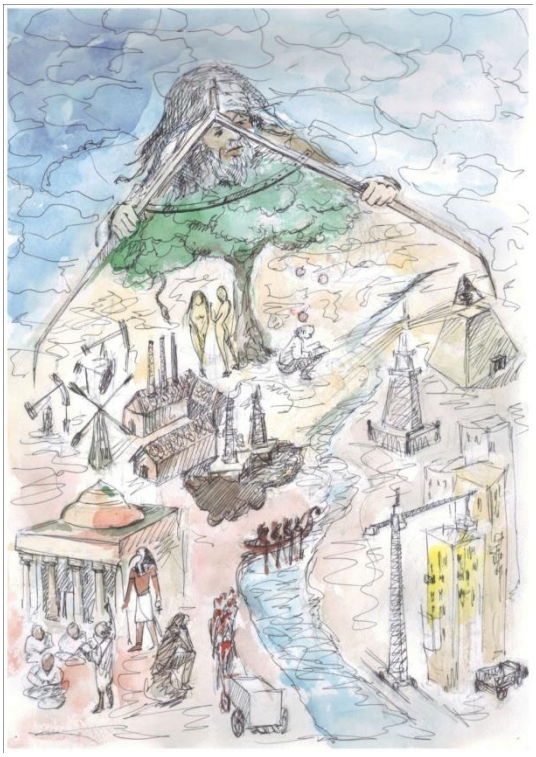
довериться ему я не могу. Четвертый источник дал ответы, только не на мои вопросы лично. Теперь мне осталось обратиться к последнему источнику – к самому современному художнику.

– Зачем и почему вы рисуете такие непонятные картины? – Я спрашиваю у Гусейна Хакверди, известного современного азербайджанского художника.
– Потому что мне нравится этим заниматься, – так просто отвечает он.
– А какой смысл вы вкладываете в каждую отдельно взятую работу? Вот, например, это. – Какой в этом смысл? Что вы хотели этим сказать? – Я не отстаю.
– Какой смысл? – удивляется художник. – А в чём вообще в мире есть смысл? Вот, смотри, за окном ты видишь бакинский порт, море целое – я нарисую это, и в этом смысл будет?Я ничего не отвечаю, неожиданно находя в ответах своего собеседника и его абстрактных рисунках ту особенность, которая всегда внушает мне уважение и симпатию к человеку – самодостаточность, *право жить, а не быть обязанным*. Происходит проблеск: смысла, которого я так рьяно искал, в этих работать нет – автор его туда просто не вложил; он сделал эту работу затем и потому, что ему делать это просто нравится и, более того, он не обязан оправдывать мои ожидания – иметь какой-то посыл, форму, образность, сюжет или еще что-то. Феномен освобождения изобразительного искусства от этих норм только сейчас доходит до меня. Становится понятным мотивация всех авторов, чьи произведения вводили меня в ступор. Оказывается, все просто – человек рисует, создает, выкраивает, объединяет или еще как-то что-то приводит в представляемые ему непостижимые уму других виды и состояния, чтобы выразить себя, свои ощущения, мысли, которые не всегда имеют определенную форму и содержание. Теперь я понимаю, как по словам Йозефа Бойса, каждый человек может стать художником – каждый человек имеет право на самовыражение. Эта свобода – важное достижение цивилизации. Это прекрасно. Это мне нравится.

Так смог ли я понять современное искусство? Не знаю, как ответить; объяснить самому себе такой инсайт и затем описать его трудно. Скорее всего, да, я смог постигнуть мышление современного художника, и оно мне даже понравилось. За время написания этой статьи-эссе я четыре раза ходил в Музей Современного Искусства в Баку, – думалось, что чем, больше и чаще я буду видеть эти вначале смущающие меня работы, тем быстрее и легче я пойму и приму их. Так и оказалось: с каждым разом все приятней становилось туда ходить. Я стал смотреть на произведения современного искусства новыми глазами.

© Акпер Алиев, 2014

Натурфилософские Принципы Искусства



Обложка всегда важна. Она включает интуицию, которая наталкивает на первоначальные мысли о том, что же будет дальше. Это способ иррационального восприятия картины, о котором я буду излагать во второй части статьи. Первая часть статьи есть обложка в иррациональном восприятии. Для рационалистов концептуальный анализ в первой части.

Часть первая. Натуральная Философия и Искусство точки соприкосновения.

В начале было слово. Слово было за Философией. Как во всем все основывается на любви, так и в нашем случае за любовью к мудрости, той жаждой познать наш мир и потом разочаровываться, что другие понимают его иначе. Пытаться навязать другим свое, и спорить о вкусах, о которых не принято спорить. Но вам врут.

Человек стал “человеком разумным” в тот момент, когда люди начали думать. Одни пытались понять, как устроен их мир; другие - почему они такие одинаковые и разные; третьи считали и воспринимали все иначе. И думали они все над тем «о чем» они думают. А потом еще навязывали друг другу свои мнения. Мышление любящих думать индивидуумов создало весь тот мир, который мы сейчас с вами воспринимаем.

Рафаэль Санти фреска "Афинская школа" (1510—1511). Мыслящие индивидуумы (далее Философы)

Восприятие.

Уверенность в том, что воспринятое одним индивидуумом является истиной, желало доказать это другой личности, которая считала иначе. Так зарождается «Искусство» – опыт, умение выразить воспринятое одним другому через визуальную информацию, в то время как развитие науки выражало эту информацию символами, параметризировало то или иное явление.

Закон первый*: «**Искусство** - образное осмысление действительности; процесс или итог выражения внутреннего или внешнего (по отношению к творцу) мира в художественном образе; творчество, направленное таким образом, что оно отражает интересующее не только самого автора, но и других людей. Искусство (наряду с наукой) — один из способов познания, как в естественнонаучной, так и в религиозной картине восприятия мира». Вики*.

Античность.

Первое соприкосновение науки и искусства произошло еще до нашей эры, в период античности. С началом символизма, когда восприятие человека начало абстрагироваться, появилось желание выражать информацию через символизм или через простейшие изображения. Примером могут послужить иероглифы, сакральная геометрия и первые архитектурные постройки точных геометрических форм. Натуральная философия того периода была наиболее близка с визуальным искусством, потому что такие учения, как герметизм и его подтипы: алхимия и астрология записывали и передавали информации именно символическими рисунками. На мой взгляд, античность являлась золотым веком человечества. Тогда еще мы понимали, что мы забыли, а теперь понимаем это снова. Тогда еще определенный круг людей понимал разницу между информацией и гнозисом.

Период разделения. Средние века.

Средние века - это темные века. Время, когда уровень интеллекта человечества резко понизился. Восприятие мира насаждалось религией и элитой короля. Инакомыслие запрещено, а людей, воспринимающих мир иначе, сжигали на костре. Схоластика везде и во всем. Я бы назвал схоластику тоталитарном учением средних веков. Уровень развития науки - минимальный, но, несмотря на это, у людей оттачивались навыки в ремесле. Если посмотреть на живопись средних веков - это в основном восхваление короля, картины битв и захваченных земель, отожествление церкви и святых.

С начала XI века постепенно приближается конец темных веков. Крестовые походы и бесконечная борьба востока и запада в поисках истины и утерянных знаний создают фундамент для рождения Эпохи Ренессанса.

Эпоха Ренессанса. Гуманизм. Неоантичность.

“Nihil verum est licet omnia — ничто не истинно, всё дозволено”

Гуманизм начался именно с этого выражения. Принятия того факта, что нет единого восприятия, нет чего то истинного и поэтому мнение каждого индивидуума уникально. Тем не менее, идеология так же возвращалась к первоисточнику, к взгляду на античность с приставкой «Нео». Примером может послужить неоплатонизм. Искусство раннего ренессанса унаследовало от античности способность выражать, а от средних веков ремесленное мастерство художника, реализм, а так же еще держалась тенденция рисовать

в тематике христианства с элементами античной философии. Идеология гуманизма позволяла индивидууму свободно выражаться и просвещаться. Накопленная за средние века мысленная информация буквально взрывалась в голове великих людей.

Эпоха среднего ренессанса. Стали появляется четки рамки: что есть искусство, а что есть натуральная философия. Труд Ньютона "Математические начала Натуральной Философии" окончательно отделил (создал) науку и ввел новый язык математики для описания восприятия и наблюдаемого явления. Тем самым визуальная передача информации через символизм, оккультизм постепенно отошла на третий план и начала считаться тайным и иррациональным мышлением. По моему мнению, Леонардо Да Винчи впервые дал определение дизайну. Именно в его работах мы видим очерки нашего времени: визуальная информация, которая не могла передать, как изображенный предмет функционирует, но имела энергетический фундамент, вызывало у наблюдателя желание воплотить идею в реальность. Этим в будущем продолжили заниматься инженеры.

Постгуманизм.

Подведя итог, можно сказать, что мышление творческих людей разделилось на три категории. Первая категория: мыслители, просто философы, которые в смежных областях писали и создавали институты власти, экономики, новые духовные учения и трактовки противовес религии. Вторая категория: аналитики – философы, которых уже называли ученными. Их главное отличие заключалось в том, что они занимались изучением физической реальности и его описанием через математический язык. Третья категория: творческие люди. Об этом подробнее. Со временем философия начала уходить в сторону. Либерализм больше позволял выражать чувства и эмоции, а картины несли минимальное информационное содержание. Такие направления в искусстве как импрессионизм и экспрессионизм передают душевное состояние художника. Другие, как пуантилизм и кубизм направлены на технику исполнения. Живопись современности варьируется от своих источников и в зависимости от художника.

XX век принес свои плоды в искусстве. Их можно разделить на два этапа.

Первый Этап. Голливуд как Волшебная палочка:

Искусство стало более динамичным. А именно кинофильмы и анимации. Анимации упрощали восприятие информации, позднее они были синхронизированы со звуком. Выдающейся личностью искусства этой эпохи был Уолт Дисней. Он открыл окно в воображаемый мир через визуальное восприятия. Если раньше были книги, и каждый

читатель видел происходящее в своей голове, то теперь анимация создавалась через целую команду художников и их общую призму.

Воображение гораздо важнее знания, ибо знание ограничено, а воображение – беспредельно. Альберт Эйнштейн.

Наука так же столкнулась уже с преградой восприятия и воображения. С начала 20 века восприятие в физике начало играть неоспоримую роль. Невозможно было все описать математическими формулами, даже математика становилась не точной. Описать явление, происходящее в реальности, через призму физиков можно было, лишь используя вероятность. Точность начала исчезать.

Второй Этап. Let`s make it Digital! (Давайте оцифруем)

Знал ли Уильям Шокли, к чему приведет появления транзистора в мире? Он мог знать о технологическом прогрессе, но не думал, что создаст фундамент для нового воссоединения искусства и науки. Появление транзисторов повлекло за собой, создания компьютеров. Строгое соблюдения алгоритмов и экспоненциальный рост производительности из года в год по закону Мура, позволили творить прямо в машине, созданной вычислять. Парадокс, если машина исчисляет и позволяет нам творить по исчислениям, то является ли искусство вычислительным процессом?

Думаю, банально будет говорить о том, что такое компьютерная графика, но это не просто искусство, где дизайнеры и архитекторы творят в трехмерном пространстве свои идеи. Компьютерная графика позволяет визуализировать абстрактный язык математики, то, что было решено в упрощенном символическом языке сейчас можно быстро декодировать в визуальный образ. Системы автоматизированного производства (CAD) и вычислительная физика, являются фундаментом современной промышленности. Я был очень сильно удивлен узнав, как физика используются в создании трехмерных анимации, даже вымышленный мир обладает своей физикой, которая рассчитывается компьютером. На мой взгляд, сейчас нет границ между художниками, дизайнерами и инженерами. Они постоянно находят компромисс в работе друг с другом.

Трансгуманизм. Программируемая материя.

Многие из нас даже не представляют, в какое интересное время мы живем. Это время нельзя сопоставить с другим периодом в истории человечества. Мы живем в автономном процессе и не можем увидеть очевидное, даже если нам пальцем укажут это, но стоит

включить «функцию наблюдателя», как все становится ясно. Человек переносит культурный шок. Это как достигнуть первой космической скорости, преодолев притяжения Земли. Имея достаточно информации о сегодняшних инновациях, не сложно быть футурологом. Я бы пожелал умолчать об этом, но выскажусь ясно и лаконично. С созданием в скором времени программируемой материи исчезнет весь привычный образ нам жизни, и человек, который не готов к этому, просто заблудиться в бездне. Это мир, когда можно будет сделать каждое воображаемое действительным, все будет зависеть лишь от воображения человека. Это приведет к полному исчезновению общества потребления.

Часть вторая. Математические Принципы Искусства.

Локальные процессы в творчестве. Микро Физика Искусства.

Локальным процессом в творчестве назовем весь процесс, происходящий в студии у творческого человека, когда происходит взаимодействие между ним и его работой. Для описания комплексной системы введем условия и опишем все происходящее языком натуральной философии.

Если мы спросим многих художников, то они скорее всего согласятся с тем фактом, что обладая плохим настроением, работа получается плохой в независимости от того, насколько сильными навыками он владеет. Его состояние играет важную роль. Такое банальное утверждение имеет аналитический фундамент, который мы попробуем описать языком натурфилософии.

В чем разница между художником и фотографом? В том что, у первого фокусом является его восприятие, которое колеблется от эмоционального состояния. Многие даже могли слышать фразу «Каждый художник рисует себя».

Физическое бытие. Энергия и Частоты

Если хотите познать тайны бытия, думайте в рамках волн и энергий. (с) Тесла

Я не думаю, что в рамках этой статьи я смогу корректно описать физическую действительность, поэтому написанное далее воспринимайте как условность.

Разделим нас и наше окружение. Наше окружение на самом деле является просто набором волн огромного количества информационного сигнала. Реальность, которую вы

видите - просто набор световых волн, которые преломляется от предметов бытия, и меняют частоты, тем самым создавая разные цвета. Звуки, что мы слышим - также набор волн, которые со временем модифицируются в нашем динамичном мире. Что же мы? Мы приемник, который преобразует эту волновые сигналы и проектируют действительность, которая не совсем такая, какая она есть. Демиург, первый творец (Бог), уже построил наш мир, создал землю и природу, которая уже обладает своей энергией и частотой. Когда творческие люди творят, то и они подобно Демиургу вкладывают свою душу, частицу себя, энергию и назначают свою частоту произведению, созданному ими.

«Любой творческий процесс требует энергетического вклада от творца, в результате которого работа отражает точно ту энергетику, которая была у художника на момент его творения»

Итак закон сохранения энергии гласит: *"Во всех явлениях, происходящих в природе, энергия не возникает и не исчезает. Она только превращается из одного вида в другой, при этом ее значение сохраняется".*

Преобразование Фурье в Искусстве.

$$\hat{f}(\omega) = \frac{1}{\sqrt{2\pi}} \int_{-\infty}^{\infty} f(x) e^{-ix\omega}\, dx.$$

Страшная для Художника формула.

Математика простым языком:

Преобразование Фурье - это математическая операция, в которой можно разложить сложную функцию на простейшие составляющие. Оно используется во многих областях науки: в физике, теории чисел, комбинаторике, обработке сигналов, теории вероятностей, статистике, криптографии, акустике, океанологии, оптике, геометрии и многих других. Наиболее близкое использование Фурье в искусстве - музыка. Представим музыкальную композицию: это сложная волновая функция, которую очень сложно описать. Преобразование Фурье решает именно эту проблему, помогая разложить музыку на простые ноты - единичные волны, сбор которых дает ту же самую музыку. Тем самым можно сказать, что преобразование Фурье помогает произвести математический анализ, разложив сложное на простое.

Используя философскую концепцию преобразования Фурье, попробуем описать любую творческую работу как набор простейших составляющих. В качестве примера за творчество возьмем живопись и художника как автора картин.

Три Кита.

Основной нотой всех произведений вне зависимости от жанра и того, что там нарисовано, является α волна (Условно). За α волну мы принимаем саму идентификацию художника - его я. Работы могут быть разными, но во всех работах будет чувствоваться, что картина отражает именно его энергетику. Альфа волна всегда имеет под волны, которые так же описывают самого автора, его эмоциональное состояние и его общую призму. Где изменение вкладываемой энергии художника изменяется с его возрастом.

$$\alpha \sim \Delta E(age)$$

Изменение энергии, эмоциональный вклад, который меняется с возрастом, зависит так же от коэффициента индивидуальности художника (n). n-это коэффициент призмы художника, его врожденная индивидуальность, характер.

$$\alpha \sim n * \Delta E(age)$$

При наличии нескольких авторов происходит интерференция волн, что создает совершенно другого автора, другой бренд.

Вторым параметром описания является Бета волна. β- волна характеризует идею картины, которую пытался передать художник (k). Это общая волна, которая описывает информационное содержание картины. Оно может принимать значение, при максимуме которого картина превращается в информационный носитель, при минимуме которого бета волна гасится сопровождением альфа волн, как итог эмоционального состояния автора. То есть если в картине содержится слишком много эмоционального потока, то идейный смыл картины просто гаситься, эмоциональными впечатлениями. Отсюда следует:

$$\beta \sim \frac{1}{n}$$

$$\beta = \frac{1}{n} * k$$

, характеризует, какую долю информации смог передать художник в зависимости от его характера (n) и изначально задуманной идеи (k).

И тут очередной парадокс. Если при большом значении n художник вкладывает в работу больше энергии , то при том же большом n он вложит, лишь малую часть знаний в саму картину.

γ-волна описывает коэффициент искажения реальности, то насколько картина соответствует действительному восприятию, насколько она передает реальность. Она может принимать значения от 0 до 1 (0;1), в то время как картина снятая фотоаппаратом всегда принимает значения 0,900 до 0,999 но никогда 1. В картинах художника она может быть любым в зависимости от жанра. От 0,5 у Импрессионизма до 0,899 у Гиперреализма. Абстрактная живопись может принимать значения от 0,01 до 0,3 как пример, оно так же никогда не может быть 0 так как одно использование цвета уже говорит о существовании реальности.

И так эти "Три Кита" являются основными волновыми критериями при описания картин. Важно не забывать, что это только основные волны для живописи, а для каждого творчества существует множество волн, которые требуют своего анализа.

Глобальный процесс в творчестве. Макро Физика Искусства.

