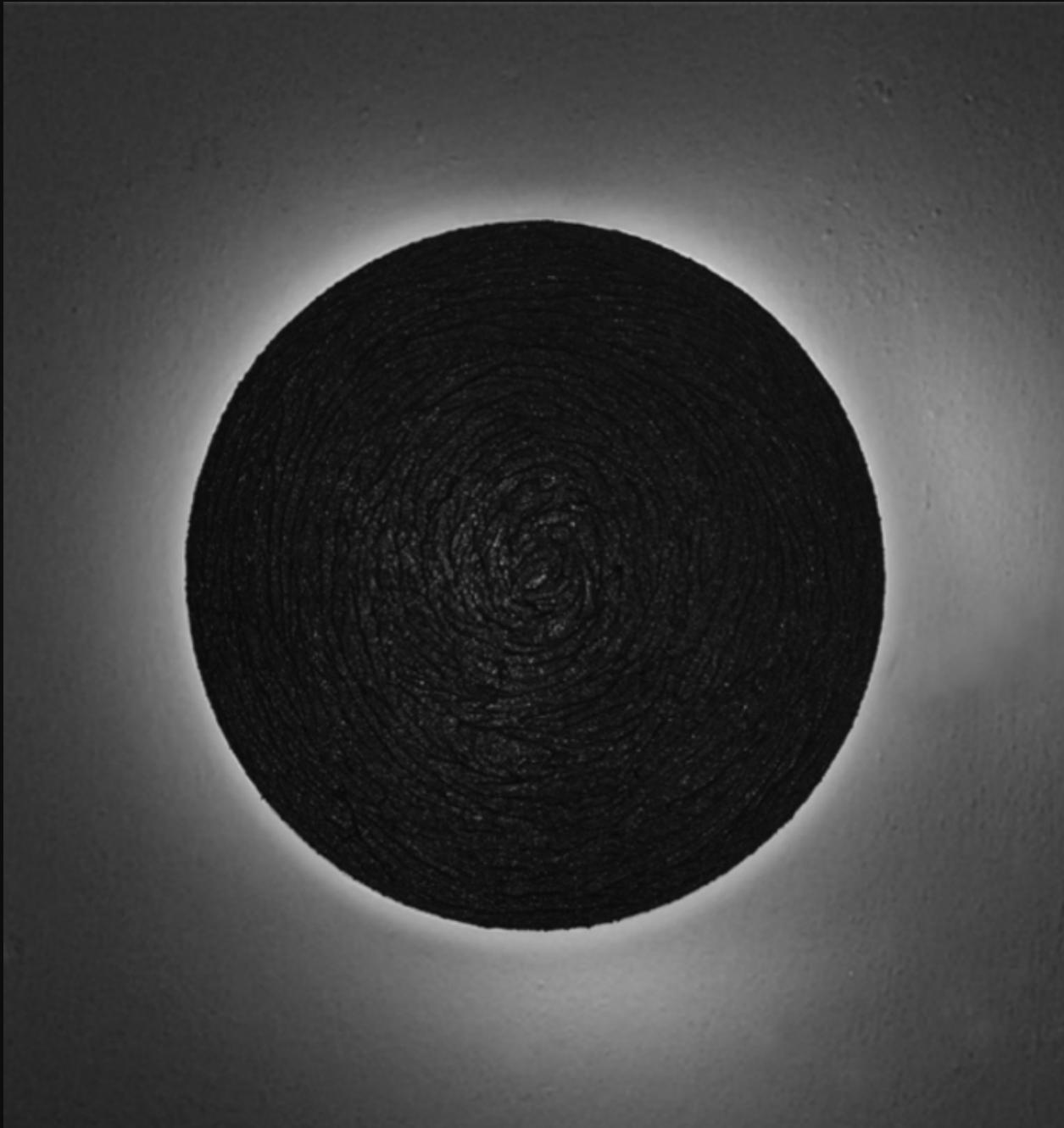




ZE GAVLENA

ISSN 2667-9728 (Online)

RAV• art review 09.2022



ე პავლინა

ჩამ. აჩტ მიმოსილვა 09.2022

----- ტექნიკური ენიჭება განებას განხელებით: 019 944 000 - 09 686 666 000 -----

content

REACH art VISUAL PRESENTS

სამორჩილი რეჟისორი

4

მოდერნიზმი და იდენტობა
მზია ჩიხრაძე

REACH art VISUAL PRESENTS

HISTORICAL PERSPECTIVES

12

Modernism & Identity

Mzia Chikhradze

REACH art VISUAL PRESENTS

კრისტი ფოჭაშვილი

20

ვერა ფადავა

REACH art VISUAL PRESENTS

ARTIST IN FOCUS

26

Vera Pagava

REACH art VISUAL PRESENTS

თანამედროვე პიზუალური ხეროვნება

32

ნვენი დროის რეალიზმი
ეთი (ეთევან) შავგულიძე

REACH art VISUAL PRESENTS

CONTEMPORARY VISUAL ARTS

42

The Realism of our Times

Keti (Ketevan) Shavgulidze

REACH art VISUAL PRESENTS

ხეროვნებათშოდების პროგრ

52

თანაარსებობის ლექსიკონი.
თანამედროვე ეართული ხელოვნება
ვენეციის 59-ე ბიენალებზე.
ვენეციური გამოცდილების მოგლე მიმოხილვა

მარიამ შერგელაშვილი



PRESENTS

BLOG BY ART HISTORIAN

58

Vocabulary of Co-existence

Contemporary Georgian Art at the 59th Venice Biennale

Short review of Venice experience

Mariam Shergelashvili



PRESENTS

ეკრანი ფოჭაშვილი

63

მბრძნობელობის წერტილი

კათო ყარსალიშვილი



PRESENTS

UKRAINE IN FOCUS

65

Point of Sensibility

Kato Karselishvili



PRESENTS

ეკლესი ცარსევიდენი

67

საქართველო ჩამს გონიერაში

ეართული თანამედროვე ხელოვნების

საერთაშორისო კონფერენცია და 1990-იანი წლები



PRESENTS

FROM THE RECENT PAST

70

Georgia on my mind

The International Context of
Georgian Contemporary Art and the 1990's



PRESENTS

ილიაზე და ღილაშვილები

74

უცხოეთში მოდერნის ეართველი

ხელოვანების ბაზა

წარმარენა



PRESENTS

PROJECT "INTEGRATION AND IDENTITY"

78

Online research platform of Georgian
artists living and working abroad

Representing

შოთ ჩიხჩაძე

ისტორიული რეკორდი



შალვა ქაცილება - აზარქოს ქალი

მოღვაწნიზან და იდენტობა

მოდერნიზმის პარადიგმა მას კოსმოპოლიტურ არეალში განათავსებს. ერთიან მხატვრულ სივრცეში იწყებრირების სურვილი არა მხოლოდ საერთო, მსგავს მხატვრულ ტენდენციებს ქმნის მოდერნისტულ ხელოვნებაში, არამედ მის შიგნით არსებულ სპეციფიკურ ეროვნულ მახასაითებლებს შორის მაქსიმალურად მღვის ზღვარს. ამას ისიც ემატება, რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ „ნაციონალური“ ერთგვარად საშიშ და არაპოლულარულ თემად გადაიქცა. შესაბამისად, ევროპის ცენტრში განვითარებული მოდერნიზმი ეროვნულის საწინააღმდეგო მოვლენად ყალიბდება.

1918-21 წლებში საქართველო იმ მოვლენისან დამოკიდებლობას მოიპოვებს, რომლის წიაღმიც არა მხოლოდ ქართული მოდერნიზმი გაიშალა, არამედ თბილისური ავანგარდის გამორჩეული მოდელიც ჩამოყალიბდა, რომლის საძირკველი სწორედ მრავალნაციონალობას, ინტერვულტერულობასა და სხვადსხვა ეროვნული ძალების შემოქმედებით თანამშრომლობას ეფუძნება. თბილისური ავანგარდის სპეციფიკა განისაზღვრა განსხვავებული ნაციონალური ნიშნების ერთიან მხატვრულ სისტემაში ინტეგრირებით, სადაც მიუხედავად ხელოვნების წარმომადგენლოთა ინდივიდუალური და ეროვნული უდერადობისა, ერთიანი მხატვრული ენა შეიქმნა და სწორედ ეს განსხვავებულობის სპეციფიკა განსაზღვრავს მის მრავალფეროვნებასა და ცხოველხატულებას.

დამოუკიდებელი საქართველოს წიაღმიც განვითარებულ ხელოვნებასა და კულტურას ზოგადად ეროვნულობის კვალი აზის. ჩნდება კითხვა – რამდენად ორგანული და აქტუალურია ნაციონალური ნიშნით გამორჩეულობა მოდერნიზმის კონტექსტში, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სწორედ ეროვნულის საწინააღმდეგოდ, კოსმოპოლიტურია. ეროვნულობის პრიორიტეტულობა ერთგვარ შემაფერხებელ ფაქტორად უნდა განვიხილოთ მოდერნიზმის ღირებულებების თვალსაზრისით. მაგრამ ქართული მოდერნიზმის და თბილისური ავანგარდის სპეციფიკა განსხვავდება ევროპულისგან. კერძოდ, მაშინ, როცა იტალიური ფუტურიზმი და მისი მამამთავარი ტომაზო მარინეტი, თავის „ფუტურისტულ“ მანიფესტში წერდა: „ჩვენ გვინდა დავანგრიოთ მუზეუმები და ბიბლიოთეკები, ვერძილოთ მორალურობას, ფუმინიზმს და ყველა ოპერტუნისტ და უტილიტარულ სიმბდალეს... ჩვენ იტალიაში ვიყენებთ ამ დამანგრეველ და ძალადობის ნამაქეზებელ მანიფესტს, რომლითაც ჩვენ ფუტურიზმს ვაფუძნებთ, რადგან გვინდა იტალია გავათვისუფლოთ პროფესორების, არქეოლოგების, ტურისტები გიდებისა და ანტიკვარების განგრენიდან“, ილია ზდანევიჩი, ქართული ავანგარდის ერთ-ერთი მთავარი ფუტურიზმი და მებარალე, რომელიც იტალიური ფუტურიზმისა და თავად მარინეტის შემოქმედების თაყვანისმცემელი გახლდათ და მისი პოეზით დიდად იყო დავალებული, მცველობად განსხვავებულ ტენდენციებს ამჟღავნებს როგორც საკუთარ ხელოვნებაში, ისე თავის მოღვაწეობაში¹.

1

იტალიელი ფუტურისტები წარსულ ხელოვნებასა და კულტურაზე უარს მიზნიმიმართულად აცხდებონ, რადგან ათვლის წერტილი მათთვის ფუტურიზმია, მანამდე ყველაფერი არარაობად ითვლება. შესაძლოა, ეს მხოლოდ ეპატაჟია, მაგრამ ფაქტია, რომ ამას აცხადებენ ყველგან და ყველაფერში. წარმოუდგენლია, ტომაზო მარინეტი გამოსულიყო რაიმე სამეცნიერო კონფერენციზე ანტიკური რომაული ხელოვნების ანლიზით. შესაძლოა, გულის სიღრმეში ამაყობდა კიდეც ამ მემკვიდრეობით, მაგრამ რასაც ქადაგებდა, წარსულის კულტურის განადგურება იყო.

ჰერ კიდევ 1917 წელს ილია ზდანევიჩი მონაწილეობს ექვთიმე თაყვანიშვილის ხელმძღვანელობით ტაო-კლარჯეთში მოწყობილ მესამე არქეოლოგიურ ექსპედიციაში, რომელიც საისტორიო-საეთოგრაფიო საზოგადოების დავალებით ჩატარდა. ზდანევიჩი ექსპედიციაში ასრულებდა ფოტოგრაფიისა და არქიტექტორის როლს. აღსანიშნავია, რომ საექსპედიციო ჯგუფში შედიოდნენ ქართველი მოდერნისტი მხატვარებიც: ლადო გუდიაშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე და მოქანდაცე მიხეილ ჭიაურელი. ჯგუფმა შეისწავლა ადგილობრივი ტაძრები. ექსპედიციის მასალებზე დაყრდნობით, 1920 წელს „დიდების ტაძარში“ ძველი ქართული სურომოძღვრების გამოფენა გაიმართა. ილია ზდანევიჩის მიერ გადაღებული ფოტომასალა, ნახაზები, ანაზომები, ჩანახტები საფუძლად დაედო ექვთიმე თაყაიშვილის კვლევებს და მათი დიდი ნაწილი ვიზუალურ მასალად შევიდა 1952 წელს გამოცემულ წიგნში „1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში“. საინტერესო ფაქტია, რომ წიგნში ილია ზდანევიჩის სახელი არ ფიგურირებს, რადგან ამ დროს ის უკვე ემიგრციაში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა².



ილია ზდანევიჩის ფოტო ტაო-კლარჯეთის ექსპედიციიდან

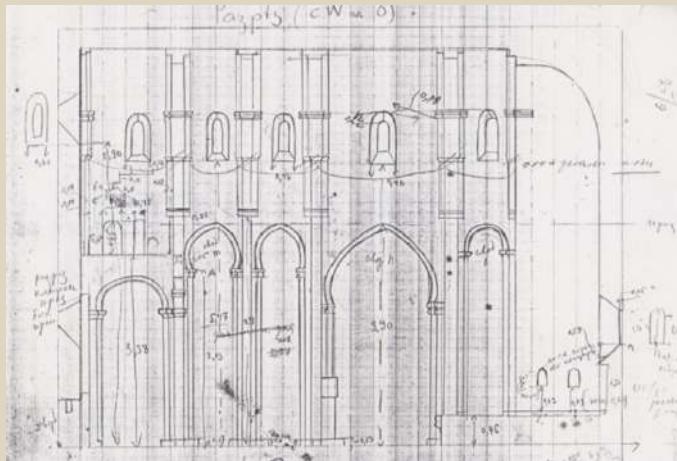
ჩვენთვის მნიშვნელოვნია პოეტი-ფუტურისტის დამოკიდებულება საქართველოს ისტორიული წარსულისა და კულტურისადმი. ილია ზდანევიჩის არქივში დაცული მასალა ადასტურებს, რომ მან არა მხოლოდ შეასრულა თაყაიშვილის დავალება, გააკეთა რა ნახაზები, ჩანახტები და ანაზომები, გადაიღო ფოტოები, არა-მედ შეისწავლა სამხრეთ საქართველოს ბუნება, გეოგრაფია (მთათა სისტემებით, მყინვარებით, ხეობებით, მდინარეებით), ისტორია, ეთნოგრაფია, ანთროპოლოგია, მოსახლეობის შემადგნლობა, მიგრაცია და ა.შ. აღნიშნულ თემებთან დაკავშირებით ილია ზდანევიჩის გაკეთებული აქვს ტაძერები, გამოთვლები, რის-თვისაც თავად აქვს შექმნილი მათემატიკური ფორმულები. ავანგარდისტი პოეტი მეცნიერულ მიღვომას ავლენს არქიტექტურისადმიც. მის საარქივო მასალაში უხვდაა არქიტექტურული ნახა-

2

წიგნში ვკითხულობთ: „ჩემი მიწვევით, მასში შევიდნენ (იგულის-ხმება საექსპედიციო ჯგუფი) სამოქალაქო ინუინერი ა.ნ. ვალგინი, მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, მხატვარი მიხეილ ჭიაურელი (ამჟამად სსრკ სახალხო არტისტი), ერთი მხატვარ-გრაფიკოსი, მოყვარული-არქიტექტორი, ასევე ვარძის მონასტრის წინამდღლობი იპოლიტები ...“ დიმიტრი შევრდნაძეს, რომელიც 1937 წ. დახვრიტებს, ინკოგნიტოდ ხსენებაც კი არ არის წიგნში. თუმც უკვე 1960 წელს ხელახლა გამოცემულ იგივე ნაშრომში აღნიშნულია ილია ზდანევიჩის მონაწილეობა ექსპედიციაში და დიმიტრი შევრდნაძე არის დასახელებული.

ზები, რომელთაც თან ერთვის მის მიერვე გამოყვანილი ფორმულები. როგორც ჩანს, ილია ზდანევიჩი იმ “ოქროს კვეთას” ეძებდა, რაც ქართული ტაძრების სტრუქტურული ფუნდამენტია³.

უნდა აღინიშნოს, რომ ზდანევიჩი საქართველოდან გამგავრების შემდეგაც, უკვე პარიზში ცხოვრების პერიოდში, აგრძელებს ინტენსიურ მუშაობას ქართულ არქიტექტურაზე. ეს კარგად ჩანს ექვთიმე თაყაიშვილისა და ილია ზდანევიჩის მიმოწერაში. თაყაიშვილი 1933 წლის 13 ივლისს წერს ილიაზდა⁴, რომ მიიღო მისი წერილი იშხანის გეგმით. წერილიდან ვიგებთ, რომ თაყაიშვილი ელოდება ილიას შესრულებულ ოშვის საერთო გეგმას, ზედა იარუსის დეტალებს და ჭრილს, ასევე აღმოსავლეთ ფასადის ჩანხატს. ექვთიმე აღნიშნავს, რომ ამ მასალის მიღების მერე მათ ექნებათ თავიანთი ექსპედიციის სრული მასალა და ის წიგნის გამოცემასაც დაირყებს.



ილია ზდანევიჩის ჩანახატი

ემიგრციაში ილიაზდი, გარდა იმისა, რომ ექვთიმე თაყაიშვილთან თანამშრომლობდა და აწოდებდა მას მასალას ამ ძეგლებზე, თავადაც მეცნიერულად შეისწავლიდა მათ, წერდა ნაშრომებს, იღებდა მონანილეობას ბიბანტიოლოგიის სიმპოზიუმებზე, ატარებდა კონფერენციებს, აწყობდა გამოფენებს, ბეჭდავდა სტატიებს შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაზე.

ილია ზდანევიჩი ისტორიის და არქიტექტურის გარდა, იკვლევდა ლიტერატურას, ხელოვნებას. ყოველივე ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ილიაზდისთვის წარსული ანძყოს საფუძველი იყო, რაჩეც ის ცოდნასა და შესაბამისად, თავის ხელოვნებას აფენებდა, რაც ესოდენ განსხვავდებოდა იტალიელი ფუტერისტების იდეოლოგიისგან, რომელთათვისაც ყველაფერი ორს უნდა გაეწინდა, რათა ისტორიული წარსულისაც ყველაფერი მესამედინდა, რათა მომავალი კი მხოლოდ ფუტურიზმის ფუნდამენტზე უნდა აგებულიყო.

ილია ზდანევიჩი, ვინც თბილისის მულტიულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი მთავარი ლოკომოტივი და სულისჩამდგმელი იყო, ყოველთვის ავლენდა დიდ ინტერესს ქართული ეროვნული კუტურისა და ხელოვნებისადმი⁵. როგორც ზემოთ აღნიშნეთ, ქართულ მოდერნიზმს და მის წიაღში აღმოცენებულ ავანგარდს,

3 ეს საკითხი მომავალში კვლევას საჭიროებს.

4 ილია ზდანევიჩის ფსევდონიმი საფრანგეთში მიგრირების შემდეგ

5 მიუხედავად იმისა, რომ ილია ზდანევიჩი რუსულენოვანი იყო და მისი ავანგრდული პოეზიაც რუსულ ენაზე იქმნებოდა..

ზოგადად ახასიათებს ეროვნული საფუძვლების ძიების და უფრო მეტიც, ეროვნულობის ნიშნით აღმდეგილი ხელოვნების შექმნის სურვილი.

საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის კულტურა გაჯერებულია ეროვნული სულისკვეთებით. მსგავსი მიდგომები ჩანს იმდროინდელი ქართველი მწერლებისა და მოაზროვნების ნაშრომებში. მაგალითად, გრიგოლ რობაქიძე თავის ესსეში - “ერის სული და შემოქმედება” (1913) წერდა:

“ერის სული წინ უსწრებს (იდეალურად) ყოველი მისი წევრის ყოფას; იგი ერთია, მაგრამ ამასთანავე მრავალი; იგი მრავალერთობილია... ავიღოთ ენა. ვინ არის მისი ავტორი? არავინ და ყველა... ენის ავტორი ერის სულია... და ხელოვანი შემოქმედებითს აქტში სრულიად ერის სულში გადადის...”⁶

გერონტი ქიქოძესთან ვი ვკითხულობთ: “...ეროვნული სულის ინდივიდუალობა არსად არ იხატება ისე ნათლად, როგორც ხელოვნებაში. ამ მხრივ ეროვნება მართლაც განუმეორეობილია... პიროვნება იძალება და კვდება, ერთი თაობა მეორეს თაობას ცვლის, ეროვნება ვი იჩენს თანდათანობას და იგივეობას ამ ცვალებადობაში...”⁷

ვალერიან გუნია⁸ აღნიშნავდა: “... ქართულ ესსეისტურ თხზულებაში თავისებურად გამოვლინდა თვითშემეცნება, ინდივიდუალური მე”-თი დაინტერესება, აქ ძალიან ხმირად, [ის] თითქმის განუყოფელია ეროვნული ხასიათის შემეცნებისგან. ლიტერატურული თუ სხვა საკითხები, მნერლის სუბიექტურ პრიზმაში დანახული, საერთოდ ქართული ხასიათის, ეროვნული თვითშემეცნების პრიზმების ნაწილია. ყოველი პიროვნება – ერთი მთლიანის – ერის შემადგენელია.

