

ვიზუალური ნიშნების ტრანსფორმაცია: მხატვრული ფორმები და კონცეფციები პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ქართულ ვერსიაში

ხათუნა ხაბულიანი

ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი
პროფესორი გიგა ზედანია



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, 2016

ილიას სახელმწიფო
უნივერსიტეტის მეცნიერებათა და
ხელოვნების ფაკულტეტის დეკანს
ბატონ გიორგი გვალას
ამავე ფაკულტეტის
დოქტორანტის -
ხათუნა ხაბულიანის
(პირ.#01010009471)

გ ა ნ ა ც ხ ა დ ი

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი ჩემი ორიგინალური ნამუშევარია და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

ხათუნა ხაბულიანი
25.07.2016

მადლობა

მადლობას ვუხდით ჩემს ხელმძღვანელს, გიგა ზედანიას ნაშრომის მომზადებაში გაწეული დახმარებისათვის და შესაძლებლობისათვის მემუშავა საკმაოდ რთულ და შეუსწავლელ საკითხზე. ასევე მადლობას ვუხდით პოსტ-საბჭოთა სივრცის თანამედროვე ხელოვნების სფეროში მომუშავე სპეციალისტებს, რომლებთანაც სხვადასხვა პროექტების ფარგლებში მომიხდა შეხვედრა, თანამშრომლობა და მათი გამოცდილების გაცნობა. მათ შორის არიან: ვიქტორ მიზიანო, ეკატერინე დიოგოტი, ლეონიდ ბაჟენოვი, ვარდან აზატიანი, საბინა შიხლინსკაია და სხვ. ასევე მადლობას ვუხდით ფოტო არქივის მასალების მოწოდებისათვის გურამ წიბახაშვილს.

სარჩევი

აბსტრაქტი -----	1
შესავალი -----	4
პირველი თავი - თანამედროვე ხელოვნების ინტერპრეტაციების ისტორიის მოკლე მიმოხილვა	
1.1 ხელოვნების დასასრულის კონცეფტი -----	7
1.2. რედიმედი და „ხელოვნება ფილოსოფიის შემდეგ“-----	12
1.3. „რომანტიული კონცეპტუალიზმი“-----	16
მეორე თავი - გარდამავალი პერიოდის ქართული ხელოვნება	
2.1. არაოფიციალური ხელოვნება, ანუ ხელოვნება როგორც მოქალაქეობრივი პოზიცია-----	20
2.2. კონტექსტების გადაკვეთაზე - გია ებგვერადის რამდენიმე პროექტის შესახებ-----	35
მესამე თავი - ისტორიის ინტერპრეტაცია და ვიზუალური რეფლექსია	
3.1. დოკუმენტური მასალა „ბოლო საბჭოთა თაობის“ ხელოვანების პროექტებში-----	50
3.2. გარდამავალი პერიოდის არტისტული აქტივობების ძირითადი მახასიათებლები-----	62
3.3. ლოკალური სახელოვნებო სივრცე და მისი თვითრეფლექსია-----	78
3.4. წარსულის გამოცდილება დროითი დისტანციიდან და ახალი ექსპერიმენტები ფერწერაში -----	91
მეოთხე თავი - თანამედროვე ხელოვნება და მედია-----	
4.1 პერიოდული გამოცემები და არქივები -----	101
4.2. კულტურის ბლოკი საინფორმაციო გამოშვებებში და კულტურის პოლიტიკის კონცეფცია -----	105
4.3. ვიზუალური ხელოვნების სწავლების პრობლემები -----	107
4.4.გარემო, მედია და ურბანული ხელოვნება-----	111
დასკვნის ნაცვლად-----	117
რეზიუმე ნგლისურად-----	118
ილუსტრაციების სია -----	124
ილუსტრაციები -----	126
ბიბლიოგრაფია -----	179

აბსტრაქტი

სადისერტაციო ნაშრომი - *ვიზუალური ნიშნების ტრანსფორმაცია: მხატვრული ფორმები და კონცეფციები პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ქართულ ვერსიაში* - წარმოადგენს უახლეს ქართულ ვიზუალურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესის კვლევას.

ნაშრომი მოიცავს პერიოდს 1990-იანი წლებიდან დღემდე, ანუ იმ მომენტიდან, როცა საქართველომ დაიწყო ახალი ისტორია დამოუკიდებელი ქვეყნის სტატუსით და თითქმის ყველა მანამდე არსებული ინსტიტუცია, სოციალურ-კულტურული ურთიერთობების მოდელები ან საერთოდ გაუქმდა, ან ცვლილებების გზას დაადგა. ქართული ვიზუალური ხელოვნების თვითგანსაზღვრა, ახალ მოცემულობაში საზრისის მიება უშუალოდ უკავშირდება საერთაშორისო სახელოვნებო პროცესებთან ურთიერთობების გზების პოვნისა და სამოქმედო სივრცის გაფართოების მცდელობებს. ამ მცდელობებს წინა ისტორიაც ჰქონდათ, - მიუხედავად საბჭოთა ცენზურისა, რეჟიმის პირობებშიც არსებობდნენ ის ხელოვანები, ვინც თავისი დროის აქტუალური ხელოვნებით იყვნენ დაინტერესებულნი და თვითონაც ქმნიდნენ ნონკონფორმისტულ ხელოვნებას, ხოლო *პერესტროიკის* პერიოდში უკვე ცალკეული ჯგუფებიც გამოჩნდნენ, რომლებიც იზოლაციის პერიოდში გამოტოვებული გამოცდილებების გადააზრებას შეუდგნენ და საკუთარ კონტექტში მათი ჩართვით ექსპერიმენტების შემოტანა გადაწყვიტეს.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნების მთავარ მახასიათებლად ფორმებისა და მედიუმების უკიდურესი ლიბერალიზაცია განიხილება; ვიზუალურ ხელოვნებაში ჩვენი დროის ხელოვანი სურვილისამებრ ირჩევს მედიუმს, ფორმატს, კონტექსტს. მას შეუძლია არჩევანის მიხედვით იმუშაოს ვიდეო არტში, ინსტალაციის ფორმატში, ახალი მედიები გამოყენოს, აკეთოს ტრადიციული ფერწერისა და გრაფიკის ტექნიკით შესრულებული ნამუშევრები, ან მედიუმების სინთეზით იმუშაოს. აღარ არსებობს შეზღუდვები ან დაკანონებული ესთეტიკური ნორმების დაცვის მოთხოვნები. თავისუფლების ეს ხარისხი იმ ინფორმაციის უსასრულო ნაკადთან ერთად, რაც ახალმა მოცემულობამ მოიტანა ერთგვარ პრობლემად იქცა პოსტ-ტოტალიტარული ქვეყნების კულტურული ზოგადი პროცესებისათვის. ქართული სახელოვნებო სივრცისთვისაც არ იყო იოლი ახალი პირობების მიღება და იმ საერთაშორისო არტ სცენის მოთხოვნების დაკმაყოფილება, რომლის შედეგადაც ის თანადროული ხელოვნების აქტუალური პროცესების თანაბარუფლებიანი წევრი გახდებოდა.

ქართული თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ისტორია რთულ კონტექსტში ვითარდება და სირთულეს ამძაფრებს ამ თემაზე არსებული კვლევების სიმცირე, არტ კრიტიკის ფრაგმენტულობა, რაც გამოწვეულია იმ ფაქტით, რომ თანამედროვე ხელოვნების კვლევების მეთოდოლოგიები ადგილობრივი სახელოვნებო სივრცის მხოლოდ ძალიან მცირე ჯგუფისთვის არის ცნობილი. საბჭოთა ისტორიის მანძილზე აღიარებული იყო როგორც მხატვრული ხედვის ერთი მოდელი, გამოხატული სოციალისტურ რეალიზმში, ასევე მხოლოდ ერთი თეორიული მიდგომა სტილისტური ანალიზის სახით. ამ ბაზით შეუძლებელია თანამედროვე ხელოვნების წაკითხვა და შექმნა. ამასთან, პოსტ-ტოტალიტარული ქვეყნების თანამედროვე ხელოვნება თავის სპეციფიკასაც ატარებს და კვლევის არსებული დასავლური და

ამერიკული ტრადიციის ცოდნასა და გააზრებასთან ერთად აუცილებლად გასათვალისწინებელია ის მხარე, რომელსაც ლოკალური კონტექსტი განაპირობებს. ნაშრომში გადმოცემული უახლესი ქართული ვიზუალური ხელოვნების სურათი მოიცავს უშუალოდ თანამედროვე მხატვრული ენის გაცნობა-გააზრების პერიოდებს, პირველ ექსპერიმენტებს და პრეზენტაციის ფორმების ძიებას. განხილულ პროცესს თან ახლავს რეფლექსიური მუშაობის მცდელობების გააზრება, რომელიც ავთენტური მხატვრული ფორმის შექმნისა და საკუთარი კონტექსტის იდენტიფიკაციის, საერთაშორისო პროცესების მონაწილედ ქცევისაკენ იყო მიმართული.

ქართული თანამედროვე ხელოვნების ფორმები და კონცეფციები, აღმოცენებული პოსტმოდერნისტული კულტურის გავრცობის ფარგლებში, სახელოვნებო სფეროს განვითარების გარდა მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ეს სეგმენტი შემადგენელი ნაწილია უახლესი ქართული ისტორიის მანძილზე მიმდინარე მთავარი დისკურსისა, რომელიც გარდამავალ პერიოდს უკავშირდება და საზოგადოებრივი ცნობიერების ტრანსფორმაციის ერთ-ერთი მონაწილეა. ნაშრომი წარმოადგენს ისტორიულ მონოგრაფიას, რომლის მეთოდოლოგია კონცეპტუალურ ანალიზს ეყრდნობა, სადაც განმსაზღვრელია სპეციფიური კონტექსტის ფაქტორი.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: თანამედროვე ხელოვნება, პოსტმოდერნიზმი, პოსტ-საბჭოთა, ვიზუალური ხელოვნება, კონცეპტუალური ხელოვნება.

Abstract

The thesis presented below – *Transformation of visual signs: artistic forms and concepts in Georgian version of postmodern art* – is a research focused on a process going in Georgian contemporary visual art. The work embraces the period from 1990-ies to nowadays, i.e. when Georgia began the new history by declaring independence and all institutions or models of social-cultural relations were destroyed or started modernization.

Self-definition of Georgian visual art and its search for meaning in new reality is connected with attempts to look for connections with international art processes and widening of activity are. Those attempts were based on prehistory in Soviet times where despite the strong censorship there were some artists were interested in actual art and do nonconformist works, later some avanguard groups appeared in Perestroika times who started to rethink all missed experiences of years of isolation, as they intended to insert them in their local context through different experiments.

Postmodern art expresses itself as the most liberated vision where artist is extremely free to choose different mediums, formats, contexts. He/she can decide to do installations or video art, do works in new media or by using traditional painting or graphic techniques or combine mediums. There are no limitations or demands to obey established aesthetic rules. The quality of freedom beside the endless stream of information which was brought with new reality became a kind of obstacle for cultural processes in post totalitarian countries in whole. For Georgian art scene was not easy to receive new conditions and answer requirements of international art world in order to be a equal member of processes of contemporary art.

Georgian contemporary art is evolving in a very complicated context and the situation becomes more problematic because of lack of different research works, almost absence of art criticism; It's a result of fact that methodologies interpreting contemporary art are familiar for a very few representatives of local art space. Soviet tradition was recognizing only one artistic way of seeing embodied in socialist realism and the only theoretical method as stylistic analysis. This base is not enough to read or create contemporary art and beside this the art in post socialist situation has its specific features that are why it's necessary to consider characteristics defined by local context.

The picture of Georgian contemporary visual art displayed in the thesis includes periods of introducing and rethinking artistic alphabet of contemporary art, the first experiments and searching forms of presentation. Examined period was accompanied with efforts of analytical works in order to create authentic forms, to identify own context and enter in the process of international art world.

Forms and concepts of Georgian contemporary art arisen in the stretching conditions of postmodern art is important not only from the standpoint of art sphere's development but also it has another meaning as this segment mentioned here is a consisting part of ongoing discourses connected with transitional period and is presented as one of the participants in transformation of society's consciousness.

The thesis is presented in a format of historical monograph based on conceptual analysis, where the context reveals as a defining issue.

Key Words: contemporary art, postmodernism, post soviet, visual art, conceptual art.

შესავალი

All great art is born of the metropolis.

- Ezra Pound

Let's talk of a system that transforms all the social organisms into a work of art, in which the entire process of work is included... something in which the principle of production and consumption takes on a form of quality. It's a Gigantic project.

Joseph Beuys

1998 წელს ჟურნალ *Kunstforum*-ში დაიბეჭდა ბორის გროისის წერილი მხატვარ გა ედგვერადის შემოქმედების შესახებ სათაურით „არტ ასკეტი“, ¹ რომელშიც ერთ-ერთ პუნქტად განიხილება ხელოვნებისა და მხატვრის ავტონომიის საკითხი, რომელთაგან უკანასკნელი ავტორის თქმით ხშირად ეპოქალურ გაუგებრობად იქცევა ხოლმე, როცა „ხელოვნების ავტონომია ძალიან ხშირად მცდარად არის გაგებული როგორც მხატვრის თავისუფლება, რომელიც ნამუშევრით 'გამოხატავს' თავს.“ აქ გ. ედგვერადის სასარგებლოდ ნათქვამია, რომ მხატვარი ამ ამოცანას წარმატებით ართმევს თავს, ხოლო „ასწლეულის [მეოცე საუკუნის] ავანგარდი ხშირად გაგებულია როგორც საყოველთაო განმათავისუფლებელი პროექტი. ამ პერსპექტივას, რა თქმა უნდა, აქვს თავისი უპირატესობა თუნდაც იმიტომ, რომ ადამიანები მიჰყავს თანამედროვე ხელოვნების აღქმამდე, რომელიც მათთვის მანამდე უცხო იყო.“ აქ მოყვანილ ციტატაში ნახსენებია ორი საყურადღებო საკითხი, რომელთაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა მოცემულ კვლევაში. ბორის გროისი საუბრობს ქართველ მხატვარზე, რომელიც არღვევს სტერეოტიპულ მოლოდინებს, არ სთავაზობს აუდიტორიას „აღმოსავლეთ-ხმელთაშუა ზღვის კულტურული რეგიონისთვის სახასიათო სასიამოვნო ეგზოტიკას“, – ანუ ის არის მხატვარი, რომელიც არ არის *მშობლიური* კულტურული კონტექსტის სტერეოტიპული წარმომადგენელი, ქმნის ხელოვნებას, რომლის მიღება-გაგება იმ პერიოდისთვის

¹ Boris Groys. "Art Asket. Gia Edzgeradze." *Kunstforum*, Bd.142, 1998, s.140

„В своих работах Эдзгверадзе успешно избегает основополагающего заблуждения, которое в нашем столетии было свойственно многим художникам. А именно, автономия искусства слишком часто ложно понималась ими как свобода художника, "выражающего" себя в своей работе.“...“ Таким образом, художественный авангард этого столетия понимается как часть всеобщего освободительного проекта. Эта перспектива, без сомнения, имеет свои преимущества - уже хотя бы потому что приводит многих людей к тому, чтобы воспринять современное искусство, бывшее им прежде совершенно чуждым.“ перевод с немецкого: Максим Райскин. Арт-Аскет /Художник-аскет. К. к и./: „Максимка“. № 5. СПб. 2000. С. 10-14

ქართულ აუდიტორიას არ ან ვერ შეეძლო და ეკუთვნოდა თავისი თაობის იმ მხატვრებს, რომელთაც სურდათ ცვლილებები და ხედავდნენ აუცილებლობას ზოგადად მხატვრობის ფუნქციის ახლებურ გააზრებაში. მეორე საკითხია თანამედროვე ხელოვნების აღქმა იმ აუდიტორიის მიერ, რომლისთვისაც თანამედროვე ხელოვნება *contemporary art*-ის, როგორც დისციპლინის გაგებით სრულიად უცხო მოვლენა იყო, ხოლო ადგილობრივი არტ კვლევა თუ კრიტიკა არ არსებობდა, ვინც ამგვარი ხელოვნების ადეკვატურ ინტერპრეტაციას შეძლებდა. გროისის გამოთქმული მოსაზრება, რომ „ავანგარდი ხშირად გაგებულია როგორც საყოველთაო განმათავისუფლებელი პროექტი და ამ პერსპექტივას ადამიანები მიჰყავს... თანამედროვე ხელოვნების აღქმამდე, რომელიც მათთვის მანამდე უცხო იყო,“ პერესტროიკის პერიოდის ქართულ არტ სივრცეში უფრო მხატვრების მიმართ იყო მართებული, ვიდრე ხელოვნებით დაინტერესებულ აუდიტორიასთან. მხატვრების წინაშე პირველ რიგში იდგა ამოცანა თანამედროვე ხელოვნების ენას დაუფლებოდნენ და საერთაშორისო არტ სივრცეში მოეხდინათ ინტეგრაცია, რაც პარალელურად უნდა მომხდარიყო ხელოვნების თეორიული ინტერპრეტაციის მეთოდოლოგიების განვითარებასთან ერთად. აქ არსებობდა სირთულე დაკავშირებული ხელოვნების ინტერპრეტაციის მწირ პრაქტიკასთან, რამდენადაც საბჭოთა რეალობის გათვალისწინებით ოფიციალური ხელოვნების მხოლოდ ერთი მოდელი იყო აღიარებული და მისი კვლევაც მხოლოდ აღწერითი ტექსტებით, სტილისტური ანალიზითა და უმეტეს შემთხვევაში იდეოლოგიური პათოსით იყო აღნიშნული. ხელოვნების ლიბერალიზაციის პროცესი, რომელიც პოსტ-მოდერნისტული ხელოვნების განვითარებას გულისხმობს და დაახლოებით 1970-იანი წლებიდან იწყება, ინტერპრეტატორთა მსჯელობებში განხილულია როგორც ვიზუალური ხელოვნების პარადიგმატული ცვლილება; მაგალითად, ფილოსოფოსისა და არტ კრიტიკოსის არტურ დანტოს თეზისის მიხედვით ეს არის მდგომარეობა, როცა ხელოვნება თვითონ ხდება ფილოსოფია და როცა „თანამედროვე ხელოვნები დაშორდნენ მოდერნიზმის ორთოდოქსალურ ესთეტიკას, რომელიც დაჟინებით ითხოვდა მედიუმის სიწმინდეს, როგორც მის განმსაზღვრელ აგენდას.“ აქ საუბარია ხელოვნებაზე „პოსტისტორიულ მომენტში,.. [სადაც] ჩვენს მომენტს ღრმა პლურალიზმი და ტოტალური ტოლერანტობა ახასიათებს, – შესაძლოა ეს მხოლოდ ხელოვნებას ეხება და არაფერი აღარ არის გამორიცხული,“² როცა ყველაფერი შეიძლება იქცეს ხელოვნებად. სწორედ ამ პროცესების დაჩქარებულად გადააზრება უწევდათ საბჭოთა წარსულიდან გათავისუფლების მსურველ მხატვრებს და პოსტ ტოტალიტარულ რეალიებისა და თანამედროვე ხელოვნების გადაკვეთები კვლავ ქმნიდა უკვე სრულიად ახალსა და ძალიან რთულ მოცემულობებს, რომელიც ანალიზის ასევე განსხვავებულ მეთოდოლოგიებს ითხოვდა. ეპიგრაფად გამოტანილი ორი ციტატა რადიკალურად განსხვავებულ რაკურსებს გამოხატავს. ეზრა პაუნდი ამბობს, რომ ყველა დიდი ხელოვნება მეტროპოლისების პირშოა, ხოლო იოზეფ ბოისი საუბრობს გიგანტურ პროექტზე, - სისტემაზე, „რომელიც ნებისმიერ სოციალურ ორგანიზმს გადააქცევს ხელოვნების ნიმუშად, რომელიც მუშაობის მთელს პროცესს მოიცავს.. რომელშიც წარმოებისა და მოხმარების პროცესი ხარისხის ფორმას იღებს.“ ერთგან მოდერნისტული ხელოვნების ამბიცია და რადიკალიზმი ჩანს, მეორეგან პოსტმოდერნისტული კრიტიკული დისტანცირება

² Arthur C. Danto. *After the End of Art*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, c1997.

„დიდ ხელოვნებასთან“ და ხელოვნების სრული ლიბერალიზაციის სურვილი. საბჭოთა რეჟიმის დასასრულის პერიოდში ქართულ არტ სცენაზე თანაბრად გააქტიურდა ორივე კონცეფციით მოტივირებული, თუმცა ნაკლებად გაცნობიერებული განწყობები. მიმდინარე არტისტული მოძრაობა მიმართული იყო მისი თანამედროვე ხელოვნების საერთაშორისო სცენასთან ადაპტირებისკენ და ამავე დროს საყრდენს საუკუნის დასაწყისის ქართველი მოდერნისტი ხელოვნების აქტივობის გააზრებაში, მასთან იდეოლოგიური კავშირის აღდგენით ეძებდა. ერთნაირად აქტუალური იყო მოდერნისტული იდეები, განწყობები და მიმდინარე პერიოდის პროცესებიც. ამ დროისთვის ხელოვნების ინტერპრეტაცია ის საკითხი იყო, რომელიც განსხვავებულ მიდგომებს ეყრდნობოდა დასავლურსა და ამერიკულ კვლევებში და ერთგვარი სირთულეების წინაშე დადგა პოსტსოციალისტურ სიტუაციაში.

სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია წარმოადგინოს ქართული ვიზუალური ხელოვნების განვითარების გარდამტეხი მომენტი, სადაც ხდება ცვლილება მხატვრულ აზროვნებაში, პრეზენტაციის ფორმებსა და კონცეპტუალურ ნაწილში იმ რთული კონტექსტის ფონზე, რომელიც ისტორიული მოცემულობით იყო განპირობებული. სახელოვნებო სფეროსთვის გარდამავალი მომენტის მთავარ ამოცანას წარმოადგენდა აღდგენილიყო კავშირი საერთაშორისო არტ სამყაროსთან თითქმის ერთსაუკუნოვანი იზოლაციის შემდეგ და დაჩქარებულად მომხდარიყო „გამოტოვებული“ გამოცდილებების გადააზრება და საკუთარი როლის იდენტიფიკაცია. ამ შემთხვევაში მეთოდოლოგიური მიდგომა ეყრდნობა კონტექსტუალურ ანალიზს და თანამედროვე ხელოვნების ინტერპრეტაციების მიღებულ პრაქტიკებს, სადაც თითოეული პროექტი თუ მხატვრული ფორმა განიხილება მისივე ტერმინებში.

ნაშრომის პირველ თავში განვიხილულია რამდენიმე მნიშვნელოვანი მომენტი თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ინტერპრეტაციის ისტორიიდან, რომლებიც აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული, როგორც გარდაუვალი წინაპირობა ადგილობრივი მხატვრული სფეროს დაკავშირებისათვის საერთაშორისო არტ სამყაროსთან. მეორე თავში წარმოდგენილი მსჯელობა ეხება გარდამავალი პერიოდის ქართულ ხელოვნებას, სადაც მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე აღნიშნულია კონტექსტის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ქართველი მხატვრების შემოქმედებაში და ის საფუძვლები, რომელთაც ცვლილებების მიმართულება განსაზღვრეს 1980-1990-იან წლებში. მესამე თავი მთლიანად დათმობილი აქვს ისტორიისა და დოკუმენტური მასალის გააზრებას მხატვრულ ნიმუშებსა და ცალკეული მხატვრების კონცეფციებში. ბოლოს კი საუბარია ქართული მედიისა და სახელოვნებო სივრცის სპეციფიურ ურთიერთამოკიდებულებასა და ურბანული ხელოვნების ნიმუშებზე. ჩამოთვლილი საკითხების გაერთიანებულ სურათად წარმოდგენა ქმნის თანამედროვე ქართული ვიზუალური ხელოვნების იმ არაერთგვაროვან და ხშირად რთულად გამოსათქმელი პროცესების ერთობლიობას, რომლებიც ტრანსფორმაციის ხასიათსა და მიმართულებას განსაზღვრავენ.

თანამედროვე ხელოვნების ინტერპრეტაციების ისტორიის მოკლე მიმოხილვა

1.1. ხელოვნების დასასრულის კონცეფტი

პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ფილოსოფიურ ინტერპრეტაციათა მიმოხილვა მართებული იქნება დავიწყოთ არტურ კოლემან დანტოს რამდენიმე მნიშვნელოვანი მოსაზრების განხილვით, რამდენადაც მისი ნაშრომები მეოცე საუკუნის მიწურულის ხელოვნების ფენომენოლოგიურ გააზრებაზეა მიმართული და ამასთან გასათვალისწინებელია თვით ავტორის ხანგრძლივი პრაქტიკაც არტ კრიტიკაში, –ის წლების მანძილზე იყო *The Nation* –ის არტ კრიტიკოსი, ჟურნალების – *Naked Punch Review* –ისა და *Artforum*–ის დამხმარე რედაქტორი. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კონცეპტი, რომელიც უსასრულო რაოდენობის ინტერპრეტაციათა წყაროს წარმოადგენს თანამედროვე ხელოვნების ისტორიაში, ეხება *ხელოვნების დასასრულის* თემას. იმ ავტორთა შორის, ვინც არგუმენტირებულად განიხილავს ამ კონცეფტს და ვისი მოსაზრებების ციტირებაც ხშირად ხდება კონცეპტუალური ხელოვნების თემაზე არსებულ კვლევებში, სწორედ არტურ დანტოა. ეს თემა თითქმის ყველა მის ნაშრომში ფიგურირებს და ხელოვნების ნიმუშის იმ სტატუსის გააზრებას ეყრდნობა, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების მსვლელობამ განსაზღვრა. მდგომარეობა, როცა ჩვეულებრივი საგანი შეიძლება ხელოვნებად იქცეს და ტრანსფორმაციამ ის განზომილება გახსნას, რომელიც მანამდე წარმოსახვაში არ არსებობდა, არტურ დანტოს განხილული აქვს 1981 წელს გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ მის ძირითად კვლევაში – *ბანალურის გარდასახვა*.³ მოგვიანებით კი – 1999 წელს დაწერილ ესეში *ჰეგელის თეზისი ხელოვნების დასასრულის შესახებ* – დანტო განიხილავს ჰეგელის ცნობილ ფორმულირებას ხელოვნების დასასრულის შესახებ: „ხელოვნება თავისი უმაღლესი დანიშნულებით ჩვენთვის არის და რჩება წარსულის საგნად, რადგან მან ჩვენთვის დაკარგა უტყუარი ჭეშმარიტება და სიცოცხლე და უფრო მეტად ჩვენს იდეებში გადაინაცვლა ნაცვლად იმისა, რომ შეენარჩუნებინა რეალობისათვის მისი ადრინდელი აუცილებლობა და დაეკავებინა მისი აღმატებული ადგილი.“⁴

დანტო ამბობს, რომ ამ შემთხვევაში ჰეგელის თეზისი რა თქმა უნდა, შესაბამისია მისი ხელოვნების ფილოსოფიის სტრუქტურისათვის და ნაკლებად ეხება თავისი დროის ხელოვნებას და უფრო მეტად მიმართულია სხვა ფილოსოფოსთა ნააზრევზე ხელოვნების შესახებ, ვიდრე თვითონ ხელოვნებაზე. მისი აზრით ჰეგელი ხელოვნებაზე არ საუბრობდა *ობიექტური სულის* ფარგლებში, როცა *ხელოვნების დასასრულის* თეზისი შემოიტანა, რომელიც განაცხადია ხელოვნების „უმაღლესი დანიშნულების“ მიმართ – „ხელოვნების უნივერსალური საჭიროება.. არის ადამიანის

³ Arthur C. Danto. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press. (1981)

⁴ "Art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past. Thereby it has lost for us genuine truth and life, and has rather been transferred into our ideas instead of maintaining its earlier necessity in reality and occupying its higher place." Hegel's *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Translated by T. M. Knox. Oxford; The Clarendon Press, 1975

² "The universal need for art...is man's rational need to lift the inner and outer world into his spiritual

რაციონალური მოთხოვნილება შინაგანი და გარე სამყარო აამაღლოს მის სულიერ ცნობიერებამდე როგორც ობიექტი, სადაც ის კვლავ საკუთარ თვითობას შეიცნობს.⁵ (თარგმ. ხ. ხაბულოანი) აქვე განხილულია ჰაიდეგერის მოსაზრება წინასიტყვაობიდან ნაშრომისათვის „ხელოვნების ნიმუშის წარმოშობა,“ სადაც ჰეგელის თეზისთან მიმართებაში ნათქვამია, რომ იქ არ იყო უარყოფილი ის შესაძლებლობა, რომ გაგრძელებოდა ხელოვნების ნიმუშების შექმნა და ახალი მიმდინარეობების წარმოშობა, მაგრამ რჩებოდა კითხვა: „...არის ხელოვნება კვლავ არსებითი და აუცილებელი გზა, რომელშიც ჩვენი ისტორიული არსებობისთვის აუცილებელი ჭეშმარიტება ვლინდება, თუ ხელოვნება აღარ არის ამგვარი ხასიათისა?“⁶ დანტოს აზრით ჰაიდეგერი მიუხედავად არტისტული რევოლუციის საუკუნისა, მაინც მცდარად თვლიდა, რომ ჯერ კიდევ ადრე იყო ხელოვნების დასასრულზე ლაპარაკი, ხოლო ჰეგელის თეზისში საერთოდ არ იყო ლაპარაკი ხელოვნების მომავალზე, არამედ ეს უფრო ხელოვნებასთან ჩვენს ურთიერთობას განიხილავდა, ვიდრე თავად ხელოვნებას, რადგან ეს თეზისი ეხებოდა ადამიანებს, რომელთა განვითარება თვითგაცნობიერებაში იმას უდრიდა, რომ ხელოვნების მიმართ აღარასდროს იქნებოდა ისეთი დამოკიდებულება, როგორც ჩვენს წინაპრებს ჰქონდათ, როცა ხელოვნებაში სულიერი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას ხედავდნენ და რომ ჩვენთვის ხელოვნება უფრო ინტელექტუალური განსჯის ობიექტია „არა იმ მიზნით, რომ კვლავ ხელოვნება შეექმნათ, არამედ იმისთვის, რომ გავიგოთ რას ნიშნავს ხელოვნება ფილოსოფიურად.“⁷ ანუ, დანტოს თქმით, „ხელოვნება დღეისთვის არის შესწავლისა და ფილოსოფიური ანალიზის ობიექტი, მაგრამ ცალკე აღარ აკმაყოფილებს სულის სიღრმისეულ მოთხოვნილებებს. ჩვენ მოწმენი გავხდით ხელოვნების გადამწიფებისა.“⁸

პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიშნებისა და მისი „დასასრულის“ საკითხს დანტო განიხილავს იმ ცვლილებებთან მიმართებაში, რაც ხელოვნებაში მოხდა მეოცე საუკუნის დასაწყისში. აქ პირველ რიგში იგულისხმება მოდერნისტული ხელოვნების რევოლუციური განაცხადი ტრადიციასთან კავშირის გაწყვეტისა და „ახალი“ ხელოვნების გაჩენის შესახებ, როცა მოდერნისტი ხელოვნების რადიკალურად განწყობილმა ნაწილმა ტრადიციული ხელოვნების სიკვდილი გამოაცხადა და დაზგური სურათის კრიზისი შემდეგ უკვე მთელი მეოცე საუკუნის მანძილზე განსჯის თემად აქცია. აქ გამოკვეთილია განსხვავება ხელოვნების სიკვდილის მოდერნისტულ ვერსიას, როცა „ხელოვნების სიკვდილის“ აღმნიშვნელი

consciousness as an object in which he recognizes again his own self.” *Ibid*

⁶ “.. is art still an essential and necessary way in which truth that is decisive for our historical existence happens, or is art no longer of this character?” Martin Heidegger. *The Origin of the Work of Art*.

⁷ “..and that not for the purpose of creating art again, but for knowing philosophically what art is.”

⁸ „Art is now an object for study and philosophical analysis, but it no longer satisfies, by itself alone, the deepest needs of the spirit. We have outgrown art, so to speak.“ Arthur C. Danto. HEGEL’S END-OF ART THESIS © Arthur C. Danto. 1999.

პოსტერები გამოჩნდა 1920 წელს ბერლინში და დას პირველ საერთაშორისო გამოფენაზე და მის საკუთარ ვერსიას შორის ხელოვნების დასასრულის შესახებ. საუკუნის დასაწყისში ნათქვამი „ხელოვნება მოკვდა“ მისი აზრით პოლიტიკური დეკლარაცია იყო, ხოლო დანტოს საკუთარი ვერსია კი სრულიად არ იყო იდეოლოგიური ხასიათისა: „ის ფაქტიურად კონტრიდეოლოგიური იყო, რომელშიც წარმოდგენილი იყო მანდატის მქონე ყველა იდეოლოგიის დასასრული, რომლებიც თვლიდნენ რომ ფესვები ჰქონდათ გადგმული ან ისტორიაში ან ხელოვნების ფილოსოფიაში... ჩემი აზრით ხელოვნებამ თავისი იდენტობის ფილოსოფიურ არსს მიაღწია, რაც დაახლოებით მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს დაწყებული ეპიკური ძიება იყო, რომელიც საკითხის დახურვამდე მივიდა.“⁹ დანტოს მსჯელობაში ის მასტერ ნარატივი, რომელმაც განსაზღვრა ტრადიციული და შემდეგ კი მოდერნისტული ხელოვნება, დასრულდა და არა მარტო დასრულდა, არამედ თანამედროვე ხელოვნებაში სრულიად გამოირიცხა მასტერ ნარატივების არსებობა, რომელნიც მის პრეზენტაციას მოახდენდნენ. ანუ, ეს არის ხელოვნება პოსტისტორიულ დროში, სადაც არ არის „აკრძალული“ რაიმე სახის ფორმა, მხატვრული გამოხატვა და რომელსაც ახასიათებს „ღრმა პლურალიზმი და ტოტალური ტოლერანტობა.“ არტურ დანტო თავის კრიტიკულ განხილვაში ხშირად აქცენტს აკეთებს კლემენტ გრინბერგის მსჯელობისთვის „სახასიათო სწორხაზოვნებაზე“ მოდერნისტული ხელოვნების განსაზღვრისას, რომელსაც ის ხედავს იმ ფაქტის გამო, რომ შეიძლება რომელიმე სახის არტისტული პრაქტიკა სრულიად ბლოკირებული და გამორიცხული ყოფილიყო, როცა მაგალითად, გრინბერგი სიურრეალიზმს საერთოდ არ თვლიდა მოდერნიზმისთვის ღირებულ მიმდინარეობად და ხაზგასმულად აღიარებდა მხოლოდ აბსტრაქციას როგორც ისტორიულ გარდუვალობას. დანტოსთვის მნიშვნელოვანია იმის განსაზღვრა, თუ რა კრიტიკული პრინციპები შეიძლება მუშაობდნენ ნარატივების არარსებობის შემთხვევაში და ისტორიულად როგორ გახდა შესაძლებელი ისეთი ხელოვნების არსებობა, როგორც მაგალითად მის მიერ საკმაოდ ხშირად მოხსენიებული ენდი უორჰოლის *brillo box* (ილ.1) ან დევიდ რიდის ინსტალაცია (ილ.2), რომლის ფოტოც მისი წიგნის – *After the End of Art*,¹⁰– გარეკანზეა გამოსახული, სადაც სასტუმროს ოთახის ინტერიერია ვიდეო ნამუშევრით მონიტორზე და რემინისცენციით ჰიჩკოკის ფილმზე *თავბრუსხვევა*. ამგვარი სტრუქტურის მხატვრული ნამუშევრების არსებობა სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა წინა ეპოქებში ისევე, როგორც დღეისთვის ადგილი არ იქნება წარსულში აღიარებული მხატვრების იმ ოსტატობისთვის, რომლითაც ისინი თავის დროზე ფასდებოდნენ. ანუ, დღეს რომც იყოს ისეთი მხატვარი, ვინც თავისი ოსტატობით პიერო დელა ფრანჩესკას, რემბრანდტს, ვერმეერს და ა.შ. გაუტოლდებოდა, მისი ნამუშევრები მხოლოდ გარკვეული კონცეფციის ფარგლებში იქნებოდა ღირებული, რომელიც რატიფიცირებულ

⁹ «..in fact, it was counterideological, in that it imagined the end of all mandated ideologies that believed themselves grounded in either the history or the philosophy of art. ...My thought was that art came to an end when it achieved a philosophical sense of its own identity, which meant that a epic quest, beginning some time in better part of the 19th century, had achieved closure.” Arthur C. Danto.” *Art After the End of Art.* ARTFORUM. XXXI,#8.1993.p.62-70; p 64. (თარგმ.ბ.ხაბულიანი)

¹⁰ Arthur C. Danto. *After the End of Art.* Princeton, N.J. : Princeton University Press, c1997.

აპროპრიაციის ელემენტს მოიცავს, გარკვეულ მიმართებას თუ მინიშნებას წინა ეპოქების მხატვრულ გამოცდილებაზე ანუ ციტირების სტატუსით არსებობს. *მასტერ ნარატივში* დანტო გულისხმობს ტრადიციული და მოდერნისტული ხელოვნების ნარატივებს, რომელთა დასასრულიც ნიშნავს დღეისთვის არსებულ სპეციფიური ხასიათის *contemporary art* –ის მოცემულობას. ტრადიციას დასავლური ხელოვნებისათვის პირველ რიგში წარმოადგენდა აკადემიური მხატვრობის სკოლა, რომელიც ანტიკური ნიმუშების რენესანსული ინტერპრეტაციის შედეგად ჩამოყალიბდა და *მშვენიერებისა* და *იდეალის* ცნებების ირგვლივ ვითარდებოდა. ნარატივების დასაწყისად კი რენესანსული დისკურსის განმსაზღვრელი ჯორჯო ვაზარის ნარატივია ნაგულისხმები, რომელშიც პირველად მოხდა მხატვრობის, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიის ლეგიტიმაცია და მხატვრობის მთავარი მიზნის განსაზღვრაც. მთავარ მიზანში აქ პირველ რიგში ისეთი ოსტატობა იგულისხმებოდა, რომელსაც ჰუმანისტური იდეალებით გაჯერებული რეალობის ილუზია უნდა შეექმნა. ჯორჯო ვაზარი ამგვარად აღწერდა გადმოცემით გაგებულ ამბავსა და საკუთარ შთაბეჭდილებას ლეონარდოს ოსტატობაზე: „...ლეონარდომ შექმნა მადონას გამოსახულება, რომელიც შემდგომში პაპი კლემენტე VII–ის კუთვნილება იყო, აღმატებული ხარისხისა, სადაც გამოსახულ მრავალ საგანთა შორის იყო წყლით სავსე გრაფინი რამდენიმე ყვავილით, სადაც რომ აღარაფერი ვთქვათ საოცარ მსგავსებაზე ნამდვილთან, ისე იყო გამოსახული წყლით დაორთქლილი ზედაპირი, რომ ის მოჩანდა როგორც *ცოცხალზე ცოცხალი*. თავისი ახლო მეგობრის ანტონიო სანიასთვის მან ფურცელზე დახატა ნეფტუნი და ეს ნახატი ისე გულმოდგინედ იყო შესრულებული, რომ გამოსახულება სრულიად ცოცხალი ჩანდა...“¹¹ მატერიალური სამყაროს ილუზიის ოსტატურად შექმნა, „ცოცხალზე ცოცხალი“ გამოსახულება იყო მთავარი მიზანი რენესანსული ეპოქის მხატვრისთვის. მხატვრობის ინტერესმა იდეალის მოდელზე აგებული „ცოცხალი“ გამოსახულებიდან უშუალოდ ცხოვრებისეულ რეალიზმზე გადასვლა დაიწყო რომანტიზმის ფარგლებში, რომელშიც მოდერნისტული ხელოვნების საწყისები ვლინდება, როგორც კათოლიკურ–პროტესტანტული კონფლიქტისა და განმანათლებლობის შედეგი, როცა მხატვრობაში მნიშვნელოვანი გახდა მხატვრის ემოციების, ირაციონალური განცდების ექსპრესიული გამოხატვა და მხატვრობა უკვე აღარ იყო გაიგივებული ეკლესიის ან მეფისა თუ არისტოკრატის დაკვეთასთან. ეს იყო ერთგვარი „დასასრულის დასაწყისი,“ როცა მხატვრობამ თითქმის დაკარგა მთავარი დამკვეთი, რომელიც მანამდე თავისთავად იგულისხმებოდა და იხსნებოდა ახალი სივრცე, სადაც მხატვრობის არსებითი გააზრება დადგებოდა დღის წესრიგში და მხატვარს თვითონ უნდა შეეთავაზებინა საზოგადოებისათვის თავად მხატვრობის ახალი მოდელი.

¹¹ «Далее Леонардо сделал изображение Мадонны, принадлежавшее впоследствии папе Клименту VII, превосходное по качеству, причем среди разного рода изображенных предметов он написал наполненный водой графин с несколькими цветами в нем, изобразив, не говоря уже о чудесном правдоподобию, так отпотевание воды на поверхности, что она казалась живее живого. Для Антонио Сеньи закадычного своего друга, нарисовал он на листе Нептуна, и рисунок был сделан с такой тщательностью, что изображение казалось совсем живым.» **Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.** Издательство АЛЬФА-КНИГА. Москва 2008. Гл.132

მიმელ ფუკო 1971 წელს ტუნისში წაკითხულ ლექციაში *მანეს შესახებ* პირველ მოდერნისტად ედუარდ მანეს ასახელებს იმის გამო, რომ მის ნამუშევრებში ილუზიის შექმნის სურვილი აღარ არის და სურათი ხაზგასმულად „დახატულია.“¹² აქ არ არის პერსპექტივის კანონებით აგებული ილუზორული სივრცე: „პირველად დასავლურ ხელოვნებაში, ყოველ შემთხვევაში აღორძინების პერიოდიდან, კვატროჩენტოს დროიდან, მანემ პირველად გამოიყენა ეს მეთოდი და მოქმედება დაიწყო თავისი სურათის შიგნით, იმის შიგნით, რასაც ეს სურათები გამოხატავდნენ ზედაპირის (რაზეც ის ხატავდა) მატერიალური თვისებებთან ერთად.“¹³ ანუ მიმეზისის საუკუნოვანი ისტორიის შემდეგ როცა ფერწერის ამოცანა ბუნების იმიტაცია იყო, მანემ დაიწყო ეპოქა, სადაც მიისწრაფვოდნენ ეჩვენებინათ თვითონ უშუალოდ ფერწერა. მაგრამ მანეს დამსახურება მხოლოდ ეს არ იყო, ფუკო აქვე ამბობს, რომ მანემ ხელახლა გამოიგონა „სურათი–ობიექტი, სურათი როგორც მატერიალურობა, სურათი, რომელიც რაღაც ფერებითაა დაფარული და მის წინ ან ირგვლივ მოძრაობს მაცურებელი.“¹³

სურათი–ობიექტი შეიძლება ჩაითვალოს იმ ახალ მოცემულობად, რომელმაც ხელოვნებისა და მისი აღმქმელის ურთიერთობის ახალი მოდელი განსაზღვრა. ის აღარ იყო ჭვრეტისა და ესთეტიკური ტკობის ობიექტი, რომლის აღქმა–გააზრება გარკვეულ დისტანციაზე ხდებოდა, სურათი–ობიექტი უფრო აქტიურსა და ხანგრძლივ ინტერაქციას ითხოვდა და თვითონაც ამქდავებდა სურვილს „ჩარჩოდან გადმოსულიყო.“ მანეს შემთხვევაში ამ სახასიათო ნიშანს ფუკო აღწერს როგორც „მაცურებლის ადგილისამყოფელის ამოქმედებას სურათის მიმართ“ და განიხილავს მანეს ტილოს „ბარი ფოლი–ბერჟერში“ (ილ.3) სადაც განსაკუთრებით რთულად აღსაწერი კომუნიკაცია მიმდინარეობს მაცურებელთან და გამოსახულების აღქმაში ის ფაქტორიც მონაწილეობს თუ სად „ვარაუდობს“ მაცურებელს თვითონ სურათი ან მისი პერსონაჟი.

სურათი–ობიექტი მანესთან უკვე მოასწავებდა ვიზუალური ხელოვნების განვითარების სრულიად განსხვავებულ გზაზე გადასვლას, რაც უკვე მეოცე საუკუნის დასაწყისში ასევე რადიკალური ფორმით გამოჩნდა ფორმატი, რომელსაც *რედიმედი* ეწოდა და მოდერნისტული ხელოვნებაში რევოლუციის სიმბოლო გახდა, ხოლო *რედიმედი*ს პოპ არტისტულმა ვერსიამ კი ზუსტად ის გარდატეხის მომენტი დააფიქსირა, რასაც დანტო „ხელოვნების დასასრულს“ უწოდებს. ეს თემა განხილულია ჰანს ბელტინგის ნაშრომში, რომელსაც დაახლოებით მსგავსი სათაური აქვს, როგორც დანტოს წიგნს და მასშიც ასევე „დასასრული“ ფიგურირებს – *ხელოვნების ისტორიის დასასრული?* - (*The end of history of art?*), დასასრული სათაურშივე ხელოვნების ისტორიის – ნარატივების დასასრულზე მიუთითებს, როცა დანტო უშუალოდ ტექსტში განიხილავს, თუ რას გულისხმობს ხელოვნების დასასრულის კონცეფტში. ჰანს ბელტინგის მოსაზრებით

¹² „Мане первым в западном искусстве, по крайней мере со времён Возрождения, со времён *кватроченто*, применил и задействовал, так сказать, внутри своих картин, внутри того, что они изображали, материальные качества поверхности, на которой он писал.“ Фуко Мишель. *Живопись Мане*. Санкт-Петербург. «Владимир Даль». 2011 г. 33, 21

¹³ „...Мане заново изобретает (а может быть, изобретает впервые?) картину-объект, картину как материальность, картину как нечто раскрашенное, то, что освещается внешним светом и перед чем или вокруг чего может ходить зритель.“ *Ibid*

„ხელოვნების“ ფილოსოფიური კონცეფტის დასასრულით აღინიშნება „ნამუშევრის“ ჰერმენევტიკული კონცეფტი. პრობლემა კი მაშინ ჩნდება, როცა ესთეტიკური გამოცდილება, რომელიც არსებითად წინამეცნიერული გამოცდილებაა, – ცხადდება მეცნიერული კვლევის ობიექტად. ამგვარი პრობლემები სათავეს იღებს წარსულიდან ესთეტიკისა და ჰერმენევტიკის წიაღიდან. მას შემდეგ, რაც „აბსოლუტური ესთეტიკა აღარ არის თანმიმდევრული/ლოგიკური, იდეალური მშვენიერების თემა იცვლება ხელოვნების ცალკეული ნიმუშის თემით, რომელიც საკუთარ თავს ხელახლა აგებს, როგორც მეცნიერული კვლევის საგანს.“¹⁴ ხელოვნების ცალკეული ნიმუშების კვლევა-ინტერპრეტაცია კონცეპტუალური ანალიზის საფუძველზე 1960-1970-იანი წლებიდან მიღებულ პრაქტიკად იქცა თანამედროვე არტ სამყაროს თეორიული ნაწილისთვის, სადაც ინტერპრეტატორთა მსოფლმხედველობა და მათი მხრიდან რომელიმე აქტუალური თეორიის ერთგულება განსაზღვრავდა კონკრეტული ხელოვნების შემოქმედების განმარტებასა და ნამუშევრებზე გაკეთებულ ანალიტიკურ კომენტარებს. პოსტ-სოციალისტური ქვეყნების სახელოვნებო სივრცისთვის ახალი ტენდენციების თეორიული ბაზის ჩამოყალიბება დროს და გამოცდილების დაგროვებას ითხოვდა და შესაბამისად, ამ ხელოვნების ანალიზიც ფრაგმენტულად ხდებოდა. ქართული ვიზუალური ხელოვნების უახლესი ისტორიის შემთხვევაში პირველ ეტაპზე ნამუშევრების შექმნის ინტენსივობა თითქმის კონტრასტული იყო თეორიული ნაწილის პასიურობასთან და უმეტეს შემთხვევაში ფორმალისტური აღწერით შემოიფარგლებოდა. ჯერ კიდევ გასააზრებელი იყო ერთ-ერთი მთავარი იმ ცვლილებათაგან, რომელიც *რედიმედიის* გაჩენამ და მის ირგვლივ განვითარებულმა მსჯელობამ მოიტანა.

1.2. რედიმედი და ხელოვნება ფილოსოფიის შემდეგ

ხელოვნებაში მიმეზისის ბატონობის დასრულება და სურათი-ობიექტის ეპოქის დასაწყისი კონცეპტუალური ხელოვნების დასაწყისსაც ნიშნავდა, თუმცა კონკრეტული მიმდინარეობა ამ სახელით 1960-იან წლების ბოლოს გამოჩნდა და რასაკვირველია, *რედიმედიის* გამოცდილებასაც აღიარებდა და ითვალისწინებდა. მარსელ დიუმანის ყველაზე პოპულარული *რედიმედი* – „მადრევანი“ (1917) (ილ. 4) ვიზუალური ხელოვნების, როგორც დისციპლინის ახლებური განსაზღვრა იყო და ის მკაფიოდ გაემიჯნა ტრადიციულ მხატვრობაში უკიდურესად მნიშვნელოვან „ხელოსნურ“ ნაწილს, ხატვა-ფერწერის ტექნიკით თვითგამოხატვას. ამასთან ეს გამიჯვნა არ იყო მოდერნისტი ხელოვნების მხრიდან ტრადიციული ხელოვნების საწინააღმდეგოდ მიმართული ჩვეულებრივი პროტესტი, რომელიც *ხელოვნების სიკვდილის* დეკლარირებაში გამოიხატებოდა და მომავალს უტოპიურ კონსტრუქციებსა და ახალი ტექნოლოგიების განვითარებში ხედავდა. ეს ალტერნატიული ფორმა იყო, რომელმაც ხელოვნების საკითხის ხელახალი განსაზღვრის აუცილებლობა აჩვენა. *რედიმედიის* აგების სტრუქტურა სრულიად განსხვავებულია ტრადიციული ხელოვნების კეთებისაგან, რომელიც ბორის გროისის სიტყვებით არახელოვნებისაგან იმით განსხვავდება, რომ ხელით იყო ნაკეთები (*τέχνη*), ხოლო *რედიმედიის* შემთხვევაში ხელოვანი („არტისტი“ და არა „მხატვარი“, რომელიც უფრო სპეციფიკური მნიშვნელობისაა) ნამუშევრის ავტორი ხდება პირველ

¹⁴ Hans Belting. *The end of the history of art?* translated by Christopher S. Wood. The University of Chicago press. 1987. P.20

რიგში არტისტული გადაწყვეტილების ხარჯზე, როცა ირჩევს ამა თუ იმ საგანს და ანიჭებს მას „ხელოვნების ნიმუშის“ სტატუსს „ნულოვანი შემოქმედებითი აქტის“¹⁵ საფუძველზე, რომელიც “რეალური არტ უტოპიის” ისეთი ხარისხის დაპირებას შეიძლება გაუტოლდეს, როგორცაა კომუნიზმის დაპირება და შეიძლება „გამოჩნდეს, როგორც მარქსიზმის ეფექტური ალტერნატივა; მოსაბეზრებელი შრომიდან გათავისუფლება ხდება საგნებში ფარული არტისტულობის, ე.ი. ღირებულების არსებობის აღმოჩენით..“ თუმცა, ეს ერთი შეხედვით „გაადვილებული“ ხელოვნების საქმე არც ისე მარტივია, რადგან ხანგრძლივ პროცედურულ სამუშაოს მოითხოვს: პირველ რიგში ეს არის უკვე აღნიშნული „სელექცია“, რომლის შესახებაც მარსელ დიუმანი საუბრობს მარტინ ფრიდმანთან 1965 წლის 12 ოქტომბერს ჩაწერილ ინტერვიუში. სელექციის შემდგომ აუცილებლად დგება სწორად შერჩეული პრეზენტაციის საკითხი („მადრევანის“ შემთხვევაში უკვე „არჩეულ“ პისუარს დიუმანმა კონტექსტი შეუცვალა – „სააბაზანოდან“ გალერეაში გადაიტანა და ამით ფუნქცია „დაუკარგა“, ოდნავ ირიბად დადგა და ფსევდო ხელმოწერაც დაუმატა); ხოლო ნამუშევრის შექმნისთვის დროსა და სივრცეში მუშაობის დასრულება უკვე საბოლოოდ ხდება დოკუმენტაციით, იქნება ეს *ფოტო/ვიდეო თუ ტექსტის* ფორმატი, ან რამე სხვა ტიპის პროდუქცია. კონცეპტუალური ხელოვნების ნიმუშს ტრადიციული ხელოვნებისგან პირველ რიგში დროისა და სივრცის კატეგორიებთან დამოკიდებულება განასხვავებს, ის „ჩარჩოს“ გარეშე არსებობს, ხაზგასმულად ეფემერულია და გამოიყურება როგორც შეკითხვა თავად ხელოვნების შესახებ. სწორედ ეს *შეკითხვა– ნამუშევარი* განიხილება ვიზუალური ხელოვნების ფილოსოფიის კატეგორიაში ტრანსფორმაციის დადასტურებად. აქედან გამომდინარე სავსებით ლოგიკურია თვითგამოხატვისათვის ისეთი ფორმატებამდე მისვლა, როგორებიცაა ვიდეო არტი, პერფორმანსი, ინსტალაციის ხელოვნება. ყველა ეს ფორმატი სპეციფიური პოზიციიდან იკვლევს გამოსახულებას და არ არის გამოხატული მყარ მატერიალურ ფაქტურაში, ის ეფემერული და ხაზგასმულად წარმავალია; ვიდეო არტი არის მედიუმი, რომელიც გამოსახულების ვიდეო მედიუმში ტრანსფორმაციას აღწერს, პერფორმანსის შემთხვევაში საქმე გვაქვს სხეულის საზღვრების, მისი გამომსახველობით შესაძლებლობებსა და ტაბუს საკითხებთან, ინსტალაცია კი სივრცის ბუნებით, მისი დიფერენციაციით მანიპულირებს.

სურათი–ობიექტითა და რედიმედიით დაიწყო იმ ხელოვნების ისტორია, რომლის ცენტრალურ საკითხს თვითონ ხელოვნების ბუნების კვლევა წარმოადგენს. ერთ–ერთი პირველი თეორიული ნაშრომი, რომელიც მოდერნისტული ხელოვნების მდგომარეობისა და ზოგადად ახალი დროის ხელოვნების განსაზღვრას ეცადა, ეს ვასილი კანდინსკის 1912 წელს გამოქვეყნებული წიგნი იყო – „სულიერების შესახებ ხელოვნებაში“, სადაც ავტორი თავისი დროის ნიშნად ხანგრძლივი მატერიალისტური პერიოდის შემდეგ „გამოღვიძების მომენტში მყოფ სულს“ ასახელებს, ხოლო ხელოვნება აქ სულიერი ცხოვრების ერთ–ერთ ყველაზე *ძლიერი აგენტია*, რომლის „ზევით“ სწრაფვა საკმაოდ რთულია და შემეცნების პროცესს გამოხატავს. ხელოვნებამ ამ გზაზე უნდა იპოვოს თავისი დაკარგული „რა“, რომელიც აღარ იქნება ძველი ხელოვნების განვლილი, მატერიალური საგანი. „ეს „რა“ არის შინაარსი, რომლის მოხელთებაც მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია და რომლის ცხადი

¹⁵ ზ. გროისი. „რა არის თანამედროვე ხელოვნება.“ თარგმ. სანდრო ჯანდიერი.

გადმოცემაც მხოლოდ ხელოვნებისთვის, მხოლოდ მის განკარგულებაში მყოფი საშუალებებით არის შესაძლებელი.¹⁶ მხატვრობაში მატერიალური ნაწილის დომინანტურობისა და მის „ხელოსნურ“ მხარესთან გამკლავება კანდინსკის თეორიაში შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობის მუსიკასთან დაკავშირებითა და ამით მისი ეფემერული ხასიათის გაძლიერებით გამოვლინდა, სადაც „ხელოვანი არის ხელი, რომელსაც ამა თუ იმ კლავისის საშუალებით ადამიანის სული მიზანმიმართულად მოჰყავს ვიბრაციაში.“¹⁷ ამ მისწრაფების შედეგი რასაკვირველია აბსტრაქცია იყო, სრულიად მატერიალური მასალებით (ტილო, ზეთი) აგებული ეფემერული ტექსტურა. მხატვრობის ეს ტენდენცია ტრადიციული მხატვრობის ილუზორული განზომილებისგან საბოლოო გათავისუფლების სურვილის გარდა სტიმულირებული იყო ფუტურისტების შთამაგონებელი ინდუსტრიული პროგრესითა და იმ დროისთვის შედარებით ახალი ვიზუალური ტექნოლოგიებით – ფოტოგრაფიითა და კინო/მოძრავი გამოსახულებით. ტირაჟირებული გამოსახულებისაგან მხატვრობის განმასხვავებელ მახასიათებლად ვალტერ ბენიამინიმ ასევე ეფემერული ცნება „აურა“ დაასახელა.¹⁸ ვიზუალური ხელოვნების ილუზიიდან ეფემერაში გადანაცვლება ერთგვარად ავტონომიურობის განაცხადის საწყის საფეხურს აჩვენებდა. კლემენტ გრინბერგი თავის ცნობილ ესეში „ავანგარდი და კიტჩი“ მოდენისტული ხელოვნების ბუნების განსაზღვრისას ამბობს, რომ „არსით პოეტი-ავანგარდისტი ან მხატვარი-ავანგარდისტი ცდილობს მიზამოს ღმერთს, როცა ქმნის რაღაც ისეთს, რომელიც მხოლოდ საკუთარ კატეგორიებში არის დასაბუთებული – მსგავსად იმისა, როცა ბუნება პოულობს დასაბუთებას თავისივე თავში, როცა ესთეტიკურად დასაბუთებული პეიზაჟი – რეალურია და არა მისი გამოსახულება.“¹⁹ გრინბერგი აქვე აღნიშნავს იმ ორაზროვნების შესახებ, რაც ხელოვნების ავტონომიურობაზე ავანგარდისტი ხელოვანთა განაცხადს ახლდა თან. მათ თავიდანვე უარი თქვეს პოლიტიკასთან რამე საერთო ჰქონოდათ და ბუჟუაზიულ პოლიტიკას მკვეთრად გაემიჯნენ, თუმცა „რევოლუციურ - პოლიტიკური შეხედულებებისგან მორალური დახმარების გარეშე“ ნაკლებად სავარაუდოა, რომ მათ ეს გამბედაობა ჰყოფნოდათ, ამასთან, „ბურჟუაზიული საზოგადოებიდან ბოჰემაში ემიგრაცია ნიშნავდა ასევე კაპიტალისტური ბაზრებიდან ემიგრაციასაც, სადაც მხატვრები და მწერლები გადასროლილები იყვნენ მას შემდეგ, რაც არისტოკრატის მფარველობა დაკარგეს.“

ავანგარდი იყო ფულზე დამოკიდებული და მიუხედავად თავისი განაცხადისა, ის კვლავ შემობრუნდა და ჩამოშორდა როგორც ბურჟუაზიულ, ისე რევოლუციურ პოლიტიკას. აქედან გამომდინარე, ავანგარდმა იმ გზის ძიება დაიწყო, რომელიც „კულტურის განვითარებას უზრუნველყოფდა იდეოლოგიური შფოთვისა და ძალადობის პირობებში.“²⁰ ამ გზაზე მეოცე საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს კვლავ ინტენსიურად დაიწყო ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ურთიერთობის თემის

¹⁶ ვასილი კანდინსკი. *სულიერების შესახებ ხელოვნებაში*. თარგმ.ლ.დამბაშიძე.ილიას უნივერსიტეტის გამომც.2013.

¹⁷ *Ibid*

¹⁸ Walter Benjamin *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. 1936. Createspace.2010

¹⁹ Greenberg, Clement. "Avant-Garde and Kitsch." *Partisan Review*. (1939) p.34-49

²⁰ *Ibid*

განხილვა, კერძოდ ხელოვანი კონცეპტუალისტების მიერ. ჯოზეფ კოშუტი მაგალითად, მსჯელობს ესთეტიკისა და ხელოვნების განცალკევებაზე ნაშრომში „ხელოვნება ფილოსოფიის შემდეგ,“²¹ რომლის აუცილებლობას ხედავს გამომდინარე ისტორიულად ჩამოყალიბებული სტერეოტიპული დამოკიდებულების გამო. რამდენადაც წარსულში ხელოვნების ფუნქციებიდან დეკორატიული ნაწილი ითვლებოდა ერთ–ერთ მთავარ განმსაზღვრელად, აქედან გამომდინარე ფილოსოფიის ნებისმიერი განშტოება, რომელსაც შეხება ჰქონდა „მშვენიერებასა“ თუ გემოვნებასთან, ვალდებულად თვლიდნენ ხელოვნებასთან კავშირში განეხილათ. „ამ „ჩვევამ“ შექმნა ცნება, რომ ხელოვნებასა და ესთეტიკას შორის კონცეპტუალური კავშირი არსებობს, რაც არ არის მართალი.“²² არტისტულ მოსაზრებებს ეს იდეა აქამდე არ ეწინააღმდეგებოდა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ შეცდომის საფუძველზე გრძელდებოდა ხელოვნების მორფოლოგიური მახასიათებლები, არამედ მხატვრობის სხვა ფუნქციებიც კი – რელიგიური თემების გამოხატვა, არისტოკრატების პორტრეტები, არქიტექტურის დეტალები და ა.შ., ხელს უწყობდნენ ხელოვნების გადაფარვას. რამდენადაც თუ ობიექტებს ხელოვნების კონტექსტში წარმოვადგენთ, ისინი ისევე შესაბამისი იქნებიან ესთეტიკური განსჯისთვის, როგორც ნებისმიერი სხვა ობიექტები სამყაროში.

თანამედროვე ხელოვნების თეორიულ ინტერპრეტაციებში საკამათო საკითხი აღარ არის, რომ ხელოვნებასა და ესთეტიკას შორის კონცეპტუალური კავშირი არ არის, თუმცა, კონკრეტულ შემთხვევებში ამგვარი კავშირი შეიძლება იყოს გამომდინარე ასევე კონკრეტული კონტექსტიდან ან ციტირების შემთხვევებში, როგორც ხდება თუნდაც პიტერ გრინუის მულტიმედიაურ ნამუშევრებში რენესანსული თუ ბაროკოს მხატვრობის თემებზე. მაგ. მისი ციფრული ინსტალაცია *ვერონეზეს „ქორწილი კანაში“ (ილ.5) 2009* წელს ვენეციაში სან ჯორჯო მაჯორეს ეკლესიის პალადიანურ არქიტექტურაში წარმოადგენდა 50 წუთიან პროცესს, რომელიც მოიცავდა ხმოვან ნაწილს, სურათის ცალკეული მომენტების გადიდებულ ფრაგმენტებს, მინიშნებებს კომპოზიციის აგებაზე, ჰყვებოდა ისტორიას სოციალური კომუნიკაციებისა და კერძო საუბრების ჩანართებით. ნამუშევარი სრულიად თანამედროვე დრამას აჩვენებდა კონკრეტული რენესანსული სურათის ეპოქისა და ისტორიის გადაკვეთაზე. რაც შეეხება გარეგნულად საპირისპირო განსაზღვრებებს, როგორცაა არტურ დანტოს „ხელოვნების დასასრული“, რომელიც გულისხმობს ხელოვნების ფილოსოფიის კატეგორიაში გადასვლას და მეორე მხრივ ჯოზეფ კოშუტის „ხელოვნებას ფილოსოფიის შემდეგ,“ მათი საკვლევი საგანი ფაქტობრივად ერთი და იგივეა, – ხელოვნების ფუნქციას ეხება და ორივე შემთხვევაში ცხადია ვიტგენშტაინის „ფილოსოფიური გამოკვლევების“ გავლენა, კერძოდ *მნიშვნელობა–ფუნქციის* მიმართებაში: “სიტყვა „მნიშვნელობის“ მოხმარების შემთხვევათა დიდი კლასისთვის (თუმცადა არა მისი გამოყენების ყველა შემთხვევისთვის) ეს სიტყვა შეიძლება ასე განიმარტოს: სიტყვის მნიშვნელობა განისაზღვრება ენაში მისი

²¹ „Out of this “habit” grew the notion that there was a conceptual connection between art and aesthetics, which is not true.“ Joseph Kosuth. *Art After Philosophy* (1969). Reprinted in Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, Phaidon, London, 2002

²² *Ibid*

გამოყენებით.²³ ჯოზეფ კოშუტი ხელოვნების ფუნქციის თუ ბუნების განსაზღვრისას იმ ანალოგიის გათვალისწინებით, რაც ხელოვნებაში ხდება ხელოვნების ენად არსებობისას, ამბობს, რომ „ხელოვნების ნიმუში არის ერთგვარი განაცხადი წარმოდგენილი ხელოვნების კონტექსტში როგორც კომენტარი ხელოვნებაზე,“ უშვებს ამ განაცხადთა უფრო ღრმა ვერსიების წარმოდგენასაც, სადაც ხელოვნების ნიმუშები ანალიტიკურ განაცხადებს წარმოადგენენ, რომლებიც საკუთარ კონტექსტში განხილვისას არ გვაწვდიან არანაირ ინფორმაციას რომელიმე საკითხის შესახებ, არამედ ისინი ხელოვნის განზრახვის პრეზენტაციას წარმოადგენენ და იმგვარ ღია ველს გვთავაზობენ, როგორც დონალდ ჯადის გამონათქვამშია: თუ ვინმე ამბობს, რომ ეს არის ხელოვნება, ის არის კიდეც ხელოვნება.²⁴

1.3. „რომანტიული კონცეპტუალიზმი“ - კონცეპტუალური ხელოვნება საბჭოთა ისტორიის ბოლო პერიოდში

1960-იანი წლების ბოლოს სოლ ლევიტმა ზუსტად განსაზღვრა უკვე სრულიად ლეგიტიმირებული კონცეპტუალური ხელოვნების არსი: „კონცეპტუალური ხელოვნება იქცა გამათავისუფლებელ იდეად, რომელიც მომდევნო ორმოცი წლის მანძილზე ხელოვნების რეალური სტიმულია... კონცეპტუალურ ხელოვნებაში იდეა ანუ კონცეფტი ნამუშევრის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ასპექტია: როცა ხელოვანი მიმართავს ხელოვნების კონცეპტუალურ ფორმას, ეს ნიშნავს, რომ ყველანაირი დაგეგმვა და გადაწყვეტილებები წინასწარ განსაზღვრულია და განხორციელება მხოლოდ ფორმალური საქმეა. იდეა იქცევა მანქანად, რომელიც ქმნის ხელოვნებას.“ ამგვარად, კონცეპტუალური ხელოვნების ყველაზე პოპულარული განმარტებით ის ნიშნავს ხელოვნებას, რომელშიც განმსაზღვრელი იდეაა და უკანა პლანზე ინაცვლებს თუ რა მედიუმითა და როგორი პროცედურით შედგება ამ კონცეფტის ვიზუალიზაცია. ბორის გროისის აზრით კონცეპტუალური ხელოვნების უფრო ფართო გაგება გულისხმობს ნებისმიერ მცდელობას გაემიჯნოს ხელოვნების ნიმუშების, როგორც მატერიალურ ობიექტების კეთებას, რომლებიც განკუთვნილია ჭვრეტისა და ესთეტიკური შეფასებისათვის და გადავიდეს იმ პირობების გამოვლენასა და ფორმირებაზე, რომლებიც კარნახობენ ხელოვნების ნიმუშების აღქმას მაყურებლის მიერ, მხატვრის მიერ მათი შექმნის პროცედურას, მის ურთიერთქმედებას გარემომცველი სამყაროს ელემენტებთან, მათ დროებით სტატუსს და ა.შ.²⁵ აქვე გროისი საუბრობს იმ უცნაურ სიტყვათ-შეთანხმებაზე, როგორცაა „რომანტიული კონცეპტუალიზმი“ და რომელიც მოცემული თავის ქვესათაურად არის გამოტანილი. წერილი *მოსკოვის კონცეპტუალიზმი 1979* წელს დაიბეჭდა და განიხილავს იმ დროისთვის საბჭოთა პირობებში ოფიციალური ხელოვნების საპირისპირო ხასიათის მხატვრულ ტენდენციას, როგორც სრულიად განსხვავებულს

²³ ლუდვიგ ვიტგენშტაინი. *ფილოსოფიური გამოკვლევები*. თარგმ. გიგა ზედანია. ლოგოს პრესი. თბილისი. 2003. გვ. 57. §43

²⁴ «If someone calls it art, it's art.” Donald Judd - Joseph Kosuth. *Art After Philosophy* (1969). Reprinted in Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, Phaidon, London, 2002

²⁵ Гройс, Борис. Московский романтический концептуализм. // А-Я, 1979, № 1, 3-11

ინგლისსა და ამერიკაში განვითარებული კონცეპტუალური ხელოვნებისაგან. როდესაც საუბარია თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციებზე, რომლებიც საბჭოთა პირობებში ან ამ პირობების დასრულების შემდეგ წარმოიშვა, ყოველთვის დგება მათი ინტერპრეტაცია-ანალიზისა და საკვლევო მეთოდის საკითხი. ცალკეულ შემთხვევაში განსაკუთრებულ კონცეფციაზე აგებული მეთოდი თუ გამოდგება, რადგან ერთ შემთხვევაში გამოყენებული მიდგომა სავსებით შესაძლებელია სრულიად უძლიერი აღმოჩნდეს სხვა სიტუაციისათვის. მოცემულ შემთხვევაში გროისს შემოაქვს მისივე თქმით სრულიად წარმოუდგენელი ტერმინი როგორცაა „რომანტიული კონცეპტუალიზმი,“ რადგან მისივე თქმით იმ პერიოდის მოსკოველი მხატვრების ერთი ნაწილის აქტივობას სხვაგვარად უბრალოდ ვერ განსაზღვრავდა. შეიძლება საბჭოთა მხატვრების მიერ შექმნილი კონცეპტუალური ხელოვნება ახლოს ყოფილიყო დასავლურსა თუ ამერიკულ ნიმუშებთან, მაგრამ განსხვავება მაინც დიდი იყო. თუ დასავლურ-ამერიკულ ვერსიაში წინ მოდიოდა მეცნიერული ექსპერიმენტის ექსპლიციტურობა, სადაც ხილული ხდებოდა ჩვენი შემეცნებითი უნარის საზღვრები და თვისებები, რუსეთში ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო კოლექტიური სულის ერთიანობა და მისტიკური გამოცდილება ისევე თავისთავად არსებული იყო მასში, როგორც მეცნიერული.²⁶ ეს ერთგვარად უცნაური ნაზავი რაციონალური მიდგომისა სპეციფიურ „ლირიზმთან“ შესაძლებელს ხდიდა იმ საკმაოდ რთულ ფენომენს, როგორც კონცეპტუალური ხელოვნება იყო საბჭოთა რეალობის პირობებსა და რეჟიმის დაშლის წლებშიც. ლუბლიანის *Moderna Galerija*-ის ინიციატივით დაიწყო დაიწყო აღმოსავლეთ ევროპის ნეო-ავანგარდისტ მხატვართა 1990 წლიდან შექმნილი ნამუშევრების კოლექციის შეგროვება. ამავე გალერეაში მისი დირექტორის ჟდენკა ბადოვინაჩის ინიციატივით მოეწყო კონფერენცია აღმოსავლეთ ევროპის კონცეპტუალური ხელოვნების თემაზე 2007 წელს, სადაც განიხილებოდა ის პრობლემა, რომ აღმოსავლეთ ევროპის კონცეპტუალური ხელოვნების ისტორია განსაზღვრას საჭიროებდა, როცა დასავლეთ ევროპისა და ამერიკული ვერსია უკვე სისტემატიზირებული იყო. აქ იყო მსჯელობა, თუ რეალურად რას ნიშნავდა ეს ტერმინი აღნიშნულ გეოგრაფიულ ნაწილში და მსგავსი გამოცდილების მქონე რუსეთსა თუ ლათინურ ამერიკაში იმ სოციოპოლიტიკური კონტექსტის ანალიზით, რომელმაც ეს ფენომენი წარმოშვა. რა თქმა უნდა, აქ უნდა განეხილათ ტერმინი „კონცეპტუალური ხელოვნება“ მისი ფუნდამენტური მნიშვნელობით - იმ ცნებების ფარგლებში, რომლებითაც ის განისაზღვრებოდა დასავლურ თეორიებში და როგორი ფორმულირება ხდებოდა განსხვავებულ სივრცეებში. ერთ-ერთ მთავარ ნიშნად დასახელდა განსხვავება ინდივიდუალიზმსა და კოლექტივიზმს შორის, რომელიც განსაკუთრებით გამოკვეთილი დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის ცივი ომის დროს იყო. ლუბლიანის კონფერენციის მიზანი ზუსტად იმ მეთოდოლოგიის განსაზღვრა იყო, რომლითაც გასაგები გახდებოდა აღმოსავლეთ ევროპის კონცეპტუალური ხელოვნება დისკურსიული სისტემის განვითარებითა თუ საჭირო მეთოდოლოგიის არტიკულირებით.²⁷ გამომსვლელთა შორის ბორის გროისიც იყო, რომელიც ბუნებრივია კვლავ დაუბრუნდა მოსკოვის კონცეპტუალიზმის თემას, რომელიც რუსეთის დიდ ქალაქებში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა სტალინის

²⁶ *Ibid*

²⁷ Conceptual Art and Eastern Europe: Part I. e-flux journal #40 C december 2012

სიკვდილის შემდეგ აღმოცენებულ ერთგვარ ნეო-მოდერნისტულ სცენაზე და დეტალურად განმარტა „რომანტიული კონცეპტუალიზმის“ მისეული განსაზღვრება. აღნიშნულ პერიოდში მრავალი არტისტი იქცა საჯარო პერსონებად, რომლებიც ერთგვარ რომანტიულ რწმენას ატარებდნენ ხელოვნების ძალის, არტისტული ინდივიდუალობისა და სუბიექტურობასთან მიმართებაში, როცა „დიდწილად იმეორებდნენ რუსულ მოდერნისტულ ხელოვნებასა თუ დასავლურ მეოცე საუკუნის ხელოვნებას. აქ პრობლემა იყო დამორება განაცხადსა და ფაქტს შორის, როცა ამავდროულად ნეო-მოდერნისტული განაცხადები უკვე მოძველებულად გამოიყურებოდა... მოსკოვის კონცეპტუალური წრე არ მიისწრაფვოდა ოფიციალური ხელოვნების კრიტიკული რეფლექსიისადმი- ოფიციალური ხელოვნება უკვე წარსული იყო და აღარ შეადგენდა დისკუსიის საგანს. უფრო მეტიც, ის იკვლევდა ერთგვარ ვან გოგის კომპლექსს: პარადიგმატული ხელოვანის ფიგურას, როგორც მებრძოლი და ტანჯული ინდივიდისა.“²⁸ გროისის აზრით აქ გადამწყვეტი გავლენა ფრანგული სტრუქტურალიზმიდან უფრო მოდიოდა, ვიდრე ინგლისელი ლინგვისტებისაგან და რუსული ფორმალიზმისგან, სადაც ყველაფერი ცნება და ენა იყო, მოძრავი სისტემის შიგნით. არაფერი იყო წმინდად ინდივიდუალური და სუბიექტური; და ადამიანებიც იქცეოდნენ საკუთარი წარმოდგენების მიხედვით საკითხზე, თუ რას ნიშნავდა ყოფილიყავი კონცეპტუალური ხელოვანი. ისინი შეუდგნენ ტრადიციული ნეო-მოდერნისტული, ნეო-რომატიული არტისტული განაცხადების კრიტიკას. აქ იყო ერთგვარი ანალოგი 1960-იანი წლების დასავლურ მოძრაობებთან, მაგალითად როგორც იყო კონცეპტუალიზმი *ხელოვნება&ენა* კრიტერიუმებით. რა თქმა უნდა, ეს გარკვეულ კონტექსტთან მიმართებაში იყო აქტუალური. ისევე როგორც მარსელ ბროტერსისა და ჰანს ჰაკეს, როგორც კონცეპტუალური არტისტების შემთხვევაში, ინსტიტუციონალური კრიტიკისა და სუბიექტურობის კრიტიკის „პირველ საფეხურზე.“ შემდგომ მსჯელობაში ნათქვამია, რომ ისინი ამ პარადიგმაში ჯდებოდნენ მხოლოდ ბუნდოვანი აზრით: ხელოვნებისა და სოციალური პირობების გააზრებით ლინგვისტური ქმედებების ანალოგიურად; კრიტიკული, თითქმის ცინიკური არგუმენტების გამოყენებით; და თავიანთ არტისტულ პრაქტიკაში ოფიციალური „მაღალი“ კულტურის უარყოფით. გროისის დასკვნით 1960-1970-იანი წლების ზოგიერთი რუსი არტისტი შესაბამისი იყო ამ ძირითადი პარადიგმისა და თეორიული ჩარჩოსთვის კონცეპტუალურ თუ ნახევრად-კონცეპტუალურ ხელოვნებაში მოქმედების სტრატეგიისას. მიუხედავად ყველაფრისა ეს ხელოვნება შეიძლებოდა განგვეხილა როგორც კონცეპტუალური. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანი მახასიათებელი იყო ამ პერიოდისთვის ცენზურის უკვე ერთგვარად „ფორმალური“ ხასიათი თუნდაც სტალინის რეპრესიულ დროსთან შედარებით. მართალია, რომ არაოფიციალური ხელოვნება იზოლირებული იყო იმ თვალსაზრისით, რომ არ იფინებოდა და არ ქვეყნდებოდა, მაგრამ ყველამ იცოდა არტისტი-დისიდენტების შესახებ, რომელთა შემთხვევაში აკრძალვა ერთგვარი რეკლამის როლსაც ასრულებდა: „ხალხი ყიდულობდა მათ ნამუშევრებს და მიდიოდა მათ სტუდიებში. მაგალითად, თუ მიხვიდოდით კაზაკოვის სტუდიაში, იქ მთელ პოლიტიკურ ბომონდს ნახავდით, პოლიტიკურს წევრების ცოლებისა და ქალიშვილების ჩათვლით. თუ 1960 და 1970 წლების არაოფიციალურ სცენის შიგნით მოხვდებოდით, ისეთი გრძნობა გქონდათ, რომ ეს ყველგან იყო.“²⁹ თუმცა, საჯარო

²⁸ *Ibid*

²⁹ *Ibid*

დებატები, რასაკვირველია არ არსებობდა, ხოლო ამ მხატვრების ნამუშევრები იყიდებოდა და „ისინი ერთდროულად პრივილეგირებულები იყვნენ და არაპრივილეგირებულებიც. ეს ძალიან ორაზროვანი სიტუაცია იყო.“³⁰ კონფერენციაზე აღინიშნა, რომ სლოვენური ჯგუფის “OHO“-ს მიმართებაშიც გამოყენებული იყო „რომანტიულ კონცეპტუალიზმთან“ ახლოს მდგომი ტერმინი - „ტრანსცენდენტური კონცეპტუალიზმი.“ ზოგადად ტერმინი „კონცეპტუალიზმის“ ეტიმოლოგიის გააზრებისთვის ამავე კონფერენციის მონაწილე ჩარლზ ჰარისონმა ტერმინის განსმაზღვრელი გამოყენება სოლ ლევიტის მიერ 1967 წელს გამოქვეყნებულ წერილს - *პარაგრაფები კონცეპტუალურ ხელოვნებაზე* - დაუკავშირა და მნიშვნელოვანი იყო ის კონტექსტიც, სადაც ეს ტექსტი დაიბეჭდა. ეს იყო ჟურნალი *ARTFORUM*, - ჰარისონის თქმით „მოდერნისტული ბიბლია,“ რომლის მოხსენიებულ ზაფხულის ნომერში სოლ ლევიტის ხსენებული ტექსტის გარდა იყო ამერიკული მინიმალიზმის მიმოხილვა, პოლ მორისონის კომენტარი სკულპტურაზე, რობერტ სმიტსონის ნამუშევარი და ასევე მაიკლ ფრაიდის ესე *არტი და საგნობრიობა*,³¹ რომელშიც გამოიკვეთა მოდერნისტულ მეინსტრიმში არსებული წინააღმდეგობები: „ფრაიდის „არტი და საგნობრიობა“ იყო მცდელობა გაემართლებინა მინიმალიზმის თუ „ლიტერალიზმის“ მზარდი ნაკადი და დაეცვა ერთგვარი გრინბერგისეული მოდერნიზმი - დაფუძნებული ხარისხის, წამიერობის და გამოცდილების ნიშნებზე იმ არტის საწინააღმდეგოდ, რომელიც კონტექსტს განიხილავდა.“³² ცხადია, რომ კონცეპტუალური ხელოვნება აღმოსავლეთ ევროპასა და რუსეთის არტ სცენისგან სრულიად განსხვავებულ კონტექსტებში ვითარდებოდა, - ორივე შემთხვევაში მოდერნიზმთან მიმართებაში მოქმედებდა, რომლის გამოცდილებაც ასევე განსხვავებული იყო თითოეულ შემთხვევაში. საბჭოთა პერიოდის კულტურული პროცესების ცენტრს, რასაკვირველია რუსეთის დიდი ქალაქები წარმოადგენდნენ, თუმცა სახელოვნებო აქტივობა ყოფილი რესპუბლიკების დედაქალაქებშიც ხდებოდა, რომელთა ანალიტიკური განხილვა კიდევ უფრო მეტ სირთულეებს უკავშირდება ლოკალური კონტექსტების გათვალისწინებით. როგორც უკვე აღინიშნა, ნაშრომის მთავარ მიზანს გარდამავალი პერიოდის ქართული ვიზუალური ხელოვნების პროცესების აღწერა და კონცეპტუალური ანალიზი შეადგენს, რომლის გავრცობასაც მომდევნო თავებში შევეცდები.