Творчество имеет способность влиять. Искусство всегда являлось тем что затрагивает наши сердца, побуждает его к определенным чувствам, а порой даже к определенным действиям. Музыка и тут является гениальным примером. Вспомните ваши любимые песни, порой не зная языка на котором песня звучит мы иррационально воспринимаем состояние переданное в музыке. Знания лирики и его осмысление нас приводит к определенным мыслям, а мысли к действиям. Но и тут есть один фактор не все мы воспринимаем одинаково, что то мы называем слишком популярным (попсой) то что доступно всем, а есть то что является нашим родным не воспринимаемым всеми. Многих людей объединяет их любимая музыка потому что это показывает тот факт, что они находятся на одной эмоциональной волне. Это ясно видно когда речь идет о музыке, но мы не осознаем тот факт, что визуальное искусство тоже имеет аналогичное влияние. Наша личность, наши амбиции, наш выбор целиком состоит из тех изображений которые мы любил у нас в голове, и мы в постоянном поиске воплощения тех картин в нашей реальности.

Теперь, описывая это языком натурфилософии, мы можем понять модель действия искусства.

Эдвард Лоренц при создании Теории Хаоса высказал самую основную мысль “Эффект Бабочки”. Минимальные изменение в одной части системы, могут произвести к глобальным изменениям в другой части системы. Думаю для каждой творческой личности важно осознавать, что его творчество будет иметь влияние, и если картина является бессмысленной, то на чью та жизнь она повлияет с большим смыслом.

Формула популярности в искусстве:

Итак, творческая работа популярна (Ω), или проще доступна для быстрого распространения, если она реалистично написана (γ), и если в работе содержится информационный вклад(β), который как то может нас зацепить, плюс сам автор и его энергетический вклад(α).

$$\Omega = \alpha * \beta * \gamma = \gamma * \Delta E(age) * \kappa$$

Заключение и благодарность.

При написании этого материала мной двигало желание соединить в общую картину восприятия мою любовь к искусству и к науке, а так же возможностью поделится моей перспективой с другими. Это мой первый экспериментальный материал. Я хочу выразить огромную благодарность Теймуру Даими за его колоссальный интеллектуальный вклад в нас, за возможность мыслить и творить шире. За предоставленную нам возможность поучаствовать в лекциях, увидеть творческую жизнь и работы современных художников Азербайджана я особо благодарен творческой организации YARAT! Источниками вдохновения для меня являются моя творческая семья, мои друзья, мой педагог по физике Эльхан Амирбеков, а так же книга профессора MIT по поведенческой экономике Дэна Ариели “Предсказуемая Иррациональность”.

© Kamran Maksimov, 13.07.2014

«Актуальная традиция» в творчестве азербайджанских художников

Современное искусство в рамках сегодняшнего дня – это отчаянный бег от своих истоков, постоянное отдаление от традиционных методов и форм воспроизведения, а также проявляющийся в своей претенциозной, витиеватой и радикальной манере выражения вызов обществу. Это песня, перепетая на новый лад, своеобразный ремикс, который, по закону жанра, просто обязан оказаться на уровень ниже своего оригинала. Это ниточка от предшествующей культуры до нынешней, оборванная всеобщими усилиями не одного поколения. Так его позиционирует практически каждый среднестатистический человек, обладающий определёнными базовыми знаниями истории мирового искусства. Однако соответствует ли данная трактовка истине? И если да, распространяется ли она на всё пространство современного искусства?

Понятие «Актуальная традиция», введённое в оборот художником, кинорежиссёром, доктором философии, арт-критиком и теоретиком искусства **Теймуром Даими**, взяло на себя смелость перечёркнуть вышеизложенные внушительные тирады. Главной смысловой нагрузкой данного направления является деконструкция хорошо забытого старого с помощью новейших технологий, дабы воскресить то самое «старое» в сознании у широкой общественности.

Художники – представители сего направления, чьи работы послужили яркими образцами для написания данного материала, обращались, главным образом, к одному из традиционных и старинных видов декоративно-прикладного искусства Азербайджана – а именно, к ковроделию. Учитывая достигнутый уровень развития данной отрасли в нашей стране, крайне обидно осознавать, что с точки зрения актуальности ковровой продукции в повседневной жизни современных обывателей возникают некоторые загвоздки. Подавляющее большинство представителей нашего социума, избалованного техническими новинками, продумывая, к примеру, дизайн собственной квартиры, отдаст предпочтение стилю модерн, в котором будет наиболее удачным образом визуализироваться сегодняшний день со всеми своими инновациями и достижениями. Мало кто захочет, чтобы навороченный жидкокристаллический плазменный телевизор с функцией 3D и встроенной системой караоке соседствовал с ковром ручной работы, демонстрирующим старинные национальные орнаменты. Подобное сочетание может вызвать ощущение, что второму здесь не место, что детища интенсивно развивающейся науки и техники буквально

вытесняют былые традиции на периферию, а в худшем случае и вовсе бесследно стирают…

АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ ВЗГЛЯД НА ТРАДИЦИИ

Данная проблема нашла своё отражение в инсталляции художника **Фарида Расулова**, чья идея заключалась в создании некоего тандема западных интерьеров с обивкой, изображающей восточные ковры, и аналогичными фотопринтами на стенах. Национальный колорит, буквально обволакивающий каждый сантиметр комнаты, максимизировал уровень зрелищности и аттракционности, однако лишал помещение непосредственного утилитарного декоративного назначения. Сочетание прогресса, символизируемого цифровой печатью, и отголосков минувшего периода, представлялось своеобразным промежуточным звеном, безукоризненным слиянием воедино всего того, что, в принципе, не подразумевало изначально никаких точек соприкосновения. Полагаю, привнеся в свой домашний интерьер нечто подобное и обклеив определённые части комнаты аналогичными фотопринтами, люди добились бы потрясающего эффекта одухотворённости, теплоты и уюта, при котором ковёр – наше национальное достояние – стал бы неотъемлемым элементом повседневных декораций и замечательно смотрелся бы среди всех приобретённых нами новшеств, поскольку метод подачи мы бы избрали иной, соответствующий текущему временному отрезку. Иными словами, Фарид Расулов с помощью своей инсталляции стремился показать насколько важно, шагая в ногу со временем, помнить о некоторых деталях, которые, быть может, считаются пережитками прошлого, и не забывать о традициях.

Применением цифровой печати в своих инсталляциях также пользовалась американская художница-концептуалистка **Барбара Крюгер**. Она обклеила стены комнаты в одном из музеев Амстердама чёрно-белыми фотопринтами с дерзкими и откровенными высказываниями, содержащими личное мнение автора касательно современного общества. Если провести сравнительный анализ данных инсталляций, мы можем обозначить их общие характерные черты – эмоциональная заряжённость и подсознательный диалог с публикой, а также вложенная в концепцию идея и мысли, которые необходимо донести до

аудитории. В обоих случаях художники доносят своё «послание» с лёгкостью, выбирая наиболее упрощённые методы воздействия на человеческую перцепцию. Прямолинейные высказывания Барбары словно выстрел достигают мишени и разрастаются в человеческом мозгу, давая пищу для размышлений. А ковровые интерьеры Фарида аккуратно, медленно, но верно погружают зрителей в атмосферу старины и восточного колорита, так скажем, по капле наполняя сосуд «просвещения». Здесь хочется задержаться, осмотреться, посидеть, полежать, подумать, поразмыслить, чего определённо не скажешь о комнате Барбары. Она давит настолько, что находясь в одном пространстве с этими, мягко говоря, не очень вдохновляющими, а скорее демотивирующими кричащими фразами, в душе начинает разрастаться чувство тленности, под воздействием которого присутствующий ощущает себя маленьким, беспомощным и уязвимым. Поэтому моя вышеупомянутая мысль использовать в домашнем декоре принты с изображением ковров не может быть сопряжена и с данной инсталляцией. Конечно, за исключением некоторых случаев, если обитатель не является законченным нигилистом или мазохистом, любящим проводить эксперименты над собственной психикой.

В инсталляции Фарида Расулова также присутствовали фигурки животных, сделанные из алюминия и оргстекла. Что касается колористических решений, вполне целесообразно была использована тёплая традиционная палитра оттенков для ковровых изображений и холодные тона фигурок – безликих, застывших в пространственно-временном континууме, лишённых духовной составляющей, всем своим видом демонстрирующих утраченную нынешней цивилизацией связь с природой.

Непрерывная глобализация открыла для человечества новые возможности, одновременно отравляя наш мир побочными эффектами. Если раньше во времена первобытнообщинного строя люди были вынуждены убивать животных, дабы прикрывать их шкурами собственную наготу и противостоять изменчивым климатическим условиям, то сейчас подобная тенденция начала носить несколько иной характер. Наши братья меньшие стали истребляться ради прихоти, ради роскоши, принимая очертания норковых шуб, сумок из

крокодиловой кожи, статуэток из слоновой кости и прочих продуктов потребления, отнюдь не представляющих собой предметы первой необходимости. Таким же образом охота превратилась из непосредственного способа пропитания и сохранения жизнедеятельности в обыкновенный спортивный интерес, в процесс, заснятый на камеру, чтобы впоследствии быть смонтированным и превращённым в телевизионное шоу для извлечения прибыли. Среди ковровых интерьеров, выдержанных в тёплых уютных тонах, смотрятся такие фигурки весьма удручающе – как бы напоминая нам о насущной мировой проблеме, чтобы мы прекратили без острой необходимости эксплуатировать окружающую нас природу…

Другая работа Фарида Расулова, выполненная в стиле актуальной традиции, представляет собой единение всего лишь двух элементов – бетона и шебеке. Если обращаться к истории нашей страны, становится ясно, что окна с кусочками разноцветных стёкол были широко распространены в азербайджанской архитектуре 18-19 веков, чему свидетельствуют, к примеру, живописные витражи, сохранившиеся во Дворце шекинских ханов.

Первая мысль, которую навевают скульптуры, базируется на том, что яркий и красочный витраж, как своеобразный символ прошлого, противопоставляется безликому серому бетону, олицетворяющему настоящее. Однако, опираясь на аргументы и факты, понимаешь, что данный подход к положению вещей не является в достаточной степени обоснованным. Ведь если отталкиваться от исходной точки – от архитектуры и строительства – наше настоящее вовсе не представляется «серым и безликим». Может, посредством инсталляции художник хотел продемонстрировать как далеко мы отошли от наших корней и национальных традиций? Что нынешние постройки возводятся в соответствии с европейскими стандартами в ходе активной модернизации города, однако, двигаясь вперёд в своём скоростном режиме, мы рискуем забыть о нашей истории и о нашем прошлом?

И, наконец, моя версия номер три – соседство бетона и шебеке в скульптурах Фарида Расулова символизирует наш Баку, в котором высоченные здания и современные постройки граничат с каменными улочками Ичеришехер и прочими старинными местами, наделёнными своим неповторимым колоритом. Своеобразная визитная карточка нашего города, придающая ему изюминку и привлекающая туристов. Пожалуй, последняя версия мне импонирует больше…

ЯРКИЕ ВКРАПЛЕНИЯ НОВИЗНЫ НА ПОЛОТНЕ КОНСЕРВАТИВНОСТИ

А теперь, возвращаясь к нашей опорной точке, в частности, к ковроделию, хотелось бы акцентировать внимание на творчестве не менее яркой личности, ассоциирующейся с направлением «Актуальной традиции» – художника-дизайнера **Фаига Ахмеда**. Продукт его фантазии – ковры, выполненные по традиционной технике, где восточные орнаменты и дух прошлого разбавляются некой эпатажной составляющей, смелым взбрызгиванием сегодняшнего дня, наличие которого, с одной стороны, поглощает энергетику ковра в её первородном обличии, а с другой – преподносит артефакт в совершенно новой, непривычной человеческому глазу манере, профилируя наше внимание на новые вариации видения старого. Мне кажется, в его работах прослеживается латентный антагонизм двух эпох, пришедших в конечном итоге к консенсусу.

Выставка, демонстрирующая продукцию, проходила в трёх залах, каждый из которых олицетворял собой определённый этап в процессе зарождения и становления ковра. В первом можно было увидеть большое количество бараньей шерсти – так скажем, первооснову будущих ковровых изделий. Во втором эта шерсть была трансформирована в нити, заполняющие помещение в хаотичном и своеобразном порядке. И, наконец, в последнем зале зрителям был представлен конечный вариант – собственно сами ковры, сотканные методом наших далёких предков и прошедшие через жёсткий фильтр современности.

Их преображённая визуальная основа порождала в сознании глубокие мыслительные процессы, ищущие ответы на простые вопросы – что именно мы видим перед собой? На первый взгляд, то был не совсем обыкновенный ковёр, уносящий нас в какой-то степени в старину, однако внезапно ниточка обрывалась, и мы осознавали, как далёк этот экземпляр от того, что украшал собой стену в квартире нашей бабушки. Времена Советского Союза, которые отличались своим «идеальным» укладом жизни, «идеальными» представителями социума и «идеальными» отношениями, навязали свою идеологию даже произведениям искусства. Именной этой причиной обуславливалось предвзятое отношение общества к художникам-нонконформистам, деформирующим на своих полотнах человеческие фигуры и искажающим псевдо-действительность. Эпоха не терпела нарушения «идеальной» структуры, даже такими, на первый взгляд, косвенными методами.

Если копать глубже и обращаться к более ранней истории, мы всё равно увидим аналогичную картину – доминирование академического стиля, предпочтение, отдающееся пропорциональным формам и, в результате, бунт социума против новых направлений в искусстве, начиная с импрессионизма. Опираясь на вышеизложенное, смею делать вывод, что работы рассматриваемого художника – ковры в современной интерпретации – в большей степени отражают реалии текущего временного отрезка, нежели прошедшего.

Что касается применения методов оптического обмана, генерирующих иллюзионистические эффекты в пространственном поле между произведением и зрительским глазом, оно сыграло в творчестве Фаига Ахмеда роль неотъемлемой составляющей авторской идентичности, этакой отличительной черты, проходящей через подавляющее количество его ковровой продукции. Подобного рода «пространственные обманки» появились в 60-е годы прошлого века, во времена возникновения оп-арта – направления в современном искусстве, имеющего свойственную только ему специфику воздействия на человеческую перцепцию. Один из основоположников оп-арта и его яркий представитель **Виктор Вазарели** вступал в непосредственную игру с восприятием публики с помощью создания мнимого трёхмерного эффекта и пространственной эластичности, заставляя созерцать деформированную картину, не соответствующую

действительности. Вазарели направлял свою энергию на выявление контрастной взаимосвязи различных цветов и форм, превращая строгую, по сути, геометризацию в нечто, прошедшее сквозь призму воображения, имеющего в данном случае определённо чёткие и изначально очерченные границы. Продуктами его творческой деятельности становились образы архитектурных сооружений, монументального декора, детских игрушек и декоративных объектов, «кинетизм» которых приобретал массовую тиражность, параллельно воздействуя на сферы дизайна и моды.

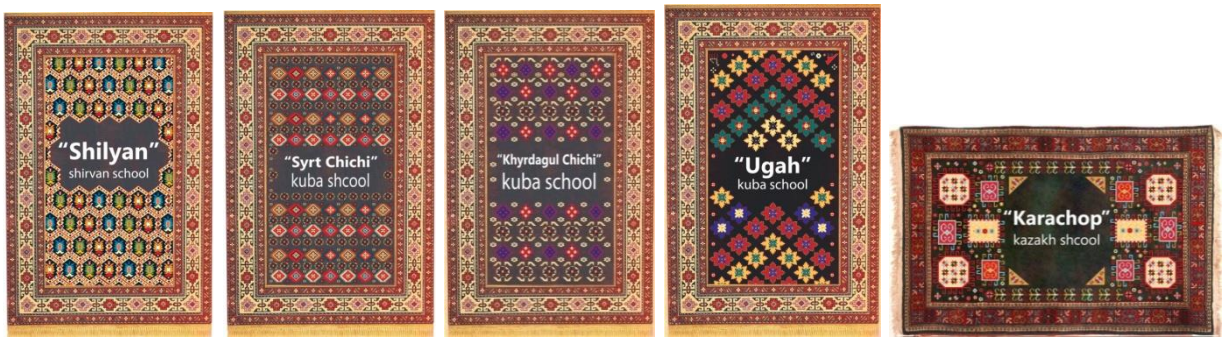
Тенденция трансформации плоских фигур в пространственные в коврах Фаига Ахмеда имела более локальный характер, нацеливаясь, главным образом, на оживление старого в контексте направления «Актуальной традиции». Сама концепция использования ковра в качестве «холста» для претворения своих идей весьма хороша собой, поскольку автору удалось сконцентрировать внимание современного поколения на нашем национальном достоянии, установив необходимый для этого диалог – диалог произведения с публикой – проходящий на языке интернет-коммуникаций, социальных сетей и оптических иллюзий…

ИНТЕРРАКТИВНЫЕ КОВРЫ И НЕ ТОЛЬКО

Переиграть азербайджанские ковры на новый лад взялся также **Эльшан Ибрагимов** – арт-медиадизайнер, использовавший весьма изощрённый способ выражения своей идеи. Его проект интерактивных ковров содержит в качестве фундаментальной основы четыре игры, ассоциирующиеся с нашим детством, две из которых уже были переведены в векторный формат, программно реализованы и представлены широкой общественности на открытии галереи «YAY!».

Полюбившиеся нами в самом нежном возрасте игры Snake и Tetris неожиданно визуализировались в совершенно новой подаче – исполненные в стиле различных школ азербайджанского ковра, обрамлённые традиционной орнаментальной рамкой и, соответственно, пропагандирующие ковровое искусство как внутри страны, так и за его пределами. На выставке, где впервые были представлены данные «ковроигры», любой желающий имел возможность взять джостик и регулировать падение восточных узоров под музыкальное сопровождение наших национальных мелодий. Четырёхуровневый Tetris способствовал зарождению в душе приятной смуты нахлынувших чувств – то ли ностальгии по самой игре, то ли по развешанным на стенах коврам. Основой данной игры были выбраны четыре ковра, каждый из которых походил друг на друга своей орнаментикой. То есть они изначально напоминали вышеупомянутую игру на уровне завершения – однако провести подобные параллели и соединить их в единый эклектичный симбиоз мог только человек с зашкаливающим творческим мышлением. Аналогична

ситуация и с игрой Snake – ковёр газахской школы «Karachop» походил на своеобразное поле с препятствиями, будто предназначенными для запуска электронной змейки. Две подобные задумки с играми Asteroid и Invaders основывались на том же принципе и входили в единую концепцию, однако на данный момент их реализация пока ещё не была осуществлена. И всё же читать об этом не столь продуктивно – чтобы картина получилась цельной процесс важно увидеть и оценить собственными глазами.