...იმდენად მძლავრი იყო ქართულ მწერლობაში ეროვნული და პირადული ინტერესების ერთობის ტრადიცია, რომ... ინდივიდუალური თვითშემეცნება XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ ესსეში საზოგადოებრივ-ეროვნულ თვითშემეცნების ხასიათს ღებულობს...”⁹

ქართული ხელოვნების წარმოჩენა და მასში ეროვნულობის ხაზგასმა ჩანს ისეთ თანამედროვე მხატვრებთან, როგორებიცაა ლადო გედიაშვილი, შალვა ქიქოძე, ელენე ახვლედიანი, დავით კავაბაძეც ვი, რომელიც თითქმის ყველაზე მეტად გასცდა ლოვალურ მნიშვნელობას და კოსმოპოლიტურ ხელოვნებას შეებარდა. მაგრამ ავანგარდული ხელოვნების გზაზე კავაბაძეც ქართული, სახასიათო, ეროვნული ნიმუშის ძიებაშია. საინტერესოა, როგორ აფასებს ლადო გედიაშვილი თავისი კოლეგის შემოქმედებას. “[კავაბაძის აბსტრაქციებში] გამოცდილი თვალი მაშინვე შენიშვნას, რომ მისი სურათები არც ფერწებით და არც კომპოზიციით არ ჰგავს ჩვეულებრივ აბსტრაქტულ ნამუშევრებს. მე მათში ცხადად ვგრძნობ ქართულ კოლორიტს, ქართულ მიწას და ქართულ ცას”¹⁰ – წერს თავის “მოგონებების წიგნში” მხატვარი.

ჩვენთვის მოდერნისტი მხტვრების ნააზრევისა და ხელოვნების

6 გრიგოლ რობაქიძე, “ერის სული და შემოქმედება”, სახალხო გაზეთი, 12 აპრილი 1913წ.

7 გერონტი ქიქოძე, წერილები, ესსეები, ნარკვევები (1985), გვ. 36.

8 დრამატურგი, კრიტიკოსი, მსახიობი.

9 მანანა ხელაია, “ვ. გუნია, XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ ესსეს თავისებურება”, ქართული ლიტერატურული ესსე, XX საუკუნის 20-იანი წლები, 1986, გვ. 352-353.



შალვა ქიქოძე - პეიზაჟი

ანალიზი მნიშვნელოვნია იმ თვალსწრისით, რომ სწორედ ისინი იმყოფებოდნენ ემიგრაციაში 1910-იანი წლების ბოლოს და 1920-იან წლებში. ისინი აღმოჩნდნენ თანამედროვე დასვლური ხელოვნების ჰაბში – პარიზში, სადაც ებიარნენ ამ ხელოვნებას და დასავლური მხატვრული პრინციპების გააზრებისა და მიღებული ცოდნის საფუძველზე გაკეთეს გარკვეული დასკვნები, რაზეც ქვემოთ გვევნება საუბარი.

დავით კაკაბაძე ეძებდა რა „ქართული მხატვრობის „ენას“, საფრანგეთში 1924-25 წლებში წერილებში წერდა: „... ეროვნული ხელოვნება უნდა ისახებოდეს შემოქმედების ძალის აქტივობაში... ჩვენი მიზანია თანამედროვე მეთოდით შევქმნათ დამთავრებული ნაწარმოები... ამაღლებული სულით, ქართული თვისებებით და ტემპერამენტით, [ასე მოხდება] თანამედროვე ცხოვრების განცდა და მისი გამოსახვა საკაცობრიო ჭრის ქვეშ.“¹¹

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა შალვა ქიქოძის ნააზრევიც. 1920 წელს დისადმი პარიზიდან მიწერილ წერილში ვკითხულობთ, „ყოველი ხელოვნება ყოველი ერისა იქმნება ნაციონალურ ჩარჩოებში. მხოლოდ მაშინ აქვს მას ფასი და გამართლება. მხოლოდ ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებულ ფორმას ეძლევა სერთაშორისო მნიშვნელობა... ცხადია, თუ, მაგ., ქართულ მხატვრობას უნდა სახე მიიღოს, ის უნდა განვითარდეს ეროვნულ ჩარჩოებში. მხოლოდ მაშინ იქნება ის საინტერესო.“ (პარიზი 8 აგვისტო 1920¹²). მეორე წერილში, რომელსაც ოჯახს უგზავნის, ის წერს: „... ერთმა ჩვენთაგანმა (ლ. გუდიაშვილმა) მონაწილეობა მიიღო ე.ნ. „Salon“-ის გამოფენაზე და ერთი სურათი, მგონი, გაჰყიდა კიდეც. მე და ვაკაბაძემ არ მივიღეთ მონაწილეობა პრინციპებით მისთვის, რომ „სალონში“ დაგროვდება ხოლმე გამოფენაზე ათასობით სურათები და არავთარი მხატვრული ხასიათი მას არა აქვს. ბევრი ფურჩიეთ ლ. გუდიაშვილსაც, არ მიეღო მონაწილეობა, მაგრამ არ დაიკარა და დიდი შეცდომაც ჩაიდინა. ამ შეცდომას თუ ახლა ვერა, შემდეგში მაინც დაინახავს. ჩვენი სურა-



დავით კაკაბაძე - იმერეთის პეიზაჟი

თების აქ გამოფენას უსათუოდ უნდა ახლდეს ორი აუცილებელი გამართლება. პირველად ყოვლისა, ის უნდა იყვეს მხატვრული... მეორეც, ის უნდა იყვეს განსხვავებული იმით, რომ იქნება ქართული. და ეს უკანასკნელი... ყოველ მაყურებელს უნდა ეჭდეს თავში, როდესაც ის ჩვენი სურათების სანახავათ მოვა. უნდა იცოდეს მაყურებელმა, რომ ის ქართველი მხატვრების სურათებს უცერის, რომ ის საქართველოა, რასაც ის ხედავს, ის საქართველო, რომელსაც ამდენ ხანს არ იცნობდა და მისი ნაწარმოები ყოფილან გაცნობის ღირსი.“ (პარიზი 3 ნოემბერი 1920).¹³

ქართველი მოდერნისტები, უფრო მეტიც, ავანგარდისტებიც ვი „ეროვნულ ჩარჩოებში“ განვითარებულ ხელოვნებასა და კულტურას უწევნენ პროპაგანდას. მსგავსი პარალელები სხვა ქვეყნების ისტორიაშიც მოიძებნება. ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნის, მე-20 სუკუნის ხელოვნების ისტორიის მკვლევარის სტივენ მენსახის აზრით, მე-19 საუკუნის ბოლოს პოლონელ მხატვართა საზოგადოების – სცენების შექმნა „ორი კონკურენტული მოტივაციის თანაარსებობით იყო გამორჩეული: უცხოური ოკუპაციისა და კულტურული კონტროლის პირობებში ნაციონალური ტრადიციების შენარჩუნება და, იმავდროულად, პროგრესული ხელოვნების საერთაშირისო მიმდინარეობათა დამკვიდრება. რაც კითხვის ქვეშ აყენებდა ტრადიციული თემებისა და ფორმების არსებით ფასეულობასა და დანიშნულებას. ამ, ხშირად დაპირისპირებულ ტენდენციათა გაერთიანება, ბალტიის მთელ რეგიონში მოდერნიზმის უმთავრესი მამოძრავებელი ძალა გახდა.“¹⁴ როგორც ჩანს, ეროვნულობის არდაკარგვა, მისი გამოვლენა და უფრო მეტიც, განვითარება, თანამედროვეობის კონტექსტში გადაყვანა დიდი იმპერიების პერიოდების პერიოდების აღმოცენებული მოდერნისტული კულტურების მახასიათებელი იყო, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა კი, როგორც რუსეთის იმპერიული კლანჭებიდან ახლად განთავისუფლებული სახელმწიფო, ამავე ტენდენციას ანვითარებს.

ინტერნაციონალური, კოსმოპოლიტური პარიზული კულტურა გვიჩვენებს თუ როგორ იშლება სხვადასხვა კულტურებს შორის საზღვრები მოდერნიზმის პირობებში, სადაც თითქმის აღარ არსებობს მკვეთრი ბლგარი პოლანდიელ ვინსენტ ვან-გოგსა და ფრანგ პოლ გოგენს, ესპანელ ხუან მიროსა და რემინელ კონსტანტინ ბრანკუშის, შვეიცრიელ ალბერტო ჭავომეტის და ბელორუს-ებრაელ მარკ შაგალს შორის... ქართველმა ხელოვანებმა ვი, „ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებული“ ხელოვნების დასავლურთან ინტეგრირების გზით სცადეს, ჩანერილიყვნენ ფრანგული თანამედროვე ხელოვნების კალეიდოსკოპში და ასე „მიენდებინათ [თავიანთი] ეროვნული ხელოვნებისთვის საერთაშორისო მნიშვნელობა“.¹⁵

- 10** ვლ. გუდიაშვილი, სილამაზის საიდუმლო, მოგონებების წიგნი, თბილისი 1988, გვ. 43.
- 11** დავით კაკაბაძე, ჩვენი გზა, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, გვ. 141.
- 12** ქ. ბაგრატიშვილი, ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი 2005.
- 13** ქ. ბაგრატიშვილი, ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი 2005.
- 14** S.A. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe, From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939 (1997), gv. 87.

როცა საუბარია ეროვნულობაზე ხელოვნებაში, რა თქმა უნდა, არ იგულისმება მარტივი მიმბაძველობა ისტორიული ფორმებისად-მი ან ნაციონალური ეგზოტიკურობა. თუმც ზოგ შემთხვევაში, მაგა-ლითად, ლადო გუდიაშვილთან ასეთ ხერხსაც ვხვდებით, როცა მხატვარს თავის ნამუშევრებში შემოყავს ეთნოტიპები. პარიზში მესრულებულ ტილოებში: “ცოცხალი” (1920), “ხაში” (1922), “სადღეგძელო განთაადისას” (1920), “ქეიფი ფაეტონით” (1920), “ქრისტინე” (1919), “კინტოების ქეიფი” (1920) და სხვ. ვხვდებით ასეთ ჰერსონაუებს: კინტო, ტიპური თბილისელი მედუქენე, ჩოხია-ნი ყმანვილვაცი, ქალაქურ სამოსში გამოწყობილ მეარღნე და ა.შ. ეს ეგზოტიკური ტიპები, რა თქმა უნდა გარკვეულ ნაციონა-ლურ ასოციაციებს იწვევენ, თუმც მხოლოდ ეს არ არის ის, რაც გუ-დიაშვილის ხელოვნებას ეროვნულ ხასიათს ანიჭებს. ქართული ნაციონალური ტრადიციული ნიშნები ქართველ მოდერნისტთა შემოქმედებაში უფრო ღრმად დევს. გუდიაშვილი, ქიქოძე, ახვ-ლედიანი და ისეთი მხატვარიც კი, როგორც დავით კაკაბაძეა, ვინც უსაგნო ხელოვნებას შეექიდა და მისმა ავანგრძელება ექსპე-რიმენტებმა საკმაოდ დაახლოვა ის იმდროინდელ დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებასთან, მუდამ ინარჩუნებენ კავშირს ქარ-თულ ეროვნულ ტრადიციებთან, რაც გამოხატულია კომპოზიციის გაგებაში, კოლორიტში, ხაზის, სიბრტყის მნიშვნელოვანებაში, ზოგ შემთხვევაში, აღმოსავლური და დასავლური ელემენტებისა თუ ნიშნების ურთიერთშერწყმაში და ა.შ. ქართველ მოდერნისტ მხატვართა „ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებული“ ხელოვნე-ბის დასავლურთან ინტეგრირება კი ევროპული მოდერნისტული მხატვრული მიმდინარეობების ღრმა გააზრებითა და თანამედ-როვე მხატვრული ენის გათავისებით ხდებოდა. მაგალითად, შალვა ქიქოძის პარიზული ჰერიონის ნამუშევრები ცხადად ავ-ლენს მის ინტერესს სიმბოლიზმისა თუ გერმანული ექსპრესიო-ნიზმისადმი; ელენე ახვლედიანის შემოქმედება ახლო კავშირს ამჟღავნებს მორის უტრილოს მხატვრულ სტილთან, სადაც ფრან-გი ხელოვანი პოსტ-იმპრესიონიზმისა და კუბიზმის თავისებურ ნაზავს ქმნის; დავით კაკაბაძე კი აბსტრაქტიონიზმისა და კუბიზმის მისეულ ინტერპრეტაციებს გვთავაზობს.

შალვა ქიქოძის პარიზული ჰერიონის ნამუშევარი – “უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად”, გაფარებულია სიმბოლის-ტური აბროვნებით. აქ მხატვრის ფანტაზია და ნარმოსახვა თით-ქოს მისტიკურ სამყაროში გადაგვისვრის. მხატვარი თავის ავტო-პორტრეტს მეფისტოფელთან (რომელიც წარმოდგენილია, რო-გორც დემონის სახე) და ჩორჩხთან (როგორც სიკვდილის სიმბო-ლო) ერთად, ბანქოს თამაშის დროს, წარმოგვიდგენს. რა არის ეს, უდროო სიკვდილის ჩინასრარმეტყველება, თუ შარუი, გრო-ტესკი რეალობაზე, რაც ესოდენ ახასათებდა ქიქოძის შემოქმედე-ბას? კითხვა ღიად რჩება და ავტორი ინტერპრეტაციისთვის დიდ არეალს გვიტოვებს. სიმბოლიზმისთვის დამახასიათებელი უკი-დურესი სუბიექტივიზმი, მხატვრის ღრმად დაფარული ფანტაზია ბუდოვანების განცდას ბადებს და იმავდორულად, ეს პირობი-თობა და სიმბოლოებით საუბარი თავად მხატვრის ემციებს აშიშვლებს. აქ მისი მელანქოლიური განწყობა და მოახლოვებუ-ლი ტრაგედიის, ამ სამყროდან უდროოდ წასვლის წინასრარი

15

ქ. ბაგრატიშვილი, ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი 2005.

15

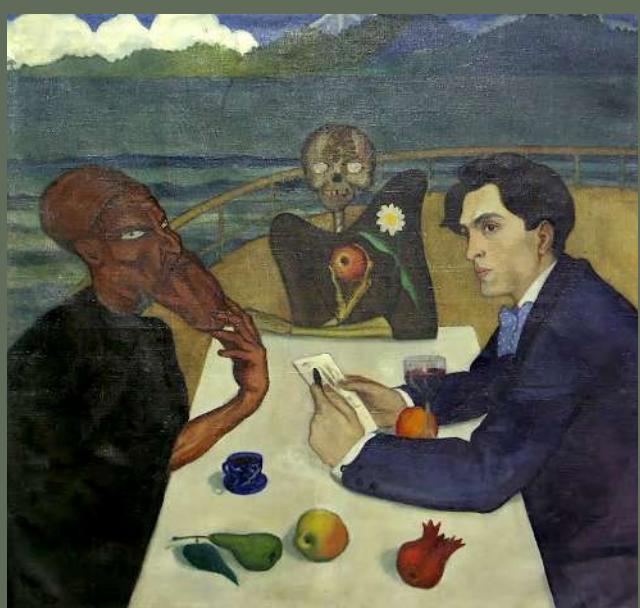
„ნაბი“ ებრაული სიტყვაა და წინასრარმეტყველს ნიშნავს, სწო-რედ „ნაბისტებს“ უწოდებდნენ თავის თავს ერთ-ერთი სიმბო-ლისტური ჰგუთის წარმომადგენლები.



ლადო გუდიაშვილი - ცოცხალი

შეგრძნება სრულიად გაცხადებულია. ავი, უწოდებდნენ სიმბო-ლისტები თავის თავს „ნაბის“¹⁶, ანუ, წინასრარმეტყველებს. ამითაც უასლოვდება ქიქოძის შემოქმედება სიმბოლიზმისთვის სახასია-თო რეალობის მიღმა გასულ მნიშვნელოვანებასა და წინათ-გრძნების მჭერმეტყველებას.

მაგრამ მისი პარიზული ჰერიონის მხატვრობა მხოლოდ სიმბო-ლიზმთან კავშირით არ შემოიფარგლება, ხელოვანი თავის ნამუ-



შალვა ქიქოძე - უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად

შევრებში დიდ ინტერესს ავლენს თანამედროვე ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობისადმი, მათ შორის, გერმანული ექს-პრესიონიზმისადმიც. ქიქოძის სურათში – “მხატვრების ყავახანაში”, წარმოდგენილია თანამედროვე ქალაქის ერთი კუთხე, სადაც ხელოვანები იკრიბებიან. ეს ადგილი თანამედროვე ქალაქის სახეს წარმოადგენს. აյ ყველანაირ სტუმარს წახავთ. წინა პლანზე, სავარაუდოდ, ხელოვანი და მსუბუქი ყოფქცევის ქალები არიან ერთად წარმოდგენილი. მხატვარი არც ერთი მათგანის ინდივიდუალურ დახასიათებას არ იძლევა. მათი გროტესკული სახეები უფრო ნიღბებს ჰგავს, ვიდრე პორტრეტებს, მათ ფიგურებს ქიქოძე უხეშად დამუშვებული ფორმებით გადმოსცემს. უკანა პლანზე გამოსახული მამაკაცები ერთიან, უსახურ მასას წარმოადგენ. ის ერთი მამაკაცის სახეც კი, რომელიც გამოსახა მხატვარმა, ასევე ნიღბის მსგავსია. ანუ, შემოქმედი გვიჩვენებს იმპერსონალურ საზოგადოებას, სადაც ვნებას მიცემული ხორციელი გართობა იმარჯვებს სულიერებასა და მაღალ ზნეობაზე. ეს არის “პარიზი მოხეტიალე, მსუბუქი, ფუქსავატი, ავადმყოფი, ნერვებიანი...”¹⁷, როგორც ამას თავად მხატვარი წერდა. აյ ავტორმა წარმოდგინა

ვაფეს ცხოვრების სიმსუბუქეც და ერთგვარი მელანქოლიური განწყობაც. ამ შეგრძნებას გარდა მხატვრული სახეების ხასიათისა, ცივ ფერთა გამაც უწყობს ხელს, სადაც მწვანე, ყავისფერი და ნაცრისფერები დომინირებს. სურათის სივრცე მაქსიმალურად შეუმშულია, ის თითქოს წინა პლანისკენ, მნახელისკენ “ავდებს” კომპოზიციას და ერთგვარი დისონანსი, შინაგანი დაძაბულობა შემოაქვს მაყურებლის აღქმაში. მხატვრის მიერ პარიზის განცდა ესმიანება ექსპრესიონისტების თანამედროვე, ურბანულ ქალაქ-თან გაუცხოებას. უხეშად დამუშავებული ფორმები, ნიღბისებური სახეები, დისონანსური ფერები, ამოყირავებული პერსპექტივა, ძლიერი, ფართო მონასმები – ის ნიშნებია, რაც ქიქოძის ნამუშევარს ექსპრესიონიზმთან აკავშრებს. თუმც უნდა აღინიშნოს, რომ ქიქოძისეული ექსპრესია თავშევავებულია, მისი გამოსახვის საშუალებები: ფერთა გამა, კომპოზიციის აგება, ფორმათა დამუშავება ქართულ ტრადიციულ ხელოვნებასთან კავშირზე მეტყველებს. აյ არაფერია გადაჭარბებული, მხატვარი ყოველთვის იცავს ზღვარს თავშევავებულ დაძაბულობასა და მანერულ ექსპრესიას შორის, და ის ამ ზღვარს არასდროს გადადის.

17

ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბლისი: ნეკერი 2005, გვ. 35.