„People bought their works and visited their ateliers. For example, if you went to Kabakov’s studio, you could find the whole political *beau monde*, the wives and daughters of the Politburo members included. If you were inside the 1960s and 1970s unofficial art scene, you had the feeling that it was everywhere.“

³⁰ *Ibid*

³¹ Michael Fried. "Art and Objecthood." *Artforum*.5 (June 1967): 12-23

³² Fried’s “Art and Objecthood” was an attempt to stem what he saw as the incoming tide of minimalism, or “literalism” as he called it, and to defend a kind of Greenbergian modernism—based on the notion of quality, instantaneity, and experience—against art which took context into consideration. - Conceptual Art and Eastern Europe: Part I. e-flux journal #40 C december 2012

მეორე თავი

გარდამავალი პერიოდის ქართული ხელოვნება

2.1. არაოფიციალური ხელოვნება, ანუ ხელოვნება როგორც მოქალაქეობრივი პოზიცია

„არაოფიციალური ხელოვნება,“ რომელიც ასევე მოიხსენიება როგორც ნონ-კონფორმისტული, „სხვა“, ალტერნატიული, იატაკქვეშა ხელოვნება თუ ანდერგრაუნდი, - საბჭოთა კავშირის პირობებში საპროტესტო რეაქციებს გამოხატავდა იდეოლოგიური ხელოვნების ე.წ. სოციალისტური რეალიზმისა და ცენზურის წინააღმდეგ და თან აკრძალულ დასავლურ მიმდინარეობებზე რეფლექსიას საკუთარ კონტექსტს უკავშირებდა, მათთან ერთგვარ ადაპტაციას ახდენდა. თუ რას გულისხმობდა ამ პერიოდის, ანუ პოსტ სტალინური „დათბობის“ ეპოქის საბჭოთა ცენზურა, თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში აღწერა მხატვარმა ოთარ ჩხარტიშვილმა, რომელიც სისტემისთვის მიუღებელ პერსონას წარმოადგენდა და იყო ასევე 1974 წლის მოსკოვის ცნობილი ბულდოზერული გამოფენის³³ მონაწილე. აქ ის ამბობს, რომ „საქართველოს მხატვართა კავშირი იყო უშიშროების კომიტეტის „სუკის“ ფილიალი, როგორც ყველა სხვა ორგანიზაცია-დაწესებულება მთელ საბჭოთა კავშირში. მხატვართა კავშირი პირდაპირ ასრულებდა „სუკის“ ყველა დირექტივას, განსაკუთრებით არაორდინალური მხატვრების მიმართ. ურჩ მხატვრებზე არ ნაწილდებოდა სახელმწიფო-სახელშეკრულებო კონტრაქტი და მათზე ექსპორტით მიღებული სამხატვრო მასალები. ყოველთვის არ იფინებოდა მათი ნამუშევრები და თუ გამოფენდნენ, არ იძენდნენ მას. არ რთავდნენ ნებას მხატვართა კავშირის ფონდისა და კულტურის სამინისტროს მიერ მოწყობილ რეტროსპექტულ გამოფენებში მონაწილეობის მიღებაზე.“ არასასურველ მხატვართა რიგებში ხვდებოდნენ ისინი, ვინც სრულიად განსხვავებულ პრაქტიკებს იყენებდა, არ არსებობდა რაიმე ერთი და განსაზღვრული „სტილი“ ცენზურის წნეხის ქვეშ მოსახვედრად. საქართველოში ასეთი მხატვრების რიცხვი მცირე იყო, როცა მოსკოვის არტ სცენაზე ისინი უფრო მნიშვნელოვან მოძრაობას ქმნიდნენ. ეს სავსებით გასაგები იყო საბჭოთა იმპერიის ცენტრისტული მოდელის პირობებში, სადაც დისიდენტური აზრის ყველაზე ინტენსიური ადგილები მოსკოვი და მაშინდელი ლენინგრადი იყო. ბორის გროისი საუბრობს რუსული არაოფიციალური ხელოვნების სცენის პლურალიზმისა და ჰეტეროგენულობის შესახებ წერილში “The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s View of the Soviet World”:³⁴

მართლაც, 1950 და 1960-იანი წლების არაოფიციალური ხელოვნების სცენა ძალიან პლურალისტული და ჰეტეროგენული იყო, რომელიც აირეკლავდა იმ

³³ ბულდოზერული გამოფენა - არაოფიციალური მხატვრობის გამოფენა მოსკოვში ბელიაევოს ტყის მიდამოებში 1974 წლის 15 სექტემბერს, რომელიც დაშალა მილიციამ ბულდოზერებისა და წყლის ჭავლის გამოყენებით. აქედან მოდის მისი დასახელება.

³⁴ Groys Boris. “The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s View of the Soviet World.” *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. London England. University of California Press, Ltd. 2003. p.56

სტილების პლურალიზმს, რომელიც გამოდევნილნი იყვნენ ოფიციალურად დომინანტური სოციალისტური რეალიზმისაგან. არაოფიციალურმა ხელოვანებმა რუსულ კულტურულ კონტექსტში შემოიტანეს და მას მიუსადაგეს ყველა არტ პრაქტიკა, რომელიც საბჭოთა ცენზურის მიერ იყო აკრძალული, დაწყებული ხატწერიდან კუბიზმამდე, ექსპრესიონიზმამდე, სიურრეალიზმამდე, აბსტრაქტული ხელოვნებიდან აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმსა და პოპ არტამდე, რომელმაც უკვე დაფარა მოსკოვის გარეგნული სახე 1950-იან წლებში. (თარგმ.ხ.ხაბულიანი).³⁵

ეს მხატვრები თავიანთ ხელოვნებას პრივატულ სივრცეებში, - ბინებში, სტუდიებში აჩვენებდნენ შეზღუდული აუდიტორიისათვის და საკუთარ როლს მნიშვნელოვნად თვლიდნენ საზოგადოების განვითარებისთვის, ჰქონდათ ბოჰემური ცხოვრების სტილი, რაც ასევე წარმოუდგენელი იყო საბჭოთა რეჟიმის პირობებში და შესაბამისად, არ ფლობდნენ არანაირ ოფიციალურ სტატუსს. საქართველოში ამ განწყობებს მცირერიცხოვანი თანამოაზრეები ჰყავდა. 2000 წელს თბილისში მოწყობილ გამოფენაზე 1960-80-იანი წლების ანტი საბჭოთა განწყობების არტისტული მოძრაობა ერთგვარად შეჯამდა როგორც „კონტრკულტურა“ (თუმცა, ამგვარი დეფინიცია შესაძლოა საკამათო იყოს) და ნიშანდობლივია, რომ ამავე სახელწოდების გამოცემაში შესულ ერთ-ერთ პუბლიკაციაში, რომლის ავტორი ჯანრი კაშიაა, არის საუბარი ზნეობრივ ვალდებულებებზე და ერთგვარ მისიონერულ როლზეც: „უპირველესი ნიშანი კონტრკულტურული მიმართებისა იყო ზნეობა. სოციალური და პიროვნული ზნეობა, რომელიც თავისუფლების გამოძხატველი იყო. უზნეო ადამიანი არც თავისუფალი იქნებოდა, რამდენიც არ უნდა ეყვირა თავისუფლების შესახებ და რამდენიც არ უნდა გადმოეკიდა დროშები „საყოველთაო“ ან თუგინდ „ეროვნული“ თავისუფლების შესახებ. კონტრკულტურა ამ თვალსაზრისითაც თავისუფლებისა და ზნეობრიობის არაჩვეულებრივი ველი იყო. აქ უფრო ფართო ჰორიზონტში უნდა დავინახოთ 60-70-იანი და მომდევნო წლები, რადგან ზნეობრიობის მოდუსით საბჭოთა კულტურას მთელი ქართული კულტურა ეწინააღმდეგებოდა.“³⁶ ქართული კულტურის მხრიდან რეჟიმთან რესისტენტულობა გამოიხატებოდა ეგზისტენციალური პრობლემატიკის აღიარებით და იმ ღირებულებების დაცვით, რომელსაც საბჭოთა სისტემა არ ცნობდა. ინდივიდუალური ძიებები, თუნდაც არადეკლარირებული საჯარო სივრცეში, უკვე „დისიდენტის“ მდგომარეობაში აქცევდა ცალკეულ პერსონებს, რომლებსაც გარემოსთან კონტრასტის ფონზე და კომუნიკაციური იზოლაციის პირობებში ზოგჯერ მესიანური განწყობებიც უჩნდებოდათ და ეს სავსებით ლოგიკური იყო მათი პიროვნული ფორმირების გზის გათვალისწინებით: „გარეშე ინფორმაციის გაცნობის არავითარი საშუალება არ გაგვაჩნდა, უიმედობით მოცულნი და ბნელი ღამის გარემოცვაში, მივხვდი ისევე, როგორც ბევრი სხვა, რომ საჭირო იყო თვითონ

³⁵ *Indeed, the unofficial art scene of the 1950s and 1960s was very pluralistic and heterogeneous, reflecting the plurality of styles being oppressed by the officially dominant Socialist Realism. The unofficial artists adapted and brought into the Russian cultural context all kinds of art practices that were excluded by Soviet censorship, from icon painting through Cubism, Expressionism, Surrealism, and abstract art to Abstract Expressionism and Pop Art, which had already surfaced in Moscow at the end of the 1950s*

³⁶ ჯანრი კაშია. „კულტურა და კონტრკულტურა საქართველოში.“ კონტრკულტურა საქართველოში - 1960-80 წლები.“ თბილისი, 2000. გვ.24.

შეგვექმნა ინფორმაციის საკუთარი წყაროები, თვითონ შეგვექმნა საკუთარი თავი, ეს სიტყვები მერაბ მამარდაშვილს ეკუთვნის და ნათქვამი აქვს ანტი-ეპელბუნთან ინტერვიუში, სადაც ასევე საუბრობს ქართული კულტურის იმ თავისებურებაზე, რომელსაც „უკანონო მხიარულებად“ განსაზღვრავს. ეს უკანასკნელი თავს ავლენს ქართველების თვისებაში იყოს მხიარული მაშინაც კი, როცა ამის საფუძველი არ აქვს. ეს კარნავალური მხიარულება უფრო ფსიქოლოგიური თავდაცვითი რეაქციის ხასიათს ატარებს, ჯანრი კაშიას აღწერილი ქართული კულტურის წინააღმდეგობრივი ხასიათი კი ზემოთ ხსენებული „self-made“ პერსონების მიერ შექმნილ კულტურას ეფუძნებოდა, რომელიც ისეთი გავლენის მქონე არ იყო, როგორც იმ პერიოდის საბჭოთა კავშირის დიდ ქალაქებში არსებული დისიდენტური კულტურა. ვიზუალური ხელოვნება კი აქ კიდევ უფრო ნაკლებად მონაწილეობდა, თუმცა პრეცედენტები ნამდვილად არსებობდა.

არაოფიციალური ხელოვნება მოსკოვსა და ლენინგრადში (სანკტ პეტერბურგი) სტალინის შემდგომ პერიოდში უკვე რამდენიმე მნიშვნელოვანი მხატვრის შემოქმედებაში გამოვლინდა და მხოლოდ ჩაკეტილი სივრცის პირობებში ატარებდა რეალურ ფუნქციას. საერთაშორისო არტ პროცესებისთვის მათ მნიშვნელოვანი ღირებულება არ ჰქონდათ. ამ მხატვრებისთვის გარე სამყარო კვლავ დახურული იყო, - „მათი თითქმის სრული იზოლაცია საერთაშორისო არტ სცენისგან იმას ნიშნავდა, რომ მათ არ შეეძლოთ ეწარმოებინათ ინოვაციური ხელოვნება, რომელიც მათ პრეტენზიებს ჭეშმარიტ ინდივიდუალობაზე მიანიჭებდა ობიექტურ, ხელოვნების ისტორიისათვის სანდო ღირებულებას.“ (ბ.გროისი)³⁷

საქართველოში ე.წ. ნონკონფორმისტული მხატვრობა კიდევ უფრო დაგვიანებით გამოჩნდა და აქ არც „არაოფიციალური მხატვრობის“ შემქმნელი მხატვრების სიმრავლე არსებობდა და არც სტილების პლურალიზმს ჰქონდა ადგილი. ზოგიერთი მათგანი მოდერნისტული ექსპერიმენტებით შეიძლებოდა ყოფილიყო დაინტერესებული, ეკეთებინა კუბისტური მხატვრობა, კოლაჟები თუ ასამბლაჟები, - უმეტეს შემთხვევაში მათ „პოპ არტის“ განსაზღვრებაში აქცევდნენ და შესაბამისად საბჭოთა მხატვრისთვის შეუფერებლად თვლიდნენ. კუბისტური მოტივები, სხვადასხვა ფაქტურებიანი კოლაჟები იყო სახასიათო ისეთი მხატვრისთვის, როგორც მაგალითად ავთო ვარაზი (1926–1977) იყო, - ერთ-ერთი ნონ-კონფორმისტი მხატვარი, საბჭოთა ოფიციალური ხელოვნების მიერ მარგინალიზირებული. (ილ.6).

მის ნამუშევრებში ადვილად საცნობია ადრეული მოდერნიზმისათვის სახასიათო კოლაჟურობა, ფორმის დაშლა-ხელახლა აწყობა, სხვადასხვა ფაქტურებით

³⁷ Groys Boris. “The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s View of the Soviet World.” *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. London England. University of California Press, Ltd. 2003. p.56

„Their almost complete isolation from the international art scene meant that they could not produce an innovative art that would give an objective, art-historical credibility to their claims to genuine individuality.“

მანიპულირება, კუბისტური კომპოზიციური სტრუქტურა სიღრმისეული პლანების წინ, ბრტყელ ზედაპირზე გამოტანით და ა.შ.. ეს მხატვრული ამოცანები ავთო ვარაზის „ლიზას თევზის“ შექმნამდე 70 წლით ადრე იმ პერიოდის დადასტებულა თუ კუბისტებს აღელვებდათ, რომელთა შემთხვევაში ბაზა მოდერნისტული რევოლუცია იყო, - ისტორიული მემკვიდრეობისგან გამიჯვნითა და პრეტენზიით სრულიად ახალი ეპოქის დაწყებაზე. კონკრეტული ნიმუშებიდან კლასიკური მაგალითია პიკასოს კოლაჟი ბამბუკის სკამის ნაწილით (1907), - სინთეზური კუბიზმისა და კოლაჟის ყველაზე ადრეული ნიმუში. (ილ.7). თავისთავად ეს იყო “არასაბჭოთა” მხატვრისთვის საინტერესო თემა და ის არასდროს მოხვდებოდა იმ პერიოდის ოფიციალური გამოფენების ნუსხაში. ცენზორები არგუმენტირებულად ვერც ხსნიდნენ და ამის საჭიროებაც დიდად არ იყო, თუ რას ხედავდნენ აქ მიუღებელს, ის ზოგადად „ბურჟუაზიული“ მხატვრული სამყაროს ნიშანი იყო. უფრო სიღრმისეულად კი *მხატვარი-მკვლევარის* მოდელი წარმოადგენდა იდეოლოგიურ საფრთხეს. არ უნდა დაეშვათ ის ნამუშევრები, სადაც ფორმისა და მისი სივრცესთან ურთიერთობა ვლინდებოდა დეკონსტრუქციის ელემენტებით. ავთო ვარაზის სახელს ასევე უკავშირდება ისეთი მოვლენა, როგორც იყო ბინის გამოფენა, - რუსული არაოფიციალური ხელოვნებისთვის განსაკუთრებით სახასიათო ფორმატი, იმ პერიოდის ქართული მხატვრული ცხოვრებისათვის კი ნაკლებად პოპულარული, ანუ ექსპოზიცია არაოფიციალურ გარემოში, რომელიც არ განხორციელდა ერთ შემთხვევაში სამართალდამცავების ჩარევის გამო, მეორედ კი მხატვრისავე სურვილით. ფორმა-ფაქტურისა და კომპოზიციური სტრუქტურის საკითხების გარდა მისი ნამუშევრები ეგზისტენციალურ ველსაც ეხებოდა, - პორტრეტებში ის სევდას, მარტოობას, ინტროვერტულ მდგომარეობას და ინდივიდუალურ მახასიათებლებსაც გამოკვეთდა, რაც ასევე ვერ მოექცოდა საბჭოთა მეინსტრიმის ფარგლებში. ამ ტიპის ცენზურა შეეხო მხატვარს თემო ჯაფარიძეს, რომლის გამოფენა 1964 წელს თსუ-ს სააქტო დარბაზში მოეწყო და გაკრიტიკებული იქნა უნივერსიტეტის პარტიული ოფიციალის მიერ როგორც საბჭოთა ხელოვნებასთან დაშორებული და მეოცე საუკუნის ოციანი წლების პარიზული მხატვრობის, კერძოდ მოდილიანის გავლენით შექმნილი. ხელოვნებათმცოდნე ნანა შერვაშიძე წერს, რომ აქ „მნახველთა აღფრთოვანება და კრიტიკა ერთმანეთს ცვლიდა. არადა, ამ დროს განსაკუთრებული არაფერი გაუკეთებია. უბრალოდ, მისი ადამიანები მოკლებულნი იყვნენ საბჭოთა პათეტიკას. თემო ჯაფარიძის მიერ შექმნილი სახეები ლირიზმითა და ემოციურობით გამოირჩეოდა.“³⁸ ამის შემდეგ მხატვარი უკვე აბსტრაქციით დაინტერესდა (ილ.8), რაც საბჭოთა ცენზურის განსაკუთრებულ აგრესიას იწვევდა და ე.წ. სუკმა საერთოდ აკრძალა 1968 წელს მისი გამოფენა, რომელიც საზღვარგარეთის ქვეყნებთან კულტურული ურთიერთობის კომიტეტის შენობაში, იგივე “გოგსში” უნდა ყოფილიყო. თემო ჯაფარიძის თქმით “გამოფენის გახსნა უშიშროების კომიტეტმა, იგივე სუკ-მა კატეგორიულად აკრძალა, მაგრამ მანამდე ხალხმა ნამუშევრების დათვალიერება მაინც მოასწრო – ჩარაზული კარი რამდენიმეჯერ ხალხის ტალღამ შეამტვრია; უცნაური ხმები დაიყარა – “გოგსში” რაღაც უბედურებები კიდაო და ხალხი ცნობისმოყვარეობის გამოც მოდიოდა.”³⁹ ეს იყო იმ მხატვრების ცხოვრებისეული რეალობა, ვინც არ აკეთებდა იდეოლოგიურ დაკვეთას, მაგრამ

³⁸ ნანა შერვაშიძე. „თემო ჯაფარიძე - ცხოვრება და შემოქმედება.“ *თემო ჯაფარიძე*. 2010.

მაგთიკომი.თბილისი. გვ.6

³⁹ *Ibid.*

მეორე მხრივ ამ მხატვრებს ყველაზე მეტად ქვეყნის იზოლირებული მდგომარეობა აზარალებდა. თემო ჯაფარიძე ქართველ მხატვართა იმ მცირე რიცხვს ეკუთვნოდა, ვინც თეორიას დიდ დროს უთმობდა და ზოგადად მხატვრობის პრობლემების შესახებ წერდა, - საერთოდაც მან თავისი კარიერა როგორც მწერალმა დაიწყო და მხატვრული ტექსტების ავტორიც იყო. „თანამედროვე დროის ხელოვანს გამახვილებული მიყურადების უნარი უნდა ჰქონდეს თავისი დროის მიმართ, რათა ერთმანეთისგან გაარჩიოს ეპოქის ნამდვილი ესთეტიკური მოთხოვნილება დროებით ვადური მოდეებისა და მიმდინარეობებისაგან.

ბოლო ათწლეულებში შეიქმნა სიბრტყობრივი, მხატვრული ხატისგან დაცილებულ პრინციპზე აგებული მიმდინარეობები, როგორებიცაა: კონცეპტუალიზმი (პერფორმანსითა და ინსტალაციით), რედიმეიდი და ხელოვნებად გამოცხადებული ფოტოები. ამ მხატვრულ დინებებს აქვთ პრეტენზია ფილოსოფიურობაზე, საერთოდ აზრის დომინანტურობაზე, ფოტოს მკეთებლები მხატვრობისგან მოითხოვენ ილუზიად მიჩნეული სუბიექტური ინტერპრეტაციის გაქრობას, ანუ შემოქმედებითი ინდივიდუალობის წაშლას.

დრო გაარჩევს, სად არის სიმართლე, მაგრამ ჩემთვის ინდივიდუალობა ის ფენომენია, რასაც ეყრდნობა სიცოცხლის ძალა. ამიტომ ასეთ მოდურ მიმდინარეობებს სიფრთხილით ვუყურებ. ვერ წარმომიდგენია ადამიანი უშეხედულებოდ და ვერ წარმომიდგენია შეხედულება სამყაროს სუბიექტური ინტერპრეტაციის გარეშე. ამ მიმდინარეობათა და მხატვრულ ტენდენციათა სიმრავლემ თანამედროვე მხატვარი ისეთ დეზორიენტირებულ მდგომარეობაში ჩააგდო, რომ მისთვის ძნელი გახდა თვითგამოსახვა ენის შერჩევას, იგი იძულებული შეიქმნა მრავალმხრივი ძიება ეწარმოებინა საკუთარი სტილის შესამუშავებლად.⁴⁰ ამ მოსაზრებებს ჰყავდა თანამოზიარენი და უფრო მეტიც, თემო ჯაფარიძის აქ გამოხატული პოზიცია იმ პერიოდის მოაზროვნე და საბჭოთა იდეოლოგიის მოწინააღმდეგე მხატვართა ზოგადი განწყობას ასახავს. „დეზორიენტაცია“ ზუსტად გამოხატავს იმ მდგომარეობას, რომელშიც ისინი იმყოფებოდნენ და საკუთარი უდიდესი ძალისხმევითა და ინტუიციის წყალობით უნდა მიეღწიათ იმისათვის, რომ გაეგოთ რა ხდებოდა მათგან დაშორებულ არტ სამყაროში. თუმცა, ეს ძალიან რთული ამოცანა იყო, რადგან მიუხედავად მათი საპროტესტო განწყობებისა არსებული რეჟიმის მიმართ, ისინი ვერ გაეცეოდნენ იმ რეალობის გავლენას, რომელიც მხოლოდ ერთ მოდელს აღიარებდა და მასთან შეწინააღმდეგებაც ასევე ერთი მოდელით ხდებოდა, ანუ სისტემასთან დაპირისპირება, რომელიც ყველაფერს პრივატულს ახშობდა და მხოლოდ კოლექტიურ განცდებს აღიარებდა, მხოლოდ ინდივიდუალური სამყაროს აქცენტირებით თუ მოხდებოდა. ამ მხატვრებისთვის ობიექტური მიზეზების გამო თითქმის მიუწვდომელი იყო ზუსტად იმ პერიოდში - 1970-იან წლებში გააქტიურებული ლიბერალიზაციის პროცესის (თავისი პლურალიზმით) გააზრების ინტელექტუალური ბაზა, რაც ჩანს კიდევ თემო ჯაფარიძის მსჯელობაში, სადაც ის „კონცეპტუალიზმში თავისი პერფორმანსითა და ინსტალაციით“ მხოლოდ დაცლილობას და ერთგვაროვნებას ხედავს და არ ფლობს არანაირ თეორიულ ინსტრუმენტებს ამ ხელოვნების წასაკითხად.

მიუხედავად ნონ-კონფორმისტული პრეცედენტების არსებობისა, ამ მხატვრების პროტესტი არ მისულა რადიკალურ ფორმებამდე, ან მკაფიოდ

⁴⁰ თემო ჯაფარიძე. 2010. მაგთიკომი.თბილისი. გვ.154

დემონსტრირებულ მოქალაქეობრივ პოზიციამდე. შეიძლება ითქვას, რომ მათი შემოქმედება განსაზღვრული “ელიტარულ-ქალაქური” წრისთვის იყო ცნობილი და უფრო ფართო სოციალურ მათი შემოქმედების გავლენა ნაკლებად არსებითი იყო. ეს სპეციფიური, ძალიან მცირე მასშტაბის თბილისური „ელიტურობა“ ხელისშემშლელი აღმოჩნდა ზოგადად მხატვრული გამოცდილებების დისკურსის გაფართოებისთვის და საკმაოდ დიდხანს ახალი მხატვრული ძიებები ვერ პოულობდა გზას აუდიტორიისაკენ.

ერთ-ერთი პირველი მხატვარი, ვინც გააზრებულად დაკავდა გვიანი მოდერნიზმის პრობლემატიკით და გავლენაც მოახდინა გარკვეულ მხატვრულ აქტივობაზე, ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე იყო. სტილთა ის პლურალიზმი, რაზეც ბორის გროსის საუბრობს, ქართულ მხატვრობაში უფრო მოგვიანებით, 1980-იანი წლების ბოლოს გაჩნდა უკვე პოსტმოდერნისტულ პრაქტიკებთან ერთობლიობაში. იმ პერიოდში ქართული კულტურის პროცესები კვლავ რუსეთის კონტროლის ქვეშ იყო და სავსებით ბუნებრივად გამოიყურებოდა ის ფაქტი, რომ ხელოვნებათმცოდნე ლეონიდ ბაჟანოვის – რუსეთის თანამედროვე ხელოვნების სახელწიფო ცენტრის მხატვრული ხელმძღვანელის ინიციატივით ალექსანდრე ბანძელაძე მოსკოვში წარადგინეს, როგორც 1970-იანი წლების ქართული ავანგარდი, უფრო სწორად მისი ერთადერთი წარმომადგენელი. ბანძელაძის, როგორც მხატვრის ამგვარი როლი საკუთარ სივრცეში არ განსაზღვრულა, მისი „ლეგიტიმაცია“ ავანგარდისტ მხატვრად ისევე „ზევიდან“, მოსკოვიდან მოხდა. თავისთავად კურიოზულია დეფინიცია „ქართული ავანგარდის ერთადერთი წარმომადგენელი“, ხოლო ადგილობრივი სივრცისთვის მზა მოდელის გარედან მიწოდება ჩვეულებისამებრ აგრძელებდა იმპერიულ პოლიტიკას კულტურის სფეროზე. ეს პოლიტიკა საბჭოთა ისტორიამდე საუკუნით ადრე დაიწყო, როცა რუსულ-ქართულ პრობლემატურ ურთიერთობებს უკვე დიდი ხნის ისტორია ჰქონდა. XIX ს.-ის დასაწყისიდან მიმდინარე კოლონიალისტური შეტევები ასიმილაციის მიზნით გარკვეულ წინააღმდეგობებს იწვევდა, რაც შემდგომში ეროვნული მოძრაობის ისტორიის განმსაზღვრელი გახდა. ნებისმიერი მნიშვნელოვანი პროექტი საქართველოში ვერ განხორცილდებოდა „ცენტრთან“ შეთანხმების გარეშე. ეს ხდებოდა როგორც რუსეთის იმპერიის პირობებში, რომლის ნაწილიც საქართველო XIX ს.-ის დასაწყისიდან გახდა, ასევე მთელი საბჭოთა ისტორიის მანძილზე. ქართულ კულტურაზე ამ ფაქტორმა დესტრუქციულად იმუშავა, რისი შედეგიც იყო მისი „ეგზოტოზაცია“, ირაციონალურ კულტურად გამოცხადება რუსეთის მხრიდან. ამ „თამაშს“ ქართული მხარეც ყვებოდა და „სტუმართმოყვარე და ძველი ისტორიის მქონე მხიარული ხალხის“ როლს თამაშობდა. სავარაუდოდ ეს თვითგადარჩენის რეფლექსი იყო, თუმცა სერიოზულად შეაფერხა რაციონალიზმისა და ანალიტიკური აზროვნების განვითარება. იმ პერიოდში, რომელზეც ახლა ვსაუბრობთ, ქართველი ხელოვნებისთვის დამატებითი ამოცანა იყო ქვეყანაში გაბატონებული „ეგზოტიკური“ კულტურის სტიგმატა გადაელახათ. მოგვიანებით ჩაწერილ ინტერვიუში ლეონიდ ბაჟანოვმა რუსულსა და ქართულ სივრცეებში თანამედროვე ხელოვნების სპეციფიკა ამგვარად განსაზღვრა:

„კულტურული იზოლაციის შედეგად contemporary art ჩვენთან წარმოიშვა მოგვიანებით, ვიდრე დასავლეთში, მის სოციალურ როლს დიდი ხნის

მანძილზე თამაშობდა რუსული ანდერგრაუნდი, ანუ პროვინციული მოდერნიზმი. ზუსტად ის ასრულებდა ინტელექტუალური ოპოზიციის ფუნქციას. იშვიათ გამონაკლისს მაგალითად ილია კაბაკოვი წარმოადგენდა, რომელიც 1960 – 1970-იანი წლების მიჯნაზე გაცნობიერებულად მუშაობდა თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში. 60-70-იანი წლების საქართველოშიც მოდერნიზმი მეინსტრიმი არ იყო, ის იქაც ანდერგრაუნდული ოპოზიცია იყო. ავთანდილ ვარაზის, ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედება – ეს მხატვრული, ინტელექტუალური ოპოზიციის გამოვლინებაა და არა უბრალოდ მოდერნისტული ტრადიციების კულტივირება. მათი ხელოვნების მთავარი მხარეები ექსისტენციალური სტრატეგია და ეთიკური პოზოცია იყო, რაც პარადოქსულად ანათესავებდა მათ contemporary art –თან. ეს საერთოდ ახასიათებს ქართულ ხელოვნებას; სახვით ხელოვნებას, კინოს, ქართულ ფილოსოფიას, მაგ. მერაბ მამარდაშვილი, ქართულ მუსიკასა და თეატრს. და მაინც, მოდერნიზმი დიდხანს გაგრძელდა, contemporary art მხატვრულ პრაქტიკაში მნიშვნელოვანი დაგვიანებით გავრცელდა.. გია ეძგვერადე ერთ-ერთი პირველი იყო, გია რიგვავა - შემდეგი თაობაა. ისეთი მხატვრები, როგორც ლასარეიშვილია, იცვლებოდნენ უკვე დასავლეთში წასვლის შემდეგ, სადაც ეცნობოდნენ contemporary art -ს. (თარგმ.ხ.ხაბულიანი).⁴¹

„ინტელექტუალური ოპოზიციის გამოვლინება“ ალექსანდრე ბანძელაძის შემთხვევაში გულისხმობდა მხატვრობაში „სულიერი შრომის“ ფაქტორის გააქტიურებას, რაც სრულიად საპირისპირო იყო ოფიციალური საბჭოთა ხელოვნების არსისაგან. ა. ბანძელაძე თავის მეგობარ თემო ჩირინაშვილთან ერთად აბიტურიენტებს ამზადებდა, რომელთა შორის იყო მომდევნო წლების ქართული ავანგარდის ერთ-ერთი წარმომადგენელი გია ეძგვერადე და რომლის თქმითაც შურამ მასზე უზარმაზარი გავლენა იქონია. ეს გავლენა სხვა ახალგაზრდა მხატვრებზეც გავრცელდა, რომელთა შორის იყვნენ ლუკა ლასარეიშვილი, ილიკო ზაუტაშვილი, გელა ზაუტაშვილი. „დისიდენტურად“ მოაზროვნე მხატვრისგან ისინი აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის გამოცდილებას ეცნობოდნენ, რომელიც საბჭოთა ცენზურით იყო უარყოფილი. განსაკუთრებული სიახლე კი იმ მიდგომაში იყო, რომ

⁴¹ Александр Соколов. *Интервью с Леонидом Бажановым - Экзистенциальная стратегия и этическая позиция*/GEORGIA: FROM/TO/ www.zverevcenter.ru

‘У нас в результате культурной изоляции contemporary art возник позже, чем в западных странах, его социальную роль долгое время исполнял российский андерграунд, т.е. провинциальный модернизм. Именно он имел функцию интеллектуальной оппозиции. Редким исключением был, например, Илья Кабаков, который начиная с рубежа 1960-х и 70-х годов осознанно работал в пространстве современного искусства.

В Грузии модернизм 60-70-х также был не мейн-стримом, а андерграундной оппозицией. Творчество Автандила Варazi, Шуры Бандзелаძე - это явление художественной, интеллектуальной оппозиции, а не просто культивирование модернистских традиций. Важнейшей стороной их искусства были экзистенциальная стратегия и этическая позиция, что парадоксальным образом роднит их искусство с contemporary art. Это вообще свойственно грузинской культуре: изобразительному искусству, кино, грузинской философии (например, Мераб Мамардашвили), грузинской музыке, грузинскому театру. И всё-таки долгое время имел место именно модернизм, contemporary art стал распространяться в художественной практике со значительным опозданием.

Гия Эдзгვერადე был одним из первых. Гия Ригвава - следующее поколение. Такие художники, как Ласареншвили менялись, приобщаясь к contemporary art, уже уехав на Запад.’

მხატვრობა განმარტებული იყო, როგორც „ჟესტი“ და სულიერი გამოცდილების, ან „ტრანსცედენტურის“ ვიზუალიზაცია, ანუ აქ იყო თვითონ მხატვრობის სხვა რაკურსიდან დანახვის ფაქტი. ჰაროლდ როზენბერგი (1906–1978), ამერიკელი მწერალი, ფილოსოფოსი, არტ კრიტიკოსი, ტერმინი - „მოქმედების მხატვრობის“ და ამ მიმდინარეობასთან დაკავშირებული დეფინიციების ავტორი, ამ „ჟესტს ტილოზე“ განმარტავდა, როგორც სხვადასხვა ღირებულებებისაგან – პოლიტიკურის, ესთეტიკურისა და მორალურისაგან გათავისუფლების ჟესტს, - რადგან ახალი მხატვრული მიმდინარეობა ტრანსფორმაციის ფენომენს წარმოადგენდა, ის არსით ერთგვარად „რელიგიური“ ხდებოდა, თუმცა თავს საერო ცნებებში გამოხატავდა, რასაც პერსონალური მითების ველი მოჰყვებოდა:

„პერსონალური მითის ველი ამ ავანგარდის ყოველი ნამუშევრის შინაარსს წარმოადგენს. ტილოზე მოქმედება მხატვრის მცდელობაა დაიმახსოვროს მომენტი მისი ისტორიიდან, როცა პირველად თავისუფლდება ღირებულებიდან – წარსული თვით-გაცნობიერების მითიდან. ან ის ცდილობს მოძრაობაში მოიყვანოს ახალი მომენტი, სადაც მხატვარი პერსონის რეალიზაციას სრულად მოახდენს – მომავალი თვითშეცნობის მითს. ზოგიერთი ვერბალურად აკეთებს მითის ფორმულირებას და ინდივიდუალურ ნამუშევრებს მის ეპიზოდებს უკავშირებს. სხვებთან, სადაც მეტი სიღრმეა, ნამუშევარი თვითონ წარმოადგენს ექსკლუზიურ ფორმულირებას, ის ნიშანია.“ (თარგმ. ხ. ხაბულიანი)⁴²

პერსონალური მითი, რეფლექსია, პოლიტიკურის, ესთეტიკურისა და მორალურისაგან გათავისუფლების ჟესტი, ნიშანი - იყო ის ცნებები, რომლებიც სრულიად განსხვავებულ სიტუაციაში მოაქცევდა მხატვრებს, რომლებიც ალექსანდრე ბანძელაძის თანამოაზრეები იყვნენ, ან მის გავლენას განიცდიდნენ. თვითონ ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე იყო აღიარებული მხატვარი, მაგრამ ის უკვე აღარ იყო საბჭოთა სისტემისთვის სახასიათო *ხელოვანი-პროფეტი*, რომელიც მომავლის იდეოლოგიასა და სურათებს ქმნიდა, ის იყო რეალური პროფესიონალი, რომელიც სულიერ გამოცდილებასა და ფერწერის განსხვავებულ პრაქტიკაზე და მის ამოცანებზე საუბრობდა. მან მხატვრის ავტონომიური სივრცის პრეცედენტი შემოიტანა ქართულ კონტექსტში და ამ მხრივ ნამდვილად ნოვატორი იყო. კომპოზიციები, რომელთაც ა.ბანძელაძე აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის გავლენით ქმნიდა, არ იყო აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ნიმუშები თავისი კლასიკური გაგებით, რომელთაც ასევე თავისი განმსაზღვრელი კონტექსტები ჰქონდათ. ისინი აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის წარმომადგენლებით შთაგონებული მაღალი ხარისხის მხატვრობის ნიმუშები იყო და მათ არსებობას იმ პერიოდის ქართული სივრცისთვის პრეცედენტის ფუნქცია ჰქონდა, - ეს ფორმა ფიქსირდებოდა ისეთ

⁴²Harold Rosenberg. "American Action Painters" *Art News* 51/8, Dec. 1952

„The tension of the private myth is the content of every painting of this vanguard. The act on the canvas springs from an attempt to resurrect the saving moment in his "story" when the painter first felt himself released from Value—myth of past self-recognition. Or it attempts to initiate a new moment in which the painter will realize his

total personality—myth of future self-recognition.

Some formulate their myth verbally and connect individual works with its episodes. With others, usually deeper, the painting itself is the exclusive formulation, it is a Sign.“

გარემოში, სადაც მსგავსი გამოცდილება ობიექტურ რეალობასთან შეუთავსებელი იყო და ავტორის ეგზისტენციალური ველის ავტონომიურობას ამტკიცებდა.

სწორედ ავტონომიური ეგზისტენციალური ველი იყო ის მდგომარეობა, რაც საბჭოთა სისტემის არსის სრულ ოპოზიციას ქმნიდა.

თუ შედარებითი ანალიზისთვის პარალელების ძებნას დავიწყებთ ამ სტილის ცნობილ წარმომადგენლებთან, ა. ბანძელაძის ტილოები ყველაზე ახლოს, ალბათ ვილემ დე კუნინგის მხატვრობასთან დგას. (ილ.9; ილ.10)

ვილემ დე კუნინგის ფერწერის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიმუში “გათხრები“ დევიდ ანფემის კვლევაში „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი“ განხილულია როგორც „რეფერენტებისა და ნიშნების მორევი“, რომელშიც მნიშვნელოვანი ერთმანეთს ეჯახებიან „ტექსტის იმ მოდელის მსგავსად, რომელიც როლან ბარტმა აღწერა როგორც მრავალგანზომილებიანი ტექსტი“. ⁴³ ამ ნამუშევრის გავლენა ერთი შეხედვითაც ჩანს ა. ბანძელაძის აკვარელით შესრულებულ ნამუშევარში - „რელიგიური მოტივი“. აქაც არის „მორევი“, მაგრამ მაინც ჯერ კიდევ არსებობს „ცენტრი“, თუმცა მისი სიმყარე შერყეულია. აქ კლასიკური სიმეტრია მყარად აღარ დომინირებს და მზად არის ტრანსფორმაციისთვის სხვა სტრუქტურის ტექსტში გასაზრცობად, რომელშიც ენერჯის მოძრაობა ხდება ხილული, მაგრამ ის ჯერ კიდევ არ არის არაცნობიერის ნაკადად ქცეული სტიქიური აბსტრაქცია. თუმცა, აქ სრულად გაზიარებულია აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის არსის კიდევ ერთი ცნობილი ვერბალიზაცია, რომელიც ჯექსონ პოლოკს ეკუთვნის - „ენერჯია და მოძრაობა ხილული გახდა - მოგონებები დატყვევებულია სივრცეში“⁴⁴

მოგვიანებით გაიქცა ემგვერადემ - ბანძელაძის ახალგაზრდა მეგობრებიდან ერთ-ერთმა ყველაზე გამორჩეულმა მხატვარმა აღნიშნა, რომ მას უკვე ჰქონდა ვიზუალური ხელოვნების შემდგომი გამოცდილების ცოდნა (აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის შემდეგ), როცა ბანძელაძის სტუდიის წევრი გახდა:– „მერე შევხვდი შურა ბანძელაძეს და აბსტრაქციონიზმმა გამიტაცა, რაც, რასაკვირველია, იმასთან შედარებით, რაც აქამდე აღვწერე, დროში ორი ნაბიჯით უკან სვლას ნიშნავდა. ამ ეტაპიდან მოყოლებული თითქოს რეტროსპექტულად გავიარე მთელი კულტურა. შურა ნამდვილი მასწავლებელი იყო ყველაფერში - ცხოვრების წესის, სამყაროსადმი დამოკიდებულების, განყენებულობის - ის ხომ ვერასდროს ეწერებოდა საზოგადოებაში და ამას ჩემთვის განუზომელი შარმი ჰქონდა. მხატვარმა საზოგადოებისკენ კი არ უნდა იმოდრაოს, არამედ მის საპირისპიროდ, ან სულაც წინ უნდა გადაუხტეს და სარკასტულ, ირონიულ ან ცინიკურ თამაშად აქციოს ეს ურთიერთობა. დღეს ალბათ ასე ვიტყოდი - ამ პერიოდში შურასთან და ჩემ მეგობრებთან ერთად ფუნდამენტური ვიზუალური ტექსტების დიალექტიკას ვსწავლობდით და მათზე სერიოზულად ვმუშაობდით. კონსპექტურად გავიარეთ მთელი თანამედროვე კულტურა. ეს იყო ჩვენი სკოლა. მაგრამ იყო საშიშროება მას

⁴³ „like the model text described by Roland Barthes as a multi-dimensional space where meanings clash, excavation is a whirlpool of referents and signs. Here de Kooning also came to the threshold of a chromatic field and we must now turn to how others explored that most extreme pictorial phenomenon.” David Anfam. Abstract Expressionism. Thames and Hudson Ltd, London.1990. გვ.134

⁴⁴ „...energy and motion made visible – memories arrested in space” pollock . ibid. 121

საერთოდაც გადავეყლაპეთ, რაც პრინციპში ბევრს დაემართა კიდევ. არ მახსოვს, თანამედროვე ხელოვნების ჟურნალები გვეთვალაიერებინა და მერე რაიმე "თრენდის" სტილში გვეხატა - მისი "მსხვერპლი" გავმხდარიყავით. ასეთ მიდგომაზე ჩვენი თაობა აცრილი იყო. ფუნდამენტური ფასეულობებისაკენ სწრაფვა და ორიგინალურ ტექსტთა შექმნა ჩვენი თაობის ნიშანი იყო, მისი მოძრაობის გამსაზღვრელი ფაქტორი.⁴⁵

ზოგადად კი თუ ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი ერთგვარად გამოხატავდა მისი დროის ნევროტულ მდგომარეობასა და ცნობიერების კვლევას, საბჭოთა სივრცის ხელოვანთათვის, ვინც მოგვიანებით დაინტერესდა ამ მიმდინარეობით, რეფლექსიური მხარე ნაკლებად აქტუალური ჩანდა და წინ უფრო ნაწილობრივ გაუცნობიერებელი პროტესტი და დაუხარჯავი, მოზღვავებული ენერგია მოდიოდა.

თვითონ ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქციების მნიშვნელოვანი ნაწილი ერთი შეხედვით სპონტანური, სწრაფად და მსუბუქად დახატული სურათებია. აქ არ არის ის სტიქიური ენერგია, რაც აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის კლასიკას - თუნდაც პოლოკს ახასიათებს. ფაქტურაც არ არის გადატვირთული სხვადასხვა მინარევებითა და საღებავის მონასმების სიუხვით. ეს აბსტრაქციები შეიძლება ამ მიმდინარეობის სტილში შესრულებულ რეპლიკებადაც განიმარტოს, თუმცა მათი ავთენტურობის გარანტიას სპეციფიური კონტექსტი და მხატვრის ინდივიდუალიზმის მაღალი ხარისხი განაპირობებს. ამ კომპოზიციების დინამიკა და შიდა ორგანიზება მექანიკური მოძრაობის მონოტონური, ან კუთხოვანი და მრგვალი ფორმების დაკავშირებით ხდება. გარდა იმისა, რომ ალექსანდრე ბანძელაძის სტილი მოქმედების მხატვრობის (action painting) მთავარ პრინციპს მიჰყვება, - ის ცდილობს ფერწერული ჟესტით გამოსახოს ტრანსცენდენტური, რომელიც ზოგჯერ ორიგინალურ ქართულ კულტურულ კოდებს უკავშირდება. ნამუშევრებში პერიოდულად ტრადიციული ქართული ხელოვნების მოტივები - ფრესკული და წიგნის მხატვრობის ასოციაციებიც ჩნდება მსგავსად კლასიკურ აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმში შიფრის თემებად არსებული გრაფიტისა და ინდიელთა ხელოვნების მოტივებისა. ასოციაციები შეიძლება ჯექსონ პოლოკის ერთ-ერთ აღიარებულ ნამუშევართან გაჩნდეს, როგორცაა მისი ადრეული პერიოდის - *საიდუმლოს მცველები*. (ილ.11.)

ისტორიული მოტივის ინტერპრეტაცია თანამედროვე ფორმად ცვლილებების პერიოდის მხატვრობის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა იყო, სადაც დროსთან კავშირის შენარჩუნების საფუძველზე უნდა განსაზღვრულიყო ახალი იდენტობა, ანუ გამოსახულების საზრისი უნდა გაცოცხლებულიყო და გააქტიურებულიყო მიმდინარე ისტორიაში. ალექსანდრე ბანძელაძის აკვარელით შესრულებულ ფრესკულ ესკიზებში (ილ.9.) მხატვრობის ახლებურად გააზრება გაიგივებულია ისტორიის ხელახალ გააზრებასთან. მოგვიანებით მან დიდუბის ეკლესიის მოხატულობა შეასრულა, რომელიც მისი ერთ-ერთი მასშტაბური პროექტია და უახლესი საეკლესიო მხატვრობის ერთ-ერთი პირველი ნიმუში და ზოგადად

⁴⁵ გაი ემგვერამესთან ჩაწერილი ინტერვიუს ბეჭდური ვერსია. **ცხელი შოკოლადი**. №56, იანვარი, 2010.

საბჭოთა ისტორიის დასასრულის პირობებში რეაბილიტირებულ საეკლესიო მხატვრობის ფენომენტთან ერთად ჯერჯერობით საკმარისად არ არის გამოკვლეული.

ზემოთ მოხსენიებული ნონ-კონფორმისტული აქტივობების ფონზე ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედება უფრო მეტი გავლენისა აღმოჩნდა იმ თვალსაზრისით, რომ ახალი თაობის მხატვრების განვითარებაშიც მიიღო მონაწილეობა და მისი წყალობით უფრო ფართო საზოგადოებაც დაინტერესდა მანამდე აკრძალული მხატვრული გამოცდილებებით. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ეს უკვე პერესტროიკული დინამიკის ფარგლებში და შედარებით “თბილ” პერიოდში ხდებოდა. ქართველ მხატვრებსა და საბჭოთა ოფიციალურ შორის ღია და მასშტაბურიკონფლიქტები არ ყოფილა. წინააღმდეგობა ძირითადად მეთოდურად განხორციელებული იგნორირება იყო ოფიციალური მხრიდან. რაც შეეხება მხატვრობის თეორიულ დიკურსს, ისიც ფრაგმენტულად ვლინდებოდა და არ იყო გამყარებული პარალელურად მიმდინარე ხელოვნებათმცოდნური კვლევით. პროცესი არაპროგნოზირებადი და შემთხვევითობებზე დამოკიდებული გახდა განსაკუთრებით პერესტროიკის ეიფორიასა და უკვე პოსტ საბჭოთა ისტორიის დასაწყისში. ა. ბანძელაძისათვის დამახასიათებელი მცდელობები მხატვრობის გააზრებისა თავისუფალ თვითგამოხატვად, სადაც სულიერი შრომა აუცილებლად მონაწილეობს, სხვადასხვაგვარად განვითარდა მისი ახალგაზრდა მეგობრების მხატვრული კარიერაში, რომელთაც *პერესტროიკამ* მოუსწრო და 80-იანი წლების დასაწყისში ავანგარდული ტალღა შექმნეს. ვინაიდან ამ მოძრაობის საფუძვლიანი კვლევა არ არსებობდა და არც მისი დეფინიცია მომხდარა თავის დროზე, კომენტარებში საკმაოდ დიდხანს მას ძალიან განზოგადებულად განისაზღვრავდნენ კვლავ ნონკონფორმისტული მოძრაობის სახელით, ან მოგვიანებით ამ მხატვრებს უწოდებდნენ „აბსტრაქციონისტებს“, რომლის ყველაზე მკაფიო წარმომადგენელი გია ემგვერამე იყო. ამ პერიოდის ავანგარდული ტენდენციები შთაგონებული იყო მოდერნისა და პოსტმოდერნის ზღვარისათვის სახასიათო ფორმებით, რაც ცხადად ჩანდა მოგვიანებით ორგანიზებულ ქართველ ავანგარდისტ მხატვართა გამოფენაზე მოსკოვში 1987 წელს (გ. ემგვერამე, ი. ზაუტაშვილი, გ. ზაუტაშვილი, ლ. ლასარეიშვილი,...). თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ამ მხატვრებისათვის მოსკოვის მხარდაჭერა და საერთოდ რუსულ-ქართული ურთიერთობის ამ ეტაპის შესახებ ლეონიდ ბაჟანოვი ამგვარ მოსაზრებას ავითარებს; –“უმეტესობა ამ მხატვრებისა საკმაოდ შეძლებული ოჯახებიდან იყვნენ, კარგად იცოდნენ ენები, იყვნენ ნაკითხები და ინფორმაციაზე ხელი მიუწვდებოდათ. მათ გამოჩენამდე მოსკოვის გარკვეულ წრეებში კარგად იცნობდნენ ავთო ვარაზისა და სერგო ფარაჯანოვის შემოქმედებას. მე თვითონ 60-იანი წლების ბოლოს მქონდა ბედნიერება ალბერტ გოგუაძის მხატვრობა რამდენჯერმე გამომეფინა. ქართველი მხატვრები კარგად იცნობდნენ მოსკოვის სცენას და მასზე ორიენტირებულები იყვნენ. მაგრამ ორიენტირებულები არა კონცეპტუალურად, არამედ სტრატეგიულად. მოსკოვი შეიძლება სამყაროს ცენტრი არა, მაგრამ გადასაჯდომი პუნქტი მაინც იყო. ჯერ მოსკოვში ჩამოდიოდნენ (მართალია, წინასწარ წაკითხული ჰქონდათ უცხოური ჟურნალები) და შემდეგ აგრძელებდნენ გზას. რა თქმა უნდა, მოსკოვსა და თბილისს შორის მჭიდრო კავშირები იყო, მაგრამ ვფიქრობ, რომ მოსკოვის გავლენაზე როცა საუბრობენ, ხშირად აჭარბებენ. რა თქმა უნდა, კულტურული წინააღმდეგობის გამომხატველი ისეთი გამოფენები, როგორებიც იყო გამოფენები საკუთარ ბინებში და ბულდოზერული გამოფენა, მთელი საბჭოთა კავშირის მხატვრულ საზოგადოებაზე ახდენდა

შთაბეჭდილებას, მაგრამ ეს სტრატეგიის ნიმუშებია და არა კონცეფციებისა.”⁴⁶ ეს მოსაზრება საფუძვლიანია და სიმართლეა ისიც, რომ „ცენტრის“ მიმართ ინტერესი ქართველი მხატვრებისთვის სწორედ „გადასაჯდომი პუნქტი“ იყო და მათი მიმართულება მაინც დასავლეთისკენ იყო, ისინი ვერანაირ მომავალს ვერ ხედავდნენ საკუთარ სამშობლოში, სადაც თანამედროვე ხელოვნებისთვის სივრცე საერთოდ გაუხსნელი იყო. თუმცა, ეს პროცესი შედარებით გააქტიურდა ქვეყნის დამოუკიდებლობის პირველ წლებში, როცა ქვეყანა ღია გახდა ყველა სახის ინფორმაციისთვის და გაჩნდა ახალი ამოცანა, რაც ამ ინფორმაციასთან მუშაობის ახალ მეთოდოლოგიას ითხოვდა. აქ კვლავ უნდა გავიმეოროთ, რომ ეს ძალიან რთული განსახორციელებელი იყო საზოგადოებისათვის, რომელიც იდეოლოგიურ ქვეყანაში ცხოვრობდა სამოცდაათი წლის მანძილზე და მსოფლმხედველობის მხოლოდ ერთ ოფიციალურ მოდელთან ჰქონდა შეხება. ეს პრობლემა მხატვრულ სივრცეშიც გამოვლინდა და მხატვრების მხოლოდ მცირე ნაწილმა შეძლო სტილებისა და მიმდინარეობების პლურალიზმთან შეგუება. ახალგაზრდა ხელოვანებმა დაიწყეს ექსპერიმენტირება იმ სტილებითა და მედიუმებით, რომლებიც მათ მშობლიურ სივრცეს „გამოტოვებული“ ჰქონდა როგორც გამოცდილება. ის, რაც დასავლური თუ ამერიკული ხელოვნებისთვის უკვე ისტორია იყო, თბილისის გალერეებსა და სტუდიებში სიახლეს წარმოადგენდა.

ამ დროის ხელოვანები მხატვრული გამოცდილებების გადამუშავებითა და საკუთარ სივრცეში ხელოვნების გაგების ტრანსფორმაციის პროცესით არიან დაინტერესებული, თუმცა კვლევები და დოკუმენტაცია თითქმის არ არსებობს, ყოველ შემთხვევაში მოწესრიგებული ფორმით მაინც. მწირი და ფრაგმენტული მასალებიდან, რომლითაც ამ პროცესებზე მსჯელობა შეიძლება, ერთ-ერთი გამოფენის *Georgia on my mind* (თბილისის მხატვრობა) - კატალოგია. ზეპირ წყაროებზე დაყრდნობით პროექტის სათაური ასოციაციურად შეირჩა რეი ჩარლზის ცნობილი ჰიტის მიხედვით. ეს პერესტროიკული ტიპის გამოფენა გერმანულ - ქართულ პროექტს (Dumont Buchverlag Koln) წარმოადგენდა და 1990 წელს განხორციელდა ე.შევარდნადის მხარდაჭერით, რომელიც იმ დროისათვის ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირის საგარეო საქმეთა მინისტრი იყო. გამოფენაში მონაწილეობდნენ; ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე, ილიკო ზაუტაშვილი, გია ემგვერაძე, ლუკა ლასარეიშვილი. ნამუშევრები ფერწერულ ტილოებს წარმოადგენდნენ და კატალოგის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, აქ თანაბრად საინტერესო მხატვრების სერიოზული და ინტენსიური ფერწერა იყო ნაჩვენები. ალექსანდრე ბანძელაძის რამდენიმე კომპოზიცია, გია ემგვერაძის ტილოები შავ-თეთრი სერიიდან და კიდევ გამოკვეთილად ფერადი, დიდი ზომის ექსპრესიული აბსტრაქციები; ამის გარდა, ილიკო ზაუტაშვილის მიერ შესრულებული გაწონასწორებული, ჭვრეტითი ხასიათის აბსტრაქციები. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნამუშევრებში მთავარი სულიერი ძიებები და ტრანსცენდენტურთან ზიარების ხილულ ფორმებად ქცევაა. მოკლედ, ამ გამოფენამ აჩვენა მხატვართა განწყობები და ინტერესები, რომლებიც ერთნაირად გულწრფელი, მაგრამ ამავდროულად საკუთარ სამშობლოში არსებული გარემოსთვის ჯერ კიდევ უცხო იყო. ეს უფრო თავის დაღწევის მცდელობა იყო ძალიან რთული რეალობიდან, რომლის ადეკვატურად გამოხატვა თანამედროვე მხატვრული

⁴⁶ Александр Соколов. *Интервью с Леонидом Бажановым - Экзистенциальная стратегия и этическая позиция*/GEORGIA: FROM/TO/www.zverevcenter.ru

ფორმებით იმ მომენტისათვის შეუძლებელიც იყო, რადგან ახალი შინაარსები იმ მომენტში იკვეთებოდა და ფორმის მოძებნა კი დროს ითხოვდა. ეს სირთულეები აიძულებდნენ მხატვრებს უფრო თავისუფალი და ადეკვატური გარემო მოეძებნათ, უმეტესობა გამოსავალს ემიგრაციაში ხედავდა.

რამდენადაც პოსტმოდერნისტული ხელოვნების პრობლემატიკა ყოფილ საბჭოთა სივრცეში აქტუალური ამ სისტემის დაშლის დროს გახდა, 1980-90-იანი წლების ქართული კულტურული პროცესების განხილვაც მხოლოდ საბჭოთა მემკვიდრეობის კონტექსტის გათვალისწინებითაა შესაძლებელი, უფრო სწორად ტოტალიტარული რეჟიმის რღვევის, ეროვნული მოძრაობის გააქტიურებისა და გლობალური ცვლილებების ფონიდან, როცა “პოსტმოდერნისტულად” განსაზღვრული ავანგარდული მოძრაობები ძალას იკრებდა. დასავლური ხედვიდან ეს პროცესები ჯერ პერესტროიკულ ხელოვნებად აღიქმებოდა, რასაც თან მოჰყვა პოლიტიკურ განწყობებზე გადაჯაჭვული მოდა საბჭოთა ავანგარდზე და სტიქიური მონაწილეობები პრესტიჟულ საერთაშორისო გამოფენებზე. ამ დროისათვის რასაც საბჭოთა ავანგარდი აჩვენებდა, უმეტესად ეს იყო დადაიზმის, სიურრეალიზმის, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის, პოპ-არტის, ფლუქსუსის, არტე-პოვერას, მინიმალიზმის, აქციონიზმის, ვიდეო-არტის ფრაგმენტული გაცნობით მიღებული შთაბეჭდილებებით შექმნილი ნამუშევრები იყო. ადგილობრივი კრიტიკა თითქმის არ არსებობდა, ისევე როგორც აკადემიური კვლევები, რადგან საბჭოთა პერიოდში გვიანი მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნისტული კვლევების პრაქტიკა სრულიად გამორიცხული იყო. სავსებით გასაგები და ობიექტური მიზეზების გამო დასავლეთიც სტერეოტიპულად განიხილავდა პოსტ საბჭოთა ქვეყნებში მიმდინარე კულტურულ პროცესებს, სადაც ინფორმაციათა შერევით მიღებული ახალი ჰიბრიდები და ახალი ხელოვნება ჩნდებოდა, რომლის ზუსტი და ღრმა ინტერპრეტაციისათვის უკვე არსებული კვლევის სისტემა უძლური იყო და ზოგადად განსაზღვრავდა როგორც პოსტ ტოტალიტარულ არტს. ამ პირობებში ჩამოყალიბდა ხელოვანის სპეციფიური ტიპი, რომელიც საგალერეო სისტემის, დილერების არარსებობის ფონზე თვითონ ითავსებდა კურატორისა და დილერის როლსაც, რაც მოჰყვა მათ ფარგმენტულსა და უსისტემო „გასვლების“ შედეგად მიღებულ ზედაპირულ ცოდნას საერთაშორისო არტ სივრცის შესახებ. ყოფილი საბჭოთა სივრცის მხატვრების კონცეპტუალური ხელოვნებით დაინტერესება საერთო შთაბეჭდილებით ამ სივრცეში, მათ შორის საქართველოშიცა და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებშიაც პირველ რიგში დასავლური კულტურის გაცნობის სურვილსა და ამ კულტურის ვიზუალურ ნიშანთა სისტემასთან იდენტიფიკაციისაკენ სწრაფვას გამოხატავდა და შემდეგ მხატვართა მხრიდან თვითრეალიზაციის აუცილებლობას. სანამ თანამედროვე ხელოვნების ტალღა მცირე მასშტაბით არსებობდა, ის ადგილობრივი ხელოვნებათმცოდნეების მხრივ განიხილებოდა ერთგვარ ავანგარდულ ექსპერიმენტებად, როცა ის უფრო გაძლიერდა, ნაწილობრივ მისი ლეგიტიმაციის პროცესიც დაიწყო ხელოვნებათმცოდნეთა მხრიდან, თუმცა ამ თეორეტიკოსთა უმეტესობა ცდილობდა კონცეპტუალური ხელოვნება ზოგადად ხელოვნების ისტორიისათვის ადგილობრივ სივრცეში მიღებული მეთოდოლოგიით განეხილა; ეს გულისხმობდა კონცეპტუალიზმის ვიზუალური ხელოვნების ევოლუციური განვითარების მორიგ საფეხურად ჩათვლას, რაც ალბათ საფუძველშივე არასწორი იყო, რადგან

კონცეპტუალური ხელოვნება რადიკალურად განსხვავებულ ფენომენს წარმოადგენს, რომლის კვლევაც ფართო კონტექსტის ანალიზს მოითხოვს და მხოლოდ მხატვრული ფორმებისა და სტილისტური ანალიზით არ განისაზღვრება.

ამ პერიოდის ავანგარდის წარმომადგენლებიდან, რომლებმაც ემიგრაციაში იპოვეს გამოსავალი, ყველაზე აქტიურად საერთაშორისო არტ სცენაზე გია ეძგვერაძე გამოჩნდა. იგი იმ დროისათვის წავიდა გერმანიაში, როცა საქართველო ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირის ნაწილი იყო. ეს მხატვარი ბევრი მკვლევარისთვის აღმოჩნდა საინტერესო, რადგან მისი შემოქმედება თავისებურად გამოხატავდა იმ პერიოდში მიმდინარე რთულ კულტურულ ტრანსფორმაციებსა და რეაქციებს ამ პროცესებზე. ასევე საყურადღებოა ის აქცენტები, რომლებიც ამ კვლევებში კეთდება. ნატალია კოლოცი (ხელოვნებათმცოდნე, კურატორი, (Kolodzei Art Foundation, Inc) ნაშრომში “გია ეძგვერაძე; ნონკონფორმისტული წრეების ქართულ-საბჭოთა ჰიბრიდი”⁴⁷ იხილავს ამ მხატვრის იდენტობას როგორც არარუსი ნონკონფორმისტი ხელოვანისა და მის დამოკიდებულებას ზოგადად ნონკონფორმისტულ ხელოვნებასთან, დასავლურ მოდერნიზმთან და ქართულ ნაციონალურ ხელოვნებასთან, ანუ “არის ის აუტსაიდერი, როგორადაც ის შეიძლება რუს ნონკონფორმისტთა დიდ ნაწილს ჩაეთვალოს, თუ მთლიანად ინტეგრირებული წევრია ნონკონფორმისტულ წრეებში, როგორადაც მას კოლეგების ნაწილი თვლის..?” ავტორის აზრით ამ მხატვრის ფორმირების კონტექსტში გასათვალისწინებელი რამდენიმე ფაქტორი იყო – ის რომ, გია ეძგვერაძე იყო ქართველი (არარუსი) მხატვარი, რომელსაც არა მარტო საბჭოთა რეალობაზე უნდა გაეკეთებინა რეაქცია, არამედ უნდა გადაეჭრა “უმცირესობად ყოფნის” საკითხიც ნონკონფორმისტულ წრეებში. აქ განმარტებული ამოცანა სრულად აჩვენებს იმ დროის ქართველი მხატვრის რეალურ მდგომარეობას. ისინი საბჭოთა სისტემის ოპოზიციაში იყვნენ, თუმცა ადგილობრივ სივრცეში საპროტესტო განაცხადები რეალური შედეგის მომტანი არ იყო, ისევ ცენტრში - მოსკოვში უნდა წასულიყვნენ რეალიზაციისთვის და ამასთან ერთად ნაციონალური ფაქტორით განსაზღვრული სტერეოტიპებიც დაერღვიათ. თუმცა, არსებული გარემო მათგან ერთგვარ ეგზოტიკის ელემენტს ყოველთვის მოელოდა: “როგორც სხვა ხელოვანებმა, მანაც გადაწყვიტა დასავლური მოდერნიზმი გაეაზრებინა და საკუთარ თავში სულიერი ძიებებით დაკავებულიყო საბჭოთა სისტემის იდეოლოგიური წნეხისაგან თავის დასაღწევად. მეორე მხრივ კი კომბინაცია აღმოსავლური ფილოსოფიისა (ინდუიზმი) და გამოხატვის თანამედროვე მნიშვნელობებისა (დასავლური მოდერნიზმი) შეიძლება ქართული კულტურის ერთ-ერთ ნიშნადაც ჩაითვალოს, რომელიც ხელოვანთა მხრიდან ყოველთვის გზაჯვარედინის კულტურად აღიქმებოდა”.⁴⁸ ნატალია კოლოციის მოჰყავს ციტატა მოგვიანებით გამოქვეყნებულ ბორის გროისის წერილიდან “არტ-ასკეტი”,⁴⁹ სადაც ავტორი შეეცადა გია ეძგვერაძის ადგილი განესაზღვრა ინტერნაციონალურ არტ სცენაზე, სადაც მის ნამუშევრებზე ნათქვამია, რომ ეს მხატვარი არ მიჰყვება ქართულ ტრადიციებს, რომ მის იმიჯებში არ არის მედიტერიანული კულტურის ნიშნები; –“დამთვალეირებული ამაოდ დაუწყებს ძებნას აღმოსავლურ-მედიტერიანული კულტურული არეალის გრძნობიერ

⁴⁷ Natalia Kolodzei. Gia Edzgeradze: Georgian Soviet Hybrid with Nonconformist Circles. 2001

⁴⁸ *ibid.*

⁴⁹ Борис Гройс. Арт-Аскет. впервые опубликовано в журнале Kunstforum, Bd.142, 1998, s.140
перевод с немецкого: Максим Райскин

ეგზოტიკას გა ეძვერადის ნამუშევრებში. თითქმის საპირისპირო ხდება; ამ მხატვრის ნამუშევრები უკიდურესი ასკეტიზმით ხასიათდება სიცოცხლის ყველა მაკავშირებელთან მიმართებაში. ეს ეხება წერის ტიპს, რომელიც შლის საზღვრებს ტექსტსა და სურათს შორის და ამავე დროს არ შეიცავს რამე უნიკალურ სემანტიკას. ნაწერი აქ ხდება ორნამენტაცია და ორნამენტი ხდება ნაწერი. თუ სადმე ქართველობაზეა მინიშნება, ალბათ მხოლოდ ჰეტეროგენულობაში დამწერლობისა, რომელიც გარკვეული კულტურული დისტანციით ორნამენტს ემსგავსება და წარმოსახვაც გრძნობს ინტერპრეტაციისა, თუ ცრუ ინტერპრეტაციის უამრავ შესაძლო საზღვრებს.”