Многие брались экспериментировать с тетрисом, расширить границы восприятия этой незамысловатой игры, напоминающей нам о детстве, и преподнести её под различными соусами избалованному и пресыщенному глазу аудитории. Несколько лет назад на улицах Мадрида было установлено электронное табло, имеющего размеры рекламного щита, и зазывающего прохожих поиграть в «Тетрис» непривычно гигантского разрешения. Изюминкой данной интерактивной инсталляции стали нетривиальные правила управления – геометрические фигурки перемещались по игровому полю в соответствии с телодвижениями двух игроков – случайных заинтересовавшихся прохожих, один из которых отвечал за изменение траектории «вправо-влево», а другой, соответственно, переворачивал падающие кубы.

Зрелищная составляющая, как и сама задумка, крайне впечатляла, однако отсутствие смысловой нагрузки способствовало недолговечности, скорее даже кратковременности действия эффекта – у большинства прохожих осталось чувство опробования новой технической игрушки, очередного шага цивилизации в сторону прогресса, не более. Поэтому, возвращаясь к «ковроиграм» Эльшана Ибрагимова, хотелось бы отметить некую тепловую отдачу, веющую от его работ, большую значимость в пропаганде нашего национального колорита и, конечно же, удавшийся тандем электроники с традициями. Это тот случай, когда работа несёт не просто эстетическое удовольствие, а нечто большее – в виде «месседжа», который необходимо передать массам. Что же касается самого процесса реализации идеи – педантичный подход художника к работе и кропотливость программиста, несомненно, дали свои результативные плоды.

Другим творением автора в контексте «Актуальной традиции» стала флэш-анимация, основанная на научных исследованиях известного профессора геологии **Худу Мамедова**. Его теория относительно существующей связи между структурными особенностями кристаллов, ковровыми узорами и даже элементами кровеносной системы легла в основу сюжета анимационного ролика Эльшана Ибрагимова под названием «Drop of life». Согласно преданию – первоначальная жизнь во вселенной зародилась от капли, которая вторглась в царивший на земле хаос и стала своеобразной точкой бифуркации – исходной точкой будущих перевоплощений. Под будоражащее и пронизанное таинством музыкальное сопровождение на экране сменяются образы древнейших орнаментов, так скажем, эволюционирующих в своей тенденции «от простого к сложному». Так появляются растительный, животный мир и, конечно же, человек.

Чёрно-белая панорама и быстротечность разворачивающихся в ролике событий значительно упростили процесс мироздания в своём стремлении оказать на зрительскую аудиторию эффект непринуждённости и лёгкости восприятия. Вымученный, по сути, мир со своей многовековой историей уместился в двухминутной анимации, а волнующая мелодия с периодическим нарастанием гнетущего оттенка стала целесообразным дополнением общей концепции.

Неся в себе идею общности структуризации кристаллов и восточных орнаментов, ролик воплотил в себе одновременно и некий познавательный момент, расширяющий границы наших представлений о мире, и достаточно сильный эмоциональный уровень воздействия, и даже определённый мыслительный момент – момент, когда мы понимаем, какое существенное влияние способна оказать одна единственная капля на ход событий. Исходя из личностных ощущений, смею делать вывод, что ролик мотивирует на действо, оперируя изменчивостью и временностью всех происходящих вокруг процессов, побуждает к созиданию собственной объективной реальности посредством какого-то незначительного первого шага, который в дальнейшем станет для человека весьма показательным – подобно капле для нашего мира.

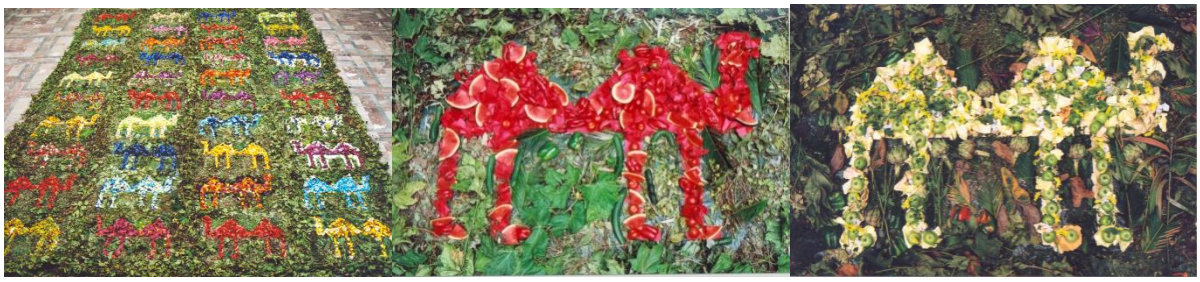
Поскольку мне посчастливилось вживую пообщаться с Эльшаном Ибрагимовым – талантливым человеком, который приподнял завесу тайны и любезно ознакомил меня с другими своими концептуальными работами, мне очень хотелось бы описать и их – таинственную «Мону Лизу», что улыбается за монеты, перформанс об эксплуатации природы, во время которого художнику остригли волосы, и даже милейшую сказку о слонозайцах, предназначенную для детей – да, он ещё и пишет, этакий тип человека, которого воистину можно назвать «универсальным». Ненавязчивость и лёгкий юмор, проходящие через его работы и хорошо воспринимающиеся аудиторией стали для художника его визитной карточкой. Но это обширная информация для отдельного материала, в контексте же данной темы мы продолжим говорить об «Актуальной традиции»…

ЕЩЁ НЕМНОГО ВОЗРОДИВШЕГОСЯ КОВРА

И, напоследок, хотелось бы рассмотреть работы **Чингиза Бабаева** – ещё одного талантливого художника, по-новому интерпретирующего метод подачи нашего национального достояния. Он создал невероятно красивые вариации ковров, насыщая свои произведения, помимо визуальной составляющей, некой эмоционально заряжённой подоплёкой, посланием, зашифрованным в разнообразной символичной форме. И послание это в значительной степени расширяет границы первоначальных ожиданий зрительской аудитории, заключающихся исключительно в пиаре ковровой продукции – художник щедро наделил свои творения иной, дополнительной концептуальной нагрузкой. А используя для выражения своих идей в качестве исходных материалов весьма нетривиальные предметы – в частности, фрукты и овощи яркой раскраски – Чингиз Бабаев добился потрясающего эффекта зрелищности, который, является, по сути одним из ключевых моментов удачно завершённого творческого процесса.

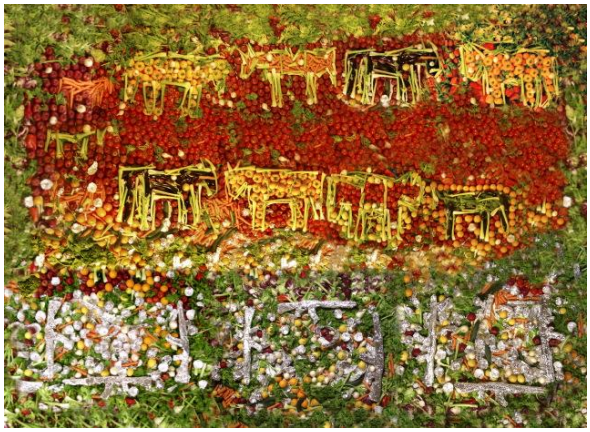
В его исполнении в Страсбурге был представлен рукодельный ковёр под названием «Шёлковый путь», основой которому послужили зелёные листья, а вышеупомянутые съедобности были декоративно сложены в очертания верблюдов. Являясь единственным незаменимым и универсальным животным, пригодным для странствий по пустыням и обладая для этого необходимыми физическими показателями, такими как высокая степень выносливости, а также интуитивная координация местности, верблюд как нельзя лучше подошёл в качестве атрибута под общую концепцию инсталляции. Незамысловатое название даёт понять, что работа была нацелена на имитацию отношений между Востоком и Западом в средневековье, являясь своеобразным пространственно-временным измерением для пересечения этих двух плоскостей. Что же касается рождения самой

инсталляции, приходящегося, как было упомянуто выше, на Страсбург, имеет место быть идея соединения азербайджанского ковра со средствами его новой визуализации, приобретёнными на гостевой территории. Таким образом, здесь происходит не только слияние прошлого и настоящего, проявляющегося в симбиозе традиций с современными методами выражения, но также единение Востока и Запада – как в теоретической составляющей концепции, так и в процессе реализации.



Другой впечатляющей инсталляцией Чингиза Бабаева стала имитация ковра, посвящённого карабахской тематике. Невероятно красивое и красочное зрелище, коим на первый взгляд казалось произведение, представленное художником на Биеннале в Венеции, скрывало за собой щемящую тоску и безысходность, олицетворяя своеобразное поле битвы, вплотную покрытое огненно-красными помидорами, символизирующими кровь усопших. Отсутствие людей наглядно демонстрировало факт завершения бойни, представляя глазу лишь то, что осталось после – лошади, застывшие на поле с опущенными головами, да разбросанные автоматы, сделанные из фольги.

Яркая окраска использованных материалов била в глаза, не давая отвести взгляд, заставляя пропустить сквозь призму собственных ощущений всю накопившуюся скорбь, излитую подобным витиеватым образом на языке современного искусства. Задействовав один из мощных механизмов человеческой перцепции – механизм визуального восприятия – художник сыграл на контрастах, противопоставляя изображённую трагическую сцену красочным средствам реализации, тем самым непосредственно усиливая эффект красноречивости созданной инсталляции.



И, пожалуй, в качестве заключительного звена в этой длинной цепи нестандартных ковровых перевоплощений я рассмотрю иную, на сей раз вдохновляющую и сказочную композицию Чингиза Бабаева, представленную в Италии, которая насквозь пронижет сантиментами и позволит завершить данную тему на весьма позитивной ноте. Ключевыми фигурами данной работы выступали изображения драконов – символов огня, солнца и неиссякаемой жизненной энергии – структурные элементы которых были позаимствованы из серии классических азербайджанских ковров. Будучи выложенными на земле деревянными сучьями, покрытыми зелёными листьями и обрамлёнными в хаотичной эстетике разбросанными по территории ковра цветами, овощами и фруктами, эти «драконы» ждали своего часа, чтобы воспламениться, чтобы ознаменовать своим безудержным накалом самые светлые чувства, чтобы гореть, как говорил художник, во имя человечества, природы, жизни и… конечно же, любви.

Это потрясающе красивая визуализация, потрескивание подожжённых сучьев и колышущиеся языки пламени – всего лишь короткий миг, согревающий душу и будоражащий кровь, миг, во время которого мы не должны думать о предстоящем пепле и золе. Здесь нет никакого подтекста, здесь всё лаконично и прямолинейно, а единственным призывом является броситься-таки с головой в любовный омут. Ведь оно того стоит, правда?

Мне удалось пообщаться и с этим художником, творения которого отнюдь не ограничиваются одними коврами. В умелых руках Чингиза Бабаева было создано большое количество картин, восковых фигур, а также скульптур, отличающихся многогранностью смысловой нагрузки и заставляющих задуматься о деталях повседневной жизни среднестатистического обывателя – проблемах, на которых, по сути, никто не акцентирует должного внимания. Многие из его работ оказывают действие пощёчины – резкой и безжалостной, прячущейся за занавес саркастического преподнесения.

Говоря о своей творческой деятельности, художник отметил, что не придерживается определённого направления в искусстве. «Это довольно скучно и примитивно – отточить своё мастерство в одном стиле и творить без каких-либо отклонений в сторону. Я никогда не стремился к выбору стиля для своих произведений, зато выработал стиль идеи». И работы, с которыми мне довелось ознакомиться в его мастерской – наглядное тому подтверждение…

После всех вышеприведённых примеров иррационального подхода, современных методов и приёмов визуализации старого, мы увидели как воскресают традиции, как возрождается в новом обличии дабы начать новую жизнь всё то, что считалось изжитым и канувшим в лету. Будучи журналистом и зная, что моя сфера считается «четвёртой властью», мне хотелось бы отдать следующую ступень искусству, поскольку оно имеет безграничные возможности оказывать на людей воздействие – но только правильное искусство и в правильном своём преподнесении…

© Лейла Мамедова

Интеллектуальное путешествие длиною в жизнь

Современный художник это
в первую очередь ученый, далее поэт
или писатель, а потом только художник
Hung Liu

Вот уже долгое время не утихают дискуссии и споры и дискурсы на тему, насколько должен быть образован современный художник. Должен ли он быть академически образован? Должен ли он быть образован вообще? Нужна ли ему профессиональная заправка наставника? Должен ли он обладать определенными техниками использования различных художественных приемов и инструментов? Вопросов очень много, но ответы пока что не однозначны.

Эта статья не имеет своей целью дать ответы на все выше поставленные вопросы, так как эта тема очень широкая, однако будет рассматривать различные аспекты образования современного художника. Кроме этого, эта работа будет рассматривать сравнивать подход к образованию художника в мире и Азербайджане.

Актуальность этой темы заключается в том, что образование современного художника в Азербайджане непосредственно связано с последующими его работами и их актуальностью на международной арене современного искусства.

Работа будет в первой главе рассматривать развитие образование в сфере искусства вообще, и потом будет перемещать фокус на образование в сфере современного искусства. Затем, работа будет рассматривать аспекты образования современного художника в Азербайджане, трудности, с которыми может столкнуться начинающий современный художник.

Истоки

Рассматривая историю развития понятия «образование» в исторической перспективе можно сделать вывод, что на раннем этапе исторического развития общества образование было доступно только превилегированным слоям населения. Однако впоследствии понятие образования уже больше 2000 лет является предметом изучения размышления для философов и правителей. Западная культура начала зарождаться в Греции с появлением работ таких философов как Платон и Аристотель, которые рассматривали не только проблемы образования в целом, но и смотрели на место искусства в этой системе. Таким

образом, история образования в сфере искусства начинается здесь. После человечество станет свидетелем распада Римской Империи, Средневековья, Ренессанса, Открытия нового света и т.д.

Рассмотрение перспективы именно с точки зрения западной цивилизации связано с тем, что Аристотель и Платон смотрели на образование и искусство не только в контексте эстетического назначения искусства, но и с точки зрения дидактических особенностей обучения искусству. С их точки зрения обучение искусству являлось ценным инструментом развития общества.[27]

Артур Эфленд в своей книге «История образования в искусстве» рассматривает западную концепцию образования в искусстве от древнего периода до наших дней. Образование, как и любая другая социальная концепция не может рассматриваться и анализироваться вне политического, исторического, географического, культурного, экономического (список можно продолжать) контекста. По мере смены исторических периодов понятие искусства менялось, а вместе с тем и менялось понятие художника. Следственно образование художника тоже подвергалось изменениям и трансформациям. Институционально обучение искусству тоже разнообразным от обучения владением техниками до освоения написания идей, концепций, арт-критики.

Образование- это профессионализация. Образование в сфере искусства по каноническим принципам это профессионализация в очень узком направлении. Однако, профессионализация в сфере искусства не может основываться на марксистском подходе разделения труда, то есть специализации на одной технике. Понятие современного искусства, прежде всего, включает идейную составляющую, концепцию, которая является самым важным элементом работы современного художника.

Проблема институционализации искусства

В академических кругах в целом есть такой подход: искусство это то, что включено в историю искусств, то что подвергается обсуждению со стороны академии. Ученые, которые систематизировали знания об искусстве, чаще всего были сконцентрированы на искусстве прошлого, однако в последние декады, прогрессивные академики стали писать диссертации о ныне живых художниках. Развитие современного искусства с 1989 года создало невероятный толчок в истории современного искусства и его анализе. Однако эти исследования по мнению критиков носят только субъективный характер, так как очень сложно доказать историческую ценность живущего художника. Так же есть структурные

[27] A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Arthur Eifland p 25

вопросы, например, история современного искусства это отдельная отрасль истории искусств или совсем новая область, которой присущи свои собственные методы анализа и изучения. Очень часто в концепциях можно услышать фразу типа «Ее/ его искусство избегает всякого рода академического подхода » Художественные ценности растворяются в академических ценностях и становится трудно отделить одно от другого В конце XIX начале XX века «академическое искусство» было тем искусством которое появилось в стенах учебных заведений в которых четко соблюдались иерархии жанров, техник,исполенений. Модернизм, который пришел впоследствии боролся с академическим искусством. На западе ввиду интеграции современного искусства в учебные программы и либерализации образовательной системы, это престало быть актуально. В Азербайджане, для наиболее продвинутой части арт-сообщества, слово «академический» продолжает означать что-то безжизненное, рафинированное, стерилизованное, предсказуемое, что-то, лишенное «сексуальности». Академия в Азербайджане это место, где искусство обречено на гибель. Если мы согласимся с этим утверждением, то это большая проблема, так как современное искусство, попавшее в академию, тоже может потерять смысл. Если искусствоведы начнут писать диссертации о ныне живущих современных художниках, то есть риск того, что впоследствии эти художники не выдержат экзамен времени. С другой стороны, за стенами академии существует противоположное мнение, что современное искусство станет историческим и попадет в рамки субъективной интерпретации академиков.

Фертильность против стерильности Предопределение против неопределенности, единогласность против плюрализма. Историзация современного искусства была проблемой среди художников и академиков. Арт-критика всегда идет в ногу с современным искусством, история искусств же идет после. Однако историзация не должна быть отделена от арт критики, эти понятия идут вместе и взаимодополняют друг друга. Основная задача современного искусства это конечо же восстановить и переосмыслить прошлые опыты человечества. Каждая работа вдохновлена прошлым и питается от него в той или иной степени. Это является своего рода инструментом художника и каждая видит историческую перспективу как нечто сложное, неоднозначное и бесконечное и самое главное имеющее решающее значение для настоящего. Конечно не все современное искусство о прошлом. Есть такое искусство, которое существует здесь и сейчас, например инсталляции, перформансы, однако эти временные и локальные формы искусства. Современное искусство не смотря на всю свою современность нуждается в историзации, так как критика, историзация, анализ, все то что было на бумаге, останется в истории после биеналле даже после того как искусство потеряет элемент «современности».

Для этого очень важно, чтобы в современном искусстве совместно с работами художников был теоретический дискурс на тему современного искусства. Арт-критика и академическое письмо имеет предопределяющую роль в формировании дискурса на тему современного искусства. В Азербайджане отсутвие такого дискурса делает академию полностью отделенной от современного искусства и десинхронизированным со временем и реальностью.[28]

Нужно ли образование современному художнику?