შალვა ქიქოძე - მხატვართა ყავახანა ვარიაცია

ელენე ახვლედიანის პარიზის ხედები (მაგ., „პარიზის უბანი“, 1927, „პარიზის ერთ-ერთი კუთხე“, 1926, „პარიზი“, 1926) მორის უტრილოს ქალაქის პეიზაჟების ასოციაციას იწვევს: ფართოდ და-ნერილი სიბრტყეები, განზოგადებული არქექტურული ფორმები, რომლებიც თითქმის კუბისტურ გეომეტრიზმამდეა დაყანილი, ლირიკულობით განმსჭვლული ქალაქის ხედები, შენელებული რიტმიკა და ცოცხალი, ნათელი, პოსტ-იმპრესიონისტული ფერადოვნება. ყოველივე ამას ელენე ახვლედიანთან ემატება ის სპეციფიკა, რითიც მოხიბლა ახალგაზრდა ქართველმა მხტვარმა ცნობილი ფრანგი კრიტიკოსი, მორის რეინალი, რომელმაც ასე შეაფასა მისი შემოქმედება: „ელენე ახვლედიანი ძალიან ნაციონალური მხატვარია, და ეს არის მისი მთავარი ღირსება“¹⁸. ლადო გედიაშვილი კი თავის მოგონებების წიგნში, აღნიშნავს, რომ რეინალი ყველაზე მეტად ახალგაზრდა მხატვრის ნაციონალური კოლორიტით მოიხიბლა.



ელენე ახვლედიანი - პარიზი

ცალკე უნდა აღინიშნოს დავით ვაკაბაძის პარიზული პერიოდის მხატვრობა. ეს ანალიტიკოსი ხელოვანი, რომელიც თითქმის მცნიერული სიჩსტითა და მონდომებით შეისწავლის თანამედროვე ევროპულ მხატვრულ მიმდინარეობებს, აანალიზებს მათ და მათი გადამუშავება, აბზორბაციის მეშვეობით ქმნის საკუთარ ავანგარდულ ხელოვნებას. მაგრამ აქ უნდა ითქვას მისი ხელოვნების სპეციფიკის შესახებ. ის მუდამ ინარჩუნებს ვაჭმის ქართული ხელოვნების ტრადიციასთან და ეს კავშირი მის აბსტრაქტულ თუ კუბისტურ კომპოზიციებშიც კარგად ჩანს. მაგალითად, ვაკაბაძის პარიზული პერიოდის ერთ-ერთი ნამუშევარში - „კუბისტური კომპოზიცია“ (1920წ), მხატვარი რეალობას გეომეტრიულ ნაწილებად შლის და ახალ მხატვრულ სამყაროს გვთავაზობს, სადაც ერთმანეთის უკან პლანებად განლაგებული გეომეტრიზებული ფორმები სიბრტყობრიც-დეკორაციულ სურათს ქმნის.

18

ვლ. გუდიაშვილი, სილამაზის საიდუმლო, მოგონებების წიგნი, თბილისი 1988, გვ. 43.

19

ფრედერიკ ჯეიმსონი, პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება, https://www.scribd.com/document/282572323/პოსტმოდერნისმი-და-სამომხმარებლო-საზოგადოება#fullscreen&from_embed; 18:26 11.12.2018.

ერთმანეთის უკან დალაგებული ფერადოვანი სიბრტყეები კომპოზიციაში სიღმესაც ავითარებს და თვალი ამ განზოგადებული, გეომეტრიზირებული, დაშლილი ფორმების კომბინაციებში ნაცნობ საგნებს ამოიკითხავს – მაგიდაზე გამლილი ფარდაგითა და ზედ განთავსებული ლარნაკებით წარმოდგნილი ნატურმორტი. მაგრამ ეს არ ის ის, რაც ვაკაბაძის კუბისტურ კომპოზიციას გამოარჩევს, ეს სპეციფიკა მისი ნამუშევრის თავშევავებულ მოყავისფრო-მოშინდისფრო პალიტრაშია, რაც ძალიან აახლოვებს მას ქართულ ტრადიციულ მხატვრობასთან. ასევე მნიშვნელოვანია გადასაფარებლის, თუ ფარდაგის ის დეკორი, რაც ქართულ ხალიჩები თითქმის ყოველთვისაა ჩაქსოვილი. და ლარნაკი, რომელიც მხოლოდ გადაჭრილი ოვალური მოხაზულობითაა წარმოდგენილი და მოთეთრო-რძისფერ სიბრტყეზე დატანილია ისფერი ლაქოვანი მონახაზები, რომლებიც ყვავილოვან ორნამენტს ემსგავსება. ერთიანობაში კი მიიღება აბსტრაგირებული ფორმა, რაც აღმოსავლურ არაბესვას ჩამოგავს. სწორედ აღმოსავლური და დასავლური მხატვრული ელემენტების შერწყმა, თავშევავებული კოლორიტი, სიბრტყის მნიშვნელოვანება, ეროვნული ნიშნების მატარებელი დეკორატიული ფრაგმენტები ავლენს ვაკაბაძის შემოქმედების უწყვეტ კავშირს ქართული ეროვნული მხატვრობის ტრადიციებთან.

თუკი, როგორც ამას ფრედერიკ ჯეიმსონი აღნიშნავს, „მოდერნისტული ესთეტიკა რაღაც აზრით ორგანულად უკავშირდება უნიკალურ თვითსა (self) და კერძო იდენტობას, უნიკალურ პიროვნულობასა და ინდივიდუალობას, რომელიც, სავარაუდოდ, დასაბამს აძლევს სამყაროს უნიკალურ ხედვას და ფორმას აძლევს უნიკალურ, შეეცდომელ (unmistacable) სტილს“¹⁹, მაშინ ქართველი მოდერნისტების ხელოვნებაც მათ პიროვნულ ინდივიდუალობასთან არის ასოცირებული, რომელიც თავის თავში ატარებს იმ ეროვნულს, რაც მათში მემკვიდრეობით გადმოვიდა. ამასთან, ქართველი მოდერნისტების შემთხვევაში, ამ ქვეცნობიერად არსებულ ფაქტორს ემატება ეროვნული ხელოვნების ინტელექტუალურ დონეზე გააზრებისა და მისი დასავლურ ხელოვნებასთან ინტეგრირების სურვილი და პრაქტიკული მცდელობები.

აქვე უნდა ითქვას, რომ საფრანგეთში მყოფი ხელოვანები ძირითადად სხელმწიფოს მიერ იყვნენ იქ მივლინებული, შესაბამისად, ქართველ მოდერნისტ მხატვრებს სრულიად გააზრებული ჰქონდათ ის დიდი პასუხისმგებლობა, რაც მათ სამშობლო



დავით ვაკაბაძე - კუბისტური კომპოზიცია



დავით კავაბაძე - იმერული პეიზაჟი

დაავისრათ. თავიანთი ვალდებულებების შესახებ ისინი ხშირად წერენ პირად წერილებსა და სხვადასხვა დოკუმენტებში. მაგალითად, შალვა ქიქოძის მამისადმი მიწერილ წერილში ვკითხულობთ: „... ყოველი დღე და საათი აწონილი და შეგნებული მაქვს, და, რაკი სახელმწიფო მიწებს მფარველობას, იმასაც ვარგათ ვგრძნობ, თუ რა დიდი ვალდებულება მევისრება ამით.“ იგივე პათოსითაა გაჯერებული ქართველი სტიპენდიანტი მხატვრების მიერ საქართველოს რესპუბლიკის საგარეო საქმეთა მინისტრის ევგენი გეგეჭვორისადმი გაკეთებული განცხადებაც, სადაც წერია: „პარიზში ვიმყოფებით სამი მხატვარი (ქიქოძე, გუდიაშვილი, კაკაბაძე), რომელნიც სახელმწიფოს მიერ ვართ გამოგზავნილნი პარიზში მუშაობის საწარმოებლათ. ის დიდი დაგაბლება, რომელიც სახელმწიფოს მიერ არის ჩვენზე დამყარებული ყოველ ჩვენგანს დიდათ აქვს შეგნებული და მთელი ჩვენი მუშაობა ამ მხრით არის მიმართული, რომ ჩვენი მხატვრული მიზანი გავა-მართლოთ.“²⁰

ისინი მოტივირებული იყვნენ, რომ პარიზში (იყო გამონკლისებიც, როცა ხელოვანები სხვა ევროპულ ქვეყნებში იგბავნებოდნენ, მაგალითად, ელენე ასვლედიანი, თავიდაპირველად, პარიზში ჩასვლამდე (1922-27წ.), იტალიაში იმყოფებოდა, მიხეილ ჭიათურელი კი, გერმანიაში, კერძოდ, ბერლინში (1922-24წ.).)

ქ. ბაგრატიშვილი, ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი 2005.

ვლ. გუდიაშვილი, სილამაზის საიდუმლო, მოგონებების წიგნი, თბილისი 1988, გვ. 47.

იმაღლებდა მოქანდაკის ოსტატობას) მიეღოთ განათლება, გამოცდილება და შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებულებს ქართული თანამედროვე ხელოვნებისთვის გაეზიარებინათ დაგროვილი ცოდნა და გამოცდილება. ქართველი მოდერნისტი მხატვრების დიდი უმრავლესობა 20-ანი წლების ბოლოს დაბრუნდა საქართველოში, მიუხედავად იმისა, რომ მათ უკვე იცოდნენ იმ საფრთხეების შესახებ, რაც კომუნისტურ საბჭოთა ქვეყანაში ელოდათ. ყოველივე მათ პასუხისმგებლობაზე, ქვეყნის სიყვარულსა და მისთვის მსახურების სურვილზე მეტყველებს.

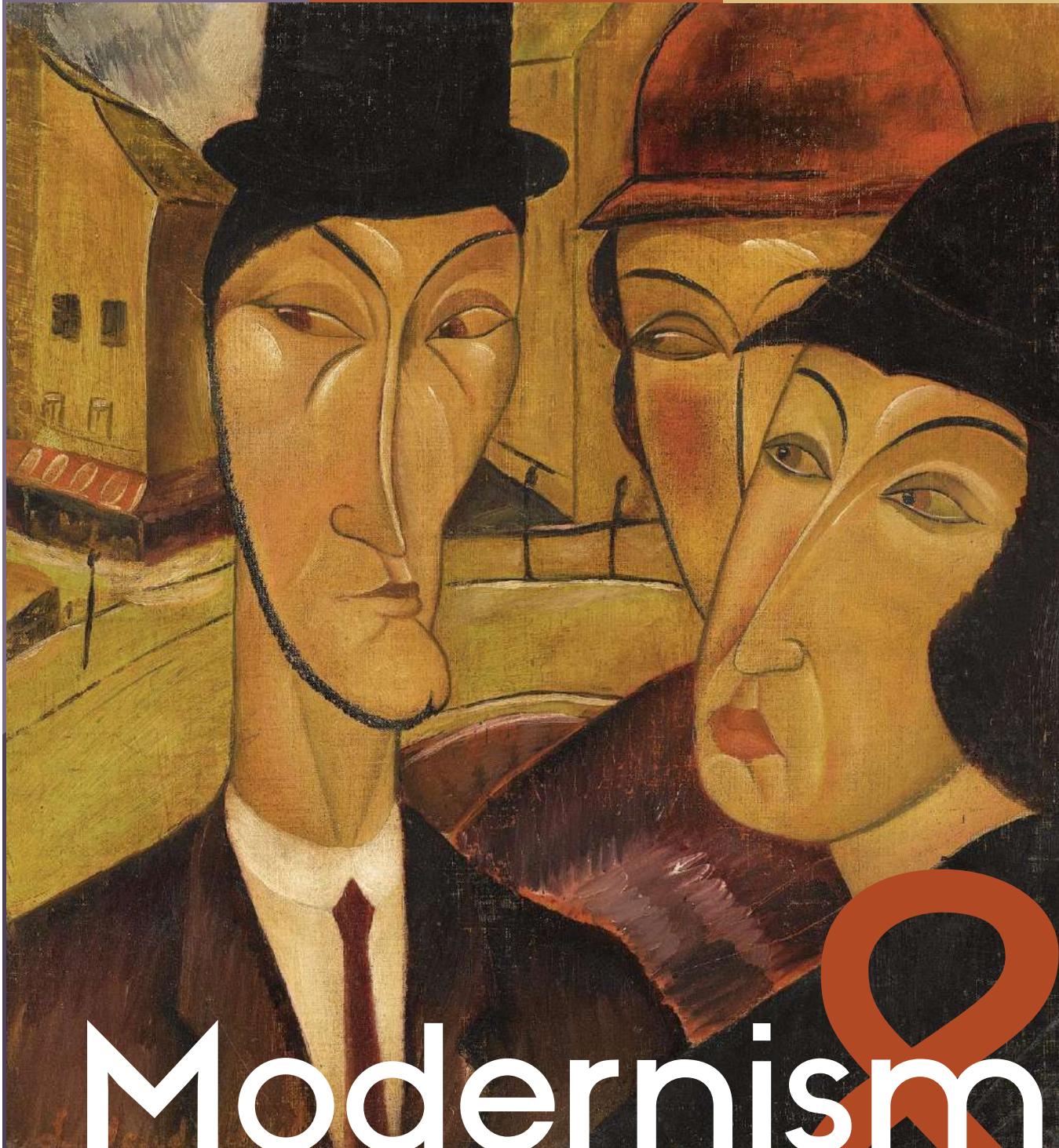
არსებობს მხატვრების მოგონებები, წერილები, სადაც ისინი თავიანთი დაბრუნების ფაქტებზე საუბრობენ. მაგალითად, გუდიაშვილი, რომელსაც ფრანგი ცოლი ყველა და ყველა ნინაპირობა ჰქონდა პარიზში დასარჩენად, მაინც ბრუნდება საქართველოში. ლადო თავის მოგონებებში წერს: „უძლიერესი და მძრძანებლური იყო სამშობლოში დაბრუნების სურვილი. სამშობლოდან მოშორებით ცხოვრება – დიდი ტრაგედია.“²¹ გუდიაშვილის ეს განაცხადი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაბს იმ ფაქტს, რომ მაშინ, როცა ევროპის მოდერნულ, დინამიკურ სამყაროში მოდერნისტული ხელვანის პიროვნეული ეგო მისი მხატვრული სამყაროს მთავარი განმსაზღვრელი და ნარმმართავი იყო, ქართველი მოდერნისტი ხელოვანების საკუთარი მხატვრულ-ინდივიდუალური პიროვნების იდენტიფიცირებას სამშობლოსთან კავშირში ახდენდნენ. ისინი თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებასთან ნაზიარებ საკუთარ შემოქმედებას ქართული ხელოვნების არეალში განიხილავდნენ და ცდილობდნენ, ამ სინთეზით “ეროვნული ხელოვნებისთვის საერთაშორისო მნიშვნელობა” მიენიჭებინათ.

MZIA CHIKHRADZE

REACH
art VISUAL
ART consulting company

PRESENTS
HISTORICAL PERSPECTIVES

Lado Gusiashvili - Paris and Parisians



Modernism & Identity

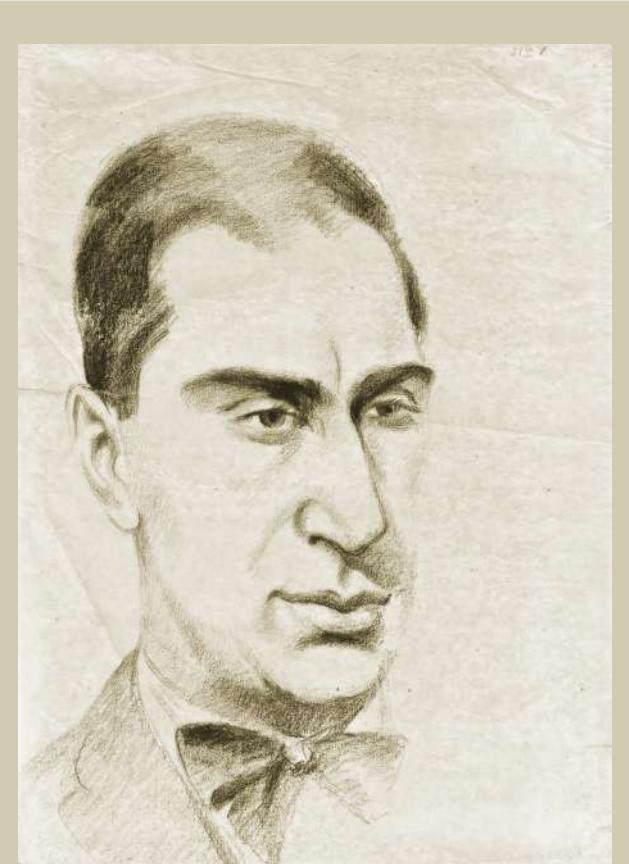
The paradigm of modernism places it in a cosmopolitan area. The desire to become integrated into a unified artistic space generates not only common, similar artistic trends in modernist art, but also severely limits the borders between the specific national derivatives within it. Coupled with the fact that "national" became a dangerous and unpopular topic after World War I, the modernism that developed in Central Europe developed as an anti-national phenomenon.

Georgia enjoyed a short period of independence from 1918 to 1921. Not only Georgian modernism, but also the distinctive model of the Tbilisi avant-garde flourished during this time. It was based on a creative collaboration between different nationalities, their multinational and intercultural art. The specificity of the Tbilisi avant-garde was characterized by integrating different national characteristics into a unified artistic system. Despite the artists' differing individual and national backgrounds, a unified artistic language was formed and this unique language determined the emerging art's diversity and vivid imagery.

The art and culture that developed in the bosom of independent Georgia generally carried a trace of Georgian national characteristics. The question arises: How organic and relevant is distinctiveness by national features in the context of modernism, which, as already mentioned, promotes cosmopolitanism. The priority of nationality should be considered as a hindering factor in terms of modernist values. However, the specifics of Georgian modernism and the Tbilisi avant-garde differed from the European ones. Namely, as Italian futurism stated and Tommaso Marinetti, its founding father, wrote in his Manifesto of Futurism: "We want to destroy museums and libraries, fight against morality, feminism, and all opportunist and utilitarian cowardice ... We use this devastating and violent manifesto in Italy to establish futurism, we want to free Italy from the gangrene of professors, archaeologists, tourist guides and antiquities." Meanwhile Ilia Zdanevich, one of the main founders and banner-carriers of the Georgian avant-garde, who was an admirer of Italian futurism and the art of Marinetti and was heavily influenced by his poetry, expresses sharply different trends in his own art, as well as in his activity.¹

As early as 1917, Zdanevich participated in the third archaeological expedition in Tao-Klarjeti, which was commissioned by the Historical Ethnographic Society and organized by Ekvtimé Takaishvili. Zdanevich was the expedition's photographer and architect. It is noteworthy that from among Georgia's modernist artists, the expedition included Lado Gudiashvili, Dimitri Shevardnadze and the sculptor Mikheil Chiaureli (later movie director). The group studied local churches. Based on the expedition materials, an exhibition of medieval Georgian architecture was held in 1920 at the Temple of Glory in Tbilisi. Zdanevich's photographs, drawings and blueprints became the basis for Takaishvili's research, and their major contribution was presented in the 1952 book, *An Archaeological Expedition in South Georgia in 1917*. It is interesting that Zdanevich's name is not mentioned in the book, as, in 1920 Zdanevich had left Georgia for France, and thereafter lived and worked in Paris.

¹ The Italian futurists purposefully reject the art and culture of the past; they consider futurism to be the starting point, and everything earlier than it as insignificant. This could be only a statement of purpose, but futurists make this claim in everything and everywhere. It is inconceivable that Marinetti would participate in a conference with an analysis of antique Roman art. Deep in his heart, Marinetti might have been proud of this heritage, but what he preached was its destruction.



Robert Delaunay - Portrait of Iliazd (Ilia Zdanevich)

The poet-futurist Zdanevich's attitude toward Georgia's historical past and culture is important for us. The material preserved in his archive confirms that not only did he perform Takaishvili's assignment in Tao-Klarjeti and made drawings, sketches and blueprints and photographed material, but he also studied the natural features, geography (mountain systems, glaciers, gorges, rivers), history, ethnography, anthropology, population, migration, etc. of South Georgia. In these endeavors, Zdanevich drew tables and calculations and created mathematical formulas. The avant-garde poet revealed a scientific approach to architecture. Numerous architectural drawings with his own formulas are found in his archive. Apparently, Zdanevich was searching for the "golden ratio," a structural basis for the architecture of Georgian cathedrals.²

It should be noted that in Paris, even after his departure from Georgia, Zdanevich continued to work on Georgian architecture. The correspondence between Takaishvili and Zdanevich confirms this fact. Takaishvili wrote to Iliazd³ on July 13, 1933 that he had received Zdanevich's letter with the plan of Ishkani cathedral. From this letter we learn that Takaishvili was waiting for the general plan of Oshki cathedral, with details of the upper tier and the sketch of the eastern façade. Takaishvili points out that after receiving this material, he and

² This topic requires further research.

³ The pseudonym that Ilia Zdanevich adopted when he emigrated to France.

his colleagues will have all needed information from their expedition and would start publishing the book.