გროისი აქ გულისხმობს ეძვერადის იმ ნამუშევრებს, სადაც ქართული კალიგრაფია გამოიყენება. მაგალითისათვის შეიძლება ქართული აუდიტორიისათვის ცნობილი გა ეძვერადის ნამუშევრის - “ტკბილი ბრინჯი”-ს გახსენება. შავ-თეთრი ნამუშევრების ასკეტიზმს კი მხატვრის აბსოლუტური ავტონომიისაკენ სწრაფვით ხსნის; - “ავანგარდის თვითცნობიერება – ეს სპეციფიური ნარევია რადიკალური ცინიზმისა, რომელიც ვლინდება მეტაფიზიკის ტექნიზაციაში და ამ ცინიზმის ინტერპრეტაციაში, როგორც მეტაფიზიკური წინააღმდეგობის შემდგომი რადიკალიზაციისა. ეს წინააღმდეგობა მის შემდგომ განვითარებაში მიდის გვიანი მინიმალიზმისა და კონცეფტუალიზმის შავ-თეთრ ესთეტიკამდე. შავ-თეთრი – გლოვის, ასკეზისა და მონაზვნობის ფერებია. ასევე, ის ფერია თეთრ ფურცელზე შავი “მკვდარი” წარწერისა, რომელიც ყოველგვარი “ფერადი” ცხოვრებისა და სამყაროს ნებისმიერი მიმეზისური სურათის არსებობას უარყოფს. შავ-თეთრ ესთეტიკაში ხელოვნება ხდება თავის ბოლო მეტაფიზიკურ საზღვარს; ბინარულ კოდს - 0-1, რომელიც გრძნობიერი სამყაროს ტოტალური გაციფრულებისაკენ მიუძღვის, ისევე, როგორც ეთიკური წესი, რომელსაც შეუძლია გარკვევით განასხვავოს სიკეთე და ბოროტება. გა ეძვერადე თავის სურათებში მუშაობს ამ შავ-თეთრ ესთეტიკაში, ანუ მეტაფიზიკურ ტრადიციაში, რომელიც ამ ესთეტიკისაკენ მიდის. ის ეძებს აბსოლუტურ ავტონომიას, რომელიც მას ეძლევა მისი საკუთარი სოციალური, ნაციონალური და კულტურული ტრადიციების მიღმა. მაგრამ მისი სურათები გეომეტრიული არ არის კლასიკური ავანგარდის მნიშვნელობით და ამგვარად, ისინი არ იძლევიან უსასრულოდ გამეორების საშუალებას. ისინი უფრო გამეორების განსხვავებასთან დაკავშირების მაგალითების დემონსტრირებას ახდენენ. აღმოცენდება უსასრულო ნიშნების რიგები, რომლებიც არ ემორჩილებიან მათემატიკურ კანონებს, როგორც ეს იყო კლასიკური მინიმალიზმის შემთხვევაში. შეიძლება იფიქრო, რომ საუბარი მიდის ორგანულზე, რომლის ლოგიკაც ექვემდებარება შავ-თეთრ ესთეტიკას; რამდენადაც თვითვარირებული გამეორება არის ორგანულის პრინციპი. თუმცა, ამავედროულად საუბარი არ მიდის ასკეზის ხელახალ გაცოცხლებაზე, არამედ წმინდა ფორმის უსასრულობაში გაყვანაზე.”⁵⁰ ნიშანდობლივია, რომ გროისიცა და კოლოციც თავიანთ ინტერპრეტაციებში ძირითად მნიშვნელობას კონტექსტს ანიჭებენ; რეალურად კონტექსტი არის მთავარი განმსაზღვრელი საერთოდ კონცეპტუალური ხელოვნების ნებისმიერი ფორმისათვის და მისი მნიშვნელობა განსაკუთრებულად აქტუალური ხდება პოსტტოტალიტარული სივრცის სპეციფიური კულტურული პროცესებისა და კონკრეტული მხატვრებისათვისაც, მით უფრო, როცა მათ მიერ შექმნილ ფორმებს

⁵⁰ *ibid.*

ხშირად გამოვრებად ან უბრალოდ სხვა დროსა და სივრცეში განხორციელებულ დასავლური არტის რეპლიკად განიხილავენ. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ უცხოელი მკვლევარების წარმოდგენა ქართული ხელოვნების ხასიათსა და მისი ჰიბრიდულობის სახეზე ნაწილობრივ ტენდენციურად გამოიყურება. როგორც უკვე აღინიშნა, ისინი საკმაოდ პირობითი განსაზღვრებით - ნონკონფორმისტები, - აერთიანებდნენ ამ პერიოდის მხატვრებს, რომლებიც ეგზისტენციალური მოტივებითა და ექსპერიმენტული გამოცდილებების მაჩვენებელი თემებით საკუთარი იდენტობის განსაზღვრას ცდილობდნენ. გია ეძგვერამემ თავისი როგორც მხატვრის კარიერის შემდგომ წლებში სრული დისტანცირება მოახდინა კონტექსტების პრობლემასთან და ასევე წარმატებით გადაჭრა 'ავტონომიური სივრცის' ამოცანაც. თავისი თაობის ქართველი მხატვრებიდან ალბათ ის ერთადერთია, ვისი შემოქმედებაც არ განიხილება სტერეოტიპული მოლოდინების მიხედვით „მესამე სამყაროდან ემიგრირებულ“ მხატვარზე. საქართველოში დარჩენილი მხატვრებს კვლავ არსებული კონტექსტების პირობების გათვალისწინება, ან მათთან ბრძოლა უხდებოდათ. პერესტროიკული და პოსტ საბჭოთა ისტორიის დასაწყისის კონტექსტი რთული იყო, მაგრამ მოგვიანებით კიდევ უფრო გართულდა მანამდე არსებული ინსტიტუციების სრული რღვევისა და მრავალი ფორმის ინფორმაციისათვის გახსნილი საზღვრების პირობებში.

ქართული კულტურული ველის ცვლილებების დასაწყისის ამსახველი სურათი, რომელიც ზემოთ მოყვანილი პროცესებისა და კონკრეტული მხატვრული მაგალითების გადაკვეთით არის აგებული, რა თქმა უნდა, არ არის სრული. ეს ვრცელი და რთული სამუშაოს საწყისი ეტაპია, რომლის განვითარებამ შესაძლებელია უახლესი ქართული ვიზუალური ხელოვნების სპეციფიური გამოცდილებების სურათი და მისი კვლევის ერთ-ერთი ვერსია ჩამოაყალიბოს. განსაკუთრებით ღირებული იქნება 1990-იანი წლების მხატვრული აქტივობების ანალიზი, რომელიც უკვე სრულიად სხვა რეალობას, - ომისა და მიმდევარ სოციალური კრიზისის ფონზე გამოვლენილ არტისტულ რეაქციებს მოიცავს. ამ თემას მოგვიანებით განვიხილავთ, მანამდე კი შევჩერდებით გია ეძგვერამის შემოქმედებაზე და მისი შემოქმედების ძირითად მხარეებზე, რომლებიც მისი ემიგრაციის პირობებში მოღვაწეობის დროს გამოვლინდა.

2.2. კონტექსტების გადაკვეთაზე - გია ეძგვერამის რამდენიმე პროექტის შესახებ

არტისტული აქტივობისა და კონტექსტის ურთიერთქმედებები უახლესი ხელოვნების ისტორიაში, კერძოდ 1990-იანი წლებიდან, თანამედროვე ხელოვნების ამოცანების განსაზღვრის და მისი საზოგადოებასთან კავშირის ხარისხის ფონზე განიხილება. თანამედროვე კვლევებსა და უშუალოდ არტ ნამუშევრებში თითქმის ყოველთვის იგულისხმება 60-70-იანი წლების აქტუალური ხელოვნების გამოცდილება და მათი კრიტიკული ანალიზი, რომელიც ამ პერიოდის ხელოვნების პრეტენზიებს ეხება სოციუმთან ურთიერთობებისა და მასში ცვლილებების გამოწვევის შესახებ. *contemporary art* ვლინდება როგორც პოლიტიკური პროექტი, რომელიც სოციუმთან კავშირისა და ურთიერთობების სპეციფიური პრეზენტაციებით არის დადასტურებული. ნიკოლა ბურიო თავის *რელაციონალურ*

ესთეტიკაში ხელოვნებას განსაზღვრავს როგორც შეჯახების მდგომარეობას, როცა არტ ნამუშევრის როლი აღარ მდგომარეობს წარმოსახვით და უტოპიური რეალობის ფორმირებაში, არამედ ის იქცევა ცხოვრების წესად და მოქმედების მოდელად არსებულ რეალობაში, სადაც „არტი, რომელიც თავის თეორიულ ჰორიზონტად უფრო ადამიანურ ინტერაქციას და მის სოციალურ კონტექსტს ირჩევს, ვიდრე დამოუკიდებელი და პრივატული სიმბოლური სივრცის დაცვას.“⁵¹ ხელოვნება პირდაპირ მოქმედებაში რეალობასთან თავისთავად აქტუალურს ხდის საზღვრების თემას, არტისტის შესაძლებლობებისა და სოციუმში მისი ფუნქციის საკითხებს. გაი ემგვერადის არტ სისტემაში თანამედროვე ხელოვნების პრობლემატიკის თითქმის ყველა გადამწყვეტ პუნქტზე არსებობს გაცნობიერებული არტისტული რეაქცია, რომელიც ეხება როგორც უშუალოდ ნამუშევრის შექმნის პროცედურას, მის კომუნიკაციას რეალობასთან, ასევე ცოდნის გადაცემის სპეციფიკასა და კულტურისა და ხელოვნების რთულ ურთიერთდამოკიდებულებას. რაც შეეხება კონტექსტის საკითხს, აქ მას განსაკუთრებულად რთულ ჰიბრიდებთან მოუხდა მუშაობა, რამდენადაც მისი ბიოგრაფია საბჭოთა საქართველოში დაიწყო და პერესტროიკის პერიოდის შემდეგ დასავლეთში გადაინაცვლა. სრულიად განსხვავებული სოციალური და კულტურული სისტემების ურთიერთგადაკვეთაზე აგებული არტი საინტერესო საკვლევი თემაა როგორც უშუალოდ ხელოვანის კონცეპტუალური ხედვის გათვალისწინებით, ისე ზოგადად, პოსტ ტოტალიტარული ისტორიის არტისტული განვითარებებისა და საერთაშორისო არტ სივრცის პროცესების ფონზე. სწორედ ამ თავისებურებაზე შევაჩერებთ ყურადღებას ამ მხატვრის პროექტების განხილვისას, რაც პირდაპირ ილუსტრაციას ქმნის უახლესი წარსულისა და მიმდინარე ობიექტური პირობების ფონზე განვითარებული ხელოვნების მახასიათებლების შესახებ.

გარდამავალი პერიოდის შესახებ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ის არის ზოგადი მოცემულობა, რომელიც ამ ტერმინის მრავალმხრივი გაგებით უკვე მესამე ათწლეულია აქტუალურია ქართული რეალობისთვის და ადგილობრივი კულტურის დისკურსი მეტ-ნაკლები ინტენსივობით ავლენს ამ სპეციფიური მდგომარეობის ვერბალიზებულ ფორმებს. „შუაღედური“ მდგომარეობა, როცა რაღაც დასრულდა, ისტორიად იქცა და ახალი ჯერ კიდევ არ დაწყებულა, ერთ-ერთი მთავარი თემაა გაი ემგვერადის ხელოვნებაში და ამ თემით ის ერთგვარად უკავშირდება ხსენებულ ადგილობრივ კონტექსტს, რომლისგანაც 1990-იანი წლებიდან დისტანცირებულია, რამდენადაც თავის სამშობლოში მიმდინარე ცხოვრებას ემიგრანტის პოზიციიდან უყურებს. ის ფაქტობრივად წლების მანძილზე არ მონაწილეობდა ქართულ სახელოვნებო პროცესებში, თუმცა ადგილობრივ არტ სივრცეში მისი, როგორც „საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველი არტისტის ფაქტორი“ მაინც აქტიურად ფიგურირებდა, ბოლო პერიოდში კი ამ სცენის უშუალო მონაწილედ იქცა; თბილისში

⁵¹ Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods. Dijon: les Presses du réel, 2002. გვ. 14

„...an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space.“

ვიზიტის შემდეგ (2014 წლის თებერვალში) გაიქცა ემგვერადის არტიტული გამოცდილებების აღქმა-გააზრებით ფართო აუდიტორია დაკავდა. პოსტსაბჭოთა ისტორიის რთულ პროცესებში ემიგრაციის თემა და სამშობლოს გარეთ არტიტული კარიერის შესაქმნელად წასული ხელოვანები არ იყო იშვიათი მოვლენა და ეს განსხვავდებოდა იმ ტიპის ემიგრაციისგან, როცა მაგალითად, ევროპელი ხელოვანი შეიძლება ამერიკასა თუ იაპონიაში წავიდეს სხვადასხვა პროექტებზე სამუშაოდ, ან უკეთესი საგალერეო კონტრაქტის პირობების შემთხვევაში; აქ მოძრაობა მაინც ერთ საერთაშორისო არტ სივრცეში ხდება. ყოფილ სოციალისტურ ქვეყნებში კი ხელოვანები, ვისაც თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში მუშაობა სურდათ, თითქმის იძულებულნი იყვნენ ამგვარი გადაწყვეტილება მიეღოთ, რადგან მათ მშობლიურ გარემოში არ იყო სივრცე *contemporary art*-ის პარადიგმაში მომუშავე მხატვრებისთვის. ემიგრაციის შედეგად ისინი სრულიად განსხვავებულ და უკვე ისტორიისა და ფორმირებული ინსტიტუციების მქონე სისტემაში ხვდებოდნენ, სადაც გადასალახი იყო განსაკუთრებით რთული ამოცანა - არ დაჰყოლოდნენ მათ მიმართ არსებული სტერეოტიპულ განწყობებზე დაფუძნებულ მოლოდინებს და არ ქცეულიყვნენ ტიპიურ პოსტ-საბჭოთა ეგზოტიკურ მხატვრებად. გაიქცა ემგვერადე ამ მხრივ ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა, რომლის მხატვრული აქტივობა თანამედროვე არტ სამყაროს სრულფასოვანი წევრის პოზიციიდან მიმდინარეობს. თუ მის რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნამუშევრის სტრუქტურას განვიხილავთ ინსპირაციის პუნქტიდან რეალიზაციამდე გავრცობილ პროცესში, როგორც კონკრეტული არტიტული სისტემის კანონზომიერებებში აგებულ მხატვრულ მოქმედებას, უფრო გასაგები გახდება ეს საკმაოდ რთული სისტემა, რომელიც სხვადასხვა სახის მრავალფეროვანი ინფორმაციის მატარებელია. უფრო კონკრეტულად კი შევჩერდებით რამდენიმე კონცეფტის ირგვლივ განვითარებულ სუბიექტურ გამოცდილებაზე, რომლებიც მისი ნამუშევრების ვიზუალურ თუ პერფორმატიულ-აქციონისტურ იკონოგრაფიას განსაზღვრავენ. ძირითადად ეს ეხება ზემოთ ხსენებულ „შუალედურ“ მდგომარეობას, ასევე რიტუალისა და აბსტრაგირებულად ხედვის თემებს. მხატვრის თეორიული ტექსტები, ლექციები და სოციალურ ქსელებში აქტივობის ფორმა, რასაკვირველია მისი ზოგადი სტრატეგიის ნაწილია, სადაც ერთ-ერთ მთავარ პუნქტად ყოველთვის თანამედროვე ხელოვნების პარადიგმაში მოძრაობის სპეციფიკა და მისი ინტერპრეტაცია რჩება. ეს ფაქტორი მისი შემოქმედების პროცედურულ მხარეს წარმოადგენს. ლოგიკური იქნება დასაწყისისთვის თუ ხედვის/აღქმის თემაზე შევჩერდებით და გავიაზრებთ მის განმსაზღვრელებს დღევანდელ მოცემულობაში, რამდენადაც „ხედვა“ (*seeing*) მხატვრობაში მოდერნის დადგომიდან დღემდე სრულიად განსხვავებულია „ხედვის“ იმ გაგებისგან, რომელიც თავის დროზე მიმეზისით განსაზღვრულ ხელოვნებას გულისხმობდა. ჰანს ბელტინგი საუბრობს იმ პრობლემაზე, რაც შეიძლება წარმოიშვას, როდესაც ფორმების განხილვას იდეალთან მიმართებაში კი არ ვახდენთ, არამედ უშუალოდ ხედიდან გამომდინარე. აქ ის მეტი სიცხადისათვის ვიოლფლინის იმ პრინციპებს მოიხსენიებს, როგორებიცაა „ღია“ და „დახურული“ ფორმები, რომლებიც „ეფუძნებიან ორ ფუნდამენტურ წინაპირობას: პირველი, რომ ხელოვნება თავისთავად იზღუდება ერთგვარი *a priori* საზღვრებით; მეორე, ეს საზღვრები შესაბამისობაშია ხედვის ასევე შეზღუდულ შესაძლებლობებთან, რომელიც არსებობს როგორც ფსიქოლოგიური და ფსიქოლოგიური შინაარსების

მქონე“.⁵² ბელტინგის კომენტარის მიხედვით ეს თეზისი ვიოლფლინმა ჩამოაყალიბა სტილისტური ეპოქების უნივერსალური კრიტერიუმით განსაზღვრისათვის, როცა ის თვლიდა, რომ შესაძლებელი იყო „ხედვისა და სტრუქტურის, ინტერპრეტაციისა და ხელოვნების სრულყოფილი სიმეტრია“, მაგრამ აქ პრობლემა უფრო ღრმაა: „ხედვა უდავოდ არა მხოლოდ ბიოლოგიური პირობებიდან ხდება, არამედ უფრო მეტად კულტურულ შეთანხმებებს ასახავს, რომელიც მოკლედ რომ ვთქვათ, არ აიხსნებიან თვალის ფიზიკური სტრუქტურით.“⁵³ მოდერნის მდგომარეობაში „კულტურული შეთანხმებები“ ხელოვნების საზღვრების გაფართოებას და ტექნიკური პროგრესის შედეგების გაზიარებას გულისხმობდა, თუმცა ჯერ კიდევ არ იყო გამოკვეთილი საზღვრების სრულიად გადაშლა-გაქრობის პოსტ-მოდერნისტული თეზისი. ცვლილების ეფექტი, რომელიც ხედვის ახალი წესის გაჩენამ, ანუ მოდერნმა მოიტანა, გაა ემგვერადის ერთ-ერთ ნამუშევარში საკმაოდ რთულ მეტაფორად იყო ნაჩვენები. ეს არის ინსტალაცია - *ვის ეშინია, ჩოგბურთის, სექსისა და სხვა გასართობების* (2007) (ილ.12), რომელიც სკულპტურისა და კედლებზე განაწილებული აკვარელით შესრულებული ექსპრესიული სერიისგან შედგებოდა. ხის პოსტამენტ-მაგიდაზე იდგა გადაჭრილი ხარის ფიტულის ნაწილი მხოლოდ უკანა ფეხებით, მიმაგრებული ცურითა და გახსნილ მუცელში ჩადგმული სარკით. თვითონ ავტორი ხარის არქექტიპულ მნიშვნელობას მოდერნისტულ რევოლუციასთან, უდიდეს გამონთავისუფლებულ ენერჯიასთან აიგივებს, ხოლო მის ტრანსფორმაციას მეწველ ძროხად კი მოდერნისტული იდეებისა და ფორმების ექსპლოატაციასა და ბაზრის პროდუქტად ქცევასთან: სარკისებური ზედაპირი აირეკლავს არაცნობიერის კვლევის ფონზე აგებულ სურათებს, რომლებითაც მასკულტურა მანიპულირებს. სათაური ასევე სიმბოლური ალუზიაა ედვარდ ელბის ცნობილ პიესასთან - *ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?*, რომელშიც მოქმედება წყვილის ურთიერთობის კრიზისს, ფრუსტრაციისა და ნევროტული განწყობების ფონზე ვითარდება. არტისტის ფიგურა გაა ემგვერადის მსოფლმხედველობაში ერთგვარი პროფეტია, დაახლოებით ბოისის მოდელის მსგავსი, რომელიც თავისი ცოდნის-გამოცდილების გაზიარებას ირაციონალური გზებით - ე.წ. *აურით* ახერხებს. აქ *აურის* მნიშვნელობა არტისტული პრაქტიკებისთვის უფრო ფართოვდება იმ აზრით, რომ ეს „არაკადემიური“ ტერმინი მოდერნისტულ კვლევებში ვალტერ ბენიამინის ეპოქალურ ესეში - *ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ერაში*⁵⁴ გამოჩნდა და იქ ისტორიული მხატვრობის, ფერწერული „ორიგინალის“ მთავარ განმასხვავებელ თვისებად იყო დასახელებული, ტირაჟირებული გამოსახულებებისა თუ ყოფითი

⁵² Heinrich Wölfflin. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Courier Dover Publications, 1950. გვ.27

„...are grounded on two fundamental premises: first, the art itself is circumscribed by certain a priori limits; second, that these limits correspond to equally limited possibilities of seeing, which exist as psychological and psychological contents.”

⁵³ Hans Belting. *The end of the history of art?* translated by Christopher S. Wood. The University of Chicago press. 1987 გვ.22.

“Seeing is surely not merely derived from biological conditions, but rather reflects cultural conventions which, to put briefly, are not to be explained by the physical structure of the eye.”

⁵⁴ Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [Zeitschrift für Sozialforschung](#). 1936.

ობიექტების (ჯერ კიდევ ახლადგამოჩენილი *რედიმედეების* სახით) საპირისპიროდ, რომელთაც ეს *აურა* არ გააჩნდათ. ბენიამინი „ორიგინალი“ ნამუშევრის აურის ძალას ინ უნიკალურ შემოქმედებით ინვესტიციას უკავშირებს, რომელიც კონკრეტული დრო-სივრცით განზომილებაში დაგროვდა ავტორისა და მისი ქმნილების ურთიერთობისას, ნამუშევრის „შექმნის“ პროცესში. რამდენადაც პოსტმოდერნისტულ ფორმატებში მუშაობისას იმდენი დრო და ფიზიკური შეხება/ხარჯვა არ სჭირდებათ, რამდენიც ტრადიციული ხელოვნების „აურის მქონე“ ნიმუშების დროს,⁵⁵ აქ განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს ავტორის ფაქტორი და ამჯერად თავად მისი *აურა*, რომელიც ამ შემთხვევაში ხელოვანის მთავარი „ნამუშევარია“, ანუ არტისტი პირველ რიგში ქმნის თავის თავს, უფრო ზუსტად მუდმივ ტრანსფორმაციაშია და მისი არტისტული პროდუქცია, რომელიც განუყოფელია ავტორის ეგზისტენციალური არსისაგან, აღბეჭდილია ამ ხარისხობრივი მაჩვენებლით. თუ ამ რაკურსით წავიკითხავთ გია ემგვერადის ნამუშევრებს, სწორედ ეს ხარისხობრივი განმსაზღვრელი იქნება პროექტის მრავალშრიანობის განმსაზღვრელი *კატარძლის (ილ.13)* შემთხვევაში.

ეს პროექტი „შუალედური“ მდგომარეობის გააზრებაზეა კონცენტრირებული, - ავტორის თქმით *კატარძალი* უცნაური სოციალური სტატუსის მატარებელი პერსონაა, რომელიც უკვე აღარ ეკუთვნის თავის ოჯახს და ჯერ ახალი ოჯახის წევრიც არ გამხდარა. ამ ფენომენის არტისტული გააზრება მთავარ კონცეფტად შენარჩუნდა გია ემგვერადის იკონურ ნამუშევრებში, რომელიც დროში გავრცობილ დაუსრულებელ პერფორმანსში გრძელდება და მუდმივად განახლებადია სხვადასხვა კონკრეტული მომენტისთვის, - სხვადასხვა დროის დოკუმენტაციაში ეს არის თვითონ არტისტი ქალის კაბაში; ერთი შეხედვით დამაბნეველი მოულოდნელობა, - გროტესკულობისა და აბსურდის ნოტებითა და ირონიული აქცენტირებით აგებული კარნავალური განზომილებისა იმ გაგებით, როცა ირღვევა არსებული წესრიგი თავისი სოციალური კავშირებითა და პოლიტიკური ინსტიტუციებით და ყველაფერი „თავდაყირა“ დგება. მოულოდნელობისა და აბსურდის ხარისხის კონტრასტულობა ემპირიულ კონტექსტის გადაკვეთაზე გია ემგვერადის შემოქმედების სტრატეგიის მთავარი პუნქტია, რასაც მუდმივად ზუსტად გათვლილი სქემითა და უტყუარი ეფექტურობით ახორციელებს ცალკეული ნამუშევრების რთული სტრუქტურის მიუხედავად და ე.წ. „დინების საწინააღმდეგოდ ცურვისას“. *მე ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ვარ (I Am Still Young)*, 1995 (160X120 ფოტო.ალუმინი) - არტისტი „ბრეტელებიან“ სარაფანში უკიდურესად გახსნილი თვითპრეზენტაციით გამოდის, იმდენად აქცენტირებულია დაუცველობა, რომელიც თითქმის შეგნებულ თვითშეწირვაზე თანხმობას გამოხატავს, რომ მომენტალურად გაანეიტრალებს ნებისმიერ შესაძლო კონფრონტაციას, რაც შეიძლება გარედან მოდიოდეს. ეს ერთგვარად ორთოდოქსული განმაიარაღებელი მორჩილება და მზადყოფნა ყველაფრის (არსებული სამყაროს მოცემულობის) მიღებისათვის გია ემგვერადის არტისთვის სახასიათო „მეტაფიზიკურ ასკეზას“ განსაზღვრავს, რომელზეც საუბრობს ბორის გროისი წერილში *არტ ასკეტი* და რომელიც მისი აზრით ამ ხელოვანს ავანგარდის ტრადიციასთან აკავშირებს: „ავანგარდის

⁵⁵ სტერეოტიპულ შეხედულებას, რომ მულტიმედიურ ნამუშევრებში უფრო ნაკლები შრომა იხარჯება, ვიდრე ტრადიციული დაზღური ფერწერის შესრულების დროს, ხშირად განიხილავს ბორის გროისი თავის ტექსტებში. (ავტ.შენიშვნა).

ხელოვნება აგრძელებს დიდ მეტაფიზიკურ პლატონურ-ქრისტიანულ ტრადიციას. ამ ტრადიციაში სურთ მიაღწიონ სულის უკვდავებას და ამიტომაც ასკეზის მეშვეობით განიცდიან მისტიკურ სიკვდილს, სულის ნულოვან მდგომარეობას, რითიც საკუთარ თავს ყველაფერი ადამიანურისგან ათავისუფლებენ. ეს მეტაფიზიკური ასკეზა გამოსავალს რედუქციაში პოულობს, რომელიც ავანგარდის მთავარ მეთოდს შეადგენს.⁵⁶ შედეგად მიღებული რაფინირებული მინიმალიზმის გარდა ემგვერადის არტში ერთი მოვლენისა თუ ობიექტის არსზე კონცენტრირება რეალობის მუდმივ ამოქმედებაში, მის „შიშვლად“ წარმოდგენაში სრულდება. *პატარძლის* შუალედური „პასიური“ მდგომარეობა საკმაოდ კატეგორიული შეკითხვით არღვევს ფსევდო იდილიას და ეს უკანასკნელი პარადიით დეკონსტრუირებული რჩება. გზავნილი-შეკითხვა ასე ჟღერს: „მე ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ვარ, ჯან-ღონით სავსე იმისთვის, რომ შევცვალო რაღაც. მაგრამ რა შევცვალო? („I am still young, full of strength to change something. But what to change?..“). ზოგადად არტისტი გია ემგვერადე "შეკითხვებზე" მუშაობს, ისინი ზოგჯერ ღიაა, ზოგან კი „შენიღებული“. *პატარძალი* -შეკითხვა ბურჟუაზიული სტერეოტიპების კრიტიკული გააზრებით არღვევს „მომავლის“ უტოპიას, სადაც „ახალი და ბედნიერი ცხოვრება იწყება, - ყველაფერი შეიცვლება, უკეთესი გახდება“. მეორე ალუზია აქ დიუმანის ერთ-ერთი ურთულესი სტრუქტურის ნამუშევართან მიდის. საუბარია ნამუშევარზე - *დიდი შუშა*. (*პატარძალი გახდილი მარტოხელა მამაკაცების მიერ, თუნდაც*) (*The Large Glass. The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*) (ილ.14), რომელზეც ავტორი 1915-1923 წლებში მუშაობდა. ერთ-ერთი ინტერპრეტატორი ჯანის მინკი მასში ასახულ წინააღმდეგობრიობას განსხვავებული სქესების სურვილების არათანხვდენაში ხედავს: „*დიდი შუშა* იწოდება სიყვარულის მანქანად, მაგრამ ის ფაქტობრივად უფრო ტანჯვის მანქანაა. მისი ზედა და ქვედა არეები ერთმანეთისგან სამუდამოდ განცალკევებულია იმ სივრცით, რომელიც „პატარძლის ტანსაცმელით“ არის მონიშნული. პატარძალი თითქოს თოკზე ჰკიდია იზოლირებულ გალიაში, ან ჯვარცმულია. მარტოხელა მამაკაცები ქვემოთ რჩებიან, რომელთაც მხოლოდ მასტურბაციის აგონია დარჩენიათ.“⁵⁷ პატარძალი გია ემგვერადის არტში განსხვავებული კულტურული კონტექსტის ფონზე - სექსუალური რევოლუციებისა და გენდერული კვლევების უკვე მნიშვნელოვანი რესურსის გათვალისწინებით (რაც დიუმანის ნამუშევრის შესრულების დროს ჯერ კიდევ თავის ადრეულ სტადიაზე

⁵⁶ Boris Groys. "Art Asket. Gia Edzgeradze." *Kunstforum*, Bd.142, 1998, s.140

„Искусство авангарда является последователем большой метафизической, платоновско-христианской традиции. В этой традиции желают достичь бессмертия души, потому и переживают посредством аскезы мистическую смерть, нулевое состояние души, освобождая тем самым себя от всего человеческого.

Эта метафизическая аскеза находит свой разрешение в редукции, которая представляет собой главный метод авангарда.“

⁵⁷ Janis Mink. *Marcel Duchamp, 1887-1968. Art as Anti-Art*. Köln: Taschen, 2004

"The Large Glass has been called a love machine, but it is actually a machine of suffering. Its upper and lower realms are separated from each other forever by a horizon designated as the 'bride's clothes.' The bride is hanging, perhaps from a rope, in an isolated cage, or crucified. The bachelors remain below, left only with the possibility of churning, agonized masturbation."

იმყოფებოდა) სხვა ჟღერადობას იძენს, - თუნდაც იმის გამო, რომ ქალის კოსტიუმში ჩაცმული მამაკაცი იმდენად შოკისმომგვრელი ფანტაზია აღარ არის, როგორც ეს დადას და სიურრეალიზმის პირველი პრაქტიკების დროს იყო. გენდერული რიტორიკა აქ ნაკლებად აქტუალურია, პატარძლის კაბა კი უფრო უნიფორმაა, რომელიც ზოგადად სკეპტიკურია ხსენებული რიტორიკის მიმართ (ჯანის მინკის კომენტარი) და იმ კულტურულ განზომილებაში მუშაობს, სადაც სქესი ანალიზის კატეგორია აღარ არის. „შუაღედური“ მდგომარეობის პრობლემატიკა ყველას თანაბრად ეხება, უფრო „დემოკრატიულია“, ხოლო ავტორი კი ვრცელ მონოგრაფიაში *Welcome foam-farewell human*⁵⁸ თანამედროვე მხატვრული პროცესების მისამართით გამოთქვამს კითხვა-მოსაზრებას: - „მთავარი საკითხია თუ თანამედროვე დროის მოხაზულობები როგორ წარმოადგენენ მომავლის სახეს და რას ნიშნავს მომავალი დღეს?“⁵⁹ მომავლის სურათების ამსახველი მხატვრული ფანტაზიების ისტორიის უდიდესი ნაწილი ესქატოლოგიურ- აპოკალიპტურ ხატებსა და უტოპიური სამყაროების მოდელების საზღვრებს შორის მონაცვლეობს, პოსტ ისტორიულ ხანაში კი ილუზიის სურვილის დაკარგვა და გლობალიზაციის შეუქცევადი შედეგების განხილვა გახდა აქტუალური: “ფაქტობრივად გლობალიზაცია ფატალურია უნივერსალურისთვის. უნივერსალური დინამიკა როგორც ტრანსცენდენტურობა, იდეალური მიზანი თუ უტოპია წყვეტს არსებობას როგორც ის, რაც მიღწეულია. ღირებულებების გლობალიზაციით სრულდება ღირებულებების უნივერსალურობა. ეს არის ერთპოლუსიანი აზროვნების ტრიუმფი უნივერსალურ აზროვნებაზე... რაც ხდება უნივერსალურის გლობალურად გადაქცევისას, ეს არის ინფინიტუმის სისტემის ერთდროული ჰომოგენიზაცია და ფრაგმენტაცია “. ⁶⁰ ჟან ბოდრიარის მსჯელობა ამ ტექსტში გრძელდება ხსენებულ ჰომოგენიზაციაზე გამოვლენილი რეაქციების განხილვით, რომელიც ერთგვარი სინგულარობის ამბოხია და სხვადასხვაგვარად ვლინდება, ნეგატიურადაც და პოზიტიურადაც. „სინგულარობის ამბოხი“ - შეასძლოა ყველაზე მეტად შესაბამისი აღმოჩნდეს გია ედგვერადის არტის არსის განსაზღვრისთვის, რამდენადაც ის მუდმივ კონფრონტაციაშია მეინსტრიმულ პროცესებთან, რომელზე რეფლექსირების დასკვნა-მოსაზრებებს ასევე გამოთქვამს ვიზუალური პროექტების პარალელურად: „ჩვენ ახლახანს გავიაზრეთ, რომ ობიექტი გაიშალა აღმნიშვნელის შიგნით და რომ საგანს ბრიკოლაჟის სტრუქტურა აქვს იმ შესაძლებლობის გარეშე, რომ ის წმინდა და მონოგამიურ ფენომენად იქცეს.“⁶¹ *პატარძალი*, რომელიც გროტესკულად იჭრება სხვადასხვა სიტუაციებსა და კონტექსტებში, თავისი დეტერიტორიზაციით გადაიქცევა „ობიექტის გაშლის“

⁵⁸ Gia Edzgeradze. *Welcome foam-farewell human*. Hatje Cantz Verlag. 2009.

⁵⁹ „The major question is how the outlines of the history of modern times designed the image of the future today and what does the future signify now?“ Gia Edzgeradze. *Welcome foam-farewell human*. Hatje Cantz Verlag. 2009. გვ.221.

⁶⁰ Jean Baudrillard. “From the *Universal* to the *Singular*: The Violence of the Global.” *The Future Of Values. 21st-Century Talks*. (edited by Jerome Binde). *Unesco* and Berghan Books, Oxford (2004).p. 19-20 – „In fact, globalization is fatal to the universal. The dynamic of the universal as transcendence, an ideal goal or utopia, ceases to exist as such once it is achieved. The globalization of values puts an end to the universality of values. it is the triumph of unipolar thought over universal thinking....what happens, with the transition from the universal to global, is a simultaneous homogenization and fragmentation of the system of infinitum.”

⁶¹ just recently we realized that object has dissolved within the signifier and that subject has a nature of a mere bricolage without the chance to transform itself into a pure and monogamous phenomena. 222 (ქართული თარგმ. ბ.ხაბულოანი)

ილუსტრაციად, - ის არ არის იმ კატეგორიის ხელოვნება, რომელიც თავისი არსით პურისტულია, დაცულია სხვა ელემენტების ჩარევისგან და მხოლოდ გარკვეული მსოფლმხედველობის პრინციპების დაცვაზეა კონცენტრირებული, ანუ მყარი აღმნიშვნელის ძალაუფლებას ემორჩილება:

“პატარძლის ტექსტის თარგმნა მართლაც ძნელი საქმეა. ეს ტექსტი გამოქვეყნებულია ინგლისურ, გერმანულ, იტალიურ, უნგრულ, რუსულ ენებზე და ამრიგად, ალბათ უკვე დროა, ქართველებიც გაეცნონ მას.

უპირველეს ყოვლისა, თარგმანს განსაკუთრებული ტონი ართულებს. მთავარი გმირი ცოტა შენელებულია, ცოტა შეუვალი, ნამდვილად ღირსეული და ასევე შეპყრობილი - შეპყრობილი უარყოფით - და არაა თანახმა იმაზე, რომ იმ კონცეფციის ნაწილი იყოს, რომელსაც „პატარა ადამიანურ ქმნილებას“ უწოდებენ. ის კრებითი სახეა უნიკალური ფენომენისა - განსაკუთრებული დასავლური ცნობიერების წესისა; მისი დახვეწილი მგძნობიარობით, უსასრულო ორჭოფობით, ძიების წყურვილით და წარუმატებლობისთვის განწირულობით.

ამ ტექსტის თარგმანის მეორე ძირეული პრობლემა ისაა, რომ ქართული ვერსია სახიფათოდ სენტიმენტალური ან მეტისმეტად რომანტიკული შეიძლება იყოს. სულ პირიქით: თარგმანი მშრალი და, მე ვიტყვოდი, სრულიად ასკეტური უნდა იყოს. მან შეიძლება წარმატება მოგვიტანოს.”⁶²

პატარძლის ამბივალენტურობა, - ერთი მხრივ გაურკვეველობა-დაუცველობა და მეორე მხრივ უკიდურესი გახსნილობა ნებისმიერი ახალი ფუნქციის მიღებისა და თავზე აღებისათვის (მისი, როგორც პროექტისთვის სივრცის გაფართოებაზე), ქმედითია და უკვე რეალიზებული ვერსიები - ფოტო-იმიჯი, პერფორმანსი კიბეზე ყრუ კედლის წინ, თუ ხალხმრავალ ადგილას „შეჭრა“, მხოლოდ რამდენიმე ვარიანტია იმ უსასრულო შესაძლებლობებიდან, რაც მომავალში შეიძლება განხორციელდეს, ან თუნდაც შესაძლებლობად დარჩეს. თუ *პატარძალი*-ფოტო გამოსახულება კონცეფტის პრეზენტაციის შედარებით ლაკონური ფორმაა, პერფორმანსის ფორმატში ის უფრო რთულ სტრუქტურაში გადადის, - კიბეზე ასული არტისტი-*პატარძალი* ცარიელ და მაღალი კედლით იზოლირებულ სივრცეში „უხილავ“ აუდიტორიას უმეორებს „It is beautiful“. „მშვენიერება“ განსაკუთრებით ირონიულად და უმეტესწილად „უადგილოდ“ გაისმის თანამედროვე ხელოვნების კონტექსტში, სადაც ხელოვანის მთავარი საგანი ის დიდი ხანია აღარ არის და პირიქითაც, ავანგარდული ტრადიციის გათვალისწინებით საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე არტისტები ვალდებულადაც კი თვლიდნენ თავს ‘მშვენიერების’ იდეალებზე მიჯაჭვულობა გააკრიტიკებინათ როგორც ბურჟუაზიული ღირებულება, ან საერთოდ იგნორირება გაეკეთებინათ მისთვის (განსაკუთრებით აგრესიული მიდგომა კი მოდერნისტული ხელოვნების ისტორიის დასაწყისისთვის იყო დამახასიათებელი). პერფორმატიულ პრაქტიკაში მარინა აბრამოვიჩის *art must be beautiful* (1975), - ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პერფორმანსი, ღია მანიფესტს წარმოადგენდა ხელოვნების გათავისუფლების მოთხოვნით ბურჟუაზიული კლიშეებისა და სილამაზის პროფანული გაგებისაგან. არტისტების ნაწილი პირდაპირ

⁶² შ. შავერდაშვილი. ინტერვიუ გაა ემპვერამესთან. *ცხელი შოკოლადი*. #13.2006.თბილისი.

გამოხატული ზიზღით რეაგირებს მშვენიერების ხორციელ-მგრძნობიარე გაგებაზე, მაგ. რონა პონდიკმა თავისი აგრესიული ინსტალაცია *პატარა მობანავეები*-ვარდისფერი ვაშლებით, რომელთაც ღია კბილებიანი პირები აქვთ, რენუარის ვარდისფერ-სადაფისებურ სხეულებს დაუკავშირა, რომლებიც მასში აგრესიას იწვევდნენ: „ეს იყო დაახლოებით 1990 წელს. ვიღაცამ წამიყვანა რენუარის მობანავეების სანახავად და მე ვერ ავიტანე ის. აქ არის იმგვარი ვარდისფერი, რომელიც ივარაუდება როგორც გრძნობიერი და მაცდუნებელი და ეს მაღიზიანებდა... ვიფიქრე, რომ გავაკეთებდი ნამუშევარს, რომელიც ამას გადმოსცემდა.“⁶³

გია ემგვერადის ამ ორაზროვან თამაშში მშვენიერების კონცეფტის სწორხაზოვანი გაგება და ამ კონცეფტის ასევე სწორხაზოვანი უარყოფაც კითხვის ქვეშ დგება და „მშვენიერების“ ცნების ერთგვარი დეტერიტორიალიზაციაც ხდება, - „მშვენიერი“ შეიძლება სხვა შინაარსსაც ატარებდეს, ის სხვა რამეც შეიძლება იყოს ილუზორული იდეალებისა და ყალბი ფანტაზიების განსხეულების გარდა. არტისტის მიერ უწყვეტად, დამარცვლით გამოვლენილი „It is beautiful“ ამ აღმნიშვნელის ტრადიციულ მონოლითურობასა და კატეგორიულ პრეტენზიებს არღვევს, ანაწევრებს სხვა შესაძლებლობებად, ახალ შინაარსებად და მოდიფიკაციებად. რიზომის სისტემის აღწერისას ჟილ დელიოზი და ფელიქს გვატარი წერენ, რომ ნებისმიერი ბუნების სემიოტიკურ რგოლები დაკავშირებულია კოდირების სრულიად განსხვავებულ მეთოდებთან, იქნება ეს ბიოლოგიური, პოლიტიკური, ეკონომიკური და ა.ს., სადაც სხვადასხვა ნიშნების არა მხოლოდ რეგისტრები მონაწილეობენ, არამედ საგანთა მდგომარეობებიც.⁶⁴ რიზომატული სისტემის მრავალშრიანობა და ინტერპრეტაციათა დიდი ველი წარმოადგენს რეალობას, სადაც გია ემგვერადის ნამუშევრები „მუშაობენ“, *საგნები და სიტყვები* მუდმივ ტრანსფორმაციაში იმყოფებიან: „ერთხელაც ჩვენ აღმოვაჩინეთ, რომ ყველა საგანი, ჩვენი ჩათვლით დაიტბორება ყოფიერებით. ჩვენს ირგვლივ ყველაფერი გაიღვიძებს და ამოდრავდება და ჩვენ შევიგრძნობთ ფორმების უპირობო სიუხვის ეგზისტენციალურ ზვავს. ამ ველურ, არქაულ, პირველქმნილ განცდაში სახელები და ნიშნები ჰაერში გაქრებიან, შეარყევენ ჩვენს „განჭვრეტელობის“ სიფრიფანა მითებს, გაგვძარცვავენ შესაძლებლობებისგან

⁶³ “It was around 1990. Someone took me to see a show of Renoir’s Bathers and I hated it. There is this use of pink and it’s supposed to be seductive and sensual and I put my teeth on edge.. I thought “I am going to do a piece that captures this” and that’s where Little Bathers came from.” Rona Pondick. *Works – 1986-2001*. Sonnabend press.2002. გვ.58

⁶⁴ Gilles Deleuze and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. *Bloomsbury Academic*.2004

შევექმნათ ამგვარი მითები.“⁶⁵ მითოშემოქმედების ალტერნატივა აქ საგნების განზომილებათა კვლევა, მათი ენის სტრუქტურული სქემების მოცემულობებში „მოგზაურობა“ და ახალი მნიშვნელობების აღმოჩენა და ვერბალიზაციაა, რომელიც უშუალოდ ეხება არტისტული აქტივობის საზრისებს: საგნების-ფაქტურების ენერგეტიკული და სტრუქტურული მახასიათებლები ახალ ალფავიტებს ქმნიან ახალი ტექსტებისთვის. გაი ემგვერადის ლექსიკონში სტაფილო, ბრინჯი თუ ბალახი სპეციფიური გზავნილების ნაწილაკები მათი მნიშვნელობების ტრანსფორმაციის შემდეგ ხდებიან. საგნებთან დაკავშირებული თავისუფალი ასოციაციები მათი პირვანდელი მნიშვნელობის დეკონსტრუქციის შემდეგ ახალ მოცემულობებით ქმნიან სპეციფიურ პირობებს, სადაც „სტაფილო“ აღარ არის სტაფილო და „ბრინჯი“ აღარ არის ბრინჯი: „რამდენადაც ტრადიციულად ვაშლს ელეგანტური მაკიაჟი და მშვენიერების მანტია აკრავს (ამიტომაც დაუკავშირა კაცობრიობამ ის ცოდვას), სტაფილო რჩებოდა გულწრფელი, მართალი თავის ბუნებრივ ფორმასთან და ღიად აჩვენებდა თავის ბიოლოგიურ პრინციპს. ის ყოველთვის წმინდად ირეკლავდა ამ ოთახის დახშულ სიბნელეს ყოველგვარი დამახინჯების გარეშე. მისი ეროტიული პოტენციალი ღიად და შიშვლად ვლინდებოდა მის უხემ არქაულ ფორმაში, რომელიც ჩვენი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე, გაიგივებული იყო პენისთან. მან დროთა განმავლობაში ამ სამყაროს სხვა საგნებისგან განსხვავებით არ განიცადა კულტურული ასიმილაცია, ან ესთეტიზაცია. ეს თვისებები ნამდვილად ადასტურებს სტაფილოს საკრალურ როლს იყოს „სამყაროს მძლავრი ასო“, რომელმაც ბოლომდე შეაღწია დედამიწის ვაგინაში. მისი სიამაყე არ ილახება მაშინაც კი, როცა ის მონდომებითა და შეურახმყოფელი ჟესტით არის ძალადობრივად ამოძრობილი ამ ვაგინიდან. ის უცვლელად ერეგირებული რჩება ფაფუკი ბოცვრის კბილებშიც კი.“⁶⁶ „სტაფილო“ ამ შემთხვევაში, მიუხედავად მისი გარეგნული ინდივიდუალური მკაფიოებისა, მაინც გადამტანი აგენტის როლში რჩება იმ პრობლემების აქცენტირებისთვის, რომელიც კულტურულ ასიმილაციასა თუ ესთეტიზაციას მოიცავს და ვიზუალური ხელოვნების ენის შესაძლებლობებსა და მისი განვითარების

⁶⁵ „One fine day we will discover that all things, including ourselves, are inundated with being. Everything around us will awaken and stir and we will perceive the existential avalanche of an inconceivable wealth of forms descending upon us each moment. In this wild, archaic, primal experience, names and signs will vanish into thin air, exploding the flimsy myths of our “insights” and robbing us of the chance to create such myths.“
Gia Edzgeradze. *Welcome foam-farewell human*. Hatje Cantz Verlag. 2009. p.112

⁶⁶ „While the apple, admittedly, has successfully put on elegant make-up and the shining robe of beauty (which is why mankind has accumulated its fair share of sin), the carrot has been honest, remained true to its natural shape and bluntly exposed its biological principle. It has always purely reflected the stale darkness of this room without any distortion. Openly and nakedly, its erotic potential has come out in its brutal archaic form which, through our long history, has become equated with penis. It has, in the course of time and unlike all the other objects in this world, defied cultural assimilation, or estheticization. These characteristics truly confirm the carrot’s sacred role of being “the mighty prick of the universe” which has entered the vagina of Mother Earth up to the hilt. Its pride is not even impaired by the scrupulous and insulting gesture of forcefully removing it from that vagina. It invariably remains erect, even between the teeth of the fluffy rabbit.”
Gia Edzgeradze. *Welcome foam-farewell human*. Hatje Cantz Verlag. 2009. გვ.112.

საზღვრებს ეხება. გია ებგვერადის მრავალკომპონენტური ინსტალაცია ვენეციის 50-ე საერთაშორისო ბიენალეზე 1997 წელს (ილ.15-16), სტაფილოს კონცეფტის შინაარსების გარდა მოიცავდა ბრინჯს, - ადამიანის ტერფების პლასტიკურ სკულპტურას, ბალახიან მოლს, ფერწერებიან პანელსა და „კომკს“, პატარძლის ფოტოს წარწერით „I am still young.“ ნამუშევარი რუსეთის პავილიონში იყო წარმოდგენილი, როგორც ექსპოზიციაში ჩართული ქართული პროექტი. 1997 წელი საქართველოსთვის ჯერ კიდევ ღრმად კრიზისული პერიოდი იყო, - ეთნო-კონფლიქტებისა და სამოქალაქო ომის შემდგომი პერიოდის დეპრესიითა და ეკონომიური პრობლემებით. იმ დროისთვის ქვეყანა ვერც იფიქრებდა ისეთ მასშტაბურ პროექტში მონაწილეობაზე, როგორც ვენეციის ბიენალე იყო. არსებულ რეალობაში არტისტს შესაძლებლობა ჰქონდა პავილიონში, როგორც ქვეყნის პირობით სივრცეში მთელი თავისი არტისტული რესურსით ემოქმედა და ის შეკითხვები შეეტანა, რაც სხვადასხვაგვარად წაიკითხებოდა ბიენალეს მოცემულობაში და მის მშობლიურ ქვეყანაში კულტურული თუ სივრცობრივი დისტანციიდან. პროექტის სათაური - *სურათი და დამკვირვებელი/The picture and observer*, - გამოსახულებისა და პერცეფციის სირთულეს გამოკვეთს განსჯის საკითხად, იქნება ამ ორი რეალობის კონფლიქტი თუ შეთანხმებული თანამშრომლობა მოცემულ *a priori* დიქტომიაში, სადაც შიდა მოდელირებისთვის არანაირი კონკრეტული საზღვარი არ იგულისხმება. მიუხედავად ექსპოზიციის ერთი შეხედვით მინიმალისტური და მკაცრად რაციონალური გააზრებისა, ფაქტურების, საგნების, აღმნიშვნელების ფართო ინტერპრეტაციის ველი ერთგვარად ქაოტურად კი ჩანს მრავალფეროვანი ენერჯის აკუმულირების გამო; შედეგი გამოიყურება როგორც სურათი, რომელიც ერთდროულად მოიცავს წესრიგსა და ქაოსს. ბიენალეზე ნაჩვენები ინსტალაციის ერთი ნაწილი სტაფილოზბრინჯით აგებულ იატაკის გეომეტრიულ სკულპტურას ეკავა, - სტაფილოს გადანაწილებული გროვებით შემოსაზღვრული „ჩარჩოს“ შიდა სწორკუთხა ფართობი მთლიანად დაფარული იყო შთამბეჭდავი რაოდენობის ბრინჯით. ავტორის ალფავიტში ბრინჯი ისევე, როგორც სხვა ელემენტები, რასაკვირველია განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე კოდების მატარებელია. ერთი მხრივ ის ასოცირდება აღმოსავლური კულტურის სიმბოლურ ნიშნად, რიტუალსა თუ ირაციონალური ცოდნასა და მედიტაციურ მდგომარეობასთან, მეორე მხრივ კი ის ავტორისთვის საინტერესოა ფორმისა და ფაქტურის, მარცვლის სპეციფიური სტრუქტურის გამო, რომელიც კრისტალს ჰგავს და აბსტრაგირებისას ძალიან შორდება მისი, როგორც კვებითი ღირებულების მქონე პროდუქტის ტრადიციულ მნიშვნელობას. რა თქმა უნდა, რაოდენობის თემა (მარცვლის რაოდენობის უსასრულობა) ნამუშევარში არანაკლები მნიშვნელობის კონცეფტია, რომელიც მოგვიანებით სხვა, ძალიან პოპულარულ არტისტულ ინტერპრეტაციაშიც გამოჩნდა, - იგულისხმება 2010 წელს ტეიტის ტურბინა ჰოლში აი ვეივის ერთ-ერთი ცნობილი ინსტალაცია მზესუმზირას

მარცვლები. რა თქმა უნდა, რაოდენობის კონცეფტის მარცვლოვანი ორგანული პროდუქტის მეშვეობით გამოხატვა სრულიად განსხვავებულ არტისტულ სისტემებში თანამედროვე ხელოვნების ენის მატრიცის საფუძველზე აღმოცენებული და საინტერესოა ზუსტად განმასხვავებელი ელემენტების გამო. მარცვლების მასით დაფარული ველი ორივე შემთხვევაში კულტურის ფუნდამენტებს და ნაციონალურ კონტექსტებს გულისხმობს, - გია ებგვერამესთან ის ერთდროულად აღმოსავლური მედიტაციური პრაქტიკების გამოცდილებაც არის და ასევე სიმბოლურ საქართველოში შეტანილი „ჰუმანიტარული დახმარება“ კრიზისის დროს, - ამავე დროს „ბრინჯის მარცვალი“ თავისთავად, სუბსტანციურ სტრუქტურადაც განიხილება, როგორც ღირებულება. აი ვეივეის მზესუმზირები კერამიკული მარცვლებია, სათითაოდ ხელით მოხატული მანუფაქტურების ხელოსნების დიდი რიცხვის მიერ. მოხატული კერამიკა ჩინური კულტურის საიდენტიფიკაციო ნიშანია, ნაციონალური ბრენდი, რაოდენობა და ერთგვაროვნება თავად ნაციის მრავალრიცხოვნებისა და თანამედროვე სამყაროში ჩინური პროდუქციის სიჭარბის აღმნიშვნელიც. ამასთან მზესუმზირა კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდსაც უკავშირდება. „აი ვეივეისთვის მზესუმზირა - ჩვეული ქუჩის სასუსნავი ჩინურ ქუჩებში, რომელსაც მეგობრები ერთად შეექცევიან, კულტურული რევოლუციასთან (1966-67) დაკავშირებულ პერსონალურ ასოციაციებს იწვევს. როცა ინდივიდებს ჩამოართვეს პირადი თავისუფლება, პროპაგანდისტულ გამოსახულებებში ლიდერი მათ როგორც მზეს გამოსახავდნენ ხოლმე და ადამიანთა მასას კი როგორც მის ირგვლივ მბრუნავ მზესუმზირებს.“⁶⁷ მონათესავე კონცეფტების შედარებითი განხილვა სხვადასხვა ხელოვანებთან, რაკვირველია საინტერესოა თვითონ ვაზუალური ხელოვნების ენის სტრუქტურის, მისი საკომუნიკაციო ნიშნების კვლევის თვალსაზრისით, კონკრეტულ შემთხვევაში შესაძლოა არაფერს მატებდეს ჩვენს მიერ განხილულ ნამუშევარს, თუმცა ყოველი მომდევნო გამოცდილება უფრო განსაზღვრულსა და მკაფიოს ხდის ხოლმე მის წინამორბედებს. დავუბრუნდეთ კვლავ გია ებგვერამის „სურათსა და დამკვირვებელს“, სადაც ბრინჯის ველს სტაფილოს კონცეფტი ემატება არტისტის ლექსიკონიდან თავისი ღია და შიშველი ეროტიზმით, თავნებობითა და სატირისეული გულგრილობით ნორმებისადმი. სტაფილოსა და ბრინჯის ველი ცენტრში ადამიანის ტერფების სკულპტურით სიურრეალისტურ ხილვას ჰგავს, რომელიც გარემოცულია „ირაციონალური ცოდნის მომცველი შიფრის“ თემების პირობითი გამოსახულებებით, - კედლებზე თანაბარი ზომის ჩარჩოებში ჩასმული ქაღალდებზე შესრულებული კალიგრაფიული იმიტაციებით. ინსტალაციის ეს ნაწილი ემპირიული კატეგორიების მიღმა მყოფ

⁶⁷ “For Ai, sunflower seeds – a common Chinese street snack shared by friends – carry personal associations from the Cultural Revolution (1966-76). While individuals were stripped of personal freedom, propaganda images depicted Chairman Mao as the sun and the mass of people as sunflowers turning towards him.”
გალერეა Tate-ის ინფორმაციიდან. 11.10.2010. <http://www.dezeen.com/2010/10/11/sunflower-seeds-2010-by-ai-weiwei/>

განზომილებად მოჩანს, როგორც შეიძლება იყოს ველი სტიქიათა ურთიერთქმედებისთვის, სადაც ადამიანური ნება ვერაფერს ცვლის და მხოლოდ ინტერპრეტაციის მოდელის არჩევა შეუძლია. ექსპოზიციის ფოტო დოკუმენტაციაზე ღია კარიდან ჩანს მეორე დარბაზი, სადაც ინსტალაცია დრამატურგიულად ვითარდება კონკრეტული ელემენტების დამატებით და შესაბამისად გაზრდილი დამაბულობით. სივრცე-ფორმის კომუნიკაციის ფონზე (იაპონური ტრადიციული ინტერიერის მინიმალისტური მოტივი - შავი ბადით დაფარული თეთრი კედლები და ასევე სწორკუთხა ბალახის ხალიჩა იატაკზე. გაზონის ერთ კიდესთან უჯრებიანი „კოშკი“ ოთხი სურათით, რომლებიც აღმოსავლური კალიგრაფიული სტილით არის მოჩარჩოებული, მხოლოდ კონცენტრირებული ხედვით წაიკითხება მონოტონურად განმეორებადი „O My God“, კუთხეში *პატარძალი* და ბალახის ფონზე ასევე კალიგრაფიული ჩანართი გარფიტის სტილში - “My Father told me: I’ll fuck you.. You mother fucker bitch. So he did.” წინა დარბაზის სრულიად განყენებული-მედიტაციური სეგმენტის გვერდით აქ უკვე კონტრასტულად დაკონკრეტებული ემპირიული და ძლიერი მუხტის კონფლიქტური დრამაა წარმოდგენილი, რომელიც თავისი დესტრუქციული მოტივით და წარმავლობის ხაზგასმით, მთლიანობაში წინააღმდეგობრიობის, ურთიერთგამომრიცხავი დინებების, წარმავალისა და მარადიულის განუყოფელი არსებობის სურათს ქმნიდა. ნამუშევარი ძალიან გადატვირთული ჩანდა ამდენი აქტუალური თემისა და გამოცდილების ერთად თავმოყრით. ეს ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია გია ეძგვერამის - არტისტის ტემპერამენტისათვის, - მისი ექსპრესიული მანერა ნებისმიერი გამოვლინება არტის განზომილებაში გადაიყვანოს და საერთოდ სივრცე არ დაუტოვოს პროფანულ განზომილებას, უწყვეტ პროცესად ჩანს. ამ არტისტულ სისტემაში არ არის სივრცე, სადაც მოძრაობა არ არის და პროცესი - ინტერპრეტაციათა უსასრულო რაოდენობით არ მიმდინარეობს. შესაძლოა ეს გაგებული იქნეს, როგორც „მომავლის“ ხედვა, სადაც ხელოვნების ფუნქციების ხელახალი განსაზღვრებების რიგი ვლინდება. მეთოდოლოგიური მიდგომა აქ საგნიდან/ობიექტიდან დისტანცირებას გულისხმობს, განსაკუთრებით კი დაშორებას ამ ობიექტებზე კულტურით დაფიქსირებული და გამყარებული აღმნიშვნელების სისტემიდან. გია ეძგვერამის პროექტები საგნიდან და მისი ჩვეული კონტექსტიდან მაქსიმალურ დისტანცირებაზე არიან აგებული, საგნების ირგვლივ არსებული ისტორიული-კულტურული ზედნაშენების დეკონსტრუქცია მათი სასაზღვრო ველში, ე.წ. ნაპრალო მდგომარეობაში გამოტანით. ამგვარად იქმნება სპეციფიური, ექპერიმენტული ველი, - სივრცე ფილოსოფიური პრობლემის გასააზრებლად. „ფილოსოფიური პრობლემა ჩნდება როცა წესების სისტემას დაინახავ და ასევე იმასაც, რომ საგნები მას არ შეესაბამებიან. ეს იმას ჰგავს, როცა როცა ხის ჯირკს მიახლოებისა და დაშორებისას სხვადასხვა საგნებად აღვიქვამთ. ჩვენ ვუახლოვდებით, ვიხსენებთ წესებს და კმაყოფილები

ვართ, შემდეგ უკან დავიხევთ და დაუკმაყოფილებლობას განვიცდით.⁶⁸ ხედვის დაახლოებით ამგვარ სქემას აღწერს გია ებგვერაძე მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში წაკითხულ ლექციის დროს (11.10.2012), სადაც ის საუბრობს კულტურისა და ხელოვნების ურთერთმიმართებაზე და პარადოქსზე, როცა კულტურა და ხელოვნება სინონიმებად აღიქმებიან მიუხედავად მათი არსობრივი წინააღმდეგობისა. რიტორიკა აქ ხელოვნების გათავისუფლებას კულტურის მცდელობიდან მისი „მოთვინიერება“, საზღვრებში მოქცევა მოახდინოს: „სავსებით შესაძლებელია, რომ ჩვენც კი, კულტურულ დისკურსში ჩართულებს და მასში სიამოვნების, დაკმაყოფილების, ზოგჯერ – დამშვიდების მაძიებელთ, დაგვაფიქცდა, რომ ხელოვნება ყოველთვის მეტადაა დაკავშირებული ბარბაროსულთან (როდესაც მისი მზერა წარსულისაკენაა მიმართული) და აბსურდულთან (როცა იგი წინ იმზირება) ვიდრე კულტურულთან, რომ იგი ყოველთვის გარღვევაა, კულტურულ, საერთოდაც, ყველა საზღვართა მიღმა და რომ ამისათვის საფასურს იხდიან, და რომ საზღაური, რომლითაც ეს გარღვევა მოიპოვება, მუდამ ნამდვილი სისხლია – სისხლი, რომელსაც კულტურა შემდგომ უმაღლ ჩამორევს.“ კულტურისა და ხელოვნების დიფერენციაცია აქ თითქმის ანალოგიურია როლან ბარტის მიერ *Camera Lucida*-ში აღწერილი გამოსახულების ცნობიერებაზე მოქმედების ორგვარი წესისა, რომლითაც ის ფოტოების კლასიფიკაციას განსაზღვრავს მათ მიერ გამოწვეული რექაციების მიხედვით. მოცემულია ორი მოდელი - *studium* და *punctum*. ამათგან *studium* არის მოცულობა, განვრცობა ველისა, რომელიც ჩვეულებრივად აღიქმება ჩემი ცოდნისა და კულტურის ფარგლებში; ეს ველი შეიძლება მეტ-ნაკლებად სტილიზებული იყოს გამომდინარე ფოტოგრაფის ოსტატობისა და ილბალისა, მაგრამ მაინც ექცევა კლასიკური ინფორმაციის ბლოკში... ზოგჯერ მე ისინი მალეღვებენ, მაგრამ მათით გამოწვეული ემოცია ჩვეულებრივ აფექტს იწვევს, დაკავშირებულს გარკვეულ წვრთნასთან... ლათინურად ეს ნიშნავს “სწავლება”-ს, რომელიც ნიშნავს რაღაცაში გარკვეულობას, გემოვნებას რაღაცის მიმართ, რაღაც მსგავსს საერთო გულმოდგინებისა, რომელიც ამაოა და თან მოკლებულია განსაკუთრებულ სიმძაფრეს... აქედან გამომდინარე მე ვინტერესდები ამ ფოტოებით, როგორც კულტურის ადამიანი...

მეორე ნაწილი ამსხვრევს *studium*-ს. ამ დროს მე აღარ მივდივარ მის საძიებლად, როგორც *studium*-ის ველს ეფინებოდა ჩემი სუვერენული ცოდნა), - ის თვითონ ისარივით მოფრინავს სცენიდან და გამგმირავს მე. ამ ჭრილობას, განვსაზღვრავდი, როგორც *punctum*-ს, რომელიც ნიშნავს ნაკბენს, ნახვრეტს, ლაქას, გაჭრილს, კამათლების სროლასაც კი და ის ფოტოებიც “აღნიშნულები” არიან. ეს აღნიშნული

⁶⁸ Wittgenstein's Lectures, 1932 - 35, Edited by Alice Ambrose, publ. Blackwell, 1979. The 1932-33 Lecture notes, pp2 - 40 „Philosophical trouble arises through seeing a system of rules and seeing that things do not fit it. It is like advancing and retreating from a tree stump an seeing different things. We go nearer, remember the rules, and feel satisfied, then retreat and feel dissatisfied.“

წერტილები მათზე ზუსტად ჭრილობებსა და ნიშნებს წარმოადგენენ. punctum ფოტოგრაფიაში ის შემთხვევაა, რომელიც მიზანში მიღებს და ამავე დროს მირტყამს და ტკივილს მაყენებს. *studium* ეკუთვნის რიგს - *to like*, არა *to love*-ს. აქ მობილიზირებულია ნახევარ-სურვილი, ნახევარ-ნება; ეს გამოუხატავი, გაპრიალებული და უპასუხისმგებლო ინტერესია, რომელიც აღმოცენდება ადამიანებთან, სანახაობებთან, ტანსაცმელსა და წიგნებთან მიმართებაში, რომლებიც ითვლებიან “დონედ”. ჩაემიო – *studium*-ს, ნიშნავს ფატალურად შეეჯახო ფოტოგრაფის ინტერესებს, აეწყო მასზე, მოგეწონოს, ან არ მოგეწონს, მაგრამ ყოველთვის გესმოდეს ის, მსჯელობდე მასზე შენს თავთან, რადგან კულტურა (რომლისკენაც მიდის *studium*), - ეს კონტრაქტია შემოქმედებსა და მომხმარებლებს შორის..⁶⁹ ამ სისტემის მიხედვით punctum არის თვითონ ხელოვნება გია ეძგვერადის არტისტულ სისტემაში, რომელიც მსხვერპლს, სისხლს ითხოვს, ის არის ველური, მოუთვინიერებელი, დიდწილად ირაციონალური და მუდმივად ახლადწარმოქმნილი. მისთვის პერცეფციის ეს საფეხური იწყება მას შემდეგ, რაც ხელოვანი თავისი თავის გაცნობიერებას იწყებს და აცნობიერებს საკუთარ თავს პირობითობებში. ეს ერთგვარი გამოღვიძება არის ხელოვნების ონთოლოგიური ხედვის დასაწყისი და დაშორება იმ მოცემულობასთან, სადაც ის კულტურის პროდუქტად აღიქმება.

მესამე თავი

ისტორიის ინტერპრეტაცია და ვიზუალური რეფლექსია

3.1. დოკუმენტური მასალა „ბოლო საბჭოთა თაობის“ ხელოვანების პროექტებში

⁶⁹ ხათუნა ხაბულიანი. *როლან ბარტის „ნათელი ოთახი“*. ფოტო-ამარტა. #2. 2008. გვ. 66-69 (ციტატა)

გარდამავალი პერიოდის დისკურსი იდენტობის განსაზღვრაზე იყო მიმართული და მისი მთავარი ამოცანა პოსტ საბჭოთა პერიოდის ქართული სააზროვნო სივრცისათვის დამოუკიდებელი და სრულფასოვანი ქვეყნის არსებობის გამომხატველი მანიფესტაციები იყო, რომლებითაც დასტურდებოდა, რომ ის უკვე აღარ ეკუთვნოდა საბჭოთა კავშირს და აღარ იყო გადაჯაჭვული რუსულ კულტურაზე. ამ მომენტისთვის აქტუალური გახდა ისტორიის ხელახალი წაკითხვისა და გააზრების თემა, რადგან ოფიციალურად აღიარებული კვლევების დიდი ნაწილი საბჭოთა პერიოდის მეცნიერებისთვის სახასიათო ტენდენციურობითა და ცალმხრივობით აღნიშნულ დასკვნებს ეყრდნობოდა, რეჟიმის დასრულებასთან ერთად კარგავდა ლეგიტიმურობას და უკვე ნაკლებად სანდოდ გამოიყურებოდა. ისტორიასთან და რიტუალებთან დაკავშირებული კვლევები გარდამავალი პერიოდის შემადგენელი ნაწილი გახდა, მათ შორის ლიტერატურასა და სხვა მხატვრულ ფორმებში. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ წარსულს არ ეხებოდა და არანაკლებ აქტუალური იყო მიმდინარე პერიოდის რეფლექსია ვიზუალურ ხელოვნებაშიც. აქ ნაციონალური ცნობიერების ისტორიულ მეხსიერებაში შემონახული კოდები ტრანსფორმირებულია ქრონიკების ინტერპრეტაციაში, სტილიზებულსა და გროტესკულ კომპოზიციებში, ან სკულპტურულ თუ ფერწერულ აბსტრაქციებში. ერთ-ერთი მხატვარი, რომელიც 1990-იან წლებში ემიგრაციაში არ წასულა (თუმცა აქტიურად იყო ჩართული საერთაშორისო პროექტებში) და ადგილობრივი კონტექსტის კვლევით იყო დაკავებული, არის კოკა რამიშვილი, რომელმაც მიმდინარე ისტორიული პროცესები ხელოვნებაში მიმდინარე ცვლილებებს დაუკავშირა, მაგ. როგორც იყო ახალი ტექნოლოგიების შემოსვლა არტისტულ პრაქტიკაში იმ სივრცისთვის, სადაც ეს ისტორიული გამოცდილება საერთოდ გამოტოვებული იყო და სამხატვრო სასწავლებლებში ტრადიციულად მხოლოდ აკადემიური ნახატი და რეალისტური ფერწერა ისწავლებოდა. კოკა რამიშვილის ერთ-ერთი პირველი ვიდეო ექსპერიმენტი ანდრეი ტარკოვსკის *სტალკერის* კადრებით არის აგებული. ეს ფილმი ეპოქალური მეტაფორა იყო ყოფილი საბჭოთა კავშირის რეჟიმის იზოლირებულ პირობებში მცხოვრები ადამიანების მარადიულ მოლოდინსა და სამყაროს ცვლილებების სურვილზე, სადაც მთავარი სიმბოლო იყო *ზონა* - რთული განსაცდელის მთელი სისტემა, რომელშიც ლოგიკა და რაციონალიზმი არ მუშაობდა და მხოლოდ განსაკუთრებული ინტუიციით შეიძლებოდა „გადარჩენა“, თუმცა რეალური ცვლილებების მოლოდინი მაინც არავის ჰქონდა. „საბჭოთა გამოცდილებები“ მთავარი თუ არა, კონსტრუქციული შემადგენელი მაინც არის კოკა რამიშვილის თითქმის ყველა ნამუშევარში და ეს შემადგენლები ჰიბრიდულ ვერსიებად ჩნდება ახალ მოცემულობებთან სინთეზში. ფორმასა და შინაარსს შორის კავშირის ძებნა სხვადასხვა მედიებში მუშაობისას კოკა რამიშვილისთვის ერთი პერიოდი დაუკავშირდა თემას -

დოკუმენტიდან გამოსახულებამდე:

„ (ეს თემა) მოიცავს იმ ძირითად პუნქტებსა და მასალას, რომლებშიც მე ვმუშაობ. ერთი მხრივ, ეს არის ქრონიკა – დოკუმენტი და მე ვეთანხმები ვიქტორ მიზიანოს, რომელიც წერს, რომ 1990-იან წლებში დოკუმენტთან მუშაობა უფრო ადეკვატური იყო მხატვრისთვის, ვიდრე მჯდარიყო სახელოსნოში და იქ ეკეთებინა კონტექსტიდან ამოვარდნილი ნამუშევრებიო. საერთოდ, ძალიან მტკივნეულად წარმოიშობოდა ამ “მგრგვინავი” (მიზიანო) 90-იანების პოსტ-საბჭოთა სივრცის ხელოვნება... რაც შეეხება გამოსახულებას და მასთან მუშაობას, ის უფრო დასავლეთში ყოფნისას გახდა ჩემთვის

აქტუალური. გერმანიაში სარეზიდენციო პროგრამის ფარგლებში მუშაობისას დავიწყე ფიქრი იმაზე, თუ როგორ შეიძლებოდა გამოსახულების განვითარება. იგივე თემაზე ფიქრი დღევანდელი საქართველოს პირობებში საკმაოდ ძნელია, რადგან გარემო უსაზღვროდ დინამიურია, - არ აქვს მნიშვნელობა პოზიტიურია, თუ ნეგატიური, ნგრევას, თუ ახლის აშენება, სახელმწიფო გადატრიალება, თუ მიტინგი. ამ მკვეთრი დრამატურგიის პირობებში ვიდეო ან ფოტო კამერა ჩემთვის ყველაზე აუცილებელ ინსტრუმენტად იქცა. ეს მოცემულობა უახლოვდება რუსული ავანგარდის განვითარების დასაწყისს, როცა ის მნიშვნელოვან ფაზას გადიოდა და ახალ მედიუმებს - დოკუმენტალისტიკას, კინემატოგრაფს ეცნობოდა და მათით მანიპულირებას სწავლობდა, ანუ აფიქსირებდა რა ხდებოდა იმ პერიოდში. ქართულ რეალობაში დრო არ გრჩება, რომ გააკეთო ანალიზი, თუ როგორ შეიძლება ეს იმიჯი განვითარდეს. ამისთვის პირდაპირი მნიშვნელობით გჭირდება სხვა ქვეყანაში წასვლა, სადაც სიმშვიდეა და შეგიძლია იფიქრო იმაზე, თუ როგორ მოახდინო ამ იმიჯის ინტეგრირება სოციალურ სივრცეში. აქ ამის პირობები არ გეძლევა სწორედ ხსენებული დამაბულობის გამო, როცა სიტუაცია სრულიად არაპროგნოზირებადია.. შემიძლია ვთქვა, რომ ასეთი ჩარტერულია ჩემი ცხოვრებაც - დოკუმენტიდან გამოსახულებამდე და პირიქით, - როცა დავბრუნდი საქართველოში, ისევ დოკუმენტზე მუშაობას დავუბრუნდი. დამხვდა იგივე სიტუაცია, განწყობა, როცა არ შეგიძლია ჩაღრმავდე.... იმდენად ქაოტურია სიტუაცია, ანალიზს ვერ აკეთებ და გრჩება დოკუმენტი - ანარეკლი, - შეხება იმასთან, რაც ხელთ გაქვს, ანუ გრჩება კამერა და რა თქმა უნდა, მონტაჟი.., რომ მონტაჟის პროცესში მაინც ჩაუღრმავდე. მონტაჟს აქვს თავისი მკაცრი საზღვრები, რაც გაიძულებს კონცენტრირება გააკეთო.. რაც შეეხება გამოსახულებას, იგივე ფერწერას და ნახატს, გულწრფელად რომ ვთქვა, საქართველოში ძალიან მიძნელებდა ამის გაკეთება. ვერ ვმუშაობ.. რომ ვიმუშაო ტრადიციული ხერხებით, ანუ როგორც იყო ფერწერა ფოტომდე, ან კინემატოგრაფამდე, ტელევიზიამდე, ან თუნდაც ვიდეო-მდე, დღეს უკვე არაპროდუქტიულია.. თუ მუშაობ ფერწერაში, რომელიც უკვე გულისხმობს ფოტოგრაფიისა და კინემატოგრაფის გამოცდილებებს, ამისთვის გჭირდება წყნარი ფონი, სადაც შეიძლება დაჯდომა და ამაზე ფიქრი, ჩაღრმავება და ნელ-ნელა იქიდან რამის გამოტანა.”⁷⁰

ისტორიის დრამა და დოკუმენტური გამოსახულება ძალიან მძაფრი და მონუმენტური ფოტო სერიის სახით არის წარმოდგენილი კოკა რამიშვილის თბილისის სამოქალაქო ომის პერიოდში შექმნილ ნამუშევარში - *ომი ჩემი ფანჯრიდან (ილ.17)*, - ეს არის არტისტის სახლიდან ერთი ხედვითი წერტილიდან დაფიქსირებული შავ-თეთრი კადრები ომის მსვლელობის დროს, - პეიზაჟი, სადაც არ არის ბატალური სცენები, ადამიანის ფიგურა, მხოლოდ ქალაქის ხედი, რომლის თავზე კვამლის ცისკენ მოძრაობა იცვლება.