Антуан Видокле, художник, куратор, основатель и редактор онлайн-платформы e-flux, помогающей молодым художникам продвигать свои работы без денег в своем интервью «Искусство без институций» рассказал забавную историю. Он бросил обучение на факультете искусства в Нью-Йоркском колледже Хантер незадолго до окончания университета. Все студенты должны были сдать свои выпускные работы в виде диссертационных работ. Видокле написал свою работу, но когда сдал ее ему сказали, что работа должна быть вложена в специальную черную папку которую можно купить только в одном магазине. Причиной тому было то, что глава департамента держал все работы в шкафу, у которого были свои параметры, и папки должны были соответствовать им. На тот момент юный максималист Видокле рассмотрел в этом сюрреалистический формализм. Так и не купив той черной папки, он не получил научной степени в искусстве.[29] Так получилось, что получение сертификата или его неполучение носило чисто формальный и даже случайный характер.

В целом есть несколько подходов к рассмотрению этой проблематики. В целом, в век интернета любой человек может изучать все, не выходя из дома. Онлайн курсы предоставляют огромное количество материала для изучения и анализа. Видео ролики детально показывают художественные техники, техники рисования, техники работы с материалом и т.д. Однако в целом искусствоведы и художники сходятся к мнению, что образование в сфере искусства все же нужно.

Академическое образование в сфере современного искусства это система, которая еще развивается и находится на стадии так называемого образовательного эксперимента во всем мире. Дело в том, что в мире существует много различных систем по обучению искусству. Однако основная линия развития была такова: в университетах запада приблизительно 30 лет назад преобладала система комплементарного образования

[28] Теймур Даими, Я знаю. 09. 2008
[29] Anton Vidokle Art without institutions. Contemporary Art: 1989 to the Present Alexander Dumbadze (Editor), Suzanne Hudson (Editor) January 2013, ©2013, Wiley-Blackwell

искусству. Например, в США обучение искусству носило характер технического образования и преподавалось как дисциплина среди многих других. К концу образовательного периода выпускники знали техники фотографии, рисования, скульптуры и других отраслей. Система образования была устроена так, что академия не рассматривала искусство как науку, которая могла бы изучаться на фундаментальном уровне. Например, в Америке в Университете Yale был открыт курс, который предлагал высшее образование в искусстве. До этого, искусство считалось либеральной наукой и не соответствовало статусу престижных университетов. После этого, требования к художникам в широком смысле изменились, так как образование художника встало наряду с образованием математики, юриспруденции, химии и медицины. Искусство выработало новую нишу - академия. Однако с появлением новой системы образования появились сложности в применении тех же самых оценочных стандартов как в других науках. Искусство, будучи концепцией динамичной, не позволяло применять обычные стандарты.

Кроме этого, другой проблемой стало теоретизация искусства. То есть студенты получавшие образование в сфере искусства стали заниматься больше теорией нежели практикой, так как того требовал учебный курикулум. Академики стали больше времени уделять дискурсам в сфере искусства, нежели самому прикладному искусству. На конференции искусство-в-университете был дискурс, связанный с тем что «у каждого человека есть инстинкт к познанию и выявлению различных порядков существования» эта цитата качественно отличается от девиза «Каждый человек художник» Бойса. Такой подход к пониманию искусства как теоретической дисциплины в ее первоначальном значении приводит к тому, что в искусстве первоначальную роль играет не исполнение, а идея. Эти основные подходы, впоследствии, стали дополнять друг друга, и пришла концепция междисциплинарного образования в контексте искусства.

Этот подход к образованию в сфере современного искусства стал очень актуален, ведь он позволяет быть математиком, политиком, социалистом, поваром, писателем и любым другим профессионалов в контексте современного искусства. В этом случае не возникнет необходимости получать фундаментальное образование во всех науках, а будет достаточно и любительского образования, ведь на выставках современный художник будет оцениваться не как политолог или архитектор, а как художник и творец. Идея- вот что стало действительно важным в работе художника.

Борис Гройс в интервью в рамках он-лайн конференции «Искусство и образование», говорил, что период модернизма и авангардизма для образования в сфере искусства,

знаменовался протестом против школы. В этом контексте, было важно протестовать против традиции, против школы против всего консервативного.[30]

С развитием массовой культуры, телевидения, Макдональдса, кока-колы академические школы потеряли первоначальную весомую роль в обществе, и поэтому объекта для протеста не осталось. Информационная сфера превратилась в один большой поток массовой культуры. Искусство начало растворяться в массовой культуре. И в этом контексте, современному художнику нужна система образования, чтобы отделиться от массовой культуры, чтобы не быть чрезмерно интегрированным в нее, чтобы критически оценивать все, что происходит в современном мире, чтобы удалиться от современности на такое расстояние, чтобы можно было отчетливо видеть процессы, происходящие в мире. В этом контексте важно знать прошлое и весь путь развития человечества, чтобы противопоставить его массовой культуре, которая лишена определенной исторической традиции. Кроме того, историческая перспектива позволяет художнику хладнокровно оценивать свою работу, ведь если он не достаточно осведомлен о том, что было сделано до него, много раз отработанная тема может казаться ему чрезвычайно инновационной и актуальной. А это чревато разочарованиями для художника, особенно для такого, который хочет выставлять свои работы на маркетах и бьеннале.

Академическое образование в сфере современного искусства это предмет бесконечных споров среди академиков, искусствоведов критиков и художников современности. В странах пост советского периода, где современное искусство никак не институционализировано, возникает вопрос о создании специализированных учреждений для обучения в сфере современного искусства. Однако если не изменится сам подход к преподаванию искусства, бессмысленно включать в программу курс по современному искусству.

Академическое образование на постсоветском пространстве на данном этапе еще прошло полноценного перехода от советской системы на международную. Основным объектом критики являются административно иерархическая система внутри университетов, в гуманитарных науках же это проблема академической свободы исследования. По мнению критиков советской академии, в странах которые перешли от системы «бюрократической науки» и исключения западной академической традиции переход к гибкой системе обучения происходит очень болезненно. Однако может быть эта критика является только вершиной айсберга, все тело которого, находится под водой.

[30] Онлайн конференция «Искусство и образование» http://www.artedu.ru/ru/virtual/content.asp

Междисциплинарный подход к образованию современного художника

Здесь важно сделать дифференциацию на художников, которые хотят заниматься традиционными направлениями в искусстве, например живопись, графика, скульптура и на тех, хочет заниматься современным искусством. Для человека, который хочет овладеть художественными техниками, в Азербайджане есть достаточное количество высших учебных заведений, которые могут помочь освоить такие техники.

Среди них можно выделить: Университет Культуры и Искусств, Художественная Академия и Художественный колледж, факультет «архитектуры и дизайна» при Западном Университете. Художественная академия сегодня находится на балансе Министерства образования, поэтому создание программ тоже идет от единого центра. В целом общей чертой всех государственных вузов является неадаптированность к реальности и приверженность к традиционному методу обучения и концентрация на одном аспекте образования художника - техническое мастерство. В результате, диплом, который получают художники, чаще всего, не используется по назначению и не играет решающей роли в трудоустройстве. Кроме этого наблюдается отсутствие академической и творческой свободы у студентов этих вузов. Вместо саморазвития себя как художников все время уделяется созданию стандартных произведений повторяющихся из года в год. Кроме того, учитывая, что реалии искусства в мире изменились, наличие диплома без стоящих работ не будет служить кураторам основанием для принятия работ на выставки и бьеннале.

Однако у традиционных вузов есть и свои преимущества. Школа дает, прежде всего, освоение техник рисунка, скульптуры, ставит заправку для умения работы с материалом, цветами и красками. Закладывает знания об истории искусств до начала XX века. К сожалению, современное искусство не преподается как отдельная дисциплина в вузах Азербайджана. Это значит что современные художники у нас люди, которые открыли себя как современные художники.

Азербайджанская система художественного образования работает на основе программы Санкт-Петербургской Академии Художеств XIX века, которая в контексте быстро изменяющего мира более не является актуальной. Отсутствие системной образовательной стратегии в сфере современного искусства, делает из потенциальных современных художников больше ремесленников, ориентированными на производство чем на творчество. Кроме того, одним из ужасных последствий тоталитарной системы через которое прошел Азербайджан была идеологизация искусства которая сейчас по инерции продолжается.

Если некоторые преподаватели больше заботятся о совершенстве техники, то новые концепции образования в современном искусстве включают в себя междисциплинарный

подход к процессу обучения. Сторонники критического мышления считают искусство инструментом выражения индивидуального мышления. Чтобы создавать и выражать свои идеи студента наряду с техническим мастерством должен развиваться и образ мышления. Современный художник Хунг Лью, говорил, что успешный современный художник это в первую очередь ученый, далее поэт или писатель, а потом только художник или скульптор. Развитие индивидуального мышления должно быть главной целью процесса обучения в художественных мастерских. Внедрение современного искусства в программу требует сдвига от обучения техникам к когнитивному труду. Практика критического мышления очень важна для современного художника. Он должен уметь задавать вопросы не только вовне, но и вопрошать себя изнутри.

Основными учебными стратегиями являются:

Использовать различные техники для выражения своей идеи, где современные художники в отличие от последователей традиционной школы не используют одну единственную технику для своих работ. Они в противовес исследуют идеи, и используют подходящие техники для оптимального выражения своих идей. Концентрация на идее, ее анализ может стимулировать использование совершенно неожиданных техник и приемов для ее выражения. Изучение должно быть концентрировано не только на одной технике, художнике, материале, а должно быть разнообразным. Комбинация историзма с современными течениями будет самым оптимальным решением.

Также полезным было бы внедрение медиа техник как вид техники для выражения идеи, так как этот метод является очень актуальным для современного искусства. В современном искусстве на данный момент исполузутся новые течения и направления. Редко какие художники использует только одну технику для выражения своих идей. Развитие техники тоже является своеобразным толчком для развития новых медийных практик в современном искусстве, поэтому освоение их в учебных мастерских очень актуально. В современном искусстве в отличие от канонического важнее результата является сам процесс создания искусства сам процесс душевной и умственной рефлексии, продуктом которой является произведение искусства.

Заключение

Для успешного становления профессионалом академическое образование будет хоть не необходимым, но хорошим фундаментом. Кроме этого, понятно, что только академическим образованием дело не заканчивается, современного художника ждет долгое интеллектуальное путешествие длиною во всю жизнь, где он будет находить ответы на вопросы поставленные перед ним его духовным поиском. Современный художник должен

постоянно работать над собой не только в разработке и усовершенствовании техник, но в создании новых идей, концепций и подходов.

Не смотря на то, что современное искусство и методы его преподавания изменились во всем мире, в Азербайджане процесс в этом направлении находится еще в зачаточном состоянии. В этом плане обучение искусству в Азербайджане десинхронизировано со временем. Для того, чтобы система успешно функционировала сначала ее нужно правильно поставить на рельсы. Кроме того, в Азербайджане совершенно отсутствует институт арт-критики и арт исследования, что усложняет систематизацию знаний о современных художниках в стране.

© Ульвия Хасан

28.07.2014

Тело в контексте современного искусства

В этом мире, всё, что у нас есть - это наше ТЕЛО.
Всё остальное - чувства, переживания, эмоции... душа, дух и т. д. - ветронеустойчивые, фантазийные конструкции.

Эту жёсткую и простую истину всецело постигли европейцы после XVII в. со всеми вытекающими и малоприятными для остальных народов последствиями.

Теймур Даими

Если и существует область, где человеческое тело является предметом жарких споров и ярых дебатов, то это сфера современного искусства. Можно сказать, что тело человека занимает центральное место как в творчестве, так и в размышлениях многих художников и скульпторов, чьи работы представлены сегодня в галереях и музеях. А именно, тело, представленное взорам зрителей, - перекрашенное, сфотографированное; тело, выставленное в инсталляциях, в перформансах и т. д.

Искусство боди-арта пошло в этом дальше всех, используя человеческое тело в качестве полотна, не только как самостоятельное направление в искусстве, но и как средство художественного выражения.

И если право изучения и анализа произведения искусства принадлежит больше зрителю, чем создателю произведения, то это позволяет нам – зрителям, провести мост между областями психопатологии и современного искусства, вооружившись при этом инструментом психоаналитики, который интерпретирует произведения искусства для их освещения.

Если потенциально любое произведение искусства служит для производства и передачи знаний, то произведения искусства, подпадающие под так называемый «Body Art», позволяют создать специфические знания, «теорию тела».

Боди-арт побуждает задаваться вопросами, приводит в замешательство, бросает вызов. Он соблазняет, развлекает, вызывает интерес, но бывает, что и раздражает или беспокоит. Порой это создает дискомфорт, вызывает возмущение или претит нам. Боди-арт провоцирует нас. Одним словом, он никогда не оставляет равнодушным.

Первой особенностью боди-арта является то, что тело человека становится первичным материалом эстетического жеста, средством для выражения безграничных телесных

изысканий, без учета на то, чтобы сэкономить боль: тело вместо холста, жидкости организма вместо красок, нож хирурга вместо кисти или резца скульптора. Развитие данного аспекта приводит к довольно фундаментальному изменению концепции в изобразительном искусстве (словно зрителя становится недостаточным).

Работы художников нацелены не только на удовлетворение зрительного восприятия, но и на мобилизацию или провокацию всех его чувств: сенсорных, обонятельных, кинестетических, слуховых. Разнообразные инсталляции приглашают зрителей (приглашение, которое иногда принимает форму запрета) не только лицезреть данную работу, но и испытывать разнообразные телесные переживания, восприятия, искания, доказанные, но несказанные вещи.

Цель этих работ заключается в изучении сенсорных модальностей, и не только визуальных, но и архаичных; поэтому зрителю следует не просто смотреть на работы, но и ощутить этот опыт через эксперимент. К примеру, в 60-е годы венские акционисты (Шварцкоглер, Брюс) запустили радикальное движение, где человеческое тело становится театром для светских и провокационных действий, где художники публично проводят мочеиспускание и плевание в лицо, дают пить кровь распятым молодым людям, умываются кровью и потрохами животных.

Исторически сложилось так, что боди-арт является частью традиции художественного искусства. Если быть точным, Тевоз Мишель (1984) прослеживает истоки происхождения боди-арта и его роль в истории живописи. Он считает, что маркировка тела изобразительным искусством является символической, всегда идущей против естественных аспектов, или типографии ритуальных или культурных отпечатков. Всякая практика росписи на теле, будь она религиозная или эстетическая, – это знак социального, культурного, институционального характера, в обществах без государственной власти, чтобы гарантировать символический порядок.

В результате разрыва с идеально красивым телом классицизма и Возрождения и с появлением современного искусства, отмеченного открытиями (тайны и темноты человеческого тела и его потайных уголков) психоанализа, создается новое направление в области современного искусства - боди-арт.

В 1936 году Марсель Дюшан вделал ящики в некоторых частях тела Венеры Милосской по инструкции самого Сальвадора Дали. "Сделайте два ящика на груди, ящик на пупке, ящик на коленях и ящик на лбу," - предложил ему Дали. Впоследствии он же напишет: «Единственная разница между бессмертной гречанкой и современной эпохой является Зигмунд Фрейд, который обнаружил, что человеческое тело, которое было чисто

неоплатоническим в эпоху греков, полно сегодня секретными ящиками, тайну которых можно открыть с помощью психоанализа.»

Фактор тела существовал во всех эпохах, также как и в первичных видах искусства. Но отличительная черта боди-арта от творческих примитивных телесных видов искусства является то, что вмешательство художников не просто маркирует тело обычной символикой, но вводит в игру все телесные эксперименты по трансформации, доходя иногда даже до уровня увечья.

Художественный подход боди-арта стирает расстояние между телом в качестве поддержки и инструмента. Эксклюзивность этого вида авангардного искусства заключается в том, что боди-арт работает исключительно с телом и притом самостоятельно. Австрийский художник Стефан Загмайстер предлагает зрителям крупным планом фотографию своего левого яичка, и пишет свое имя с лезвием бритвы на груди. В Варшаве были выставлены произведения скульптора Алины Шапошникова, в которых были отпечатаны следы ее больного тела на полистироле, повторяя эволюцию рака, от которого она скончалась. Таким образом, не существует более проекции на какой-то поверхности или плоскости; отныне нет больше игры между внутренним и внешним миром; исчезло разделение между субъектом и объектом; нет больше разницы между художником и его работой. Художник сам и есть его собственное произведение.

Боди-арт, на мой взгляд, маневрирует на той тонкой границе между отказом или насильственным разрушением. Однако мы не должны забывать, что деструктивность является неотъемлемой частью любого созидательного, творческого процесса. Вне боди-арта существуют много художников, которые затрагивают тематику тела, но в отличие от боди-арта, они творят с помощью третьего материала, даже если это утилизация отходов человеческого организма. Картина это то же тело, на которой артист может проецировать всю свою проблематику. Для художников боди-арта это обстоятельство больше не играет роли. По крайней мере, они больше не хотят играть в эту игру, пытаясь придумать другие игры с участием своих произведений и тела, где происходит двойное слияние, иногда с чувством юмора, но слияние не всегда безопасное.

Орлан, важную представительницу этого художественного направления «арт контемпорари», которое она предпочитает называть "искусство плоти", можно считать пионером в этой области, так как ее работа относится к 60-м годам прошлого века. Она проводит хирургические операции с участием собственного тела в качестве рабочего художественного инструмента, превращаясь в центр общественного обсуждения. Она

изменила свое лицо с помощью пластической хирургии. В период с 1990 по 1993 годы, Орлан запланировала девять операций, преобразуя операционную в художественную мастерскую. Каждый раз, художница опиралась на тексты психоаналитиков, философов, писателей, читая их вслух, чтобы продемонстрировать ясность своего ума, вменяемость, отсутствие страха и боли.

Обратимся к более радикальным примерам, которые исследуют человеческое тело за пределами смерти. Тереза Марголес интересуется в своем творчестве "жизнью трупов". Акварельные работы художницы состоят из жидкостей мертвого организма: крови, жира, сыворотки. Каждый лист в работах несет анонимный портрет смерти. Эта художница работала медицинской ассистенткой в морге в Мехико, куда привозили неопознанные трупы, часто молодых людей, детей, являвшихся жертвами дорожно-транспортных происшествий, наркотиков и преступности.