During his years in France, Iliazd – in addition to collaborating with Takaishvili and providing him with materials that he had researched – participated in International symposiums addressing Byzantine topics and also organized conferences and exhibitions and printed articles on Georgian medieval architecture.

In addition to history and architecture, Zdanevich studied literature and art. All this proves that for Iliazd the past was the basis for the present, on which he founded his knowledge and therefore his art, which significantly differed from the Italian futurists' ideology, that war would cleanse everything and disinfect Italian art from its historic past and memory. The future had to be built upon futurist bases only.

Zdanevich, who was one of the founders and main locomotives of Tbilisi's multicultural life, always expressed great interest in Georgian national culture and art.⁴ As mentioned above, Georgian modernism and the avant-garde that sprang from it were generally characterized by a search for this art's national foundations and, moreover, creation of art stamped with the signs of nationality.

The culture of the short-lived Democratic Republic of Georgia (1918–1921) was saturated with the national spirit. Similar approaches are seen in the writings of Georgian writers and thinkers of that time. Grigol Robakidze, for example, wrote in his essay "The Spirit and Work of the Nation" (1913):

"The spirit of the nation is ahead (ideally) of each of its members; it is one but many; it is multi-unified ... take the language. Who is its author? No one and everyone ... The author is the spirit of the nation ... and through his creativity, the artist enters into the soul of the entire nation."⁵

Geronti Kikodze claims that "... the individuality of the national soul is clearly seen in art. In this respect, nationality is truly unique ... A person is born and dies, one generation follows the other, while nationality retains graduality and sameness within this variation..."⁶

Valerian Gunia noted: "... self-awareness, the interest of the individual "me," has been manifested in the essence of the Georgian essayist, where it is almost always inseparable from knowledge of national character. Literary or other issues are part of the problem of national self-awareness in the Georgian character. Each individual is part of one whole – the nation."⁷

"... The tradition of the unity of national and personal interests in Georgian writings was so powerful that individual self-awareness takes on the character of socio-national self-awareness in the Georgian essay of the 20th century..."⁸

⁴ Despite the fact that Zdanevich's native tongue was Russian and that he also wrote his avant-garde poetry in Russian

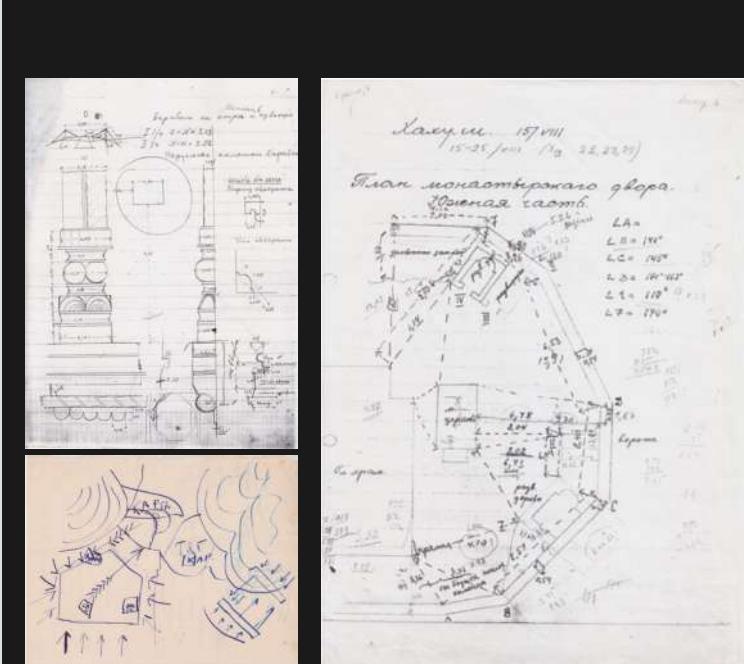
⁵ G. Robakidze, "The Spirit and Work of the Nation," People's Newspaper, 12 April 1913.

⁶ G. Kikodze, Letters, Essays, Literary Studies (1985), p. 36.

⁷ Playwright, critic, actor.

⁸ M. Khelaia, "V. Gunia: Characteristics of the Georgian Essay Style in 1920s," in The Georgian Literary Essay, 1920s, 1986, pp. 352–353.

⁹ L. Gudiashvili, "The Mystery of Beauty" in The Book of Memories, Tbilisi 1988, p. 43.

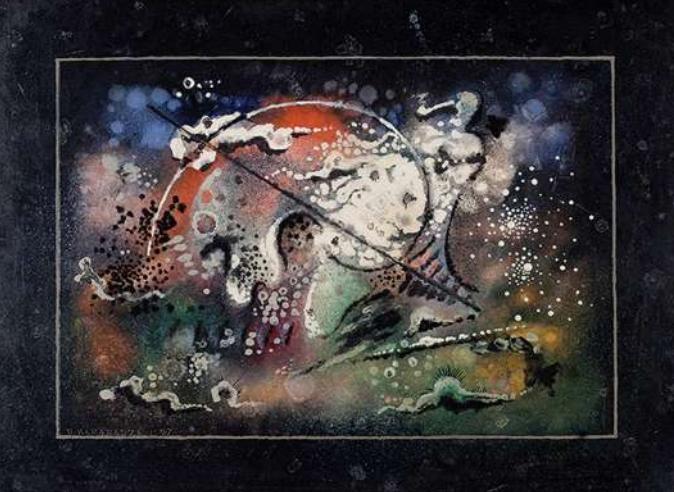


Sketches by Iliazd

Presenting Georgian art and highlighting nationality is apparent in the works of such modernist artist as Lado Gudiashvili, Shalva Kikodze, Elene Akhvlediani and David Kakabadze, who seemed to be the most prominent in moving from local meaning into cosmopolitan art. However, even in his avant-garde art, Kakabadze is also engaged in the quest for the Georgian character and for national signs. It is interesting how Gudiashvili evaluates his colleague's art: "An experienced eye will immediately notice [in Kakabadze's abstract paintings] that his pictures' colors or compositions do not resemble the usual abstract artworks. I have a clear sense of Georgian color, Georgian land and Georgian sky in them"⁹ – thus the artist wrote in his Book of Memories.

The analysis of modernist artists is crucial for us insofar as they emigrated in the late 1910s and in the 1920s. They appeared in Paris – a hub of modern Western art – where they shared this art and the concepts of Western artistic principles. They came to some conclusions that we will discuss below.

David Kakabadze was looking for "Georgian painting" language. In his letters from France in 1924–25, he wrote: "...national art should be seen in the activity of creative work ... our goal is to create finished work with a modern method ... with an enlightened spirit, Georgian



David Kakabadze – Abstraction



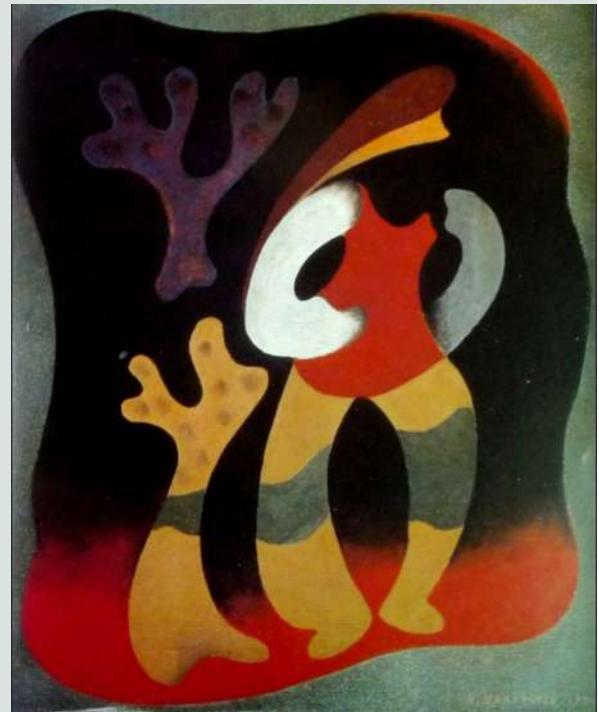
Shalva Kikodze - Caricature, Konstantine Gamsakhurdia

characteristics and Georgian temperament, the sense of modern life and its depiction [will happen] under the ceiling of humanity.”¹⁰

Shalva Kikodze's idea is also interesting in this regard. In a letter from Paris written in the 1920s, we read: “All art is created in the national framework of its nation. Only then is art valuable and justified. Only forms sprung in national frames carry international significance ... It is obvious that, for example, Georgian art should take shape, it should develop in the national framework. Only then will it be interesting.” (Paris, 8 August 1920).¹¹

In the second letter he sent to his family, he wrote: “... One of us (L. Gudiashvili) participated in the so-called “Salon” exhibition and I believe even sold one artwork. Kakabadze and I did not participate on the principle that the “Salon” will accumulate thousands of pictures for the exhibition and carry no artistic character. We recommended to Gudiashvili that he not participate either, but he did not believe us and made a big mistake. If he can't see this mistake now, he will see it soon. The exhibition of our pictures here must be accompanied by two essential justifications. First of all, it should be artistic... Secondly, it should stand out through the fact that it is Georgian. And the latter ... every viewer should have in his head when coming to see our pictures. The viewer should know that he looks at Georgian artworks, that what he sees is Georgia, the Georgia that for so long he did not know and did not want to recognize; that it is worthy to know Georgia and Georgian artworks.” (Paris, 3 November 1920).¹²

Georgian modernists, moreover, even avant-garde ones, nevertheless propagate art and culture developed in “national frames.” Similar parallels can be found in the history of other countries. Steven



David Kakabadze - Composition

Mansbach, an American art scholar and researcher of 20th century art, claimed that the Society of Polish Artists created Sztuka (“Art”) at the end of the 19th century “with two competing motivations: retaining national traditions during foreign occupation and cultural control, and, at the same time, establishing international progressive directions in art. It questioned the substantial value and purpose of traditional themes and forms. These, which are often opposing tendencies, became the driving force of modernity in the whole Baltic region.”¹³

Evidently, retaining nationality, revealing it, and moreover, developing it and changing it into a modern context was a characteristic of modernist cultures existing in the peripheries of the great empires. Understandably, the Georgian Democratic Republic, as a newly liberated state freed from Russia's imperial claws, followed the same trend.

The international and cosmopolitan Parisian culture demonstrates how the boundaries between different cultures were erased in modernism, where there was almost no sharp divide between The Netherlands' Vincent Van Gogh, France's Paul Gauguin, Spain's Juan Miró and Romania's Constantin Brâncuși, Switzerland's Alberto Giacometti and Belarus' Jewish Marc Chagall... Georgian artists tried to integrate into the West via art within “the national framework,” they tried to fit into the kaleidoscope of French modern art and to “give international meaning to [their] nationalistic art.”¹⁴

Nationality in art does not infer simple imitation or nationalistic exoticism. In some cases, for example, in that of Lado Gudiashvili, we know the artist added ethnic types to his works. In some of the works he completed in Paris in the 1920s, e.g., “Tsotkhali Fish” (1920), “Khashi” (1922), “Toast on Sunrise” (1920), “Feast in an Open Carriage”

¹⁰ D. Kakabadze, *Our Way, Art and Space*. Tbilisi, 1983, p. 141.

¹¹ K. Bagratishvili, I. Abesadze, and S. Kikodze, *The Cultural Heritage*, Tbilisi, 2005.

¹² K. Bagratishvili, I. Abesadze and S. Kikodze, *The Cultural Heritage*, Nekeri, Tbilisi, 2005.

¹³ S.A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe, From the Baltic to the Balkans, c. 1890-1939* (1997), p. 87.

¹⁴ K. Bagratishvili, I. Abesadze and S. Kikodze, *The Cultural Heritage*, Tbilisi, 2005.



Lado Gudiashvili - Khashi

(1920), "Kristine" (1919), "The Kinto's Feast" (1920) and others, we see such characters as a Kinto, a typical Tbilisi tavern, a young man in a chokha, a barrel-organ grinder in urban clothing and so on. These exotic types, of course, bring to mind certain national associations, although this is not what gives Gudiazhvili's art a national character.

The Georgian national traditions lay deeper in the works of the Georgian modernists. Gudiazhvili, Kikodze, Akhvlediani and even artists like Kakabadze, who created non-objective art and his avant-garde experiments have brought their work closer to Western European art, always maintained a connection with Georgian national traditions, reflected in the composition, colors, lines, surfaces and in some cases, links between Eastern and Western elements and signs of art. The integration of Georgian modern artists sprung "within the national framework" with Western art that took place after a deep understanding of European modernist artistic processes and the internalizing of modern artistic language. For example, Kikodze's works of his Parisian period clearly demonstrate his interest in symbolism and German expressionism; Akhvlediani's creations reveal a close connection with Maurice Utrillo's artistic style, where the French artist creates a peculiar mixture of post-impressionism and cubism; and Kakabadze offers his interpretations of abstractionism and cubism.

A picture from Kikodze's Parisian period "In Memory of a Deceased Young Friend" is saturated with symbolic thinking. The artist's fantasy and imagination transport us to a mystical world. The artist presents his self-portrait with Mephistopheles (depicted as a demon's face) and a skeleton (symbolizing death) playing a game of cards. Can it be a prophecy of an early death or a caricature, a grotesque reflection of reality, so typical of Kikodze's art? The question has no clear answer and the artist leaves us with a wide range of possible interpretations.

The extremely subjective characteristic of symbolism and the artist's deeply covered fantasy give rise to a sense of ambiguity, and at the same time, this condition and symbolism speak of the emotions of the artist himself. His melancholy mood and preliminary feeling of approaching tragedy and the unexpected departure from this world are completely revealed. Thus, the symbolists called themselves "Les



Shalva Kikodze - Three Artists



Elene Akhvlediani - Paris

Nabis," or "the Prophets." Consequently, Kikodze's creation is close to meanings beyond reality and to the eloquence of prehistory characteristic of symbolism.

However, in his paintings of his Parisian period Kikodze did not limit himself to symbolism; he was also very much interested in various movements of modern art, including German expressionism. In his painting "In the Artists' Café" Kikodze presents a corner of a modern city where artists gathered. The premises present a modern urban look. One sees all the customers. In the foreground, presumably, the artist and the prostitutes are present together. The artist does not provide an individual depiction of any of them. Their grotesque faces look like masks rather than portraits, their figures are depicted in rough forms. The men in the deeper background represent a single, anonymous mass. Even the face of a man, painted by the artist, is represented like a mask. I.e. the artist shows us an impersonal society, where ruttish amusement wins over spiritual life and high morality. This is "Paris wandering, light, sick, nervous..."¹⁵ as the artist himself wrote. Here the author depicted the lightness of the café life and its melancholy mood. In addition to the characteristic faces, the cold colors also contribute to this feeling, where green, brown and gray dominate.

The picture's space is maximally compressed, as if its front plain "drops" the composition and brings a dissonance and inner tension into the viewers' perception.

Kikodze's feeling for Paris reflects the estrangement of a modern, urban city. Rigidly worked forms, faces like masks, dissonant colors, upside-down perspectives, strong, wide strokes – these are the signs that connect Kikodze's work with expressionism. However, it should be noted that Kikodze's expressionism is restrained via his visual imaging: the color spectrum, composition and creation of forms demonstrate connection with Georgian traditional art. Nothing overwhelms here; the artist always sticks to the limits between the restrained tension and the mannered expressiveness, and he never crosses that border.

Elene Akhvlediani's Parisian views (e.g., "A District in Paris" (1927); "A Corner of Paris" (1926); "Paris" (1926) are associated with Maurice Utril-

¹⁵ K. Bagratishvili, I. Abesadze, and S. Kikodze, *The Cultural Heritage*, Tbilisi, 2005, p. 35.



David Kakabadze - Cubist Composition

Io's landscapes: widespread surfaces, generalized architectural forms, almost cubic geometry, lyrical city views, slow rhythms and a lively, clear, post-impressionist colorfulness. On top of this lie Akhvlediani's art's specificity, which attracted Maurice Raynal, a famous French critic. He estimated the young Georgian artist's artwork with the words: "Elene Akhvlediani is a very nationalistic artist, and this is her main worth." In his Book of Memories Lado Gudiashvili notes that Raynal was fascinated with the young artist's national traits.¹⁶

David Kakabadze's Parisian period should be noted separately. This analytical artist studied modern European artistic trends with scientific accuracy and then analyzed them and created his own avant-garde art through absorption. However, we should also note the specificity of his art. He always maintained a connection with the Georgian art tradition, and this connection is evident in his abstract and cubic compositions too. For example, in one of the works of Kakabadze's Parisian period – "Cubist Composition" (1920), the artist breaks reality down into geometric parts and offers a new artistic

world, where geometric shapes, which are each other's backdrops, create a surface-decorative painting. The colorful surfaces behind each other develop the depth of the composition. They create familiar things in the combinations of these generalized, geometric and decimated shapes – a still life of a tablecloth spread on the table with vases on it. However, this is not what distinguishes Kakabadze's cubist composition. The restrained brown-Bordeaux palette of his work makes it stand out, which is very close to the Georgian traditional art. The tablecloth's decoration is also important, as such decoration is almost always present in Georgian fabrics and carpets. The vase, which is depicted as a cut oval of milky white flatness, is marked by violet spots that resemble floral ornamentation. In a whole it creates an abstract form, which looks as an oriental arabesque. The merging of oriental and western artistic elements, the restrained color, the importance of surface, and the decorative fragments carrying national markings show the continuous links of Kakabadze's art with the traditions of Georgian national art.

If Frederick Jamieson's notion that "modernist aesthetics in some sense are organically linked with the unique self and private identity and with the unique personality and individuality, which presumably give a unique vision of the universe and a unique, unmistakable style"¹⁷ is true, then the art of Georgian modernists is associated with their personal individuality, holding within it inherited nationality. In

¹⁶ L. Gudiashvili, "The Mystery of Beauty," in *The Book of Memories.*, Tbilisi 1988, p. 43.

¹⁷ F. Jamieson, *Postmodernism and Consumer Society*, https://www.scribd.com/document/282572323/პოსტმოდერნისმი-და-სამომხმარებლო-საზოგადოება#fullscreen&from_embed; 18:26 11.12.2018.



David Kakabadze - Imereti

addition, in the case of Georgian modernists, this subconscious factor is added to the intellectual analyses of national art and the desire and practical attempts to integrate into Western art.

It should be noted that most Georgian artists living in France had been sent there by the Georgian authorities, and accordingly, these modernist artists were fully aware of the great responsibility that their homeland had imposed upon them. They often wrote about their obligations in personal letters and in various documents. For example, in a letter to his father, Kikodze wrote: "... I am careful with every day and hour, and due to the state's patronage, I see my great commitment very clearly." Georgian scholars addressed Evgeni Gegechkori, the Deputy Minister of Foreign Affairs, with the same depth of feeling: "There are three artists in Paris [Kikodze, Gudiashvili, and Kakabadze] who have been sent by the state to work in Paris. It's a great assignment that all of us are conscious of and all our work is directed to justify our artistic goal."¹⁸

They were motivated to receive education and experience in Paris (some artists were sent to other European countries, such as Akhvlediani,

who, before arriving in Paris, went to Italy (1922-27), while Chiaureli visited Germany, in particular Berlin (1922-24) to improve his craft as a sculptor) and then return home and share their knowledge and experience of modern art. The great majority of Georgian modernist artists had returned to Georgia by the end of the 1920s, even though they already knew about the dangers that lay in their now So-viet-occupied and ruled country. This demonstrates these artists' sense of responsibility, their love of their country and their desire to serve it.

There are memoirs and letters in which the artists discuss their return. For example, Gudiashvili, who had a French wife and all the preconditions to remain in Paris, nonetheless returned to Georgia. Gudiashvili wrote in his memoirs: "the desire to return to the homeland was strong and dominant. Living away from the homeland is a great tragedy."¹⁹

This statement underscores the fact that while in Europe's modern and dynamic world the modernist vision was sharply individual and personal, and the artists' personal ego was the main determinant of their artistic universe, the Georgian modernists demonstrated own artistic and individual personalities via identifying with the homeland. They shared their creative work with contemporary Western art but linked it to Georgian art in trying to achieve with this synthesis "international importance for national art."

¹⁸ K. Bagratishvili, I. Abesadze, and S. Kikodze, *The Cultural Heritage*, Tbilisi, 2005.

¹⁹ L. Gudiashvili, "The Mystery of Beauty," in *The Book of Memories*, Tbilisi, 1988, p. 47.