იმ პერიოდისთვის ქართულ რეალობაში ეს ნამუშევარი ორი ფაქტორის გამო იყო მნიშვნელოვანი, - ფოტოგრაფიის გამოყენება არტ პროექტებში ჯერ კიდევ სიახლეს წარმოადგენდა. საზოგადოებისთვის ფოტოგრაფია მხოლოდ ამ მედიუმის სპეციფიურ სეგმენტში აღიქმებოდა და 1980- 1990-იანების მიჯნაზე გამოჩნდა ისეთ გამოფენებზე, სადაც მხატვრები მონაწილეობდნენ. ერთ-ერთი პირველი ფოტოგრაფი ამ გამოფენებზე გურამ წიბახაშვილი იყო, რომლის ნამუშევრების შესახებ

⁷⁰ „ქრონიკა, მონტაჟი, ნახატი..“-ინტერვიუ კოკა რამიშვილთან. ესუბრა ხათუნა ხაბულიანი. Koka Ramishvili. Change. Georgian Pavilion at 53th Venice international art biennale. 2009. გვ. 94.

მოგვიანებით ვისაუბრებთ. კოკა რამიშვილის კონცეფტი - *დოკუმენტიდან გამოსახულებამდე* - კი ტექნოლოგიებისა და ტრადიციული მხატვრული მედიუმების ურთიერთობების გარკვევას მიმდინარე სოციალური-პოლიტიკურსა და კულტურულ პროცესებს უკავშირებდა. ეს ბუნებრივი სამუშაო იყო იმ თაობის მხატვრებისთვის, რომელთაც მკვლევარი ალექსეი იურჩაკი „ბოლო საბჭოთა თაობას“ უწოდებს და რომელსაც ვიქტორ მიზიანოს მოსაზრებით ახასიათებდა „უკიდურესად სპეციფიური ისტორიული გამოცდილება და კულტურული ცნობიერება“ და რომელიც ნაზიარები იყო „თანამედროვეობის იმ კულტს, რომელსაც საბჭოთა პროექტი ემსახურებოდა და თანაც ემსახურებოდა უკიდურესად რადიკალური, მომენტებში რეპესიული-რადიკალური ფორმებით. ამავე დროს ზუსტად “ბოლო საბჭოთა თაობამ” ასევე უპრობლემოდ მიიღო საბჭოთა თანამედროვეობის კრიტიკა, რომელმაც საზოგადოებრივ აზრის ჩამოყალიბებას უზიდავდა 60-იანების ბოლოს. ეს კრიტიკა გამართლებული და უცვლელად აქტუალური რჩებოდა იმდენად, რამდენადაც იდეოლოგიის დონეზე ეს თანამედროვეობა თავისი კრიტიკის მიღებას თითქმის ბოლო მომენტამდე ეწინააღმდეგებოდა.“⁷¹

პერესტროიკისთვის სახასიათო ფონზე ვიქტორ მიზიანოს თქმით პოსტსაბჭოთა ცვლილებების პერიოდის არტისტული წრეები ახლად შემოსულ ტენდენციებს ზოგჯერ გარედან თავზე მოხვეულად და მტრულადაც კი აღიქვამდნენ. კოკა რამიშვილის შემთხვევაში სერია - *ომი ჩემი ფანჯრიდან* - მისი შექმნის პერიოდში ჯერ კიდევ პრობლემატური იყო ქართული აუდიტორიისთვის იმ მხრივ, რომ დოკუმენტური გამოსახულების სანდოობას ეჭვქვეშ არავინ დააყენებდა ისევე, როგორც მასზე დაფიქსირებული ისტორიის დრამატულობას, მაგრამ დამთვალიერებელთა დიდი ნაწილისთვის ნაკლებად გასაგები იყო, ეს ნამუშევარი რატომ მიეკუთვნებოდა თანამედროვე ხელოვნებას, რა აქცევდა მას ხელოვნებად. ეს იყო იმ პერიოდის ქართველი (სავარაუდოდ აგრეთვე სხვა პოსტ სოციალისტური ქვეყნების) ხელოვანებისთვის არახელსაყრელი გარემოს ერთ-ერთი მახასიათებელი, - ნამუშევრის პრეზენტაციას უმეტეს წილად მხოლოდ ავტორისეული განმარტება ახლდა თან, რომელსაც აუდიტორია ან დუმილით იღებდა ან არარსებითი კომენტარებით შემოიფარგლებოდა. თეორეტიკოსების მიერ მოდერირებული დისკუსიის არარსებობა სერიოზული შემაფერხებელი იყო სფეროს განვითარებისთვის და ხელოვანებიც უფრო მეტად თავიანთი პროექტების წარდგენას საზღვარგარეთ ცდილობდნენ, საიდანაც ადეკვატური რეაგირების მოლოდინი უფრო მეტად ჰქონდათ. კოკა რამიშვილის პროექტებიც დასავლეთში სავსებით გასაგებად გამოიყურებოდა, სადაც ხელოვანის მიერ შერჩეული ფორმატის შესახებ კითხვები არავის უჩნდებოდა და მხატვრის რეფლექსია საკუთარი გარემოს პროცესებზე სავსებით ბუნებრივად ჩანდა. თუმცა, მშობლიური კონტექსტით ნაკარნახევი საკითხები აქტუალურობას არ კარგავდნენ და წარსულის გამოცდილებისა და ახალი რეალობის რაციონალური გააზრების მცდელობები კონკრეტულ ფორმებადაც ვლინდებოდნენ, მაგ., მომენტები, როცა ხელოვანების ისტორიაში დაფიქსირებული და აღიარებული ღირებულება უკავშირდება ახალ ტექნოლოგიებს. კოკა რამიშვილის ვიდეო ინსტალაცია - *სიგნალი* (1994) - შთაგონებულია გოეთეს *ფერთა თეორიით* და მხატვრის სუბიექტურ დროსა და სივრცეში ვიდეოს მედიუმით არის გადანაცვლებული. კადრში მხოლოდ მორბენალი არტისტის ტორსის ნაწილი მოჩანს,

⁷¹ ვიქტორ მიზიანო. *“After Ramishvili”*. კატალოგი: Koka Ramishvili. Change. Georgian Pavilion at 53th Venice international art biennale. 2009. გვ. 78

რომლის ფონზე წარწერა *follow yellow* (ლურჯ ფონზე) *follow blue* (ყვითელ ფონზე), *follow green* (წითელ ფონზე) და ა.შ. ცვლიან ერთმანეთს. აქ რამდენიმე არსებითი საკითხის გაერთიანება საკმაოდ ლაკონურ და ღია ფორმად არის დასრულებული: დინამიკა, ეპოქის ტემპი, ტექნოლოგიებისა და ტრადიციის ურთიერთობა, რაც ფერის აბსტრაგირებულად გააზრების ტრადიციასა და ახალი მედიების ურთიერთობას გულისხმობს და რასაკვირველია არტისტის ფუნქცია; ამ შემთხვევაში არსტიტი არ არის პერსონიფიცირებული, ის ანონიმურია და განსაკუთრებით მგრძნობიარე ირგვლივ მიმდინარე პროცესების ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელ სიგნალებზე და ამავე დროს ტენდენციის ერთგვარი განმსაზღვრელიც. სამოქალაქო ომის შემდგომი ქაოსისა და გაურკვეველობის პერიოდის აღმნიშვნელად მხატვარმა დოკუმენტის ფორმატს აღარ მიმართა 1993-1994 წლებში განხორციელებულ პროექტში - ცუდი და მცდარი სიტყვების კოლექცია (*ილ. 18*), რომელიც არტე-პოვერას ტრადიციებში შესრულებული ტექსტი-კონცეფტების გამოსახულებებად წარმოადგინა, - „ბალიშებზე“ ამოქარგული იყო მანუსკრიპტულად სტილიზებული სიტყვები „corruption“, „ego“, „criminal“, „sex“ და ა.შ.

ტრადიცია ამჯერად დახვეწილი ნაქარგობით შესრულებული დეკორატიული ფორმით იყო გადმოცემული და ძალაუფლებით მანიპულირების კოდებთან ღრმა კონტრასტის სურათს ქმნიდა: „ამოქარგული სიტყვები ერთგვარ ჰიბრიდს ქმნიან, რომელიც ტრადიციულ არტისტულ და კულტურულ კოდების ნაერთს ასახავს... შერჩეული სიტყვები - „კრიმინალი“, „მორფი“, „კორუფცია“, „ეგო“, „სექსი“ - ჩვენი საზოგადოების ცნებებია, რომლებიც თან ახლავს სარეკლამო და სატელევიზიო ენას. მათი გამოსახვა თეთრ ატლასზე საუკუნოვანი ტრადიციის ქარგვის აქტით თითქოს დროში კისრისტეხით სირბილით, ასახავს დღევანდელი ქართული საზოგადოების მიმდინარე პროცესს“⁷² - წერს ანნე ტრონში გამოფენის კატალოგში.

დოკუმენტურ გამოსახულებას აქტუალურობა არ დაუკარგავს კოკა რამიშვილისთვის, რომელსაც ის დაუბრუნდა უკიდურესად კონკრეტული თემის კვლევით. ეს იყო *Pronostic Eventuel - დიპლომატიური მისიები საქართველოში* (1997-2000). *შესაძლო პროგნოზების* ინსპირაცია, როგორც ავტორი პროექტის კონცეფციაში ამბობს, ომის შემდგომი პერიოდის საქართველოს დედაქალაქში მომხდარმა ძირეულმა ცვლილებებმა გამოიწვია, რაც მოიცავდა პოლიტიკურ, ეკონომიკურსა და სოციალურ სფეროებს. ეს განსაკუთრებული მდგომარეობა იმ კონტრასტულ სიტუაციას ეხებოდა, როცა ერთი მხრივ ენერგეტიკული კრიზისის გამო სიბნელეში ჩაძირული ქვეყანა სრულიად წარუმატებელ საშინაო პოლიტიკას აწარმოებდა, ხოლო მეორე მხრივ, მას ჰქონდა წარმატებები საგარეო პოლიტიკის თვალსაზრისით, საერთაშორისო სცენაზე ის საინტერესოდ აღიქმებოდა: - „საქართველო უფრო გახსნილი გახდა გარე სამყაროსთვის და გარე სამყარომ შეაღწია მის ცხოვრებაში. ამის

⁷² Anne Tronch. „The other side of the history“. catalogue. 2000. Paris.

“The embroidered words produce a sort of hybrid, reflecting a blend of the traditional artistic and cultural codes. In fact, the Collection of Bad and Wrong words are immediately framed by two forms of contextualisation. The first brings different systems closer together: traditional embroidery and words treated as a plastic material. The words chosen - " Criminal ", " Morphie ", " Corruption ", " Ego ", " Sex ", - are testimony to the current state of our societies, haunted by the languages of television and advertising. Their presence on white satin, their being written by means of age-old technique of embroidery acts as a headlong rush through time, a reflection of what Georgian Society is currently going through.

შედეგად არქიტექტურულ-პოლიტიკურ ლანდშაფტზე მრავალი საელჩო და საკონსულო გამოჩნდა, რომლებიც საქართველოს ახალ სტატუსს ადასტურებდნენ. საელჩოებმა საქართველოს გარე სამყაროსთან ურთიერთობის ფიზიკური საზღვარი წარმოადგინეს და პოსტ საბჭოთა პოლიტიკის ეროგენულ ზონებად იქცნენ.⁷³ პროექტის მიზანი იყო არქიტექტურულ-პოლიტიკური სურათი თავისი ექსტერიერი-ინტერიერით მისაწვდომი გაეხადა საზოგადოებისათვის, რომელთა უდიდესი ნაწილი მაინც გარედან ხედავდა ამ ახალ რეალობას საკუთარ სამშობლოში. ამის გარდა, „პროექტი იკვლევდა თუ არქიტექტურულ-ესთეტიკური „კამუფლაჟი“ რამდენად უნარიანი იყო გამოეხატა იმ ქვეყნების მიზნები და ზრახვები, რომლებიც საქართველოსთან მეგობრულსა და დიპლომატიურ ურთიერთობას ინარჩუნებდნენ.“ იყო კიდევ ერთი საკითხი, რომელსაც პროექტის კონცეფცია ითვალისწინებდა - ეს იყო ტოლერანტობის საზღვრებისა და საზოგადოების ღიაობის ხარისხის გამოვლენა იმდენად, რამდენადაც ეს ვიზუალური ხელოვნების ფარგლებში იქნებოდა შესაძლებელი. პროექტის გეგმით უნდა მომზადებულიყო პუბლიკაცია, სადაც „ყველა დიპლომატიური მისია ოთხი ასპექტით იქნებოდა წარმოდგენილი: საელჩოების ირგვლივ არსებული არქიტექტურული კონტექსტი, ფასადი, შიდა სივრცე და ერთი სკამის ფოტო ინტერიერში.“ იმ პერიოდისთვის კოკა რამიშვილის ეს პროექტი წარმოადგენდა ერთ-ერთ აქტუალურსა და კონტექსტთან დაკავშირებულ არტისტულ კვლევას მიმდინარე ცვლილებებზე. მხატვრული მედიუმებისა და ისტორიული ფაქტების ურთიერთქმედების გარდა ზემოთ აღნიშნული პროექტები - *ომი ჩემი ფანჯრიდან* და *Pronostic Eventuel* პირადულისა და საზოგადოებრივის თემებსაც იკვლევს. ვიქტორ მიზიანოს კომენტარით: „...[ისინი] შინაგანისა და გარეგანის დიალექტიკაზე იგება, სადაც პირველ მათგანში შიდა სივრცე წარდგება გარე სივრცესთან, მეორეში კი, პირიქით – გარე სივრცე იმლება შიდა სივრციდან. ამ ნამუშევრებში სოციალური წესრიგი იყოფა ღიად და დახურულად, პრივატულად და საზოგადოებრივად, ისტორიად და ყოველდღიურობად.“⁷⁴ დოკუმენტური მასალა და მისი მხატვრულ ფორმატში ტრანსფორმაცია მედიუმების კვლევის გარდა კოკა რამიშვილისთვის მიმდინარე ისტორიაზე რეაგირების ერთ-ერთი გზაა. აქ შევჩერდებით მის მასშტაბურ პროექტზე, რომელიც ვენეციის თანამედროვე ხელოვნების საერთაშორისო 53-ე ბიენალეზე იყო წარდგენილი და მოცემული კვლევის ავტორსაც მომიხდა საორგანიზაციო ჯგუფში მონაწილეობის მიღება. სხვადასხვა პროექტების განხილვისას სამუშაო ჯგუფთან ერთად შევჩერდით ამ მხატვარზე პირველ რიგში იმ მიზეზით, რომ მას კონცეპტუალურად ჰქონდა გააზრებული ლოკალური პრობლემატიკა, უკავშირებდა მას ზოგადი ტენდენციების დინამიკას და ადეკვატური მხატვრული ფორმა ჰქონდა მოძებნილი თავისი ნამუშევრისთვის. მნიშვნელოვნად ჩავთვალეთ ის ფაქტი, რომ კოკა რამიშვილის, როგორც ხელოვანის მხატვრული სისტემის ფორმირება მოხდა 1990-იანი წლების ბოლოსთვის და ეს მხატვარი საინტერესო იყო იმითაც, რომ მას არ უცდია საბჭოთა

⁷³ Koka Ramishvili. project: Pronostic eventuel.1997, Tbilisi, Georgia.
<http://www.kokaramishvili.org/mission.html>

⁷⁴ ვიქტორ მიზიანო. *“After Ramishvili”*. კატალოგი:Koka Ramishvili. Change. Georgian Pavilion at 53th Venice international art biennale. 2009.გვ.82

წარსული მარტივად წაეშალა და უპრობლემოდ გადასულიყო ახალ მოცემულობაში მხოლოდ ახალი მედიუმებით ოპერირებით და თანამედროვე ხელოვნების მეინსტრიმული ტენდენციების გამეორებით. იგი თავს წარადგენდა საბჭოთა პერიოდში ჩამოყალიბებულ მხატვრად, რომელსაც აკადემიური ნახატის სკოლა ჰქონდა გავლილი და უცებ მოუხდა ისეთ სივრცეში გადასვლა, სადაც მხატვრები საკმაოდ დახვეწილსა და ძვირად ღირებულ ახალ ტექნოლოგიებს იყენებდნენ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ „ბოლო საბჭოთა თაობის“ ხელოვნები იდეოლოგიური რეჟიმის პირობებში ეუფლებოდნენ ოსტატობას ხატვის საკმაოდ ძლიერი სკოლის გავლით. კოკა რამიშვილი ერთ-ერთ ინტერვიუში⁷⁵ საუბრობს ორ განსხვავებულ სისტემაზე და მის ნამუშევარზე - *ხატვის გაკვეთილი*, რომელიც 2003 წელს მოსკოვში *გელმან გალერეაში*⁷⁶ იყო ნაჩვენები. ამ ნამუშევარში დუალისტური სამყაროს კონტრასტები კლასიკური ნახატისა და ციფრული ტექნოლოგიის თანაარსებობის თემაზე დავიდა. ეს არის მოკლე ფილმი, რომელიც ხელით ხატვის პროცესს აჩვენებს ფანქრის ქაღალდთან შეხების გააქტიურებული ხმით. ავტორი თავის ნამუშევარს განმარტავს, როგორც იმ ორი სხვადასხვა რეალობის შეხვედრას, რომელთაც მისი ცხოვრება განსაზღვრეს. ზემოთ ხსენებულ ინტერვიუში საკუთარი თემის ახსნისას თქვა, რომ ის არის მხატვარი და თბილისის აკადემიაში სწავლისას ეუფლებოდა ხელით ხატვას, შემდეგ რამდენიმე წლის მანძილზე კი ცხოვრობდა შვეიცარიაში, სადაც თანამედროვე მხატვრები ახალი ტექნოლოგიებით სარგებლობდნენ. მან ეს ორი რეალობა გააერთიანა ამ ნამუშევარში და აჩვენა ის დუალისტური სიტუაცია, რომელიც მისი თაობის პოსტ საბჭოთა კონცეპტუალურ მხატვრობას ახასიათებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ორ მედიუმზე ფოკუსირებული ნამუშევარი შეიქმნა ვიდეო ფორმატით, ანუ მესამე მედიუმით. კოკა რამიშვილმა ქართულ პავილიონში აჩვენა ორნაწილიანი ინსტალაცია, რომელშიც *ხატვის გაკვეთილის* თემა განავრცო და აჩვენა ნახატის გაკეთების ფრაგმენტის პროექცია. ნამუშევარი - *ცვლილება ხატვის ორკესტრში* - ორ სივრცეს აერთიანებდა: ექსპოზიციის პირველ ნაწილს ინსტალაცია - *ცვლილება (ილ.19)* წარმოადგენდა და ინსპირირებული იყო ისტორიული ფაქტით, - საქართველოში ხელისუფლების რევოლუციური ცვლით. დოკუმენტური ფრაგმენტი ვარდების რევოლუციის (2003წ.) ამსახველი რეპორტაჟიდან, სადაც წარმოდგენილია სცენა, თუ იმ დროისთვის მომავალი პრეზიდენტი მიხეილ სააკაშვილი თანამოაზრეებთან ერთად როგორ იჭრება პარლამენტის დარბაზში და აპროტესტებს გაყალბებული არჩევნების შედეგებს. ვიდეო გამოსახულებას შეცვლილი ჰქონდა სიხშირე და კონკრეტული რეპორტაჟი უკიდურესად შენელებული გამოსახულებითა და ხმოვანი ნაწილით, რომელიც ტექნიკური ხარვეზის იმიტაციას წარმოადგენდა, ტრანსფორმაციის პროცესის ერთგვარ აბსტრაგირებას ახდენდა კონფლიქტების ფონზე მუდმივი ცვლილებების ზოგადი დინამიკის სიმბოლურ სურათად. ვიდეო ინსტალაციის მეორე ნაწილი - *შავი ზღვა* - ოთხ კედელზე მონაცვლეობით აჩვენებდა ფრაგმენტს - *ხატვის გაკვეთილიდან* - ფანქრით გრაფიკულად მოხაზულ ზღვას ტალღების ხმით. პირველ დარბაზში წარმოდგენილი კონკრეტული პოლიტიკური მოვლენა ამ მეორე ნაწილით კონტექსტის გაფართოებით გლობალურ ჭრილში აჩვენებდა პროცესს, - *შავი ზღვა*

⁷⁵ ინტერვიუ ჩაწერილია მაგ_მედია არტ ფერმაში 2003 წელს ვატო წერეთლისა და დანიელ ბრეფინის მიერ. *თანამედროვე ხელოვნების ცენტრი-თბილისის არქივი*.

⁷⁶ გელმან გალერეა - ერთ-ერთი პირველი კერძო გალერეა მოსკოვში, რომელიც გაიხსნა 1990 წელს მარატ გლმანისმიერ.

(ილ.20) ქვეყნის გეოპოლიტიკური და ისტორიული მნიშვნელობის სიმბოლოა და იმ კონტექსტზე მიმანიშნებელი, რისი გათვალისწინებითაც უნდა იქნეს ქვეყნის კულტურული გზავნილი წაკითხული

მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ვენეციის 53-ე ბიენალეს თემას *სამყაროთა შექმნა* წარმოადგენდა, რომლის ავტორმა და ბიენალეს მთავარმა კურატორმა დანიელ ბირნბაუმმა კონცეფციის განმარტებისას აღნიშნა: „ხელოვნების ნიმუში უფრო მეტია ვიდრე ობიექტი ან მოხმარების საგანი. ის განასახიერებს სამყაროს ხედვას და თუ სერიოზულად შევხედავთ, შეიძლება განვიხილოთ როგორც სამყაროს შექმნის გზა.. ალბათ ადვილი არ არის გამოფენის სათაური ითარგმნოს ყველა ენაზე, მაგრამ თუ ედუარდ გლისანს - პოეტური მიგრაციისა და ტრანსფორმაციის მთავარ თეორეტიკოსს დავუჯერებთ, მაშინ თარგმანის აქტი თავისთავად არის გზა ჩვენი საზიარო სამყარო უფრო გავამდიდროთ. ყოველ დაკარგულ ენასთან ერთად სამყაროს წარმოსახვა ღარბდება. ლექსის ყოველი ახალი თარგმანით სხვა ენაზე ჩვენი კოლექტიური წარმოსახვა იზრდება: ‘მსოფლიო კულტურები მძაფრად და შეგნებულად შედიან ერთმანეთთან კონტაქტში, იცვლებიან ურთიერთგაცვლით თუ გამოუსწორებელი შეტაკებებითა და უსასრულო ომებით, მაგრამ ასევე სინდისისა და იმედის გარღვევებით.’“⁷⁷

ამ პათოსის მატარებელ კონტექსტში *ცვლილება ხატვის ორკესტრში* კულტურების შეხვედრის, ისტორიისა და მიმდინარე პროცესის, ხელოვნების ფუნქციების ხელახლა განსაზღვრის ერთ მოდელს აჩვენებდა პოსტ საბჭოთა ქვეყნიდან. ხატვის სკოლა აქ პოსტ-ტოტალიტარული არტ სამყაროსთვის აქტუალურ ტრადიციას აღნიშნავს, რომლის ეპოქასთან მიმართებაში გადააზრების აუცილებლობა გარდამავალი პერიოდის აგენდის ნაწილს შეადგენდა; კლასიკური ნახატის ტრადიციული სკოლის გამოცდილება სინთეზში ვიდეო ფორმატთან და ელექტრონულად მოდელირებული გახმოვანებასთან, - დასავლურ არტ გამოცდილებასა და ტექნოლოგიებთან. აქ სწორედ ის შემთხვევაა, სადაც თარგმანი გაზიარებული გამოცდილებებით ამდიდრებს ზოგადად კულტურის სურათს, სადაც ხედვის ორი ვერსია ხვდება ერთმანეთს და სრულიად ახალ ჰიბრიდს წარმოშობს. მთავარი არგუმენტიც, რითაც ამ ნამუშევრის საერთაშორისო კონტექსტში წარდგენის სურვილი გაჩნდა, იყო ნამუშევრის ავთენტურობა და შესაძლოა მას აკლდა ვიზუალური ორიგინალურობის მოქმედი ენერგია, მაგრამ ყოველმხრივ თავისი კონტექსტის რეალობას აჩვენებდა, სადაც არტისტული აქტივობების სიმწირე არჩევანის დიდ საშუალებას არ იძლეოდა. კოკა რამიშვილის შემოქმედების ცენტრალური თემის - *დოკუმენტიდან გამოსახულებამდე* - კვლევის შემდეგი ეტაპი ახალი ტექნოლოგიების ტრადიციასთან კავშირში გააზრების შემდეგ კვლავ მედიუმების, როგორც თავისთავად გზავნილის მნიშვნელობით აღქმის ირგვლივ განვითარდა. ამჯერად არტისტისთვის აქტუალური მედიუმი ტრადიციული ფერწერაა, უფრო სწორად ფერწერის ტრანსფორმაცია

⁷⁷ Daniel Birnbaum. *Introduction*. 53th international Venice Biennale of Art. Catalogue. 2009. Venice.

”A work of art is more than an object, more than a commodity. It embodies a vision of the world, and if taken seriously must be seen as a way of making a world... It is perhaps not easy to translate the title of the exhibition into every language, but if Edouard Glissant, a major theorist of poetic migration and transformation, is right, the translation act itself is a way of making our shared world richer. With every language we lose, the imagination of the world is impoverished. With every translation of the poem into another language, our collective imaginary universe is enhanced:”The cultures of the world are furiously and knowingly coming into contact with each other, changing by exchanging, through irremediable collisions and ruthless wars – but also through the breakthrough of moral conscience and hope.”

ფოტოგრაფიისა და კინემატოგრაფის განვითარების შემდეგ, ის ცვლილებები, რაც ფერწერამ მოძრავი გამოსახულებისა და ფოტოგრაფიული გამოსახულებების ტირაჟირების პირობებში განიცადა. უსათაურო ფერწერული სერია, სადაც მთავარი ნამუშევარი დასათაურებულია როგორც *კვარიათი*, კვლავ ისტორიას უკავშირდება, ამჯერად პერსონალური პერცეფციის, მეხსიერებისა და ფსიქოლოგიური განწყობების ფრაგმენტებით. ექსპოზიცია *გალა გალერეაში* მოეწყო თბილისში და ფერწერის ტექნიკური შესრულების ხარისხით გამოირჩეოდა, - ფიგურატიულიდან აბსტრაქციისკენ მიმავალი მსუბუქი, დახვეწილი, ჰაეროვანი გამოსახულება, თითქმის პერფექციონისტული ტკბობით შესრულებული. *კვარიათი (ილ.21)* ცენტრალურ ნამუშევარს წარმოადგენდა იმ თვალსაზრისით, რომ გამოფენის ემოციური ძაბვის კულმინაციას შეადგენდა მეხსიერებისა და ისტორიის ფრაგმენტების კრებულში. სტუმრად მისულ დამთვალიერებლებს მხატვარი თვითონ ეუბნებოდა ნამუშევრების სათაურებს, - უშუალოდ მათ განმარტებები არ ჰქონდათ დართული და გამომდინარე პოსტერის წარწერიდან - *უსათაურო*, - გასაგები იყო, რომ სათაურის ინტრიგა პრეზენტაციის მიზნებში იყო გათვალისწინებული. მეხსიერებისა და წარსულის კულტურულ - ისტორიულ ფრაგმენტებში მოგზაურობის დაწყება ავტორის გათვლით პირდაპირი ინსტრუქციების გარეშე უნდა მომხდარიყო. სათაურების თემა მნიშვნელოვანი იყო იმ თამაშში, რომელსაც კოკა რამიშვილი ამ გამოფენაზე მისულ სტუმრებს სთავაზობდა მინიშნებებითა და ბოლომდე ართქმულის ინტრიგით. „ივენთის“ კონსტრუქციაში კიდევ სურათის ტილოს ფორმატზე მოთავსების ორიგინალური დიზაინიც მონაწილეობდა: თეთრ ფონებზე ჩასმული კადრები თითქოს ვიდაცის ხელით არის გაწეული კიდისკენ, თვალისთვის დასანახი იყო მეტ-ნაკლებად „ჩამოჭრილი“ კადრები. სერიაში ყველაზე სრულად აეროპორტის რეალისტური გამოსახულება ჩანდა, რომელიც თავისუფალი და უსასრულო გზით ერთგვარ ალტერნატიულ გამოსავალს გულისხმობდა ორაზროვანი განწყობით, - შეიძლება ის ეგზისტენციალური არჩევანი ყოფილიყო ან კიდევ უბრალოდ თავის გადასარჩენად გასაქცევი გზა. კადრების „გვერდით გაწევას“, მათი განდევნის ერთგვარ მცდელობას პოპულარული ფსიქოანალიზის მარტივი სქემის ასოციაციები შეიძლება მოჰყვეს, სადაც პრობლემას თუ დასანახი ადგილიდან მოვამორებთ, „განვდევნით“, ეს არ ნიშნავს, რომ ის გადაჭრილია და არავითარი გარანტია არ არის სადმე მოულოდნელ ადგილას არ ამოჰყოს თავი. სერიის ყოველი ნამუშევარი განსხვავებულ ურთიერთობაში იყო თავის თეთრ ფონთან, ზოგიერთი ოდნავ გვერდით არის „გადანაცვლებული“, ზოგი კი მეტად. *მანეს შემდეგ* ყველაზე მცირე ზომის კადრს აჩვენებს. ეს პეიზაჟის ფრაგმენტია მკაფიო განათებით და დიდი ჩრდილებით ბალახიან მიწოდორზე. თუ აქ წარმოდგენილ კოლექციას სხვადასხვა კულტურულ-ისტორიული კონცეფტების ნიშნებად განვიხილავთ, მანეს სახელი ინტელექტუალთა ნაწილისთვის, როგორც დასაწყისში იყო აღნიშნული, მოდერნისტული მხატვრობის დასაწყისს ნიშნავს. კოკა რამიშვილი ცვლილების და გარდატეხის თემას ამ სერიით კონკრეტულად მხატვრობის ისტორიაში არსებული ევოლუციის თვალსაზრისით ეხება, განსხვავებით მისი ვიდეო ნამუშევრებისაგან *ცვლილება* და *ცვლილება2*, სადაც პოლიტიკური ფაქტების დოკუმენტური სქემა გრაფიკული ნახატით აგებულ ქორეოგრაფიაში გადადის. მანეს ნოვატორობა და მხატვრობაში ახალი ეპოქის დასაწყისი ტრადიციული მხატვრობის მთავარი მოცემულობის - ილუზიის უარყოფაში გამოიხატებოდა, როცა მხატვარი აღარ ცდილობდა ორგანოზომილებიანი ტილო სამგანზომილებიან ილუზორულ სივრცედ

გადაექცია, პირიქითაც კი, – ის თითქოს საგანგებოდ უსვამდა ხაზს იმ ბრტყელ ზედაპირს, რომელზეც ხატავდა. მანეს გახსენება ამ კონტექსტში შესაძლოა ილუზიის ფაქტორსაც ეხებოდეს და სერიაში მოცემული ისტორიული დროისა და ფაქტების წარმავლობაზე მეტყველებდეს. თუმცა, ამ სერიაში კოკა რამიშვილი სხვა მხატვარსაც მოიხსენიებს – სეზანს, მოდერნისტული მხატვრობის დასაწყისის ასევე მნიშვნელოვან ფიგურას, რომელმაც იმპრესიონისტულ გამოცდილებას მეტი მკაფიოება და დამაჯერებლობა დაუმატა; *ინტურისტი (სეზანის მიხედვით)* ისევ მწვანე ხეებიანი ლანდშაფტიანი კადრია, ამჯერად უფრო ვრცელი ჰორიზონტალური ზოლი, მხოლოდ პატარა ფრაგმენტი მოჩანს შენობისა, რომელიც საბჭოთა პერიოდის სოციალურ-კულტურული კონტექსტის ერთ-ერთი ხატი იყო და იზოლირებული ქვეყნის მაცხოვრებელთა ცნობიერებაში ირიბად უკავშირდებოდა დანარჩენ სამყაროს. სურათი ერთგვარი ირონიული ექოა იმ პერიოდის საფოსტო ბარათებისთვის სახასიათო ფოტოების სტილზე, სადაც მწვანე ოაზისები ამქვეყნიურ სამოთხეებად იყვნენ წარმოდგენილი, საბჭოთა ადამიანებისთვის კი ამ ოაზისში ჩაფლული *ინტურისტი* კიდევ დამატებით მითების წყაროც იყო, რეჟიმისადმი მისი შინაგანი წინააღმდეგობის თუნდაც უმნიშვნელო და ფარული გამოვლინება, რამდენადაც ის ჩაკეტილი საზღვრების მიღმა არსებული სამყაროს მითებს უკავშირდებოდა. საფოსტო ბარათების ფორმატის ინტერპრეტაცია გრძელდება ნამუშევარში სუფთა ცისფერი ცის ფონზე გამოსახული დროშის ფრაგმენტით, უკვე სოც არტთან პირდაპირი ასოციაციით და ყველასთვის გასაგები სიმბოლიკით. თვითონ სერიის ხასიათი და რეალისტური ფერწერა ისეთი ტიპის გამოსახულებების ასოციაციებს იწვევს, რომლებიც კომარისა და მელამიდის ცნობილი სერიის *ყველაზე სასურველი ნახატის (The Most Wanted Painting)* კრიტერიუმებს იზიარებს, თუმცა პაროდირების გარეშე. საუბარია იმ ტიპის სურათზე, რომელიც ნებისმიერი რიგითი (მხატვრობაში გაუთვითცნობიერებული) მნახველის წარმოდგენას შეესაბამება იმ საკითხზე თუ „როგორი უნდა იყოს სურათი.“ ეს ძალიან საინტერესო პროექტი იმსახურებს,⁷⁸ რომ მასზე ორიოდ სიტყვა ითქვას. სოც არტის სახელთან გაიგივებულმა მხატვრებმა - ვიტალი კომარმა და ალექსანდრე მელამიდმა პროექტი წამოიწყეს 1995 წელს. ამ მხატვრებმა ემიგრაციაში მოახერხეს შთამბეჭდავი კარიერა შეექმნათ ნიუ-იორკის არტ სცენაზე ჯერ კიდევ ცივი ომის პირობებში. ისინი სოციალისტური რეალიზმის ფერწერული მანერით გამოხატავდნენ საბჭოთა მითოლოგიის პათოსსა და ფსევდო ჰეროიკას, ბერძნული მითოლოგიის ღვთაებასთან ერთად გამოსახავდნენ სტალინს. ცივი ომის დასრულებისა და საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ კრიტიკოსთა ნაწილი კომარი & მელამიდის შემოქმედებას დასასრულს უწინასწარმეტყველებდა, რადგან მათი მთავარი თემა აქტუალური აღარ იყო. თუმცა, ეს პროგნოზები არ გამართლდა და მათ მართლაც საინტერესო კონცეპტუალური პროექტი განახორციელეს, რომელიც ხელოვნების ბაზრის კვლევას უკავშირდებოდა და ბევრ ქვეყანას მოიცავდა, პირველ რიგში კი ამერიკას. კვლევა განხორციელდა *The Nation Magazine*-ის მხარდაჭერით და მიზანი იყო ეპოვათ ჭეშმარიტად „ხალხის ხელოვნება.“ გამოკითხვებით შეაგროვეს მონაცემები მისაღები ესთეტიკური ღირებულებების შესახებ და შედეგების საფუძველზე შექმნეს „ყველაზე

⁷⁸ ამ პროექტს დეტალურად გნიხილავს არტურ დანტო თავის წიგნში - „ხელოვნების დასასრულის შემდეგ“. . *Arthur C. Danto. After the End of Art.* Princeton, N.J. : Princeton University Press, c1997.

სასურველი“ და „ყველაზე არასასურველი“ სურათების ციფრული ვერსიები. ანუ, მხატვრებმა მართლაც წარმოადგინეს ის, რაც მოსწონთ ადამიანებს, რომლებმაც „ბევრი არაფერი იციან ხელოვნების შესახებ, მაგრამ იციან რა მოსწონთ.“ თითქმის ყველა ქვეყნის „სასურველი“ სურათი ჰგავდა ერთმანეთს, – ეს იყო პეიზაჟი, რომლის ფონზეც უნდა ყოფილიყო ვინმე ცნობადი სახე, სავარაუდოდ პოლიტიკოსი და ამერიკულ ვერსიაში მას ჯორჯ ვაშინგტონი წარმოადგენდა. აქ იყო ერთგვარი ორაზროვანი ირონიაც „ყველაზე სასურველის“ (*most wanted*) ამერიკულ მნიშვნელობასთანაც, რომელსაც ძებნილი კრიმინალების მიმართ იყენებენ ხოლმე. თუმცა, ერთმანეთისგან განსხვავდებოდნენ „ყველაზე არასასურველი სურათები,“ სადაც პროექტის ავტორთა აზრით უკვე ჩანდა ნაციონალური განმასხვავებელი იმ დეტალებში, რომელთა ნახვაც არ უნდოდათ სურათში. „ყველაზე სასურველ სურათში“ კი ფერების მხრივ დომინანტური იყო ლურჯი ფერი, რომელის ინტენსივობა სხვადასხვა ვერსიებში მცირედ იცვლებოდა (უფრო მძაფრი იყო ფრანგულ ვერსიაში, ვიდრე ამერიკულში და ა.შ.). ეს სურათი ასევე ითვალისწინებდა გარეული ცხოველის ფიგურის არსებობას (ამერიკულ ვერსიაში არის ირემი) და კიდევ ადამიანთა ჯგუფსაც. არსებობს მოსაზრებაც, რომ ამ სასურველი სურათების ვერსიებს საფუძვლად მეცხრამეტე საუკუნისთვის სახასიათო პეიზაჟი უდევს, რომლის სხვადასხვანაირად „შელამაზებული“ ვარიაციები გამოიყენება კალენდრებში, რომლებიც მთელს მსოფლიოშია გავრცელებული და სხვადასხვა ქვეყნების მოსახლეობასაც შესაბამისად უქმნის საწყის წარმოდგენებს ზოგადად „სურათზე.“ კომარმა და მელამიდმა ერთ სურათში გააერთიანეს ის ელემენტები, რასაც სურათებზე წარმოიდგენდნენ ხელოვნებისგან შორს მყოფი ადამიანები, – ეს იყო პეიზაჟი, გარეული ცხოველის გამოსახულება, ცნობილი ადამიანის პორტრეტი, ადამიანთა თავყრილობა, თუმცა მათთვის ამ შემადგენლების გაერთიანება წარმოდგენელი იქნებოდა. შედეგად მიღებული კომპოზიცია აღმოჩნდა ისეთი, რომლის ქონის სურვილიც ნაკლებად თუ ექნებოდა ვინმეს. ეს სურათი ღირებული იყო მხოლოდ როგორც კომარისა და მელამიდის პოსტმოდერნისტული პროექტის ნაწილი თავისი იკონურობითა და იუმორის გრძნობით. საბოლოოდ აღმოჩნდა, რომ გამოკითხვებით მიღებული მონაცემებზე აგებული სურათი არ არის ის, რაც შეიძლება სურდეთ მასებს.⁷⁹ როგორც არ უნდა იყოს, სურათში ყველას რაღაც ირაციონალური იზიდავს, რასაც სავარაუდოდ ფლობენ ჩვენი *სანაპიროს* სურათებიც, რომლებიც ცნობიერების უცნობსა და სიღრმისეულ მოტივებს, ესთეტიკურ მოთხოვნილებებსა თუ გაუცნობიერებელ სურვილებს უკავშირდებიან. ეს კვლევა საინტერესოა ზუსტად ვიზუალური ხატების აღქმის პროცესების შესასწავლად და უფრო მეტად, თუ როგორ იძენენ მნიშვნელობებს ესა თუ ის გამოსახულებები და როგორ ექცევიან კოლექტიურ მეხსიერებაში. დავუბრუნდეთ კოკა რამიშვილის მიერ აღწერილ „სტერეოტიპულ კადრებს“, სადაც ლანდშაფტები, ტურისტული ფოტოების იმიტაციები ისტორიის აღმნიშვნელებია, რომელთა „გადაწევა“, გადაფარვა ან სხვა იკონოგრაფიით ჩანაცვლება გაუაზრებლად და ზოგჯერ მექნიკურად ხდება. სოც არტის მანერის ინტერპრეტაციაც სწორხაზოვნად არ ვითარდება, – სერიის სხვა ტილოებისგან განსხვავებულია მონოქრომული „თბილისი“ – მთლიანად ოქროსფრად დაფარული ზედაპირი რომლის უკან ქალაქის ძალიან ბუნდოვანი სილუეტი ჩანს. თბილისის ამ ვერსიაშიც ფიგურირებს სტერეოტიპული–ტურისტული

⁷⁹ კომარისა და მელამიდის პროექტის ისტორიას დეტალურად აღწერს არტურ დანტო თავის ნაშრომში *ხელოვნება ხელოვნების დასასრულის შემდეგ*. (ხ.ხ.)

გამოსახულება, რომელიც თბილისის პირველივე ხსენებაზე ჩნდება მეხსიერებაში, თუმცა ეფექტურად გადაინაცვლებს სხვა, უფრო ღრმა მნიშვნელობაში უკვე განყენებული ოქროსფერით, სადაც მარტივი იმიჯის უკან უფრო რთული შინაარსების წყებაც შეიძლება არსებობდეს. თუმცა, ისტორია და გამოსახულება მათი ერთმანეთთან სხვადასხვა ურთიერთმიმართებათა გათვალისწინებით და „ბოლო საბჭოთა თაობის“ მხატვრებისათვის უტოპიის მარცხის სიტუაციასთან განსაკუთრებული სიახლოვის გამო, მუდმივად დაკავშირებულია ისტორიის ხედვის იმ მოდელთან, რომელიც საერთოდ აღარ დაუშვებს მომავალში უტიპიების არსებობას, როცა ისტორიული ფაქტები მხოლოდ ფიქციებად იკითხებიან, როგორც ეს ხდება კოკა რამიშვილის *ცვლილება 2*-ში, სადაც ისევ საინფორმაციო რეპორტაჟიდან აღებული კადრებია საქართველოს ისტორიის უახლესი პერიოდიდან, - ორი საწინააღმდეგო პოლიტიკური ძალის წარმომადგენელი ლიდერების შეხვედრა, - ე.წ. *კოკაბიტაციის* დადასტურება პრეზიდენტის სასახლეში. კადრები კვლავ შენელებულია, მთლიანად რიტუალურ „ცეკვად“ იკითხება და ვიდეოს დასასრულისკენ ისმის ამერიკული „ექშენის“ ერთ-ერთი ვერსიის საბოლოო ტიტრების გახმოვანება. აქ მოვლენები უკვე მთლიანად საეთერო სივრცეს ეკუთვნის, ეს არის ისტორია, რომელიც ჟან ბოდრიარის *ომი ყურეში არ ყოფილა*-ს რემინისცენციაა. ის, რასაც ფრედერიკ ჯეიმისონი თავად „უტოპიური იდეის დაღმასვლას“ უწოდებს: -, და მაინც უტოპიური იდეის დაღმასვლა - უმნიშვნელოვანესი ისტორიული და პოლიტიკური სიმპტომია, რომელიც თავისთავად იმსახურებს მინიმუმ დიაგნოსტიკას და შეიძლება კიდევ ახალ, უფრო ეფექტურ თერაპიას. დავიწყოთ იქიდან, რომ პოსტმოდერნისთვის სახასიათო ისტორიის გრძნობის და ისტორიული განსხვავებების წარმოსახვის უნარის დასუსტება პარადოქსულად დაემთხვა ნებისმიერი ისტორიის მიღმა (ან მისი დასასრულის შემდეგ) ნებისმიერი სივრცის გაქრობას, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ კიდევ უტოპიას.⁸⁰ სავარაუდოდ ამასვე გულისხმობს ვიქტორ მიზიანო, როდესაც რამიშვილზე, როგორც „ბოლო საბჭოთა თაობის“ მხატვარზე ამბობს, რომ მას სხვა არაფერი დარჩენია გარდა იმისა, რომ თვალი ადევნოს აზრს მოკლებულ რეალობას: „რამიშვილის მიერ გამოთქმული სამყაროს საბოლოო შეცნობის შეუძლებლობის, ანუ ეპისტემოლოგიური კრიზისის კიდევ ერთი სიმპტომი და შედეგია რეალობის შორიდან, თანამონაწილეობის გარეშე დაფიქსირებული ხედვა. სინამდვილეში კი „მიწიერი ყოფიერების უნუგეშობა“ არა მხოლოდ იმით წარმოიშობა, რომ

მაყურებლის აღქმაში სამყარო მკვდარ ფიქციად გადაიქცევა, არამედ იმითაც, რომ

⁸⁰ Фредрик Джеймисон. *Политика утопии*“. Перевод с английского Дмитрия Потёмкина.

Художественный журнал №84. პირველად გამოქვეყნებულია ჟურნალში *New Left Review*, № 25, January/February 2004.

„И все-таки закат утопической идеи — важнейший исторический и политический симптом, сам по себе заслуживающий как минимум диагностики, а, может быть, и новой, более эффективной терапии. Начнем с того, что характеризующее постмодерн ослабевание чувства истории и способности воображать историческое различие парадоксальным образом совпало с исчезновением пространства по ту сторону любой истории (или после ее конца), которое мы и зовем утопией.“

თვით მაყურებელი მასთან ემოციურ კავშირს ვერ ამყარებს. არარსებობა გამოსჭვივის არა მხოლოდ რეალობის გარსიდან, არამედ თვით სუბიექტსაც აზიანებს, რომელიც მისგან გაუცხოებულ სამყაროს სანახაობას თანამონაწილეობის გარეშე შესცქერის.⁸¹ დოკუმენტის თემის არსებით მნიშვნელობაზე საუბრისას „ბოლო საბჭოთა თაობის“ კონცეპტუალური ხელოვნებისათვის, ალექსეი იურჩაკი თავის სტატიაში „კრიტიკული ესთეტიკა იმპერიის დაშლის პერიოდში: „პრიგოვის მეთოდი“ და „კურიოზინის მეთოდი“⁸², იხსენებს ბორის გროისის გამონათქვამს, რომ „მოსკოვის კონცეპტუალიზმის ცენტრალური მეთოდი იყო არა მხატვრული მოქმედების მეთოდი, როგორც ასეთი, არამედ მხატვრული მოქმედების დოკუმენტირებისა.“ აქ იგულისხმებოდა 1970-80-იანი წლების არტ აქტივობები, რომელთაც მოსკოვური ჯგუფი *კოლექტიური ქმედებები*, ან ილია კაბაკოვი, ვიქტორ პივოვაროვი და სხვები ახორციელებდნენ. ალექსეი იურჩაკის აზრით იმ პერიოდის ლენინგრადის არაფორმალური აქტივობები (სერგეი კურიოზინი, ნეკრორეალისტები, ჯგუფი *მიწკები*, და სხვ.) უფრო განსხვავებული ხასიათისა იყო, თუმცა ისინიც ახორციელებდნენ *ზე-იდენტიფიკაციის* ესთეტიკას: - „დოკუმენტირების მეთოდი, დოკუმენტების მიზნობრივად შეგროვება ასევე სისტემის კვლევას წარმოადგენს ქირურგის (ან ეთნოგრაფის) პოზიციიდან, რომელიც სისტემის შიგნით სიმპტომებს (ან დოკუმენტურ მასალას) აგროვებს, რომელიც მისი ბუნების შესახებ მოგვითხრობს. ქირურგისა და ეთნოგრაფისგან განსხვავებით პარაზიტი არა მხოლოდ სისტემაში ჩანერგილი, არამედ მისი ნაწილიც ხდება, აიძულებს მას შეიცვალოს.“⁸³ ა.იურჩაკი თავის ანალიზში მოიხსენიებს ორ მეთოდს - „ქირურგისა“ და „პარაზიტის“ მეტაფორით და განიხილავს ორი ხელოვანის - დიმიტრი პრიგოვისა და სერგეი კურიოზინის არტისტულ მეთოდებს, რომლითაც ისინი სისტემას იკვლევდნენ და თავისებურად უპირისპირდებიან. ორივე შემთხვევაში საქმე ეხება დოკუმენტთან ურთიერთობას და კონკრეტულ შემთხვევაში ტექსტებს: პრიგოვი იდეოლოგიური ტექსტების ირონიულ იმიტაციას მიმართავს, რომლითაც ის „ააშკარავებს სისტემის შინაგან სტრუქტურას, მაგრამ თვითონ სისტემას არ ერწყმის“, - ეს მეთოდი განსაზღვრულია როგორც ქირურგიული, ხოლო კურიოზინი, რომელიც „პარაზიტირებას ახდენს, რაც გულისხმობს სისტემის შიგნით ჩანერგვას და მის ნაწილად ქცევას“. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით სტატიაში მოყვანილია მაგალითი, როცა კურიოზინმა საბჭოთა იდეოლოგიური სტილის კომენტარი გააკეთა ლენინგრადის როკ მოძრაობის შესახებ. მისი ირონია იმდენად ორაზროვანი იყო, რომ ბევრისთვის გაუგებრად დარჩა. დოკუმენტირება კოკა რამიშვილის შემთხვევაში კი უფრო მეტად სისტემის დაშლის შემდგომ „ხრწნის“ პროცესს აფიქსირებს და აქ ზემოთ ხსენებული მეთოდებიდან ორივესთან შეიძლება საერთო ნიშნების პოვნა, თუმცა ასევე განსხვავებულია მათგან ძირითადი პრინციპით. მას თითქოს მხოლოდ დისტანციაზე მყოფი დამკვირვებლის ფუნქცია აქვს, რომელიც ნებისმიერ მოვლენას არტ ნამუშევრის კრიტერიუმებში განიხილავს. ამასთან გასათვალისწინებელია

⁸¹ ვიქტორ მიზიანო. *“After Ramishvili”*. კატალოგი: Koka Ramishvili. Change. Georgian Pavilion at 53th Venice international art biennale. 2009. გვ. 83

⁸² *Алексей Юрчак*. „Критическая эстетика в период распада империи: "метод Пригова" и "метод Курехина"“. Транслит, N. 12, 2012. 86-90.

⁸³ „Метод «документирования», сбора документов по поводу, тоже является исследованием системы с позиции хирурга (или этнографа), который собирает внутри системы симптомы (или документальные материалы), рассказывающие о её природе. В отличие от хирурга и этнографа паразит не просто внедряется в систему, а становится её частью, заставляя её изменяться под себя.“

ქართული არტ სივრცის სპეციფიკაც, სადაც ცალკეული ხელოვანები სრულიად მარტო მოქმედებდნენ, აქტიური თანამოაზრობის გარეშე, თუმცა პერიოდულად სხვადასხვა ნამუშევრებში შეიძლება ერთ თემას შეხებოდნენ. ანუ, თუ მოსკოვის, ან ლენინგრადის შემთხვევაში ტენდენციასთან, დისკურსთან გვქონდა საქმე, საქართველოში ეს აქტივობები პრეცედენტების სახით არსებობდნენ. კოკა რამიშვილის მიერ დამუშავებული თემა - დოკუმენტიდან გამოსახულებამდე ქართული რეალობისთვის და არტ დისკურსისთვის ასევე ერთ-ერთი ცალკე მდგომი ისტორიაა.

3.2 გარდამავალი პერიოდის არტისტული აქტივობების ძირითადი მახასიათებლები

*„ისტორია - კონსტრუქციის საგანია, რომლის ადგილიც ცარიელი და ჰომოგენური დრო კი არ არის, არამედ „აქტუალური აწმყოთი“ სავსე დრო.“
ვალტერ ბენიამინი. ისტორიის ცნების შესახებ⁸⁴*

1980-1990-იანი წლების მიჯნა ქართული არტის ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური და მოქმედებით დატვირთული პერიოდია. ამ პროცესების მონაწილე ხელოვანები პირად საუბრებსა და სხვადასხვა დროს ჩაწერილ ინტერვიუებში ადასტურებენ, რომ იმდროინდელი აქტიურობის ხარისხი და ენთუზიაზმი ეგზისტენციალური მოტივებით იყო განპირობებული. ეს იყო ბრძოლა გადარჩენისთვის კრიზისის პერიოდში, - იმ დროში, რომელსაც შოკის შემდგომი სინდრომის მახასიათებლები განსაზღვრავდა, როცა ბევრი რამე შეიცვალა და პირველ რიგში აღარ არსებობდა ის ქვეყანა, რომელიც მანამდე ურყევი მთლიანობის მოდელად აღიქმებოდა. დინამიურად განვითარებულ ვითარებაში კი მიუხედავად ცხადი კრიზისისა, რაც ე.წ. უძრაობის ხანას ახასიათებდა, უმეტესობისთვის მაინც რთული წარმოსადგენი იყო ქვეყნის ასე უეცრად დაშლა. ალექსეი იურჩაკი უძრაობის პერიოდის მახასიათებლად განსაზღვრავს *პარტიის განსაკუთრებულ იდეოლოგიურ დისკურსს*,⁸⁵ რომლის მთავარი მახასიათებლები „არა მხოლოდ საყოველთაოობა და გარდუვალობა იყო, არამედ გაყინული, მუდმივად განმეორებადი ენობრივი სტრუქტურა..“ ამ სტატიაში მას მოჰყავს ანდრეი მაკარევიჩის მოგონების ფრაგმენტი, სადაც ის ზუსტად ამ უცვლელობასა და მისი დანგრევის წარმოუდგენლობაზე საუბრობს: ‘- არ ვიცი სხვები როგორ იყვნენ, მაგრამ მე სავსებით დარწმუნებული ვიყავი, რომ საძულველი საბჭოთა ხელისუფლება კიდევ ას წელს გაძლებდა - ვიღაც

⁸⁴ Беньямин В. О понятии истории // "Художественный журнал", 1995, N7, с. 6 –9)

"история – это предмет конструкции, место которой не пустое и гомогенное время, а время, наполненное "актуальным настоящим"

⁸⁵ Алексей Юрчак. "Критическая эстетика в период распада империи: "метод Пригова" и "метод Курехина". Транслит, N. 12, 2012

ბრეჟნევის სიკვდილმაც კი უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა. ისე ჩანდა, თითქოს ის ბიბლიური პერსონაჟივით რვაას წელს იცოცხლებდა.’⁸⁶

1990-იანების კრიზისი, რა თქმა უნდა, მთლიანად ყოფილ სოციალისტურ ქვეყნებს შეეხო მეტ-ნაკლები დრამატიზმით, არტ პროცესებიც შესაბამისად ირეკლავდა არსებულ რეალობას. რაც შეეხება არტ სცენას საქართველოში, ის თითქმის მთლიანად თბილისით შემოიფარგლებოდა, იშვიათი პრეცედენტების გარდა საქართველოს სხვა ქალაქებიდან. კონტაქტები ყოფილ ცენტრთან - მოსკოვთან ისეთი ინტენსიური აღარ იყო, შემდეგ თითქმის მთლიანად შეწყდა, თუმცა სხვადასხვა ტიპის გავლენები და პროცესების სავსებით ლოგიკური მსგავსება მაინც შენარჩუნდა. ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკების დედაქალაქებში თითქმის ყველგან მოღვაწეობდა რამდენიმე თუ არა, ერთი ავანგარდული ჯგუფი მაინც, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების კეთებაზე და ლიბერალურ ღირებულებებზე აცხადებდა პრეტენზიას. ამგვარი ჯგუფების არსებობა პერესტროიკის პერიოდთან ასე თუ ისე მხარდაჭერილი იყო სხვადასხვა პროგრამებითა თუ ოფიციალური ინსტიტუციებით, პერიოდულად ისინი სარგებლობდნენ ადგილობრივი კულტურის სამინისტროებისა და სხვადასხვა ჩინოსანთა პირადი კეთილგანწყობით. მოგვიანებით ორგანიზაციებიც გამოჩნდა, რომლებიც ადგილობრივი თანამედროვე ხელოვნების განვითარებას გლობალურ კონტექსტთან კავშირში განიხილავდა. რუსეთში მაგალითად ასეთ ორგანიზაციას თანამედროვე ხელოვნების სახელმწიფო ცენტრი წარმოადგენდა, რომელიც 1992 წლიდან არსებობს.⁸⁷ პერესტროიკის პერიოდში ეს გასაგები ტენდენცია იყო, რამდენადაც ვესტერნიზაციის პოლიტიკის ნაწილად განიხილებოდა. თბილისში პერესტროიკული მოვლენა იყო ჯგუფი *მეათე სართული* და ნიშანდობლივია ისიც, რომ ზუსტად ამ პერიოდში ერევანში მოღვაწე ჯგუფს თითქმის იდენტური სახელი *მესამე სართული* - ერქვა. არსებულ კონტექსტებში ამ ჯგუფების ფუნქციებიც მსგავსი იყო. არტ კრიტიკოსი და მკვლევარი ვარდან აზატიანი წერს *მესამე სართულის* ერთ-ერთი პირველი პროექტის შესახებ:

„დაახლოებით ცხრა წლის ვიყავი, როცა ბებიაჩემი წამიყვანა ახალგაზრდა ავანგარდისტი მხატვრების გამოფენაზე. მხოლოდ მოგვიანებით გავაცნობიერე, რომ ეს სომხური ავანგარდული არტ მოძრაობის მნიშვნელოვანი გამოფენა იყო, - *მესამე სართულმა* მიზნად დაისახა საბჭოთა სომხეთში დასავლეთის ლიბერალური დემოკრატიის ვიზუალური კულტურის პროპაგანდა. ისინი თანამედროვე ხელოვნებასთან ერთად წარმოადგენდნენ ესთეტიზაციის პერესტროიკულ პოლიტიკას, მოწოდებულს როგორც საბჭოთა კულტურის დემოკრატიზაციად. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მათ არ ჰქონდათ წარმოდგენა კონსამერული საზოგადოების მემარცხენე კრიტიკაზე (თუმცა, ამ საკითხს ისინი ზედაპირულად იცნობდნენ). უცნაური იყო, რომ თეორიები, რომელთაც სული შთაბერეს მოდერნისტულ ავანგარდს, წაკითხული იყო, როგორც დასავლური ლიბერალური დემოკრატიის სისტემის ნაწილი. მაგ. ამერიკის მასობრივი კულტურა შექმნილი იყო იმის გამო, რომ ფსიქოანალიზს

⁸⁶ Макаревич А. Сам овца. М.: Захаров, 2002. С. 14 „... не знаю, как другие, а я-то был совершенно уверен, что постылая советская власть простоят ещё лет сто — даже смерть какого-нибудь Брежнева производила сильнейшее впечатление. Казалось, что он, как библейский персонаж, будет жить восемьсот лет.“

⁸⁷ Государственный центр современного искусства (ГЦСИ). <http://www.ncca.ru/>

ეყრდნობოდა. მოდერნისტული და თანამედროვე ხელოვნების ყველა მანიფესტაცია ერთნაირად განიხილებოდა იმის გამო, რომ არა-საბჭოთა ნიშნებს ატარებდა.“⁸⁸

ეს კომენტარი უკვე მოგვიანებით არის დაწერილი, არა უშუალოდ მიმდინარე მოვლენის ეპიცენტრიდან, როცა დროითი დისტანციიდან მკაფოდ დასანახი გახდა პერესტროიკული ავანგარდის თავისებურებები, ხშირად სრულიად შეუთავსებელი და უცნაური გამოვლინებები, მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული რიტორიკების თანაბარი აქტუალურობა, გაერთიანებული „არა-საბჭოთა მახასიათებლების“ გამო (ვარდან ახატიანი როგორც მოიხსენიებს). ეს იყო ერთგვარი კომპენსაციის დრო, როცა „გამოტოვებული“ გამოცდილებების დაჩქარებული ათვისება და საკუთარ სივრცეში დანერგვა უნდა მომხდარიყო. საქართველოში იმ პერიოდის არტისტულ პრობლემატიკაზე დაწერილი მცირე კრიტიკიდან გასაგები ხდება ის წინააღმდეგობები, რასაც მაშინდელი სახელოვნებო სივრცე აწყდებოდა. ხელოვნებათმცოდნე კარლო კაჭარავა 1985 წელს დაწერილ პასაჟში ამგვარად მსჯელობს მხატვრობის დანიშნულების შესახებ: „მხატვრობა უნდა ჰგავდეს უცხო მისტიურ თამაშს, როცა შენს განკარგულებაშია ლამაზი ხატები, რომლებითაც შენთვის, სხვებთან ერთად, ახალი (ან უკვე დავიწყებული) სამყაროს შესახებ წარმოდგენას იქმნი. ფერი და ფორმაც, ისევე, როგორც ყველა სხვა საშუალება ამ ხატებში მშვენიერების გაცხადებისთვის უნდა იყოს მოწოდებული. მხოლოდ ამ ხატების გადმოცემის სურვილი ჰქმნის ახალ სიცოცხლეს.“⁸⁹ მხატვრობის ამგვარი გააზრება ძალიან დაშორებულია იმავე პერიოდის თანამედროვე ხელოვნების დასავლური თეორიების ძირითად თეზისებს; თუნდაც ჰანს ბელტინგის მსჯელობას 1987 წელს გამოქვეყნებულ კვლევიდან - „ხელოვნების ისტორიის დასასრული?“, სადაც ხელოვნების ნიმუში ახალი პარადიგმის რაკურსში განიხილება, რომელშიც ახალი მოცემულობების გათვალისწინებით ის (არტ ნამუშევარი) განაცხადია არა ხელოვნებასთან მიმართებაში, არამედ ადამიანის მიმართ:

“ხელოვნების ისტორიოგრაფიის ზოგადი მნიშვნელი უპირველესად ყოველთვის იყო ხელოვნების იდეალური წარმოდგენა/ცნება, რომელიც ხელოვნების ისტორიის მანძილზე განვითარდა. ამ პარადიგმის დაკარგვამ არ გააქრო ხელოვნების განცდა, არამედ - ისევე, როგორც ისტორიის ტრადიციული გაგების შემთხვევაში მოხდა, - ის სწავლულობად გარდაიქმნა. დისციპლინამ მოიპოვა ახალი მიღწევები მის მასალებში და ეს ახალი მიღწევები უნდა გაეთვალისწინებინა ახალ თეორიებთან მიმართებაში. მხოლოდ თავისთავად არტ ნამუშევრის - და არა ხელოვნების განსაზღვრებას, როგორც არ უნდა იყოს ის, აქვს უნარი წინააღმდეგობა გაუწიოს ახალი კითხვების ზეწოლას. ის რა თქმა უნდა, ყოველთვის ინტერესის საგანი იყო, მაგრამ ახლა ის ახლა დანახულია სრულიად ახლებურად. არტ ნამუშევარი განაცხადია არა ხელოვნების მიმართ, არამედ ადამიანის მიმართ. და ადამიანი სამყაროს თავისი არტისტული დაუფლებით კი არ კარგავს სამყაროსთან კონტაქტს, არამედ მისი მოწმე ხდება. მისთვის ცოცხლდება მისი (სამყაროს) ისტორიული ჭეშმარიტება თავის შეზღუდულ სამყაროს ხედვაში და

⁸⁸ Vardan Azatyan. *“Dreams, Histories and Technologies of Contemporary Art in Armenia”*.

Culture & Agency: Contemporary culture and urban change. Plymouth: University of Plymouth Press, 2010

⁸⁹ კარლო კაჭარავა. „რატომ არ არის საქართველო?“ *კონტრკულტურა საქართველოში - 1960-80 წლები*. თბილისი, 2000. გვ.94 (ეპიგრაფი)

გამოხატვის შეზღუდულ სივრცეში. ამ გაგებით არტ ნამუშევარი ისტორიული დოკუმენტია.“⁹⁰

განსხვავებული მიდგომების მოცემული შედარება აჩვენებს იმ კონტრასტს, რომელიც არსებობდა საბჭოთა რეჟიმის დასასრულის პირობებსა და დასავლეთს შორის ხელოვნების თეორიის საკითხების მხრივ. საკუთარი რეალობის პირობებში კარლო კაჭარავა რაციონალურად კრიტიკული იყო ლოკალურ არტ სიტუაციასთან დაკავშირებით და მის კარგად ცნობილ მანიფესტურ ტექსტში „რატომ არ არის საქართველო?“ - სიღრმისეულად და განცდით გააზრებული რეალური სურათია გადმოცემული, თუ რატომ „არ არის საქართველო თანამედროვე ხელოვნების რუკაზე.“ აქ ის საუბრობს „უკრიტერიუმობის“ პრობლემაზე, რის გამოც „სრულიად დაკარგა ფუნქცია სერიოზულ მხატვართა ძალისხმევამ. თავი რომ დავანებოთ მიზეზულ ფასებს, სრულიად გაურკვეველია, ვინ რას და რატომ ყიდულობს. როგორც ჩანს, განმსაზღვრელია ობივაციური, სალონური გემოვნების შესაბამისი მოთხოვნები.“⁹¹ ავტორი საკმაოდ დრამატულ სურათს გადმოსცემს, სადაც მხატვართა დიდი რიცხვი მხოლოდ ინტერიერების დეკორაციის შემქმნელია და არსებული კრიზისის ფონზე კი იმ მხატვართა რაოდენობაც გაიზარდა, რომელნიც ფიქრობდნენ, რომ არსებული მედიის უპასუხისმგებლობისა და არაპროფესიონალიზმის ფარგლებში მარტივად მიაღწევდნენ ლოკალური „ვარსკვლავების“ სტატუსს. საბჭოთა წარსულთან განსხვავება კი იმაში მდგომარეობდა, რომ ადრე თუ ხელისუფლება ზემოდან ნიშნავდა მხატვრებს, ამჯერად ახალ ტალღაზე გამოჩენილი ავანტიურისტები თვითონ „ნიშნავდნენ“ თავს. კარლო კაჭარავას მსჯელობა ამ წერილში უკიდურესად მწვავეა და სრულ უიმედობას აჩვენებს არსებული ქაოტური პროცესების მიმართ, რომელსაც, რასაკვირველია ჰქონდა თავისი ობიექტური საფუძველი. კარლო კაჭარავა ქართულ არტ სცენაზე მაშინ გამოჩნდა, როცა ცვლილებების მოლოდინი, ახალი ინფორმაციისთვის გზის გახსნა გარკვეული ენთუზიასტური განწყობების საბაზი იყო, თუმცა ამ ყველაფერს 1990-იანების დიდი იმედგაცრუება მოჰყვა. 1980-იანი წლების მეორე ნახევრისა და 1990-იანი წლების ქართული არტის თემის ნებისმიერი ასპექტის განხილვისას ფიგურირებს კარლო კაჭარავას სახელი და ის ნამდვილად იყო ყველა მიმდინარე მნიშვნელოვანი პროცესის უშუალო მონაწილე თუ არა, მათთან ერთგვარად დაკავშირებული მაინც. 1984 წელს მან თავის მეგობრებთან ერთად (მამუკა ცეცხლაძე, გოგა მაღლაკელიძე, გია ლორია) დააარსა მხატვართა ჯგუფი

⁹⁰ Hans Belting. *The end of the history of art?* translated by Christopher S. Wood. The University of Chicago press. 1987. P.27

“The common denominator of the historiography of art had always been, above all, an ideal notion of art which was then explicated through the history of art. The loss of this paradigm did not eliminate the experience of art, but – just as did the loss of a traditional conception of history – it transformed scholarship. The discipline won new insights into its material and had to account for these insights with new theories. Only the work of art itself – not a definition of art, whatever it might be – was capable of resisting the pressure of the new questions. This was of course always an object of interest, but now it was seen in an entirely new way. The work of art testifies not to art but to man. And man in his artistic appropriation of the world does not lose contact with the world but rather bears witness to it. He reveals his historicity in his limited world view and limited range of expression. In his sense the work of art is a historical document.”