Боди-арт рассматривается как, в высшей степени, подрывной кампанией, которая является частью политического движения с радикальным антибуржуазным протестом, а также современным социальным учением проблем политического осознания тела. Порывшись в травмах, ранениях тела, он устанавливает фонемы языка, на котором говорит мясо с мясом, чувство с чувством без предубеждения, будь-то культурной или природной, доходя до момента, когда слова, которых мы сегодня используем, наконец, потеряли своё доверие.

В своих работах венские художники приводят в действие тело, угнетаемое репрессивным обществом. Когда французский художник Мишель Журниак, предлагая зрителям сосиски, приготовленные из его собственной крови, сказал: "Общество снабжает нас телами".

Что, на самом деле есть, мазохизм? Современные художники, часто причиняя боль своим телам или телам других людей, формируют выстраданное тело, как тело Христа. Но таким образом, это осквернённое тело освобождается от всякого этического смысла, высмеивая, все то, что делает ее символическим объектом. Фрейд, исследуя тематику боли, приходит к выводу, что мы знаем о ней "очень мало", что она - это "правильная реакция к потере объекта". Психоанализ показывает, что порочный мазохизм недалек от морального мазохизма, ибо если крайняя боль находится на грани сильного наслаждения, то извращенный своего рода показ тела в творческом подходе находится недалеко от этического вопроса о страданиях других. Джина Пане, чья работа развивает тему травмы и боли как модальная установка прямых отношений между людьми, говорила: "если я открываю мое "тело", чтобы Вы могли увидеть там вашу собственную кровь, то это из-за любви к вам". Боди-арт является фундаментально

трансгрессивным, но при этом можно ли его обозначить извращенным. Отсюда два вопроса: Во-первых, спрашивается каково видение этого художественного направления на психологическом и социальном плане. Второй вопрос заключается в психопатологической структуре перверсии, которую необходимо рассмотреть в свете многих современных явлений, знаковым и нарочито преувеличенным видом может и является боди-арт. Некоторые аналитики думают, что все эти изувеченные тела, поврежденные, осквернённые и т.д. – признак регрессивного шага назад, ибо художники боди-арта - "мучители", проецируют свои первичные фантазии на собственной плоти.

Но еще и у нас есть альтернативный путь, который приведет нас к тому, чтобы увидеть обратное вышесказанному, - повторная сакрализация тела посредством вмешательства, напоминающее ритуальную церемонию. Вальтер Беньямин (1935) считал, что подлинность произведения искусства всегда коренится в его функции ритуального значения, и эта ритуальная основа остается в действии даже для самых оскверняющих художественных форм выражения. С тем же успехом можно высказаться о боди-арте, чей профанский характер отнюдь не мешает его священному значению. Художественное вмешательство представителей боди-арта придает человеческому телу исключительный статус, совмещая в одном кумира с фетишем, священного с мирским, возвышенного с низшим. Дегуманизация тела есть парадоксальный и подрывной способ для отслеживания того неуловимо нематериального, которым обладает человеческое существо. Выйти за пределы установленных границ, чтобы исследовать нетронутые территории. Подойти вплоть ко всему животному, чтобы выйти на немыслимые пределы человека. Стереть существующие границы тела, чтобы очертить новые. Это новое тело, лишенное субъективности, но и кричащее о своем присутствии, которое своей силой напоминает нам о понятии происхождения и принадлежности. Одним словом, деконструировав символический порядок и проявляя трансгрессивные действия на самом теле, некоторые из этих художников являются гарантами того мышления, которое беспокоит общество потребления.

Искусство тела или тот же боди-арт меняет, отказывается и отрицает традиционные, моральные и этические ценности, которые лежат в основе художественного творчества. Можем ли мы сделать вывод, что в настоящее время возвращение акцента на тело является ослаблением символических ориентиров, провозглашенные и поддерживаемые современным обществом? И направлены ли знаки на теле для внедрения неисправных символических ориентиров? Придает ли это объяснение смысл поведению подростков в наше время, особенно, всего того, что касается разных отметок на теле (татуаж, пирсинг и прочее)? Таким образом, подросток присоединяется к художнику боди-арта в

поисках ответов на все вопросы, обращаясь при этом к своему телу, как основному источнику. В свою очередь, не пытается ли боди-арт, исследуя телесные манипуляции до крайности и активизируя биологические изменения с явной драматизацией сексуальных мутаций, поставить под сомнение эффективность новых биотехнологий?

Художник боди-арта вступает непосредственным и самостоятельным образом в собственном произведении, в котором он сам и является полотном и инструментом. Создатель, подвластный маркетинговому каналу своих работ в рыночных условиях современного искусства, полностью сосредоточенный на коммуникативных соображениях, сам становится конечным продуктом. В этом процессе, что остается от того другого, который являлся зрителем? Означает ли это, что работа художника больше не адресуется никому? Это вопрос чрезвычайной важности, так как он позволяет сократить барьер между производством, которое остается процессом полностью нарциссическим, с автоэротическим оттенком и самим произведением, играя одновременно на примитивных мышлениях психики, шизопараноизме или аутичных механизмах. Все же позволяет говорить и понять о том самом неосязаемом и неуловимом в человеке, о котором мы выше упомянули.

В этой связи возникает вопрос о разделительной линии между настоящим художественным произведением и потребительским продуктом. Уже в 1988 году Винникотт рассматриал эту двоякую сторону современного искусства. Один из основных вопросов, поднятых не только боди-артом, но и всем современным искусством, и я даже сказала бы, всем "гипермодерн" обществом: в чем именно поведения и явления, которые возникают все чаще в современности, выявляют перверсивную структуру? Какая модель перверсии все более и более навязывается в социально-культурной сфере? В этом контексте, произведения боди-арта становятся проявлением новой формы конструирования идентичности, социальных связей и культурных производств.

Заключение

В данном тексте предлагается краткий анализ понятия тела в деятельности художников боди-арта, и о его роли и значения в области современного искусства, и проводятся параллели между этим видом современного искусства и психоаналитикой, которая включает в себя элементы искусства. Художники боди-арта, который является частью радикального движения политического протеста, где восстание тела противостоит угнетению государственной власти, проводят художественные изыскания на собственном, дабы изобретать новые опознавательные знаки через подрывные телесные переживания, которые тем не менее остаются символичными.

© Рафиева Кенуль

Июль 2014 года

Источники:

http://teymurdaimi.blogspot.com/2013/05/blog-post_9984.html

http://theoryandpractice.ru/posts/7654-body-in-art

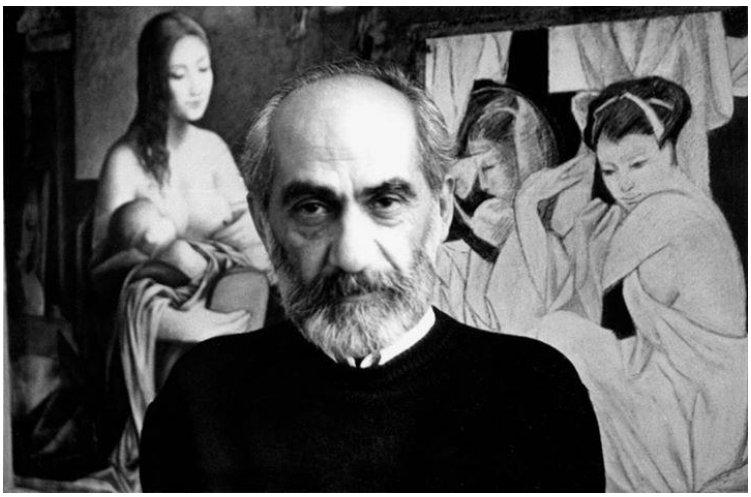
http://sibac.info/10541

http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm

Беньямин В**.** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.

Винникотт Д.В**.** Использование объекта и построение отношений через идентификацию

Санан Курбанов - художник удивительной фантазии и незаурядного творческого мышления



Глава 1. Ознакомление с творчеством Санана Курбанова. Постижение его феномена

Творчество Санана Курбанова многогранно. Трудно назвать человека, который мог быть одновременно художником и скульптором. Он мог одновременно рисовать в различных жанрах абсолютно разные вещи. Подробная информация о нем и его работы предоставлены на Фейсбук страничке (https://www.facebook.com/SananKurbanov/timeline) и официальном сайте (http://www.sanankurbanov.com/) .

Но для начала хочу поделиться с вами краткой биографией С.Курбанова.

Родился 12 августа 1938 года в г. Баку. С 1955 по 1959 учился в художественном училище имени Азима Азимзаде. В 1960—1963 гг. продолжил учебу в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной, ныне академия имени А. Л. Штиглица на факультете скульптуры. В 1963 году вернулся в Баку. В 1967 году окончил Азербайджанский государственный институт искусств им. М. А. Алиева, факультет театральной режиссуры. С.Курбанов был членом Союза художников Азербайджана, Союза художников СССР. Участник союзных и республиканских художественных выставок. Художник-постановщик спектаклей в театрах Азербайджана. Азербайджанский государственный академический драматический театр. Скончался в 1999 году.

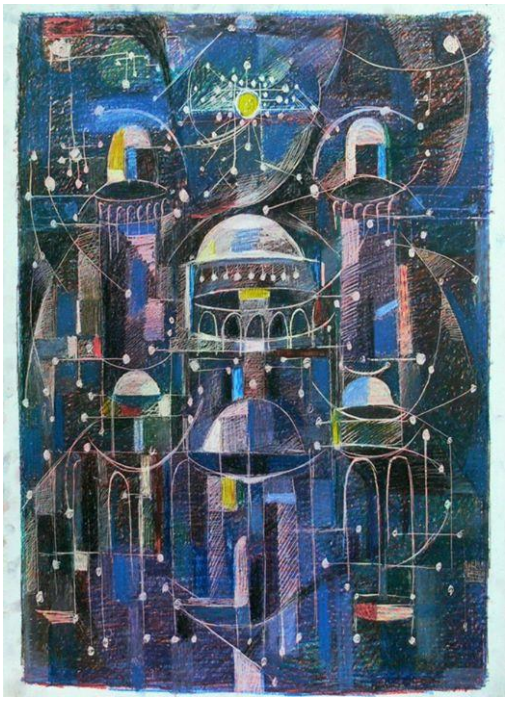
В 1992 году он выставлялся в экспозиции в Вене в галерее Арика Брауера, в 1995 году открылась персональная выставка в галерее Союза художников Азербайджана, с 20 марта по 30 апреля 2001 года прошла выставка «Художники Азербайджана на Волге», а также с 28 ноября по 5 декабря 2008 года в Центре современного искусства состоялась выставка, на которой было представлено более 100 его работ.

Если вы посмотрите на фотографии Санана Курбанова, вас в первую очередь, поразит взгляд и внешность этого человека. По его лицу видно, что это личность своих принципов: сложный, свободомыслящий и независимый человек. Он не гонится за титулами и живет так, как хочет. Выражается и видит смысл своей жизни в творчестве. Именно поэтому С. Курбанов создал такое количество прекрасных работ.

Глава 2. Скульптуры. Работы, сделанные пастелью

В первую очередь хочу начать со скульптур Санана Курбанова. Воистину они незаурядны во всех смыслах этого слова. Увидев однажды, невозможно их забыть. В основном это сделанные из гипса головы людей и небольшие фигурки. Присмотревшись к каждой скульптуре и включив воображение, мы можем даже представить мысленно лицо или внешность человека, которого лепил С.Курбанов. Скульптор сумел очень точно и естественно передать позы, взгляд, черты лица и многие другие характеристики своего объекта. Они чем-то напоминают археологические находки. В них прослеживаются элементы матриархата. Многие напоминают доисторических женщин с детьми. Вообще С. Курбанов в своем творчестве уделял женщинам особое внимание. Другие скульптуры - гипсовые головы. Они напоминают работы античных скульпторов. Из всего этого можно сделать вывод, что С. Курбанов очень любил различные мировые культуры. Во всех его творениях прослеживаются элементы культуры различных народов.

Далее хочу отойти от темы скульптуры и перейти к работе с пастелью (1994-99 гг). Они особо выделяются своей красочностью и удивительным сочетанием цветов, будоражат фантазию. Художнику удалось совместить несовместимое. Также привлекают внимание необычные контуры картин. Я раз 10-15 смотрела на каждую из них, пытаясь вникнуть в суть сего творения. Большинство из них (в моем видении) - мечети и дворцы султанов. Также на верхней части картины мы видим звездный небосвод, несколько лун и многое другое. Это футуристические мечети, дворцы султанов на других планетах. Даже человек, никогда не бывавший в странах востока, сумеет представить себе, как это все выглядит. Контрастные цвета также отражают восточную культуру. Это моя любимая серия картин.

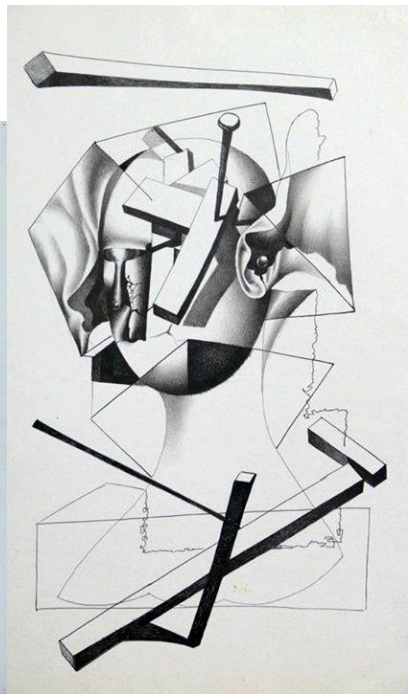


С.Курбанов создал множество картин с изображением абсолютно разных женщин. Они нарисованы карандашом, пастелью, углем. Некоторые из них одеты, а другие обнажены. Одни изображают простых женщин, а другие дам из высшего общества. Среди них есть красивые и некрасивые . Одних женщин он рисовал как портрет, а других сюрреалистично. Представлены вниманию абсолютно разные типажи от простых женщин до светских дам. Также много картин, которые изображают азербайджанских девушек и женщин в национальной одежде. На картинах изображены сцены свадьбы, свидания, праздников и многое другое. Из этого мы можем сделать вывод, что художник постоянно путем своего творчества воспевал женскую красоту и роль женщин в обществе.

Глава 3. Расцвет творчества. Божественность графики С.Курбанова

По моему мнению, пик деятельности С. Курбанова, наивысший расцвет его творчества приходится на 1979 год. Как мне удалось понять, большинство работ и творений было сделано именно в этот год. Сюрреализм, полет фантазии, необычный творческий подход – все это было именно тогда. Сложно представить, что такое количество абсолютно непохожих друг на друга работ создал один и тот же человек. Это и картины с элементами кубизма, оригинальными геометрическими линиями, точечные картины, похожие на зодиаки в небе, опять же изображения женщин. В них много астрономических и кубических элементов. Пройти мимо этих работ просто невозможно. Фантазия художника удивляет и в хорошем смысле просто поражает наповал.

В 90-е годы Санан Курбанов особенно возлюбил тондо — круглый формат, столь почитаемый Леонардо, Рафаэлем и другими гениями Возрождения. Они по большей части напоминают планеты из сказочных рассказов. Линии, контрастность, абстрактность рисунков сразу завлекает зрителя. Многие тондо – это изображения женщин, одетых в красивые старинные наряды. Хочется сказать отдельное спасибо за такие красивые работы. Они переносят мечтателей и фантазеров в другой мир.



© Раджабова Арзу

«Время нулевых»

Начало нового века, новой эры. Весь мир в ожидание чего-то необычного. Радужное ожидание начало 21 го века смешивалось с тревогой. С подачей СМИ (средств массовой информации) сильно муссируются разговоры о конце света. А вместе с миром и постсоветские республики ждали «чего то». Правда, в отличие от других стран страшное для этих республик уже произошло 9 лет тому назад, когда развалился Советский Союз.

После распада СССР в 90-е годы в Азербайджане дважды сменилась власть, и казалось бы только к концу 90-х жизнь потихоньку начала налаживаться и входить в своё обычное русло.

Может поэтому граждане нашей страны не предавали большого значения «эзотерическим разговорам» о конце света. Люди настолько устали от напряжения тяжелых 90-х годов, что, наверно, каждый скорее смотрел с надеждой в далекое будущее, нежели чувствовал страх перед ним.

Развитие политических и экономических структур государства открывало Азербайджан миру, и мир, в свою очередь, открывался нам. Интерес зарубежных стран к нам рос. На фоне экономических связей налаживалась также культурное сотрудничество республики с другими странами.

Страну посещали гости из разных стран. 1998 году Баку посетила американский специалист Меда Владек, которая хотела организовать выставку. Для работы с нею в качестве эксперта была приглашена искусствовед, кандидат наук, заведующая кафедрой истории и теории изобразительного искусства Университета Искусств, Лейла ханум Ахундзаде.

В искусствоведении имеются три направления: история, теория и критика, которая тесно связана с практикой. Лейла Ахундзаде преподавала историю и теорию искусства, но больше всего ее интересовала практика. В Азербайджане в первые годы обретения независимости возникла большая потребность в теоретическом осмыслении проблем национального искусства. Стало заметно, что нынешнее искусствознание и само искусство сильно отличается от того, что было, в 60-70-е годы. В эпоху советского режима искусство подчинялось партии. Большинство художников выполняли «соц.заказы», в которых должны были соблюдаться принципы социалистического реализма. Но, к счастью среди художников были и люди, которые служили настоящему искусству, а не партии. Художники Ашраф Мурад, Джавад Мирджавадов, Камал Ахмед, Расим Бабаев, Мирнадир Зейналов были из этой плеяды нонконформистов. Миссия и жизнь этих художников была

очень сложна. Непризнание и постоянный прессинг со стороны правления Союза Художников Советского Азербайджана так и не смогли сломить их. Скорее, наоборот, своим трудом они достигли развития в изобразительном искусстве и сделали огромный вклад в современное искусство страны.

Если проанализировать творчество художников нонконформистов, то можно увидеть совсем иную, не советскую реальность. А плод воображения свободного художника, который глубоко связан с корнями своих предков и далёк от идее коммунизма.

Такого рода современное искусство имело право на глубокое, всестороннее осмысление, которое, к сожалению, стало возможным только после распада СССР. Когда работу художника, всецело полагавшегося на интуицию и наитие надо было проанализировать, использовав современные дискурсивные технологии и, далее, вписать в исторический контекст. Что значит стать арт-аналитиком. Многим искусствоведам трудно было принять эти реалии новой эпохи. Многим, но не Лейле Ахундзаде. Её больше других привлекало непосредственно художественная практика и новейшие направления в искусстве.