პროსესი ფოკუსი

მილი ფარე ვა



“

ადამიანი უნდა ჩაწვდეს საგნების არსს, ჩააღწიოს საფუძვლამდე



ვერა ფალავას შემოქმედებითი კრედო, თავისუფლად შეგვიძლია მოდერნისტული ხელოვნების იდეურ კონცეფციასთან დავა-კავშიროთ. ის არის ქართულ ხელოვნებაში მოდერნისტული თაობის წარმომადგენელი, რომელიც ემიგრაციაში 1922 წელს წავიდა ოჯახთნ ერთად ჰქონდა გერმანიაში, ხოლო შემდეგ 1923 წელს საფრანგეთში დასახლდა. ვერა ფალავა საერთაშორისო და ქართულ სახელოვნებო სივრცეში აღიარებული ხელოვანია. ის მუდმივად ავითარებს განსაკუთრებულ მხატვრულ სტილს, ხოლო შემოქმედების ბოლო ეტაპზე, აბსტრაქტული მხატვრობით, პარიზის ახალი სკოლის ღირსეულ წარმომადგენლად მკვიდრდება.

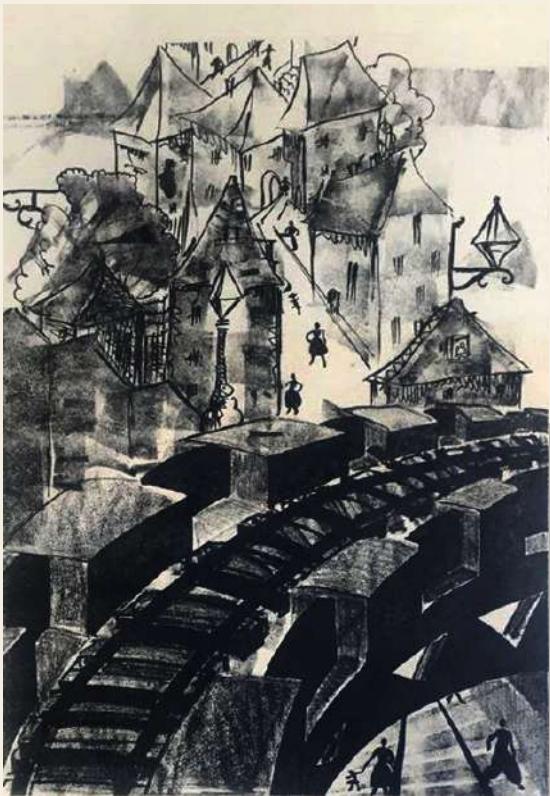


V. Pagava 55





ვერა ფადავას მხატვრული ძიება 1926 წელს გრავიურების სერიის შექმნით ინ-
ცება. ხეზე გრავირების მეთოდით შესრულებული ფადავას ადრეული ნამუ-
შევრები, რომლებიც ნაკლებად ცნობილია ქართულ სახელოვნებო სივრცეში.
ეს სერია ხელოვანის ერთ-ერთი პირველი გამოფენისთვის არის შექმნილი,
როცა ის „ხელოვნების და რეკლამის სკოლაში“ (l'école Arts et Publicité) სწავ-
ლობდა და გამორჩეული ესთეტიური ღირებულებისაა. ნამუშევრების თემატუ-
რი მრავალფეროვნება, მოდერნისტული ფორმა და ხაზის დენადობა, ორნა-
მენტის რიტმულობა და ექსპრესია, წიგნის ილუსტრაციის, გრაფიკისა და დიზა-
ინის სფეროებთან თანაკვეთაშია, რასაც შემოქმედების შემდგომ ეტაპებზე კი-
დევ უფრო განავრცობს ხელოვანი.





XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ვერა ფაღავა აბსტრაქტულ ნამუშევრებს ავითარებს. ფაღავას 1963-66 წლებში შესრულებულ აბსტრაქტიები ვენეციის ბიენალებზეც იყო წარმოდგენილი 1966 წელს. ფაღავას ნათელი ფერების, შუქ-ჩრდილისა და ფორმათმონაცვლეობის გეომეტრიული წესრიგი ხელოვანის პარმონიული სამყაროა, სადაც ფერი სენსუალური მგრძნობელობით უკავშირდება ფორმისეულ მოცულობითობას; ამ კავშირში – დეტალების ნატიფ სინთეზში აგებულია ერთიანი კომპოზიცია. ვერა ფაღავას ესთეტიკა, მისი აბსტრაქტული კომპოზიციები იკვეთება მოდერნიზმის ჰერიოდში მოღვაწე ხელოვანების მოტივაციასთან, რომლის მიხედვითაც მხატვრული მთლიანობის წვდომა და ფორმირება ასალი გამომსახველობითი ხერხების შემუშავებას გულისხმობს. 1920-იანი წლების საფრანგეთში მოდერნისტი ემიგრანტი ქალისთვის თვითრეალიზმი, ცხადია, არ იყო მარტივი პროცესი, მაგრამ ვერა ფა-ღავამ ემიგრაციის ეტაპზე, ფრანგულ კულტურასთან ინტეგრაციის შედეგად, განავითარა საკუთარი მხატვრული სტილი. ფაღავას შემოქმედების თითოეული დეტალი მთლიანობის ღრმა, დახვეწილი, უნიკალური სამყაროს განმსაზღვრელი ნაწილია.



vera pagava

“ A person should understand the essence
of things, to reach the ground

VERA PAGAVA IS AN EARLIER GENERATION REPRESENTATIVE OF THE GEORGIAN ARTISTS IMMIGRATED ABROAD.

Vera Pagava's creative credo can be freely combined with the ideological concept of modern art. Pagava is an earlier- generation representative of the Georgian artists immigrated abroad. She immigrated to Germany in 1922 and moved to France in 1923. Vera Pagava is well-recognized in the international, as well as in the Georgian artistic space. Pagava constantly develops a unique artistic style, and in the last stage of her creativity, with abstract painting, she establishes herself as a worthy representative of the new school of Paris.



ART ET PUBLICITÉ



SAMEDI 2 AVRIL 8^e 45

Vincent van Gogh



Vera Pagava's artistic search leads to the beginnings of creating the series of engravings made in 1926 (gravure sur bois) which is less known in Georgian art circle. They were created for one of the artist's very first exhibitions, when she was studying in the school of Art and Advertising (l'école Arts et Publicité) and are of outstanding aesthetic value. The thematic diversity of the presented works, modernist form and flow of lines, rhythmicity and expression of the ornament are in line with the fields of book illustration, graphics and design, and reveals itself at the next stages of artist's creation.

Vera Pagava continuously developed her creative style and modernist vision. Her Works from 60-ies of XX century mostly includes the abstract paintings and was presented at Venice Biennial in 1966. Pagava's series of that time, her geometric order of bright colors, light





and shade, and shape-shifting reveals a harmonious world where color is sensitive to the volume of forms; in this connection – an exquisite synthesis of details – a single composition is formed. Pagava's aesthetics in terms of abstract co-position depict a close connection with the modernist process; namely, the motivation of artists working in modernism is apparent in this work – access to artistic integrity, and formation through new expressive techniques. It could not be easy for a modernist immigrant woman in France in 1920s, though as a result of her integration into French culture, Pagava developed her own artistic style, in which each detail is a defining part of an integral, profound, sophisticated and unique world.



Vera Pagava continuously developed her creative style and modernist vision. Her Works from 60-ies of XX century mostly includes the abstract paintings and was presented at Venice Biennial in 1966. Pagava's series of that time, her geometric order of bright colors, light and shade, and shape-shifting reveals a harmonious world where color is sensitive to the volume of forms; in this connection - an exquisite synthesis of details - a single composition is formed. Pagava's aesthetics in terms of abstract composition depict a close connection with the modernist process; namely, the motivation of artists working in modernism is apparent in this work - access to artistic integrity, and formation through new expressive techniques. It could not be easy for a modernist immigrant woman in France in 1920s, though as a result of her integration into French culture, Pagava developed her own artistic style, in which each detail is a defining part of an integral, profound, sophisticated and unique world.



თანამედროვე პიზუალური ხელოვნება

ჩვენი დროის რეალიტეტი

ქათავი (ქან) გავუყონდ

სხვადასხვა დრო

სხვადასხვა გამოსახულებას მიითხვს. <...>

ჩემთვის ე.წ აბსტრაქცია

სულაც არ არის აბსტრაქცია.

პირიქით,

ის ჩვენი დროის რეალიზმია".¹

აღოლფ გოტლიბი

პოსტმოდერნიზმი, როგორც სიტუაცია, ერთგვარი კრიტიკული ყოფა, შემოქმედებითი ქცევის სხვადასხვა ასპექტებს განსაზღვრავს. ჩვენი კვლევის კონტექსტში განსაკუთრებული ინტერესის საგანს წარმოადგენდა პოსტმოდერნიზმის ძირითადი განმსაზღვრელი პარადიგმები, კერძოდ კი, იდენტობის საკითხი მიგრანტი მსატვრების შემოქმედებაში.

დეკარტეს შემდგომი ფილოსოფია თვითობასთან დაკავშირებით ერთიანი იდენტობის კონცეპტიდან ამოდის. სწორედ თვითობის გამო, პიროვნებას ეძლევა საკუთარი არსებობის მეტაფიზიკური და შემოქმედებითი გააზრების შესაძლებლობა, რასაც მორალურ პასუხესმგებლობებამდე მიჰყავს ის. თანამედროვე სამყაროში, ცენტრის ჰეგემონიის დაისის პირობებში უნივერსალური იდენტობის მოდელის რღვევა მიმდინარეობს. იდენტობის ფორმირება ხდება რთულ, წინაღმდეგობრივ სოციალურ კონტექსტში, შეუთავსებელ კულტურულ წარმონაქმნებში, პოლიტიკურ ტენდენციებში, მულტიკულტურულ იდენტობებში და მოდერნის „ეგოს“ მთლიანობის დაშლის პროცესში. თანამედროვე დენად, მოძრავ სოციალობაში იდენტობა ატომიზირებული, შერჩევადი და ცვალებადია. ფილოსოფობის, დანიელ დანეტის მოსაზრების თანახმად ის წარმოსახვითია და ერთგვარ „აბსტრაქტულ ობიექტს წარმოადგენს“.²

ჩვენი კვლევის ფარგლებში გაამოივეთა, რომ ბევრი ქართველი მიგრანტი ხელოვანის შემოქმედებას, მიუხედავად მათი განსხვავებული ხელნერისა, აბსტრაქტული ფორმატი აერთიანებს (ლუკა ლაგარი, ბესო უზნაძე, ლევან ბუგიანი, ალექსანდრე ბერიძე, თეატორჭაძე, თოლია ასტალი, ანნა ვ.ე., ქეთუთა ალექსი-მესხიშვილი, ლევან მინდიაშვილი, გია ეძგვერაძე, ნინო საკანდელიძე, კონსტანტინე მინდაძე, თამუნა სირბილაძე, გია რიგვავა, ირინა გაბიანი, თამარა ვ.ე., ვაკო თოფურია, ლადო ბერიძა, ანრი ბასი-

ლაია და სხვ.). აღსანიშნავია, რომ პოსტმოდერნიზმის ცნობილი მკვლევარი და ფილოსოფოსი, უილ დელიოზი და მისი თანაავტორი, ფელიქს გვატარი განიხილავენ აბსტრაქციას არა როგორც თვითორეფერენსირებულ ნიშანს, ან არსებით ფორმას, არამედ „...როგორც ხაზს, რომელიც არაფერს ბლუდავს, არ მოხაზავს კონტურს, რომელიც არ აერთებს ერთ წერტილს მეორესთან, არამედ ამის ნაცვლად ამ წერტილებს შორის გადის, რომელიც ყოველთვის გადახრილია პორიტონტალისა და ვერტიკალისგან, ისევე როგორც, დიაგონალისგან, რომელიც მუდმივად იცვლის მიმართულებას <...>. ამ ტიპის მუტანტი ხაზი, რომელსაც არ აქვს შინაგანი და გარეგანი, ფორმა ან ფონი, ჭეშმარიტად აბსტრაქტულია“.³ შესაბამისად, აცენტრირებული, შეუბლუდავი ხაზის მრავალობითი განაწილება სივრცეში, ისევე როგორც ეს მრავლობითი სივრცე შეუბლუდავი და უსაზღვროა. ჩვენს კვლევასთან მიმართებაში, საგულისხმოა, რომ აბსტრაქტულობის კონცეპტი არა მხოლოდ ფორმის ცვლას გულისხმობს, არამედ იმასაც, რომ აბსტრაქცია აღარ არის ჩავეტილი ისტორიის ჩიხში. მრავლობითი, წინაღმდეგობრივი „უფორმო“ ფორმები, როგორც ისტორიები იკვეთება ერთმანეთთან, მუტირებს და პარადოქსულ ველად იკითხება. კვლევის შედეგად, კულტურულად ცნობადი ფორმების მიღმა მუშაობის ტენდენცია მიგრანტ მხატვრებში იმდენად აშკარა ტენდენციად ყალიბდება, რომ განხილული აბსტრაქტული ნამუშევრების უნივერსალური, ტრანსნაციონალური, ტრანსკულტურული გამოსახულებების კონტექსტში განხილვის საშუალებას გვაძლევს. როგორც სხვადასხვა კოდების, ენების, კულტურების გადაკვეთის ველი, აბსტრაქცია აღნიშნული მხატვრებისთვის იქცევა შესაძლებლობების სფეროდ, სადაც „ზედაპირი იკითხება, არა როგორც ცარიელი ან სუფთა, არამედ ინტენსიური, სადაც ინტენსივობა გალისხმობს სხვა უცნაური შესაძლებლობების უხილავი ვირტუალობის შევსებას“.⁴

¹ The Ideas of Art, Tiger's Eye. Vol. 1. 1947. P.43

² Деннет Д. Почему каждый из нас является новеллистом // Вопросы философии. - 2003. — № 2; с.122

³ Gilles Deleuze, Felix Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia (Minneapolis, University of Minnesota Press). 1987. pp. 498- 99

⁴ Rajchman, John. Another View of Abstraction. Journal of Philosophy and the Visual Arts: Abstraction (5), p.16



„მე მსოფლიო მოქალაქე ვარ და დედამინის ნაწილი ვარ“⁵ – აცხადებს კვლევის ფარგლებში ჩატარებულ ინტერვიუში თეა ჭორკაძე. მისი მომნესხველი ლანდშაფტები სწორედ ზემოაღნიშნული სიტყვების მეტაფორად იკითხება. ნაპოვნი და შემდეგ დამუშავებული ხის, მეტალის და მინისაგან შედგენილი ობიექტების ერთობლიობა მგრძნობელობის მინიმალისტური ხასიათით გამოიჩინება, მაგრამ უარს თუ იტყვი ყოველგვარ წინასწარგნენცყობება და მოლოდინებზე, მუდმივად ცვალებადი ისტორიების მონაზილე გახდები. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, რომ მიუხედავად იმისა, რომ თეა ჭორკაძის ნამუშევრები სტუდიოში იქნება, დასრულებულ სახეს მხოლოდ საგამოფენო სივრცეში იძენს. საბოლოო კონფიგურაცია იმ სპეციფიკურ სივრცით არის განსაზღვრული, სადაც ისინი განთავსდება და ამ ველთან კომუნიკაციის შესაძლებლობისა და შეუძლებლობის ზღვარზე გაივლის. იქ იქმნება უცხო ორგანიზმი. უტყვია და უენო. განუმეორებელი აბსტრაქტული ლანდშაფტი, რომელიც დროის მიღმა არსებობს. სკულპტურული მიკრო სამყარო, სადაც თითქოს ყველაფერი გაჩერებულა, არადა ყველაფერი ერთი მდგომარეობიდან, მეორეში გადადის, რადგან ურთიერთობის მცდელობის შედეგი ობიექტსა და სივრცეს შორის, ორმხრივ ტრანსფორმაციას განაპირობებს.

„საბოლოოდ არსად ვგრძნობ თავს კარგად – არც საქართველოში, არც გერმანიაში და არც აშშ-ში, მაგრამ ამავე დროს ყველგვან კარგად ვარ“⁶ – აცხადებს ქეთუთა ალექსი-მესხიშვილი და მართლაც, მის ფოტოგრაფიაში რეპრეზენტაციის და სახვითი რეალობის უამრავი სიბრტყე და შრეა გადახლართული. სხვადასხვა მასალაზე დატანილი ფოტოების (გამჭვირვალე ქაღალდი, მუყაო, ქსოვილი და სხვ.) მეშვეობით ის ამ მედიუმის შესაძლებლობებს იკვლევს. ექსპრესიონისტი გამოსახულებასთან და მასალასთან – მუშაობის პროცესში კვალს ტოვებს მასალაზე (ფხაჭნის, ჭრის), შედეგებს კი ანალოგური და ციფრული საშუალებებით აფიქსირებს. მაგრამ ეს გამოსახულებები მხოლოდ შუალედურ მდგომარეობას წარმოადგენს, შემდგომში კი მათი დამუშავება მიმდინარეობს. აღსანიშნავია, რომ 2015 წელს ველნის მუზეუმში (Kölnerischer Kunstverein) გამართულ მის პირველ პერსონალურ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო როგორც პორტრეტები, ასევე ნატურმორტები და აბსტრაქციები. გამოფენის სახელწოდება – Hollow Body ტანვარჯიშისა და ძალოსნობის ერთ-ერთი ძირითა-

დი პოზიციის სახელწოდებიდან იყო ნასესხები, რომლის დროსაც სხეულის დაძაბულობა ცქერისას არ აღიქმება, არადა სპორტსმენის საკმაოდ დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. ამ იდეის მეტაფორული გააზრების ფარგლებში არტისტი იკვლევდა საკითხს, რამდენად შეუძლია ფოტოგრაფიას ასახოს სუბიექტი და რამდენად დიდი ინფორმაცია რჩება ზედაპირს, ხილულს მიღმა. მუზეუმის კიბის უკრებში, მთელს სიმაღლეზე გაჭიმულ ნახევრად გამჭვირვალე ფარდაზე, აბტრაქტული ფორმები იყო დატანილი. კიბის ჭრილში, სართულებს შორის მისი დავიდება, ფარდის სრულ აქტმას შეუძლებელს ხდიდა, შესაბამისად ამ დაჭიმული ფერადი „სხეულის“ ნანილი ისევე უხილავი რჩებოდა მაყურებლისთვის, როგორც მისი Hollow Body მდგომარეობა უბრალო დამკვირვებლისთვის.

„ჩემი სტილი სერიოზულად იცვლება. ფოტოს შემდეგ იყო პრინტი, ეხლა ფერწერაა. არ ვიცი საით მივდივარ“. <...> მე ვარ ჩემს ნამუშევრებში. ფოტოგრაფიაშიც კი, სხვის პორტრეტს რომ ვაკეთებ, საკუთარ თავზე ვყვება“⁷. – ბესო უბნაძის „საკუთარი“ აბსტრაქტული სამყარო კონკრეტული მნიშვნელობების, კონცეფციების, ფორმებისა და გამოსახულებების მიღმა არსებობს. ფერადოვანი ჩანართები თავისუფალ, მაგრამ მკვრივ სიცარიელებია გამოკიდებული. მისი დახვეწილი, მეტყველი არა-ნიშნები ხელუბლებელი, ნედლი ენერგიაა. როგორც ერთგვარი ნიშნები თანამედროვე სამყაროსი, უნივერსალური სიმბოლოები, ისინი გადის დროის, ადგილის და ენის მიღმა. მათი მნიშვნელობა კომუნიკაცი-



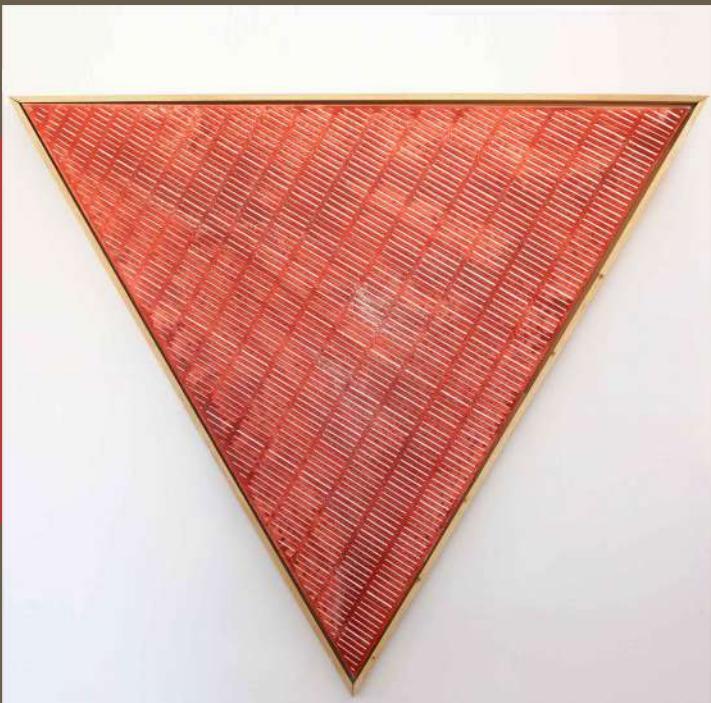
⁵ ამონარიდი პროექტის - „ინტეგრაცია და იდენტობა“ ფარგლებში ჩატარებული ინტერვიუდან. თეა ჭორკაძე. 2017

⁶ ამონარიდი პროექტის - „ინტეგრაცია და იდენტობა“ ფარგლებში ჩატარებული ინტერვიუდან. ქეთუთა ალექსი-მესხიშვილი. 2017

⁷ ამონარიდი პროექტის - „ინტეგრაცია და იდენტობა“ ფარგლებში ჩატარებული ინტერვიუდან. ბესო უბნაძე. 2018

აში შედის და უკავშირდება იდეას ან გრძნობას, რომელიც უკვე დალექსილია მნახველში, მაგრამ ჟერ არ გაცოცხლებულა. ეს სახეები სინტაქსისა და ნარატივის გარეშე, რეციპიენტის სრულიად ახალ გამოცდილებას ჰასუხობს. იგივე შეიძლება ითქვას ციფრულად მოდიფიცირებული ფოტოგრაფისა და შერეული ტექნიკის ნაბავისგან შექმნილ ერთმანეთზე დადებულ ნახევრად გამჭვირვალე გამოსახულებებზე, რომელთა გადაკვეთები ურთიერთგამომრიცხავ სულისმემდვრელ გრძნობებსა და ხილვებს იწვევს. თითბერზე დატანილი, მომაკადოვებლი, მელანქოლიით გაფლენილი იმიჯები ჟადოსნური ბაღის ასოციაციას იწვევს. უცნაური არსებებით (ყვავილებით), როგორც მოგონებებითა და ხილვებით დასახლებული უტოპიური ბაღი ერთდროულად წარსულის, ანმყოსა და მომავლის განსახიერება და გამოცდილება.