⁹¹ კარლო კაჭარავა. „რატომ არ არის საქართველო?“ *კონტრკულტურა საქართველოში - 1960-80 წლები*. თბილისი, 2000. გვ.96

"არქივარიუსი". იყო ჯგუფის მანიფესტის ავტორი. შემდეგ უფრო დიდი ჯგუფის "მეათე სართულის" ლიდერი. მოგვიანებით კარლო კაჭარავა აქვეყნებს საკუთარ პოეზიასაც და თვითონვე მონაწილეობს გამოფენებში, როგორც ფერმწერი. მისი ტილოები შთაგონებულია გერმანული ექსპრესიონიზმის მოტივებით. იგი ზოგადად იყო დაინტერესებული გერმანული კულტურითა და მისი პუბლიკაციების მნიშვნელოვანი ნაწილი თანამედროვე გერმანულ მხატვრობას ეხება. კარლო კაჭარავა ერთ-ერთი პირველი კრიტიკოსი იყო, ვინც სცადა თანამედროვე ქართული ხელოვნების როლი და ადგილი განესაზღვრა იმ პერიოდის ხელოვნების საერთაშორისო სამყაროში. საკმაოდ ემოციურად დაწერილ კრიტიკულ წერილში "რა არის ავანგარდი და რა უნდათ მისგან თანამედროვე ქართველებს",⁹² ავტორი საუბრობს ქართულ საზოგადოებაში ამ ცნების დამახინჯებულ გაგებაზე, სადაც ის ერთგვარ მესიანური კომპლექსით გაჯერებულ ელფერს იძენდა; "-ავანგარდი ჩვენს მახინჯ სოციალურ სფეროში, ზუსტად ისევე, როგორც იშვიათი უცხოური ტანსაცმელი, სიგარეტი და გერმანული ლუდი, სოციალური პრესტიჟის ატრიბუტად იქცა. ეს იმ პირობებში, როცა დღევანდელი საქართველოს ყოველი მეორე გამველელი უბრალოდ გენიოსი კი არა, მესიაა. ამ მესიათა დიდაქტიკა სინამდვილეში მხოლოდ ცუდად შენიღბული აგრესიაა". თანამედროვე ხელოვნების პროფანული ინტერპრეტაციის საფუძვლად ის გაუნათლებლობასა და ქართული სამხატვრო სასწავლებლების მიერ ხელოვნების განვითარების მნიშვნელოვანი პერიოდებისა და მოვლენების იგნორირებას თვლის. თანამედროვე ხელოვნების სფეროში საქართველო მარგინალური სივრცეა და

„სიტყვა *ავანგარდი* გაიგივებულია მთელ დასავლურ ხელოვნებასთან და მიჩნეულია ყველანაირი პროფესიული გამოცდილების სრულ უარყოფად და განუკითხაობად... ზედაპირული ნაცნობობა თანამედროვე ხელოვნების დასავლურ ნიმუშებთან ჩვენი პერსონაჟებისათვის ყველაფრის ნებადართულობის ილუზიას ქმნის; თურმე შესაძლებელია მხოლოდ გეომეტრიული ფიგურებით ან სხვადასხვა სისქის თავისუფალი მონასმებით, ლაქებით ოპერირება, თურმე შესაძლებელია სურათზე საერთოდ უარის თქმა და ნებისმიერი შემთხვევითი საგნებით ობიექტებისა და ინსტალაციების კეთება. როგორც ყველაფრიდან ჩანს, ჩვენში ასე მიაჩნიათ, რომ ამ უახლესი ხელოვნების შეფასების ერთადერთი კრიტერიუმი მხოლოდ ის არის, ვინ უფრო მეტად გააკვირვებს ან შეაწუხებს ვინმეს თავისი პიროვნული ამბიციებით, ე.წ. "უკომპლექსობით", რომლის კომპლექსი პიროვნებებად ვერჩამოყალიბებულ თავისუფლების ვერშემძენ სუბიექტებს სტანჯავთ..."⁹³

აქედან ჩანს, რომ ამგვარ რეალობაში მცდელობები თანამედროვე ხელოვნების საშუალებით საკუთარ სივრცეში თვითიდენტიფიკაციისა ძალიან ზერელებდ გამოიყურებოდა და ხშირად ეპატაჟური ნოტის მატარებელი სტუდიური ხასიათის აქციებში გადადიოდა. იმ პერიოდის კონკრეტულ ნამუშევრებსა თუ პროექტებზე კრიტიკული პუბლიკაციები არ არსებობს. "მეათე სართულის" ერთ-ერთი პირველი გამოჩენა ქარვასლაში, 1987 წელს მხატვრის სახლის კიბის უჯრედების შევსება მუყაოებზე შესრულებული ნამუშევრებით, 1988 წელს მათ მიერ მიწისქვეშა გადასასვლელის მოხატვა (დღევანდელი ვარდების მოედნის ქვემოთ), ჯგუფის

⁹² კარლო კაჭარავა. "რა არის ავანგარდი და რა უნდათ მისგან თანამედროვე ქართველებს", გაზეთი "დრონი" 1992 წელი

⁹³ იქვე

წევრების (მამუკა ჯაფარიძე, კოკა რამიშვილი, ნიკო ცეცხლაძე) მონაწილეობა 1989 წლის როკ-ფესტივალში „დე-მუსიკა“-ს პერფორმანსის ფარგლებში შალვა ფანცულაიას, შალვა ლომსაძესა და გოჩა ალაპიშვილთან ერთად,⁹⁴ მხოლოდ გადმოცემით არის ცნობილი. ვიდეო დოკუმენტაცია არ არსებობს, ფოტო დოკუმენტაციის დიდი ნაწილი კი გურამ წიბახაშვილის პერსონალური არქივის ნაწილია. კონკრეტულად *მეათე სართულის* მოღვაწეობაზე არც კარლო კაჭარავას აქვს პუბლიკაცია. 1990-იან წლებში *მეათე სართული კვლავ* აქტიური რჩება, - მას უკვე აქვს ჯგუფის რეპუტაცია, რომელმაც 80-იანების ბოლოდან ადგილობრივ გამოფენებზე პოსტმოდერნისტული მედიუმებისა და პრაქტიკების შემოტანა დაიწყო. ეს პერიოდი და მისი არტ აქტივობა მოგვიანებით მრავალი სახის განსჯის საგანი გახდა, ნაწილობრივ ლეგენდად იქცა ზემოთ აღნიშნული მიზეზების გამო, რაც დოკუმენტაციის ნაკლებობასა და იმ პერიოდში ანალიტიკური კვლევების არარსებობას უკავშირდება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, “მეათე სართულმა” პერესტროიკის პერიოდში დაიწყო მოღვაწეობა, თანამოაზრეთა (მამუკა ცეცხლაძე, ნიკო ცეცხლაძე, ოლეგ ტიმჩენკო, მამუკა ჯაფარიძე...) გაერთიანება ჩამოყალიბდა მამუკა ცეცხლაძის სახელოსნოში მისი სადიპლომო ნამუშევრის შესრულების დროს თბილისის სამხატვრო აკადემიის მეათე სართულზე. აქედან მომდინარეობს მისი სახელწოდებაც. თუმცა, შესაძლოა ამ სახელში ერთგვარი არაცნობიერი კოდიც იდო, არსებულ რეალობაში განსხვავებული სახელოვნებო პოტენციის ხარისხისა, თუ სტატუსისკენ მიმანიშნებელი. თუ ზემოთ მოხენიებულ „მესამე სართულს“ გავითვალისწინებთ, - ერევანის სომეხ მხატვართა ავანგარდულ ჯგუფს, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ამგვარი მოძრაობები პროგნოზირებადი და ლოგიკური მოვლენები იყო, აღმოცენებული ანალოგიურ სოციო-კულტურულ -პოლიტიკურ მოცემულობაში. განსხვავებულ “სართულზე” თავიანთი თავის მოთავსებით ეს მხატვრები აცხადებდნენ პრეტენზიას იმ ერთგვარ რევოლუციურ ამოცანებზე, რითაც არსებული სამხატვრო სისტემისგან გაიმიჯნებოდნენ. მეათე სართულს კარლო კაჭარავას სახით ჰყავდა თეორიული ცოდნისა და ინფორმაციის მიმწოდებელი, - ის იყო ავტორი პუბლიკაციებისა ბოისსზე, რაუშენბერგზე, ნეკრორეალიზმსა და 90-იანი წლების აქტუალურ თემებსა და მიმდინარეობებზე. ჯგუფისთვის ასევე მნიშვნელოვანი რესურსი იყო იმ დროისთვის უკვე შემდგარ და აღიარებულ მხატვრებთან მეგობრობა, როგორებიც – გია ბუღაძე და ლევან ჭოლოშვილი იყვნენ. ინტელექტუალური რესურსებით ისინი მნიშვნელოვანი პერიოდის მანძილზე ავტორიტეტებსა და ინფორმაციის წყაროებს წარმოადგენდნენ “მეათე სართულისა” და შემდგომ *მარჯანიშვილის ვორქშოფის* მხატვრებისათვის, - 1980-იანების ბოლოს მარჯანიშვილის თეატრის შენობაში არსებული იმ პერიოდისთვის თავისუფალი სადეკორაციო განყოფილება გია ბუღაძის რეკომენდაციით ხსენებული ჯგუფის სამუშაო სტუდიად იქცა. *მეათე სართულის* გარდა აქ მუშაობა სხვა მხატვრებმაც დაიწყეს, მაგ. კოკა რამიშვილმა. აქ განმარტებისათვის შევჩერდებით ხსენებული მხატვრების - გია ბუღაძისა და ლევან ჭოლოშვილის შემოქმედების განმსაზღვრელ ნიშნებზე, რითიც მათ 1970-იანების ბოლოსა და 1980-იანების დასაწყისში თავიანთი მხატვრული ხედვა ადგილობრივ კონტექსტთან მიმართებაში გამოხატეს. როგორც ერთი თაობის წარმომადგენლებს, მათ კარგად ესმოდათ არსებული მომენტისთვის აქტუალური ამოცანა, - ქართულ მხატვრობას სჭირდებოდა ახალი იდეები და ერთ-

⁹⁴ მარინა ხატიაშვილი. „X სართული - მარჯანიშვილი“. *კონტრკულტურა საქართველოში - 1960-80 წლები*. თბილისი, 2000. გვ.100-105

ერთ განმსაზღვრელ საკითხს შეადგენდა ქვეყნის ისტორიის ახალი რაკურსებით ჩვენება, მისი გადააზრება საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის მიღმა. ისტორიული თემების გააქტიურება ნაციონალური ცნობიერების ერთგვარი დაცვის ფუნქციებს ასრულებდნენ, როცა განსაკუთრებით მწვავედ გამოიყურებოდა წყვეტა წარსულთან, რომელიც მხოლოდ პათოსურ “სადღეგრძელოებში” მკვდარ და ჰიპერტროფირებულ სურათებად არსებობდა და რეალურად თანამედროვეთა მიერ ისტორიის ორგანულ ნაწილად არ განიცდებოდა. ეს სიტუაცია ქმნიდა ვაკუუმის კიდევ ერთ უჯრედს, რომელსაც იდეოლოგიური ქვეყნის შეზღუდული საზღვრების პრობლემაც აწუხებდა. ამ მხატვართა მიერ ისტორიული პერსონაჟებითა და ქრონიკებით დაინტერესება თითქოს მიმართული იყო ამ ამოცანაზე – წარსულთან ორგანული კავშირის აღდგენაზე, რაც იმ პერიოდისათვის რეალობისათვის ყველაზე ადეკვატური მხატვრული ამოცანა შეიძლებოდა ყოფილიყო. მოგვიანებით გაია ბულადემ საკუთარ შემოქმედებას “ნეო-კონსერვატული” დაარქვა და თავისი პოზიციის დადასტურება თეორიულ ნაშრომებში სცადა, რაც მისი თაობის ქართველი მხატვრების შემთხვევაში ძალიან იშვიათი მოვლენა იყო. წიგნები – “გზა წარმავალისა” და “დიალოგები მონოლოგიდან”⁹⁵ მოიცავენ ავტორის პერსონალურ გამოცდილებასა და ზოგად ეგზისტენციალურსა და კულტუროლოგიურ თემებს. აქ ავტორი ასაბუთებს თავის პოზიციას – ნეოკონსერვატორულ მიდგომას, როგორც თავის არჩევანს, საუბრობს გამოსახულების კრიზისსა და ეპოქისათვის დამახასიათებელ “შინაარსისგან დაცლაზე”. ქართულ არტისტულ კონტექსტში ვერბალურად პირველად ამ წიგნებშია ეს თემა განხილული და ზოგადად ეპოქალურ პრობლემად განსაზღვრულ უკავშირდება, როგორცაა ჟან ბოდრიარის ნაშრომებისთვის აქტუალური საკითხი - ილუზიის სურვილის დაკარგვა, რომლის ჩანაცვლებაც ყველაფრის ესთეტიკურ ბანალურობად გადაქცევით ხდება. ამ რეალობაში კონკრეტულად გაია ბულადემ პერსონალურ გამოსავალს ნეოკონსერვატულ კონცეფციაში პოულობს – კულტურის ისტორიაში არსებული გამოცდილებითი კოდების ინტერპრეტაციასა და გაცოცხლებაში. ისტორიული ფაქტები მის ნამუშევრებში პირობითად გამოიყურება, მნიშვნელობა სულიერ მდგომარეობებსა და სტიქიურ მოძრაობებს ეძლევა, რომლებიც კოლორისტული ამოცანებისა და კლასიკური ნახატის დახვეწილობის ფონზე ვითარდება. გოეთეს “ფერთა თეორიის” ინტერპრეტაციაში გ.ბულადემ ფერის დინამიკას განსაკუთრებით ამბაფრებს და სრულ აბსტრაქციამდის მიჰყავს, სადაც ფერების დამოუკიდებელი სიცოცხლე სტიქიურ მოვლენებად იქცევა. ამ მხატვრისთვის ნაკლებად საინტერესოა სპეციფიური, ან კამერული კონტექსტი, – ნებისმიერი კონკრეტული ფაქტი მის ნამუშევრებში ზოგად კულტურულ მოდელს უკავშირდება და უმეტეს შემთხვევაში წარსულიდან. ისტორია ლევან ჭოლოშვილის შედარებით ადრეულ ნამუშევრებში ქართული არისტოკრატის პირობით გამოსახულებებში ჩნდება, რომლებიც საოჯახო ფოტო პორტრეტების, ქართული ისტორიული კედლის მხატვრობის, აღმოსავლური მინიატურების იმიტაციით იგება. ტრაგიკული დროისა და ისტორიების პერსონაჟები ზოგად გამოსახულებებად არიან გადაქცეულნი და ისტორიული მეხსიერების კოდებზე მინიშნებებად რჩებიან. პოსტტოტალიტარული პერიოდის პარადოქსული ნიუანსების თემაზე ლევან ჭოლოშვილმა შექმნა სერია “ცუდი ვიდეოები”, რომელშიც შევიდა ექსპერიმენტული ფილმები: “შავი ყუთი”, “ღვინო არტი”, “მილენიუმი – საქართველო”, “ზალცმანის სახლი” და ა.შ.. ამ ნამუშევართა ძირითადი თემა კატასტროფა და ამ დროს

აღმოცენებული არაადეკვატური კურიოზები თუ არქექტიპულ იმიჯებში გამოვლენილი სიცოცხლის ნიშნებია (დესტრუქციის თემის ფონზე გამართული რიტუალი ნიღბოსანი “ქურუმებითა” და არქაული საკულტო სკულპტურების ფორმების მქონე შიშველი მოდელით, ან ინფერნალური განწყობისა და ნადიმის ნაზავი კუბოების სახელოსნოში გამართული სადილობისას). ამგვარი კულტურული მოცემულობა უკვე საუკუნეთა ზღვარის დისკურსის შემადგენელია, როგორც საკმაოდ გართულებული ისტორიული პერიოდის შედეგი. კონკრეტული ფონი კი განსაზღვრული იყო კონფლიქტების შემდგომი პერიოდის კრიზისით, - ეს იყო „ბნელი“ წლები პირდაპირი მნიშვნელობით, რადგან პირველი პრობლემა ენერგოკრიზისი, ე.წ. „უშუქობა“ იყო, რომლის პირობებშიც კულტურული ცხოვრება ადგილობრივი კონტექსტისთვის ისეთ ახალ ფორმაში გამოვლინდა, როგორც „ტუსოვკა“ იყო. ტერმინ “ტუსოვკა”-ს ზუსტი ქართული შესატყვისი აღმნიშვნელი არ აქვს, სიტყვა “წვეულება”, ან “შეკრება” სრულ შინაარსს ვერ გადმოსცემს და ის ასევე თავისებური მანერით, ერთგვარი სტიქიურობით შემოვიდა ქართულ სივრცეში. ეს კულტურა თავის მხრივ იმ პერიოდისთვის ორგანულად უკავშირდებოდა რუსულ („ცენტრის“) და საერთოდ საბჭოთა სიტუაციას. „ტუსოვკური ფორმატი“ განსაკუთრებით *მეათე საართულის* და მოგვიანებით *რეაქტიული კლუბის* და როკ მუსიკოსის – ლადო ბურდულის სტუდიის სახელებთან ასოცირდება. *მეათე საართულისათვის* ლოკაციები აქ იყო ჯერ აკადემიის მეათე საართული, შემდეგ ქარვასლის საგამოფენო დარბაზი, მამუკა ჯაფარიძის სტუდია, *ძველი გალერეა* და შემდგომ სხვა გალერეები. ტუსოვკის ფენომენი პოსტტოტალიტარულ პერიოდში ყოფილი იმპერიის ცენტრებში რუსული ახალგაზრდობის თვითგამოხატვისა და წარსულის გადააზრების არტისტულ ფორმად იქცა. ყველაზე მასშტაბურად ის რუსულ როკ მოძრაობაში გამოვლინდა, შემდეგ გამოჩნდა სერგეი კურიოხინის პროექტი *პოპ მექანიკა* – ძირითადად მუსიკალური პერფორმანსები გათვლილი „ცვლილებების მომლოდინე“ აუდიტორიაზე, რომლის თეორიულ საფუძველს პოპ-მექანიკის მორფოლოგია შეადგენდა, სადაც ავტორი ცდილობდა გაეაზრებინა ახალი კულტურული მოცემულობა:

“ომის შემდგომი პერიოდის ფსიქოლოგიური კვლევები სარტრის ფილოსოფიისა და ლაკანის ფსიქოანალიტიკური თეორიის მიხედვით ასახავდა პროცესს, თუ როგორ ვიწყებთ ჩვენ თავის გაცნობიერებას *გარეშე* ხატთან მიმართებაში და როგორ მტკივნეულად ცხადდება ჩვენი იდენტურობა თითქოს უცხო, თავსმოხვეულ, თუ შემოპარებულ იმიჯთა მონაცვლეობასთან, რომლებთანაც ჩვენ ვაიგივებთ საკუთარ სურვილებს... ლაკანმა მკაფიოდ ააგო სუბიექტურ-ობიექტურ ურთიერთობათა სქემა, რომლის მიხედვითაც ხდება პიროვნების ფორმირება, როცა ზუსტად “გარეშე” იკავებს სურვილის წარმომშობის ადგილს. ის, რაც შეძლო უორჰოლმა – კონტროლი თავის თავში არსებულ გარეშეზე (საკუთარ ალტერ-ეგოზე), სავსებით რეალურია. ეს არის თავის ფლობის ფილოსოფიური ტექნიკა – ატარებდე ძალას არ გადაიტვირთო, იყო მოწოდებული იმიჯების ნაკადისა და მათი შესაბამისი ვნებების გამტარი ისე, რომ არ ჩავარდე რომელიმე მათგანში, ან ზედმეტად დიდხანს არ გაიჭედო თითოეულში, დაიტოვო თავისუფალი სივრცე მომავალი დროისა და მომავალი გამოცდილებისათვის. როდესაც კითხულობ უორჰოლს, განმცდელს საკუთარი სიკვდილისა, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მას შეძლო საკუთარ სხეულზე დაკვირვება, როგორც გარედან, ისე შიგნით და მის საზღვრებს

გარეთ; მშვიდად ადევნებდა თვალს მისგან შორს მყოფ ვნებებით, თავგადასავლებით, ძალადობითა და ჭორებით აღსავსე სიცოცხლეს... არსებობდე, იყო აქ და არსად, შეიძლება ტელევიზორში, ან თუნდაც ტელეფონის ყურმილში...”⁹⁶

რა თქმა უნდა, აქ ენდი უორჰოლის ხსენება შემთხვევითი არ არის; “ტუსოვკის” პროტო- მოდელად 1970-იანი წლების ნიუ-იორკის ეს არტ კერპი და მისი სტუდია - ფაბრიკა *231 East 47th Street* იყო, რომელიც ამ პერიოდის ცხოვრების სტილს განსაზღვრავდა და თავის დროზე საბჭოთა კედლის მიღმა არსებობდა. ტუსოვკური სიტუაციის ვერბალური აღწერის თითქმის შეუძლებლობის პირობებში გარკვეულ შედეგს მაინც მიაღწია ფოტო ჟურნალისტმა ნეტ ფინკელშტაინმა 1964-1967 წლების დოკუმენტაციაში;⁹⁷ ფაბრიკით მიღებული მისი პირველი შთაბეჭდილება ძალიან ემოციური იყო:

“-ეს იყო დიდი წვეულება, დიდი ამერიკული ფანტაზია, სავსე მხიარულებითა და ხალისით. იყვნენ სტუმრები, ვინც ლიმუზინებში იძინებდნენ, ვიღაცეები სასწრაფოთი მიჰყავდათ, ზოგი კი კარს ვერ პოულობდა. ყველაფერი დამაინტრიგებლად მოჩანდა; კედლები ვერცხლისფერი იყო, ტუალეტი არ ირეცხებოდა, ადამიანები იდუმალ საქციელებს ჩადიოდნენ იდუმალ ადგილებში. მხატვრობა არაჩვეულებრივი იყო, მუსიკა – ძალიან კარგი და იქაური მოზინადრეები – ძალიან უჩვეულოები...”⁹⁸

ინდუსტრიული და მომხმარებლური საზოგადოების ფონზე აღმოცენებული თვითგამოხატვის, პროტესტისა და თავისუფლების სურვილების მაჩვენებელი ეს ფორმა, რა თქმა უნდა, განსხვავებული მოტივაციისა და მიზნების ვარიანტად განვითარდა პოსტოტალიტარულ სივრცეში. აქ ინსპირაციის ძირითადი საფუძველი, რასაკვირველია, თავისუფლების განცდის შეცნობა, თუ თავისუფალი ქმედებების განხორციელების სურვილი იყო, მაგრამ წინა პლანზე მოდიოდა საკუთარი პერსონის დამკვიდრების თემა. ასე, თუ ისე, “ტუსოვკა– ეს იყო ფორმა ურთიერთობისა, კონტაქტის, როცა ყოველი უმნიშვნელო საქმიანობაც კი აღსავსეა შინაარსით”, წერდა არტიომ ტროიცი თავის საბჭოთა როკის ისტორიაში.⁹⁹

ყველაფერს აზრს აძლევდა ის ფაქტი, რომ მონაწილეები საკუთარი ეგზისტენციით დაინტერესებული ადამიანები იყვნენ, ყოველ შემთხვევაში, პრეტენზია ჰქონდათ; როცა ცხოვრებისა და აზროვნების წესი თავად იქცეოდა რიტუალად...

უორჰოლისა და მისი ფაბრიკის გარდა მეორე საკულტო ფიგურა, რომელიც პოსტოტალიტარული ქვეყნების და მათ შორის ქართული ავანგარდული ჯგუფების ინსპირაციას იწვევდა, იოსეფ ბოისი იყო თავისი მითით, *აურა სკულპტურა* აქციებით და გამონათქვამით – *ყველა ადამიანი მხატვარია*, - შესაბამისად იგულისხმება, რომ ყველა ქმედება – ხელოვნება. ამასთან, მიმზიდველად გამოიყურებოდა ბოისის კიდევ ერთი მახასიათებელი – ხელოვნების პოლიტიკასთან და მაგიასთან დაკავშირება; პოსტოტალიტარულ ველში აქტუალური იყო ერთიცა და მეორეც, გამომდინარე

⁹⁶ Сергей Курёхин. *МОРФОЛОГИЯ ПОПУЛЯРНОЙ МЕХАНИКИ*. «ОМ» 01-02.1997

⁹⁷ Nat Finkelstein. 'Oh this is fabulous', the silver age at the Factory, 1964-1967. Rotterdam, *Bebert Editions*, 1989.

⁹⁸

⁹⁹ А.Троицкий. *Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...* Искусство, 1991.

სტრესული მდგომარეობიდან, დამნაშავეობის კომპლექსისა და ინფანტილიზმიდან. ზოგადად, ძირითადი კრიტიკა ბოისის მიმართ სწორედ ამ უკანასკნელთ ეხება. არსებობს ბელგიელი მხატვრის მარსელ ბროტერსის ღია წერილი, რომლითაც მან 1971 წელს ბოისს მიმართა;”-თქვენი ესე “ხელოვნება და რევოლუცია“ ეხება მაგიურს... პოლიტიკას... მაგიურის პოლიტიკას/ თუ სილამაზესა და სიმხინჯეს/ მესია... მე ძალიან მიჭირს დავეთანხმო თქვენს სურვილს პოლიტიკის დაკავშირებისა ხელოვნებასთან... ან ხელოვნებისა მაგიასთან... თქვენი პოლიტიკური გადაწყვეტილება მისი აღმატებულების კეთილგანწყობით ხომ არ არის გამოწვეული/ ვის ემსახურებით, ვაგნერ/ რატომ/ როგორ/ ჩვენ ხომ სხვა არავინ ვართ, თუ არა სამულველი მხატვრები...” ამ შეკითხვაზე სავარაუდო პასუხის თავის ვერსიას ავითარებს ბენჟამინ ბუხლო ანალიტიკურ წერილში “ბოისი; ღმერთების დასასრული”.¹⁰⁰ - ის ბოისის მესიანური კომპლექსის საფუძველს გერმანიის ნაციონალურ ტრაგედიაში – ჰოლოკოსტის გამო დანაშაულის შეგრძნებაში ხედავს, რომლის კომპენსაციაც ბოისის სახით ხელოვნებაში – უწყვეტ შემოქმედებაში ხდება. მოტივაცია შესაძლოა ემთხვეოდეს ჩვენი განხილვის საგნად ქცეულ პოსტკოტალიტარული სივრცეს, თუმცა ამ დროისათვის ბოისიცა და უორჰოლიც უკვე ისტორიას წარმოადგენდნენ, ხოლო იმ არტისტულ გარემოს, რომელიც ისტორიის მიღმა იმყოფებოდა, ამ გამოცდილების გადააზრება სჭირდებოდა. უკვე რეალიზებული დასავლური და ამერიკული კულტურული პარადიგმები აქ უკვე იცვლებოდნენ. საწყის სტადიაზე თითქმის ყველა პოსტსაბჭოთა ქვეყნის ავანგარდს ახასიათებდა მსგავსი ნიშნები – ადგილობრივი ხელოვნებისა და ხელოვნებასთან დაკავშირებული პროცესების სრული უარყოფა, ქსენოფილია და დასავლური პოსტმოდერნული ფორმების ხშირად ერთგვარად უწყინარი პლაგიატი. მაგალითისთვის, ნიკო ცეცხლაძისა და ოლეგ ტიმჩენკოს მიერ შესრულებული თბილისური აქცია, სადაც მათ მზინავი საღებავით სახეები დაიფარეს და ვიტრინაში გაუნძრევლად იდგნენ, ბოლოს მინა გამოამტვრიეს და გამოვიდნენ. ნიკო ცეცხლაძემ მოგვიანებით ამგვარი კომენტარი გააკეთა: "ეს ომის წინა პერიოდია. ხალხი ყოველდღიურ სოციალურ პრობლემებშია ჩაფლული და მხოლოდ გადარჩენაზე ფიქრობს. გადავწყვიტეთ რამდენიმე წუთით მაინც დაგვერღვია ეს სულისშემძვრელი გაჭირვება და ადამიანების ყურადღება სხვა რამეზე გადაგვეტანა. სოციალურად ყველაზე აქტიური ადგილი შევარჩიეთ: კოლმეურნეთა მოედნის მიწისქვეშა გადასასვლელი. სწორედ ამ ადგილზე იგრძნობოდა ქალაქის მაშინდელი დინამიკა — იქვე ბაზარში ერთი კილო კარტოფილის საშოვნელად მიმავალი ადამიანები და მათი მძიმე ფიქრები. დღეს ვფიქრობ, რომ ეს იყო აქცია-პერფორმანსი, რომელიც სწორედ იმ წუთებში სჭირდებოდა ჩვენს ქალაქს”.¹⁰¹ მართალია, აქცია ადგილობრივი პრობლემებზე რეაქციას გამოხატავდა, მაგრამ ფორმა აშკარად ინსპირირებული იყო ბოისის აქცია -პერფორმანსებისაგან. ეს ფაქტი რომ სადმე დაფიქსირებულიყო, ან შემსრულებელ მხატვრებს განემარტათ მათი კავშირი ხსენებულ ისტორიასთან, ნამუშევარი კონცეპტუალურად უფრო გააზრებული გამოჩნდებოდა და მისი მხატვრული ღირებულებაც უფრო გაიზრდებოდა. თუნდაც

¹⁰⁰ *Бухло Бенджамин Х. Д.*, „Бойс: сумерки богов „// «ХЖ», № 5. 1995.

101 ინტერვიუ ნიკო ცეცხლაძესთან. *ენერგოკრიზისის არტი: მეორე ნაწილი* — ოლეგ ტიმჩენკოსა და ნიკო ცეცხლაძის პერფორმანსი. ტაბულა. 2010.11.11.

იმ ფაქტის დადასტურებითა და გაცნობიერებით, რომ უკვე მომხადარი არტი ფაქტები გააზრებულად მეორდებოდა, ან მარტივად ფიქსირდებოდა იმ სივრცეში, სადაც მსგავსი არტისტული პროცესები თავის დროზე არ მომხდარა და მიმდინარე ავანგარდული ჯგუფების აქტივობა სწორედ ამ ფუნქციას ასრულებდა, თუმცა უმეტეს წილად თეორიული დასაბუთების გარეშე. არტისტების უმეტესობა ნაკლებად ფიქრობდა ადგილობრივ აუდიტორიასთან შესატყვისი საპრეზენტაციო გზის მოძებნაზე. ქართულ აუდიტორიასთან ურთიერთობის უცნაური მოდელი ჩამოყალიბდა, - მათ ერთმანეთის არ ესმოდათ, თუმცა ამაზე არც არავინ საუბრობდა, მართალია, იმ პერიოდის გამოფენები ვიზიტორების ნაკლებობას არ უჩიოდა, მაგრამ ეს არტ მოვლენები არასდროს ხდებოდა ფართო განსჯის, დისკუსიების საგანი, ისინი ფაქტობრივად არაფერს ცვლიდნენ საზოგადოებისთვის, მხოლოდ ასრულებდნენ კონკრეტულ სივრცეში დაფიქსირებული პრეცედენტების ფუნქციას. რაც შეეხება „ტუსოვკის“ თემას, არსებობს რამდენიმე ავტორის მიერ ამ ფენომენის განსაზღვრის მცდელობები: არტიომ ტროიცკის წიგნი „*Tusovka: Who's Who in the New Soviet Rock Culture.*“ (London: Omnibus, 1990), ვიქტორ მიზიანოს წერილი „ტუსოვკის კულტურული წინააღმდეგობანი“, ჟურნალ „Художественный журнал“ #41-ში გამოქვეყნებული დისკუსიის ჩანაწერი სათაურით „ტუსოვკიდან კორპორაციამდე“. ჩვენ აქ ბოლო ორ პუბლიკაციაზე შევჩერდებით, რამდენადაც ისინი უფრო მეტად ეხებიან ტუსოვკის იმ ტიპს, რომელიც ვიზუალური ხელოვნების სივრცესთან არის დაკავშირებული. ზემოთ მოვიხსენიეთ პოსტსაბჭოთა ტუსოვკის სავარაუდო პროტოტიპები, თუმცა ვიქტორ მიზიანო თავისი ტექსტს წარადგენს ჰიპოთეზით, რომ *ტუსოვკის* სახელით ცნობილი მოვლენა ორიგინალურ სოციო-კულტურულ ფენომენს წარმოადგენს, რომელსაც არ აქვს ისტორიული ანალოგები.¹⁰² მისი აზრით ეს ფენომენი ოფიციალური კულტურისა და ინსტიტუციების რღვევის შედეგად წარმოიქმნა და თავისი არსებობის მანძილზე ვერ მოიპოვა ხელისუფლების მხრიდან ოფიციალურ ინსტიტუციად ქცევის აღიარება, რადგან „არ მოისურვა ეპოვა მასში რეპრეზენტაციის საშუალება. ტუსოვკა - ეს ზუსტად მხატვრული გარემოს თვითორგანიზაციის ფორმაა ინსტიტუციებისა და სახელმწიფო პროტექციონიზმის არარსებობის პირობებში.“¹⁰³ თვითორგანიზაციის საფუძველი კი იდეოლოგიური თანამოაზრეობა, წინააღმდეგობის ეტიკა და „საერთო საქმეა“. ჩამოთვლილი მახასიათებლებიდან რაც ყველაზე მეტად გარდამავალი პერიოდის ტუსოვკის ქართულ ვერსიასაც შეესაბამება, ეს არის ნიშანი, რომ მასში „გაერთიანებული ადამიანები თავისუფლები არიან წარსულის მიმართ რაიმე სახის ვალდებულებისაგან და ისინი მთლიანად გახსნილნი არიან პერსპექტივისთვის.“ აქ აღნიშნულია კიდევ ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი ტუსოვკური კულტურისათვის, - მისი არაანალიტიკურობა, - „ტუსოვკას არ შეუძლია გვერდიდან შეხედოს საკუთარ თავს, ის არ არის თვითრეფლექსირებადი.“ და ასევე ზემოთ ხსენებული ფაქტი, რომ ამ პროცესების დოკუმენტაცია ძალიან მწირია, აქ დახასიათებულია როგორც *ტუსოვკისთვის* სახასიათო ნიშანი, რადგან მასში წარმოშობილი ტექსტები კონკრეტულ ფაქტებსა და მოვლენებს ვერ სცდებოდნენ, არ გამოდიოდნენ საერთო

¹⁰² В. Мизиано, "Культурные противоречия тусовки", "ХЖ" #25, с. 39 – 45

¹⁰³ „...не захотела видеть в ней средство репрезентации. Тусовка - это как раз и есть форма самоорганизации художественной среды в ситуации отсутствия институций и государственного протекционизма.“ В. Мизиано, "Культурные противоречия тусовки", "ХЖ" #25, с. 39

დისკურსიული წანამდღვრებიდან, მხოლოდ კომენტარებსა და რეაქციებს შეადგენდნენ, „არ ჰქონდათ უნარი თავის საზღვრებს მიღმა გასულიყვნენ.“ იმ დოკუმენტაციიდან, რაც 1990-იანი წლების ქართულ არტ აქტივობას და მის პირველ ნაბიჯებს აჩვენებს, ერთ-ერთი ყველაზე მეტად ინფორმაციულია გამოფენის - *სიცხე და კონტაქტი* (1992)¹⁰⁴ - მცირეფორმატიანი კატალოგი, რომელიც მაშინდელი თბილისური არტ სცენის ილუსტრაციად შეიძლება ჩაითვალოს. პროექტი ბრიტანულ-ქართული იყო და თითქმის სრულად აჩვენა ქართული კონცეპტუალური ხელოვნების სიტუაციური სურათი. ორი ბრიტანული გალერეის - *Mappin Art Gallery* (შეფილდი) და *Arnolfini Gallery* (ბრისტოლი) - პროექტი ეხებოდა ქალაქის თემას, ხოლო კურატორმა სიუზან რეიდმა, რომელიც საბჭოთა სივრცის ხელოვნებას იკვლევდა, როგორც გამოფენის კატალოგის წინასიტყვაობის ავტორები - ტესა ჯექსონი და მაიკლ ტობი წერენ, შეარჩია ის მხატვრები (ალექსანდრე ბანძელაძე, კოკა რამიშვილი, გია ებგვერაძე, გია რიგვავა, ოლეგ ტიმჩენკო, მამუკა ჯაფარიძე, ნიკო ცეცხლაძე, ილიკო ზაუტაშვილი), რომელთა შემოქმედებაც თბილისური მხატვრობის ევოლუციის სამ ძირითად მომენტს ითვალისწინებდა: ალექსანდრე ბანძელაძე უფროსი თაობიდან, რომლის ნამუშევრები და ცხოვრების წესი ენთუზიაზმით ავსებდა; შემდეგი თაობიდან გია ებგვერაძე და ილიკო ზაუტაშვილი აერთიანებდნენ აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისა და ინსტალაციის ელემენტებს. ხოლო მათგან ყველაზე უმცროსები - გია რიგვავა, მამუკა ჯაფარიძე, კოკა რამიშვილი, ნიკო ცეცხლაძე და ოლეგ ტიმჩენკო სხვადასხვა პროექტებით, ობიექტებითა და ინსტალაციებით აჩვენებდნენ ნამუშევრებს, რომლებიც „ინტერნაციონალური ხელოვნების ერთ იყო გამოხატული“. კატალოგში შესულია სიუზან რეიდის ვრცელი მიმოხილვა ქართული ხელოვნების ისტორიის შესახებ, სადაც ის საბჭოთა პერიოდის მწირი კონტაქტების პირობებში მნიშვნელოვნად თვლის მოსკოვურ *ანდერგრაუნდთან* პირველ შეხვედრას; ეს იყო 1976 წელს მოსკოველი ნონკონფორმისტი მხატვრების (რომელთა მიმართაც საბჭოთა რეჟიმი იმ პერიოდში უფრო ლმობიერი გახდა) მცირე ჯგუფის თბილისში სტუმრობა. ავტორის აზრით ეს მოვლენა საწყისი იყო ქართული ნონკონფორმისტი მხატვრების შემოქმედებითი კონტაქტებისა, რომელიც პირველ საპასუხო რეაქციად 1987 წლის მოსკოვურ გამოფენაში გამოჩნდა. ყურადღების გარეშე არ უნდა დარჩეს კურიოზული მომენტი გამოფენის სათაურთან დაკავშირებით, რაც გამოიყურება როგორც ერთგვარი *თარგმანში დაკარგვა*. გამოფენის ერთ-ერთ მონაწილესთან - ილიკო ზაუტაშვილთან პირადი საუბრიდან ცნობილია, რომ სამუშაო შეხვედრაზე, როცა ბრიტანული და ქართული მხარე თბილისში ერთმანეთს შეხვდა, იყო ზაფხულის ცხელი ამინდი და რამდენადაც მოლაპარაკებისას გამოიკვეთა პროექტის მთავარი მოტივი - რომელიც ურთიერთობას, კონტაქტს გულისხმობდა, ემოციურ ნოტზე გადაწყდა სათაურად აერჩიათ *სიცხე და კონტაქტი*, თუმცა შემდეგ აღმოჩნდა, რომ ბრიტანული მხარისთვის ის ჟღერდა როგორც *conduct*, ანუ დირიჟორობის, საქმის ორგანიზების მნიშვნელობით. შედეგად გაჩნდა ორი სხვადასხვა სათაური პუბლიკაციის გარეკანზე - *სიცხე და კონტაქტი* და *Heat and Conduct*. ამგვარი აცდენები, შეცდომით აღქმული მომენტები ბუნებრივი იყო იმ პირობებისთვის, როდესაც თანამედროვე ქართული არტი პირველ ნაბიჯებს დგამდა დამოუკიდებელი ურთიერთობებისთვის უცხო ქვეყნების არტ ინსტიტუციებთან. რაც შეეხება ამ

¹⁰⁴ *Heat and Conduct. New Art from Tbilisi*. Mappin Art Gallery, Sheffield; Arnolfini, Bristol. 1992.

პროექტის მიერ „მესამე თაობად“ განსაზღვრულ მხატვრებს, რომლებიც სიუზან რეიდის კომენტარით საერთაშორისო ხელოვნების ენით საუბრობდნენ, მათ ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული და გამოკვეთილად ინდივიდუალური ხედვის ნამუშევრები წარადგინეს და აღსანიშნავია, რომ ინსტალაციის ფორმატი აირჩიეს, რომელიც მეათე სათულის წევრებისთვის განსაკუთრებით სახასიათო იყო. სავარაუდოდ სივრცეში ორგანიზებული ნამუშევარი იყო ერთ-ერთი მთავარი საშუალება იმ სიახლის შემოსატანად, რაც დასავლურ-ლიბერალური დისკურსის ბაზაზე აღმოცენებულ არტს ახასიათებდა და რაომელთან ინტეგრირებასაც ახალგაზრდა მხატვრები ისახავდნენ მიზნად, ანუ მათ სურდათ ადგილობრივი მხატვრობა აქტუალური გაეხადათ და ის მოძველებული აკადემიური მოდელი ჩაენაცვლებინათ, რასაც სამხატვრო აკადემიაში სწავლისას აკრიტიკებდნენ. სივრცეში განვითარებული მხატვრული ნამუშევარი, ანუ ნამუშევარი-ობიექტი ადგილობრივი აკადემიური სკოლისთვის ჯერ კიდევ უცხო იყო და მხატვრობა ბევრისთვის მხოლოდ კედელზე დამაგრებულ სურათად აღიქმებოდა. ამ ფონზე ახალგაზრდა მხატვრების მიერ ინსტალაციებზე მუშაობა მხოლოდ გაბედულების გამომხატველი აქტი არ იყო. უშუალოდ ნამუშევრებიც ავთენტურად შეიძლება ჩაითვალოს. მაგ. მამუკა ჯაფარიძის უსათაურო ინსტალაცია (ილ.22) იატაკზე ჰორიზონტალურად გაშლილი კონსტრუქცია იყო - შავ-თეთრი გეომეტრიული კომპოზიცია, ერთგვარი დეკონსტრუირებული არქიტექტურა, სადაც შავი და თეთრი მონაცვლეობდნენ ჩარჩოებისა და მათ შორის მოქცეულ სივრცეებზე. რომბისებურ შიდა სივრცეში კი კალიგრაფიული ელემენტი S-ის მსგავსი სტილიზებული გამოსახულება. ამ მხატვრის ადრეულ ნამუშევრებში განსაკუთრებით დიდ ადგილს იკავებს ისტორიული გამოცდილება, გამოსახულების კვლევა, ადგილობრივი ისტორიული ხელოვნების კოდური ნიშნები ტრანსცედენტურისა და რაციონალურის გადაკვეთაზე.

ასევე ორფერიანი კონტრასტით იყო განსაზღვრული კოკა რამიშვილის ინსტალაცია სათაურით *გალერეა* (ილ.23) - კედლები დაფარული იყო ხაკისფერი ჩარჩო-ფანჯრებით, რომლებიდანაც წამოსული კინოფირის ლენტების ქსელი მოიცავდა მთელს სივრცეს და დაბოლოებები ერთად იყო მოგროვილი დარბაზის ცენტრში. იკონური მოცემულობების დესტრუქციისა (გამოსახულების გარეშე დარჩენილი ჩარჩოები) და ინფორმაციისა თუ ისტორიულ მეხსიერების ქაოსი შეიძლებოდა წაკითხულიყო ამ სადა და ექსპრესიულ ნამუშევარში. არტისტის სწრაფვა რაციონალიზაციისკენ და დეტალების ერთგვარად პედანტური კვლევა, გამორჩეულ ადგილს აკუთვნებდა მას მარჯანიშვილის პერიოდის აქტივობებისას. გამოფენა „სიცხე და კონტაქტის“ მიზანი იყო ქართული არტ სცენის ილუსტრაცია ეჩვენებინა და ყველა შერჩეული ნამუშევარი თითოეული მხატვრის მაქსიმალურად თვალსაჩინო წარმდგენი ყოფილიყო. სიუზან რეიდის აღნიშნავს, რომ ამ არტის გასაგებად, აუცილებელი იყო იმ კონტექსტის გაგება, რომელიც მაშინდელი თბილისის არტს განსაზღვრავდა და ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკების თვითიდენტიფიკაციისთვის არსებითი იყო

თუ არსებულ დოკუმენტაციას თანმიმდევრულად გავყვებით, გვერდს ვერ ავუვლით 1996 წლის პუბლიკაციას - *ხატი და შემეცნება (Icon and Perception)*, - ეს არის ამავე წელს განხორციელებული პროექტის ნაწილი, - გამოფენა ეროვნულ გალერეაში (იმ დროისთვის *ცისფერ გალერეაში*), რომელშიც მონაწილეობა თვრამეტმა იმ

პერიოდისათვის მოქმედმა ქართველმა მხატვარმა მიიღო. გამოფენის ერთ-ერთი კურატორი ნანა ყიფიანი წინასიტყვაობაში აღნიშნავს, რომ პროექტის მიზანი იყო ქართული უახლესი ხელოვნება ეჩვენებინა, ხოლო მონაწილეთა შერჩევის კრიტერიუმად ასახელებს ამ მხატვრების ალტერნატიულობასა თუ კონფრონტაციულ პოზიციაში ყოფნას გალერისტულ-სალონური ხელოვნების მიმართ და ფონზეც, რომელიც იმ დროისთვის რეალურ კულტურულ ძალაუფლებას ფლობდა.¹⁰⁵ მონაწილეები (დავით ალექსიძე, გია ბულაძე, გურამ წიბახაშვილი, ლევან ჭოლოშვილი, ნანა ჭურულუღია, მიშა გოგრიჭიანი, გიორგი გუგუშვილი, მამუკა ჯაფარიძე, სოფიო კინწურაშვილი, მიშა შენგელია, კოტე სულაბერიძე, გიო სუმბაძე, მურთაზ შველიძე, ნიკო ცეცხლაძე, მამუკა ცეცხლაძე, ოლეგ ტიმჩენკო, თამაზ ვარვარიძე, ილიკო ზაუტაშვილი). ისევე, როგორც *სიცხე და კონტაქტის* შემთხვევაში, ამ გამოფენამაც ქართული არტ სცენის პრეზენტაცია მოახდინა, - ეს არ იყო გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილ ნამუშევრებს ავტორების ხედვის ნათესაობა აერთიანებდა, ან საერთო კონცეფციის ირგვლივ იყო განვითარებული. კატალოგის წინასიტყვაობაში გია ბულაძის კომენტარით წარმოდგენილ სურათს იმ პროცესის ნაწილად განსაზღვრავს, რომელიც ევროპისკენ ინტეგრირების თანდათანობითი და რთული პროცესია „იმ სტილურ მეთოდურობასთან მიმართებისა, რომელიც თითქმის საუკუნოვანი იზოლაციის პირობებიდან თავდაღწევის შემდეგ საკმაოდ ფორსირებულად ხდებოდა და ხდება...“ წინა პროექტისგან განსხვავებით „ხატი და შემეცნება“ უკვე უშუალოდ ქართულ სივრცეში მიმდინარე რეფლექსიას აჩვენებს, როცა „სიცხე და კონტაქტი“ გარედან, სხვა სივრციდან აღწერილ რეალობას წარმოადგენდა. ეს ფაქტი უკვე ევოლუციის გარკვეულ მომენტს აჩვენებდა, როცა ქართული არტ სიტუაციის გააზრება საერთაშორისო არტ პროცესებთან მიმართებაში უკვე დისკუსიის ფორმატში გადადიოდა, თუმცა ეს დისკუსია ძალიან ვიწრო წრეს მოიცავდა. ქართული მხატვრობის სპექტრი, რაც ამ კოლექციამ აჩვენა ინდივიდუალური არტისტული არჩევანების კრებულია, საიდანაც შეიძლება გავიგოთ რომელი გზა აირჩია თითოეულმა მხატვარმა ლოკალური კონტექსტის შეზღუდვების გადასალახავად, საკუთარი გამოცდილების დასაკავშირებლად თანამედროვე ტენდენციებთან. ეს სურათი საკმაოდ მრავალფეროვანი ჩანს ქართული არტ სცენის ძალიან მცირე მასშტაბისთვის, სადაც აღმოჩნდა ადგილი მრავალი ტენდენციის გაზიარებისთვის: დავით ალექსიძის ექსპრესიულ-დეკორატიული ფერწერა, კოტე სულაბერიძის პოპ არტისტული მოტივებისა და რეალისტური ფერწერის ორიგინალური ჰიბრიდი (ილ.24), მიხეილ გოგრიჭიანის მინიმალისტური ნაივი, მამუკა ჯაფარიძის გარემოს ხელოვნება (*environmental art*)(ილ.25), ილიკო ზაუტაშვილის კონცეფტებისა და გამოსახულებების კოლექციით აგებული ინსტალაცია და ა.შ. ხელოვანთა ინდივიდუალური არჩევანების კრებული ქმნიდა იმ პერიოდის მხატვრული სივრცის განმსაზღვრელ სახეს, გამაერთიანებელი იყო არჩევანის თავისუფლების ფონზე მიღებული გადაწყვეტილება, რომ თითოეულ ხელოვანს განსხვავებული და მისთვის ყველაზე შესაბამისი სტილი, მედია და ფორმატი აერჩია, საკუთარი სივრცე გაეფართოვებინა. ეს იყო რეალობა, რომელიც განსხვავდებოდა პერესტროიკული პერიოდის შეზღუდული გარემოთი, სადაც შესაძლებლობების ველი ჯერ კიდევ გაუხსნელი იყო და ასევე განსხვავდებოდა 1990-იანების დასაწყისის

¹⁰⁵ ხატი და შემეცნება. თბილისი. 1996.

სიტუაციისგან, როცა არტიტული აქტივობა მხოლოდ მიმდინარე პროცესებზე ცნობიერი თუ სპონტანური რეაქციებისგან შედგებოდა.

მიმდინარე პროცესებზე არსებული მხატვრული რეაქციებიდან შეიძლება გამოიყოს ფოტოგრაფისა და მხატვრის - გურამ წიბახაშვილის პროექტი *ულისე*, რომელიც იმ პერიოდის ისტორიულ-კულტურული დისკურსის რთული სურათის კომპაქტური ილუსტრაციაა. ფოტო კოლექცია ხელით მიწერილი ტექსტებით, რომლებიც ჯეიმს ჯოისის *ულისეს* პირველი ქართული თარგმანიდან არის აღებული, ქარვასლის საგამოფენო დარბაზში 1998 წელს გამოიფინა. თავისთავად *ულისეს* თარგმნა და გამოქვეყნება საბოჭოთა სივრცეში მხოლოდ პერესტროიკის პერიოდში გახდა შესაძლებელი, მანამდე ეს წიგნიც იმ ნუსხაში შედიოდა, რომელსაც არსებული რეჟიმი თავისი იდეოლოგიისათვის შეუსაბამოდ თვლიდა. ამგვარად ამ ტექსტის მნიშვნელობის, მისი მხატვრული ღირებულების შესახებ აქამდე მსჯელობა არ ყოფილა და ადგილობრივი კულტურის ბევრი წარმომადგენლისთვის აღმოჩენად იქცა ის მხატვრული ხერხები და ტექსტის იმგვარი გააზრება, რაც უშუალოდ ჯოისის სახელს უკავშირდებოდა. ნაწარმოების არასრული ქართული თარგმანი პირველად 1983 წელს გამოიცა და ეს იყო ნიკო ყიასაშვილის მიერ თარგმნილი რამდენიმე თავი. სწორედ ამ გამოცემას დაუკავშირა გურამ წიბახაშვილმა თავისი სერიის ინსპირაცია და პირად საუბარში აღნიშნა, რომ მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ტექსტმა, მისთვის შეცვალა ხედვის რაკურსი და თითქმის მსოფლმხედველობაც კი და ის კადრები, რომელთაც ის აფიქსირებდა თავისი კამერით, იქნებოდა ეს შემთხვევითი სცენები, თბილისისა თუ გარეუბნების ხედები, გამვლელთა პორტრეტები, სასაფლაოები, მხატვართა სტუდიოები, გაერთიანებული იყო ამ მდგომარეობით, რომელიც მისთვის ულისესთან გაცნობამ გამოიწვია. (ილ.26-27)

სიმბოლურადვე სპონტანური და პირდაპირ კავშირს მოკლებულია ტექსტიდან ამოკრეფილი ფრაზები, რომელიც *გაკრული* ხელით არის წარწერილი ე.წ. *სნეპშოთის* სტილის ფოტოების ქვემოთ. კოლექციაში დიდი ადგილი ეთმობა ქართველი ხელოვანების პორტრეტებს, სტუდიურ სიტუაციებს, აქციებს, მარჯანიშვილის პერიოდის დოკუმენტაციას და ასევე მნიშვნელოვანია დეპრესიული გარემოს ხედები, უკაცრიელი, მოუწესრიგებელი ქუჩები და ერთგვარი პოსტ კატასტროფის განწყობა. ხელოვანთა თემები აქ იმ განწყობას აცოცხლებს, რაც მათ მოძრაობას ახლდა თან, ანუ თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციებზე რეაქციებსა და საკუთარ სცენაზე დემონსტრირებას, მხატვრობის ახალი შესაძლებლობებითა და ტექნოლოგიებით დაინტერესებას. ეს ხდებოდა ქვეყნის ისტორიის ძალიან რთული პერიოდის ფონზე და სერია ამ ორი მნიშვნელოვანი კომპონენტის გარდა ატარებდა მოდერნისტული ტექსტის ფონსაც, რომელიც არსებულ ფონზე იმ ისტორიას უკავშირდებოდა, როცა მოდერნისტული ხელოვნება საქართველოში მნიშვნელოვან კულტურულ გამოცდილებად დაფიქსირდა და განვითარების პოტენციასაც ატარებდა, რომ არა ისტორიული სურათის რადიკალური შეცვლა. საბჭოთა ისტორიამ და შემდეგ უკვე ოფიციალურად დაკანონებულმა ხელოვნების კრიტერიუმებმა ამ ტენდენციების წყვეტა გამოიწვია და ეს თემა როგორც უკვე აღინიშნა, 1990-იანი წლების ხელოვანებისთვის ისევე აქტუალური იყო, როგორც თანადროული პროცესები. ამ თვალსაზრისით გურამ წიბახაშვილის *ულისე* ერთ-ერთი იმ პროექტთაგანია, რომელიც არსებითი შინაარსებით არის დატვირთული და იმ დრო-სივრცით რეალობას არასწორხაზოვნად ირეკლავს, რომელშიც ის ორგანულად გაჩნდა. რამდენადაც ამ ხელოვანის შემოქმედებით დაიწყო ქართულ სახელოვნებო სცენაზე

ფოტოგრაფიის მედიუმის გააქტიურება, მისივე ნამუშევრებში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ფოტოგრაფიისა და მხატვრობის ურთიერთობისა და ურთიერთგავლენების საკითხები, რაც საკმაოდ პირდაპირი და არაორაზროვანი გზავნილით არის წარმოდგენილი სერიაში - ვიპარავთ მაგრიტს. (ილ.28) დადგმული სცენები რენე მაგრიტის კომპოზიციურ სტილს იმეორებენ განყენებულ სივრცეში წარმოდგენილი ერთგვარ ტრანსში მყოფი მოდელებითა და ზოგან ასევე ტექსტური ჩანართებით. ახსნა-განმარტებები 1980-1990-იანი წლების ქართული სახელოვნებო სივრცის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენდა. ყოველი ახალი პროექტის წარდგენისას ხელოვანებს ხშირად უხდებოდათ ერთი და იგივე ემეორებიანთ და აეხსნათ რატომ იყო ესა თუ ის ფორმა ხელოვნება და რომ მხატვრობა ტრანსფორმაციას განიცდიდა. ეს ეხებოდა როგორც პროექტების პოტენციურ დამფინანსებლებს, ისევე თანამედროვე ხელოვნების არც თუ ისე ფართო ადგილობრივ აუდიტორიას, რომელიც თითქმის უცვლელი რჩებოდა წლების მანძილზე. ისტორიის ახალ საფეხურზე გადასვლაც ადგილობრივი საზოგადოებისგან ითხოვდა ყველა ცნების გადახედვას და სახელების ხელახლა დარქმევას. ამ კონტექსტის გათვალისწინებით გასაგები ხდება გურამ წიბახაშვილისთვის აქტუალური თემა, რომელიც საგნების არსის განმარტებას და მათ სახელწოდებებთან შესაბამისობას იკვლევს საკმაოდ მარტივი ილუსტრაციული გზით, - სერიაში განმარტებებში სრულიად ჩვეულებრივი საგნების გამოსახულებებია, რომელთაც თან ახლავს განმარტებითი ლექსიკონის სტილის კომენტარი. მაგ. ძველი ფოტო, სადაც ლანდშაფტია გამოსახული და ქვემოთ აქვს წარწერა: პეიზაჟი [ფრანგ. paysage] – 1. ბუნების რაიმე ადგილის ხედი, საერთო შესახედაობა. 2. ბუნების გამოხატულება ხელოვნებაში; ან კიდევ ჩაბნელებულ კადრს აქვს წარწერა: დამე- დრო მზის ჩასვლიდან მზის ამოსვლამდე. (ილ.29)

1990-იანი წლების ბოლოს ფოტოგრაფიის მედიუმის გამოყენება ვიზუალური ხელოვნების კონტექსტში ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა. თითქმის ყველა მხატვარი, რომელიც იმ პერიოდში კონცეპტუალურ ხელოვნებას აკეთებდა, იყენებდა ფოტო გამოსახულებას დამოუკიდებლად თუ სხვა მედიებთან ერთად. ერთ-ერთი ხელოვანი, რომლის ნამუშევრებშიც ფოტო მუდმივად ფიგურირებს, არის ილიკო ზაუტაშვილი, რომლის მრავალკომპონენტური ინსტალაციებში ჩართულია სხვადასხვა ტიპისა და წარმომავლობის ფოტოები როგორც ციტატა, ან მის მიერ საგანგებოდ დადგმული ფოტოები ნამუშევრის ძირითად გზავნილს განსაზღვრავენ. ორივე შემთხვევას ვხვდებით ასევე ნიკო ცეცხლაძის, ოლეგ ტიმჩენკოს, ქეთი კაპანაძის, კოკა რამიშვილის, თემო ჯავახიშვილის და სხვების ნამუშევრებშიც. ფოტოგრაფიის გარდა, უკვე ინტენსიურად გამოიყენება ვიდეო ნამუშევრებიც როგორც დამოუკიდებლად, ასევე ინსტალაციის შემადგენლადაც. ამ დროისთვის შერეული მედიებით აგებული ნამუშევრები უკვე გასცდა საცდელ ექსპერიმენტებს, რომელთა მთავარი მიზანი ავტორების მხრიდან ახალი ტექნოლოგიებისა და პრაქტიკებისა გააზრება და მათთან ადაპტირება იყო.

3.3. ლოკალური სახელოვნებო სივრცე და მისი თვითრეფლექსია

პერესტროიკული ეიფორიისა და 1990-იანების კრიზისული წლების შემდეგ მხატვრული პროცესები ახალ ეტაპზე გადავიდა, როცა ნაწილობრივ დასრულდა საერთაშორისო სახელოვნებო სივრცის გაცნობის პირველი ნაბიჯები და გადარჩენაზე

მიმართული ეგზისტენციალური მოტივაცია თვითრეფლექსიის პირველმა გაცნობიერებულმა ნაბიჯებმა ჩაანაცვლა. აქ თვითრეფლექსიაში იგულისხმება როგორც თვით ხელოვანების მხატვრული ამოცანების პერსონალურ ველში გაღრმავება და ასევე საკუთარი კონტექსტის როლის კვლევის დაწყება ზოგად პროცესებთან მიმართებაში. 2001 წელს განხორციელდა პროექტი - *აპენდიქსი 1 (appendix 1) - რეფლექსიები თანამედროვე ფოტოგრაფიაზე კავკასიაში*. მისი ორგანიზატორი კულტურის განვითარების კავკასიური ცენტრი იყო და გამოფენა თბილისის ისტორიის მუზეუმში - *ქარვასლაში* მოეწყო. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ქართველი, სომეხი და აზერბაიჯანელი ფოტოგრაფების ნამუშევრები, კატალოგში კი განმარტებული იყო პროექტის კონცეფცია და ტერმინი *აპენდიქსის* მნიშვნელობა მოვეძულები კონცეფციის ფარგლებში. ზაზა შათირიშვილის ტექსტი - *appendix-ის კულტურული ლოგიკა* - კავკასიური დისკურსის ერთ-ერთ მთავარ მეტაფორად საზღვარს ასახელებს, რომელიც კავკასიას „სხვადასხვა კულტურებს შორის მდებარე გარდამავალსა და ზღვრულ სივრცეს“ წარმოადგენს. რუსულ იმპერიულ კულტურასა და კონკრეტულად რუსულ რომანტიზმში კავკასია „იმპერიული კულტურის კიდე, მისი „დანართი“, „დანამატი“, *appendix-ია*.“¹⁰⁶ ედინბურგის უნივერსიტეტის მკვლევარი, დოქტორი სიუზენ ლეიტონი, რომელიც ავტორია კემბრიჯის უნივერსიტეტის მიერ გამოცემული წიგნისა სახელწოდებით „რუსული ლიტერატურა და იმპერია: კავკასიის დაპყრობა პუშკინიდან ტოლსტოიმდე“¹⁰⁷ ერთ-ერთ ინტერვიუში¹⁰⁸ რუსული იმპერიული ცნობიერების შესახებ საუბრისას ამბობს, რომ მისი აზრით ცნობიერების ამ ტიპის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი შეასრულა უცხოელებთან ურთიერთობამ: „ამ პროცესებში - „რუსობის“ დეფინიციის მოძებნაში - ცენტრალურ როლს ასრულებდა დასავლეთ ევროპის ფაქტორი. თუმცა, რუსეთის ეროვნული - ისევე, როგორც იმპერიული - ცნობიერების ფორმირებაში ასევე დიდი წვლილი შეიტანა საკუთრივ რუსეთის იმპერიის აზიურ საზღვრებს იქით მდებარე ტერიტორიებმაც.“ რუსეთში მზარდი იმპერიული ცნობიერების გამოხატულებების განვითარება ეთნოგრაფიული ექსპედიციების შედეგი იყო, რომლებიც კავკასიაში, ყირიმში, ციმბირში განხორციელდა; „რუსეთის ელიტა იწყებდა თავისი მულტიეროვნული იმპერიის - ბევრი ხალხის, კულტურის თუ სხვადასხვა მიწის ამ უზარმაზარი და მრავალფეროვანი ნაერთის - მენტალური რუკის შექმნას. ამ რუსულ მენტალურ რუკაზე კი განსაკუთრებული ადგილი მიეჩინა კავკასიას - როგორც „ორიენტის“ რუსულ ვარიანტს... საქართველოს „ორიენტალიზება“ მართლაც იოლი იყო, მასზე სპარსეთისა და თურქეთის გავლენის გამო. მაგრამ, ჩემი აზრით, მნიშვნელოვანი ის არის, რომ რუსები საქართველოს ისტორიას და კულტურას სელექციურად, არჩევითად აღიქვამდნენ. მათ დიდწილად უგულვებელყვეს ამ კულტურის უძველესი ქრისტიანული საფუძვლები..“

აღნიშნულ პროექტში და მხატვრების მიერ კავკასიის თემის ინტერპრეტაციაში კულტურის სურათის ეს მხარე არ არის განხილული, თუმცა, გამოფენის კატალოგის ტექსტში აღნიშნულია *appendix-ის* მეორე მნიშვნელობის შესახებ, სადაც ის

¹⁰⁶ ზაზა შათირიშვილი. „appendix-ის კულტურული ლოგიკა“. *Appendix – some reflections on Contemporary Photography in the Caucasus*. 2001. თბილისი.

¹⁰⁷ Susan Layton. *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. New York: Cambridge University Press, 1994

¹⁰⁸ სალომე ასათიანი. *სიუზენ ლეიტონი: იმპერიული რუსეთის ლიტერატურაში „ქართველი მამაკაცი“ სუსტია*. ინტერვიუ. 01.07.2011

ადამიანის ორგანიზმის ჯერჯერობით ბოლომდე გამოუკვლეველი ფუნქციის მქონე ორგანოა, რომელიც კვლევებისა და აღმოჩენების მოლოდინშია. *appendix 1* ერთ-ერთი პირველი მხატვრული პროექტი იყო, სადაც მონაწილეები ზოგადად კავკასიის ფუნქციის, მისი რეგიონალური როლის კვლევითა და კულტურული დისკურსის გაფართოებით იყვნენ დაკავებული. მეორე მხრივ მნიშვნელოვანი იყო ის ფაქტი, რომ ანალიტიკურ-მხატვრული ფოტოგრაფიის ასეთი მასშტაბით წარდგენაც სიახლეს წარმოადგენდა. თითქმის ყველა მონაწილე მეტ-ნაკლებად ეხებოდა ისტორიასა და ტრანსფორმაციის თემას. შაკე ამირიანის ფოტოები მძიმე ლითონის დაჟანგული ფაქტურებით განსაზღვრული კომპოზიციები იყო. გურამ წიბახაშვილის სერიაც კონკრეტულ ისტორიულ პერსონებს წარმოადგენდა, რომლებიც ფსევდო-საოჯახო ალბომის ფორმატში იყვნენ გამოსახული. გიო სუმბაძის მინიმალისტური კომპოზიციები კი არქიტექტურული ფაქტურების მოტივებით აგებული სტრუქტურები (*ილ.30*), ხოლო ვატო წერეთლის სერია „სტრუქტურული ცვლილებები“ (*ილ.31*) აჩვენებდა რამდენიმე მასშტაბურ ფოტოს დადგმული ფოტოების სერიიდან.

ეს კომპოზიცია შესრულებულია სტილით, რომლითაც ვატო წერეთელი ქართულმა არტ სივრცემ გაიცნო. ეს არის დადგმული ფოტოები, რაციონალური და რაფინირებული კომპოზიციებით, სადაც ერთგვარ „გამოგონილ“ სივრცეში პერსონაჟები რაღაც უცნობ ისტორიაში მონაწილეობენ; ამ „ფსევდო სიუჟეტებში“ თითქოს შიდა დამაბულობის მქონე ამოუცნობი რიტუალები მიმდინარეობს. ზუსტად ეს განუსაზღვრელობა ქმნის ამ სერიის ავტონომიურ სივრცეს. სერიის სახელი *სტრუქტურული ცვლილებები* მასში გაერთიანებულ კონკრეტულ ფოტოებს კონტექსტის ფაქტორით აკავშირებს. ეს ნამუშევრები ეკუთვნის პერიოდს, როცა მხატვრისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა კონტექსტის პრობლემამ და რომელიც საბოლოოდ მის ზემოთ აღნიშნულ ერთ-ერთ კურატორულ პროექტში - *appendix*-ში გამოიხატა, რომლის ორი ვერსიაც მან თავის კოლექციებთან ერთად განახორციელა. მოგვიანებით კი „დაკარგული რესურსების“ თემა კონცენტრირებულად გამოიკვლია ვიდეო ნამუშევარში *აღწერები - თბილისი*, რომელიც 2009 წლის ვენეციის საერთაშორისო ბიენალეს ქართული პავილიონის პროგრამაში იყო ჩართული. თბილისის ისტორიის კონცეპტუალური ვერსია - თერმული წყლები, რელიეფი, ლეგენდები და ისტორიული ფაქტები ერთობლიობაში ქმნიან ქალაქის უხილავსა და გაუცნობიერებელ ღირებულებას, რომელიც მხოლოდ პოეტურ მეტაფორებში თუ გამოითქმის. ამ არტისტულ კვლევაში არ არის ზღვარი რაციონალურ ფაქტებსა და ლეგენდებს, ადამიანების პერსონალურ დამოკიდებულებებსა და ისტორიულ თხრობას შორის. ინდივიდუალური გამოცდილება, ახალი წაკითხვა, პერსონის ფაქტორის მონაწილეობა არის ინსპირაციის გამომწვევი სხვა პროექტებისთვისაც, როგორცაა *georgian centered map*, - რუკა ახალი, შეცვლილი საზღვრებით, პირობითი კიდეებით და ცვლილების განუწყვეტელი მოლოდინით.

კავკასიის, როგორც რეგიონის ხასიათისა და ფუნქციის თემა, ფრაგმენტულად ჩნდებოდა საბჭოთა რეჟიმის დასრულების შემდგომ, ახალი ისტორიული სურათის პრობლემების შესახებ ნებისმიერი სახის მსჯელობისას, თუმცა კონკრეტული და ლოგიკურად განვითარებული მსჯელობის პრეცედენტები ნაკლებად გვხვდება. უმეტესად ეს უკავშირდება მეტაფორას, რომელიც „აბრეშუმის გზით“ არის ცნობილი და შორეულ წარსულში მიდის. პროექტი - *appendix 1* ერთ-ერთი პირველი იყო

კავკასიის თანამედროვე გეოპოლიტიკური სურათის მხატვრული კუთხიდან განსაზღვრის მცდელობით, თუმცა ამ შემთხვევაშიც მეტაფორების განზომილება არ განვითარებულა სხვადასხვა ტიპის კვლევითი მიმართულებებით. ხელოვანთა დამოკიდებულებებიც ასევე ემოციურ-მითოლოგიური ხედვიდან მომდინარეობს, რაც თვალსაჩინოა ამ პროექტის მიღმა არსებულ ცალკეული მხატვრების კონკრეტულ ნამუშევრებში, როგორც არის მაგალითად, კოტე სულაბერიძის ფერწერული ვერსიები. ეს მხატვარი 1990-იანი წლების ბოლოს გამოჩნდა საგამოფენო სივრცეებში მისივე თაობის რამდენიმე მხატვართან ერთად, რომელთაც კონცეპტუალური ფერწერის ადგილობრივი ტენდენცია განსაზღვრეს. კოტე სულაბერიძის ერთ-ერთი ნამუშევარი-პაროდის შესახებ უკვე აღინიშნა, - ეს იყო *კავკასიური ეროვნების პირი (ილ.24)*, სადაც პოპ არტისტული და სოც რეალისტური იკონოგრაფიების თავისებური ნაზავი რუსულ რეალობაში გავრცელებულ სტერეოტიპს უკავშირდება - „лицо кавказской национальности“. ანუ, შეიძლება ითქვას, რომ სოც არტის ელემენტები განსაზღვრავს მისი ნამუშევრების მნიშვნელოვან ნაწილს, როგორც არის მართლმადიდებლური ხატის დიზაინის იმიტაციით აგებული სტალინის პორტრეტი - ობიექტი, სადაც სტალინის სერიულად გავრცელებული პორტრეტი გამოიყენება და „შემოსილია“ ალუმინის ფირფიტებით. კოტე სულაბერიძის კონცეპტუალურ ნამუშევრებში მინიმალისტური ფორმები სხვადასხვა სიმბოლოების, რუკების, კიტჩური მოტივების სახით ვლინდება. ის ხშირად მიმართავს ყოფილ საბჭოთა სისტემის სახასიათო იკონოგრაფიის გარდასახვის ჩვენებას, რომლებიც უკვე ძალადაკარგული იმპერიის წარსულ კიტჩად გადაიქცნენ, ხოლო ღირებულებათა ამბივალენტურმა განზომილებებმა კონტრასტების ახალი წყვილები წარმოშვეს. საილუსტრაციოდ კარგი მაგალითი იქნება ფერწერული ტილო *შამილის ბრძოლა რუსული არმიის წინააღმდეგ. (ილ.32)* კვადრატული ზომის ტილოზე (90X90) კავკასიური პეიზაჟი - მთების ფონია, რომელიც დაფარულია მონოტონურად განმეორებადი *ბრინჯაოს მხედრისა* და საბჭოთა რეალობიდან აღებული კიტჩური იმიჯის - პაპიროსის კოლოფ *ყაზბეგზე* გამოსახული შამილის ცხენოსანი ფიგურით, რომელიც *ბრინჯაოს მხედრისაკენ* შემხვედრი პოზიციით მიემართება. კომპოზიცია ძალიან ზუსტად და ლაკონურად აჩვენებს იდეას - კავკასიის ისტორიული პრობლემის არსს, მუდმივ წინააღმდეგობას იმპერიულ პოლიტიკასა და ადგილობრივ კულტურას შორის, ლოკალურ სივრცეს, რომელიც ძალიან სპეციფიურია და მასში მიმდინარე ვნებათაღელვებს. მითების, რეალური ისტორიების, რეგიონის თემისა და მისი ინტერპრეტაციების გადაკვეთებით არის აგებული ორიგინალური მხატვრული ნამუშევარი - *ჩემი კავკასია (ილ.33)*, რომელიც საკმაოდ დიდხანს იწერებოდა და საბოლოოდ ექვსი მეტრი სიგანის ზოლზე აღმოჩნდა გაშლილი.

ლაკონურ გამოსახულებებთან ერთად კოტე სულაბერიძე ხშირად მიმართავს ტექსტურ დანამატებს, ერთგვარ ინსტრუქციებს ნამუშევრის აღქმისათვის. საერთოდ, ლიტერატურული მოტივები და ნარატივი დამახასიათებელია ამ მხატვრისათვის და ნამუშევარშიც *“ჩემი კავკასია”* რუკის იმიტაციით გაკეთებული აღნიშვნები ტილოზე განმარტებულია, როგორც მიმანიშნებლები მითებისა და ისტორიული ადგილებისა, ალპინისტების ბილიკებისა და საზღვრებისა. ზოგადად კოტე სულაბერიძე თავის მინიმალისტური მხატვრობის სტილს მზა ხატებით, რაციონალური კომპოზიციებით, ნეიტრალური კოლორიტითა და ტექსტური ჩანარებით ქმნის. კავკასიის თემის ინტერპრეტაცია ძირითადად კოლონიალიზაციის ისტორიიდან და მითოლოგიიდან

არის განვითარებული. თანამედროვე პროცესების კრიტიკული გააზრება აქ ნაკლებად გვხვდება. ასევე მეტაფორულია ადგილობრივი კულტურისა და ისტორიის თემებით ინსპირირებული ნამუშევრები თემურ ჯავახიშვილთან, რომელიც სხვადასხვა მედიუმში მუშაობს და ერთ-ერთი პირველი ქართველი მინიმალისტი მხატვარია. ისტორიული ინფორმაცია აქ არქიტექტურული ფაქტურებით ვლინდება, განსაკუთრებით მის ადრეულ (1980-1990-იანი წლების) ფერწერულ ნამუშევრებში ხშირად პიგმენტი შერეული ქვიშასთან, ცემენტთან, შედეგად მიღებული ეფექტი კი მრავალშრიანი ნაგებობების ასოციაციებს იწვევს. თ.ჯავახიშვილის კომპოზიციებისთვის ასევე სახასიათოა შიფრის თემა, მისი სიმბოლური ჩართვა ნამუშევრებში, ასევე მიმანიშნებელი გამოცდილებით არქივსა და დასამუშავებელ, გასაანალიზებელ ისტორიაზე. ტექსტი, კალიგრაფია ფრაგმენტულად არის დამატებული მის აბსტრაქტულ კომპოზიციებში, როგორც ცოდნის სხვადასვა ფორმებზე სიმბოლური მიმანიშნებელი. ამგვარი სტრუქტურის არის მონოქრომული რელიეფური ზედაპირის ტილო „მორზეს ანბანი/მამაო ჩვენო“ (ილ.34), შერეული ტექნიკით შესრულებული მონაცრისფრო-ვერცხლისფერი ფაქტურული კომპოზიცია საკრალური ცოდნისა და რიტუალის თემის მეტაფორული გამოსახულებით, რომელიც ერთგვარი მიანიშნებელია ადგილობრივი კულტურის ძირითადი ნარატივის კოდებზე.

პროექტი *appendix* თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო როგორც ბიენალეს ან ტრიენალეს ტიპის პერიოდული გამოფენა, თუმცა ის მხოლოდ ორჯერ ჩატარდა. არტ ინიციატივების და სხვადასხვა არასამთავრობო ორგანიზაციების ამგვარი ხანმოკლე ბიოგრაფიები სახასიათო ნიშანია პოსტ საბჭოთა კულტურული აქტივობისთვის, რის მიზეზადაც არასაკმარისი ფინანსური რესურსები სახელდება, თუმცა უფრო მეტად სავარაუდო სუსტი მენეჯერული გათვლები და არარაციონალური სტრატეგიაა. *appendix 2* ჩატარდა 2003 წელს და *appendix 1*-ის ფონზე უკვე აშკარა პროგრესსა და გაზრდილ მასშტაბს აჩვენებდა. მისი თემა *დიფუზია და მისი ტოპოლოგია* იყო, - გლობალიზაციის თემაზე განვითარებული კრიტიკული დისკურსის გამოძახილი და მხოლოდ ფოტოგრაფიით არ იყო შემოფარგლული. გამოფენის მონაწილეები სხვადასხვა ქვეყნების აღიარებული წარმომადგენლები იყვნენ (ჰარუნ ფაროკი, ატელიე ვან ლისაუტი, ფილიპ მესტი და ა.შ.) და ექსპოზიცია თბილისის ისტორიის მუზეუმის გარდა სხვა გალერეებსა და ქალაქის ღია სივრცეებშიც განივრცო. ამ პროექტის ფარგლებში მოეწყო თბილისის გარე სივრცეში ერთ-ერთი პირველი მასშტაბური ინსტალაცია. ატელიე ვან ლისაუტის *ციხე* (ილ.35), - ნარინჯისფრად შეღებილი გალიები-საკნების წყება 9 აპრილის სახელობის პარკში იყო დამონტაჟებული, ნამუშევრის ცალკეული ფრაგმენტი-რეპლიკები კი ქარვასლის ინტერიერში-ძირითად საგამოფენო სივრცეში. ეს თემაც ადგილობრივი ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის კოდებზე აიგო, თუმცა ამჯერად ეს უცხოელი ხელოვანის პოზიციას აჩვენებდა. გალიები განკუთვნილი იყო იმ დამპყრობთათვის, ვინც ოდესმე თავს დასხმია საქართველოს და გისოსებიან კარებებზე მიმაგრებულ დაფებზე თავდამსხმელთა სახელები იყო ჩამოწერილი, პომპეუსიდან ალა-მაჰმად ხანის ჩათვლით. ავტორმა ირონიულ-კრიტიკული ნოტიც მიუმატა ისტორიული დრამის ვიზუალიზაციას და ერთი საკანი თავად ქართველებს დაუთმო, „რომელთაც „დაუშვეს“ ამდენი მტრის მიერ ყოფილიყვნენ დაპყრობილნი.“ საკნების კონსტრუქციაში კიდევ ერთი სიმბოლური ელემენტი მონაწილეობდა, ეს იყო

საბჭოთა სამშენებლო ინდუსტრიის სიმბოლო - არმატურის სახასიათო დიზაინის მასალა.

ქალაქის სივრცეში არტისტულ ინტერვენციას წარმოადგენდა ასევე ფილიპ მესტის „თავდაცვის გეგმა“ ფსევდო სანგრებით - ქვიშით სავსე ტომრების ბარიკადებით თბილისი ცენტრალური უბნების რამდენიმე წერტილში (ილ.36).

პროექტი „დიფუზია და მისი ტოპოლოგია“ საინტერესო პრეცედენტად სწორედ ქალაქში გავრცობილი არტ აქტივობით შეიძლება ჩაითვალოს. ერთ-ერთი ინტერაქტიული ნამუშევარი - *ოპტიმისტიკური ტაქსი*, რომელიც მამუკა ჯაფარიძემ წარმოადგინა ქალაქში მოძრავი კამერა ობსკურა იყო, - საბარგო მანქანაში საგანგებოდ მოწყობილ *ბნელ ოთახში* მსურველები შედიოდნენ და შემდეგ მანქანას ისინი გამოფენის სხვადასხვა ლოკაციებში მიჰყავდა, გზად კი დამთვალეირებლები საბარგულის შიდა კედელზე არეკლილ გამოსახულებას ადევნებდნენ თვალს. ლოკაციების რიცხვში შედიოდა ჯერ კიდევ გაურემონტებელი ყოფილი აბრეშუმის ფაბრიკა, რომელიც საბჭოთა ინდუსტრიული სისტემის ერთ-ერთი ნაშთი იყო ქალაქის ცენტრალურ ნაწილში. ამ კონტექსტში შვეიცარიელი ხელოვანებისა schweizer&schweizer და ქართველი სტუდენტების მონაწილობით პერფორმანსი „წყლის ნაყვა“ იყო ნაჩვენები. პერფორმანსი მანუფაქტურული საწარმოს - თიხის ბოთლების ჩამოსხმას განასახიერებდა და უნაყოფო ქმედებების მეტაფორული სურათი იყო(ილ.37).

საერთაშორისო არტ მოვლენებისათვის თბილისური ბაზის მომზადება და გაფართოება *appendix 2*-ის ერთ-ერთი გაცნობიერებული მიზანი იყო, რომელიც თავის თავში ატარებდა სურვილს ადგილობრივი არტისტული აქტივობა თვითონაც ყოფილიყო იდეების გენერატორი და მუდმივად აღარ დარჩენილიყო მხოლოდ გარედან წამოსული ინიციატივების მოპასუხედ და რეალიზატორად. თუმცა, ასევე არ კარგავდა აქტუალურობას გარედან მოსული ინიციატივებიც, რომლებიც გამოხატავდნენ დაინტერესებას არსებული ქართული არტ სცენის მიმართ. ერთ-ერთი ასეთი ინიციატივა 2004 წელს განხორციელებული პროექტი იყო - *Neo Geo* - *თანამედროვე ქართული ხელოვნება*, რომელიც მარატ გელმანის გალერეამ, ევგენია ქიქოძემ და ვატო წერეთელმა მოამზადეს. ეს გამოფენა წარმოადგენილი იყო მოსკოვის მხატვრის სახლში გამართულ არტ ბაზრობაზე. პროექტი ერთგვარად იმეორებდა *სიცხე და კონტაქტის*“(1993წ.) კონცეფციას, - მას უნდა ეჩვენებინა იმ დროის ქართული სახელოვნებო სიტუაცია და აქაც სამი თაობის მხატვრები იყვნენ წარმოდგენილნი. ამჯერად უფროსი თაობას *სიცხე და კონტაქტის*“ ყოფილი უმცროსი თაობა წარმოადგენდა. ეკა მესხის რეცენზიაში, რომელიც გაზეთი *არტური*#2¹⁰⁹-ში დაიბეჭდა, მთავარ პრობლემად კონტექსტის ძიების საკითხი სახელდება, სადაც „ინფორმაციული სიმწირეა გლობალურ სახელოვნებო ოპერაციულ გარემოზე და თვით ამ გარემოს უკიდურესი მრავალფეროვნება; კურატორული პრაქტიკის განვითარების ემბრიონული ფაზა, რასაც თავის მხრივ არტ კონცეფტების უბრალო გადამღერება-ადაპტირებამდე მივყავართ, არტ ბაზრის გაჯერებულობა „made in Georgia, made for Georgia“ ტიპის პროდუქტით და სხვ.“¹¹⁰ უფროსმა თაობამ - ამჯერად ილიკო ზაუტაშვილმა ინსტალაციის - *შეხვე ყველაფერს გარდა ჩემი გულისა* - ერთ-ერთი ვერსია წარმოადგინა ეს თემა მას სხვადასხვა ცვლილებებით

¹⁰⁹ *არტური*- გაზეთი 24 საათის კვარტალური დამატება, რომლის ოთხი ნომერი გამოვიდა 2004 წელს. მაგ-ის და 24 საათის ერთობლივი პროექტი.