Меда Владек и Лейла ханум походили по мастерским, посмотрели массу материала. Гостья же все интересовалась: «А где современные формы искусства? У вас все только классическое: если живопись — то холст/масло, если скульптура — то бронза или мрамор… А где новые материалы, новые технологии, современное искусство?»

Именно тогда у Лейлы Ахундзаде возникла идея выставки и проекта, в дальнейшем представленного ею в Фонд Сороса. Это были зачатки «Крыльев времени» — ассоциации, которой впоследствии было суждено стать некой платформой для развития современного искусства Азербайджана. Название этой организации — любимому детищу Лейлы ханум — дала первая выставка молодых авторов, прошедшая в 2000 году.

Куратором проекта была сама Лейла Ахундзаде. Целью проекта было раздвинуть рамки мышления постсоветской страны, которое не могло избавиться от стереотипов традиционного изобразительного искусства, дать больше свободы фантазии и импровизации в творчестве молодых художников. Проект не должен был повторять выставки, организованные Союзом Художников, он должен был быть совершенно другим. Не зря в качестве экспозиционного пространства, было выбрана не обычная галерея, а торговой центр. Наряду с традиционными видами изобразительного искусства были представлены и виды современного искусства, большинство из которых доселе не демонстрировались для широкой публики.

Выставка состоялось 20-28 декабря 2000 года в торговом центре Хагани. В течение нескольких дней третий этаж торгового центра превратился в выстовычный зал. Люди разных поколений, профессий могли посетить экспозицию и открыть своё сознание новому.

Надо отметить, что в рамках проекта «Крылья Времени» также было проведено акция «Графитти», в котором участвовали молодые художники – профессионалы и любители. С большим энтузиазмом участники акции разрисовали тридцать три блока д бетонной стены ограждения с внешней стороны на улице С. Рустама (ныне - «28 Mall»). Участниками акции были Фарид Абдуллаев, Алексей Кириченко, Ельшан Ибрагимов, Феридбек Керимов, Фарида Мамедова, Андрей Климов а также группа «bad team»: Мурад, Руслан, Риад, Анар, Антон Освер, Рашад Алекберов, Джавид Мамедов, Рауф Халилов.

На выставке демонстрировались работы Айсел Азизовой «Композиция 1», «Композиция 2» и Фариды Мамедовой, исполненные в технике акварель, бумага. Живопись и графические работы Сабины Хагвердиевой, а также Рауфа Халилова. В технике живописи демонстрировались работы Мехди Гусейнова «Рыбы» и Бахрама Халилова «Медитация: черный, красный, зелёный, синий».

В стиле современный живописи, а также скульптуры представила свои работы группа «5 страниц». В группу входили живописцы Рашад Алекберов, Парвиз Джафаров, Мустафа Мустафаев, Фируза Юсубова и скулптор Теймур Карибов. Махмуд Рустамов и Турал Рзакулиев выставляли свои бронзовые скульптуры. Одна из интересных по форме была работа скульптора Елдара Ибадуллаева, выполненная из глины (шамот).

В проекте был показан двухминутный видео арт «Гобустан», автором которого являлся Емин Елренг.

В технике фото инсталляции Фахрия Мамедова представляла работу «Собери меня». Закономерность и конструктивизм форм несёт в себе некий медитативный характер. Автор пыталась, словно собрать в одно целое части своей души.

Гамид Ибадуллайев, автор фотографий «Новое измерение», «Прикосновение» и инсталляции из стекла и марли «Маска ветра».

Анара Мустафаева представила свои работы в смешанном стиле. Куклы в высоту один метр смотрелись как современная скульптура. Фактура из разных материалов, своеобразная форма и пластика соединились в обшей тонировке.

Одна из самых интересных инсталляций была талантливого художника Орхана Гусейнова под названием «Конь, который меня спас». Деревянный старый шифоньер, поцарапанный разными изображениями (из детских воспоминаний) превратился не только в некий предмет искусства, а создавал впечатление алтаря, в котором были зажжены свечи.

Из современных видов искусства перформанс также нашёл своё место на проекте «Крылья времени». В этом стиле свои работы представили художники Орхан Кадымов «Сиамские близнецы» и Рамиз Иманов «Горящий человек».

Группа под названием «SEx 2000» состояла из трех художников, Бабек Агаев, Али Гасанов и Андрей Климов. По мнению основателей этой группы в современном искусстве не осталось законов и теории. И это не так страшно. Придёт время и будет ясно, что этот вид искусство ничем не уступает Романтизму, Модерну или Реннесансу. Геополитика и глобализация мира не может пройти мимо творчества современного художника.

На выставке они демонстрировали инсталляции в смешанной технике, «Эра Водолея-2», «Эра Водолея-3», а также цветные принты фото изображений под одноименным названием «Эра Водолея».

Али Гасанов один из ярких представителей этой группы демонстрировал перформанс «Килкуш». В стеклянном пространстве молодой художник, словно марионетка был привязан за края длинного черного одеяния. Ограниченность телодвижений создавали образ нервной конвульсии... словно пытаясь выбраться из оков неволи.

«Крылья времени», таково название ещё одной группы, в состав которого входят художнинки Фарид Абдуллаев, Ельшан Ибрагимов, Антон Освер и Фаридбек Керимов.

Food Инсталляция «Яблока» Фарида Абдуллаева составляла самую вкусную часть экспозиции. Словно мозаика из яблок была собрано изображение райского плода. По мнению художника, искусство - это эмоциональный всплеск... Поэтому он не может быть вечном и актуальным в том виде, в котором обнаружился в пространстве проявления. Каждый процесс создания произведения искусства оригинален и не повторим по-своему. Автор не должен привязывается и думать о вечности своей работы. Он должен уметь так же красиво уничтожать своё создание. И именно этот акт называть подлинном искусством.

Ельшан Ибрагимов предпочитает работать с готовыми формами, создавая синтез разных материалов и фактур. Будь человеческое тело или останки скелета животных, но форма сама диктует художнику будущее произведение.

Идеи Фаридбека Керимова это дань прошлому, но в современном обличье. Воодушевленность героизмом, смелостью, правдивостью образов прошлого заставляет художника еще раз обратиться к этой теме. Так, перформанс «Кёроглы» - это современная интерпретация героя дастана Кёроглы. Художник как бы случайно хочет добиться встречи прошлого и настоящего. Идея встречи прошлого и настоящего проявляется довольно-таки смелыми штрихами как, например, врывающегося в толпу на «железном коне» Кёроглы, наполовину с металлическим лицом. Таким визитом герой из прошлого даже приводит зрителей в замешательство. Это еще раз доказывает, что есть такие идеи, мысли и образы, которые понятию времени не подвластны.

Предпочтение, данное форме и цвету составляют основу работ Антона Освера. Работы художника – ярчайший пример ассоциативного мышления. Ассоциативное мышление дает возможность проследить в единой форме множественность значений. Таким путем художник вовлекает зрителей в мыслительный процесс. И поэтому замысел художника производит впечатление «незаконченности» произведения. Как-будто художник дает возможность зрителю фантазировать и вность свои варианты идей. Наглядным примером тому можно назвать такие работы, как «Герой 2000», «Шунтирование сосудов аорты».

Арт-проект «Крылья времени» открыл новую страницу в истории современного искусства Азербайджана. Работы молодых художников дало возможность по-новому осмыслить действительность, посмотреть на все былое иначе. Сегодня это может показаться совсем не новым, потому что все новое это хорошо забытое старое и это уже многократно проделывалось в мировом искусстве в течении всего 20-го столетия. Несмотря на это арт-проект «Крылья времени» хорошо запомнился всем участникам, а также всем тем, кому повезло в качестве зрителя посетить экспозицию. По сути организация «Крылья времени» пробудила многих людей, даже не имеющих отношение к искусству, создав условие путешествию вне времени, и, тем самым, дав полет их воображению.

© Айтен Ширзадова

Ковры и влияние Азербайджанского ковра на искусство.

Интересно, сколько людей задумывалось о коврах? Не знаю. Но мало кто знает его истинное значение и что оно с собой представляет.

Что такое ковер? Сегодня на этот вопрос могут ответить, что ковер это плотное тканое изделие, употребляемое для покрытия полов, стен, иногда других поверхностей в помещении в декоративных или утеплительных целях. К сожалению, это все, что знает новое поколение. С древних времен ковер для азербайджанцев являлся своеобразным хранителем и носителем информации. Узоры, орнамент, цвета – все играло свою роль и содержало в себе тайну. У нас говорили, что ковры своего рода некая книга. Не зря в древности в каждой семье ткали ковер. Есть такое придание у нас, что человек рождается на ковре и умирает. Пожалуй, все знают о чем идет речь. Для тех, кто не знает я разъясню. Еще в детстве, когда человек учится ходить, то первые его шаги ставятся на ковре, а умирая человек его тело покрывают ковром и проводят в последний путь. Считается, что форма вытянутого прямоугольника на коврах символизирует гроб, а ковры квадратной формы символизируют землю, мир, откуда и берет начало символика нашей восьмигранной звезды, но это другая история.

Немного истории.

Начиная с XVI века, то есть с образованием государства Сефевидов, когда на престол взошёл шах Исмаил Хатаи, искусство азербайджанского ковроткачества достигает беспрецедентного совершенства. Художники-миниатюристы, каллиграфы того времени сыграли огромную роль в формировании школы азербайджанского орнаментального искусства, оказавшего позднее огромное влияние на искусство Востока и создавшего единый стиль «тебризской школы». Со второй половины XVI века узоры афшан, лечек-турундж и гюльбендлик, которые зародились в Южном Азербайджане, имитировались позднее ковроткачами Северного Азербайджана (Карабах, Баку, Ширван), где местные мастера растительному фону тебризских ковров предпочитали геометрическую форму узора. Это – начало абстрактного мышления наших предков. Ковер можно сказать первое абстрактное искусство на востоке и, в частности, в Азербайджане. Мы должны признать, что у наших предков абстрактное мышление было лучше, даже сильнее развито, чем у нас на сегодняшний день. Давайте нарисуем море. На это предложение 9 из 10-ти начнут рисовать волну. Рогообразную непонятную форму и, кроме того, сделают не одну, а может десятку, чтобы было больше похоже на море. Все гениальное делается проще. Наши предки просто сделали синий фон, символизирующее море. Они подошли к искусству

более абстрактно, мысля, изображая цветы и растительный мир геометричными формами, почти не схожими с реальностью, но с присущим им определенным характером. На коврах можно заметить так же стиль Гобустана, который повлиял на все искусство Азербайджана, особенно на наши ковры. За многие столетия образовалась такая культура, пропитанная полностью ковровой эстетикой. Образовались разные школы ковраткачества, которые разделили на основные группы, отличающиеся своими характерными узорами и орнаментами, а также техникой ткания. В основном люди думают, что ковры - женский вид искусства, так как его ткали в основном только женщины, но в отличие от других школ в Бакинской школе ковроткачества мужчины тоже занимались ковром. Эстетика азербайджанского ковра была связана с философией народа, с его отношением к жизни, с его понятиями, мировосприятием. Девушки изображали на коврах то, к чему были привязаны, что желали себе. Например, после свадьбы, девушка не имела права забирать с собой из дома отца какое-то животное, поэтому многие девушки ткали на своих коврах любимых животных. Некоторые ковры имели магическую цель. К примеру, женщины ткали ковры обереги, чтобы отправляясь в поход их мужья возвращались целыми. В странствиях, взяв с собою ковры с определенными орнаментами, они верили, что эти узоры отпугивают змей, джинов и прочих опасных животных и существ. По этой же причине дервиши и украшали свои одежды этими же орнаментами.

Ковры в Европе.

Хотел бы написать буквально пару строк о том, как повлияли наши ковры на искусство европы. В XIII-XIV вв. из Азербайджана в зарубежные страны экспортировалось большое количество ковров и ковровой продукции. Эти ковры, привлекавшие внимание тонким орнаментом, нежными и изысканными узорами, нашли свое отражение в произведениях и миниатюрах известных европейских художников. Так, в табло "Мария со своим младенцем" нидерландского художника XV века Ханса Мемлинга дано изображение ширванского ковра, в работе Ван Эйка "Святая Мария" - зейвинского ковра, а в произведении немецкого художника XV века Ханса Холбейна "Сваты" - газахского ковра. Пожалуй, это все влияние, которое оказал наш ковер на искусство европы. Только как дизайн. Никакого понимания ценности. Этим же отношением к искусству «грешат» многие современные художники сегодня. Они творят «современное искусство», но не осознавая его они просто создают дизайнерские вещи, называя его искусством. Не каждый продукт современного искусства на самом деле является искусством. Но мы можем сказать больше. Получается так, что наши ковры в своем роде были современным искусством. И мы можем с гордостью сказать о том, что у нас это течение появилось на много раньше. И это не просто визуализация абстрактного мышления, это целое течение искусства, заявившее о себе

много лет назад. Но так вышло, что за не столь большой период мы отступили назад и забыли о нашем наследие. Потеряли традицию. Торговля с европой. Продавая и торгуясь с европой купцы увидели новые вещи придуманные европейскими мастерами. И ковры с наряду и с другими культурными ценностями стали не актуальны. От чего и начали отворачиваться от абстактно-геометрической традиции и в коврах стали изображать более фигуративные фигуры. На сегодня школ ковроткачества почти не остались, а Гянджа, некогда знаменитая своим ковром можно сказать полностью уничтожило свою школу.

Ковры в искусстве Азербайджана.

Как повлиял ковер на наше искусство? Он повлиял очень сильно. Ни что так не повлияло на азерайджанскую живопись как ковры. Как я подметил ранее, мы выросли на коврах, и это уже на всю жизнь. Это наследие – в наших генах. Ковры нашли в нашем подсознании особое место, как в виде минимализма, так и в абстрактности. Его колорит - в нашей крови. Стоит взять кисть в руки, и ты осознаешь, что каждый оттенок твоей краски отличается от мастеров всего мира. Колорит изменил в нас многое. Художники считают азербайджанские ковры особенными. Возьмите любой ковер: иранский, афганский, пакистанский, туркменский. Можно найти тысячи похожих друг на другу ковров. Но подобного азербайджанскому ковру не найти, потому что они оригинальны по своим орнаментам, узорам, построению, технике, цветовой гамме. Главной причиной этого является отношение наших женщин к коврам. На каждом ковре женщины изображали какие-то значительные моменты своей жизни, все, что они видели, все что любили, во что они верили. Первое поколение художников Азим Азимзаде, Таги Тагиев, Саттар Бахлулзаде, Тогрул Нариманбеков, Расим Бабаев, Джавад Мирджавадов и многие другие отнеслись с большим уважением к ковру. Некоторые показывали традиции, некоторые взяли колорит, некоторые взяли мотивы и использовали их до конца своей жизни. Новое же поколение постаралось отнестись к нему более концептуально. К примеру наши современники Фарид Расулов отнесся к коврам очень оригинально, сделав комнату из ковра и показав тем самым, что все есть ковер. Фаик Ахмет так же показал ковры, трансформировав его в одной из работ так, словно нижняя часть стекается, словно тающие часы на известной работе Сальвадора Дали. Но, к сожалению, последующие работы оказались однообразными и начали повторяться. Очень интересно, что предпримут художники нового поколения. Современное искусство похожие на современные ковры.

Но есть еще очень интересное бессмысленое современное искусство у которого нет ни каких объяснений – это, скажем, изображенния разрезанных куриц, яичницы, непонятных

брызгов красок, которые не могут объяснить сами художники, что это в общем такое, не имея за спиной ни школы, не умения что-либо рисовать. Но называть это искусством тоже самое, что и обычный однотонный ковер с обычными геометрическими фигурами называть искусством. Они могут служить только в качестве декора, что бы сочетался с цветом дивана, так же как и этот ковер, который не может представлять себя как произведение искусства. Вот что и происходит сегодня. Достойного искусства осталось очень мало. Ковров нет вовсе. Возможно новое поколение придумает что-то новое. Они справятся. Ну что бы ни было, мы можем гордиться своим наследием, прошлым, которое смотрится сейчас очень даже современно. Наши предки мыслили очень концептуально, - факт, побуждающий нас, деятелей современной культуры задуматься... Ковры ведь, это не просто тканное изделие декоративного искусства.. Ковры – это мы.

© Зохраб Саламзаде

Влияние Гобустана на Современное Искусство Азербайджана.

Мы сделаны из вещества того же, что наши сны. И сном окружена.
Вся наша маленькая жизнь.

В.Шекспир

Гобустан - уникальное место на Земле. Это место зарождения древнего человечества. А что такое понятие Человек? Учеными доказано, что человек рода Homo Sapiens сформировался 100 тысяч лет назад. По внешнему виду он ни чем не отличался от современного человека, но на протяжении 70 тысяч лет его сознание и мировосприятие было подобно животным. И вдруг 26 тысяч лет назад произошло загадочное событие, произошло расширение сознания человека, появились искусство, язык и культура. Это фундаментальное событие произошло всего в нескольких местах на планете: во Франции - область Шове, Испании в Альтамире, Африке и Гобустане. Настоящим человеком первобытное существо стало только когда появилось искусство, язык отображения образов сознания, символов и смыслов.

История научного обнаружения пещерного изобразительного искусства весьма драматична. В 1879 году испанский археолог-любитель Марселино Сатуола, посетил пещеры Альтамира, где он, а вернее его 8 летняя дочь обнаружила наскальные рисунки, которые позднее прославились на весь мир. Интересный факт заключается в том, что эту пещеру взрослые посещали много раз и только чистый взор ребенка смог увидеть рисунки. Трагедия в том, что научное сообщество того времени, психологически не было готово увидеть и допустить существование в доисторические времена столь грандиозного искусства. Когда ученый любитель сообщил о своем открытии научной общественности, на него обрушилась яростная критика академических кругов.

Его обвинили шарлатаном, который сам подделал эти изображения. Ровно 30 лет наука не признавала возможность существования высокого искусства у первобытных людей. Затем первобытная археология была возглавлена этими скептиками, которые не развивали ее. Это положение дел сохраняется по настоящее время. Так что вопрос первобытного искусства до сих пор открыт.