რაც შეეხება ლუკა ლაბარის აბსტრაქტულ ნამუშევრებს, ისინი სტრუქტურებზე, სისტემებზე, რითმსა და აღქმის პროცესზე ერთგვარი რეფლექსიაა. მინიმალისტური აბსტრაქტული სერია „მოძრავი კადრები“, აერთიანებს ნამუშევრებს, სადაც ენერგიული მოძრაობა უძრავ, გარინდებულ, გაჩერებულ გარემოშია წარმოდგენილი. განსაზღვრულ საზღვრებში მოქცეული ელემენტები ვიბრაციის განცდას ქმნის, მაგრამ ამავე დროს ეს კომპლექსური ნამუშევრები აბსტრაქტულ სივრცეში მოჩვენებით მოძრაობაზეა აგებული. შესაბამისად ნამუშევრების არ ქმნის არანაირ ჩვეულ მოლოდინს და წინასწარგანწყობას. ხოლო აღქმის ტრადიციული საშუალებების დაძლევის მცდელობის გზით თუ ვივლით, მაშინ მათთან ურთიერთობა „თვით-კომუნიკაციის აქტის“⁸ მსგავს პროცესში გადაიზრდება.



ალექსანდრე ბერიძე ქმნის ერთგვარ აბსტრაქტულ ტოპოსებს, ათავისუფლებს რა გამომსახველობით ექსპრესიულ პოტენციალს, რომელიც უქსტები-აგენტების მეშვეობით მის ენერგეტიკულ



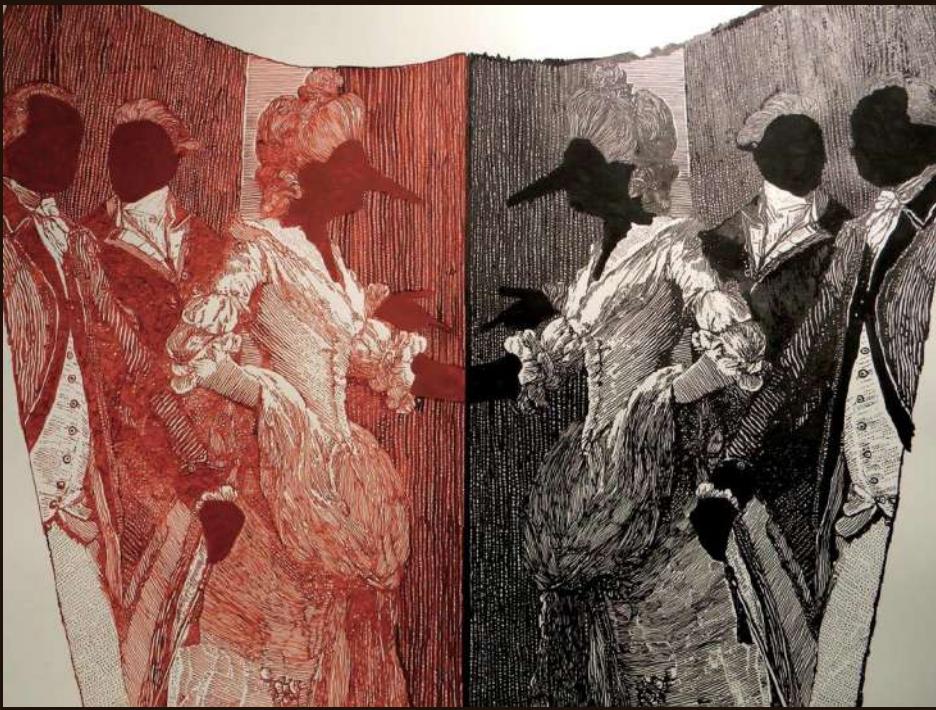
პოტენციალთან ერთიანდება. აბსტრაქტული სერია – ოპესები, ოპტიკის, აღქმის, პლანების, სიღრმის, სივრცის, ფორმების, ფერის სხვადასხვა მდგომარეობების კვლევაა. თხევადი ფერების, სხვადასხვა ფორმისა და მოხაზულობის ლაქების დინება ჩვენი ცნობიერების და დენადი მდგომარეობის რეფლექსია – „სემანტიკური სტრუქტურების ნაკადების ერთობლიობა, რომელიც მყისიერად ჩნდება ჩვენს ცნობიერებაში“⁹. მხატვარი კი არ ასახავს, არამედ განსაზღვრებებსა და სტრუქტურებს მიღმა არსებული მრავალმნიშვნელოვანი კოდების კვალს ტოვებს თითქოს, რომელიც მოიცავს ყველა ასპექტს – ჩვენს შინაგან ცხოვრებას, ცნობიერებას, ეროვნებს, სურვილებს, განზრახვებს, მიზეზებს, მეხსიერებას და ა.შ.



ჩვენი კვლევის ფარგლებში მნიშვნელოვანია აღინიშნოს თეატრულის შავ ხავერდზე შესრულებული ნამუშევრების სერია, სადაც სიმბოლიზმით აღსავს, ენიგმატური სცენებში განსაკუთრებით საინტერესოა ფორმების მუქ ფორთან შებმა. საგულისმოა, რომ გვეტაძის შავი ხავერდი, არ არის აბსტრაქტული მოდერნისტული ფონი. ეს ახალი უდროო უსასრულობაა, რომელიც ცდილობს ჩაყლაპოს და შეიწოვოს ყველა ელემენტი. მიუხედავად იმისა, რომ ფორმა-სიმბოლოები თითქოს გამაგრებული არიან სიბრტყებები და არ ექვემდებარებიან შავი ფონის მიზიდულობას, მის

⁸ <http://www.lucalazar.com/movingstills.html>

⁹ <https://www.sefome-academie.fr/>



უძირო ენერგიას ისინი მატერიალურიდან ასოციაციურ განზომილებაში გადაჰყავს. საგნები და ფიგურები აღარ არიან ყოველდღიურ მოთხოვნილებებთან კავშირში, ისინი ცნებებად და მნიშვნელობებად გარდაიქმნებიან და თავადაც აბსტრაქტულ სუბსტანციებად იქცევიან. მავი სივრცე ამ გამოსახულებებს სიმბოლობად აქციეს და მათი საბრვრების, კონკრეტული სივრცის მიღმა გასვლას განაპირობებს. ასეთივე „სიმავე“ ლადო ფოჩხუას სერიაში „ახალი არისტოკრატის წიგნი“, სადაც განყენებული ფონის ენერგია შთანთქავს კონკრეტულ გამოსახულებას და აბსტრაქციის კატეგორიაში გადაჰყავს ის. ასევე, სწორედ ამ აბსტრაქტული სივრცის გამოა, რომ ანდრო სემეკოს რაინდები სახის გარეშე, დროისა და გეოგრაფიის მიღმა დგანან. ბუნდოვან ლანდშაფტები მოხეტიალე პარადისული რაინდები, ერთი შეხედვით ასეთი ნაცნობები და ახლობლები, ამავე დროს ასეთი მიუწვდომლები არიან. მათი კონკრეტული ქმედებები, რიტუალები უცხო ლანდშაფტი, დროისა და ისტორიის მიღმა ხორციელდება და უნიკალურ გამოცდილებას გვთავაზობს.

ზემოაღნიშნულიდან ვამომდინარე, ტრადიციული აბსტრაქციისგან განსხვავებით თანამედროვე აბსტრაქცია იკითხება არა როგორც უარყოფა გამოსახულების, ფიგურის, ისტორიის, არამედ გაერთიანება, რეასამბლიაჟი - როგორც ახალი კავშირი, ვიდრე უარყოფის ესთეტიკური გამოცდილება. ადგილი, სადაც დეტალიტორიალიზაცია ხდება, როგორც ავტორის, ისე რეციპიენტის შეხედულებების, სადაც გარდამავალი მდგომარეობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ფიქსირებული პოზიცია. ეს უსასრულო, მეტაფორული, ტრანზიტული სივრცე სხვადასხვა იდენტობის, კულტურის, ისტორიის შერწყმის ველი, შეინოვს ყველაფერს აქამდე არსებულს და იმასაც რაც უნდა მოხდეს. ის თითქოს მეტაფორაა, რომელიც კულტურულ ასიმილაციას განასახიერებს.

აბსტრაქციის გამოყენებაში სხვადასხვა ქვეყანაში, კულტურაში, ენაში ბალანსირების მცდელობა იკვეთება. აქ საბრვრები მოშლილია. პიროვნება აღნიშნულია, მაგრამ ამავე დროს საიდუმლოა.

მასში აბსტრაქტორებული ხდება იდენტობა, რომელიც მრავალ მეხსიერებასა და იდენტობას, ურთიერთობას, ასოციაციასა, მეტაფორას და ისტორიას აერთიანებს. იბადება ახალი იდენტობა, რომელიც მხატვრისა და რეციპიენტის წარმოსახვის სტიმულირების შედეგია. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, თანამედროვე აბსტრაქცია შეიძლება განხილულ იყოს, როგორც ერთი მეტასტორიის საბრვრებიდან თავის დაზენვის საშუალება, დიდერენცირებული სამყაროს ჩარჩოდან გასვლის მცდელობა და რეალობის პლურალისტული აღქმის, უსაბრვრო ინტერპრეტაციების სივრცეში გადასვლის სურვილი.

ცნობილი სოციოლოგის, ზიგმუნტ ბაუმანის აზრით, ჩვენი სოციალურობის ფორმა, ისევე, როგორც საზოგადოების ფორმა რომელშიც ცაბოვრობთ, დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ წყდება „ინდივიდუალიზაციის“ საკითხი. ინდივიდუალიზაცია მდგომარეობს ადამიანის იდენტობის „მოცემულობიდან „ამოცანად“ გარდაქმნაში და მოქმედი პირებისთვის პასუხისმგებლობის მინიჭებაში, როგორც ამ საკითხის გადაწყვეტისთვის, ასევე შედეგებისთვის...“¹⁰ კლასიკური მოდერნიზმისგან განსხვავებით, „დენადი“ თანამედროვეობის დროს, როდესაც არა მხოლოდ ინდივიდების მდგომარეობა საზოგადოებაში, არამედ ის ადგილებიც, რომელზეც შეიძლება ჰქონდეთ წვდომა და სურდეთ დაიკავონ, სწრაფად ტრანსფორმირდება, მიზნები „დიდ უცნობად“ იქცევა. იდენტობის პრობლემა იცვალა ფორმა და შინაარსი და ის „მდგომარეობს არა მხოლოდ იმაში, თუ როგორ მიაღწიო შერჩეულ იდენტობას და აიძულო გარშემომყოფები აღიარონ ის, არამედ იმაში რომელი იდენტობა აირჩიონ და როგორ შეძლო დროულად გააკეთოს სხვა არჩევანი თუ ადრე შერჩეული იდენტობა დავარგავს ღირებულებას ან მოხიბლაობას“.¹¹ მემკვიდრეობით გადაცემული ან შეძენილი იდენტობის ნაცვლად, მისი აზრით აჯობებდა გლობალიზებული სამყაროს რეალობის შესაბამისად, იდენტიფიკაციების კვლევა „რომელიც არასოდეს მთავრდება, რომელიც მუდმივად დაუსრულებელია, ამოუნურავი და ღია თავის მომავალ მოქ-

¹⁰ Зигмунт Бауман: Индивидуализированное общество. М., 2005. с. 182

¹¹ Зигмунт Бауман: Индивидуализированное общество. М., 2005. с. 185

¹² იქვე



მედებაში, რომელშიც ჩვენ ყველა აუცილებლობით ან შეგნებით ვართ ჩართულები".¹²

მულტინარატულ საზოგადოებაში იდენტობა მოუხელთებელ, აცენტრირებულ ტრანსფორმირებად, ღია კონცეპტად იქცევა. მისი საფუძველი დისლოცირებულია და მუდმივად ტრანსფორმირდება ახალ კულტურულ სისტემებთან მიმართებაში, პერმანენტულად იცვლება გარემოს, ინტერესების, ფიზიკური თუ ვირტუალური ურთიერთობის შედეგად. თანამედროვე ადამიანი იდენტობების მუდმივი აგებით, დემონტაჟითა და ახლის ფორმირებითაა დაკავებული. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, პოსტმოდერნისტულ კულტურაში „ქალურობის“ ისტორიული კონცეპტის გამდიდრებაც ხდება მულტისექსუალური მოდელების გამოყენებით. ამ ველში მრავალსქესიანი სუბიექტი ცვლის პატრიარქალურ სუბიექტს და სექსუალობას გრძევრის, ბინარული სტრუქტურების, სუბიექტ-ობიექტის და სხვა სახის „შეზღუდვების“ მიღმა გვთავაზობს. ტრადიციული სტრუქტურების რღვევის, „მამავაცური“ და „ქალური“ დაპირისპირების მოხსნის პირობებში, პიროვნება გაგრძელია, როგორც „ღია იდენტობა“.

ყილ დელიობის ნომადიზმის იდეით და ლუს ირიგარეს მულტისექტუალური მითოლოგით, შთავინებულ ფემინისტ ფილოსოფოსს - რობი ბრაიდოტის, ნომადური სუბიექტივიზმის ცნება შემოაქვს, რომელიც ენინააღმდეგება სუბიექტის მუდმივ, უცვლელი იდენტობამდე დაყვანის ტენდენციას. მისი თვალსაზრისით შეუძლებელია სუბიექტის გარკვეულ საზღვრებში მოქცევა, რადგან ის მუდმივად მოძრავი და ცვალებადია, მუდმივად ჭროცესშია. შესა-

ბამისად, ამონბრივი და კულტურული რეპრეზენტაციის სისტემების გამრავლების პარალელურად, ჩვენ შესაძლო იდენტობების მონაცვლე სიმრავლესთან გვაქვს საქმე და ყველა მათგანთან შეგვიძლია იდენტიფიცირება მოვახდინოთ. „ეს არ არის პლურალიზმისკენ მოწიდება, არამედ მგზნებარე თხოვნა აღიარებული იყოს მრავლობითობის პატივისცემის აუცილებლობა, მოიძებნოს მოქმედების ის ფორმები, რომელიც ასახავს კომპლექსურობას“.¹³

ეთერი ჭკადუას ნამუშევრებში ყურადღებას იპყრობს ქალთა როლებით თამაში. აღსანიშნავია, რომ თითემის ყველა ნამუშევარში ავტორი თავის თავს ხატავს. ეს მისი ავტოპორტრეტები და ალტერ ეგოების პორტრეტებია. მხატვარი თავისი ხელოვნების ჩარჩოში გამოაშვარავებს თავის უამრავ სახეს, ეთამაშება უამრავ „მეს“ და მაყურებელსაც ნებას რთავს ჩაერთოს ამ როლურ თამაშებში - იყოს შეყვარებული და გამანადგურებელი, მრისხანე და საშინელი, სექსუალური და სასონარვეთილი; ხან პატიმარი, ხან მძინარე ღვთაება, ხან დემონი და ხან პატარძალი, მანიაკი, გლადიატორი, ტურისტი, სნაიპერი... ერთი საუბმობს, მეორე ყვინთავს, მესამე თამადობს, მეოთხე ცეკვავს.... „ახალგაზრდა თაობას ძალიან მოსწონს ის ქალი პერსონაჟი, რომელსაც ვხატავ, არადა ეს უნდურად მოხდა. ეს პერსონაჟი გვაკლდა. მათთვის აღმოვჩნდი ასეთი. გამოვხატე მათი სურვილები“.¹⁴ - ეთერი ჭკადუა.

გია ეძვერაძის პატარძლის პროექტი (აქცია, ვიდეო, პერფორმანსი) და პერფორმანსების სერია დაიწყო 1997 წელს, როდესაც არტისტმა სპონტანურად დაიწყო ცეკვა, როდესაც ბაზრობაზე საპატარძლო კაბა აღმოაჩინა. პროექტი მთავარი გმირი თეთრ კა-

¹² Рози Брайдотти, «Путемnomадизма». Хрестоматия «Введение в гендерныеисследования». Ч.II. —«Алетейя», 2001.с.136-163

¹⁴ ამონარიდი პროექტის - „ინტეგრაცია და იდენტობა“ ფარგლებში ჩატარებული ინტერვიუდან. ეთერი ჭკადუა. 2018

ბაში გამოწყობილი პატარძალია (თავად მხატვარი), რომელიც იდენტობის ძიებისას სხვადასხვა აქტივობებს ახორციელებს. ის ცეკვაეს, საუბრობს, ეძებს საქმროსა და შთაგონებას, იდეებსა და მაყურებლის მოწონებას. (ვიდეორგიოლების ერთმანეთზე დადებული ხმა ისტერიულ დაძაბულობას და აბსურდულ გარემოს ქმნის). მეტაფორული ციკლი აერთიანებს ეტაპებს - „ცეკვა“, „მშვენიერი“, „გაზა“. მულტიმედია პროექტი საკუთარი საბღვრების, პატრიარქალური ღირებულებების, გენდერული სტეროტიპების, დიქორომიების რღვევის (საკრალური/ტრივიალური, ბანალური/-ამაღლებული და სხვ.) პროცესს, იდენტობის სუბვერსიის თემას ემბიანება და არტისტის ინდივიდუალურ არსებაზე უარის თქმის მდგომარეობასა და ბინარულ ოპოზიციებს შორის მონაკვეთში არსებობას ასახავს. პროექტის ინტერაქტიულ ნაწილში მაყურებელსაც სთავაზობენ მოირგოს კაბა და ჩანეროს საკუთარი აქტივობა კამერაზე და აღმოჩნდეს მდგომარეობაში - „უსაფრთხოდ, მყედროდ, დაცულად ყოფნის შანსის გარეშე და განწირული, რომ იყოს დე-ტერიტორიალიზებული“.¹⁵

ფრანგი კულტუროლოგის, მირჩე ელიადეს აზრით, ჰოსტმოდერნისტული ანდროგინულობა არ არის სქესის უარყოფა, არამედ პირველ რიგში, ადამიანის მოთხოვნილება „დაუბრუნდეს, დროუბით მაინც - სრულ ადამიანურ მდგომარეობას, როდესაც ორივე სქესი არსებობს ერთად, სწორედ ისე, როგორც ერთად არსებობს ყველა სხვა ღირსება და ყველა სხვა თვისება ღვთაებაში. კაცი, ჩაცმული ქალის სამოსში არ ცდილობს ქალად წარმოჩენას, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს, ის ერთი წამით აცოცხლებს სქესთა ერთიანობის იდეას, იადვილებს რა ამგვარად კოსმოსის საერთო გაგებას“.¹⁶

ცნობილი კულტუროლოგი, ფილოსოფოსი, უან ბოდრიარი მიიჩნევს, რომ „სხეულის მთელი უახლესი ისტორია, ეს არის მისი დემარკაციის ისტორია, ისტორია იმისა, ნიშნებისა და განსაზღვრებების ქსელი, როგორ ანაწევრებს და უარყოფს მას“.¹⁷ ფემინისტი ფილოსოფოსი, ღონა ჰარაუეის აზრით დღეს სცენაზეა კიბორგი, რომელიც პოსტგენდერულ სისტემაში ცხოვრობს. „ეს ნიშნავს ერთდროულად აგებას და განადგურებას მანქანების, იდენტობების, კატეგორიების, ურთიერთობების, სივრცობრივი ისტორიების. და რადგან ორივე სპირალურ ცეკვაშია გადაჭაჭული, მე მირჩევნია ვიყო კიბორგი, ვიდრე ქალღვთაება“.- აცხადებს ის „კიბორგის მანიფესტში“.¹⁸

ქეთი კაპანაძე არაერთგზის იკვლევს საკუთარ პიროვნებას და საკუთარ როლს, როგორც ქალი და მხატვარი. ის დაინტერესებულია იდენტობის (არა მხოლოდ საკუთარი იდენტობის) საკითხე-



ბით დე -პერსონალიზებულ საზოგადოებაში, სადაც პლურალისტული მოდელი ბატონობს. 2002-2003 წელს ის ქმნის ფოტოების სერიას - სტიგმატები და გადანაცვლებები. მხატვარი იღებს რეკლამის ფოტოებს, ხატავს და ზედ საკუთარი ან სხვა ადამიანების გამოსახულებას პროექტებს ავთებს. ერთმანეთზე დადებული გამოსახულება მრავლდება და ერთგვარ პიბრიდებს -გენდერულ „ფაზლებს“ ქმნის. ჩნდებიან პერმოფრონდიტი არსებები. ზოგიერთი კაცად იქცევა, ზოგი ვარსკვლავად, ნაწილი კი ძალადობის მსხვერპლს ემსგავსება.