¹¹⁰ ეკა მესხი. “NEO GEO – Just do it!” *არტური*#2.2004.

აქვს განხორციელებული. ნამუშევარი მგრძნობელობის საზღვრებსა და კულტურის პრობლემებს იკვლევს. კონსამერიზმი და პერსონალური ურთიერთობების ღირებულებები ერთი შეხედვით განურჩეველ ნაკადშია მოცემული. მინაქსოვილის თაროების *სენდვიჩის* ფენებს შორის პორნოგრაფიული გამოსახულებების გვერდით ავტორის ახლობლების, ოჯახის წევრების ფოტოებია, რაც ი. ზუტაშვილის განმარტებით ერთგვარი თანაგრძნობა და სიახლოვის გამოხატულება იყო იმ პერსონაჟების მიმართ, ვისითაც სამომხმარებლო საზოგადოება ახდენს მანიპულირებას. ცალკე თაროზე მდებარე სტერილური და თვალისმომჭრელად თეთრი გული - ანატომიური გულის თაბაშირის ასლი (*ილ.38*) სიმბოლური კონტრასტია იმ ზღვარისა, სადაც კონსამერული ვნებათაღელვა და მატერიალური სამყაროს კომუნიკაცია ვერ აღწევს. ზოგადად ილიკო ზაუტაშვილის ნამუშევრები უმეტესად განყენებულია, თითქმის არასდროს ეხება კონკრეტულ ფაქტს, მოვლენას. ეს პოზიციაც სახასიათო იყო პერესტროიკული და შემდგომი პერიოდის ხელოვანების ნაწილისთვის, რომლებიც ამგვარად აფიქსირებდნენ თავიანთ დისტანცირებულობას მიმდინარე პროცესებისგან, ერთგვარად „პასიური“ პროტესტის ფორმით.

ასეთივე განყენებულობა და მიმდინარე ისტორიის კონკრეტულ პრობლემატიკასთან დისტანცირება ახასიათებს ოლეგ ტიმჩენკოსაც, რომელიც ასევე წარმოდგენილი იყო *Neo Geo* -ს კონტექსტში. ეს მხატვარი უმეტესად კონცეპტუალური ფერწერით არის დაკავებული, თუმცა სხვადასხვა მედიუმებით ექსპერიმენტირებასაც ხშირად მიმართავს. მისი ტილოები მხატვრობის კლასიკას, მოდერნის თემების ციტირებას ირონიით, გროტესკითა და რომანტიული ნოტებით ავითარებენ (ველასკესის ჯუჯები, ეგზოტიკური და დეკორატიული ცხოველები, ეზოთერიული მოტივები). ამ მხატვართან მნიშვნელოვანია ასევე ლიტერატურული პერსონაჟებისა და თვითონ ლიტერატურის თემა (მოტივები შექსპირიდან, ეგზიუპერიდან); შედარებით ეფემერული ფაქტურებიც კი მის ნამუშევრებში რომანტიულ განწყობას იძენენ. აქ კვლავ შეიძლება გაჩნდეს ასოციაცია ტერმინზე „რომანტიული კონცეპტუალიზმი“, რომელზეც საუბარი იყო პირველ თავში და რომელიც ასევე სახასიათო პარადოქსად იყო განმარტებული საბჭოთა კულტურის ბოლო პროცესებისათვის. მოსკოვის არტ ბაზრობაზე წარმოდგენილ ექსპოზიციაზე ნაჩვენები უნდა ყოფილიყო ოლეგ ტიმჩენკოს ვიდეო - „სპარსული ხალიჩა“, რომელიც აღმოსავლური ხალიჩის იმიტაციით აგებულ კოლაჟს წარმოადგენდა და ეროტიკული გამოსახულებების ფრაგმენტებისაგან შედგებოდა. ორგანიზატორთა გადაწყვეტილებით პროვოკაციული ხასიათის ვიდეო ჩანაცვლდა ფოტო ნამუშევრებით წყლის ზედაპირზე არეკლილი გამოსახულებებით.

Neo Geo -ს ახალგაზრდული ნაწილიდან აღსანიშნავი იყო ნინო სეხნიაშვილის დებიუტი საერთაშორისო პროექტში. სერია *დეფლორაცია* (*ილ.39*), თავისი აგრესიული პროვოკაციულობით არ არის მოკლებული ინტროვერტულ მგრძნობელობას. ეს სერია მოიცავს ნახატს, ქსილოგრაფიას, ტილოებს, ობიექტებს. დაზიანებული სხეული, გულისრევა, მასტურბაცია, სისხლდენა, მკვდარი ემბრიონების მსგავსი ბაყაყების ფიტულები ფრაგმენტებად ჩნდებიან ნინო სეხნიაშვილის ნამუშევრებში, თუმცა პერიოდულად ისინი ჩანაცვლებულია მკაცრად აკადემიური კომპოზიციებითა და რიტუალური სცენებით. სხეულისა და ტკივილის თემა ძალიან გულახდილად და ღრმა განცდით არის წარმოდგენილი და ინტენსიური ენერგიით გამოირჩევა. *Neo Geo* კოლექციაში შევიდა ნინო ლომაძის ფერწერული

ნამუშევრები - უსათაურო სერია ანატომიური ნახატებისა და კვლევის ფსევდოდოკუმენტაციის თემით, ნიკო ლომაშვილის ვიდეო *დეფუნდამენტალიზაცია* - გლობალიზაციის თემაზე მეტაფორული კომენტარით (სხვადასხვა აღმსარებლობის ადამიანები განსხვავებულ რელიგიურ რიტუალებს ასრულებენ), ვატო წერეთლის ვიდეო *Thank you*, გიო სუმბაძის *Inf.Act-Neo Geo -box* - დიზაინერთა ჯგუფის პროექტი რეციკლირებადი პროდუქციის მომზადებაზე, ირა კურმაევას *პლასტელინის ქლაქის კონსტიტუცია*, მამუკა სამხარაძის ინსტალაცია და ა.შ. . თუ ამ ორი პროექტის საერთო სურათს შევადარებთ, - *სიციხე და კონტაქტი* (1993) და *Neo Geo* (2004), რომელთაც მსგავსი მიზანი ჰქონდათ სხვადასხვა დროს, - უნდა წარედგინათ საერთაშორისო სცენისთვის ქართული ვიზუალური ხელოვნების მდგომარეობა, - პროცესისთვის სახასიათო რამდენიმე ნიშანს დავინახავთ. 2004 წლის მოცემულობა უფრო მრავალფეროვანსა და ინტენსიურ სურათს აჩვენებს. ახალგაზრდები ბევრად უფრო თავისუფლად გრძნობენ თავს თანამედროვე ხელოვნების სფეროში, მედიუმების მრავალფეროვნებაც აშკარაა და მზაობა ლოკალური კონტექსტის მიღმა მუშაობისთვის. ამ ორი გამოფენიდან უფრო ადრეულში ჭარბობს განყენებული თემები, გვიანდელში კი უფრო მეტად გამოკვეთილია კონცენტრირება როგორც გარე პროცესების მიმართ, ისე შიდა პერსონალური ძიებები. თუ 1990-იანების ხელოვანებს თვითონ უხდებოდათ ახალი მედიუმების გაცნობაცა და საკუთარ სივრცეში დანერგვის მცდელობებიც, ათი წლის შემდეგ პროგრესი სახეზე იყო, ინფორმაცია დროულად აღწევდა ხელოვანთა წრეებში და მათი მიდგომებიც უფრო გართულებულსა და მრავალმხრივ ინტერესებს აჩვენებდა.

Neo Geo-მდე ერთი წლით ადრე ქართული არტის პრეზენტაცია მოეწყო ბრატისლავას თანამედროვე ხელოვნების ცენტრში სათაურით - *ტრანსმისია*. გამოფენის კურატორი ნინო დანელია თავის კომენტარში კვლავ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკურ მდგომარეობას ეხება, სადაც ხელოვნებაც ასევე განსაზღვრულია მიმდინარე დტერიტორიალიზაციის პროცესი, რომელშიც კულტურის ბუნებრივი ურთიერთობები გეოგრაფიული და სოციალური ტერიტორიების მიმართ დაკარგულია და მოცემული ტიპის პროექტები წარმოადგენს გაცვლას დასავლეთსა და „სხვა დანარჩენს“ შორის.¹¹¹

პროექტებს შორის, რომლებიც საერთაშორისო არტ სივრცეზე იყვნენ ფოკუსირებული და საქართველოში თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაცია ჰქონდათ მიზნად, ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური და წარმატებული *არტისტერიუმი* აღმოჩნდა, რომელიც პირველად 2008 წელს გაიმართა და დღემდე ყოველწლიურად მეორდება რეგულარობის შენარჩუნებით. პროექტს ახორციელებს კულტურისა და ხელოვნების გლობალური კოორდინაციის ცენტრი, ვიზუალური კვლევის ცენტრი, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო მრავალ სხვა ინსტიტუციასთან თანამშრომლობით. სახელწოდება კვლავ ქართველი მოდერნისტების ისტორიას უკავშირდება, - *არტისტერიუმი* წარმოადგენდა არტისტულ კლუბს, რომელიც 1910-იან წლებში ფუნქციონირებდა. მასშტაბური მოვლენებისთვის სახასიათო ქაოტურობას ვერც *არტისტერიუმი* ასცდა და ეს არის მის მიმართ არსებული კრიტიკული მოსაზრებების ძირითადი თემა, თუმცა მან მოახერხა თანამედროვე ხელოვნების ფორმები უფრო პოპულარული გაეხადა ქართული აუდიტორიისათვის.

¹¹¹ Nino Danelia. Preface. *Transmission*. Bratislava-Tbilisi. 2003.

რაც შეეხება ქართული არტის ექსპორტს უფრო მასშტაბურ საერთაშორისო ღონისძიებებზე, ბუნებრივია, ყველაზე აქტუალური გახდა ვენეციის საერთაშორისო ბიენალეზე მონაწილეობა. ქართველი ხელოვანები ამ გამოფენაზე ადრეც იყვნენ წარმოდგენილები: 1997 წელს გია ემგვერადის პროექტი რუსეთის პავილიონში, 1999 წელს კი გიორგი ალექსი -მესხიშვილი და მამუკა ჯაფარიძე წარადგინა კურატორმა ირინა პოპიაშვილმა. 2007 წელს კი კულტურის სამინისტრომ ქვეყნის ოფიციალური მონაწილეობის შესახებ განაცხადა და ქართული პავილიონის ექსპოზიცია მოამზადა კურატორმა ნინო ჭოლოშვილმა თამარ კვეციტაძის, ეთერ ჭკადუასა და სოფო ტაბატაძის მონაწილეობით. ნინო ჭოლოშვილის კომენტარით, მისი, როგორც კურატორის უშუალო მიზანს იმ მომენტისთვის წარმოადგენდა საქართველოს საერთაშორისო არტ რუკაზე სრულყოფილებიან მონაწილედ დაფიქსირება, ხოლო იქ ნაჩვენები პროექტების ხარისხის განვითარება მომავლის საქმე იყო. 2009 წელს ქართულმა პავილიონმა აჩვენა კოკა რამიშვილის პროექტი *ცვლილება ხატვის ორკესტრში*, რომელზეც წინა თავებში იყო საუბარი. 2011 წელს კურატორმა ჰენკ სლეგერმა წარადგინა თამარ კვეციტაძე, 2013 წელს კი ქართული პავილიონების ისტორიაში ყველაზე მასშტაბური ექსპოზიცია მოეწყო. ვენეციის 55–ე საერთაშორისო ბიენალეზე საქართველომ გიო სუმბაძის ესკიზის მიხედვით აგებული კონსტრუქცია *კამიკაძე ლოჯია* წარმოადგინა. ნაგებობის იდეა შთაგონებული იყო საქართველოში პოსტ საბჭოთა პერიოდის არქიტექტურული პროცესების ისეთი სახასიათო ელემენტით, როგორც მიშენებული ლოჯიებია. ეს მოვლენა კრიზისის პერიოდის უკონტროლო მშენებლობების ნაწილია, სადაც არ ხდებოდა უსაფრთხოების ზომების დაცვა და სხვა აუცილებელი პირობების გათვალისწინება. უცხოელებისთვის ამგვარი „პარაზიტული“ მიშენებები ფანტაზიის უცნაურ გამოვლინებად და საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესების სუბიექტურ მეთოდად აღიქმება. ერთ–ერთ ჟურნალისტს ხუმრობით უწოდებია ამ სასოწარკვეთილი ფორმისათვის *კამიკაძე ლოჯია*, რომელიც ქართული პავილიონის კურატორის – იოანა ვარშას აზრით კონსტრუქციის ხასიათსაც აღწერდა და ქართველების რომანტიულსა და „თვითმკვლელ“ ხასიათსაც. ამგვარი არქიტექტურული გადაწყვეტილებები უმეტესად არცთუ უსაფუძვლო კრიტიკის საგანია, მაგრამ მხატვარი გიო სუმბაძეცა და კურატორი იოანა ვარშაც ამ მოვლენაში სხვა სოციალურ–კულტურული მხარეების გააზრებით დაინტერესდნენ. *არტარეასთვის* მიცემულ ინტერვიუში იოანა ვარშა ამბობს:

„კამიკაძე ლოჯიას“ შესახებ გავიგე გიო სუმბაძისა და არქიტექტორ ლევან ასაბაშვილისაგან – ურბან რეაქტორის წევრისგან. მე ეს ძალიან საინტერესოდ მომეჩვენა, რადგან მე თვითონ პოლონეთიდან ვარ, სადაც ამდენი საბჭოთა არქიტექტურაა და ჩვენ არასდროს გვიცდია მათი ამგვარი „მოშინაურება.“ ჩვენ ან ვანგრევთ მათ, ან ვტოვებთ, ან ვაანალიზებთ. არასდროს არის პერსონალური დამოკიდებულება მათთან და საინტერესოდ ჩავთვალე განსხვავებული პოზიცია, – როცა ადამიანები იღებენ გადაწყვეტილებას არსებულ შენობას დააშენონ რამე, ეს ძალიან ძლიერი თავისუფალი ჟესტია; ჩვენ ვიდექით იმ ფაქტის წინაშე, რომ საქართველოს ვენეციაში არ აქვს თავისი მუდმივი პავილიონი, ვიფიქრეთ შევხედოთ ამას არა როგორც ნაკლს, არამედ როგორც შესაძლებლობას, – ავაშენოთ პავილიონი! ან რამე მოვიფიქროთ.“

ამგვარად გადაწყდა, რომ ვენეციის ბიენალეს ერთ–ერთი მთავარი საგამოფენო სივრცის – *არსენალეს* განაპირას არსებულ შენობაზე დაშენებულიყო ქართული „სპონტანური“ არქიტექტურის იმიტაცია – *კამიკაძე ლოჯია*. თავად პროექტის

ავტორი – გიო სუმბაძე ამბობს ამ კონსტრუქციებთან დაკავშირებით, რომ მას ძალიან აინტერესებს ისეთი არქიტექტურული ფორმა, რომელსაც არქიტექტორი კი არ აგებს, არამედ კერძო პირი თავისი გემოვნებისა და მატერიალური შესაძლებლობების მიხედვით და ამ გადაწყვეტილებათა ერთობლიობა ქმნის ძალიან მრავალფეროვანსა და არაპროგნოზირებად ფასადებს. ეს იყო ის ძირითადი მოტივი, რომლის საფუძველზეც ქართული პავილიონი ერთდროულად ნამუშევარსაც წარმოადგენდა, – ერთგვარ არქიტექტურულ სკულპტურას და ამავე დროს პავილიონის ფუნქციასაც ითავსებდა. (ილ.40) თავად გიო სუმბაძე მულტიმედია არტისტია, წევრი ჯგუფისა – *გოსლაბი*, რომელიც 1999 წელს შეიქმნა და სხვადასხვა დისციპლინაში მოღვაწე ახალგაზრდა არტისტები გააერთიანა. 2007 წელს კი მან დაარსა *ურბანული კვლევის ლაბორატორია – URL*, პლატფორმა საექსპოზიციო კონტექსტის გაფართოებისათვის, რომელიც მუშაობს არქიტექტურასთან მხატვრული ფორმების ინტეგრაციასა და განსხვავებულ სივრცეებში მრავალი სახის არტისტულ ინტერვენციებზე. *გოსლაბის* წევრია ასევე მხატვარი თეა ჯორჯაძე, რომელიც ასევე მონაწილეობდა ბიენალეზე წარდგენილ ქართულ პროექტში. ის ცხოვრობს და მუშაობს გერმანიაში და საერთაშორისო არტ სცენის უკვე აღიარებული წარმომადგენელია. *კამიკაძე ლოჯიას* მისი დიზაინით დამზადებული „გისოსების“ ჩანართი დაემატა, აგებული ქართული ალფავიტისა და ხილის დაწნული კალათების მოტივებზე, ხოლო ინტერიერის ინსტალაციის ნაწილს მისივე ნამუშევრები – ხისა და მეტალის სკულპტურა–ავეჯი შეადგენდა. (ილ.41)

გამოფენის გახსნის დღეებში ლოჯიის ინტერიერში რეგულარულად მიმდინარეობდა პერფორმანსი გელა პატაშურის, სერგეი ჩერეპნინისა და ეი არაკავას მონაწილეობით. ისინი აუდიტორიას სთავაზობდნენ პერფორმანსში ჩ ჩართვას, რომელიც შედგებოდა პოეტური ტექსტების კითხვისა და სხვადასხვაგვარი „ხმაურის“ შექმნისგან. იოანა ვარშას კომენტარით, ამ პეფორმანსით ინტერიერში ქართული ყოელდღიური და ყოფითი რეალობა „ცოცხლდებოდა.“ ეს ხმოვანი ჩანაწერი შემდეგ საუნდ ინსტალაციის სახით დარჩა პავილიონის ინტერიერში. აქვე მიმდინარეობდა მეორე პეფორმანსი – *ვერორემონტი*, – ნიკოლოზ ლუტიძე მუშაობდა კედელზე, სადაც „რემონტის“ პროცესს განასახიერებდა. ზოგადად *ვერორემონტი* იყო თავდაპირველად პროექტის სამუშაო სათაური, ერთგვარი სიმბოლური სახელწოდება საქართველოში ბოლო წლებში მიმდინარე მოდერნიზაციის პროცესის კრიტიკული გააზრებისა. ნიკოლოზ ლუტიძის პეფორმანსის იდეაც ტრიალებდა იმ პრობლემის ირგვლივ, როცა კონტექსტის გააზრების გარეშე მოხდა ზედაპირების – ფასადების „გადაფარვა“ ევროპული დიზაინით. მისი მოსაზრებით მნიშვნელოვანია არსებული ისტორიულ–კულტურული ფენების გააზრება და ცვლილებების შეტანა სწორედ ამ ცოდნის საფუძველზე. თავისი ნამუშევრით ის შეეხო თავად ტერმინის მნიშვნელობასა და მისი პოპულარული ინტერპრეტაციის თემას სოციალური კონტექსტის გათვალისწინებით. პროექტზე მუშაობისას მან გაიცნო ხელოსნები, რომელთაც ზუსტად იცოდნენ ის ელემენტები და მუშაობის თანმიმდევრობა, რითიც საბოლოოდ მიიღებდნენ შედეგს, რომელსაც *ვერორემონტი* ჰქვია. ქართული პროექტის პერფორმატიული მხარე განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა ჯგუფი *ბულიონის* მიერ წარმოდგენილი *რელიგიური აერობიკით*. ჯგუფის წევრები – *ნატალია ვაჩაძე, ვლადიმერ ხართიშვილი, ზურაბ კიკვაძე, კონსტანტინე ქიტიაშვილი, ეკატერინე ქეცბაია და თეიმურაზ ქართლელიშვილი* თავიანთი პერფორმანსით საზოგადოებაში არსებულ კიდევ ერთ მტკივნეულ თემას შეეხნენ, – კრიზისის მძიმე

წლებისა და განათლების დეფიციტის შედეგს რელიგიასთან დამოკიდებულებაში. ისინი ფიქრობენ, რომ ეს ნამუშევარი არ არის მზა და სწორხაზოვანი პასუხი პრობლემაზე, არამედ უფრო შეკითხვას სვამს რიტუალის თემასა და მის გაუაზრებელ მექანიკურ პროცედურად გადაქცევაზე, რომელიც შეიძლება ნებისმიერი კულტურისა და აღმსარებლობის პირობებში მოხდეს. ეს არის არტისტული კვლევა, სადაც მონაწილე პერფორმერები სინქრონულად ასრულებენ *აერობიკას* – სხვადასხვა რწმენის რიტუალების დამახასიათებელი მოძრაობების ნაკრებს. მოძრაობები თანდათან შორდება თავის არსს და მთლიანად ფორმალურ სქემად – ფიზიკურ სავარჯიშოებად იქცევა, მიანიშნებს საშიშროებაზე საერთოდ ჩამოშორდეს ამა თუ იმ მოძღვრების იდეას და აგრესიულ ქმედებაში გადავიდეს. ჯგუფი *ბულიონის* პერფორმანსით ქართული პავილიონის ინტერვენცია ვენეციაში გასცდა არსენალეს ტერიტორიას და ქალაქის ტურისტულ ცენტრებში გადაინაცვლა, რომელიც გამოფენის გახსნის დღეებში ტარდებოდა *კამიკაძე ლოჯიასთან* ერთსა და იმავე დროს თანაბარი დროის ინტერვალის დაშორებით, საღამოს 9 საათზე სან-მარკოს მოედანზე (*ილ.42*) და ბოლოს სრულდებოდა 12 საათზე რიალტოს ხიდთან. ჯგუფი ბულიონი შეიქმნა 2008 წელს და თავისი პროექტებით იმ სივრცეებზე დაიწყო მუშაობა, რომლებიც პირდაპირ კავშირში არ იყო ხელოვნებასთან. მათ ნამუშევრებში პოსტ საბჭოთა საზოგადოების სტერეოტიპების კრიტიკული გააზრება ხდება პირადისა და საზოგადოებრივის, მხატვრულისა და უტილიტარულის ზღვარზე. ჯგუფი თავისი პერფორმანსებისთვის ალტერნატიულ ადგილებს ირჩევს და იკვლევს ზღვარს ხელოვნებასა და რეალობას შორის.

რაც შეეხება ზოგადად ბიენალესა და მის თემას, ის თანამედროვე კულტურისთვის ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს ეხებოდა, როგორცაა ცოდნა და ჭარბი ინფორმაციის პრობლემა, განსხვავება ნეიტრალურ ფაქტებსა და მათ სუბიექტურ გააზრებას შორის. 2013 წლის ბიენალეს ძირითადი თემისთვის მთავარი კურატორის – მასიმილიანო ჯიონის ინსპირაციის წყარო მარინო აურიტის *ენციკლოპედიური სასახლე* აღმოჩნდა, საიდანაც განისაზღვრა სათაურიც.

ჯიონის მიერ მომზადებული გამოფენაც *არსენალეს* ნაწილში იწყებოდა სწორედ ამ ნამუშევრით. მარინო აურიტის ეს უტოპიური პროექტის მაკეტი წარმოადგენს კოლონადის ცენტრში დადგმულ 136 სართულიან ცათამბჯენს, რომლის სიმაღლე 700 მ უნდა ყოფილიყო და ეს უნდა ქცეულიყო კაცობრიობის მიერ დაგროვილი მთელი ცოდნის არქივად–საცავად. მარინო აურიტის აზრით ის ვაშინგტონში უნდა აშენებულიყო. ავტორი მასზე წლების განმავლობაში მუშაობდა და საბოლოოდ ნამუშევარი 1955 წელს დააპატენტა.

ბიენალეს ექსპოზიციის დიდი ნაწილი ეკავა გამოსახულებათა კოლექციონირების თემას, რომელშიც შედიოდა საოჯახო ალბომების ფოტოსურათები, სხვადასხვა სახის ფანტაზიები და ფსიქოლოგიური მიჯაჭვულობები, საკულტო თუ მაგიური ქანდაკებები, ასევე ხილვები, აკვიატებული იდეები და ა.შ. ჯარდინის პავილიონში კი ჯიონიმ წარმოადგინა ექსპოზიცია „იუნგის წითელი წიგნი,“ რომლის ცენტრშიც გადაშლილი წიგნი იყო ფსიქოანალიტიკოსის მსოფლმხედველობის სქემითა და ვიზუალური სიმბოლიკით. კოლექციების მრავალფეროვნებისა და რაოდენობრივი სიჭარბის, მედიტაციური ხმოვანი პერფორმანსისა და თეოსოფიური მხტვრობის შემდეგ ნამდვილი კულმინაცია იყო ფიშლისა და ვაისის გამოუმწვარი თიხის პატარა სკულპტურებისაგან შემდგარი ვრცელი ინსტალაცია – *უცარი მიმოხილვა (suddenly this overview)*, სადაც ისტორიული მოვლენები, წარმოსახვა, იუმორი, კომენტარები

მოვლენებზე ერთგვარი თამაშის სახით წარმოადგენს სამყაროს, რომელშიც ვცხოვრობთ.

პრესკონფერენციაზე მასიმილიანო ჯიონიმ თქვა, რომ მის მიერ ორგანიზებული ბიენალე არ არის ტიპური თანამედროვე ხელოვნების გამოფენა, არამედ ის ზოგადად ხელოვნებას აჩვენებს ისტორიული პერსპექტივიდან: „ზოგიერთი ნამუშევარი აქ ასწელზე მეტს ითვლის, არის მეცხრამეტე საუკუნისა კი. მეორე მხრივ კი მე გამოფენის მთავარ მახასიათებლად იმ ფაქტს დავასახელებდი, რომ აქ არა მარტო პროფესიონალი მხატვრებისა და აღიარებული ხელოვნების ნამუშევრებია წარმოდგენილი, არამედ მწერლების, მოაზროვნეების, ფილოსოფოსების, ექსცენტრიული ადამიანებისა და თვითგამოცხადებული წინასწარმეტყველების ფიგურატიული თვითგამოხატვის ნიმუშებიც. მე მსურს დავაკვირდე ხელოვნებას, როცა ის დიალოგში შედის ფიგურატიული გამოხატვის სხვა ფორმებთან და მიწადა კვლავ გავიხსენოთ, რომ ხელოვნება არის სამყაროს დანახვისა და გაგების გზა და არა მხოლოდ წმინდა ვიზუალური გართობის ფორმა.“

მარინო აურიტის *ენციკლოპედიური სასახლე* იმ დროს შეიქმნა, როცა უტოპიური თეორიები ჯერ კიდევ ძალაში იყო, ჯერ კიდევ არსებობდა სახელმწიფო, რომელიც კოსმოსის დაპყრობისა და კომუნიზმის აშენების იდეებით ცხოვრობდა. აურიტისაც დასაშვებად მიაჩნდა, რომ შესაძლებელია უდიდესი ცოდნის შეკრება და მისი საზღვრებში მოქცევა. ბიენალემ ეს იდეა უკვე ისტორიული დისტანციიდან აჩვენა, – პოსტ უტოპიური ეპოქიდან, როდესაც ინფორმაციის შესანახად დიდი ნაგებობების აშენება აღარ არის აუცილებელი და თანამედროვე კულტურა პირობითი თუ საერთოდ გამქრალი საზღვრების პირობებში ცხოვრობს.

ამ კონცეპტუალური კონტექსტიდან გამომდინარე ქართული პავილიონი ნამდვილად ადეკვატური იყო ვრცელი ექსპოზიციის რუკაზე. გიო სუმბაძის ნამუშევრის იდეაც სწორედ ის არის, რომ ხელოვანი კომუნიკაციაში შევიდა არახელოვანის მიერ განხორციელებულ ფიგურატიულ ფანტაზიასთან, ხოლო *ჯგუფმა ბულიონმა* კი სამოქმედო სივრცე გაფართოვა, ის შუზღუდავად მოქმედებდა ქართულ პავილიონში თუ მისი საზღვრების მიღმა. ზოგადად ქართულმა პროექტმა თავისი ავტენტური და ორიგინალური გამოცდილება დაუმატა ბიენალეზე წარმოდგენილ ასამდე ქვეყნის არტისტულ ნააზრევს.

ქართული ხელოვნების განსხვავებულ კონტექსტში ჩვენებისა და წაკითხვის პრობლემატიკასთან ერთად კვლავ აქტუალური რჩება ლოკალური კონტექსტის თემა კულტურულ-გეოგრაფიული თვალსაზრისით. ზემოთ ხსენებული *აპენდიქსის/დანართის* მეტაფორის შემდეგ ეს თემა დაბრუნდა *ევროპის სახლის* გამოფენაზე სათაურით - *ევროპის ნაპირი*. (2013) გურამ წიბახაშვილის კურატორობით განსაზღვრულ ექსპოზიციაზე თითქმის ყველა ნამუშევარი საზღვრის თემას ეხებოდა და მცდელობა არტისტული ვერსიებითა და ახალი გააზრებით გავრცობილიყო უკვე ბანალური კითხვა – *საქართველო აზიაა თუ ევროპა*; ან თუ ისევ „გზაჯვარედინის“ კლიშეს დავუბრუნდებით, რა მოცემულობაა ეს გზაჯვარედინი და რამდენად ჰარმონიულია ან კონფლიქტურია სხვადასხვა კულტურების შეხვედრა. დეფინიციები ზოგადად ქართული კულტურის მტკივნეული საკითხია. ზუსტად ვერავინ გეტყვით საქართველო კულტურული მოცემულობით რამდენად არის ევროპა, ან რამდენად ჰგავს ახლო აღმოსავლეთს, ან კიდევ ამ სასაზღვრო ზონაში რა სიხშირით დომინირებენ ევროპული კულტურის მახასიათებლები და როგორ ერევიან აზიურს. დედაქალაქი თბილისი ეკლექტური ქალაქია, მაგრამ რთულია

განისაზღვროს რა ტიპისაა ეს ეკლექტურობა. წინა ორი საუკუნის მანძილზე საქართველო ჯერ რუსეთის იმპერიის ნაწილი იყო, შემდეგ კი საბჭოთა კავშირისა. ამ დროს ქართველებს ნებისმიერი უცხოელისთვის მუდმივად უნდა აეხსნათ, რომ არ იყვნენ რუსები და იყვნენ ქართველები და თვითონ რუსებისთვის გამუდმებით მოქნილად ემტკიცებინათ საკუთარი თვითმყოფადობა და ინდივიდუალობა, რომელიც შეეწინააღმდეგებოდა ტოტალიტარული ასიმილაციის პროექტს. თუ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე გადაღებულ თბილისის ფოტოებზე აშკარაა თბილისის ევროპულ ქალაქად ქცევის ტენდენციები, თუმცა მომდევნო საბჭოთა ექსპანსიამ მკვეთრად შეცვალა სურათი; დასავლეთი კი უკვე იდეოლოგიურად გამიჯნული და დახურული აღმოჩნდა, საქართველოში სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკამ დაიწყო დამკვიდრება. ქართული კულტურული წრეებისთვის იზოლაცია და მისით გამოწვეული ინფორმაციის წყურვილი განაპირობებდა იმ უცნაურ ინტერპრეტაციებს, რაც იმ პერიოდში დასავლურსა თუ ამერიკულ რეალობასთან დაკავშირებით ვრცელდებოდა. „კედლის“ მიღმა დარჩენილ სამყაროში ცოტა თუ მოგზაურობდა და ისიც მუდმივი კონტროლისა და მძიმე ფსიქოლოგიური ზეწოლის ქვეშ. მათ მიერ ჩამოტანილი ინფორმაცია უმეტესად ფრაგმენტული და უკიდურესად სუბიექტური იყო, რომელსაც შემდგომი გავრცელებისას უჩვეულო განზოგადება მოჰყვებოდა. გურამ წიბახაშვილის სერია *მამის მიერ მოყოლილი შთაბეჭდილება ვენაზე* მის პერსონალურ ემოციურ ბაზასთან (ნაამბობით მიღებული პირველი შთაბეჭდილებები) ერთად ამ ეპოქალურ ნიშანსაც მოიცავს, სადაც ამბები დასავლეთზე უმეტეს წილად „მოყოლილი“ იყო და „მეორად“ და „მესამედ“ ინფორმაციად მიეწოდებოდა ადრესატს. ანტი საბჭოთა სატირის ერთ-ერთი თემა იყო „სამყაროს ყურება სენკევიჩის თვალებით“ (იური სენკევიჩი გადაცემა *კინომოგ ზაურთა კლუბის* წამყვანი იყო საბჭოთა ტელევიზიის ცენტრალურ არხზე და ქვეყნის მოსახლეობის უდიდეს ნაწილს მხოლოდ აქ ნაჩვენები რეპორტაჟებით შეეძლო ტენდენციური ინფორმაციის მიღება უცხო ქვეყნებზე, თუმცა წამყვანი ცდილობდა ნეიტრალური ყოფილიყო). იმ ადამიანთათვის, ვისაც საბჭოთა რეალობაში მოუწია ცხოვრება, „მოყოლილი“ შთაბეჭდილება გარკვეულ გამოცდილებით კოდს აღნიშნავს. თუმცა, წიბახაშვილის ფოტო სერიაში მხოლოდ ეს კოდი არ ფუნქციონირებდა, აქ რეფლექსიური მომენტიც არის დაფიქსირებული, სადაც ავტორის უშუალო შეხვედრა იმ კულტურულ სივრცესთან პირდაპირ აღქმასა და ადრე მოყოლილის შეხვედრასაც გულისხმობს, ანუ რეალობა (საკუთარი თვალით ნანახი) და ილუზია (სხვისი ნაამბობიდან აგებული წარმოდგენა) ერთდროულად განიცდება და ეს „ორმაგობა“ გამოსახულებებზეც გადადის – არის კადრები მინაზე არეკლილი გამოსახულებით, სადაც ორი სურათი ედება ერთმანეთს; ფოტოები მუზეუმის ექსპონატებით – ანუ „სურათების სურათები“, „სხვისი“ (რეზო კეზელის) ნეგატივები და კვლავ წარწერები, განმარტებები, რომლებიც გურამ წიბახაშვილის არტისტულ ისტორიაში ერთ-ერთი მთავარი მოტივია (სერია „განმარტებები“). არქივიზაცია, დეფინიციები და რეფლექსიური პროცესები დისციპლინასთან ერთად ის სფეროებია, რაშიც ქართული კულტურა დეფიციტს განიცდის და სადაც მისი გაუცხოება იწყება ევროპული გამოცდილებისაგან. საბჭოთა ისტორიის დასასრულის პერიოდში არქივის თემა ქართული მხატვრული სფეროს პრობლემატიკაზე დაფიქრებული მხატვრების ლექსიკონშიც ფიგურირებდა, ამის მაგალითია დასაწყისში ნახსენები 1984 წელს დაარსებული ჯგუფი „არქივარიუსი“ („არქივარიუსები“).

გწიბახაშვილი მუდმივად უბრუნდება სხვადასხვა სახის ინფორმაციასა და მათ დიფერენციაციის თემაზე მუშაობას; განხილულ სერიაში კვლავ ვენაში და ამჯერად უკვე თვით ავტორის მიერ გადაღებული ფოტოებიც რაციონალიზმისა და განმანათლებლობის ისტორიის თანმდევ ინსტიტუციებს აფიქსირებს; საბუნებისმეტყველო და ხელოვნების მუზეუმებს, ენციკლოპედიის ფრაგმენტსა და ფოტოგრაფის არქივს. სერიის (ბრომვერცხლოვანი ბეჭდვა) შავ-თეთრი, ნაწილობრივ ცისფერ-ნაცრისფრად ტონირებული კადრები ზოგან გაბუნდოვანებულია, ფრაგმენტული, უცნაური და მოულოდნელი „შეხვედრებით“, მსგავსი ქართული ეკლექტიკისა. „განმარტებებისა“ და არქივის თემის ვარიაციები კოტე სულაბერიძის მხატვრობის ერთ-ერთი მთავარი თემაც არის, თუმცა იმ განსხვავებით, რომ მას განყენებულად აინტერესებს წიგნის ფორმატი; მუდმივად მიმართავს ასოციაციებს ილუსტრაციასთან, ნარატიულ მოტივებთან, არქივთან. მის გრაფიკულ სერიაში „ფასიანი ქაღალდები“, სადაც ცალკეული საგნები – კოვზი, ბეჭედი, საყურე, ბუნებრივი აირის ჩამკეტი, საახალწლო სათამაშო და ა.შ., ენციკლოპედიური ილუსტრაციის იმიტაციით გამოისახება, ერთგვარი ირონიის ნოტის მატარებელიცაა და პირველ რიგში ანონიმურ ისტორიებთან არის გაიგივებული, უცნობი ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებასა თუ ოჯახურ ისტორიებთან. ფერწერული სერია *მოგ ზაურობა ვენაში* ერთგვარად აგრძელებდა გურამ წიბახაშვილის ავსტრიულ თემას და ის ილუსტრაციულ და ლიტერატურულ განწყობაში გადაჰქონდა. მონოქრომული (ლურჯი, ვარდისფერი) კომპოზიციები თანაბარი ზომებისა ლიტერატურული ნოველების ილუსტრაციებს ჰგავდა. სერია ჰყვება მოგზაურობისას სხვადასხვა სიტუაციების განწყობილებას: *სიმონეტას ოთახი, კაფეში* („მთვრალეები ვართ“), *ვენაში, მუზეუმში*. ამ შემთხვევაში სიტუაციების განუმეორებელი განწყობების გააქტიურებით საერთოდ იკარგება „სხვა“ ან „უცხო“ გარემოს პრობლემა, „საზღვრები“ გამქრალია, არის მხოლოდ მეხსიერებაში შენახული „თავგადასავლის“ სურათები.

საზღვრის თემა უკიდურესად ექსპრესიული განვითარებით წავიდა *ნაპირის* ცნებისკენ ვახო ბუღაძის სერიაში. მხატვრული ამოცანა სივრცის პრობლემაზეა კონცენტრირებული. სერია დიდი ფორმატის ტილოებისგან შედგება და ვერბალურად რთულად გადმოსაცემ საკითხს ეხება, – ქართული იდენტობის დისკურსის დრამატულ მოტივს – განაპირა გეოგრაფიულ მდებარეობასა და დიდი პროცესებიდან დაშორებულობას. ამ თემაზე მინიმუმაც არაპირდაპირია და წერის მანერაც სინთეზურია: მასშტაბური ზოგადი ფორმებით გადმოცემული საგნების სილუეტები მკაფიოდ წაკითხვადია, თუმცა გაბუნდოვანებისა და აბსტრაქტიზმის ტენდენციით.

თინათინ კიდურაძის პროექტი *საზღვარზე* სრულიად რაციონალური კვლევას წარმოადგენდა საზღვრის თემაზე, სადაც კონკრეტული ადამიანები მონაწილეობდნენ საკუთარი პოზიციებით. ეს პერსონები სხვადასხვა კონტინენტებისა და კულტურების წარმომადგენლები არიან და მათ საქართველოში ცხოვრების გამოცდილება აქვთ. თითოეულ მათგანთან ფოტოგრაფს საუბრები ჰქონდა თემაზე *საქართველო აზიაა თუ ევროპა* და ფოტო სერიაში ამ ინტერვიუების ისტორია საუბრისგან დარჩენილი შთაბეჭდილების ეფემერული მომენტების პრეზენტაციად იქცა. პორტრეტები დაბეჭდილია განსხვავებული დეკორის – აღმოსავლური და დასავლური დიზაინის „შპალერებზე“, – აქ კვლავ საქმე გვაქვს არქივთან, სადაც აღმოსავლეთი ხვდება დასავლეთს.

წარმოდგენილი პროექტების ზოგადი სურათი გვაჩვენებს ქართული არტ სივრცის ევოლუციურ ხაზს, თუმცა პარალელურად მზარდ პრობლემებსაც, სადაც არტისტული აქტივობა ერთი შეხედვით ინტენსიურია, თუმცა აქტუალური ხელოვნების გამოვლინებები რეზონანსულობით არ ხასიათდება, თეორიული ნაწილი კი უმეტესად ერთფეროვანი და პასიურია.

3.4. წარსულის გამოცდილება დროითი დისტანციიდან და ახალი ექსპერიმენტები ფერწერაში

1990-იანი წლებიდან ორი ათეული წლის გასვლის შემდეგ უკვე არსებობს გაცნობიერებული გამოცდილებების ისტორია და ინტერესიც გაჩნდა კრიზისული წლების უკვე დროითი დისტანციიდან დასანახად. ბოლო ორი წლის მანძილზე თითქმის ერთმანეთის მიყოლებით მოეწყო გამოფენები 1980 თუ 1990-იანების თემებზე, რომელთაც შესაძლოა სრულად ვერ აჩვენეს ხსენებული პერიოდებისა და მათში მოქმედი არტისტული ენერჯის გადაკვეთის მომენტები, მაგრამ უახლესი ისტორიის გააზრების გზაზე მნიშვნელოვანი სამუშაო შეასრულეს. 2012 წლის შემოდგომაზე ეროვნულმა გალერეამ აჩვენა ირინა პოპიაშვილის კურატორობით მომზადებული 1980–იანი წლების ქართული მხატვრობის პროცესების ამსახველი ექსპოზიცია. ნამუშევრები არჩეული იყო იმ მხატვრების შემოქმედებიდან, ვინც ცვლილებების პერიოდში აქტიურობდნენ იმ დროს, რომლის ყველაზე მნიშვნელოვანი მხარე ინფორმაციის დიდი ნაკადი იყო, აგრესიულად შემოჭრილი მანამდე დახურულ და ცენზურით დათრუგუნულ სივრცეში. კოლექციის გამაერთიანებელი ის სახასიათო ენერჯია იყო, რაც ამ მხატვრებისთვის საერთო და გაცნობიერებული მოტივიდან მომდინარეობდა: მათ დაინახეს, რომ იმ პერიოდის ქართული მხატვრობა არ მეტყველებდა თანამედროვე ენით, მას ცვლილებები სჭირდებოდა და თითოეულ მათგანს აღარ სურდა კარიერის ის მოდელი, რომლის მაგალითსაც წინა თაობის მხატვრებში ხედავდა; სურდათ თავი დაედწიათ პირობითობებისთვის და ჩაკეტილი ადგილობრივი წრისთვის. ექსპოზიციამ მიუკერძოებლად აჩვენა იმ პერიოდის ქართული მხატვრობის სცენის ნეიტრალური და ობიექტური ისტორიის ფრაგმენტი. ნამუშევრებს შორის გურამ წიბახაშვილის ფოტო დოკუმენტაცია იყო ჩართული, – პორტრეტები, სიტუაციური სცენები, სტუდიები... მთლიანად ზოგადი სურათი მეოცე საუკუნის დასავლურ–ამერიკული ხელოვნების ძირითად ტენდენციებზე შექმნილი ვარიაციების მინი კრებულს წარმოადგენდა, აქ გაზიარებული იყო გერმანული ექსპრესიონიზმის, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის, ნეოპლასტიციზმის, მინიმალიზმის, კონცეპტუალიზმის, ახალი ექსპრესიონიზმისა თუ პოპ არტის მოტივები. შესაძლოა, აქ წარმოდგენილი მხატვრები იმ დროისთვის უკვე ისტორიის კუთვნილ მიმდინარეობებში შეღწევას ცდილობდნენ, მაგრამ მიდგომა სავსებით თანამედროვე ჰქონდათ, ანუ *contemporary*–ისთვის სახასიათო ლიბერალიზმი, – თავისუფლად ირჩევდნენ თითოეულისთვის ახლოს მყოფსა და საინტერესო მხატვრულ გამოცდილებას. დარბაზში შესვლისთანავე დამთვალიერებელი გია ემგვერადის ნამუშევარს ხვდებოდა, – ერთ–ერთ ნიმუშს ცნობილი შავ–თეთრი სერიიდან, რომლის შესახებაც მან ორი წლის წინ ჩაწერილ ინტერვიუში თქვა: „იმ დროს, როცა მე ამ მეთოდზე დავიწყე მუშაობა, წარმოდგენა არ მქონდა, რომ აღმნიშვნელები 80–იანების ევროპული ფილოსოფიის ინტერესის ცენტრშიც მოექცეოდნენ.

ტრანსცენდენტურისკენ სწრაფვა ენის ძირების გაანალიზებას მოითხოვს, რომ მათი გამომჟღავნებით ენის გადალახვა მოხდეს. ენის, რომელმაც, როგორც ნიცემ ამბობდა, გადაფარა და გვიმაღლავს "რეალობას" (ლაკანი აზუსტებს და მას "Real"-ს ეძახის).“ ეს სახასიათო მდგომარეობა იყო, – მხატვრების უმეტესობა ინტუიციით მიდიოდა იმ პრობლემატიკამდე, რაც საერთაშორისო არტ სცენისთვის იყო აქტუალური და მათ საკუთარ სივრცეში კი ორგანულად არ გამოიყურებოდა. ბუნებრივად იყო, რომ მხატვართა ნაწილმა ემიგრაციაში წასვლა გადაწყვიტა და ემგვერადის გარდა აქ წარმოდგენილი მხატვრებიდან კიდევ რამდენიმემ გააგრძელა კარიერა ევროპაში – ლუკა ლასარეიშვილმა, გაია რიგვავამ.. ჩაკეტილობისა და შემოსული ინფორმაციის ადეკვატური ინტერპრეტაციის პრობლემები აქტუალური იყო კარლო კაჭარავასთვის, – ის ექსპოზიციის ფოტო ნაწილში ბევრგან ფიგურირებს და რა თქმა უნდა, მისი ნამუშევრებიც არის კოლექციაში; ის იყო პერსონა, რომელმაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა არტისტული აქტივობების ხასიათი და რეალისტურად კრიტიკული ტექსტებიც დატოვა იმ პროცესებზე, რომლებსაც ენთუზიაზმითა და ამბიციებით დაწყებული გზის სასურველი განვითარება არ მოჰყვა. აქ კიდევ გავიმეორებთ, რომ კარლო კაჭარავა ინფორმაციის მიმწოდებელი და ინტერპრეტატორი იყო თავისი წრისათვის იმ დროს, როცა ქართველ მხატვრებამდე საზღვრებს გარეთ მიმდინარე ამბები ფრაგმენტულად და ხშირად დამახინჯებულად აღწევდა, ის წერდა პრობლემაზე, რომ ქართული ხელოვნება არ აღინიშნებოდა საერთაშორისო ხელოვნების რუკაზე და ადგილობრივ სცენაზე თანამედროვე ხელოვნების გაგების პროფანაციასაც ჰქონდა ადგილი. საქართველოში პოლიტიკური დამოუკიდებლობის იდეა იმ პერიოდისთვის იკრებდა ძალებს და თავისი არსით ქვეყენა ჯერ კიდევ იმპერიის ნაწილი იყო, ნაკლებად ხდებოდა არტისტული ინიციატივების ფართოდ გაშლა და საზოგადოების ცნობიერებამდე მიღწევა. აქ წარმოდგენილი მხატვრების უმეტესობა ქართველი დამთვალიერებლისთვის კარგად არის ცნობილი, – ნამუშევრებს შორის იყო მამუკა ცეცხლადის, გაია ლორიას, გოგა მაღლაკელიძის, ლია შველიძის, ოლეგ ტიმჩენკოს, ლევან ჭოლოშვილის, მერაბ აბრამიშვილის, კოკა რამიშვილის, მაია ცეცხლადის, მამუკა ჯაფარიძის და სხვათა ნამუშევრები. ფართო აუდიტორიისთვის შესაძლოა აღმოჩენაც იყო ავთო მესხის გეომეტრიული აბსტრაქციები. დღეს ბევრი საუბრობს იმაზე, რომ თავის დროზე ასეთი ენთუზიაზმით დაწყებული მოძრაობები ღრმა მხატვრულ ძიებებად არ გადაიქცა, თუმცა ცალკეულმა მხატვრებმა დამოუკიდებლად გააგრძელეს თავიანი შემოქმედება პერსონალურ–სუბიექტური მსოფლმხედველობის ფარგლებში. ეს გამოფენა კიდევ თუ განივრცობოდა, მივიღებდით კარგ მასალას პერმანენტული კოლექციითვის, რომლის არარსებობა ძალიან უსიამოვნო ფაქტად რჩება ჩვენი კულტურის სურათისთვის. 2011 -წელს ამ პორბლემასთან დაკავშირებით პერიოდულ გამოცემა *Tbilisi out*-ში აღვნიშნეთ ზუსტად ამ პრობლემის შესახებ და ჩამოთვლილი იყო მაგალითის სახით რამდენიმე სავარაუდო ექსპონატი, რომელიც ამ კოლექციაში შეიძლება მოქცეულიყო:

„თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების პერმანენტული ექსპოზიცია პრობლემად რჩება და თავისთავად ამ ინსტიტუციის აგება არ არის მარტივი და სწრაფად გადასაწყვეტი საქმე; უშუალოდ ამ სფეროს წარმომადგენლები კი მუდმივად ვხვდებით ამ პრობლემას, როცა უცხოელი კოლეგები გვეკითხებიან – *სად შეიძლება ვნახოთ დღეს რა ხდება თქვენთან ხელოვნებაში?* ან როცა სტუდენტებს აინტერესებთ გასული საუკუნის 80 ან 90-იანი წლების ან თუნდაც

უახლესი პერიოდის არტიტული აქტივობა, საუბარი აღარ არის უცხოური ნიმუშების შესყიდვებზე. მუზეუმის შექმნა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ნაგებობის აგება და ნამუშევრების შეგროვება არ არის. ის პირველ რიგში ექსპოზიციის გააზრებულ ჩვენებას გულისხმობს. მაგალითისათვის, საინტერესო იქნებოდა გვქონოდა ამ მუზეუმში ცალკე დარბაზი მხატვრული კომენტარებით 90-იანი წლების კრიზისულ პერიოდზე. შემიძლია რამდენიმე ნიმუშიც დავასახელო რომლებიც ამ სივრცეში გამოფენას იმსახურებენ:

1. „1993 – მძიმე“ – თემო ჯავახიშვილის მინიმალისტური სკულპტურა – გრანიტის ქეისი სახელურით, რომელსაც ადგილიდან ვერ დაძრავთ. მარტივი, სადა ფორმით არის გადმოცემული ჩვენი ისტორიის ტრაგიკული მონაკვეთი.
2. „Escape“ - ილიკო ზაუტაშვილის ტრიპტიქი. დესტრუქციულ გარემოში გამოსავლის მაძიებელი ადამიანით. პრობლემა აქ ფსიქოლოგიურსა და ექსისტენციალურ შრეებზეა ფოკუსირებული.
3. „Я здесь Шагал“ - მამუკა ჯაფარიძის აქცია –პერფორმანსი ვიტებსკში, მარკ შაგალის მშობლიურ ქალაქში. ლინგვისტური თამაში იდენტობის განზომილების ირგვლივ ტრიალებს.
4. „შამილის ბრძოლა რუსული არმიის წინააღმდეგ“ –კოტე სულაბერიძის კონცეპტუალური ფერწერა – ლაკონური და ირონიის მომცველი გამოსახულება რუსული იმპერიული ამბიციებისა და კავკასიური წინააღმდეგობის მრავალწლიანი ისტორიისა.

რა თქმა უნდა, ეს ყველაფერი არ არის და ნამდვილად შეიძლება საინტერესო და გააზრებული მხატვრული გამოცდილების ექსპოზიციად ქცევა; წინააღმდეგ შემთხვევაში ამ რესურსის დაკარგვა ნამდვილად დასანანი იქნება.¹¹²

ამ ფონზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ისეთი სახის რეტროსპექტივების მოწყობა, რომელიც პერიოდების მიხედვით წარმოადგენს მხატვრული აზროვნებისა და კონტესტის ურთიერთქმედების ეტაპებს. 1980-იანი წლების მხატვრობის ზემოთ ხსენებული გამოფენიდან თითქმის ერთი წლის შემდეგ (ოქტომბერი, 2013) ახალგაზრდა მხატვრებმა და კურატორებმა საგანგებოდ მომზადებული გამოფენა მიუძღვნეს 1990-იან წლებს, რომელსაც მათი თაობის გამოცდილება უნდა ეჩვენებინა. კრიზისის ამ მძიმე დროს ისინი ბავშვები იყვნენ და უშუალოდ იმ მომენტისთვის ბევრ რამეს ვერც აცნობიერებდნენ და არც საკუთარი ტრავმების ანალიზი შეეძლოთ. 1990-იანებში მოღვაწე უფროსი თაობის არტიტები, რა თქმა უნდა, უფრო დრამატულად ხედავდნენ საკუთარ თავს არსებულ რეალობაში და ეგზისტენციალურ პრობლემებს არტიტული აქტივობით აბათილებდნენ. ამის გამო ექსპოზიცია სრულად ვერ აჩვენებდა განსახილველი პერიოდის არსებით პრობლემატიკას, თუმცა დასაწყისი მცდელობის ფაქტი თავისთავად პოზიტიური იყო. დღეისთვის მიმდინარე ღონისძიებათა სიაც საკმაოდ დატვირთულია და მოვლენათა სიმწირეს არ უჩივის, - ხარისხის საკითხზე ასევე ცალსახა პასუხი ვერ გვექნება.

¹¹² ხათუნა ხაბულიანი. „რამდენიმე ექსპონატი თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმისთვის“. *Tbilisi Out*#13.2011.

ნიშნავს თუ არა გამოფენათა, მხატვართა, თუნდაც გალერეათა სიმრავლე აქტიურ ახალგაზრდა თაობასთან ერთად იმას, რომ საქართველოში აქტუალური ხელოვნება სრულფასოვნად მოქმედია? სავარაუდოდ ჯერ ადრეა ასეთი დასკვნა გავაკეთოთ, რადგან თანამედროვე ხელოვნების ინსტიტუციონალიზაცია ჯერ არ მომხდარა და შესაბამისად არც მისი კრიტიკა დაწყებულია. ნელ-ნელა ფართოვდება და მრავალფეროვანი ხდება არტ სცენა, თუმცა ჯერ ჰორიზონტზეც არ ჩანს ძალის მქონე მხატვრული სახე თუ ფორმა, როგორც დადასტურება, რომ შეიძლება ზედაპირზე არ ჩანს, მაგრამ სადღაც სიღრმეში მართლა რაღაც შეიცვალა. თუმცა, მოულოდნელი სიახლეების სახით მაინც გამოჩნდა ერთგვარად გააქტიურებული და განახლებული ფერწერული ტენდენცია, რომელიც რამდენიმე ფერმწერის ახალ ნამუშევრებში გამოჩნდა.

ისევ ისტორიის დისტანციიდან გააზრებას რომ დავუბრუნდეთ, ამ გაგებით აქტუალური წარსულის აწმყოში რესტავრაცია მოხდა ვახო ბუღაძის ფერწერულ სერიაში - *იპოდრომი*. გამოსახულებებში არაფერია ნათქვამი იმ დროის ისტორიულ ფაქტებზე, ენერგეტიკულ კრიზისსა და ომზე, - აქ პერსონალური ისტორია ვითარდება, დაკავშირებული კონკრეტულ ეპიზოდთან ცხენებით დაინტერესებული სამეგობროს ცხოვრებიდან. ეს „ნამდვილი ამბავი“ იმაში მდგომარეობს, რომ მათ ჩრდილოეთ კავკასიიდან ცხენები თბილისში ჩამოიყვანეს და ამ ინიციატივამ თბილისის იპოდრომის ცხოვრება შეცვალა, გაიზარდა თითქმის მოძრაობად ქცეული ცხენოსნობის მოყვარულთა წრე. თავლა, მის ირგვლივ გავრცობილი ურთიერთობები და ამ ყველაფერთან დაკავშირებული მოგონებები მრავალი წლის შემდეგ იქცა ვახო ბუღაძის ფერწერული სერიის ინსპირაციად, უფრო ზუსტად კი გამოცდილების გააზრება დასრულდა იმ ენით, რომლითაც მხატვრობა მეტყველებს. სერიით გადმოცემულ მიკრო სამყაროს, რომელიც თავისი სრული ცხოვრებით ცხოვრობს და საკუთარი შიდა კანონზომიერებები აქვს, ირიბი მინიშნებებით მოაქვს იმ პერიოდის სახასიათო ატმოსფერო, რასაც პოეტურად „დროის სულს“ უწოდებენ. ვახო ბუღაძის მხატვრული სტილი, რომელიც რთულად განსასაზღვრია იმ მიზეზით, რომ აბსტრაქციისა და ფიგურატიულობის ძალიან სპეციფიურ ნაზავს წარმოადგენს და მუდმივად საზღვრის წინ მდგომის განცდას უტოვებს მაყურებელს, თითქმის ყოველთვის თანაბარი ძალის ექსპრესიულობით განისაზღვრება და *იპოდრომის* შემთხვევაში განსაკუთრებული დრამატულობა ახასიათებს. სერიის თითოეული კომპოზიციის ცალკეული ელემენტების ურთიერთქმედებები და შიდა კავშირები იმ ენერჯის მორგანიზებელია, რომელიც პერიოდულად სტიქიური კატასტროფების ფატალურობასა და გარდუვალობის განცდას ატარებენ. ვახო ბუღაძე ხშირად მუშაობს ცხოველებისა თუ ფრინველების სხეულების პლასტიურობის ეფექტურ მომენტებზე, ზოგადად სხეულის ბუნება მისი ინტერესის მუდმივი საგანია. ამ სერიაში კი მხედრის თემას ცხენებისა და მათი მხედრების სხეულების ურთიერთობის თავისებური ენით აჩვენებს. ეს ერთგვარი „კენტავრები“ ზოგან ცხენოსანი სკულპტურების მოდელს იმეორებენ და ისტორიულ მეხსიერებას ეხებიან ცხენოსანი ძეგლების კონცეფტის ციტირებით, რაც ლიდერისა თუ წინამძღოლის, ძალაუფლების მატარებელის სიმბოლურ-იკონური სქემაა. ნამუშევარში *მუზეუმი*, (ილ. 43) სადაც ფრესკის იმიტაცია ცხენების სხეულების დინამიურ ფრაგმენტებს აჩვენებს, ანტიკური მითოლოგიის მოტივი მარმარილოს ფაქტურის ღვთაებრივი ძალის ფრთოსანი ცხენების ანტიკური გამოსახულებების ფსევდო ნაშთებად იქცევა სრულიად კონტრასტულ ნეიტრალურ ფონზე კედლის ფაქტურითა და ფართო

მონასმებიანი ღრუბლებისმაგვარი ლაქა-სილუეტებით. ცხენებისა და ადამიანების ურთიერთობა აქ აგრძელებს ვახო ბუღაძის მხატვრობის ერთ-ერთ მთავარ თემას, სადაც ცხოველები ერთგვარ გამოცანად რჩებიან ადამიანების სამყაროში მათთან ურთიერთობის განსაკუთრებული გამოცდილებით, როცა ისინი უსიტყვოდ უგებენ ერთმანეთს ან უბრალოდ ერთ სივრცეში თანაარსებობენ. ამ სერიაში კლასიკური-მითოლოგიური თემები თავიანთი ეპოქებიანად წარსულის ფაქტებად არსებობენ და ამავდროულად ამ მოდელების დეკონსტრუირების პროცესს აჩვენებენ თანამედროვე კულტურის პირობებში. ტილო თბილისის იპოდრომი (ილ. 44.) ამ ამბივალენტურობას ცხენოსანი მხედრის ტრანსფორმაციით აჩვენებს, ის პოსტამენტზე რეპრეზენტატულად, შუა საუკუნეების კონდოტიერივით დგას, მისი აღქმაც ტრადიციულად პოსტამენტზე მდგარი სკულპტურის მსგავსად იწყება, ქვედა რაკურსით, ზემოთკენ კი თანდათანობით ექსპრესიული ფერწერით იტვირთება და უფრო და უფრო ინტენსიური ხდება. სხეულებს, უფრო სწორად კი მატერიის განზოგადებულად შეგრძნება-გააზრებას კონტრასტული და უფრო პოპ არტისტული ფონების ერთგვარად „ბანალური“ ჩანარები გამოკვეთს. ამ ფონების მოტივი - ღობის, შპალერის, თავლის გისოსების ვერტიკალური ზოლები სრულიად არ გამოიყურება ვულგარულად და ტილოებზე განვითარებულ ფორმებს ერთგვარ ინტიმურობას აძლევს, ნამუშევრის ძლიერ ექსპრესიას დახვეწილად ამსუბუქებს. მსგავსი ხასიათის სინთეზური ექსპერიმენტია ნამუშევარში, სადაც ყალყზე შემდგარ ცხენზე ამხედრებული ფიგურის მონუმენტური სილუეტი ლურჯი ფერით სრულიად კონტრასტულ გამოსახულებას ქმნის (საკმაოდ ორიგინალური თამაში იმპერიული სკულპტურისა და მოდერნისტული ფერწერის სინთეზით) და მონოტონურად განლაგებული თეთრი წერტილებიანი „ბადით“ გადაფარვისას განსაკუთრებულად მგრძობიარე ხდება. ეს კონტრასტი - ერთდროულად ძალიან ბრუტალური და ამავე დროს დახვეწილად მგრძობიარე - განსაზღვრავს ვახო ბუღაძის ნამუშევრებით მიღებულ ეფექტს. ემოციურ მუხტს აქცენტების მონაცვლეობა განსაზღვრავს სხვადასხვა ტილოებზე, - ზოგან ფიგურატიული მოტივი დომინირებს, ზოგან კი აბსტრაქტული. ნამუშევარი *მეჯინების ოთახი* (ილ. 45) პრივატული სივრცის, საკუთარი სამყაროს რღვევის სურათს დრამატული ქაოსით გამოხატავს. დრამატიზმი ყველაზე მეტად გამძაფრებულია ღვინისფერ-შავ ზოლებიან ფონზე გამოსახული სხეულის ფრაგმენტით. სერიის სხვა ნამუშევრების მსგავსად შერეული ტექნიკით შესრულებული *გალუბკა* თავისი ფერწერული ტექნიკითა და ხორცი-მატერიის ფაქტურის სიღრმისეული განცდით ფრენსის ბეკონის ფერწერის ასოციაციებს გაგიჩენთ, რომლის კოლორიტსაც საყასბოს ინტერიერს ამსგავსებდნენ. თუმცა *იპოდრომის* დრამატურგიული სქემა მხოლოდ დამაბული სხეულებისა და მხედრების ნაგულისხმები ბიოგრაფიებით არ არის აგებული. ასევე ძლიერი ემოციური მუხტისაა *ტრიბუნა*, - მუქი, ხისა და მიწის ფერების ფაქტურული ფერწერით ნაჩვენები იპოდრომის ტრიბუნის ნაწილი და კიდევ უფრო ექსპრესიული *რბოლა*, - ასევე ტრიბუნების ფონზე გაფანტული სქელი, ნაღვენთებიანი მონასმებით გამოსახული შავი ცხენებისა და ყვითელი მხედრების პლასტიური, „დამდნარი“ სილუეტებით. აბსტრაქტულის, ფიგურატიულისა და რედიმეიდის სინთეზური ვარიაციების დახვეწილი და განსაკუთრებით ორიგინალური ვერსიაა *დერბი* (ილ. 46) - აქ მონოქრომული აბსტრაქციებისათვის სახასიათო გეომეტრიული მინიმალიზმი სიურრეალისტური ეფექტით უერთდება ფიგურატიულ დეტალს. მუქ ნაცრისფერ ფონზე იგივე ფორმატის ვარდისფერი დეკორატიული ფაქტურული ჩანართი კვლავ

ზოლებიანი მოტივისაა, რომელიც მუქ ფონზე დადებულ კონტრასტულ ზედაპირად აღიქმება და ფერების მეტყველებისა და ურთიერთობის მედიტაციური ჭკრეტის განზომილებაში შეეყვართ, თანაც ამავე დროს სურათის ტრანსფორმაციის მოწმეობაც გვიწევს. ის მონოქრომულ-აბსტრაქტული გამოსახულებიდან რეალისტურ კომპოზიციაში გადადის, სადაც ძალიან მაღალი ვარდისფერი „პოსტამენტი“, რომლის ზემოთ მასზე მდგარი ცხენის ფეხები ტილოს სივრცით განზომილებას ცვლის. ნამუშევარი ამ მხრივ ძალიან რთულია და მისი ღირებულებაც ზუსტად თავისი ავტონომიური დრო-სივრცითი კატეგორიის გამოკვეთილ ფლობაშია. მასში ვმოგზაურობთ და იმ ცვლილების თანაგანცდაში ვიმყუფებით, რომელიც სურათში ხდება. სერიის ტრაგიკული ქვეტექსტების (მხედართა ნაწილი ქვეყნის კონფლიქტური ისტორიის მსხვერპლთა რიცხვში აღმოჩნდა) პარალელურად ძლიერია სიცოცხლის პულსაცია, განსაკუთრებით ეროტიულ მოტივებსა (*მეჯინების საყვარელი, კვირადღე*) თუ ახალდაბადებული კვიცის გამოსახულებაში (*უფლისწულის დაბადება*). ექსპრესია განსაკუთრებით ინტენსიურია ამ ნამუშევრებში, გამოხატული კვლავ სხეულების პლასტიკითა და ენერგიული მონასმებით.

სერია *იპოდრომი* საქართველოს ეროვნული გალერეის დარბაზში 2013 წლის გაზაფხულზე გამოიფინა პროექტის ფარგლებში, რომლის სათაურიც იყო *Victoria*. ის *გალა გალერეის* „გასვლითი“ გამოფენებიდან ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური იყო და ვახო ბუღაძის გარდა აქ ოლეგ ტიმჩენკოსა და უშანგი ხუმას ნამუშევრებიც იყო წარმოდგენილი. კურატორი დედიკა ბულიას თქმით ამ სამი განსხვავებული მხატვრის ერთ პროექტში გაერთიანება მხოლოდ იმ მიზეზით არ მოხდა, რომ ისინი თანამედროვე ქართული ფერწერის საუკეთესო მოქმედი წარმომადგენლები არიან, - მათ აერთიანებდათ ინტერესი ისტორიისა თუ ადამიანური დრამის მიმართ, რასაც განსხვავებული მხატვრული სტილებით გამოხატავენ. სათაური *Victoria* ოლეგ ტიმჩენკოს ერთი ნამუშევრის სათაურის მიხედვით შეირჩა, რომელიც ავტორის კომენტარით ომის აბსურდის თემას უკავშირდებოდა. ამის გარდა თუ უშანგი ხუმას აბსტრაქტული ტორსების სერიასაც გავითვალისწინებთ, საბოლოოდ ძალიან ექსპრესიული და დრამატული ექსპოზიცია შედგა, რომლის ცენტრალურ ნაწილად ვახო ბუღაძის ეპიკური სერია იქცა, როგორც უახლესი ისტორიის ერთ-ერთი საუკეთესო მხატვრული ინტერპრეტაცია.

კონცეპტუალური ფერწერის მიმართულებით *გალა გალერეამ* კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პროექტი განახორციელა და მხატვარი ზურა აფხაზი (აფხაზაშვილი) უფრო კარგად გააცნო ადგილობრივ სივრცეს. ამ მხატვრის ნამუშევრები თბილისურ გამოფენებზე რამდენიმე წლის წინ გამოჩნდა როგორც იმედის მომცემი ახალგაზრდა მხატვრის საინტერესო ექსპერიმენტები, სადაც შთაბეჭდილებას ახდენდა ექსპრესია, მხატვრის თავისუფალი მიდგომა მასშტაბებისა და მასალისადმი. ასეთ შემთხვევებში რთულად პროგნოზირებადია ხოლმე, როგორ განვითარდება ხელოვანის გზა, მივა ის *საკუთარ* ხელოვნებასთან, თუ მოგვიანებით მას გაიხსენებენ როგორც ნიჭიერი დასაწყისის მქონეს, რომელიც დასაწყისად დარჩა. გალერეების აუდიტორია დიდხანს ატარებდა ამ ორაზროვან დამოკიდებულებას ზურა აფხაზის მიმართ. აშკარა იყო ავტორის ტალანტი, თუმცა ის თავს ჯერ სრულად არ ავლენდა. სერია *Own LHC* უკვე სხვა ეტაპის დადასტურება იყო, ამჯერად ფორმირების დასრულებული პროცესის შედეგი, რომელმაც ზურა აფხაზი სერიოზულ მხატვრად წარმოადგინა, მხატვრული აზროვნების სიღრმე და მკაფიოდ განსაზღვრული სტილი აჩვენა.

ზურა აფხაზის ნამუშევრების განსაკუთრებულობას დიდწილად განსაზღვრავს მათი შექმნის რთული პროცედურა. თითოეული მათგანის აგება თავგადასავალივით მიმდინარეობს, სადაც ნებისმიერი ცნობილი და მხატვრობისთვის ტრადიციული ტექნოლოგიური ხერხი ხელახლა აღმოჩენილი და თავისებურად შეცვლილია, იქნება ეს დაფქვილი ჭვარტლისგან მიღებული პიგმენტი, თუ შოლკოგრაფიის ტექნიკის თავისებური გამოყენება. სერია *Own LHC* თავისი ეფექტური გამოსახულებებით, ტექნიკური პროგრესით და ფიზიკური კოსმოლოგიით არის ინსპირირებული და ბირთვული კვლევების ლაბორატორიის არტისტულ ვერსიას ქმნის. ძირითადი მიმართება კი რა თქმა უნდა ისეთი მარადიულად ამაღელვებელი თემაა, როგორცაა ადამიანის მუდმივი მიჯაჭვულობა შეუცნობელ კოსმოსთან, მისი მუდმივი მონუსხულობა ცის სიღრმითა და მასში შეღწევის ვნებით. აქ ენერჯის ტრანსფორმაციაზე მომუშავე გიგანტური აგრეგატები თვითონ ემსგავსებიან კოსმოსურ ამოუცნობ სხეულებსა თუ სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ფილმებში ნაჩვენებ უცნობი დანიშნულების ხომალდების ინტერიერებს. სერიის მთავარი თემა სივრცე და უსასრულობაა, არცერთი გამოსახული ობიექტი დასრულებულ კომპოზიციურ განლაგებად არ გამოისახება კონკრეტულ სივრცეში, ფონი აქ ყველგან ღია და თავისუფალი სივრცეა, თითქოს ფრაგმენტი ვრცელი და უსასრულო სურათიდან. ექსპოზიცია, *გალა გალერეის* სპეციფიური სივრცის ნიუანსური გააზრებით აიგო. მართალია, იმავე სერიის რამდენიმე ძალიან საინტერესო ნამუშევარი აქ ვეღარ მოთავსდა, მაგრამ იდეისა და მხატვრული დინამიკის სრულად ჩვენებისათვის ამას ხელი არ შეუშლია. ექსპოზიციაში განსაკუთრებული ადგილი დაეთმო დიდი ფორმატის (300X 215) შავ ტილოს (*ილ. 47*), რომელიც მონოქრომულად აღიქმება ცენტრში ერთი განათებული აქცენტიტით და ანონიმური კოსმოსური სხეულის ელიფსურ ორბიტას ემსგავსება და ბრუნვის ილუზიას ქმნის. თუმცა ეს ნამუშევარი არ არის მონოქრომული პირდაპირი გაგებით, აქ ერთი დომინანტური ფერი სწორხაზოვნად არ არის გამოყენებული. როგორც მონოქრომული მხატვრობის საუკეთესო ნიმუშების შემთხვევაში ხდება, აქაც მთავარია ზედაპირის სიღრმე და მოცულობა, ტექნიკური შესრულებაც საკმაოდ რთულია, მაგრამ გააზრებულად თანმიმდევრული. ზედაპირი დაფარულია დაახლოებით A4 ფორმატის პერგამენტის ქაღალდით და შემდეგ დამუშავებულია საღებავით. პერგამენტის ფურცლების ბაზა ქმნის გაბუნდოვანებულ ბადეს, რომლის გრაფიკული ფონი ცენტრში უფრო მკაფიოა და კიდევსკენ ნაკლებად გარჩევადი. ამ ფენებით აგებული „კოსმოსური“ სიღრმის მოცულობა ილუზორულად კიდევ უფრო გაზრდილია. ცენტრში მყოფი განათებული ორბიტა და მთლიანად ასევე ნათელი წერტილებით დაფარული ფართობი გამოსახულებას ზემგრძნობელობითი აპარატურით დაფიქსირებულ კოსმოსის სურათს ამსგავსებს. ეს არის სივრცე მხოლოდ ციური სხეულებითა და უსასრულობით, ადამიანის გარეშე, თუმცა ადამიანის მიერ აღქმული და მუდმივი ფიქრისა და შემეცნების საგნად მყოფი. გალერეის იმავე სეგმენტში თეთრი-მონაცრისფრო გადაციების ნამუშევარია, ასევე გაფანტული ნაწილაკებით აგებული მოცულობა, ამჯერად უკვე გეომეტრიული ფორმისა და პირობითად მანქანური დეტალი, დიაგონალურად შეჭრილი სივრცეში. ექსპოზიციით განვითარებული ადამიანისა და სივრცის ურთიერთობა სკულპტურულ ობიექტში იყო გავრცობილი, რომელშიც სარკის ჰორიზონტალური ფონი ირეკლავდა მასზე დადებულ მეორე გამჭვირვალე ფირფიტაზე გამოსახულ შავ სილუეტს. (*ილ. 48*) ეს ობიექტი გალერეის ინტერიერის სახასიათო დეტალის

გათვალისწინებით აიგო, - ამ სივრცეში იატაკის ორი დონეა და ეს ექსპონატიც ზუსტად მათ საზღვარზეა დამონტაჟებული, როგორც სერიის ნაწილების იდეური მაკავშირებელი. ეს ადამიანის ერთადერთი გამოსახულებაა მთელ სერიაში და სიმბოლურად იკითხება როგორც უსასრულო სამყაროში ლევიტაციურ მდგომარეობაში მყოფი არსება მყარი საყრდენების გარეშე და გარემოცული საკუთარი ძიების შედეგად მიღებული კონსტრუქციებითა და ამოუცნობი და არაპორგნოზირებადი სივრცით.