Разрешите представить нашу взгляд-гипотезу на эту "темную" историю. Узнав, как появилось первое искусство на Земле, мы попытаемся ответить на вечный вопрос: что такое искусство, за тем мы перейдем к теме влияния уникального первобытного искусства Гобустана на современное искусство Азербайджана. А, в дальнейшем, через Азербайджан

на все мировое искусство. Самое замечательное в этой истории в том, что, изучая Гобустан мы, прикасаемся к тайне происхождения культуры. И в результате мы узнаем, что искусство создало самого человека. Хотя, Фридрих Энгельс в свое время заявил, что: " Труд создал человека " мы в свою очередь, как и вся современная философия, антропология и психология, утверждаем, что искусство создало человека. В своих размышлениях и гипотетических выкладках мы будем ссылаться на исследования интеллектуалов, работающих в междисциплинарных сферах и пытающихся синтезировать науку искусство и религиозные возрения...

И так около 30 тысяч лет назад на Земле, конкретно на территории Гобустана, произошло одно загадочное событие. Из глубин Космоса на Гобустан начало поступать особое излучение. Это был поток энергоинформационных лучей, эманаций свето -сознания.

Рис.1 Галактический луч.Эманации.Чакры.ДНК

Рис.2 Авторская обработка

. Эту теорию в свое время доступно популяризировал в своих работах философ Хозе Аргуэльес. Он рассказывает о том, что человеческая история определяется Галактическим Лучом, через который проходит Земля и Солнце. Циклы развития земных цивилизаций подчиняются принципам " галактических сезонов ", которые были описаны древними индейцами Мая.

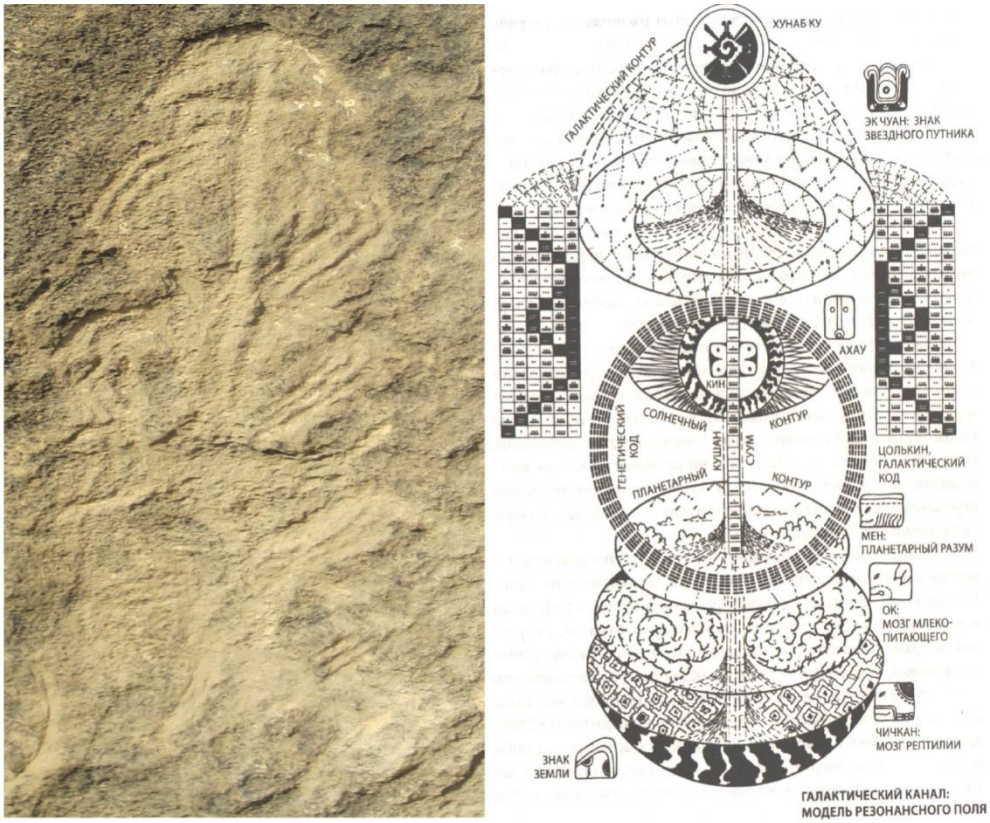


Рис.5 Микро космос и Макро Космос "что наверху ,то и внизу" Мировое Дерево

Каждый человек обладает врожденными способностями непосредственной чувственной и электромагнитной связи с энергией информацией этого луча, исходящего из " Ядра Галактики ", в Гобустане это ядро галактики Млечный путь изображено в виде Богини Матери.

Рис.6 Млечный Путь - Богиня Мать

Эти данные подтверждаются современными астрофизиками, которые открыли волны или лучи плотности, пронизывающие Галактику и воздействующие на эволюцию Вселенной. Самое поразительное для нас то, что этот Галактический Луч имеет цикл в 26 тысяч лет и его прошлое воздействие на Землю приходится на время внезапного возникновения в Гобустане первобытного искусства, как раз 26 тысяч лет назад! Это событие отображено в наскальном изображении Гобустана, где мы видим, как сверху на человека спускаются волны энергоинформационных лучей, они воздействуют на тонкое энергетическое тело человека в семи сакральных точках, называемых, в учениях Йоги чарками и активизируют, эволюционную силу Кундалини.

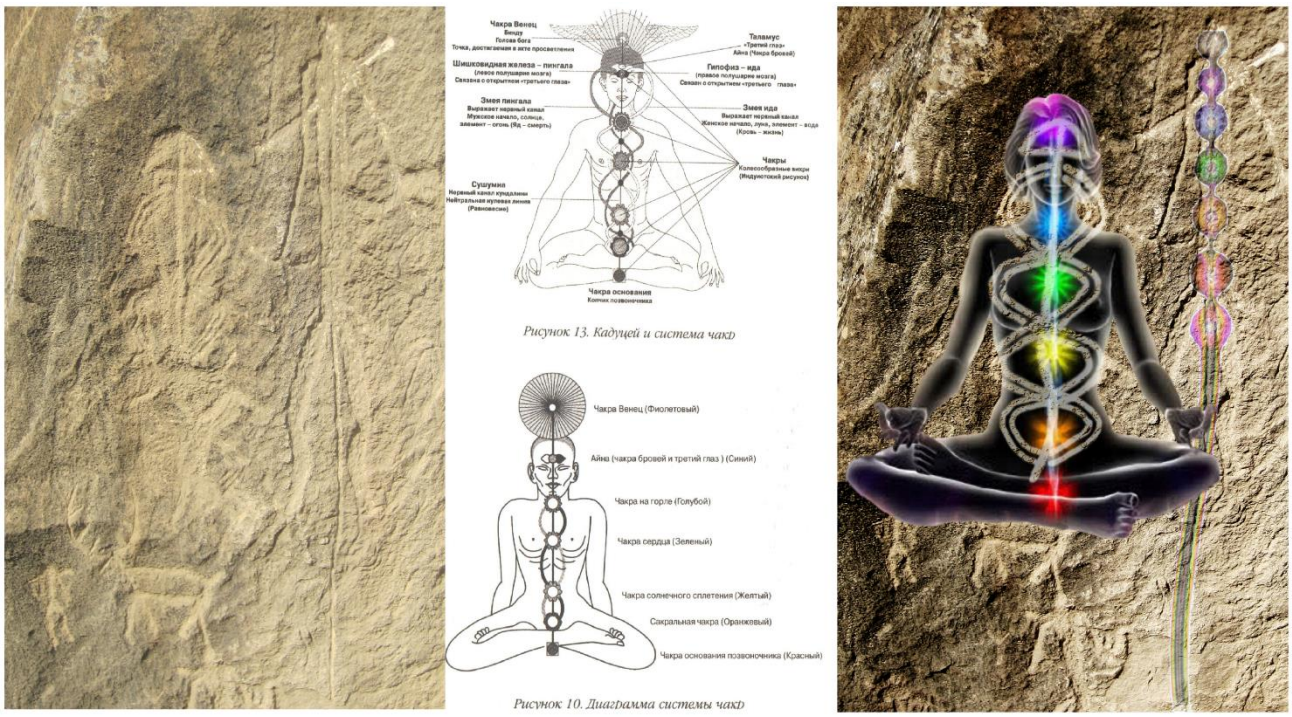


Рис.4 Энергетические каналы тела и чакры

При этом происходит нейрофизиологические изменения в мозге человека и мутация ДНК. Как известно в молекуле ДНК записан весь код жизни на Земле. Уникальный рисунок ДНК мы видим тут же на древнем рисунке Гобустана. Современные ученые узнали, как выглядит ДНК всего 40 лет назад. А в Гобустане оно изображено уже десятки тысяч лет назад! (см. Рис. 1)

Что же происходило с представителями рода Homo Sapiens? До этого события сознание человека ничем не отличалось от животного. Человек был полностью слитен с природой, он даже не различал себя , не осознавал себя как отдельный субъект восприятия, у него не было Я. Но вдруг как в библейском мифе, человек прикоснулся к космическому Дереву Знаний, потоку энергоинформационных лучей и у человека появилось самосознание, он в ужасе осознал себя заброшенным в хаос природы, он обнаружил себя одним на земле, его как новорожденного ребенка оторвали от Рая беззаботного слияния с чревом Матери Земли. Но взамен у человека появился доступ к уникальному инструменту и материалу содержащему сознание, некоему программному обеспечению, метаязыку, с помощью которого он начал творить Мир

Наглядный пример и артефакты процесса генезиса человечества по средствам искусства мы наблюдаем в Гобустане. Наскальные рисунки Гобустана это коды, зашифрованные в символах, информационная каменная галерея. Гобустанское искусство это прото символы, архетипы из которых в дальнейшем появилось все мировое искусство. Творческая деятельность первых людей Гобустана формировала на планете Земля особую структуру -

ноосферу. Этот процесс подробно изучен в работах Вернадского и его теории ноосферы. Ноосфера означает: сфера разума, сфера взаимодействия человеческого общества и природы. Это новая высшая ступень эволюции. Согласно Вернадскому в биосфере существует великая космическая сила. Эта сила есть основа разума человека. Само понятие ноосфера принадлежит философу Эдуардо Леруа, который трактовал ее как "мыслящую оболочку", формирующуюся человеческим сознанием. Эту теорию в дальнейшем разработал Тейяр де Шарден. В основе теории ноосферы и наглядно на наскальные рисунках Гобустана мы читаем учение древнегреческого философа Плотина. Это учение об эманациях (излучениях) Единого, непознаваемой Первосущности в Ум и мировую Душу. С последующей трансформацией последних снова в единое. Согласно Плотину, сначала Единое выделяет из себя мировой Ум, заключающий в себе мир Идей и архетипов Искусства, затем Ум производит из себя мировую Душу, которая дробится на отдельные души людей и творит чувственный мир. Возникает материя как низшая ступень эманаций. Достигнув определенной ступени развития, существа чувственного мира начинают осознавать собственную не полноту и стремятся к приобщению, а затем через экстаз слиянию с Единым. В мифологии, это пространство ноосферы, область коллективного бессознательного человека, называлась страной Муз, горой Парнас, откуда музы, гении-джины, даймоны спускались к людям, и вдохновляли их на творчество. Эта гора Богов и есть Гобустан, расписанная божественными символами, там находятся врата в высший мир. В Гобустане находится источник искусства. В наскальных рисунках Гобустана мы встречаемся с зашифрованной информацией, связанной с древней системой знаний, разработанных некой таинственной, первобытной, основанной на шаманизме культуре. Эти знания, несут холистичный, целостный характер и связаны с глубокой мудростью и духовным совершенством. В наскальном искусстве Гобустана отображено шаманское магическое мировоззрение. Слово шаман происходит из сибирских языков и означает " впадающий в экстаз ". Шаман - это человек, входящий в измененные состояния сознания. Шаманы жили на границе двух миров, миров общественной реальности и сверхьестественного. Путешествуя между мирами, они получали впечатления, информацию и отображали это в виде символов наскального искусства. Вспомним наши рисунки 1 и 2 .

Рассмотрим последние научные теории, изучающие феномен возникновения у древнего человека способности создавать изображения. Свет на эту загадку проливает нейро-психологическая теория Д.Льюиса - Вильямса . Это междисциплинарное исследование теории шаманизма в пещерном искусстве, основанное на психофизиологии Homo Sapiens. Исследователь считает, что наскальные рисунки являются результатом переживания отдельными индивидами измененных состояний сознания, в следствии чего, они имели

особый статус в древних обществах. Древние художники, под воздействием какой-то внешней силы, приобрели способность к переживаниям визуальных, аудиальных, соматических переживаний и последующей передаче своих ощущений в изобразительной форме. Эти видения в измененных состояниях сознания и стали причиной появления искусства. Искусство стало тем инструментом, с помощью которого люди стали развивать свое сознание. В свою очередь мы утверждаем, что не только религия, но и искусство имеет сверхъестественные, потусторонние корни, что объединяет искусство с духовными поисками человека! Если самые первые образцы человеческого творчества были связанны с бессознательными, трансовыми состояниями, то можно предположить что искусство относится к области бессознательного. Тогда все попытки найти рациональные принципы искусства являются профанацией. Момент внезапного появления у древнего человечества искусства Льюис Вильямса описывает так -" как будто некий художественный гений пробудился от долгой комы или долгого растительного существования и стал вдохновенно творить". Современные ученые, проводящие эксперименты с измененными состояниями сознания, сообщают, что все их видения были словно спроецированы на близлежащие стены и потолки, эти видения напоминают "картины нарисованные перед мысленным взором".

В свое время и древние люди, научились входить в транс, а наблюдаемые ими в этом состоянии видения, также проецировались на окружающие скалы. Льюис Вильямс пишет: " благодаря особенностям нервной системы, первобытные люди уже имели в своем распоряжении все, что сделало возможным появление первых форм искусства. Им не было никакой нужды "изобретать рисование", очерчивая пальцем те образы, которые их сознание спроецировало на податливые стены пещер, они тем самым "фиксировали" мысленные формы, превращая их в изображения. Это и было первым шагом в истории искусства." Таким образом, Искусство - это дар человечеству из какой-то высшей инстанции или внутренней таинственной реальности. Известный психолог и философ Вильям Джеймс, так описывал свой подобный опыт "Я понял, что наше обычное сознание с гордостью именуемое нами "рациональным" является всего лишь особым типом сознания, позволяющим познавать привычную действительность. Ну а за пределами его, отгороженные тончайшей ширмой, лежат совершенно иные формы сознания. И мы можем прожить всю жизнь, даже не подозревая об их существовании. Но стоит подобрать соответствующий стимул и они тут же являются во всей своей полноте. Ни одно представление о вселенной не может считаться окончательным, пока мы пренебрегаем этими сферами сознания. Во всяком случае, они предостерегают нас, от слишком поспешных выводов о характере действительности".

Вернемся к Гобустану. Принимая во внимание вышеизложенное, осмелимся предположить, что Гобустан - это слепок духовных сил высшего мира. Это сумеречная зона, вход в иную реальность, реальность страны Воображения, в мир архетипов и священных символов. В Гобустане находится источник всего мирового искусства, человеческой культуры и цивилизации. Еще одним уникальным фактом является то, что, Гобустан единственное место на Земле где жизнь людей, культура и цивилизация народа живущего на этой территории не прерывалась ни разу на протяжении всей истории в 26 тысяч лет. Мы наблюдаем непрерывную связь поколений, культуры и искусства, от древних жителей Гобустана до современных азербайджанцев.

Современные художники Азербайджана являются прямыми наследниками древних шаманов Гобустана. Азербайджанское искусство есть составная часть Гобустанского, корни и причина которого, лежат за пределами привычного мира. Тут мы прикасаемся к тайне современных азербайджанских художников. Эта тайна связанна с особой миссией, чудесной способностью наших художников, погружаться с сверхъестественный мир и в своих работах создавать "врата восприятия" через который и зрители могут заглянуть в Иное, в чудесную реальность. Из источника вдохновения в Гобустане, на протяжении всей истории исходили эманации света-сознания, которые прождали вспышки высокого искусства. Один из таких потоков вдохновения пришелся на середину XX века, 60-70 гг. Вдруг, как-бы без предшествующей причины, в условиях закрытого тоталитарного режима, целый ряд азербайджанских художников, взломали завесу восприятия, и их души стали совершать путешествия в Страну Грез. Появилось уникальное явление в мировом искусстве, - «апшеронская художественная школа». Это были художники-авангардисты, нонконформисты. Их творчество отличалось символизмом, мифологичностью, использованием архаической, фольклорной стилистики. Апшеронские художники выполняли, роль древних шаманов, они путешествовали в иные реальности, приносили оттуда необычные впечатления и отображали их в своих работах. Это была также и психотерапевтическая миссия, они приносили глоток свежего воздуха, будили людей от кошмаров тоталитаризма, а в настоящий момент от шизофрении капитализма. Возглавил это движение Джавад Мирджавадов. Он был воплощением архетипа древнего шамана, дервиша. В поисках вдохновения, контакта с Душой Мира, он собирал своих учеников и совершал изнурительные пешие походы из Баку в Гобустан. Обязательным условием этих походов было, идти под палящим солнцем, с непокрытой головой, чтобы непосредственно входить в контакт с лучами вдохновения Солнца. В своих работах он использовал стихии природы. Для связи с Землей, Мирджавад использовал черную, густую кровь земли битум и писал на нем огнем вулканов. Его картины создавала сама вода глубин Каспия. Он был настоящим магом и по традиции закапывал свои работы в родную землю, чтобы она стала

еще прекрасней. Во всех работах Мирджавада, прослеживаются символы древних архетипов Гобустана. Не зря на выставке его работ, на ряду с его картинами, были выставлены археологические экспонаты, зрители чувствовали одинаковую энергетику древних артефактов и картин Мирджавада. Его работы это те же видения, что и наскальные рисунки Гобустана, только раскрашенные в волшебные цвета страны света. Во времена учебы в Ленинграде, в грандиозном дворце искусств Эрмитаже, он проникал к полотнам великих художников, предшественников авангардизма - Сезанну, Ван Гогу, Гогену, Пикассо (уже представителем авангарда) и как шаман общался с их душами, брал у них уроки. Потом, путешествуя по Гобустану, он входил в контакт с первобытным искусством. В результате, он интегрировал примитивные рисунки и экспрессивное буйство красок авангардистов XX века.

Между великими художниками, существует невидимая магическая связь, объединяющая их через время и пространство. И в самый драматический момент жизни Мирджавда, когда стоял вопрос жизни и смерти его спас другой великий тюркский «шаман-творец», всемирно известный писатель Чингиз Айтматов. Случилось чудо и для мира были спасены уникальные дары из прекрасного мира искусства. И вновь отметим, что в 60 годах на Апшероне открылись звездные врата мира искусства, от куда подул ветер иного мира.