მეტა-ნარატივის დაისის პირობებში იდენტობასთან დაკავშირებული მიდგომებისა და მეტამორფოზების კვლევის სურვილია ასევე მის „სავარაუდო საჭიროების სერია“ - ტილოზე დაბეჭდილი ჰას-პორტის შავ-თეთრი ფოტოები, სადაც ის სხვადასხვა იმიჯს ეთამაშება - კლეოპატრა, არაბი, ჟენტლემენი, ინდიელი, ამოუცნობი, დიდგვაროვანი. „ძალიან პრიმიტიულად რომ აქსნა, ადრინდელი ხელოვნება იყო ერთი წყვილი თვალით დანახული განცდები და გრძნობები, ახლა კი, თითქოს ასი თვალით დანახული. ეს ახალი ხელოვნება უცხოპლანეტებით თითქოს. ეს დრომ მოიტანა და ის იმდენად აბსტრაქტულია, რომ ახსნა და დასაბუთება არ შემიძლია“.¹⁹ - აცხადებს მხატვარი კვლევის ფარგლებში ჩატარებულ ინტერვიუში.

ჰოსტმოდერნიზმისთვის ჰარადიგმულია განსხვავებული ენობრივი კოდის, დისკურსის, სტილისტიკის თანხვედრა და გადაკვეთა. თხრობა მხოლოდ სხვადასხვა აზრობრივი ველის გადაკვეთისას,



¹⁵ <http://www.stuxgallery.com/exhibitions/gia-edzgveradze>

¹⁶ Mircea,E. The Morphology and Function of Myths. Belgrade. 1987. P. 23

¹⁷ Baudrillard J. Symbolic Exchange and Death. 1991. P.114

¹⁸ Haraway, Donna, J. A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Feminism in the Late Twentieth Century. University of Minnesota Press. Ebook. 2016.p.68

¹⁹ ამონარიდი პროექტის - „ინტეგრაცია და იდენტობა“ ფარგლებში ჩატარებული ინტერვიუდან. ქეთი კაპანაძე. 2017

კოდების გადახლართვისას ხორციელდება. კოდი ხომ ნიშნების გარკვეული სტრუქტურაა, რომელსაც თავისი ისტორია აქვს, შესაბამისად, მათი შეჯახება იწვევს გადატვირთვას. თანამედროვე სამყაროში კოლაჟი, როგორც სხვადასხვა გამომსახველი კოდის გადაკვეთის ადგილი, სივრცის ორგანიზაციის უნივერსალურ პრინციპად განიხილება. ეს სამყაროს ხედვის პარადიგმული პროგრამაა, პრინციპულად პლურალისტული და ფრაგმენტული, პიბრიდი, რომელიც ერთდროულად რამდენიმე კულტურულ, სიმბოლურ, ნარატიულ, სემიოლოგიურ ფორმას და ნიშანს აერთიანებს. პოსტმოდერნიზმისთვის ფუნდამენტური აცენტრიზმის იდეის კონტექსტში, კოლაჟის ფენომენი პროგრამულად უარყოფს პრიორიტეტულობის ყველა ვარიანტს და განხილულია როგორც თოთოეული სემანტიკურად გამოყოფილი მნიშვნელობის უბნის, ველის, ელემენტის თანასწორობის იდეა.

მაგ. ანნა კ.ე.-ს არტისტული პრაქტიკა იმ ჰერმენევტული საზღვრების გადაღახვაზეა მიმართული, რომელიც სხვადასხვა დისციპლინას შორის არსებობს. ადგილ-სკეციფიკურ ინსტალაციებში ის იყენებს ტექსტებს, ცნობილ ვიზუალურ კოდებს, საკუთარ გამოსახულებას, ვიდეოს, ხმას, ნახატს, ობიექტს და ქმნის პიბრიდულ ნამეშევრებს, სადაც რეპრეზენტატიული ფორმები აბსტრაქტულთან იკვეთება. ყოველი ელემენტი დაკავშირებულია მეორესთან ისე, რომ თავად ეს ელემენტები არ არის ფიქსირებული კონკრეტული მედიუმის საზღვრებში. საბოლარი ტივტივებს, ისევე როგორც ელემენტების ურთიერთდამოკიდებულება. ამ ჰერტროგენული ინსტალაციების კლასიფიკირება, ნაკითხვა, საკმაოდ რთული ამოცანაა, რადგან ისინი ერთდროულად სხვადასხვა ენაზეა (არქიტექტურა, დიზაინი), „დაწერილი“, რომელთა აღრევით იქმნება მხოლოდ მისთვის ნაცნობი ახალი „უცხო“ ენა, რომლის მეშვეობითაც ის არსებულ კულტურულ, სოციალურ, არტისტულ სტრუქტურებს იკვლევს და აანალიზებს. აქ არ არსებობს ძირითადი და მეორადი ტოპოსები. არცერთ ელემენტს არ აქვს უპირატესობა, ისევე როგორც არ არსებობს პრვილეგირებული კავშირები მათ შორის. იქმნება უსასრულო მნიშვნელობები, რაც ჰერმანენტულ არჩევანს განაპირობებს. ყველა აღსანიშნს აქვს საშუალება გადაკვეთოს სხვა ნიშანთან და შექმნას ახალი აღმნიშვნელი, რომელიც მომავალ ნიშნებს გააჩენს.

ანნა კვ ერთ-ერთ ინტერიუში თონეიჭერობისდროინდელ საყურადღებო ისტორიას იხსენებს: „გერმანიაში რომ გადავედი ახალი ენების სწავლა დავიწყე (გერმანულის, ინგლისურის), მანამ-



დე, საქართველოში, სხვა ენებს ვიზუალური (ქართულს, ფრანგულს, რუსულს). კომუნიკაციის აუცილებლობის ასეთ სტრუქტულ სიტუაციაში არაცნობიერად გამომიმუშავდა თავის გამოხატვის ჩემებური გზა. ყველა ჩამოთვლილ ენას უსირცხვილოდ და უნამუსოდ ვურევდი, ისე რომ, ყოველი წინადადება შედგებოდა: 3 სხვადასხვა ენის სიტყვებისგან და ხშირ შემთხვევაში კიდევ ისეთი „სიტყვისგან“, რომელიც არც ერთ ენაზე არ ვიცოდი – შეფერხების და სიტყვიერი ნაკადის შეჩერების გარეშე, სხარტად ვაყალიბებდი რაღაც აბსტრაქტულ ხმოვნობის ვიბრაციას – რომელიც ორგანულად ცვლიდა იმ ჩემთვის უცნობ, მაგრამ საჭირო სიტყვას. <...> ყველა ამ, ჩემ მიერ შექმნილი უცნობი ვერბალური ვიბრაციის ამოცნობას და მის კონტექსტუალურ ინტერპრეტაციას ცდილობდა. მერე კი თავისებურად გააზრებულს უკან მიძრუნებდა – მთავაბობდნენ ახალ-ახალ, სულ სხვადასხვა კონტექსტიდან გაგებულ მნიშვნელობებს. ასე რომ, ადგილი ჰქონდა ინტერაქტიულ შემოქმედებას. ამის ხარჯზე შინაარსები ყოველ შემოთავაზებაზე იცვლებოდა და ეს შინაარსის ქმნადობა უსასრულო პროცესში გადადიოდა. პრაქტიკულად ის შემოქმედებითი მეთოდი ხორციელდებოდა, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს – აღმნიშვნელის „შევიდება“ და მისი ახლებური და ინდივიდუალური დატვირთვა ორივე მხრიდან – შემქმნელის და მომხმარებლის.“

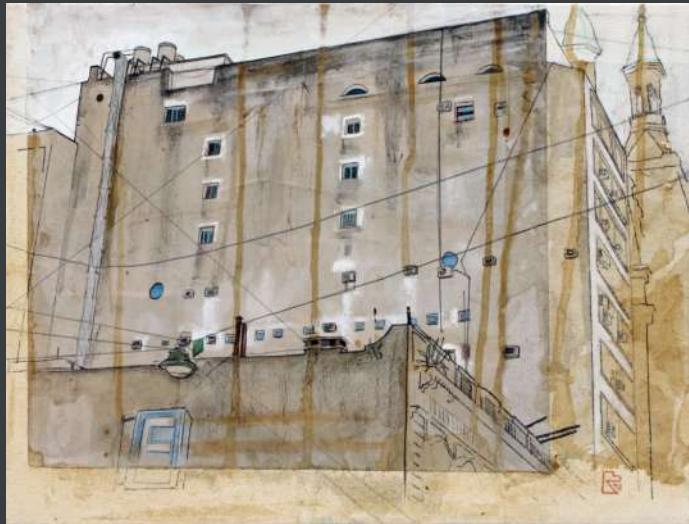
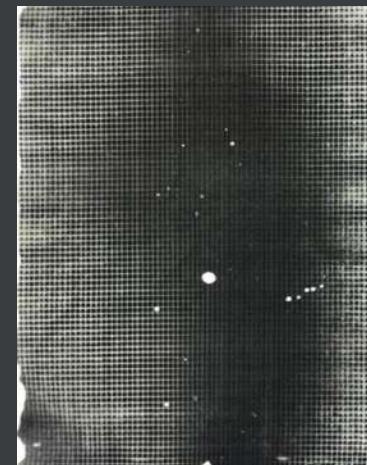
კოვა რამიშვილის შემოქმედებაში ნათლად იკვეთება ერთდროულად სხვადასხვა მედიითა და საშუალებით გატაცება, რაც რთულ ასოციაციურ-კონცეპტუალურ სახეებს ქმნის - „ჩემს პროექტები გესაუბრეთ, სადაც სურათი, სივრცე, ფერწერა, ფოტოგრაფია ერთ-მანეთს უერთდება“. ²⁰ – აღნიშვნას ინტერიუში მხატვარი და გულისხმობს „დაკარგული ლანდშაფტებს“, რომელიც ფერწერის, ქანდაკების, ფოტოგრაფიის, მოძრავი გამოსახულების ერთობლივობაა. აქ ფერწერა ქანდაკების თვისებებს იძენს, ფოტო – მოძრავი გამოსახულების. იშლება საზღვრები – ხდება ერთი სივრცი-დან მეორეში გადასვლა, ერთი დისციპლინიდან მეორეში, ორი განზომილებიდან სამში. მხატვარი, რომლისთვისაც ფერწერა და გრაფიკა მნიშვნელოვანი მედიუმია ამ პროცესს გამოსახულების მიგრაციას უზოდებს. – „მიგრაციის პროცესი ძალიან საინტერესოა – როგორ შეიძლება „იცხოვროს“ ერთმა და იმავე გამოსახულებამ სხვადასხვა მედიუმში, სიტყვაზე, როგორ შეიძლება ჩვეულებრივ-



²⁰ <https://hammock.at.ge/> უკანონო ტერიტორია - ინტერვიუ Anna K.E. -სთან

მა ნატურმორტმა, პორტრეტმა ან თუნდაც ნახატმა იცხოვროს ქალალდზე, იცხოვროს მოძრავ გამოსახულებაში ან იცხოვროს ფოტოგრაფიასა და ქანდაკებაში. <...> ეს პროცესები – გამოსახულების მიგრაციის – ქმნის საინტერესო რეჟიმებს და პლატფორმებს. იმისთვის, რომ აღმოაჩინო, როგორ ცვლის გამოსახულება მედიებს და როგორ იცვლება თვითონ, ეს მომენტები ჩემთვის ყოველთვის ძალიან საინტერესო იყო“.²¹ მედიების უსასრულო ტრანსფორმაციის პროცესი მუდმივ აბრობრივ გადატვირთვას იწვევს და პერცეფციის ჩვეულ საბლვრებს აფართოვებს. შესაბამისად, „დაკარგული ლანდშაფტები“ – ეს ერთდროულად არსებული და არარსებული, მეხსიერებაში ჩატეჭდილი, ნანახი და მიუწვევლი, მიტოვებული და წარმოსახვითი პეიზაჟები, დროის და ისტორიის ნიშნების მიღმა არსებობას იწყებს.

მულტიდისცილინარული მიდგომა ახასიათებს ლევან მინდიაშვილს. მხატვარი ყურადღებას ამახვილებს იმ გარდამავალ მდგომარეობაზე, როდესაც პარადიგმის ცვლა და სოციალური თუ სხვა კონსტრუქციების რღვევა ხდება. მისი მხატვრული კვლევა მოიცავს ისეთ თემებს, როგორიცაა სუბიექტი/ობიექტის დიქ-



ტომია, მეხსიერება და იდენტურობა. შერეული ტექნიკით შექმნილი ურბანული ლანდშაფტები ერთდროულად აბსტრაქტული და რეალისტურია. ეს ერთგვარი განზოგადოებული სახეებია იმ ადგილებისა, სადაც მას უცხოვრია. მასალა ხას უსვამს გარდამავალ მდგომარეობს და დღვევანდელ სამყაროში „ადგილის“ და „სახლის“ ცნებების დროიებით და ეფემერულ ხასიათს უსვამს ხაზს – „უდავოა, რომ ისტორიულად ძალიან მნიშვნელოვან დროს ვცხოვრობთ. <...> ამ პროცესმა ჩვენი ყოფის ყველა სფერო და ჩვენი პლანეტის ყველა კუთხი ერთნაირად მოიცვა – ახლა ვცხოვრობთ, როგორც პოლ ვირილიომ თავის დროზე უწოდა, „ერთიან გლობალურ დროში“ (ნაცვლად „ისტორიული – ლოკალური“ დროებისა, სადაც ყველა ქვეყანა თუ კულტურა საკუთარი ტემპით თუ გზებით ვითარდებოდა).“²²

თოლია ასტალისა და დილან პირსის ნამუშევრები ფორმის ქმნა-

დობისა და დეკონსტრუქციის პროცესს ერთდოულად მოიცავს და შემდეგ ამ „მოგზაურობის“ ნიშნებს ატარებენ. ბბარები, ნაწიბურები, ამობურცული ფორმები, ნაპრალები, ნაგლეჯები, შრეები და ზედაპირები ერთმანეთთან ურთიერთობენ, ურთიერთებები, ეხმიანებიან, გარდაქმნიან ერთმანეთს, კვალს ტოვებენ და ბზოთვისა და ნიშნების მუდმივი ქმნადობის პროცესს ასახავენ. ბორიდან ეს აბსტრაქტია, რომელიც ერთგვარ უცნობ მდგომარეობას ასახავს და რომელიც „გახსნილია საკუთარი მიმართულების, ისევე როგორც ისტორიის თვალსაზრისით.“²³ გამოსახულების ნაწილს სხვა გამოსახულება ფარავს, დანაწევრებული გამოსახულებები კი ანაწევრებენ ინფორმაციას და მის მნიშვნელობას, რომლის ბოლომდე მოხელთება და ამოხსნა შეუძლებელი ხდება. ის მეხსიერებაში სამუდამოდ გებეჭდება, მაგრამ მუდმივ გამოცანად რჩება. აღსანიშნავია, რომ თოლია ასტალი და დილან

²¹ <https://hammock.at.ge/koka-ramishvili/> „გამოსახულების მიგრაცია“ - ინტერვიუ ხელოვან კოვა რამიშვილთან

²² <https://hammock.at.ge/interview-levan-mindia-shvili/> ინტერვიუ ხელოვან ლევან მინდიაშვილთან.

²³ <http://www.duesseldorfphoto.de/en/ausstellung/astali-peirce-faultlines/>

პირსი 2000 წლიდან თანამშრომლობენ, მას შემდეგ, რაც ისინი ლონდონში, ჩელსის ხელოვნების კოლექტი შეხვდნენ ერთმანეთს. ისინი ერთად წარადგენენ ნამუშევრებს – ობიექტებს, სკულპტურებს, ნახატებს, ფოტოგრაფიულ პრინტებს, ვიდეო და ხმოვან ინსტალაციებს. თოლია ასტალი დაიბადა საქართველოში, თბილისში, დილან პირსი კი საფრანგეთში, პარიზში. დღეს ისინი ორივე ცხოვრიბენ და მუშაობენ გერმანიაში, ბერლინში. მნიშვნელოვანია, რომ თოლია ასტალი მათ თანამშრომლობას ასე აფასებს - „ეს არ არის ორი ეგოს ჭიდილი, არამედ ერთად აჩრის განვითარება“.²⁴

გლობალიზაციის და მულიკულტურალიზმის პირობებში სუბიექტურობა იცვლება მრავლობითობის ცნებით. მრავლობითობა (მინაგანი დაპირისპირების გარეშე), იდენტიფიკატორული პოტენციალის გაორება, გასამება, გამრავლებაა მულტისუბიექტურ სოციალურ გარემოში. მოზაიკური, კოლაჟური, სიმულატორული რეალობის შედეგად ხდება იდენტობის კლონირება. ჩვენი კვლევის ფარგლებში ნათლად იკვეთება ადამიანის და მისი თვითობის მიმართ დამოკიდებულება პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიურ დისკურსში, რომელიც ეჭვის ქვეშ აყენებს ერთიანი, მთლიანი თვითობის არსებობის საშუალებას და რომლის პირობებშიც ხდება თვითობაზე და პიროვნებაზე ტრადიციულად ჩამოყალიბებული წარმოდგენის დევონსტრუირება. იდენტობი იკვეთება, ახდენს ერთურთის დისლოცირებას, რაც შემოქმედებითი დიფუზიის საწინდარი ხდება. პოსტმოდერნისტული ინდივიდი ზაფლება საკუთარი დისკურსიული პრაქტიკების პროცესუალურობაში. მისთვის იდენტობის ცვლა არ არის ახლის ძებნის სურვილი, არამედ შემოქმედებითი რეალიზაციის ერთგვარი თანამედროვე აუცილებლობა ან ცხოვრების დინების არჩევანია. თუ მოდერნულობაში მთავარი იდენტობის კონსტრუირება და მისი სიმყარის შენარჩუნება იყო, პოსტმოდერნიზმი სუბიექტი ცდილობს გაეცეს ფიქსაციებს და განსაზღვრულობებს. პოსტმოდერნიზმი პროტესტს უცხადებს განმანათლებრულ ან მოდერნისტულ სუბიექტს, მე-ცენტრიზებულ არსებობას და ახალ საზღვრებს ადგენს. ის გადის ინდივიდუალური თავშესაფრიდან იმ განზომილებაში, სადაც არ არის სისტემური ცენტრაცია. იდენტობა აღარ არის ჰერმეტული. ის იშლება ფრაგმენტებად, სიბრტყეებად, რომელიც თავს-

უფლად ედება ადამიანის ცხოვრების ტრაექტორიას. ის შეიძლება წარმოდგენილი იყოს, როგორც გამოცდილებების, უესტების, კომუნიკაციური ნაკადების ასამბლიის.