ექსპოზიციის მეორე ნაწილს დაახლოებით ერთი ფორმატის, საშუალო ზომის (160 X135 ან 150X130) ნამუშევრები შეადგენს, - *მანდალას* მოტივი და ინდუსტრიული ინტერიერები.

წრიული ფორმის ძრავის აბსტრაგირებული, უტრირებული გამოსახულება ტრადიციული *მანდალას* განყენებული და კონცენტრირებულად ინტენსიური ენერჯის ილუსტრაციებია. ფაქტურული დამუშავებით გამორჩეული ტილო ცენტრიდან კიდეებისკენ წამოსული სხივებით (150 X125) ისევე შავ-ნაცრისფერია, როგორც მთლიანად სერია, თუმცა განსაკუთრებული აქ შავის ის ხარისხი და სიღრმეა (*ილ.49*), რასაც ეს ხავერდისებური, თითქოს მოცულობითიანი „ჭვარტლი“ ქმნის. სხივების ნაკადი უკიდურესად ინტენსიურია და ოპტიკური ილუზიის პრინციპზე აგებული ნამუშევრების მსგავსად უსასრულო მოძრაობად აღიქმება. ამ შემთხვევაში დინამიკა ცენტრიდან კიდეებისკენ, მზის სხივების იმიტაციით გამოისახება. ასევე მოძრაობის ილუზორული ეფექტისაა კომპოზიციები, სადაც ირიბად შეჭრილი ბორბლები უსასრულო ბრუნვის შთაბეჭდილებას ქმნიან.

ტექნიკური შესრულების თავისებურება გამოარჩევს ინდუსტრიული ნაგებობის განზოგადებულ ინტერიერებს, სადაც თეთრი აგურის კედლების ფონი და მის ფონზე მოცულობაში აგებული საინჟინრო კონსტრუქციებია. მხატვარი კონცეფციაში განმარტავს, რომ მისი ინტერესი წარმოიშვა Cern-ის ლაბორატორიის როგორც იმიჯებითა და კონსტრუქციებით, ასევე ზოგადად კვლევების მასშტაბებით, მიზნებით და ა.შ. „გამოფენის სახელწოდებაში გამოყენებული აბრევიატურა, ერთი მხრივ, ავტორის შთაგონების წყაროზე მიანიშნებს, მეორე მხრივ კი ავტორის ერთგვარი თამაშია, რომელიც კოსმოსის ან კონკრეტული ლაბორატორიის კვლევების გაცნობას ან ილუსტრირებას კი არ ისახავს მიზნად, არამედ საკუთარ ლაბორატორიას, სამყაროს გვთავაზობს, სადაც უკვე ნაცნობი იმიჯები ახლებურ ურთიერთმიმართებაშია და თითოეულ ადამიანს საკუთარი ინტერპრეტაციის, წაკითხვის საშუალებას სთავაზობს.“ მისი ინდივიდუალური მიდგომა შავ-თეთრის განსაკუთრებული ურთიერთმიმართების, ამ კლასიკური კონტრასტის თავისებური გააზრების შედეგად არის ჩამოყალიბებული. ამ ორი ფერის კონტრასტულობა კონფლიქტურად არ იკითხება, ნაცრისფერი თავისი მრავალნაირი ტონალური გრდაციით და ზოგან გაზეთის ბეჭდური ეფექტის გამოყენებით, დოკუმენტური გამოსახულების შთაბეჭდილებას ერთგვარად უმატებს ფსევდო არქივის *საიდუმლო* მასალების ასოციაციებს. სერია ზოგადად იმგვარად აღიქმება, თითქოს რომელიმე კონკრეტული მხატვრული ტექსტის ილუსტრაციები იყოს, ან ხელოვნური ინტელექტის თემით განსაზღვრული ფილმის კადრირება. რა თქმა უნდა, თემა არ არის ახალი და ახლოს არის პოპულარული ფანტასტიკის ჟანრის დასურათებასთან, მაგრამ ორიგინალურად განისაზღვრება მხატვრის სრულიად განსხვავებული და თვითმყოფადი ხედვით. ზურა აფხაზაშვილის მხატვრობა აბსტრაქციის განსაკუთრებული ფორმაა, სადაც ფიგურატიული ელემენტები მკაფიო აქცენტებად

ჩნდებიან და არტისტის ნება მუშაობს სივრცის ნებასთან. მასშტაბური აგრეგატების გამოსახვით მიღწეული ეფექტი ერთგვარად ენათესავება ბერნდ და ჰილა ბეხერების ცნობილ პროექტს, სადაც ისინი გერმანიის ინდუსტრიული არქიტექტურის გაქრობის გზაზე მყოფ ნაშთებს აფიქსირებდნენ და მათი ფოტოგრაფიების კომპოზიციური პრინციპი უცნაური ფორმის კონსტრუქციების მასალის სიმძიმესა და სიდიდეს ეყრდნობოდა. მასშტაბი და კოსმოსური ხომალდების ესთეტიკა თავისთავად გულისხმობს მასიურობასაც, თუმცა მხატვრის აქ განხილულ ნამუშევრებში მასა ცენტრალური განმსაზღვრელი არ არის, ის თითქოს უწონადობის მდგომარეობაშია და სერიის მნიშვნელოვანი მახასიათებელიც იმ სივრცის ეფექტია, სადაც გრავიტაცია არ მუშაობს. პირველივე გამოფენებიდან ზურა აფხაზაშვილი გამოჩნდა როგორც ექსპერიმენტატორი მუდმივი ძიების პროცესში, სერია *Own LHC* კი ყოველმხრივ გააზრებული პროექტია, სადაც კონცეპტუალური მხარე სრულად ეთანხმება და რეალიზდება ვიზუალურ შედეგებში.

თანამედროვე ქართული ფერწერის ახალი ტალღის სხვა წარმომადგენლებმა ასევე ისტორიას დაუკავშირეს გამოფენის კონცეფცია და სხვადასხვა მედიებში გავრცობილი თემატური გამოფენა - *მემკვიდრეობა* აჩვენეს შ.ამირანაშვილის სახელობის მუზეუმში (2013 წლის ნოემბერი). მონაწილეები ევროპასა და ამერიკაში მცხოვრები ქართველი მხატვრები იყვნენ: ლევან მინდიაშვილი, ტატო ახალკაციშვილი, უტა ბექაია, ირაკლი ბუგიანი და ქრისტიან ტონჰაიზერი ბუენოს აირესიდან. მათი კონცეფციის თანახმად, პროექტი მიზნად ისახავდა აქცენტი გაეკეთებინა კულტურულ, სოციალურ და პერსონალური მემკვიდრეობის მნიშვნელობაზე, როგორც უწყვეტ გამოცდილებაზე ისევე, როგორც განდიდებული წარსულის დემითოლოგიასა და კრიტიკულ გააზრებაზე. ამ პროექტის მონაწილე მხატვრებმა 2004 წელს შექმნეს ჯგუფი *ფიგურატიული ხელოვნების სახელოსნო* იმ პერიოდში, როცა მათივე თაობის მხატვრები ძირითადად მულტიმედიური ნამუშევრებითა და კონცეპტუალური პრაქტიკებით იყვნენ დაინტერესებულნი. ეს იყო *ახალი ფიგურატიულობის* ქართული ვერსია უკვე პოსტ ტოტალიტარული ქვეყნის არტისტულ დისკურსში, რომელიც დიდი სირთულეების ფონზე მიმდინარეობდა. ლევან მინდიაშვილის ნამუშევრებში არქიტექტურის მოტივები ისტორიისა და კულტურული პროცესების შრეებს ასახავენ და საზღვრებმოშლილ განზომილებაში ერთიანდებიან. მისი ინსტალაცია პერსონალური და ინტიმური სივრცის რესტავრაციას აჩვენებდა თავისი ასოციაციებითა და ღრმა ემოციური ნაკვალევით. (ილ.50) გამოფენაზე ახალი პროექტით წარსდგა ტატო ახალკაციშვილიც, რომლის ნამუშევრებმაც ასევე ისტორიის მტკივნეული განცდის სუბიექტური ასოციაციებით შეავსო ექსპოზიცია. (ილ.51) მხატვარმა აქ საკუთარ ტრანსცედენტურ მგრძნობელობაზე მიმართული ჩვეული არტისგან განსხვავებული ვერსია აჩვენა, სადაც კონკრეტული ისტორიები და ფერწერაში ჩართული ფოტო-პერსონაჟები გაჩნდა, მსგავსი პერსონალური და სუბიექტური მოგონებებისა საოჯახო ალბომის თვალთვლებისას, რომელთაც ადრეული შეგრძნებების ბუნდოვანი განახლება მოჰყვება. ტატო ახალკაციშვილის ვებ გვერდზე ნამუშევრების არქივი ორ ნაწილად იყოფა და წლებით არის აღნიშნული: 2008-2012 დ 2013, თუმცა ეს მისი მხატვრობის მხოლოდ ქრონოლოგიურ სისტემატიზაციას არ ნიშნავს; 2013 მთლიანად მხატვრის ახალ პროექტს წარმოადგენს (რომელშიც *მემკვიდრეობაზე* ნაჩვენები ნამუშევრებიც შედის), სადაც წინა პერიოდისაგან განსხვავებით შერეული მედიების პრაქტიკა ფიგურირებს და ტექნიკური ექსპერიმენტი თავის მხრივ

კონცეპტუალურ საფუძველს ეყრდნობა. ტატო ახალკაციშვილი სრულიად გააზრებულად მიიჩნევს პეიზაჟს მისი მხატვრობის ცენტრალურ ნაწილად. ეს ერთგვარი ენიგმატურობით განსაზღვრული ლანდშაფტები მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება სრულიად ფოტორეალისტურად გამოსახულ გეოგრაფიულ პუნქტებს აჩვენებდეს, ან ზოგჯერ ხაზგასმულად საგანგებოდ გაბუნდოვანებულ გამოსახულებას, დაშორებულია კონკრეტულსა და რეალურ კონტექსტს და მიღმიერ სამყაროსთან წარმოსახვითი ურთიერთობების სურათებს აგებს შეგრძნებების, მოგონებებისა და გაუცნობიერებელი გამოცდილებების რთული ნაერთით. პეიზაჟების გამომსახველობა განსაკუთრებულად ეფექტური მათი ფაქტურული დამუშავებით ხდება, სადაც ტექნოლოგიური პროცესი ამ მხატვრობის არსობრივი შემადგენელია. 2013-ის სერია მთლიანად კონტექსტების ძიებით დაინტერესებას თუ კვლევის სურვილს აჩვენებს და რასაკვირველია მისი არტისტული ფოკუსიდან. ფოტოებთან დაკავშირებული კონკრეტული, მაგრამ ანონიმურად დარჩენილი ფაქტები ისეთ თემებად ვითარდებიან, როგორებიცაა მარტოობა, საიდუმლო, მახილი, გასასვლელი, ბავშვობა და ა.შ. ისინი ფსიქოლოგიური მდგომარეობების ისტორიებს ჰყვებიან და განსაკუთრებულად მგრძნობიარედ ბავშვობის ტრავმულ და ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელ სასაზღვრო მომენტებთან თანაგანცდა გადმოიცემა, როცა ირგვლივ არსებული სამყარო ამოუცნობი სურათების თანმიმდევრობად მიედინება და მისი გაგება დროს „დაბრუნებას“ ითხოვს. როგორც ზემოთ თქმულიდან ჩანს, თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში ისევ აქტუალურად რჩება ისტორიის საკითხები და ამჯერად ის უფრო გაცნობიერებული კონკრეტული ნიუანსებით არის გამოვლენილი მხატვრულ ამოცანებზე კონცენტრაციის პარალელურად. ფიგურატიულისა და აბსტრაქტულის თემები, ფოტორეალიზმი და შერეული მედიების გამოყენება შესაბამის კონცეპტუალურ საფუძველთან თანხმობაში უფრო და უფრო მატულობს თავისი ხარისხობრივი მაჩვენებლის ზრდასთან ერთად.

მეოთხე თავი

თანამედროვე ქართული ხელოვნება და მედია

4.1. პერიოდული გამოცემები და არქივები

1990-იანი წლებიდან დღემდე ქართულ ენაზე არსებული პერიოდული გამოცემები თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების შესახებ რეგულარული სახით თითქმის არ არსებობს. საბჭოთა სისტემის ისტორიის მანძილზე სახელოვნებო ქართულ ჟურნალს *საბჭოთა ხელოვნება* წარმოადგენდა, რომელიც 1921 წლიდან არსებობდა, მისი გამოცემა შეწყდა მეორე მსოფლიო ომის დროს და განახლდა 1953 წელს. ჟურნალმა რეჟიმის დასასრულამდე იარსება. 1990 წელს დაარსდა ჟურნალი *ლიტერატურა და*

ხელოვნება (მთავარი რედაქტორი სარგის ცაიშვილი), რომელსაც მეცნიერებათა აკადემიის სახელით ახორციელებდა შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი და გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი. ჟურნალი ფართო სპექტრს მოიცავდა, თავისუფალი იყო იდეოლოგიური ზეწოლისგან და პერიოდულად ქვეყნდებოდა წერილებიც თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაზე. უშუალოდ თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაზე ფოკუსირებული გამოცემებიდან საწყისად შეიძლება ჩაითვალოს *ვიზუალური ლაბორატორიის* (წევრები: ქეთი კაპანაძე, მანანა დვალი, ნიკო ლომაშვილი, კოკა რამიშვილი) 1998 წლის პროექტი - ჟურნალი *სიგნალი*. ჟურნალის სტრუქტურა თანამედროვე ხელოვნების ჟურნალების ზოგადი სტანდარტების დაცვით არის აგებული. სტატიები ეხება თანამედროვე ტენდენციებს, არის თემა 1960-70-იანი წლების აქტუალური საკითხებიდან, როგორც არის მაგალითად, ტიმოთი ლირის ესეს თარგმანი, დიდი ნაწილი უკავია ქართველი და უცხოელი ხელოვნების ვიზუალურ ნამუშევრებს და არსებითად განმსაზღვრელია პუბლიკაციის დიზაინიც, რომელიც ასევე *ვიზუალური ლაბორატორიას* ეკუთვნის. ყოფილი საბჭოთა ქვეყნების მასშტაბით ასეთი ჟურნალის პრეცედენტი უკვე არსებობდა, რომელიც უკვე აღიარებული იყო თავისი ხარისხით და რამდენიმე წლის მანძილზე უწყვეტი რეგულარობით გამოდიოდა და დღემდე აქტუალურ გამოცემად რჩება გარკვეული პერიოდული ცვლილებებით. ეს არის ვიქტორ მიზიანოს ინიციატივით დაარსებული „ხჟ“-სახელით ცნობილი *Художественный журнал (ХЖ)*. რომლის პირველი ნომერი 1993 წელს გამოიცა. ჟურნალი თავისი არსებობის პირველ ეტაპზე ადგილობრივ ხელოვნათა პოზიციების მანიფესტაციას ახდენდა და პარალელურად აქვეყნებდა ანალიტიკურ სტატიებსაც, ასევე თარგმანებს და ინფორმაციას უახლესი ხელოვნების წინა ისტორიიდან და მიმდინარე მოვლენებზეც. ჟურნალმა ერთგვარად განსაზღვრა ახალი რუსული არტ-კრიტიკა და ბეჭდავდა შემდგომში ცნობილი ავტორების - ეკატერინა დიოგოტის, ოლგა კოპენკინას, გიორგი ლიტჩევსკის, ვიქტორ მიზიანოს და სხვათა წერილებს. ჟურნალი პოპულარული იყო ყოფილი საბჭოთა სივრცის არტისტულ წრეებში და შესაბამისად, ქართველ მხატვრებშიც. ადგილობრივ არტ კრიტიკას და თეორიულ ტექსტებს ასეთი მასშტაბი, ბუნებრივია, რომ არ შეუძენია. ჟურნალი *სიგნალი* მხოლოდ ერთი ეგზემპლარი გამოვიდა და მალე *ვიზუალურმა ლაბორატორიამაც* შეწყვიტა ფუნქციონირება. ვიზუალურ ხელოვნებაზე ტექსტებს აქვეყნებდა გაზეთი *ალტერნატივა*, რომელმაც ამავე პერიოდში (1998წ.) დაიწყო ფუნქციონირება. ის კავკასიური სახლის გამოცემა იყო და უფრო მეტად ლიტერატურაზე აკეთებდა აქცენტს. ეს ინიციატივა მწერლებისა და მხატვრების ურთიერთობისა და თანამშრომლობის მიზანს ემსახურებოდა იმ მოსაზრებით, რომ ქართული სახელოვნებო წრეები დანაწევრებული იყო და ერთმანეთთან თანამშრომლობა არ ახასიათებდათ. ალტერნატივამ 1998-დან 2005წლამდე იარსება მცირე პაუზებით, ხოლო ბოლო ორი წელი ჟურნალის ფორმატით გამოდიოდა. მომდევნო პროექტი, რომელიც უშუალოდ თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნების თემას ეხებოდა პერიოდული გამოცემის მეშვეობით, იყო გაზეთი *24 საათისა და მაგ_მედია არტ ფერმის* თანამშრომლობით განხორციელებული ყოველკვარტლური ჩანართი - *არტური*. გაზეთის მიზანი იყო ფართო საზოგადოებისთვის მიწოდებინა მასალა მიმდინარე მოვლენებზე თანამედროვე მხატვრობაში, ახალი მედიებისა და არტ კრიტიკის სფეროდან. პროექტი თბილისში მოღვაწე უცხოური ინსტიტუციებისა და საელჩოების

მხარდაჭერით შედგა, გამოიცა სულ ოთხი ნომერი შემდეგი რუბრიკებით: *გალერეა, აღმოსავლეთი-დასავლეთი, აურა-სკულპტურა, არტისტოკრატია, კამერა-ისტორია, რადიკალი, მედია-ბოქსი* და სხვ. გაზეთს ჰქონდა მცდელობა ახალი ავტორები მოეძია, ახალგაზრდა კრიტკოსებისთვის მიეცა თავის გამოვლენის შესაძლებლობა. გაზეთმა მხოლოდ 2004 წელს იმუშავა და შეჩერდა ფინანსური პრობლემების გამო. მოგვიანებით გაზეთ 24 საათის ელექტრონულ ვერსიას დაემატა განყოფილება *რევიუ*, სადაც კულტურის ბლოკი გადაადგილდა და ეხებოდა ზოგადად სახელოვნებო მოვლენების მიმოხილვას. 2008 წელს გამოიცა ჟურნალი *შთაბეჭდილების* ორი ნომერი, რომლებიც კერძო ინიციატივის საფუძველზე გახდა შესაძლებელი და კრიტიკის განვითარებას ისახავდა მიზნად, თუმცა ამავე წლის აგვისტოს კონფლიქტით მოტანილმა ცვლილებებმა ამ პროექტის გაგრძელება შეუძლებლად აქცია. ამავე პერიოდში გამოიცა ჟურნალ *ფოტო-ამარტას* ოთხი ნომერი, - ის უშუალოდ ფოტოგრაფიას შეეხო და მოიცავდა მხატვრული ფოტოგრაფიის პროექტებს, თეორიული ნაშრომების მიმოხილვასა და ფოტოგრაფიის ისტორიას, გამოდიოდა მაღალი პოლიგრაფიული ხარისხით. 2009 წელს კი კვლავ გამოჩნდა ახალი გამოცემა - *თანამედროვე ხელოვნებისა და კულტურის ჟურნალი - Artloop*, რომლის ასევე ოთხი ნომერი გამოვიდა და ისიც უცხოური ინსტიტუციების მხარდაჭერას ეყრდნობოდა. ვიზუალურ ხელოვნებას ცალკეულ სემინტებს უთმობდნენ ამ ეპრიოდის შედარებით მაღალი ტირაჟისა და ფართო კულტურულ საზოგადოებაზე გათვლილი პრიალა ჟურნალები - *ცხელი შოკოლადი* და *ანაბეჭდი*, მათი რაკურსი უფრო ზოგადი კულტურის ტენდენციების გაშუქებას ითვალისწინებდა. ზემოთ ხსენებულ გამოცემების უმეტესობას ჰქონდა სურვილი გაეფართოვებინა გავრცელების არეალი და რეგიონალური პრობლემების განხილვა დაეწყო. ცალკეული თემები ამ მიმართულებით დამუშავდა კიდევ. ფონდი *აკუაპუს* დაარსებული ჟურნალის – *კავკასუს არტმაგის* პირველი ნომრის პრეზენტაცია 2013 წლის იანვრის ბოლოს მოეწყო *თანამედროვე ხელოვნების ცენტრის – თბილისის (CCA_Tbilisi)* საგამოფენო სივრცეში. ინგლისურენოვანი გამოცემის პირველი ნომრის თემა სახელოვნებო განათლებას შეეხო. წინასიტყვაობაში ნათქვამია, რომ პროექტის მთავარი იდეაა სამხრეთ კავკასიის ქვეყნებს შორის კულტურული დალოგისა და მოცემული რეგიონის საერთაშორისო კონტექსტთან ორგანული ურთიერთქმედების მხარდაჭერა და იქვე აღნიშნული იყო, რომ მომდევნო განხილვის თემებში შევიდოდა საკითხი, თუ ზოგადად რატომ არის ხოლმე სამხრეთ კავკასიური არტისტული ინიციატივები მოკლევადიანი და მარცხისთვის განწირული. ჟურნალში წარმოდგენილ თემებს განიხილავენ არა ჟურნალისტები, არამედ უშუალოდ სახელოვნებო სფეროს წარმომადგენლები. პუბლიკაციების მნიშვნელოვანი ნაწილი დათმობილი აქვს 2012 წლის შემოდგომაზე განხორციელებულ თბილისის პირველ ტრიენალეს სათაურით – *Offside Effect*, რომლის მთავარი თემაც ასევე განათლება იყო. ტრიენალეს ინიციატორი და ერთ-ერთი კურატორი ვატო წერეთელი *არტმაგთან* ინტერვიუში ამბობს, რომ განათლების მნიშვნელობის თემა განსაკუთრებით აქტუალურად დაინახა ქართული არტ სივრცის წარმომადგენლებთან შეხვედრის შემდეგ, სადაც დისკუსია ეხებოდა თემას თუ რა შეიძლება ყოფილიყო თბილისის იდენტობის განმსაზღვრელი მსოფლიოს არტ რუკაზე. *არტმაგი* მკითხველს სთავაზობს ტრიენალეს სხვადასხვა მონაწილეების მოსაზრებებს, ინტერვიუებს ხელოვანთან და *e-flux*-ის დამაარსებელთან ენტონ ვიდოკლთან, კურატორ ჰენკ სლეგერთან, *CCA_Tbilisi*-ის საგანმანათლებლო

პროგრამების კურატორთან – კატარინა შტადლერთან. ამის გარდა, არის კიდევ ბევრი საინტერესო მასალა თანამედროვე არტ პროცესებით დაინტერესებული აუდიტორიისთვის. მართალია, კავკასიურ მასშტაბზე გათვლილი პუბლიკაცია განხორციელდა, მაგრამ ინგლისურენოვან ტექსტს თან არ ახლდა ქართული, სომხური და აზერბაიჯანული რეზიუმეები, რაც ამ პროექტით დაინტერესებული მკითხველის რაოდენობას სავარაუდოდ გაზრდიდა.

პერიოდული გამოცემების არარეგულარულ ხასიათზე მსჯელობები ბოლო ათწლეულის არტისტული დისკუსიების მუდმივი მახასიათებელია ასევე პრობლემატურ არქივისა და მუდმივი კოლექციების არარსებობის თემასთან ერთად. შეიძლება ითქვას, ის გარდამავალი პერიოდის კულტურის დისკურსის განუყოფელი ნაწილია. მიმდინარე არტ პროცესების არქივების შექმნა რამდენიმე არასამთავრობო ორგანიზაციამ სცადა: *TRAM (Transform Art Module)*, *მაგ_მედია არტ ფერმამ*, *New Art გალერეამ*, *GeoAIR*_მა არქიდრომის სახელით. არქივები ძირითადად შედგებოდა ინფორმაციისგან მოქმედ ხელოვანებსა თუ კურატორებზე, მათი ნამუშევრებისა და სხვადასხვა პროექტების დოკუმენტაციისგან, ელექტრონული თუ პუბლიკაციების სახით. თითოეული არქივი დროის განსხვავებული მონაკვეთით იყო აქტიური და განახლებადი, თუმცა საბოლოოდ მათი მუშაობა თავდაპირველი ინტენსივობით აღარ გაგრძელდა. ამის მიზეზად ისიც შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ინფორმაციის უმეტესობა გაციფრულდა და ინტერნეტ სივრცეში მოექცა, თუმცა არტეფაქტების კოლექციების საკითხი ღიად დარჩა და კვლავ გადაუწყვეტელია. თანამედროვე ხელოვნების კოლექციის შექმნა მუდმივი ექსპოზიციისთვის არც დაწყებულა მიუხედავად ამ საკითხის ირგვლივ მრავალი მსჯელობისა, აქ არ არის საუბარი კერძო კოლექციებზე, რომლებიც უმეტესად კოლექციონერთა პირადი გემოვნებითა და პროფესიონალი კონსულტანტის ჩარეის გარეშე იქმნება. თავისთავად ოფიციალური თანამედროვე ხელოვნების სახელმწიფო ცენტრის ან დეპარტამენტის განყოფილების არარსებობა მეტყველებს იმ ფაქტზე, რომ ეს სფერო, როგორც დისციპლინა, არ არის ლეგიტიმური და ჯერ კიდევ ექსპერიმენტის სტატუსით არსებობს. თანამედროვე ხელოვნების ოფიციალური ცენტრები ფუნქციონირებს კავკასიის რეგიონის მეზობელ ქვეყნებში - სომხეთსა და აზერბაიჯანში. მიუხედავად იმისა, რომ არტისტული აქტივობები ამ ქვეყნებთან შედარებით არანაკლები ინტენსივობით საქართველოშიც არსებობს და გარკვეული ისტორიაც აქვს, თანამედროვე ხელოვნების ადგილის განსაზღვრა ვერბალურად არ მომხდარა ისეთი ორგანოს მიერ, როგორც არის კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო. ეს ინსტიტუცია დღემდე რჩება მასშტაბური პროექტების ერთადერთ დამფინანსებლად, რადგან ფონდების სისტემა ქვეყანაში არ არის ეფექტური და არც საქველმოქმედო კანონი მოქმედებს, რაც მეცენატობის სტიმულირებას შეუწყობდა ხელს.

სატელევიზიო მედიაში, საინფორმაციო გადაცემების კულტურის ბლოკების არსებული ისტორია ჯერჯერობით კვლევის საგანი არ გამხდარა, არც კატალოგიზირებული არქივი არსებობს. შემორჩენილი დოკუმენტაციაც თავად ჟურნალისტების ენთუზიაზმით შენახული პირადი არქივების სახით მოიპოვება, მაგალითად ჟურნალისტის - მაია ლოღელიანის პირადი არქივი, რომელიც მოიცავს ინტერვიუებს მხატვრებთან, კომენტარებს გამოფენებიდან და მის საკუთარ ბინაში ჩაწერილ პერფორმანსებს. ჟურნალისტმა თეონა ჯაფარიძემ 1990-იანი წლების არსებული მასალებით ააგო დოკუმენტური ფილმი - *ენერგოკრიზისის არტი*.

ფილმში თავმოყრილია კრიზისის პერიოდის არტ აქციების, გამოფენების, პერფორმანსების ფრაგმენტები. ეს ერთგვარი ქრონიკა მხოლოდ ნაწილობრივ ქმნის წარმოდგენას იმ პერიოდის მიმდინარე პროცესებზე. ელექტრონული არქივი, რომელმაც შედარებით სრულად მოიცვა სპეციფიური საკვლევი მასალა, არის 2014 წელს განხორციელებული *ქართული ვიდეო არტის ონლაინ ისტორია - ვებ პლატფორმა - videoimage.ge*. ეს უკანასკნელი ამ მიმართულებით განხორციელებულ პროექტებს შორის გამოირჩევა თანმიმდევრულობითა და ხარისხით და შერცეული თემის მიმართ საფუძვლიანი მიდგომით. მხატვრული მედიუმებისა და არტისტული პრაქტიკების მრავალფეროვნება პოსტ საბჭოთა ქვეყნების ახალ ისტორიაში ის სიახლე იყო, რომელიც ადგილობრივი ხელოვანებისთვის საერთაშორისო არტ სცენასთან ასოცირდებოდა და ისეთ ცოდნასა და გამოცდილებას ითხოვდა, როგორც ეს ხელოვანები დაშორებული იყვნენ. მათთვის ჯერ კიდევ „არამშობლიურ“ ვიდეო არტს უკვე ჰქონდა ისტორია – ის, როგორც მედიუმი, იმ მომენტში გამოჩნდა, რომელსაც ხელოვნების უკიდურესი ლიბერალიზაციის დასაწყისად განიხილავენ და მისი პირველი ექსპერიმენტები გამოსახულების არტისტულ კვლევას წარმოადგენდა, ახალი ტექნოლოგიური საშუალებების გამოვლენის ფონზე. მედიუმის შესაძლებლობები შემდეგ უკვე იმ კონტექსტიდან გაფართოვდა, რომელშიც *ფლუქსუსი* მოძრაობდა და აქტუალურ სოციალურსა თუ პერსონალსაზოგადოების ურთიერთობის თემებს ეხებოდა. მართალია, ელექტრონული მედიის სწრაფი განვითარება და მისი „დემოკრატიულობა“ კიდევ უფრო არსებითი ხელშემწყობი აღმოჩნდა იმისთვის, რომ თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების სივრცეში ვიდეო არტი ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად ქცეულიყო, მაგრამ თავის დროზე, მან საბჭოთა რეჟიმის იზოლირებულ ქვეყნებში გასაგები მიზეზების გამო ვერ შეაღწია. შესაბამისად, აქ მოგვიანებით, უკვე 1990-იანებში დაიწყო ამ მედიუმის შესაძლებლობებისა და ისეთი სახასიათო ნიშნის გააზრება, როგორც მისი ეფემერულობაა. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ „ეფემერულობა“ მხოლოდ ვიდეო ნამუშევრების ესთეტიკას არ ეხება და უშუალოდ პირვანდელი ფირების ნაკლებად გამძლეობასაც გულისხმობს; ვიდეო ფირების ტექნიკური არამდგრადობის გამო, ციფრული ტექნოლოგიის შემოსვლამდე შექმნილი ნამუშევრებიდან ბევრი არ შემორჩენილა. „ვიდეო ფირზე (მოგვიანებით – დისკზე) ჩაწერილი ხელოვნების ნიმუშები, თავიანთი ბუნებით, ეფემერულები არიან, – ბევრი ადრეული ვიდეო ფორმატი უკვე აღარ არსებობს ან ვადაგასულია; პიონერული ან ისტორიულად მნიშვნელოვანი ვიდეო ფირები მალევე დაზიანდა, ბევრი კი საერთოდ დაიკარგა ან აღდგენას არ ექვემდებარება. ეს პრობლემა მხოლოდ ფირზე ჩაწერილ ნამუშევრებს როდი ეხება – გამოფენილი ვიდეო ინსტალაციის დაშლის შემდეგ მხოლოდ დოკუმენტაცია რჩება, რომელიც ნამუშევრის ადრეულ არსებობას მოწმობს.“¹¹³ მეორე მხრივ, მისი ეს „წარმავალობა“ ზუსტად შეესაბამებოდა იმ პერიოდის არტისტულ განწყობებს, სადაც განსაკუთრებულად ფასეული იყო ხელოვნების „აქ და ახლა“ განზომილება, მისი არამატერიალურობა და, შესაბამისად, ხელოვნების „კომერციალიზაციის“ ნაკლები „საფრთხე“ არსებობდა. ასევე, ქართული ვიდეო არტის პირველი ნიმუშებიდან ბევრი არ შემორჩენილა და ელექტრონულ

¹¹³ CHRIS MEIGH-ANDREWS. *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. London: Thames & Hudson, 2007. გვ.4.

არქივში,¹¹⁴ რომლის ავტორები არიან ახალგაზრდა კურატორები და მკვლევარები – ალექსი სოსელია, გალაქტიონ ერისთავი, გიორგი სპანდერაშვილი, თათა მუსხელიშვილი, – ყველაზე ადრეული ვიდეო 1990 წელს არის შესრულებული. რა თქმა უნდა, შესაძლებელია მომავალში უფრო ადრეული ნიმუშებიც აღმოჩნდეს. ვიდეო არქივის კარგად გაცნობა ქართული ვიდეო არტის განვითარების სურათის, სხვადასხვა პერიოდისთვის დამახასიათებელი მიდგომების და ცალკეული ავტორების გამორჩეული სტილების დანახვის საშუალებას იძლევა. რამდენიმე მათგანზე შევჩერდებით, რომლებსაც განსაკუთრებულად სახასიათო ნიშნები აერთიანებს, რის მიხედვითაც ამ ავტორების ნამუშევრები ამოიცნობა. მათ ამ მედიუმისადმი გამოკვეთილად ინდივიდუალური მიდგომა აქვთ. მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ავტორია გეგი ხაბურზანია, რომლის ვიდეო ნამუშევრებიც უახლეს წარსულშია შესრულებული და არტისტის მხატვრული ხედვის გამო, ძალიან შთამბეჭდავია. გეგი ხაბურზანიას, ასევე, საინტერესო ფოტო ნამუშევრები აქვს, თუმცა ვიდეო ფორმატი მისთვის ყველაზე ახლობელი აღმოჩნდა, სადაც ის, როგორც არტისტი, მეტ-ნაკლებად სრულად გამოჩნდა. მისი ვიდეოების თემა სხვადასხვა კულტურული სივრციდან აღებული პილიგრიმული შთაბეჭდილებებია, რაც, ასევე, მისი ცხოვრების წესიდან მომდინარეობს. ის წლების მანძილზე მოგზაურობდა სხვადასხვა ქვეყანაში და ფოტო და ვიდეო გამოსახულებების სახით, ერთგვარი თავგადასავლების ქრონიკას ქმნიდა – თითქოს საკუთარი გამოცდილებების გააზრებისა და ინტუიციით აღქმულის ხილულად დადასტურების მცდელობით. მოგზაურობის არსი ძალიან გაშლილი და გაღრმავებულია მთელ მის ვიდეო კოლექციაში, თუმცა ზოგჯერ თითქოს საგანგებოდაა გადაფარული კიტჩური თუ პროფანული კულტურის უტრირებული იკონოგრაფიით. *ირან ხორასან* გეგი ხაბურზანიას არტის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნამუშევარია და მონტაჟის უკიდურესად სუბიექტური და ინტროვერტული ხერხითაა აგებული, სადაც ავტორი საერთოდ „არ მუშაობს მაყურებელზე“, – აუდიტორია მისგან თითქმის დემონსტრაციულად იგნორირებულია. ამავე დროს, ის სრულიად გახსნილად აჩვენებს საკუთარ აღქმით აღმოჩენებსა და შთაბეჭდილებების სიმძაფრეს. ტელევიზორი სახასიათო საკონცერტო შოუს მსვლელობისას, მომღერალი ქალისა თუ მუსიკოსების მკაფიო ტიპაჟებით, საწყისი კადრია და მხოლოდ პოპ კულტურის ღია ციტირება არ არის. კიტჩური გამოსახულება მისი განზოგადების საშუალებასაც ტოვებს და რიტუალურ არქექტიპებამდე მიდის. კადრები ყოველდღიური ცხოვრების პროზით, შინაურული და კომფორტს მოკლებული სადალაქოთი, შიდა ეზოთი, შადრევნითა და მცენარეებით, შთამბეჭდავი და დროის მიღმა დარჩენილი ლანდშაფტებით, არავითარ ლოგიკურ ქრონოლოგიას არ აჩვენებს; უხილავი კავშირებით გაერთიანებული სურათების წყება ჩართული კამერით მოხეტიალე პერსონაჟის დოკუმენტაციაა, სადაც მოგზაური ანონიმურია და დარჩენილია მხოლოდ თვალი, აღქმა და წარმავალი შთაბეჭდილება.

რადიკალურად განსხვავებულია ვიდეო *გარდაბანი*, თავისი რიტმითა და ესთეტიკით. ეს ვიდეოც დროში გავრცობილია და ორ თემად ვითარდება. პოსტ ინდუსტრიული ლანდშაფტი, უცნაური და უფუნქციო დიდი კონსტრუქციებით, ძალიან დრამატულია და თითქოს კატასტროფის შემდგომ დარჩენილ გაუკაცრიელებულ სივრცეს აჩვენებს. კადრები ნელა იცვლება და ცალკეული

¹¹⁴ <http://www.videoimage.ge/ka/artists>

სურათის სრულად აღქმის საშუალებას იძლევა. მეორე თემა თვითონ არტისტის პერფორმანსია, – ერთგვარი რიტუალი, – ის უზარმაზარი კონსტრუქციის ცარიელ სივრცეში შემოდის და გადაშლილი წიგნიდან კითხულობს. გეგი ხაბურზანიას ვიდეო-მოგზაურობები ეგზისტენციალურ განზომილებაში ხდება, მისი განმსაზღვრელი – მარტოობის, სამყაროსთან ურთიერთობისა და საზრისის ძიების ვიზუალური ხატებია.

ეგზისტენციალური პრობლემატიკით გამოირჩევა, ასევე, ვიდეო არქივში წარმოდგენილი არტისტის – კოტე ჯინჭარაძის ვიდეო სერია *Nowhereman*. საერთო სათაურით გაერთიანებულია ოთხი ეპიზოდი, სადაც ასევე მოგზაურობაა, თავისი ყველაზე გავრცობილი და სიმბოლური გაგებით – ხისგან გამოთლილი პატარა სათამაშო კაცუნას თავგადასავალი ინფორმაციითა და წინააღმდეგობებით გადატვირთულ სამყაროში. კაცუნა ამოვარდნილი და დაკარგულია ნებისმიერ სიტუაციაში, – თეთრ ზეწარში გახვეული ჩვილის მდგომარეობაში, საინფორმაციო პროგრამების ფონზე თუ გისოსებს მიღმა. ეს „თავგადასავალი“ მრავალრიცხოვან რეპრეზენტაციასთან და მათ გადაკვეთებთან შეხვედრებისგან შედგება. მეტაფორა აგებულია ანონიმური და განზოგადებული არსების „უშედეგო“ მოქმედების საშუალებით; მოქმედების, რომელიც ფორმათქმნადობის ნაკადშია ჩაკარგული. იქვე მიმდინარე აგრესიულად აქტიური და დამთრგუნველი აქტივობების ფონზე, სათამაშოდ დარჩენილი პერსონაჟის კონტრასტული „ერთფეროვნება“, მისი მხრიდან ამა თუ იმ ინფორმაციის გაკონტროლების უუნარობა, ამ სერიას დრამატულ პერფორმანსად აქცევს.

თემები, რომელთაც ზემოთ ნახსენები ვიდეო ნამუშევრები ეხება, მარადიული და მუდმივად აქტუალურია. „ეს თემები გადაუჭრელი და იდუმალია ამ სამყაროს დადებითი მნიშვნელობით და ამის გამო სიცოცხლის წარმომშობიც. ის, რაც გადაუჭრელია და არ აქვს ახსნა, შობს სიცოცხლეს, რადგან ადამიანს ძიების გაგრძელებისკენ უბიძგებს,“¹¹⁵ ამბობს 1990 წელს ჩაწერილ ინტერვიუში ბილ ვიოლა და აქვე ეხება თანამედროვე ხელოვნების კრიტიკულ დისკურსში ჰუმანიზმის ნაკლებობას და კონტექსტის თემას, რომელიც თითქმის ყოველთვის განმსაზღვრელია. ასევე საუბრობს მიზანზე, თუ რისთვის აკეთებს ის თავის არტს და ეს თემა ზემოხსენებულ არქივში შესულ თითქმის ყველა ავტორთან შეკითხვის სახით არსებობს. ვიდეო არტის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი ამბობს, რომ მისი მიზანი არ არის რაიმეს ახსნა, აღწერა, ან პოზიციის გამოხატვა, – უპირველესად, ნამუშევრის შექმნა რაღაცის (საზრისის) გაგების, გააზრების საშუალებათა.

აღქმის, შემეცნების საზღვრების კვლევა (მეტ-ნაკლებად გაცნობიერებული) ის საერთო ამოცანაა, რაც აქ ჩამოთვლილ ხელოვანებს აერთიანებს, თუმცა მათი არტისტული სტრატეგია და კონტექსტებთან მიმართება განსხვავებულია. გეგი ხაბურზანიას არტში კონტექსტი დაფარული კონფლიქტის სახით არსებობს და კვლევის ობიექტთან უშუალოდ ავტორის გაუცხოებას იწვევს, კოტე ჯინჭარაძესთან კონტექსტის სირთულე და პრობლემურობა ავტორისგან დისტანცირებულია და მეტაფორად გარდაისახება. სამყაროს თუ სამყაროების აღქმა და შემდეგ მისი ვიდეო

¹¹⁵ “They're unsolvable and mysterious in the positive sense that of the world, and therefore life-giving.

Something that is not solvable and doesn't have an answer gives life because it propels one to continue with the quest.” *Interview with Bill Viola by Michael Nash*. Text: © Copyright, Journal of Contemporary Art, Inc. and the authors. June 30, 1990.

გამოსახულებად გარდასახვა ყველა ავტორთან განსხვავებულად ვლინდება. ეს განსხვავებები იყო აქცენტირებული გამოფენაზე აღწერები, რომლითაც პროექტის ავტორებმა არქივი წარადგინეს. ლოკაცია აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო და, კურატორების თქმით, მას დიდი ხნის ძიების შემდეგ მიაგნეს. ქართული ვიდეო არტის 23-წლიანი გზის რეტროსპექტული ჩვენებისთვის ისინი დიდხანს ეძებდნენ საექსპოზიციო სივრცეს და ბოლოს არჩევანი ეროვნული მუსიკალური ცენტრის შენობაზე (ყოფილი რკინიგზელთა სახლი) შეაჩერეს. რთულსა და ინფორმაციულად გადატვირთულ გაურემონტებელ ინტერიერში ვიდეო ნამუშევრები სხვადასხვა სივრცის (დიდი სცენა, კიბის უჯრედები, კორიდორები, ფოიე) ხასიათის შესაბამისად იყო წარმოდგენილი და მათ შინაარსსა და ვიზუალურ ხარისხთან დაკავშირებული. რეტროსპექტივამ აჩვენა, რომელ პერიოდში რა პრობლემატიკას განიხილავდა ქართული ვიდეო არტი და რამდენად ძლიერად მუშაობდა, როგორც მედიუმი. ერთ-ერთი პირდაპირ გამოთქმული თუ, უბრალოდ, ნაგულისხმევი თემა, რომელიც მთლიანად კოლექციას აერთიანებდა, კვლავ იდენტობას ეხებოდა. აქ უნდა აღინიშნოს ახალგაზრდა ხელოვანის, ანა მარტიაშვილის მინიმალისტური ვიდეო მანიფესტი – *ID* (2011). ეს არის ავტორის მიერ შესრულებული პერფორმანსის ჩანაწერი, სადაც ის თავის წარდგენას ცდილობს და „ვერ ახერხებს“, ნათქვამი ფრაზა „ჩემი სახელია...“ – არ სრულდება, რადგან პერფორმერს „ხმა უწყდება“. ბოლოს გამოსავალს პოულობს, ქალაქზე თავის გვარსა და სახელს წერს დემონსტრაციულად და პროტესტის მომცველი ქესტით აჩვენებს. აქვე ჩნდება დაცლილი ბატარეის სიმბოლური პიქტოგრამა. თვითიდენტიფიკაციის სქემის ეს ერთი შეხედვით ტრივიალური და სწორხაზოვანი ჩვენება უშუალოდ და ნაივურად გამოიყურება, თუმცა ძალიან ზუსტად ასახავს ქართული ვიდეო არტის არსებული კოლექციის დისკურსს. მედიუმის შესაძლებლობების კვლევა აქ კულტურული ფონის თვითგანსაზღვრისა და თვითგაცნობიერების პარალელურად მიმდინარეობს და ზუსტად ირეკლავს არსებული კონტექსტის სირთულეებს.

4.2. კულტურის ბლოკი საინფორმაციო გამოშვებებში და კულტურის პოლიტიკის კონცეფცია

სახელოვნებო და ზოგადად კულტურის კვლევების სიმცირით გამოწვეული პრობლემები გავლენას ახდენს ისეთ აქტუალურ სფეროზეც, როგორცაა კულტურის საკითხებისა და სახელოვნებო ნიუსების გაშუქება პოპულარული მედიით, - სატელევიზიო თუ რადიო პროგრამებში. ეს საკითხი თითქმის უცვლელად პრობლემატურად რჩება არსებულ ფონზე, როცა საზოგადოების ინტერესები მთლიანად კონცენტრირებულია პოლიტიკურ თემებზე და მცირე რაოდენობით არსებული ნებისმიერი სხვა სახის პროექტი „არარეიტინგულად“ ითვლება. კრიტიკის

საგანია კულტურის სფეროში მომუშავე ჟურნალისტების მომზადების ხარისხი და მათ მიერ მოწოდებული სიუჟეტების დიდი ნაწილის არაადეკვატურობა. ქვეყნის უახლესი (პოსტ საბჭოთა) ისტორიის მანძილზე იდენტობის დისკურსის არასაკმარისი ინტენსივობა იმ მიზეზითაც შეიძლება იყოს გამოწვეული, რომ მასში სრულად არ მონაწილეობს საზოგადოების ინტელექტუალური და შემოქმედებითი რესურსები, რისი ამოქმედებაც სპეციფიური პროექტების განხორციელებასა და მენეჯმენტს ითხოვს. ამ პრობლემაზე მსჯელობა ძირითადად სახელოვნებო სფეროების მხრიდან ხდება, უშუალოდ მედია ანალიტიკოსები ძირითადად საინფორმაციო პოლიტიკას განიხილავენ და იკვლევენ, სადაც კულტურის ბლოკი საერთოდ იგნორირებულია. პოპულარულ მედიაში ხელოვნების ინტერპრეტაციისა და წარდგენის სპეციფიკა სისტემურად გაუაზრებელი იყო თითქმის ახალი ისტორიული მოცემულობის ოცწლიანი ისტორიის მანძილზე და ამ პრობლემაზე მუშაობა დაიწყო ინტერნეტ ტელევიზია *არტარეამ*, რომლის ფუნქციებში დასახელებული იყო კულტურული, საგანმანათლებლო და შემეცნებითი მიმართულებით მუშაობა. არხის აქტივობა ინტერნსიური და დატვირთული იყო 2012-2013 წლების განმავლობაში, მოიცავდა რამდენიმე აქტუალურ პროექტს, რომელსაც ახალგაზრდა ავტორების ჯგუფები ამზადებდნენ. თემები ეხებოდა ლიტერატურას, ვიზუალურ ხელოვნებას, კინოს, დიზაინს და ა.შ. საინფორმაციო გადაცემები ადგილობრივი მოვლენების გარდა მიმოიხილავდნენ საერთაშორისო არტ სცენის მოვლენებსაც. ცალკე პროექტად იყო ნაჩვენები თბილისის საბჭოთა პერიოდის არქიტექტურის კვლევა. ამას გარდა, *არატარეას* ვებ გვერდზე არის ბლოგერების განყოფილებაც. *არატარეას* ფინანსური მხარდამჭერი იყო *TBC ბანკი* და მისი ცალკეული პროექტების სპონსორი - კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო. 2014 წლისთვის არატარეას თითქმის აღარ ჰქონდა ახალი პროექტები და ძირითადად საკუთარი არქივის გამეორებითი ჩვენებით დაკავდა. ეს პროექტიც, მსგავსად სხვა სახელოვნებო სფეროსთან დაკავშირებული პროექტისა თავისი არსით დროებითი აღმოჩნდა და ვერ შეძლო გადასულიყო უფრო ძლიერ სტრუქტურაში. მიმდინარე კრიტიკული დისკუსიები კულტურული პროცესების სპონტანური მიმდინარეობის შესახებ, სადაც გააზრებული პროექტების წილი ფრაგმენტულად და არასისტემურად გამოიყურებოდა, საბოლოოდ დასრულდა იმ ფაქტის დადასტურებით საზოგადოების აქტიური ნაწილის მხრიდან, რომ აუცილებელი გახდა კულტურის პოლიტიკის განსაზღვრული კურსის შემუშავება. ახალი პოლიტიკური-კულტურული მოცემულობის პირობებში ისეთი ინსტიტუციები, როგორც კულტურის სამინისტრო, ან სახელოვნებო სასწავლებლები იყვნენ, ცდილობდნენ მოდერნიზაციის პროცესი დაეწყოთ და აქტუალურობა შეენარჩუნებინათ, თუმცა სისტემური ცვლილებებისთვის ისინი ნაკლებად იყვნენ მზად და გარეგნული ცვლილებებით ან ცალკეული პროექტებით იფარგლებოდნენ. 2013 წელს საქართველოს კულტურის სამინისტროს ინიციატივით შეიკრიბა კომისია (წევრები: 1. ლევან მოსახლიშვილი - იურისტი; 2. ლალი პერტენავა - ხელოვნებათმცოდნე, ხელოვნების კრიტიკოსი; 3. ნინო გუნია-კუზნეცოვა - ევროსაბჭოს კულტურის პოლიტიკის ეროვნული ექსპერტი; 4. მარიამ დვალიშვილი - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი; 5. მანანა თევზაძე - ხელოვნებათმცოდნე; 6. სოფო კილასონია - ხელოვნებათმცოდნე, ჟურნალისტი; 7. თამარ ბოკუჩავა - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი), რომელმაც დაიწყო მუშაობა კულტურის პოლიტიკის კონცეფციაზე და შვიდი თვის შემდეგ ამ

კონცეფციის პრეზენტაცია მოეწყო. კონცეფცია იწყება საქართველოს კონსტიტუციის 34-ე მუხლის ციტირებით: - „სახელმწიფო ხელს უწყობს კულტურის განვითარებას, კულტურულ ცხოვრებაში მოქალაქეთა შეუზღუდავ მონაწილეობას, კულტურული თვითმყოფადობის გამოვლინებასა და გამდიდრებას, ეროვნულ და ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა აღიარებას და საერთაშორისო კულტურულ ურთიერთობათა გაღრმავებას.“ ქვეთავებად გამოყოფილია ძირითადი საკითხები: საქართველოს ფუნდამენტური კულტურული ღირებულებები - შემოქმედებითი მოღვაწეობის თავისუფლება, სრული დამოუკიდებლობა და კულტურული მრავალფეროვნება, ენა, კულტურული მემკვიდრეობა, ხელოვნება და ხელოვანი, კულტურათაშორისი დიალოგი, საქართველოს კულტურის პოლიტიკის ხედვა. კონცეფციის ძირითად მიმართულებებად დასახელებულია ათი სტრატეგიული საკითხი: კულტურის სფეროში ადამიანის უფლებებისა და თავისუფლებების, დაცვის უზრუნველყოფა, სახელმწიფო ენის საყოველთაო შესწავლა, გავრცელება და გამოყენება, არსებული კანონმდებლობის დახვეწა, სისტემატიზაცია და ჰარმონიზაცია, სახელმწიფო და არასახელმწიფო ინსტიტუტების განვითარება და ფუნქციონირების ეფექტური სისტემის შექმნა, კულტურის განვითარება განათლებისა და კვალიფიკაციის ხარისხის ამაღლებით, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის გამოვლენა, დაცვა და განვითარება, ხელოვნებისა და ხელოვანის ხელშემწყობი გარემოს შექმნა, კულტურის როლის გაზრდა მდგრად განვითარებაში, საქართველოს კულტურის საერთაშორისო პოლიტიკის განვითარება, საქართველოს კულტურის სფეროში არსებული მდგომარეობის ანალიზი. კონცეფციის წარდგენას მოჰყვა კრიტიკის ტალღა, სადაც პრეტენზიები ეხებოდა იმ საკითხს, რომ არსებულმა კომისიამ დახურული წესით იმუშავა და კონსულტაციები არ გაუვლია სხვადასხვა სფეროს კომპეტენტურ წარმომადგენლებთან. საბოლოოდ კულტურის სამინისტრომ გადაწყვიტა გაეგრძელებინა მუშაობა და ამჯერად ჩაერთო სხვადასხვა მიმართულებების წარმომადგენლები კულტურის სფეროდან. არც პირველ და არც მეორე შემთხვევაში არ ყოფილა საუბარი კონცეფციაზე მუშაობის მეთოდოლოგიასა და იმ ძირითად იდეაზე, რასაც შეიმღებოდა მომავალი კულტურის პოლიტიკა დაყრდნობოდა.

ქართულ სახელოვნებო სივრცეში ძველი ინსტიტუციებისა და კავშირების მოშლის შემდეგ არ მოხდა კომპლექსურად გააზრებული ცვლილებების დაგეგმვა და ფუნდამენტური რეორგანიზაცია. კონკრეტულად ვიზუალურ ხელოვნებას რაც შეეხება, მისი განვითარების შეფერხება და ნაკლები დინამიურობა საორგანიზაციო მხარეების სისუსტეებით არის განპირობებული. ზემოთ მოყვანილი საგამოფენო პროექტები, პერიოდული გამოცემები, არასამთავრობო ორგანიზაციები და კულტურის ცენტრები უმეტეს შემთხვევაში იგეგმება როგორც გრძელვადიანი პროექტები და ძალიან მცირე დროში წყვეტს არსებობას, ან ფორმალურად ფუნქციონირებს. კულტურის პოლიტიკაზე მუშაობის დაწყების საგრძნობლად დაგვიანებამ ასევე განაპირობა სახელოვნებო სეგმენტის ამ ეტაპზე ჩამორჩენილობა.

4.3. ვიზუალური ხელოვნების სწავლების პრობლემები

საქართველოში ვიზუალურ ხელოვნებაში უმაღლესი განათლების ძირითად მოქმედ ინსტიტუციას თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია წარმოადგენს დაარსებიდან (1922 წ) დღემდე. აკადემიას განვითარების რთული ისტორია და ასევე

რთული სტრუქტურა აქვს და ის მნიშვნელოვან სეგმენტს ქმნიდა საბჭოთა რეჟიმის პირობებში, როცა ცენზურისა და მუდმივი იდეოლოგიური დირექტივების წნეხის ქვეშ ცალკეული მხატვრები და აკადემიის მმართველები ახერხებდნენ შედარებით თავისუფლების სივრცის შექმნას. ძირითადად ამ გარემოებამ შეუქმნა აკადემიას ის რეპუტაცია, რითიც ის საბჭოთა ისტორიის დროს სარგებლობდა. 1990-იანი წლებიდან აკადემიის წინაშე დადგა ამოცანა ახალი რეალობისთვის შესაბამის სტრუქტურაზე და რეფორმებზე ეზრუნა, მაგრამ საკმაოდ დიდი მასშტაბის ინსტიტუციის პირობებში ეს არც ისე მარტივად შესასრულებელი ამოცანა იყო. 2005 წლიდან საქართველო ბოლონის პროცესს მიუერთდა და სამხატვრო აკადემიაშიც დაიწყო სტრუქტურული ცვლილებები, რომელიც კრიტიკული განხილვების გარეშე არ დარჩენილი. სახელოვნებო სფეროს წარმომადგენლების უმეტესობა თვლიდა, რომ სახელოვნებო სასწავლებლების სპეციფიკა განსხვავებულ მიდგომებს ითხოვს, ხოლო მიმდინარე რეფორმა მათ უნიფიცირებას გამოიწვევდა. თანამედროვე მოთხოვნების შესაბამისად აკადემიას სჭირდებოდა ვიზუალური ხელოვნების თანამედროვე დისციპლინების სასწავლო პროგრამებში ჩართვა და ზოგადად სისტემური მოდერნიზაცია. აკადემიას დაემატა მედია ფაკულტეტი და შეუერთდა ფოტოგრაფიის ინსტიტუტი, რომელიც მანამდე არასამთავრობო ორგანიზაციის მაფ_მედია არტ ფერმის ბაზაზე არსებობდა. ამ ცვლილებების ფონზე პრობლემად დარჩა მთავარი საკითხის - ხელოვნების განსაზღვრის საკითხი, სადაც აკადემიას უნდა გაეაზრებინა ის ცვლილება, რაც ხელოვნების ისტორიაში მოხდა იმ პეროდში, როცა ის ჩაკეტილ სისტემაში არსებობდა და ჩამომორებული იყო ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს. საბჭოთა პერიოდის სამხატვრო აკადემიაში არ ისწავლებოდა თითქმის მთელი მეოცე საუკუნე და ის კონცენტრირებული იყო აკადემიზმსა და რასაკვირველია, ოფიციალურად აღიარებულ სოციალისტურ რეალიზმზე. ამ ისტორიის შედეგად რთული იყო ხელოვნების თანამედროვე პროცესების, მედიუმებისა და ფორმატების გააზრება. თანამედროვე მიდგომებისა და მეთოდოლოგიების დანერგვა. ეს საკითხი დღემდე პრობლემატურად გამოიყურება და გავცელებული აზრით დინამიურ განვითარებას ხელს ისიც უშლის, რომ არ არსებობს კონკურენტი ინსტიტუციები. არსებობს სხვადასხვა სახის კურსები, არაფორმალური სამაგისტრო პროგრამა (თანამედროვე ხელოვნების ცენტრი _თბილისი), ვიზუალური ხელოვნების ახლად დაარსებული ფაკულტეტი თავისუფალ უნივერსიტეტში, აუდიო-ვიზუალური ფაკულტეტი ჯიპაში, რაც ქმნის წინაპირობებს, რომ საკონკურენციო ველი ადრე თუ გვიან შეიქმნება.

4.4 გარემო, მედია და ურბანული ხელოვნება

ურბანული ხელოვნება, როგორც თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი პოპულარული ფორმა, საქართველოში ბოლო წლებში გააქტიურდა და ახალგაზრდა ხელოვნების თვითრეალიზაციის ერთგვარ ფორმას წარმოადგენს. ეს არის ქუჩის ხელოვნების -(street art) სხვადასხვა ფორმები, დაწყებული ტრადიციული გრაფიტის სხვადასხვა სტილებით, დამთავრებული უფრო გვიანდელი სტენსილებითა და განსხვავებული ფორმატებით. ერთ-ერთი ადრეული ვერსია კვლავ 1980-იანების ბოლოს ეკუთვნის და იმ პერიოდის ავანგარდული მოძრაობის წევრებმა შეასრულეს დღევანდელი ვარდების რევოლუციის მოედნის ქვემოთ არსებულ მიწისქვეშა

სივრცეებში. მაშინ ეს ნამუშევრები უფრო განყენებული იყო და ექსპრესიულობით იქცევდა ყურადღებას. იმ პერიოდისთვის სოციალურ ან სხვა აქტუალურ თემებზე კრიტიკული რეფლექსიით განსაზღვრული ნამუშევრები ჯერ არ ჩანდა. 1990-იანი წლების მეორე ნახევარში ტექსტი- გზავნილები მაინც გამოჩნდა და ის პირველ რიგში *რეაქტიული კლუბის* მოღვაწეობამ განსაზღვრა. პერფორმერი პოეტების ჯგუფი 1993 წელს დაარსდა და მისი წევრები იყვნენ ირაკლი ჩარკვიანი, კოტე ყუბანიევილი და პაატა ქურდაძე. ეს უკანასკნელი მალევე წავიდა ემიგრაციაში და აუდიტორიამ ჩარკვიანისა და ყუბანიევილის დუეტი პირველად იმ დროისთვის ერთადერთ ალტერნატიულ სატელევიზიო არხზე - *მეორე არხზე* ნახა. ამ ჯგუფის წევრების პოპულარობის მიზეზი, ალბათ, მათი პერფორმანსების ინტერაქტიულობა და თემის აქტუალურობა იყო - მანამდე არსებულ ქართული საბჭოთა ლიტერატურული ენის მაღალფარდოვანი და პათოსური კლიშეების ფონზე ძალიან ეფექტურად ჩანდა აგრესიული ენერჯით დამუხტული გართიმული სლენგი და ტექსტების ვიზუალურ იმიჯებად ქცევა - (მაისურების სერია კ. ყუბანიევილის სტროფებით). *რეაქტიული კლუბის* პოეზია ზუსტ და ადეკვატური ფორმის რეაქციებს გამოხატავდა იმ პერიოდის ქართულ რეალობაზე, მათ პუბლიკაციებში ჩანდა, რომ ავტორები აცნობიერებდნენ თანამედროვე ქართული ლიტერატურის პრობლემებს, ხედავდნენ ენის გამოცოცხლების, მისი გააქტუალურების აუცილებლობას. მათ კრებულებში თანამედროვე ამერიკული და ბრიტანული პოეზიის თარგმანებიც შევიდა, - ისინი ხედავდნენ იმ უკმარისობას, რასაც თანამედროვე ლიტერატურის არცოდნა ქმნიდა მათ მშობლიურ სივრცეში. *რეაქტიული კლუბი* კი ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც გააზრებულად დაიწყო კონცეპტუალური ტექსტებზე მუშაობა. ირაკლი ჩარკვიანმა მოგვიანებით მეტაფორულად აღწერა *რეაქტიული კლუბის* არსი: „რეაქტიულმა კლუბმა 1990 წლიდან ფართოდ გააღო თავისი ვიწრო კარი, რომელშიც რამდენიმე ეკოლოგიურად სუფთა კოსმონავტი შემოეცია და დაიწყო თხრა საცალფეხო ბილიკისა, რომელშიც შედარებით სუფთა ტვინებს უნდა გაევლოთ ისე, რომ ფეხსაცმელები არ დასვროდათ ტოტალიტარულ განავალში. რეაქტიულმა კლუბმა საკმაოდ ბევრი ადამიანი გადაიყვანა XXI საუკუნეში. რეაქტიული კნალიზაციის მშენებლობაც ზუსტ ვადებში დასრულდა და დღეს მინიმალური დაწვეთებებით, - ბაქო-სუფსასავით სუფთა მოედინება წარსული მომავალში.“¹¹⁶ აქ მოყვანილი ციტატა ადასტურებს, რომ კლუბის წევრები საკუთარ თავს ლიბერალიზაციის პროექტის ნაწილად თვლიდნენ, მათ ტექსტებში კრიზისის მოტივების გარდა ტაბუებისა და საკრალიზებული მითების მსხვერვის სურვილიც ჩანდა. იმ პერიოდისთვის დიდი გამბედაობა სჭირდებოდა ისეთ გამონათქვამს, როგორც იყო: „ღვთისმშობელო მარიამ, ნეტა შენ რაღა გიხარია“, ან „ქართლის დედას ცინკის ძუძუები აქვს.“ მოგვიანებით რეაქტიული კლუბი დაიშალა და მისმა წევრებმა დამოუკიდებლად გააგრძელეს საკუთარი გზა, - ირაკლი ჩარკვიანი ალტერნატიული მუსიკით დაკავდა და დიდი პოპულარობაც მოიპოვა, ხოლო კოტე ყუბანიევილმა პოეტი პერფორმერის როლი აირჩია. მათი არჩევანი იმით იყო საყურადღებო, რომ ტექსტები მათ წიგნის და ბეჭდური მედიის გარეთ გაიტანეს, - მუსიკასთან ერთად, კონცერტებზე, რადიოში, ნაგვის ურნებზე, მაისურებზე, რეკლამებში და ა.შ.

¹¹⁶ ირაკლი ჩარკვიანი. „რეაქტიული კლუბი.“ *კონტრკულტურა საქართველოში - 1960-80 წლები*. თბილისი, 2000. გვ.92.

გარემოს ხელოვნება ტექსტური გზავნილებით და ამჯერად უფრო მეტად ვიზუალური აქცენტებით განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს მამუკა ჯაფარიძის შემოქმედებაში, რომლის რამდენიმე პროექტზე წინა თავებში იყო საუბარი. ამ მხატვართან განმსაზღვრელია ორგანული ფაქტურებისა და ლინგვისტური თამაშების თემა და ერთგვარ მეტალინგვისტურ მიკრო სისტემების შექმნის მცდელობებად გვევლინება. ნამუშევარში *Rolex (ილ.53)* ქართული ანბანის საწყისები ასოცირდება მცნარეულსა და მინერალების თემებთან. ტილო დაფარულია უწყვეტი ტექსტით; “მელექსიდავწერეგადავწერეოლექსიდავწერეორომეგადავწერე და ა.შ...” ტექსტი აქ დამოწმების აღმნიშვნელი დოკუმენტის არქეტიპს ემსგავსება. შიდა ფენებით გარელიეფებული შავი ფონის პალიმფსესტურ ზედაპირზე ნაწერი შრიფტი საკუთარი გრაფიკული საწყისების ნატურა-სუბსტანციაზე მიანიშნებს – ზოგან მცნარეულად არის სტილიზებული, ზოგან კი მინერალის სიმყარეს ავლენს. მეტალინგვისტური კოდი სხვადასხვა მარცვლების შეერთებით იხსნება რამდენიმე ტრანსკრიფციაში – მეგა, ომეგა. ტექსტის ამორფული ნაკადი ცენტრში ამოსული მოძრაობისა და პლანეტის ლათინური კონცეფტებითა და ცნობილი ბრენდის აღნიშვნით – Rolex, Omega –რაციონალურ კარკასად იკვრება. ეს ნამუშევარი შეიძლება 1990-იანი წლების ქართული მხატვრობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიმუშად ჩაითვალოს იმ თვალსაზრისით, რომ ჭვრეტითი პროცესის ენერგია თავისი ხარისხით მხატვრული გამოსახულების თანაბარია და ჰარმონიულად შერწყმული. 1994 წელს მამუკა ჯაფარიძემ და მარტინ გრიმერმა ვიტებსკში (მარკ შაგალის მშობლიური ქალაქი) განახორციელეს აქცია *Я здесь шагал* –პერფორმანსი კულტურის დროისა და მისი პერმანენტულ აწმყოდ განცდისა ლინგვისტური თამაშის გამოყენებით. კრიტიკოსი ოლგა კოპენკინა წერს, რომ “ამ აქციის აზრი ჯაფარიძის თქმით ავტორების თვითიდენტიფიკაციაა ისტორიული ადგილის ათვისების გზით, მცდელობა საკუთარი თავის გაცნობიერებისა კულტურულ სივრცეში” უკვე რეალიზებულ მხატვარზე ფოკუსირებით; *Я здесь шагал* სხვადასხვაგვარად იკითხება: მე აქ დავდიოდი/ მე აქ ვარ, შაგალ და მე აქ ვარ შაგალი. “აქცია სამი ნაწილისაგან შედგებოდა: პირველი – ქალაქის ბორში (მარტინ გრიმერი) – გრიმერმა მოამზადა ქალაქი ვიტებსკში ნაპოვნი გადაყრილი ქალაქის ნარჩენებისაგან; მეორე - თვით პროცესი, სიარული შაგალის სახლის ახლოს და ბოლოს – უკვე მზა ნამუშევრებისა და დოკუმენტაციის გამოფენა.”¹¹⁷ მამუკა ჯაფარიძესვე ეკუთვნის ზღვის ნაპირას გაკეთებული ლენდარტი - გრაფიკული ორნამენტი – *eyeyeye* მცნარეული საწყისის კალიგრაფიულ ინტერპრეტაცია, რომელიც ყვავილი-ორნამენტის სახეს იღებს და ამავე დროს თვალის, მხატვრობის, ვიზუალური ხედვის სიმბოლოა. 2000 წელს კი პროექტი - ინსტალაცია *eye-tree* წარმოდგენილი იყო თბილისის ბოტანიკურ ბაღში – ეს იყო პროექცია ხის ქერქზე არსებული ბუნებრივი ნახატებით შექმნილი ვიდეო-სკულპტურებით, ინსპირირებული დრუიდული მითოლოგიით. ინსტალაცია ბაღში მდებარე გვირაბში იყო ნაჩვენები და გამოფენის კონცეფცია ნამუშევრის პრეზენტაციის გარდა გულისხმობდა ადამიანების თავმოყრასაც ქალაქის ისეთ ნაწილში, სადაც აქცენტი ეკოლოგიურ თემაზე იქნებოდა. მოგვიანებით ამავე ავტორმა განახორციელა “მწვანე” აქცია – *კაკის ხე* - იაპონური ხურმის ხის ნერგების დარგვა. ხის ეს ჯიში ცნობილია იმით, რომ ის გადაურჩა რადიაციას იაპონიის ცნობილი ტრაგედიის დროს. აქცია

¹¹⁷ МАМУКА ДЖАПАРИЗДЕ "Я ЗДЕСЬ ШАГАЛ". ОЛЬГА КОПЕНКИНА. *Художественный журнал* #6.1998.

სოციალურ თემასაც მოიცავდა – მასში მონაწილეობას იღებდნენ მეგვის მზრუნველობას მოკლებულ ბავშვთა სახლის აღსაზრდელები.

ქართული სინამდვილეში მხატვრების მიერ მოწყობილი ეკოლოგიასთან დაკავშირებული აქტივობებიდან აღსანიშნავია აქცია სახელად *завтрак на траве*, რომელიც ჩატარდა 1997 წელს. აქცია მოეწყო ალექსანდროვის პარკში (დღევანდელი 9 აპრილის სახელობის პარკი), სადაც სახეშეღებელმა პერფორმერებმა დაიწყეს ამ პარკის დაგვა-დასუფთავება. ეკოლოგიური მოტივაციის გარდა აქ სხვა გზავნილიც იყო. ეს აქცია მოეწყო მაშინ, როცა პირველად ტარდებოდა ფესტივალი *საჩუქარი* და პომპეზური მზადების მიუხედავად ქალაქის ცენტრალურ ნაწილში მდებარე პატარა პარკი დაუსუფთავებელი იყო. აქ აქციის მოწყობით განაცხადი გააკეთა თბილისში არსებულმა სუბ-კულტურამ, აქ მონაწილეობდნენ ის მხატვრები, ვინც არ წარმოადგენდა ოფიციალურ ხელოვნებას. ამგვარი პრეცედენტი უკვე მეტყველებდა არტისტული ნაწილის სოციალური და მოქალაქეობრივი პრობლემატიკით დაინტერესებისა და მოქმედების სურვილზე, გარე სივრცეში გატანილ ქმედებაზე. მასშტაბურად ორგანიზებული პროექტი კი, რომელიც პირველად პირდაპირ შეეხო ეკოლოგიისა და ხელოვნების სინთეზის თემას, იყო თბილისის გოეთეს ინსტიტუტის მიერ განხორციელებული მრავალნაწილიანი *გოტოპია*, რომელიც მოიცავდა გამოფენას, კონფერენციასა და პროექტის დოკუმენტაციას კატალოგის სახით (ორგანიზატორი – ინგრიდ დებრავე). ამ პროექტის ფარგლებში შესრულებულ ვიდეო ინტერვიუების კრებულში – *eco talks* (ხ.ხაბულიანი, ქ. სიამაშვილი) პროექტში მონაწილე მხატვრები საუბრობენ ეკოლოგიურ პრობლემებზე და ცდილობენ ეს აქტუალური თემა ხელოვნებას დაუკავშირონ. ერთ-ერთი მათგანი - სოფო ტაბატაძე სოციალურსა და ადმინისტრაციულ თემებს ეხება. მისთვის საქართველოში არსებული პრობლემებიდან ძალიან მწვავედ გამოიყურება ნაგავსაყრელების არსებობა და ის კურიოზული სიტუაცია, როცა ასეთ ნაგავსაყრელებს საქართველოში ხშირად ფემინებელური ვილების სიახლოვეს შეიძლება არსებობდეს. ამ სახლების პატრონებს არ აწუხებთ რა ხდება მათი საკუთრების გალავანს მიღმა. სოფო ტაბატაძე საუბრობს ასევე გაუმართავი მანქანების პრობლემაზე, რასაც რეალურ კატასტროფად თვლის. აქ საუბარია დასავლეთიდან, უმეტესად გერმანიიდან შემოტანილ მეორად პროდუქციაზე და ორაზროვან დამოკიდებულებაზე ამ პრობლემის მხრიდან თვით დასავლეთის მხრიდან – ეს ქვეყნები ასუფთავებენ საკუთარ სივრცეს, მაგრამ „ნარჩენებს“ აგზავნიან მესამე სამყაროს ქვეყნებში. რეალურად პრობლემა ისევ რჩება, ის უბრალოდ გადაადგილდება ერთი ადგილიდან მეორე ადგილას, თან ორივე მხარე „კმაყოფილია“ – ერთნი თავიდან იშორებენ ნარჩენებს, მეორენი იაფად ყიდულობენ მანქანებს. სოფო ტაბატაძის შემოქმედება ძირითადად კრიტიკულია და გარდამავალი პერიოდის სპეციფიურ მხარეებს განიხილავს. მისი ინტერვიუ ყველაზე მეტად ეხებოდა კონკრეტულ თემასა და დროს.