Следующим художником сверхъестественного, был родной брат Мирджавада, Тофик Джавадов. В своих картинах он рисовал тот самый Ветер потока грез. Он умудрялся передавать эту магию через официальный стиль искусства социалистического реализма. Но его работы следует назвать магическим реализмом. Он был чистым проводником из божественного мира. Во время работы, он входил в состояние просветления и его уносил ветер иного по бескрайним мирам абсолюта. В мифологии индейцев-толтеков этот ветер назывался «ветром нагваля». В духовной философии - светом сознания. И опять мы видим связь художника шамана со своей родной землей, с городом ветров, где дует ветер мифической Гипербореи. Тофик Джавадов создал метод воздействия на сознание зрителя через этот Ветер. В своей последней работе он слился с этим ветром, картина стала реквиемом по нему, и художника унес навсегда в Вечность его любимый Ветер

Одним из ярчайших художником Апшеронской школы магического авангарда был Ашраф Мурад. Вначале, он работал в рамках официального искусства, искусства отображающего

общепринятую реальность. Но и он однажды почувствовал Зов таинственного мира. Не зря, над одной из его картин произвели древнеегипетский обряд, когда перед изображением строили стену, чтобы влияние потусторонней реальности не тревожило этот мир. Наверное, брат Ашрафа почувствовал, что-то необычное от его картины, и замуровал ее за стеной. В Гобустанской мифологии прослеживается тема Темного моря Нижнего мира, по нему каждую ночь на ладье мертвых плывет Солнце, к новому утру. На картинах Ашрафа, море тоже черного цвета.

В мифологии Каспийское море считается «Темным Морем Осознания», находящимся на берегу «Светового Океана». Оттуда дует «Ветер Света». На картинах художника мы видим тот самый момент, когда из тьмы непроявленного мира появляются предметы и формы видимого мира. Он точно передал мистерию женских образов Гобустанских, семи красавиц и богини матери. Женщины это светлые звезды, а фон на картинах, это черная Бездна Комоса. Он как алхимик запирался в темную пещеру мастерской и входил в контакт с энергией Высшего мира. Художник уходил из мира нужды, юдоли печали, в мир света, мир радости. Ашраф Мурад соприкасался с безднами трансперсонального Мира. Он часто терял грань между мирами и не знал где находится...

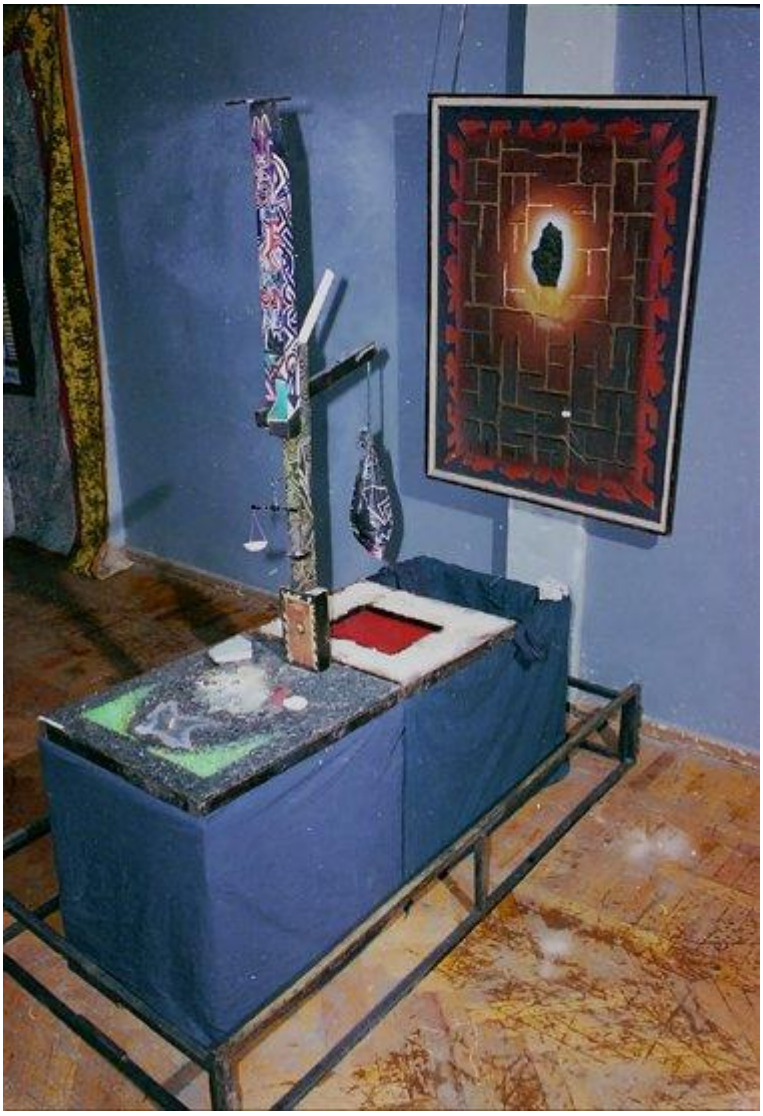
Следующим выдающимся художником авангардистом, был Расим Бабаев. В возрасте 9 лет с ним случилось одно таинственное происшествие, шаманское посвящение. Он впал в измененное состояние сознания и ощутил себя на дне колодца и оттуда созерцал Млечный Путь, Космическую Богиню Мать, даймонов и джинов. Героями всех его картин, являются эти самые сказочные дивы и джины, это Гобустанские сущности кабусы. Постоянная тема

его работ это Шель между мирами. Он постоянно чувствовал присутствие этих гениев. На его картине «Город джинов», мы видим намек на название Гобустана, Страны Духов.

Он как истинный шаман дружил с этими сверхъестественными существами. Как признался при личной встрече с нами, еще один талантливый Апшеронский художник Мир Надир Зейналов: все они являются контактерами с высшими мирами, откуда идут эманации, идет творчество, Бог посылает идеи, а они воплощают их на своих картинах. И так это были представители Апшеронской школы живописи, которые черпали вдохновение из вечного источника муз, таинственной реальности Гобустана.

Древние маги-художники Гобустана выполняли двойную миссию. Во-первых, они как художники, фигуративно изображали вещи, предметы мира, конструировали окружающий мир. Во вторых, они как философы объяснили, описывали мир, создавали смыслы, законы. Они создавали дискурс, духовное формирование, определяющее способ, которым должна видеться или представляться окружающая их действительность. Из Хаоса Тьмы они проявляли и создавали Космос миропорядка. Уже в XX веке мы наблюдаем повтор этих процессов и этой миссии у Современных Художников Азербайджана. Старшее поколение авангардистов в 70 годы было полностью поглощено стихией магического Мира Грез. Они отображали свой опыт контакта с этими потоками Света - Сознания в своих картинах, создавали волшебные окна в сверхъестественный мир. В свою очередь, следующее молодое поколение художников, в конце 80 годов задумались над проблемой, как-то все

это обозначить в рамках философии искусства. Они постарались осмыслить, высказаться по поводу влияния на человека иного измерения Мира Искусства. И вот, в 1989 году новые художники-интеллектуалы объединились в арт-группу "Тастиг". Ее составили Теймур Даими, Самир Кафаров, Амирбек Нариманбеков, Эльмар Амирагов и другие художники. Они написали програмный манифест, составили теоретические тексты. Как отмечает в своих статьях философ и художник Теймур Даими, «главный вектор экспериментальных поисков группы был направлен в сторону метаязыкового синтеза трех эстетических реалий: древних сакральных конфигуративных система азербайджанского искусства, концептуал арта и постмодернизма (современность)».



Активное использование объемных фигур и пространственных форм, включение в экспозиционный контекст атрибутов древних магических практик, создавали

остропсихологическую пограничную ситуацию, провоцирующую зрителя на интроспективный поиск собственного " я". Они повторяли феномены психофизической трансформации сознания и восприятия человека, посредством магии искусства происходившей в древнем Гобустане. Следующей, образовалась группа "Пейкяр": Сянан Гурбанов, Эльчин Асланов, Адалят Байрамов. Они хотели разбудить ту таинственную силу Архетипов, осовременить древнее Искусство, интегрировать традиционное искуство с современным. В 1997 году создается группа "Лабиринт": Сянан Алескеров, Сабина Шихлинская, Уджал Хаквердиев, Мусеиб Амиров, Гусейн Хаквердиев, Елена Хаквердиева. И вновь, эти художники на своих выставках стали воспроизводить сакральное пространство Гобустана. Они поделили выставочный зал на разномасштабные пещеры - сектора, стены которых расписали символическими рисунками словами. Тут же звучала музыка и демонстрировались видео изображения, этот синтез создавал эффект присутствия в каком- то особом альтернативном измерении. Участники этой группы как истинные шаманы услышали Зов Земли. Они провели яркие акции связанные с экологической темой, для этого они использовали новое направление современное искусства Ланд-Арт. Этим они передали магическую географию Земли Искусства, и подняли вопрос защиты экологии..

Проекты по ленд арту также создавал талантливый современный художник Чингиз Бабаев. Чувствуя более глубокую тайну, лежащую за творческими импульсами, которые

воплощались в искусстве, некоторые современные художники еще глубже иследовали Мир Иного. Так например художник Теймур Даими, в своем творчестве погружался во внутреннее путешествие в поисках врат внутреннего Гобустана. Его работы говорят сами за себя - "Нео Кобустан", "Архетип Женщины", "Гео-творчество", "Золотой зародыш", "Исчезающая телесность". В определениях нашей классификации он подкреплял свою художественную практику второй миссией жреца–философа, создавал ментальную структуру альтернативной реальности, которую старшее поколение художников до него, чудесно и наглядно отображали. Это была реальность, находящаяся за пределами обычного восприятия, и Т. Даими выводит эти иррациональные потоки на уровень осознания.

Затем, уже после 2000 года, целая плеяда молодых художников начала поиски новых форм Современного Искусства. Они совершали маленькие вылазки на территорию терра-инкогнита Страны Грез. И в связи с событием очередного эволюционного сдвига Космического Луча Сознания в 2012 году, мы наблюдаем кардинальные перемены в области современного искусства в Азербайджане, в большой организаторской и творческой работе. Так, на примере работ Рашада Алекперова мы видим визуальное отражение самых передовых теорий квантовой физики и квантовой психологии, он иллюстрирует теорию Хаоса. В своих работах он показывает, что в хаосе беспорядочно расположенных предметов одного уровня, содержится порядок другого уровня. Если направить на хаос луч света сознания, то на другом уровне появляются красивые узоры, упорядоченные структуры, понятные картины, лица и пейзажи.

Этот же принцип порядка в хаосе лежит в сакральной географии Гобустана, где кажущийся на первый взгляд хаос беспорядочно разбросанных скал и природных

объектов, имеет гармонически работающую структуру при взаимодействии Земли, Солнца, Луны, звезд и Млечного пути. Это целая наука – древняя археo-астрономия. В работах другого молодого художника Фаика Ахмедова мы видим наглядный пример перехода текучего потока форм из неоформленного мира, в мир проявленных форм и узнаваемых вещей. Мы видим границы перехода одного состояния бытия в другое, из расплавленного, туманного мира идей в мир проявленных форм и узоров.

Все эти феномены контакта и взаимоперехода двух миров, лежали в основе творчества древних художников Гобустана, а за тем и старшего поколения современных художников авангардистов Азербайджана. Зов Гобустана отразился и в других областях искусства современного Азербайджана. Например, в музыке и балете Фараджа Гараева " Тени Гобустана. В джазе, через этно музыку Рафика Бабаева, Салмана Гамбарова, Вагифа Мустафазаде. В кино это документальные фильмы "Возвращение в Гобустан", художественные фильмы "Участок" и множестве других проектов.

Напоследок поделимся нашими размышлениями, граничащих с манифестом наших ожиданий и намерений... Особый статус и феномен Гобустана как источника зарождения человеческого искусства и самой Культуры, места, где произошел эволюционный переход человека к культуре и сознанию, может сыграть свою решающую роль и на современном этапе развития человечества. Так как на Земле в данный момент, наблюдается глобальный цивилизационный кризис, культуры, политики, экологии, экономики. Миру нужен Источник Развития и энергии Вдохновения для Новой Жизни. Азербайджан должен стать этим Источником Нового Начала. Подобно тому, как в XX веке, энергетические ресурсы

Азербайджана спасли мир и дали новый импульс развития научно техническому прогрессу на Земле, расцвету Современной Экономики. В конце XX века был заключен " Контракт XX века ". Точно также, сейчас есть все основания создания Культурного " Контракта XXI века "! Азербайджан есть геополитических территория сердца Земли Харт- Ланд, она должна стать также территорией культуры Человечества Арт-Ланд. Через Азербайджан, находящегося на границе Миров и объединяющего Наш Мир и Высший Мир, хлынет поток эволюционной энергии вдохновения Света Сознания. Из Азербайджана начнется рассвет Новой Культуры и Цивилизации !

© Тарлан Манафов

Искусство и Кулинария.

На первый взгляд, это разные сферы. Но – у них есть схожесть. Кулинария - это совокупность способов приготовления из продуктов растительного и животного происхождения самой различной пищи, необходимой для жизни и здоровья человека. Соблюдение определенных правил при приготовлении пищи называется технологией. Для приготовления вкусной и здоровой пищи необходимо приобрести определенные навыки по кулинарному искусству и по технологии приготовления пищи. Искусство - особый способ познания и отражения действительности, одна из форм художественной деятельности общественного сознания и часть духовной культуры как человека, так и всего человечества, многообразный результат творческой деятельности всех поколений. В науке искусством называют как собственно творческую художественную деятельность, так и её результат — художественное произведение. Палитра вкуса - каждый цвет обладает своим ароматом и вкусом, каждый вкус обладает своим цветом. Перемешивая их мы получаем новые вкусы, цвета и формы. Казалось две разные вещи, но столько всего общего.

Современный мир по-своему относится к этом видам «душовкладования» – именно так я их называю. В наше время многие люди не понимают или, точнее, отвергают современное искусство и современную кулинарию, которая, преимущественно, европейская по духу. Но помимо нее появилось и много других импровизационных подходов, связанных с пищей.

Создается впечатление, что кулинария дошла до своей нулевой кондиции и переходит на новый уровень – на уровень Арта. Вырезка на древесине перешла на фрукты и овощи, рисунки на холсте перешли на торты. Если раньше мы приходили в восторг от Столичного салата, то сейчас это нам становится не интересным, мы уже устали от насыщенных вкусов, ищем что-то по-проще.

А что такое столичный? Этот салат стал частью нашей кухни. А как вообще он попал в наши столы? Салат оливье — популярный в России и в странах бывшего СССР салат, считающийся праздничным и традиционным новогодним. Название получил в честь своего создателя, шеф-повара Люсьена Оливье, державшего в Москве в начале 60-х годов XIX века ресторан парижской кухни «Эрмитаж». За рубежом также известен как «Русский салат». В России оливье также называют «мясным салатом» К чему мы все это? То есть этот салат уже сказал свое слово! Ингредиенты в нем – варёные овощи и мясо. Все нарезается мелками кубиками и заправляется майонезом. В готовым виде салат напоминает яркую картину из прошлого. В нем много ингредиентов и все дают ему отдельный вкус, то есть все соединяется в одном и поглощается нами как нечто, имеющее цельный вкус. Другими словами, когда мы его едим, то ощущаем один целый вкус, всех

ингредиентов в отдельности не почувствовать. Этот салат любит все. А что именно любят в нем? Большинство людей, живших в советское время любят его из-за определенной формы вкуса и особой вкусовой насыщенности. А давайте свяжем его с каким-нибудь арт объектом. Возьмём одну из классических работ старых мастеров - картину Леонардо да Винчи «Мона Лиза», находящуюся в Лувре (Париж, Франция), как одно из самых известных произведений живописи в мире, которое, как считается, является портретом Лизы Герардини, супруги торговца шёлком из Флоренции Франческо дель Джокондо, написанным около 1503—1505 года. Какое отношения имеет это картина к салату? На этой картине выросло немало поколений. Большинство людей, вне зависимости от уровня эстетического образования и культуры знают и восхищаются этой картиной. Потому что оно легко воспринимается, и как в случае нашего столичного салата в нем всё определенно ясно - красивая девушка нарисована с точностью! Значит, мы понимаем искусство, потому что мы его понимаем, или знаем ингредиенты и в состоянии всё это принять в себя и «переживать» и «переварить». Современная кулинария объясняет современное искусство - она не просто объясняет, она показывает нам яркие примеры, «изъясняясь» языком пищи. Как современная кулинария, так и современное искусство с момента рождения сталкивались с критикой, не пониманием. Кому-то может показаться абсурдом произведения художника и способ подачи. Это не говорит о его безумии... Новатор в своем деле всегда оригинален.

Обратимся к проекту «Вторжение», автором которого является молодой художник Саламзаде Зохраб. Идея художника заключается в том, чтобы погрузить людей в атмосферу ковров, почувствовать себя частью этих творений… в комнате объемные формы ярких орнаментов ковров, как бы пронзают стены… – вот яркий пример современного искусство, которое погружает нас в своего рода в транс, показывая нам каждый вкус элементов в отдельности….

«Не ищи смыслов и месседжей. Во всем есть до фига смысла. Относись к искусству как к еде: если она вкусная — узнавай, из чего и как приготовлена» - говорит современный художник и порноактер Зак Смит. Современная кулинария преподносит нам новый вид выражения вкуса, старается преподнести индивидуальность каждого вкуса раздельно, не смешивая их. Таким образом мы лучше вникаем во вкус. К примеру возьмём салат, известный под названием «греческий». Как мы видим ингредиенты здесь крупный нарезки и в процессе трапезы нашей вилкой берутся 1-2 ингредиента, то есть мы не воспринимаем его вкус как одно целое, а в отдельности принимаем в себя все вкусы разных ингредиентов тем самым погружаясь в цветовую гамму вкусов, где отдельные цвета соединяются, создавая образ и вкус произведения повара. Когда повар входит в кухню (художник в мастерскую) он чувствует себя в гармонии, войдя в определенное творческое

состояние начинает творить, импровизируя с разными ингредиентами, продуктами (красками)... В итоге созданное блюдо (картина) воспринимается с восторгом или критикой, конечный итог жесток… художник оставляет после себя произведение, которое ценится после его смерти, а повар оставляет рецепты на кусочке бумаги в надежде повторения его опыта последователями!

© Хатем Али