2013 წლის გაზაფხულზე კი თბილისში ურბანული ხელოვნების მოულოდნელი და საინტერესო ვერსია გამოჩნდა – გიორგი ტაბატაძის მოზაიკების სერია, რომლის ძირითადი ნაწილი ქალაქის ძველ უბანშია. ბოლო პერიოდში გავრცელებული სტენსილებისა და გრაფიტის სხვა პოპულარული სახეობებისგან განსხვავებით ეს უკანასკნელი კვლევაზე აგებული კონცეპტუალური პროექტია, სადაც ისეთი თემების ვიზუალიზაცია ხდება, რომლებიც პოსტ ტოტალიტარული სივრცის პარადოქსების კატეგორიას მიეკუთვნებიან და ხშირად ხასიათდებიან როგორც

ვერბალიზაციისთვის მოუხელთებელი „error“-ები. გამოსახულებები აღებულია ქართულ მედიაში სხვადასხვა დროს გასული „ნიუსების“ არქივიდან, განსხვავებული თემებით, მაგრამ საერთო სახასიათო ნიშნით, რომელიც ტრანსფორმაციის ეპოქის ამბივალენტურსა და ჰიბრიდულ ხასიათს აჩვენებს. პოსტ საბჭოთა ქვეყნები და მათ შორის საქართველოც თავის პოლიტიკურსა თუ სოციალურ-კულტურულ კავშირებში რთულად ასახსნელი ფორმების დიდი სიუხვით გამოირჩევა; ოფიციალური კურსით დეკლარირებული მიზანი ქვეყნის მოდერნიზაციაა, თუმცა პოლიტიკოსები იმიჯის დასამკვიდრებლად საკმაოდ არქაულსა და მითებზე აგებულ საიდენტიფიკაციო კოდებს იყენებენ, მათ შორის რელიგიური თემით სპეკულაციასაც ხშირად მიმართავენ. ხელოვნების სფეროში ეს პრობლემა ვლინდება თანამედროვე ფორმების შემოტანაში კონტექსტისა და თანამედროვე ხელოვნების ბუნების გააზრების გარეშე. მიმდინარე ისტორიის ძირითად განმსაზღვრელ ქსოვილს კი რა თქმა უნდა, მედია ქმნის, სადაც ხშირად ფაქტების კურიოზულობა ინტერპრეტაციის კურიოზულობაზეა გადაჯაჭვული. თავისთავად მედიის ეფემერული ხასიათი და ნიუსების წარმავლობა ისეთ უწყვეტ ნაკადად იქცევა, რომელიც მატერიალურ ფორმას არასდროს იღებს და სწორედ ეს მომენტი იყო განმსაზღვრელი გიორგი ტაბატაძის კონცეფციისათვის. სხვადასხვა დროს ნიუსებში გასული კადრები სხვადასხვა ტელევიზიების ლოგოებითა და დაფიქსირებული თარიღებით მან ისეთი კონტრასტული მედიუმით აჩვენა, როგორც მოზაიკაა, ანუ მედიუმი, რომლითაც ანტიკური იმპერიების მსოფლმხედველობა, ქრისტიანული იკონოგრაფიის კანონიზაცია და საბჭოთა პროპაგანდა ვრცელდებოდა და რომელიც ისტორიულად ძალაუფლების პრეზენტაციისთვის შერჩეული ერთ-ერთი გამორჩეული ფორმა იყო, თუმცა ბუნებრივია, ეს არ გამოირიცხავს ამ მედიუმით შექმნილ სხვა კატეგორიის ნამუშევრებსაც. ამასთან ისიც აღსანიშნავია, რომ ეს მოზაიკები „დაზიანებული“ ნაპირების იმიტაციით თითქოს ამ ძველი შენობების ორგანულ ნაწილებად იქცევა და დროის ფაქტორის მნიშვნელობას ისევ ააქტიურებს – აქ ნიუსების ეფემერულობაცა და მოზაიკის სიმყარეც თანაბრად წარმავალი და გაქრობადია. მოზაიკა სათაურით *შეუძლებელი ტრაექტორია* (გ.აბესაძის ქ. 20) (ილ.54)

საბჭოთა პერიოდის მონუმენტის აფეთქების კადრს აჩვენებს, რომელიც ტრაგიკულ ფაქტთან ასოცირდება, – ქუთაისში მეორე მსოფლიო ომის გმირებისადმი მიძღვნილი მონუმენტის დემონტაჟს ორი ადამიანის სიცოცხლე შეეწირა. არტისტის კომენტარში ნათქვამია, რომ ეს ფაქტი 2008 წელს ომის შემდეგ მოხდა და ეს თითქოს ირაციონალური ანგარიშსწორება იყო ომით გამოწვეული ტრავმის გამო. ამ ფაქტის ანალიზისას ალბათ ირაციონალური მხარე სერიოზულ ფაქტორად უნდა განიხილებოდეს, რომლის ფონზეც ადამიანის სიცოცხლის ღირებულება უკანა პლანზე გადადის და საქართველოს ისტორიის თანამედროვე პრობლემების ნუსხაში ყველაზე მტკივნეულად გამოიყურება. „პროგრესულ“ დინამიკას შეწირული მსხვერპლი და ძალაუფლების გამოხატვის ტრანსფორმაციები გარდამავალ პერიოდში ხშირად იდეოლოგიურ სიმბოლიკაზე პროეცირდება, სავარაუდოდ იდეოლოგიური ქვეყნის წარსულის ინერციით, სადაც ოფიციალური ხელოვნება მხოლოდ პროპაგანდის მსახური იყო და ყოველთვის დისტანცირებულად აჩვენებდა ხელოვნებას, რომელიც საკულტო-რელიგიური გამოსახულებების ერთგვარ ჩანაცვლებას წარმოადგენდა. ახალ მოცემულობაში კურიოზული სახე მიიღო დაბნეულობამ, როცა არ იცოდნენ როგორ მოქცეოდნენ ყოფილ მონუმენტებს,

რომლებიც უკვე ძალადაკარგულად და კონსერვატულად გამოიყურებოდნენ. მოზაიკა ცენტრი და პერიფერია (ლ.ასათიანის ქ.16) (ილ.55) ახალი ურბანული ლანდშაფტის შექმნის მცდელობისას განვითარებულ პრობლემატიკას ეხება. ეს არის კადრი ასევე „ნიუსებიდან,“ როდესაც დავით აღმაშენებლის ქანდაკება სატვირთო მანქანით გადააქვთ. ასევე ტენდენციის ნიშანი, რომელმაც დააყენა წარსულთან, ისტორიასთან მიმართებაში გაურკვეველი სტრატეგიის პრობლემა. გადაწყვეტილებები ამ სფეროში მყისიერი და ძალადობრივი იყო, საკითხის შესწავლისა და კვლევის გარეშე, ერთადერთი სწრაფვით, მალე გავთავისუფლებულიყავით წარსულისაგან. ეს ერთგვარი ინფანტილიზმი ისტორიასთან მიმართებაში ასევე ტოტალიტარული წარსულის შედეგად შეიძლება ჩავთვალოთ, სადაც მხოლოდ ერთი მოდელი არსებობდა და შეუძლებელი იყო სხვა მოდელების არსებობის დაშვებაც კი. ეპოქალური ამბივალენტურობის პერფორმანსის კადრია ნამუშევარში – ვერტიკალი (ს. მესხის ქ.13) (ილ.56), პოსტ საბჭოთა პერიოდის ძალაუფლების დისკურსის მკაფიო ილუსტრაცია, – რეპორტაჟი ბაგრატის ტაძარზე ჯვრის აღმართვის ცერემონიალიდან. რიტუალში მონაწილეობს პრეზიდენტი სასულიერო პირებთან ერთად. მოზაიკა საკმაოდ მაღლაა და დისტანციაზე აღიქმება როგორც ისტორიული მხატვრობისთვის სახასიათო სცენა. სცენის ფსევდო პომპეზურობა მისი პოსტ მოდერნისტულ დისკურსში არსებობით ირონიის ნოტს ატარებს და პოსტ საბჭოთა ისტორიის კიდევ ერთ სპეციფიურ მხარეს აჩვენებს, რომელიც უკვე არაპროგნოზირებად ფორმებში ავლენს თავს. ეს ეხება იმ ქვეყნებს, სადაც საბჭოთა ისტორიის დასასრულის შემდეგ მანამდე რეპრესირებული მართლმადიდებლობის რეაბილიტაცია მოხდა, რომელმაც ამჯერად საბჭოთა იდეოლოგიის ადგილიც დაიკავა იმ თვალსაზრისითაც, რომ მისი ძალაუფლებასთან გაიგივება და პოლიტიკის ნაწილად ქცევა მოხდა. ამ პრობლემასთან მიმართებაში მძაფრი არტისტული რეაქციები დაფიქსირდა ძირითადად რუსეთში: 2003 წელს მოსკოვში სახაროვის სახელობის მუზეუმში მოწყობილი გამოფენა – *ფრთხილად რელიგია!* და ასევე 2012 წლის *Pussy Riot* –ის ცნობილი სკანდალური აქცია – *ღვთისმშობელო, განაგდე პუტინი*. შეიძლება ითქვას, რომ ამ თემის ანალიტიკური გააზრებით ქართველი არტისტებიდან პირველად გიორგი ტაბატაძე დაინტერესდა, რომელიც კიდევ ერთ მნიშვნელოვან პუნქტს გამოყოფს, დაკავშირებულს გარდამავალი პერიოდის მედიის ესთეტიკასთან. საუბარია იმ რაკურსებზე, რასაც ოპერატორები იყენებენ სახელმწიფოს სტრატეგიული თემების გასაშუქებლად. ორი მოზაიკა „დიაგონალი“ (ინგოროყვას ქ.24) სოფლის მეურნეობის განვითარების პროგრამის პრეზენტაციის კადრებს აჩვენებს, ახალი მანქანების უსასრულოდ გრძელი რიგების დიაგონალურ ხაზებს. ეს ერთგვარი ალუზია ბაროკოს მხატვრულ ხერხზე – დიაგონალზე აგებულ დინამიურ კომპოზიციებზე, რომელიც თავისთავად კრიზისის პერიოდის ხელოვნება იყო და რენესანსული წონასწორობის ილუზიის დარღვევას მოჰყვა, თანამედროვე ბაროკოს დისკურსს პოსტ საბჭოთა ელემენტსაც უმატებს. გიორგი ტაბატაძისთვის საინტერესოა ამ ტრანექტორიის განვითარება მომავალში, რისი პროგნოზირებაც დღეისთვის შეუძლებელია. მედიის დომინანტურობისა და საზღვრების გაბუნდოვანების თემასთან დაკავშირებით, რასაკვირველია ბოდრიარის დეფინიციები აქტიურდება და თუ უორჰოლის იკონური გამოსახულებების ანალიზისას ის ამბობდა, რომ მას (უორჰოლს) „შესწევდა უნარი გარდაეტეხა თავისი ხატების უმნიშვნელობა თავისი დისკურსის უმნიშვნელობაში,“ ამ გამონათქვამის პერიფრაზით შეიძლება გიორგი ტაბატაძის

კვლევაც განვსაზღვროთ: მოზაიკების სერია ურბანულ სივრცეში თავისი ვებ გვერდის დოკუმენტაციითა და ტექსტებით წარმოადგენს სოციალურ –პოლიტიკური დისკურსის არტისტულ წაკითხვას, ერთგვარ ილუსტრაციას მოვლენათა პარადოქსულობის გარდატეხისა მედია ინტერპრეტაციების პარადოქსულობაში.

დასკვნის ნაცვლად

ქართული თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნება დღევანდელი მოცემულობით და ზემოთ მოყვანილი მსჯელობის გათვალისწინებით საკმაოდ რთულსა და არასწორხაზოვან სურათს ქმნის, რომლის განსაზღვრა არ შეძლება დასრულებულად ჩავთვალოთ. ნაშრომის ფარგლებში შეიძლება მხოლოდ მისი წინაპირობების, ისტორიული მოცემულობისა და არტისტული აქტობების ურთიერთკავშირში განხილვა, ზოგადი სურათისა და განვითარების მიმართულებების გამოკვეთა. მსგავსად სხვა ქვეყნებისა, რომელთაც სოციალისტური სისტემა აერთიანებდათ და გლობალური ცვლილებების შედეგად გარდამავალ

მდგომარეობაში მოექცნენ, საქართველოს განვითარების მიმდინარე პროცესიც სხვადასხვა პოლიტიკურ-კულტურული მოდელების არჩევანისა და არსებული რეალობით განსაზღვრულ წინააღმდეგობებში მიმდინარეობს. თანამედროვე საერთაშორისო არტ სამყარო თავისი მოღვაწეობით საზოგადოების მოდერნიზაციის ერთ-ერთ შედეგად ითვლება, სადაც განმსაზღვრელია ლიბერალური ღირებულებები. უახლესი ხელოვნების ძირითადი დისკურსი მოიცავს სამოქალაქო ცნობიერების ბაზაზე განვითარებულ მხატვრულ აზროვნებას და ისეთი პრობლემატიკის კრტიკულ გააზრებას, როგორცაა თავისუფლების საზღვრები, გენდერი, რელიგია, უმცირესობები, განსხვავებული კულტურები და მათი უერთიერთობები. თანამედროვე ხელოვნების სამყაროსთან დაკავშირების მცდელობები ქართველი ხელოვანების მხრიდან ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირის ფარგლებში არსებობისას დაიწყო. პირველ რიგში ეს გულისხმობდა იმ მიმდინარეობებითა და მხატვრული ხედვებით დაინტერესებას, რაც ადგილობრივ ცენზურას ექვემდებარებოდა. მოგვიანებით ადგილობრივი ხელოვანები უკვე საკუთარი კონტექსტის მხატვრული რეფლექსიებით დაკავდნენ და საერთაშორისო გამოფენებსა და ფორუმებზე საკუთარი ავთენტური პროდუქციის წარდგენა დაიწყეს. ამ სფეროში 1990-იანი წლებიდან დღემდე გვაქვს განვითარების არცთუ ხანგრძლივი მაგრამ არსებითი ნიუანსებით დატვირთული ისტორია. მართალია, თანამედროვე ხელოვნებას, როგორც დისციპლინას ჯერჯერობით სრული ლეგიტიმურობა არ აქვს იმ თვალსაზრისით, რომ ჯერჯერობით მისი ინსტიტუციონალიზაცია ბოლომდე არ მომხდარა, მაგრამ ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები ბარიერების გარეშე ერთგვებიან ამ სფეროში და უკვე აღარ არის აქტუალური ცნება - *პოსტ-საბჭოთა ხელოვანი*. უახლესი ისტორიისა და სპეციფიური საკითხების თემა საინტერესო ინტერპრეტაციებად არსებობს ცალკეული ხელოვანების ნამუშევრებში, რომელთა ფართო პრეზენტაცია და საზოგადოებისათვის გაცნობა მნიშვნელოვნად გაამდიდრებს ჩვენი კულტურის პროცესს. ამ თვალსაზრისით სასურველია თეორიული კვლევები და თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაციაზე მიმართული პროექტები უფრო მასშტაბური იყოს, როგორც ქვეყნის კულტურული განვითარებისა და მისი იდენტობის განსაზღვრის ნაწილი. მოცემული ნაშრომი ამ მიმართულებით განხორციელებული ერთი ნაბიჯია, რომელიც შეიძლება როგორც ავტორის მომდევნო შრომებში, ისე თანამშრომლობით პროექტებში განვითარდეს.

Resume

The thesis - *Transformation of visual signs: artistic forms and concepts in the Georgian version of postmodernist art* - aims to display crucial moments of the development of contemporary Georgian visual art where basic changes are taking place in artistic thinking, in the forms of presentation or concepts as a components of complicated context determined by historical reality. The main task of the artistic field for transitional period was focused on resumption of connections with the international art world after almost century isolation and rapid rethinking of 'missed' experiences beside identification of its own role.

The first chapter describes some important points from the history of art's interpretation which were immediately taken in view as a necessary premise to join with international art scene. The second part concerns Georgian contemporary art where the exceptional importance of context for Georgian artist's works is discussed beside the fundamentals which have led to the crucial changes in 1980-1990-ies. All parts of the third chapter are concentrated on the subject of discussing historical themes and documental material in the projects by some artists of *Last Soviet Generation*. And at last we'll consider contradictory interrelations between Georgian media and artistic sphere and some items of urban art. The points mentioned here are combined in a whole picture displaying the entity of very complex and even non verbalized processes which define the characteristics and directions of transformation period.

Among the different versions of art critical analysis some were especially important for local art scene on the way to understand and rethink theoretical experiences of contemporary art. There are critical ideas by Arthur C. Danto among them as his works include phenomenological interpretation of the contemporary art taking in consideration his practice in art criticism as he was writing critical reviews for a long time for *The Nation* and *Naked Punch Review* and also worked as an assisting editor for *Artforum*. One of the important concepts which became a source for various interpretations in the history of contemporary art refers to the idea of end of art. Among the authors researching this concept and who is more often cited is exactly Arthur C. Danto. This subject is arisen almost in his all texts and is based on the thought about status of art work revealed during the development of contemporary art. The state where ordinary object may turn into art work and when its transformation can open the dimension which was not imaginable before Danto explored in his famous book *Transfiguration of commonplace* - published in 1981.¹¹⁸ Later, in 1999 he wrote an essay on Hegel's thesis about the end of art and discussed Hegels' famous comment about the end of art: "Art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past. Thereby it has lost for us genuine truth and life, and has rather been transferred into our ideas instead of maintaining its earlier necessity in reality and occupying its higher place."¹¹⁹

Danto's version of the thesis means transformation of art into philosophical category when each art work exists into its own terms as an autonomous system. At the first glance opposite definition by Josef Kosuth – *The Art After Philosophy* - focuses on the same essence of functions of art as both cases reveal influence of Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations* to the point of relation between meaning and functions: 'For a large class of cases—though not for all—in which we employ the word "meaning" it can be defined thus:

¹¹⁸ Arthur C. Danto. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press. (1981)

¹¹⁹ Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts. Translated by T. M. Knox. Oxford; The Clarendon Press, 1975

the meaning of a word is its use in the language.¹²⁰ Josef Kosuth defines function or nature of art foreseeing analogy which happens in art when it exists as a language of art; he described the work of art as a kind of statement presented in a context of art as a comment on art. He supposes more deep versions of these declarations where works of art are presented as analytical statements and give us no information about any subject but they only present artist's intention and in that way offer open valley expressed in Donald Judd's phrase: "If someone calls it art, it's art"¹²¹ In one case a method based on special concept can work but it may be absolutely useless in another situation. For conceptualism in Soviet conditions Boris Groys invented a term - *Romantic Conceptualism*, - absolutely incredible combination of words as he mentioned because 'it was impossible for that time to give any other name to the activity of some artists in Moscow.' The conceptual art produced by Soviet artist may look like Western or American items but it has quite different content. The Western or American version was characterized by explicitness of scientific experiment where limits of our ability of perception were obvious when Soviet artists were connected with the context of collectiveness' spirit and mystic experiences.¹²² This strange mix of rational attitudes to the specific lirism made possible to be a very complex phenomena as it was conceptual art in the conditions of Soviet regime or the first years after its collapse.

Non official art, designated as *non conformist, other, alternative, underground art* used to express opposite reactions against ideological art i.e. social realism and censorship in time of the Soviet Union connecting banned western trends to its own context, as well as conducting some kind of adaptation. In one of his interviews Georgian artist, Otar Chkhartishvili described the context of Post Stalin "Ottepel" period censorship. Being announced as the persona non grata in the Post Soviet system, O. Chkhartishvili was the participant of famous Moscow *Bulldozer exhibition* – held in 1974. In his interview the artist suggested that Georgian Artists' Union represented the branch of Soviet Security Committee (so called Suki) as all other Soviet Union Institutions. Artists' Union used to implement all the orders of Security Committee, especially in case of artists with different vision. Such artists were deprived of state contracts and they never received materials for their needs. Their works were never exhibited and thus never obtained. They were never given opportunity to take part in retrospective exhibitions held by Artists' Union foundation and Ministry of Culture. Artists exploring different practice were attributed to non acceptable artists list. There was no particular style to attribute to the censorship. Georgia would never boast with abundance of such activists, while in Moscow such artists conducted important movements. It was absolutely natural for the Soviet imperialist centrist model.

¹²⁰ Ludwig Wittgenstein. *Philosophical Investigations*. Translated by G.E.M. Anscombe. Basil Blackwell Ltd Oxford. 1986.

¹²¹ «If someone calls it art, it's art.» Donald Judd -

Joseph Kosuth. *Art After Philosophy* (1969). Reprinted in Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, Phaidon, London, 2002

¹²² *Ibid*

Aleksandre (Shura) Bandzelade was one of the first among those artists, who deliberately started to deal with late modernism problematic and had an influence on artistic activity of that period. Georgian cultural life processes were still controlled by Russia and the fact that an art critic Leonid Bajhenov, the chief of National Centre for Contemporary Arts in Moscow came up with the initiative to represent Aleksabdre Bandzeladze to Moscow artistic scene as the only representative of Georgian avanguard art in 1970. It was not his own specific circle defined Bandzeladze as avanguard artist, but official institutions from Moscow legalized him as such artist. The phrase itself “the only representative of Georgian vanguard art” is curious. Giving the ready model form outside to local area was proceeding imperialistic policy on culture field. This policy was not new. It started a century ago, when the relationship between Russia and Georgia became too complicated, from the beginning of 19th century; the [colonialist attacks](#) with the aim of assimilation caused some controversy, which later stipulated and defined the national movements’ history line. All the projects held in Georgia had to be agreed with the Soviet Center. This was the reality during the rule of Russian Empire, and of the whole Soviet history, where Georgia was among the participants. This factor acted destructively on Georgian culture and it resulted in its “exoticization”, Georgian culture was considered as irrational. Georgia itself was involved in this game and Georgian people played the role of hospitable and gay people with a long history.

Presumably this was some kind of self-defense reflex, but it seriously impeded the development of rationalism and analytical thinking. Georgians had supplementary goal that was to overcome the “exotic” culture stigma that dominated in the country.

The artists of that period used to be interested in the elaboration of different artistic experience and the transformation of art meaning in their own area. But there is deficiency of relative researches and documentation, or they are poorly organized. Amongst the scanty and fragmented documents that give some picture about that period’s art processes is the Catalogue of the Georgian exhibition titled “Georgia on my mind” (Tbilisi painting). It is said, that the title of the exhibition was chosen in association with the Ray Charles’ famous hit.

The exhibition which was kind of Perestroika type, presented the German-Georgian project (Dumont Buchverlag) and was held in 1990 with the support of E.Shevardnadze, the Minister of foreign Affairs of the Soviet Union. The participants were Aleksandre (Shura) Bandzeladze, Iliko Zautashvili, Gia Edzgeveradze, Luka Lasareishvili.

According to the Catalogue the paintings presented on this exhibition were created by equally interesting artists. There are several compositions of A. Bandzeldze, Black and White series by Gia edzgevrdze, and large scaled significantly colorful expressive abstractions. Abstractions of Iliko Zautashvili looked more steady, some kind of meditative. It can be assumed that the main idea of these works as the conversion of spiritual and transcendent aspects in visible forms. In short, this exhibition was introducing the attitudes and interests of our artists. They were all open and frank but still remained non familiar for their country’s environment. This was some kind of escape from complex reality; it was almost impossible for that time to express this reality adequately with the means of artistic forms and objects. New concepts started to emerge and it took long time to find the relevant forms to embody

them. These difficulties forced the artists to find more adequate and free space. And the migration appeared as some kind of way out in this situation.

The discourse of transitional period was concentrated on identity definitions and its' main goal was expressed in manifestations by Georgian intellectuals witnessing the country as an independent and valuable state which didn't belong to The Soviet Union anymore and wasn't united with Russian culture. For this moment it became actual to re-read and re-think history as the big deal of officially confirmed researches were based on tendentious and one-sided decisions and they lost their legality and durability with the end of regime. Researches on historical and ritual themes took central place for intellectuals of this time and they concern not only past but present processes as well. Codes form historical memory appeared in the art of this period through interpreted chronicles into stylized or grotesques compositions, sculptural or painterly abstractions. Koka Ramishvili is one of artists who didn't emigrate in West but was involved in different international projects and was researching local context through his art. He usually connects historical processes with changes in art, e.g. introducing new practices in the area where this kind of historical experience was entirely missed and only classical academic drawing and realistic painting was taught at art schools. One of the first experimental videos by Koka Ramishvili was built after Tarkovsky's - *Stalker* – the film had great importance for people lived in isolated world and it was perceived by them as an epochal metaphor on everlasting expectations and thirst for changes. The main symbol of this film was a *Zone* – the whole system of dangerous obstacles where didn't work any rational or logical action and only through intuitive sensibility had a one a chance to escape nevertheless nobody hoped for real changes. Soviet experiences serve as a basic component for Koka Ramishvili's art and those components appeared as hybrid versions connected with new realities. Search for connections between form and content in different mediums led Koka Ramishvili's art to the theme defined by him as *From document to the image*. Drawing lesson was a project by him realized in various versions in different time symbolizing meeting of divided parts of world: Western art world with its developed new media and Post Socialist part with its strong school of classical drawing. Beside the subject of mediums or technologies there were another impetus for artistic inspirations and 1980-1990-ies were the most active and fruitful years in the history of Georgian contemporary art. Artists participating in this process are maintaining the suggestion that their active enthusiasm in this period was defined by existential motives and it was a form of struggle for survives in crisis time. Everything was imbued with a symptoms of aftershock as almost every detail changed an firstly didn't exist the state anymore which was considered as model of unshakeable wholeness for a century long.

The crisis of 1990-ies was more or less common for all post socialist states and accordingly it was reflected in art processes.

In regard to the art scene in Georgia it was almost entirely outlined by Tbilisi though there were some precedents of other Georgian cities. Relations with Moscow – the former center and finally was interrupt at all but influences of different types and logical resemblances of processes was kept. In every capital of former Soviet republics there were on or even several avanguard groups which pretended to do contemporary art and maintain liberal values.

This type of groups were supported from various cultural programmes and official institutions from Perestroika times and sometimes they profited from personal sympathy of officials of Ministry of Culture or other institutions. Later new organizations appeared which

were discussing local art in connection with global context, e.g. in Russia it was The State Center of Contemporary art founded in 1992 and it was a result of perestroika artistic activities and part of ratification of westernization politics. The group *Tenth Floor* was a perestroika type phenomenon in Georgia and it's significant that the avanguard group from Yerevan at the same time was named almost identically – *The Third Floor*, - and groups had similar functions for their contexts too. Artistic activities were expressed mainly in a form named as *Tusovka* – meetings or parties including different art events and way of life of particular persons. There is no equivalent meaning in Georgian to Russian *Tusovka* and it entered in a very specific way in Georgian reality of 1990-ies. This culture was tied with Russian (“center”) or Soviet situation. *Tusovka* manner of life is associated with group Tenth floor and later with Reactive club or Lado Burduli – rock musician’s studio. The Tenth Floor’s locations were firstly at The Tbilisi State Academy of Art, on the tenth floor, later exhibition hall at Tbilisi History Museum – Karvasla or Mamuka Japaridze’s studio, The Old Gallery and etc. *Tusovka* phenomena became an artistic form of self-expression or rethinking of past for Russian youth in the center of former empire in post totalitarian period. Especially it was distinctly revealed in Russian rock movement or in Sergei Kuryokhin’s conceptual project named as *Pop Mechanika* where musical experimental performances were directed to the public who lived in expectation of changes. The theoretical base of Kuryokhin’s project was named as Morphology of Pop Mechanika where was given the author’s attempt of realizing new cultural situation.

The contemporary Georgian visual art today taking in consideration processes mentioned above is constructing rather complicated and linear picture which cannot be presented as completed process. In the frames of presented research we can only observe its premises, historical reality and artistic activities in their interrelations in order to describe common picture and define major directions.

Alike other countries unified by socialist system and later fell in period of transitional state the current process of development in Georgia is going in oppositions built by choice of different political-cultural models and existed reality.

The contemporary art world and its activity is usually considered as a result of modernization of society where crucial point is based on liberal values.

The discourse of contemporary art is defined by artistic thinking based on civil consciousness and critical thinking focused on the problems of borders of freedom, gender, religion, politics, minorities distinctive cultures and their relations. Attempts to join international art scene by Georgian artists were started in the Soviet times. Firstly it implicated the interests towards the movements and artistic visions which were forbidden in local area by ideological censorship. Later local artists started reflexive work on their own context and began to represent authentic production at international exhibitions and forums. In this direction we have gotten as an inevitable consequence the history from 1990-ies to nowadays which is not very long but is overloaded by essential nuances. It's obvious that contemporary art is not entirely legitimized as the process of its institutionalization is not completed but representatives of new generation may act in this specific field without any obstacles and there are not more crucial the term of *post-soviet artist*. There are some interesting interpretations of nearest history and specific subjects in several works by different artists and it seems to be important to introduce them to vast audience in order to share specific way of experience and enrich cultural process in whole. It'll be reasonable to go further in

research work of contemporary art and examine it as a part of cultural development of society and part of it's identity determination. The research presented here is a starting point in this direction which can be developed in future works as by author so in collaborative projects.

ილუსტრაციების სია:

1.ენდი უორჰოლი.*Brillo Boxes*.1970

2.დევიდ რიდის ინსტალაციის ფრაგმენტი არტურ დანტოს წიგნზე -*ხელოვნება ხელოვნების დასასრულის შემდეგ*.

3. ედუარდ მანე. *ბარი ფოლი-ბერჟერში*. ტილო, ზეთი. 96X130.1882.
4. მარსელ დიუმანი. *შადრევანი*. 1917. რედიმიედი
5. პიტერ გრინუეი. ვერონეზეს *ქორწილი კანაში* - მულტიმედია პროექტი. ვენეცია. სან ჯორჯო მაჯორეს ეკლესია. 2009წ.
6. ავთო ვარაზი. *ლიზას თევზი*. შერეული მედია. 1972წ
7. პიკასო. *ნატურმორტი ბამბუკის სკამით*. კოლაჟი. 1907.
8. თემო ჯაფარიძე. *მუზიციერება არქიტექტურული მოცულობებით*. მუყაო, ზეთი 70X48. 1965-66
9. ალექსანდრე ბანძელაძე. *რელიგიური მოტივი*. აკვარელი. 73 X103 (წელი-?)
10. ვილემ დე კუნინგი. *გათხრები*. ზეთი, ემალი, ტილო. 80x100. 1950
11. ჯექსონ პოლოკი. *საიდუმლოს მცველები*. 1943; ზეთი/ტილო; (122,89X191,47)
12. გ. ემბვერაძე. *ვის ეშინია, ჩოგბურთის, სექსისა და სხვა გასართობების*. New Quarters. დიუსელდორფი. 2007.
13. გ. ემბვერაძე. *პატარძალი*. 1997 ილუსტრაცია
14. მარსელ დიუმანი. *დიდი შუშა*. (პატარძალი გახდილი მარტოხელა მამაკაცების მიერ, თუნდაც). 1915-1923
15. გია ემბვერაძე. *სურათი და დამკვირვებელი*. ინსტალაცია. ვენეციის 50-ე საერთაშორისო ბიენალე. ქართული პრეზენტაცია რუსეთის პავილიონში. 1997წ.
16. გია ემბვერაძე. *სურათი და დამკვირვებელი*. ინსტალაცია. ვენეციის 50-ე საერთაშორისო ბიენალე. ქართული პრეზენტაცია რუსეთის პავილიონში. 1997წ.
17. კოკა რამიშვილი. *ომი ჩემი ფანჯრიდან*. სერია. 1991-1992
18. კოკა რამიშვილი. *ცუდი და მცდარი სიტყვების კოლექცია*. ინსტალაცია. *ფრაგმენტი*. 1993-1994
19. კოკა რამიშვილი. *ცვლილება ხატვის ორკესტრში*. ქართული პავილიონი ვენეციის 53-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2009. (1)
20. კოკა რამიშვილი. *ცვლილება ხატვის ორკესტრში*. ქართული პავილიონი ვენეციის 53-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2009. (2)
21. კოკა რამიშვილი. *კვარიათი*. ტილო, ზეთი. 2013
22. მამუკა ჯაფარიძე. *უსათაურო*. ინსტალაცია. *სიცხე და კონტაქტი*. 1992.
23. კოკა რამიშვილი. *გალერეა*. ინსტალაცია. *სიცხე და კონტაქტი*. 1992
24. კოტე სულაბერიძე. *კავკასიური ეროვნების პირი*. ტილო/ზეთი. 90X110. 1996.
25. მამუკა ჯაფარიძე. *eyeye*. ანთეა ნიკოლსონის ფოტო. 1995.
- 26-27. გურამ წიბახაშვილი. *ულისე*. სერია. 1989-1990
28. გურამ წიბახაშვილი. *ვიპარავთ მაგრიტს*. სერია. 2000წ.
29. გურამ წიბახაშვილი. *განმარტებები*. სერია. 1997-2000წ.
30. გიო სუმბაძე. *.../ appendix 1*. შერეული მედია. 2001.
31. ვატო წერეთელი. *სტრუქტურული ცვლილებები*. სერია. *appendix 1*. 2001.
32. კოტე სულაბერიძე. *შამილის ბრძოლა რუსეთის არმიის წინააღმდეგ*. 1999.
33. კოტე სულაბერიძე. *ჩემი კავკასია*. ტილო/ზეთი. 50X600. 2000წ.
34. თემო ჯავახიშვილი. *მორზეს ანბანი/მამაო ჩვენო*. შერეული ტექნიკა 1987
35. ატელიე ვან ლისაუტი. *ციხე*. ინსტალაცია. *appendix 2. დიფუზია და მისი ტოპოლოგია*. თბილისი. 2003წ.
36. ფილიპ მესტი. ინსტალაცია. *appendix 2. დიფუზია და მისი ტოპოლოგია*. თბილისი. 2003წ.
37. წყლის ნაყვა. პერფორმანსი. schweizer&schweizer. *appendix 2. დიფუზია და მისი*

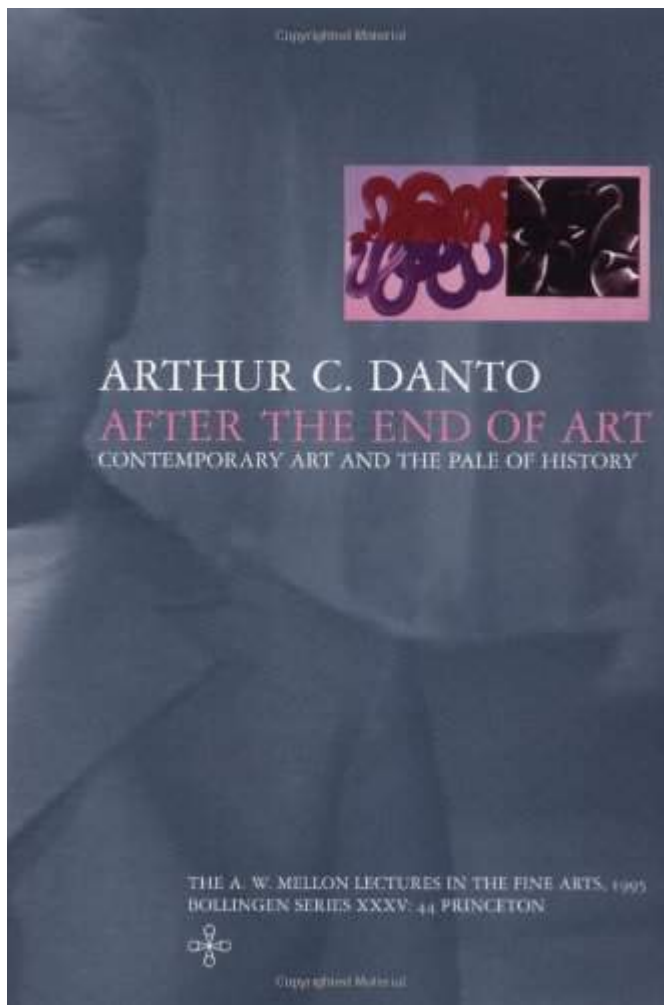
- ტოპოლოგია. თბილისი.2003წ.
- 38.ილიკო ზაუტაშვილი. *შეხე ყველაფერს გარდა ჩემი გულისა*. ინსტალაცია.2004. არტ მოსკოვი.
- 39.ნინო სეხნიაშვილი. *დეფლორაცია*. ინსტალაცია.ფრაგმენტი.2004.არტ მოსკოვი.
40. კამიკაძე ლოჯია. *გიო სუმბაძის ესკიზის მიხედვით.ქართული პავილიონი ვენეციის 55-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2013წ.*
- 41.თეა ჯორჯაძე. *ლითონის სკულპტურული ჩანართი კამიკაძე ლოჯიაში..ქართული პავილიონი ვენეციის 55-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2013წ.*
42. ჯგუფი ბულიონი. *რელიგიური აერობიკა. სან-მარკოს მოედანი.ქართული პავილიონის პროექტის ფარგლებში ვენეციის 55-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2013წ.*
- 43.თინათინ კილურაძე. *საზღვარზე.ევროპის ნაპირი. ფოტო.2013.*
- 44.ვახო ბულაძე.მუზეუმი. სერია იპოდრომი. ტილო.შერეული ტექნიკა. 200X200.2013
- 45.ვახო ბულაძე.თბილისის იპოდრომი. სერია იპოდრომი. ტილო. შერეული ტექნიკა. 200X170.2013
- 46.ვახო ბულაძე.მეჩინიბის ოთახი.სერია იპოდრომი. ტილო. შერეული ტექნიკა. 190X180.2013
- 47.ვახო ბულაძე.დერბი.სერია იპოდრომი. ტილო. შერეული ტექნიკა. 230X140.2013
- 48.ზურა აფხაზაშვილი. უსათაურო. სერია - *Own LHC*. ტილო.შერეული მედია.300X 215.2014
49. ზურა აფხაზაშვილი. ინსტალაცია. *Own LHC*. შერეული მედია.გალა გალერეა.2014
50. ზურა აფხაზაშვილი. უსათაურო. სერია - *Own LHC*. ტილო.შერეული მედია.150 X125.2014
- 51.ლევან მინდიაშვილი. ინსტალაცია. *მემკვიდრეობა*. 2013
52. ტატო ახალკაციშვილი. Born-in. *მემკვიდრეობა*. 100X100.ტილო, ზეთი, შერეული მედია.2013
53. მამუკა ჯაფარიძე. Rolex. სერია. შერეული მედია. 1994-2010
54. გიორგი ტაბატაძე. შეუძლებელი ტრაექტორია.*მედია გრაფიტი პროექტი*. 2013.
55. გიორგი ტაბატაძე. ცენტრი და პერიფერია.*მედია გრაფიტი პროექტი*.2013.
56. გიორგი ტაბატაძე.ვერტიკალი.*მედია გრაფიტი პროექტი*.2013

ილუსტრაციები:

ილუსტრაცია 1. ენდი უორჰოლი.*Brillo Boxes*.1970



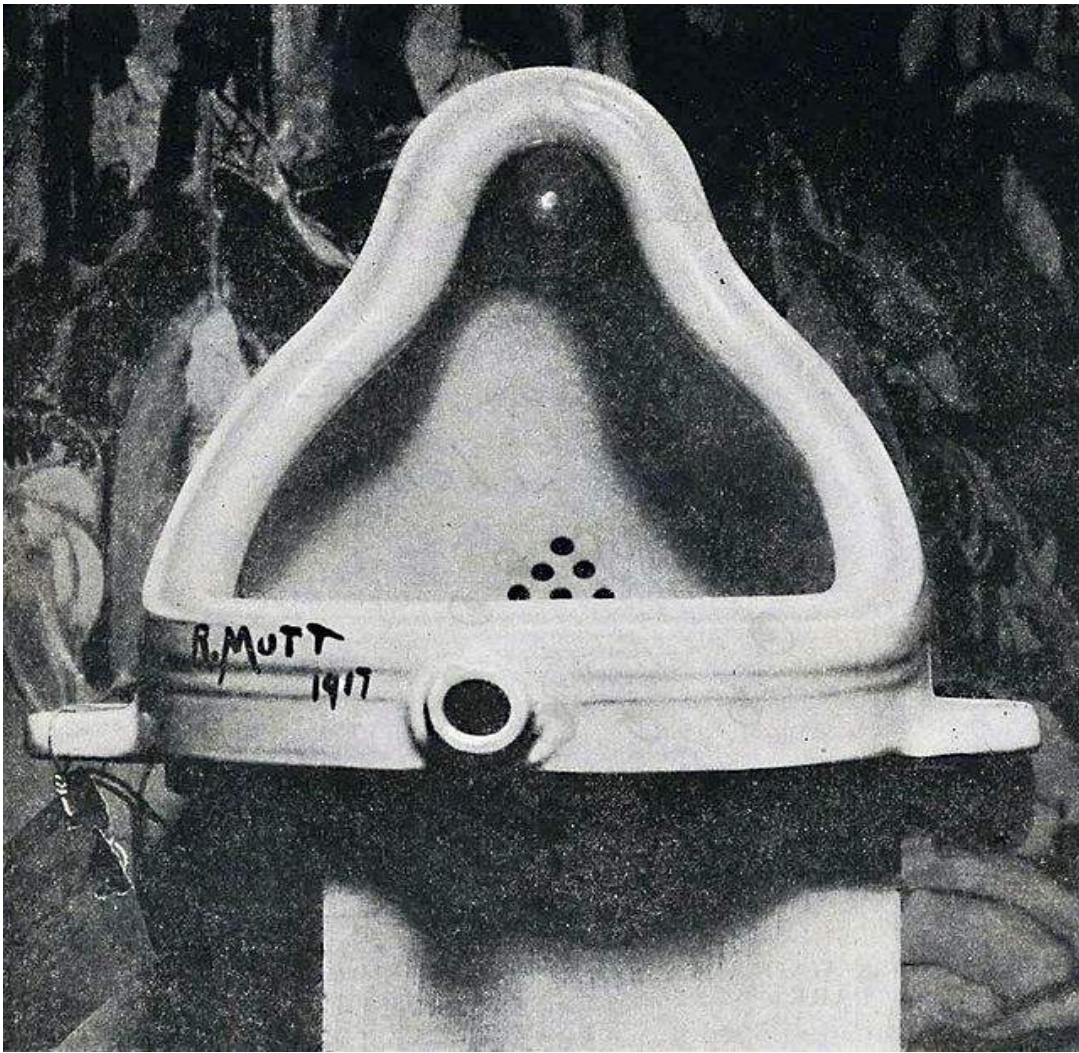
ილუსტრაცია 2. დევიდ რიდის ინსტალაციის ფრაგმენტი არტურ დანტოს წიგნზე - ხელოვნება ხელოვნების დასასრულის შემდეგ.



ილუსტრაცია 3. ედუარდ მანე. *ბარი ფოლი-ბერჟერში*. ტილო, ზეთი. 96X130.1882.



ილუსტრაცია 4. მარსელ დიუმანი. *შადრევანი*. 1917. რედიმეიდი



ილუსტრაცია 5. პიტერ გრინუეი. ვერონეზეს ქორწილი კანაში - მულტიმედია პროექტი. ვენეცია.სან ჯორჯო მაჯორეს ეკლესია.2009წ.



ილუსტრაცია 6. ავთო ვარაზი. *ლიზას თევზი*. შერეული მედია. 1972წ



ილუსტრაცია 7. პიკასო. *ნატურმორტი ბამბუკის სკამით*. კოლაჟი. 1907.



ილუსტრაცია 8. თემო ჯავარიძე. *მუზიკირება არქიტექტურული მოცულობებით*. მუყაო, ზეთი 70X48.1965-66



ილუსტრაცია 9. ალექსანდრე ზანბელაძე. რელიგიური მოტივი. აკვარელი. 73 X103 (წელი-?)



ილუსტრაცია 10. ვილემ დე კუნინგი. *გათხრები*. ზეთი, ემალი, ტილო. 80x100. 1950



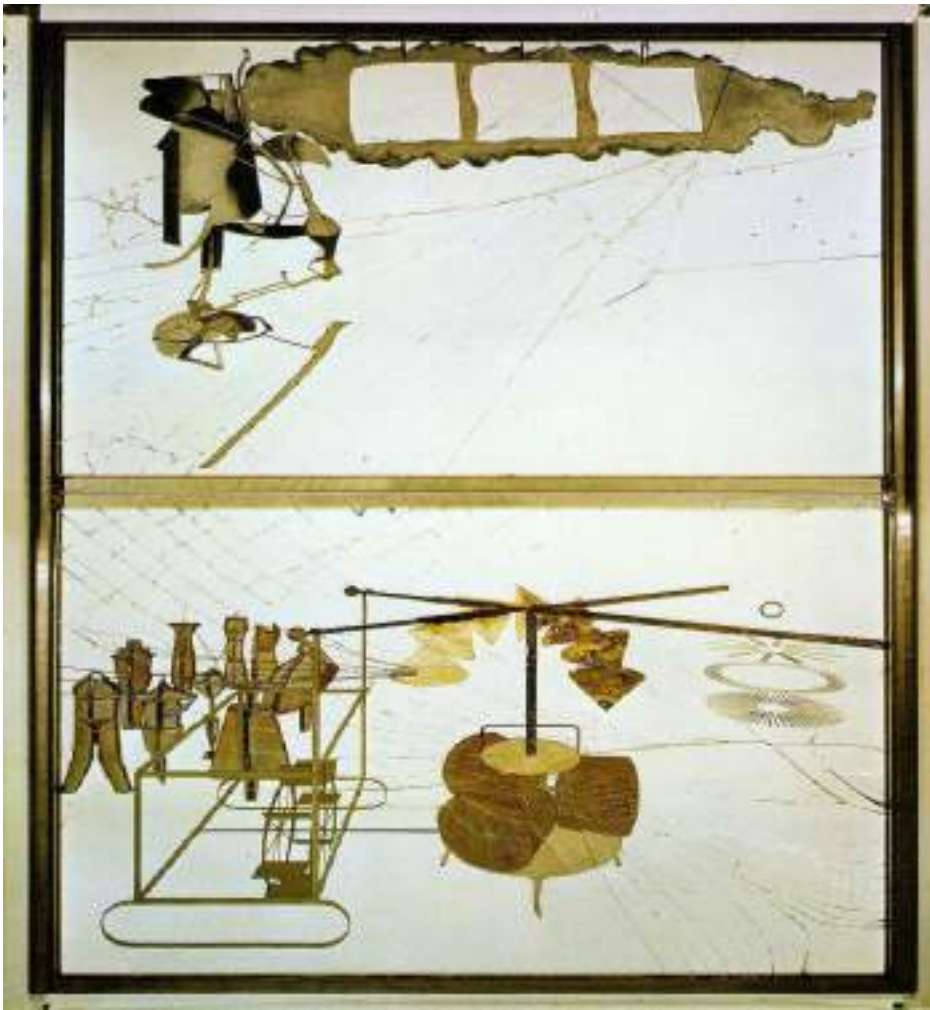
ილუსტრაცია 11. ჯექსონ პოლოკი. *საიდუმლოს მცველები*. 1943;
ზეთი/ტილო;(122,89X191,47)



ილუსტრაცია 13. გ.ეზგვერაძე. პატარბალი. 1997



ილუსტრაცია 14. მარსელ დიუმანი. დიდი შუშა. (პატარძალი გახდილი მარტოხელა მამაკაცების მიერ, თუნდაც).1915-1923



ილუსტრაცია 15. გია ებგვერაძე. *სურათი და დამკვირვებელი*. ინსტალაცია. ვენეციის 50-ე საერთაშორისო ბიენალე. ქართული პრეზენტაცია რუსეთის პავილიონში. 1997წ.



ილუსტრაცია 16. გია ებგვერაძე. სურათი და დამკვირვებელი. ინსტალაცია. ვენეციის 50-ე საერთაშორისო ბიენალე. ქართული პრეზენტაცია რუსეთის პავილიონში. 1997წ.



ილუსტრაცია 17. კოკა რამიშვილი. *ომი ჩემი ფანჯრიდან*. სერია. 1991-1992



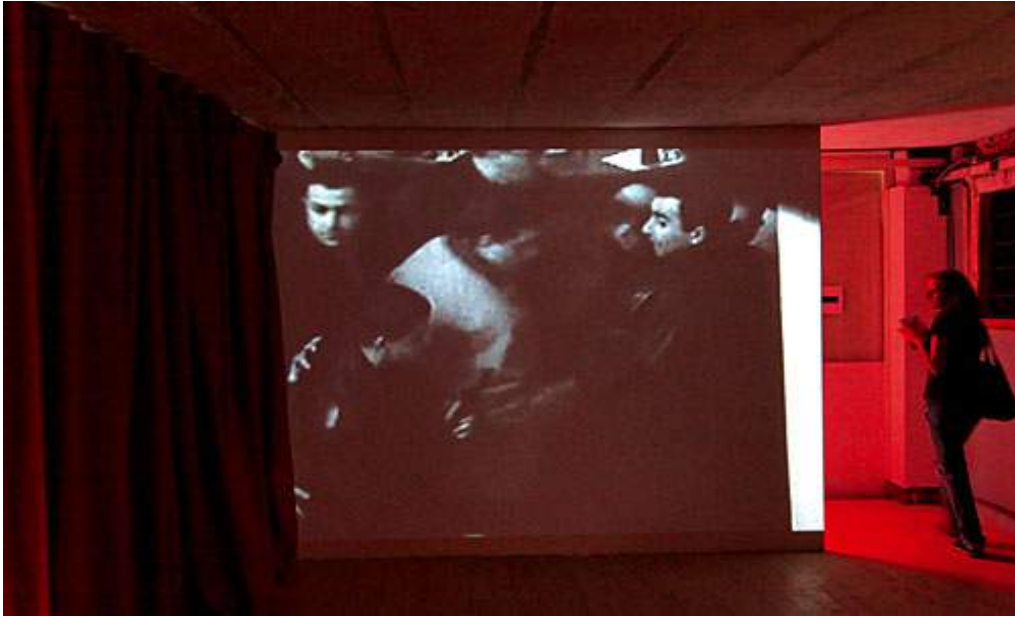
ილუსტრაცია 18. კოკა რამიშვილი. ცუდი და მცდარი სიტყვების კოლექცია.
ინსტალაცია. ფრაგმენტი. 1993-1994

CRIMINAL

CORRUPTION

SEE

ილუსტრაცია 19. კოკა რამიშვილი. ცვლილება ხატვის ორკესტრში. ქართული პავილიონი ვენეციის 53-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2009. (1)



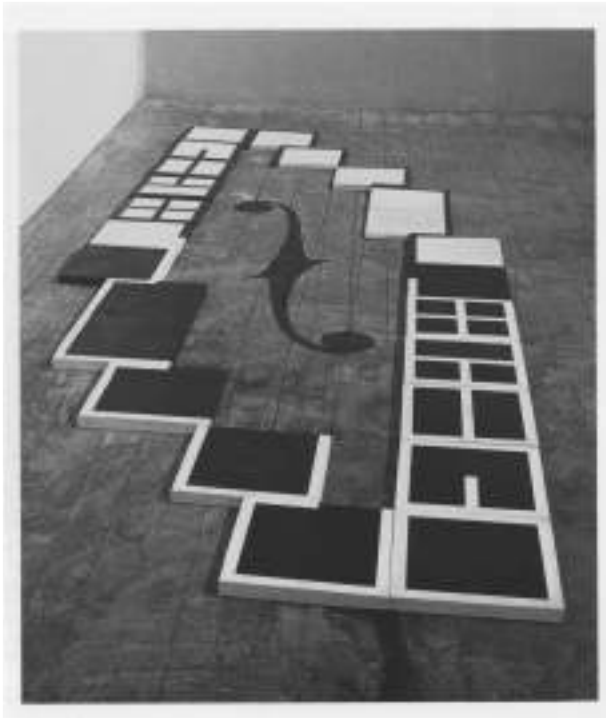
20. კოკა რამიშვილი. *ცვლილება ხატვის ორკესტრში*. ქართული პავილიონი ვენეციის 53-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2009. (2)



ილუსტრაცია 21. კოკა რამიშვილი. *კვარიათი*. ტილო, ზეთი. 2013



ილუსტრაცია 22. მამუკა ჯაფარიძე. *უსათაურო*. ინსტალაცია. *სიცხე და კონტაქტი*. 1992.



ილუსტრაცია 23. კოკა რამიშვილი. გალერეა. ინსტალაცია. სივსე და კონტაქტი.1992



ილუსტრაცია 24. კოტე სულაბერიძე. კავკასიური ეროვნების პირი.
ტილო/ზეთი.90X110.1996.



Person of Caucasian Nationality

396 04 00 0000 0000 0000

ილუსტრაცია 25. მამუკა ჯაფარიძე. *eye*. ანთეა ნიკოლსონის ფოტო. 1995.



ილუსტრაცია 26-27. გურამ წიბახაშვილი. ულისესერია.1989-1990



Կրկին: Երկրորդ օրը՝ ինչպես էր իրականացվում:



Գրքի շուրջը ինչպես էր իրականացվում:

28. გურამ წიბახაშვილი. ვიპარავთ მაგრიტს. სერია. 2000წ.



ილუსტრაცია 29. გურამ წიბახაშვილი. განმარტებები. სერია.1997-2000წ.





31. ვატო წერეთელი. *სტრუქტურული ცვლილებები*. სერია. *appendix 1*. 2001.



ილუსტრაცია 32. კოტე სულაბერიძე. შამილის ბრძოლა რუსეთის არმიის წინააღმდეგ.1999.



იმამ შამილი



შამილ მისაევი



შამილის ცხვრის
ლოგოტიპი

შამილის ბრძოლა რუსეთის არმიის წინააღმდეგ
1999



ტილო, ზეთი.
90X90 სმ.

ახლავს ტექსტური დანართი.



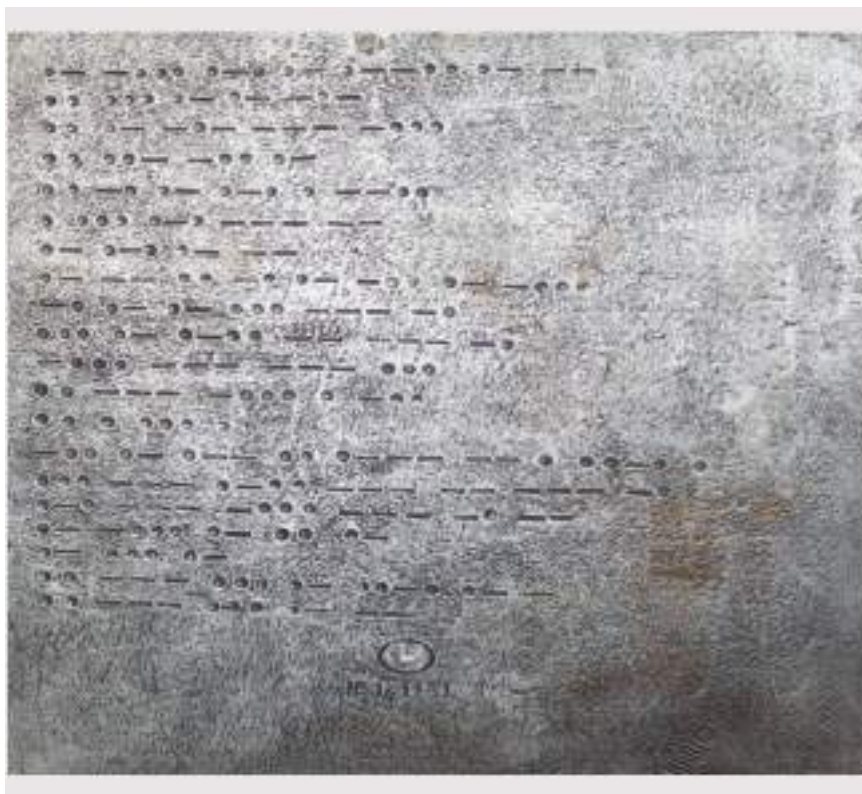
"Мой Кавказ"
2000
50x600 см.

Условные обозначения

	- церкви		- места исторического событий		- известные природные достопримечательности		- Ледники (кристаллы)
	- водопады		- административные границы		- источники (ручьи)		- горы, чиналы, водопады ⁷
	- туристические базы		- источники (окрестности вод)		- Аларцы ⁸		- пещеры ⁹
	- музеи и архитектурные памятники		- пещерный климат		- любимые места		- болота (туманы)
	- секретные пещеры		- христианские храмы (молитвенные дома)		- места для туризма		- чирные туманы
	- горные течения		- мусульманские храмы		- Деди (места для сооты) ⁴		

Примечания: ¹ Аларцы - Тарый Вавилонского леса, которого провозглая в горе ² Деди - Белые сооты ³ Пещеры - тафетский зверь (тотема-лес)
⁴ Деди, чиналы, водопады - сказочные существа, духи

34.თემო ჯავახიშვილი. *მორზეს ანბანი/მამაო ჩვენო*. შერეული ტექნიკა 1987



ილუსტრაცია 35. ატელიე ვან ლისაუტი. ციხე. ინსტალაცია. *appendix 2. დიფუზია და მისი ტოპოლოგია*. თბილისი. 2003წ.



ილუსტრაცია 36.ფილიპ მესტი. ინსტალაცია. *appendix 2. დიფუზია და მისი ტოპოლოგია*. თბილისი. 2003წ.



ილუსტრაცია 37. წყლის ნაყვა. პერფორმანსი. schweizer&schweizer. *appendix*
2.დიფუზია და მისი ტოპოლოგია. თბილისი.2003წ.



38.ილიკო ზაუტაშვილი. *შეხე ყველაფერს გარდა ჩემი გულისა*. ინსტალაცია.2004.
არტ მოსკოვი.



ილუსტრაცია 39.ნინო სეხნიაშვილი. დეფლორაცია.
ინსტალაცია.ფრაგმენტი.2004.არტ მოსკოვი.



ილუსტრაცია.40. კამიკაძე ლოჯია. გიო სუმბაძის ესკიზის მიხედვით.ქართული პავილიონი ვენეციის 55-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2013წ.



ილუსტრაცია 41.თეა ჯორჯაძე. ლითონის სკულპტურული ჩანართი კამიკაძე
ლოჯიაში..ქართული პავილიონი ვენეციის 55-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2013წ.



ილუსტრაცია.42. ჯგუფი ბულიონი. რელიგიური აერობიკა. სან-მარკოს მოედანი. ქართული პავილიონის პროექტის ფარგლებში ვენეციის 55-ე საერთაშორისო ბიენალეზე. 2013წ.



ილუსტრაცია 43. თინათინ კილურაძე. საზღვარზე. ევროპის ნაპირი. ფოტო. 2013.



ილუსტრაცია 44. ვახო ბუღაძე. მუზეუმი. სერია იპოდრომი. ტილო. შერეული ტექნიკა. 200X200.2013



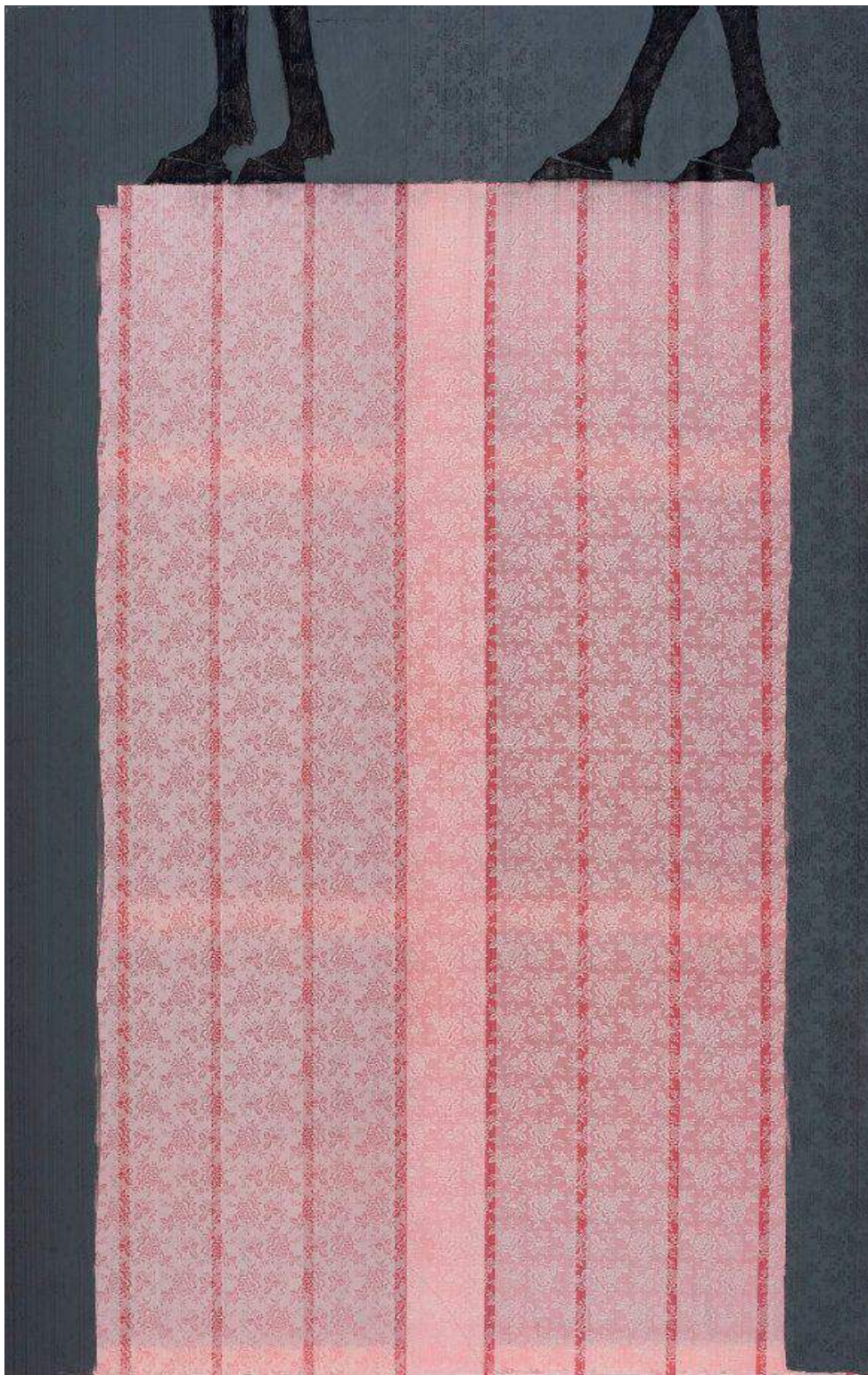
ილუსტრაცია 45. ვახო ბუღაძე. თბილისის იპოდრომი. სერია იპოდრომი. ტილო.
შერეული ტექნიკა. 200X170.2013



ილუსტრაცია 46. ვახო ბუღაძე. მეჯინების ოთახი. სერია იპოდრომი. ტილო. შერეული ტექნიკა. 190X180. 2013



ილუსტრაცია 47.ვახო ბუღაძე.დერბი.სერია იპოდრომი. ტილო. შერეული ტექნიკა.
230X140.2013



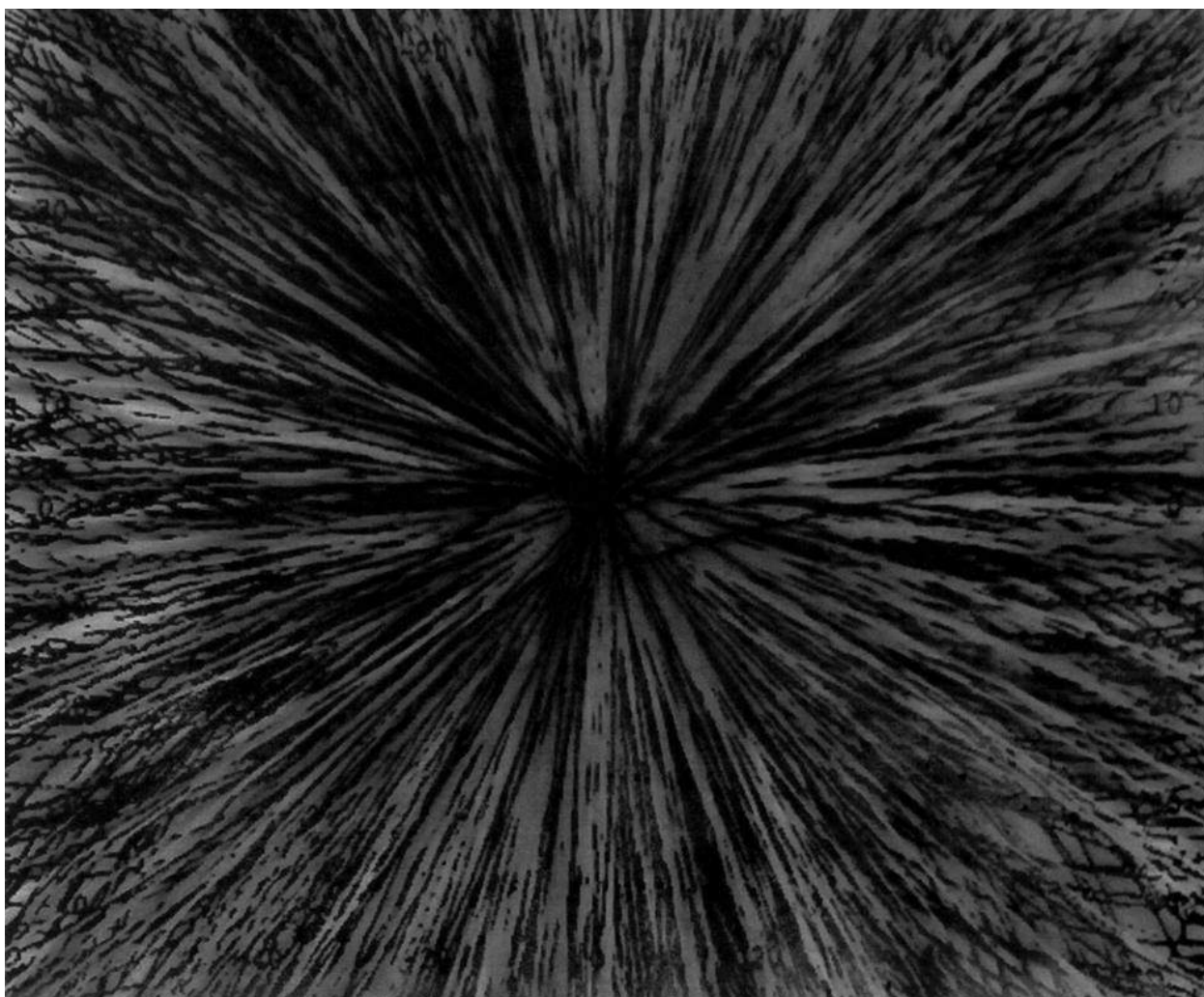
ილუსტრაცია 48. ზურა აფხაზაშვილი. უსათაურო. სერია - *Own LHC*.
ტილო.შერეული მედია.300X 215.2014



ილუსტრაცია 49. ზურა აფხაზაშვილი. ინსტალაცია. *Own LHC*. შერეული მედია.გალაგალერეა.2014



ილუსტრაცია 50. ზურა აფხაზაშვილი. უსათაურო. სერია - *Own LHC*. ტილო. შერეული მედია. 150 X125. 2014

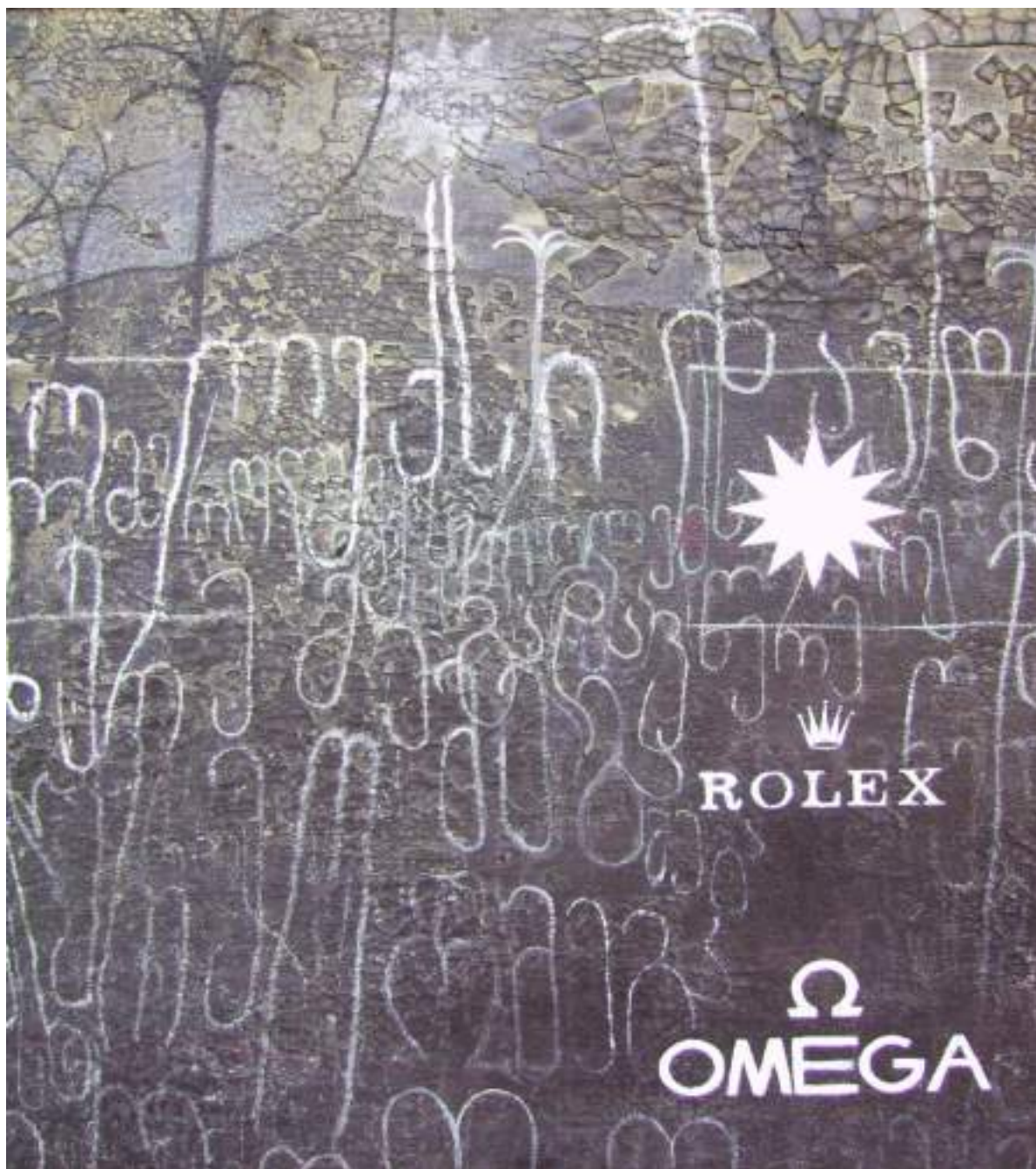




ილუსტრაცია 52. ტატო ახალკაციშვილი. Born-in. მემკვიდრეობა. 100X100.ტილო, ზეთი, შერეული მედია.2013



ილუსტრაცია 53. მამუკა ჯაფარიძე. Rolex. სერია. შერეული მედია. ფრაგმენტი.
1994-2010



ილუსტრაცია 54. გიორგი ტაბატაძე. შეუძლებელი ტრაექტორია. მედია გრაფიტი პროექტი. 2013.



ილუსტრაცია 55. გიორგი ტაბატაძე. ცენტრი და პერიფერია. მედია გრაფიტი პროექტი. 2013.



ილუსტრაცია 56. გიორგი ტაბატაძე-ვერტიკალი. *მედია გრაფიტი პროექტი*. 2013



ბიბლიოგრაფია:

1. David Anfam. Abstract Expressionism. Thames and Hudson Ltd, London.1990
2. Vardan Azatyan. "Dreams, Histories and Technologies of Contemporary Art in Armenia". *Culture & Agency. Contemporary culture and urban change. Plymouth: University of Plymouth Press, 2010*
3. სალომე ასათიანი. *სიუზან ლეიტონი: იმპერიული რუსეთის ლიტერატურაში "ქართველი მამაკაცი" სუსტია*. ინტერვიუ. 01.07.2011
4. Roland Barthes. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981
5. Hans Belting. *The end of the history of art?* translated by Christopher S.Wood. The University of Chicago press. 1987
6. Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Zeitschrift für Sozialforschung. 1936
7. Беньямин В. „О понятии истории „// *Художественный журнал*, 1995, N7, გვ. 6 –9
8. Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods. Dijon: les Presses du réel, 2002
9. *Jean Baudrillard. 'From the Universal to the Singular: The Violence of the Global.'* 19. *The Future Of Values. 21st-Century Talks*. (edited by Jerome Binde). Unesco and Berghan Books, Oxford (2004)
10. Daniel Birnbaum. *Introduction*. 53th international Venice Biennale of Art. Catalogue. 2009. Venice.
11. **Groys Boris**. "The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World." *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. London England. University of California Press, Ltd. 2003.
12. Борис Гройс. Арт-Аскет. впервые опубликовано в журнале Kunstforum, Bd.142, 1998, s.140. перевод с немецкого: Максим Райскин.
13. *Arthur C. Danto. After the End of Art*. Princeton, N.J. : Princeton University Press,
14. Gilles Deleuze and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. *Bloomsbury Academic.2004*
15. Nino Danelia. Preface. *Transmission*. Bratislava-Tbilisi.2003
16. *Алексей Юрчак*. "Критическая эстетика в период распада империи: "метод Пригова" и "метод Курехина". *Транслит*, N. 12, 2012
17. გაი ეძგვერადზეთან ჩაწერილი ინტერვიუს ბეჭდური ვერსია. **ცხელი შოკოლადი**. №56, იანვარი, 2010.
18. Gia Edzgeradze. *Welcome foam-farewell human*. Hatje Cantz Verlag. 2009.
19. Wittgenstein's Lectures, 1932 - 35, Edited by Alice Ambrose, publ. Blackwell, 1979. The 1932-33 Lecture notes, pp2 – 40
20. ჯანრი კაშია. "კულტურა და კონტრკულტურა საქართველოში." კონტრკულტურა საქართველოში - 1960-80 წლები." თბილისი, 2000.
21. Фредрик Джеймисон. 'Политика утопии'. Перевод с английского *Дмитрия Потёмкина*. *Художественный журнал* №84.
22. Natalia Kolodzei. *Gia Edzgeradze: Georgian Soviet Hybrid with Nonconformist Circles*.2001
23. კარლო კაჭარავა. „რატომ არ არის საქართველო?“ *კონტრკულტურა საქართველოში - 1960-80 წლები*. თბილისი, 2000. გვ.94 (ეპიგრაფი)
24. კარლო კაჭარავა. "რა არის ავანგარდი და რა უნდათ მისგან თანამედროვე ქართველებს", გაზეთი "დრონი"1992
25. Susan Layton. *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. New York: Cambridge University Press, 1994
26. *Janis Mink. Marcel Duchamp, 1887-1968: Art as Anti-Art*. Köln: Taschen, 2004

27. ეკა მესხი. "NEO GEO – Just do it!" *არტური*#2.2004
28. *Макаревич А. Сам овца. М.: Захаров, 2002. С. 14*
29. Harold Rosenberg."American Action Painters" *Art News* 51/8, Dec. 1952
30. Koka Ramishvili. Change. Georgian Pavilion at 53th Venice international art biennale. 2009.
31. Александр Соколов.*Интервью с Леонидом Бажановым - Экзистенциальная стратегия и этическая позиция*/GEORGIA: FROM/TO/ www.zverevcenter.ru
32. Nat Finkelstein.' *Oh this is fabulous*', the *silver age* at the Factory, 1964-1967. Rotterdam, *Bebert Editions*, 1989.
33. ინტერვიუ ნიკო ცეცხლაძესთან.*ენერგოკრიზისის არტი: მეორე ნაწილი — ოლეგ ტიმჩენკოსა და ნიკო ცეცხლაძის პერფორმანსი*. ტაბულა.2010.11.11.
34. ნანა შერვაშიძე. „თემო ჯაფარიძე - ცხოვრება და შემოქმედება.“ *თემო ჯაფარიძე*. 2010. მაგთიკომი.თბილისი.
35. შ. შავერდაშვილი. ინტერვიუ გია ებგვერაძესთან. *ცხელი შოკოლადი*.#13.2006.თბილისი.
36. ზაზა შათირიშვილი.“appendix-ის კულტურული ლოგიკა“. *Appendix – some reflections on Contemporary Photography in the Caucasus*.2001.თბილისი.
37. მარინა ხატიაშვილი. „X სართული - მარჯანიშვილი“. *კონტრკულტურა საქართველოში - 1960-80 წლები*. თბილისი, 2000. გვ.100
38. თემო ჯაფარიძე. 2010. მაგთიკომი.თბილისი.