სოციოლოგის, ზიგმუნტ ბაუმანის მოსაზრების თანახმად, პილივრიმი მოდერნისტის მეტაფორაა, ტურისტი კი პოსტმოდერნისტს განასახიერებს, რომელიც აღარ არის ერთ ტოპოსს მიჯავალი, არამედ სულ მოძრაობს და მუდმივად კვეთს კულტურულ საბლვრებსა და არეალებს. საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს მაია ნავერიანის შემოქმედება, რომლის ირაციონალური მიღვმა მხატვრული ენის მიმართ, ჩვენს გადანაცვლებას განაპირობებს უცხო, ჯერ კიდევ უცნობ, შეუსაბლელელ სივრცეში წარსულისა და მომავლის გარეშე და მასზე რეფლექსირებისა და ამ სამყაროს კვლევის უსასრულო შესაძლებლობებს გვაძლევს. „მიუხედავად იმისა, რომ 26 წელი ვიცხოვრე იქ, არასოდეს მიფიქრია რომ სამუდამოდ ვიყავი წასული. აქ ეხლა კარგად ვგრძნობ თავს, მაგრამ მომავალში არ ვიცი რა იქნება. არასოდეს ვყოფილვარ ბოლომდე მოწვეტილი. ყოველთვის მოგბაურის პოზიცია მქონდა. ჩემი ნამუშევრები ასახავს ამ კონდიციას. შიში მაქვს, რომ რაღაცას მივეწეო. <...> იყო ხელოვნი თავისთავად გამორიცხავს რაიმე კუთვნილებას. ემიგრანტი ხელოვანი იგივეა, რაც ტურისტი. არ მიგავათვებს არაფერს ბოლომდე. არაფერზე ხარ მიწებებული. ეს დიდი პრივილეგია.“²⁵ - აცხადებს მხატვარი კვლევის ფარგლებში ჩატარებულ ინტერვიუში.

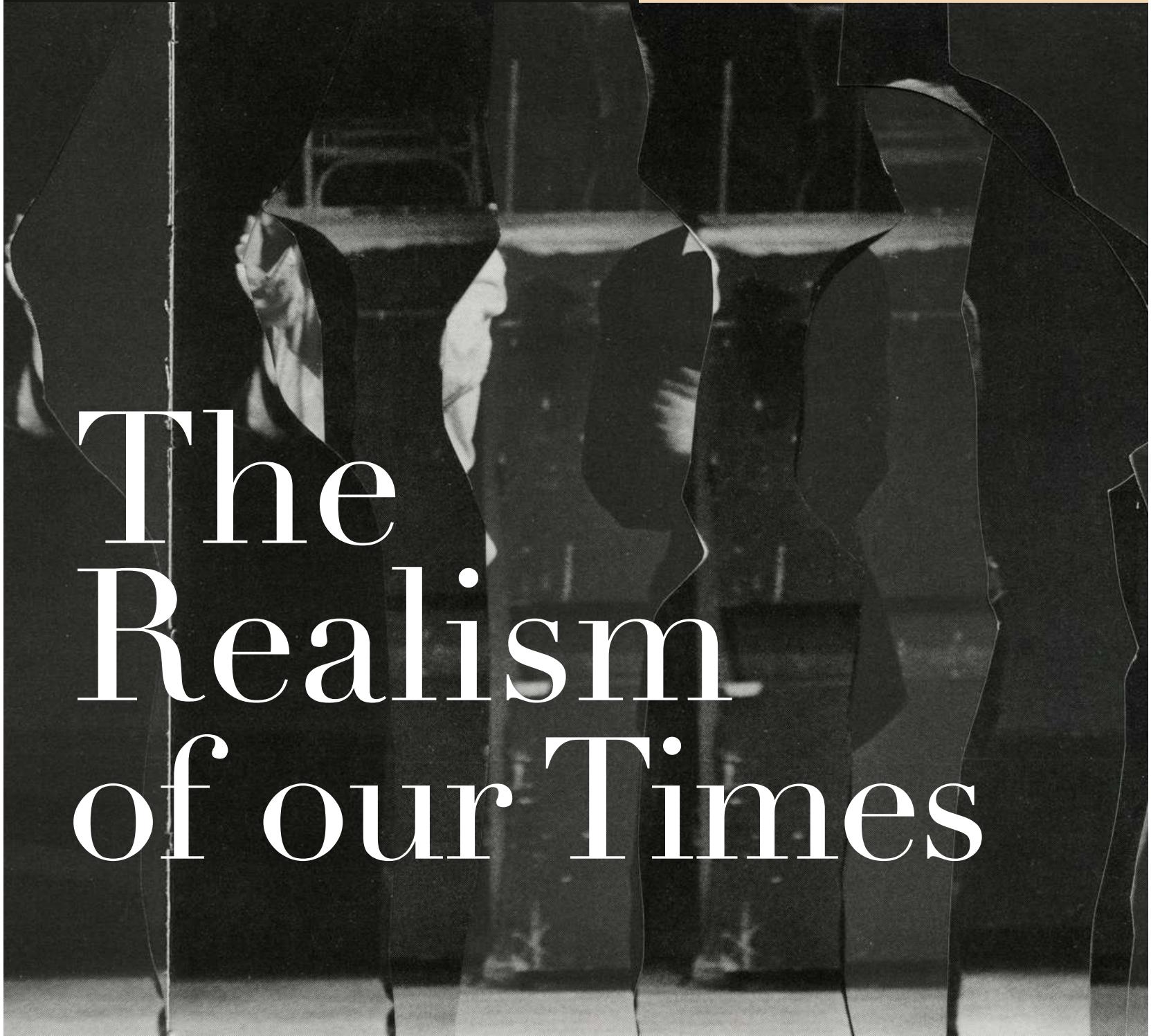
თანამედროვე სამყაროში ასიმილაცია არ არის ერთნაირობა, არამედ სიმბოლოების, მიზნებისა და მნიშვნელობების უსასრულო ცირკულაცია, რომელიც მუდმივი მოძრაობის შესაძლებლობას ქმნის. პოსტმოდერნისტული პარადიგმის პირობებში, პოლიკულტურულ სამყაროში აქცენტი კეთდება მულტიკულტურალიზმზე, შესაბამისად იდენტობა განიხილება, როგორც გლობალურ-ლოკალური ერთობლივი პროექტი, რომელიც არ გულისხმობს განსხვავებულის გაერობას, არამედ „სხვასთან“ ურთიერთობაში შესვლას უზრუნველყოფს, როგორც თანაარსებობის ფორმას (ან აუცილებელ პირობას). თუ მოდერნიზმი კულტურული მონოლოგია, პოსტმოდერნიზმი კულტურული დასლოგია, „კომუნიკაციის ექსტაზის“²⁶ პირობებში ახალი ფილოსოფიური ფორმა ურთიერთობისა, რომელიც არ გულისხმობს მხოლოდ ინფორმაციის გაცვლას, არამედ ურთიერთობის თანაბარუფლებიანი ველის შექმნას ჩემსა და ჩემსა და სხვას შორის. შედეგად იბადება ერთგვარი შეამაგალი ხელოვნება, რომელსაც უამრავი შრე და განზომილება აქვს. ის მოიაბრეს ერთდროულად, როგორც დიალოგს საკუთარ თავთან (სხვასთან საკუთარ თავში) ასევე სხვასთან გარეთ. „სხვა“ ორივე შემთხვევაში განიხილება როგორც თანასწორი მონაზილე, რაც კიდევ ერთხელ ხას უსვამს „ურთიერთობის“ ფენომენს პოსტმოდერნიზმში. გლობალური კონტექსტების ინტენსიფიკაციის პირობებში კულტურები ეჭახება ერთმანეთს, ერთურთში აღწევს, რაც დროსა და სივრცის, გამოცდილებების გადახლართვას და ახალი უცნობის დაბადებას იწვევს.



²⁴ <https://www.radiotavisupleba.ge/a/ukhilavi-parda/27281135.html> ასტალი და პირსი: „ეს არ არის ორი ეგოს ჭიდილი, არამედ ერთად აჩრის განვითარება“.

²⁵ ამონარიდი პროექტის - „ინტეგრაცია და იდენტობა“ ფარგლებში ჩატარებული ინტერვიუდან. მაია ნავერიანი. 2018

²⁶ Baudrillard J. Extasy of Communication. Postmodern Culture. Ed. By H.Foster. I. 1998



The Realism of our Times

RESEARCH BY KETI (KETEVAN) SHAVGULIDZE

//

**Different times call
for different images <...>
the so-called
abstraction is not an
abstraction for me.
On the contrary, it is a
realism of our times".¹**

Adolph Gottlieb

As a situation, as a kind of critical existence, post-modernism determines different aspects of creative behavior. The main defining paradigm of post-modernism is a subject of special interest within our study; specifically, we emphasize identity issues in the works of émigré artists.

Since Descartes the philosophy of personality has been rooted in the identity concept. As a result of personality an individual is able to comprehend his/her metaphysical and creative existence, leading to moral responsibility. In a modern world, in the sunset of the hegemony of a center, the universal identity model is being deconstructed. Identity is formed in a complex, reactive social context, among incompatible cultural artefacts, political tendencies, multicultural identities and the breakdown of the unity of modern "ego". Identity is automatic, selective and altering in the modern fluid and mobile world. According to the philosopher Daniel Dennet, it is imaginary, constituting an "abstract object"² of sorts.

¹ *The Ideas of Art, Tiger's Eye. Vol. 1. 1947. P.43*

² Деннет Д. Почему каждый из нас является новеллистом // Вопросы философии.- 2003. — № 2; с. 122.



Our study demonstrated that many Georgian émigré artists' creations, despite their different handwriting, are unified in an abstract form (Luka Lazar, Beso Uznadze, Levan Bugiani, Alexandre Beridze, Tea Jorjadze, Tolia Astali, Anna K.E., Ketuta Akeksi-Meskishvili, Levan Mindiašvili, Gia Edgveradze, Nino Sakandelidze, Konstantin Mindadze, Tamuna Sirbiladze, Gia Rigvava, Irina Gabiani, Tamara K.E., Kako Topuriam, Lado Beroza, Anri Basilaia, et al.) It should be noted that a famous post-modernism researcher and philosopher Gilles Deleuze and his co-author Pierre-Félix Guattari view abstraction not as a self-referencing sign or an essential form, but "as a line, which limits nothing, doesn't sketch contour, doesn't connect one point with the other, instead it goes between the points that are slanting away from the horizontal and vertical, as well as diagonal, always changing directions. <...> This type of mutant line, which has no internal or external, shape or background, is truly abstract."³ Consequently, the multiple distribution of a-centric, unlimited lines in space, is limitless and infinite, just as is this multiple space itself. In regards of our study, it has to be noted that an abstract concept doesn't only mean a form change, but also that an abstraction is not closed up in the dead-end of history. Multiple, opposing, "formless" forms crisscross like stories; they mutate and read as a paradoxical field. This study demonstrates that the tendency to work beyond culturally familiar forms is so pronounced in the work of émigré artists that it allows us to discuss them in the context of an universal, transnational and transcultural imagery. Just as a crossing field of different codes, languages and cultures, abstraction has turned into a realm of possibilities for these named artists, where "the surface reads not empty or clean, but intentional, where intensity implies the filling up of other virtually of strange opportunities."⁴

"I am a world citizen and a part of Earth"⁵ claims **Tea Jorjadze**, in her interview during the compilation of this research. Her fascinating landscapes read as a metaphor for the above-mentioned words. The unity of objects constructed from found and then processed wood, metal and glass is characterized by minimalist sensitivity, though if one puts aside all prejudices and expectations, one becomes a part of constantly changing stories. In this regard it is important that while Tea Jorjadze's works are produced in a studio, they can only be "completed" in an exhibition space. The final configuration is determined by the specific space in which the works are placed, and this walks a fine line between communication and miscommunication with the field. An alien organism is formed there. Silent and mute. A unique abstract landscape which exists beyond time. A sculptural micro-universe, where it seems as if everything has stopped while everything morphs from one mode to the other since the opportunity of contact between the object and space determines mutual transformation.

"In the end, I never feel good – neither in Georgia, nor in Germany nor in the USA, but at the same time, I feel good everywhere"⁶ says Ketuta Alexi-Meskishvili – indeed a multitude number of planes and layers of representations and visual realities are intertwined in her photography. Photos applied to different materials (transparent paper, cardboard, textile, etc.) allowed her to research opportunities



within this medium. She experiments with the image and material – she leaves marks while working (scratching, cutting), then captures the image with analogic and digital means. However, these images represent only a transitory phase; they are processed afterwards. It is noteworthy that Alexi-Meskishvili presented portraits, as well as still-lifes and abstractions, during her first solo show in 2015 in the Kölnischer Kunstverein. The title of the exhibition – Hollow Body – was borrowed from one of the main positions in gymnastics and weightlifting: during this position the body does not appear tense, though to achieve this state takes a lot of effort on the athlete's part. Within the metaphorical realization of this idea, the author explores whether photography can depict a subject, and how much information is left behind the perceived exterior. Abstract forms were placed on a semi-transparent curtain which was stretched full length in a museum stairwell. Putting it up among stairs, between the floors makes it impossible to perceive the whole curtain, thus parts of this stretched, colorful "body" were as unseen by the visitors as the Hollow Body position remains invisible by regular viewers.

"My style is changing drastically. Print followed photo, now its

³ G. Deleuze, F. Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis, University of Minnesota Press). 1987. pp. 498-99.

⁴ J. Rajchman. "Another View of Abstraction," *Journal of Philosophy and the Visual Arts: Abstraction* (5), p.16

⁵ Excerpt from interviews complied for the "Integration and Identity" project. Tea Jorjadze. 2017.

⁶ Excerpt from interviews compiled for the "Integration and Identity" project. Ketuta Alexi-Meskishvili. 2017.

⁷ Excerpt from the interviews compiled for the "Integration and Identity" project. Beso Uznadze. 2018.



painting. I don't know where I'm going ... it's me in my works, even when I'm creating somebody's portrait, I am telling a story about me."⁷
– Beso Uznadze's "own" abstract world exists beyond specific meanings, concepts, forms and images. Colorful inserts hang in free, albeit solid emptiness. His exquisite, significant non-points carry raw virgin energy. As a kind of signs of modern world, universal symbols, they transcend beyond time, place and language. Their essence communicates and relates to an idea or feeling that is already stored within the viewer, though hasn't been revived yet. These faces with no syntax or narrative bring to their recipients a completely new experience. The same can be said of layered semi-transparent images, a combination of digitally modified photographs and mixed media techniques; their crossovers create new experiences, achieved by contradictory and harrowing feelings and visions. Enchanting, melancholic images placed on brass bring associations of a magic garden. A utopic garden populated by strange creatures (flowers) as memories and visions is simultaneously an image and experience of past, present and future.

Luka Lazar's abstract work is a reflection of structures, systems, rhythms and perception. "Moving Frames," a minimalistic abstract



series, unites works where energetic movement is represented in an immobile, silent, still environment. Elements constrained by borders evoke feelings of vibration but at the same time, this complex art is based on imaginary movements in an abstract space. Therefore, the art does not create familiar expectations or prejudices. If we take the path of overcoming the traditional tools of perception, then contact with the art turns into a "self-communication"⁸ process.

Aleksandre Beridze creates abstract themes; he releases his visual expressive potential, which reunites with his energetic potential via gesture agents. Abstract series entails the researching of different states of opuses, optics, foreground depths, space, forms, and colors. The flow of fluid colors and the spots of different forms and contours are reflections of our consciousness and fluid state – "the unity of a semantic structure stream that instantly appears in our consciousness."⁹



As if, rather than depicting, the artist leaves traces of multi-meaning codes beyond definition and structures. It covers all of the features – our inner life, consciousness, emotions, desires, intents, reasons, memory, etc.

Within the scope of our project, we have to note Tea Gvetadze's works on black velvet. Her art is full of symbols, and the connection between forms and dark backgrounds in enigmatic scenes is of special interest. Remarkably, Gvetadze's black velvet is not an abstract modernist background. It represents the timeless infinity of the new contemporary period in an attempt to swallow and absorb all elements. Despite the fact that forms and symbols appear firmly attached to the surface and escape the gravitational pull of the black background, its limitless energy drags them from the material into an associative dimension. Objects and figures cease to be in contact with daily needs; they transform into concepts and meanings and become abstract substances. The black space turns these images into symbols and ensures their transcendence beyond limits and specific space.

⁸ <http://www.lucalazar.com/movingstills.html>

⁹ <https://www.sefome-academie.fr/>



This is how “blackness” is presented in Lado Pochkua's “New Book of Aristocracy,” where the withdrawn background energy absorbs specific image and transfers it into an abstract category. Due to this abstract space, Andro Semeiko's knights have no faces, they stand beyond time and geography. Paradoxical knights that wander in a muddled landscapes, seem so familiar and close on first sight, but at the same time, they are so unattainable. Their specific actions and rituals take place in a foreign landscape, beyond time and history, and thus allow for a unique experience.

Based on the above-mentioned examples, modern abstraction, contrary to traditional abstraction, reads not as denial of image, figure and history, but rather as unification and reassembling – as a new connection, not as an esthetic experience of rejection. A place where de-territorialization takes place, of both the author's and the recipient's view, where a transitional state is more important than a fixed position. This eternal, metaphorical space is a field where different identities, culture, and history unify. It absorbs everything in existence and everything that will come to be, as if it is a metaphor that expresses cultural assimilation.

It is revealed in abstraction an attempt at balancing between different countries, cultures, languages. Borders are erased here. Personality is manifested though it remains secret. Identity becomes abstract; it begins to unite various memories, identities, relations, associations, and history. A new identity is born as a result of stimulating the artists' and viewers' imaginations. Hence, modern abstraction can be discussed as a path to freedom from metahistorical boundaries, as an attempt to escape the framework of a differential world and to perceive reality pluralistically and as a desire to move to the space of limitless interpretations.

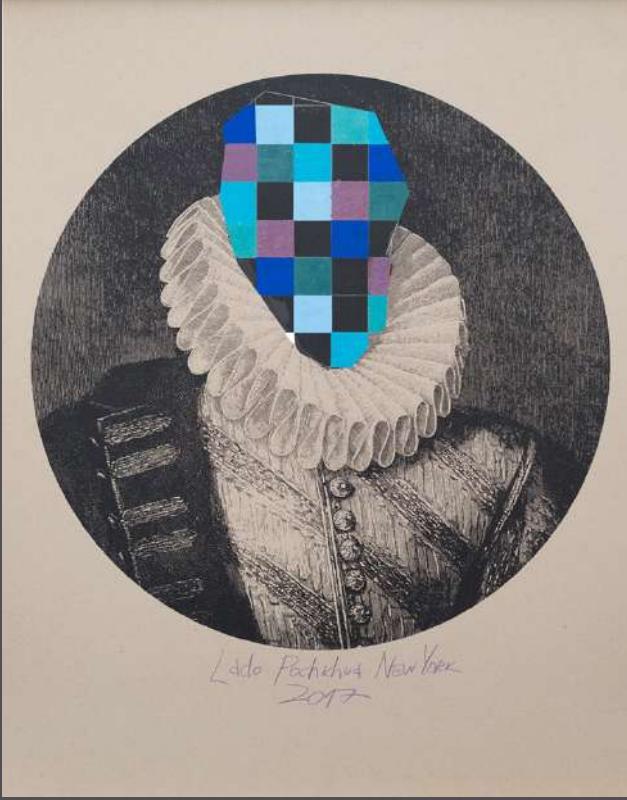
Zygmunt Bauman, a famous sociologist, believes that the form of our sociality, just as the form of the society in which we live, is determined by how the “individualization” issue is resolved. Individualization is human identity that “transforms from the given to a “task” and assigns responsibility to the acting figures for resolving this issue, as well as for results ...”¹⁰ Contrary to classical modernism, in fluid modern times, when not only an individual's place in a society, but the spaces which individuals want to occupy and are available for them transform very quickly and goals turn into “the great unknown”. Identity problems have changed form and context, and they “infer not only how to reach a certain identity and force the people around to accept it, but also which identity to choose and how to make another choice if previously selected identity loses value or attraction.”¹¹ Bauman believes that identity research in a globalized world is a better alternative than adhering to an inherited or acquired identity; the former “never ends, it is eternally unfinished, inexhaustible and open in its future actions, where we are involved with all of our necessities and conscious.”¹²



¹⁰ Зигмунт Бауман: Индивидуализированное общество. М., 2005. с. 182.

¹¹ Зигмунт Бауман: Индивидуализированное общество. М., 2005. с. 185.

¹² Ibidem.



Identity turns into ungraspable, a-centric formation, an open concept in a multi-narrative world. Its bases are dislocated and constantly transforming in relation to new cultural systems, changes permanently in response to environment, to interests, and to physical and virtual relationships. A modern person is always building, deconstructing and re-forming a new identity. Consequently, enriching the "female" historical context in a post-modern culture is done via multisexual models. In this field, the multigendered subject replaces the patriarchal subject and offers equality beyond gender, binary structures, subject-object and other "limitations." In the context of the deconstruction of traditional structures, the eradication of "masculine vs feminine" opposition, personality is perceived as "open identity."

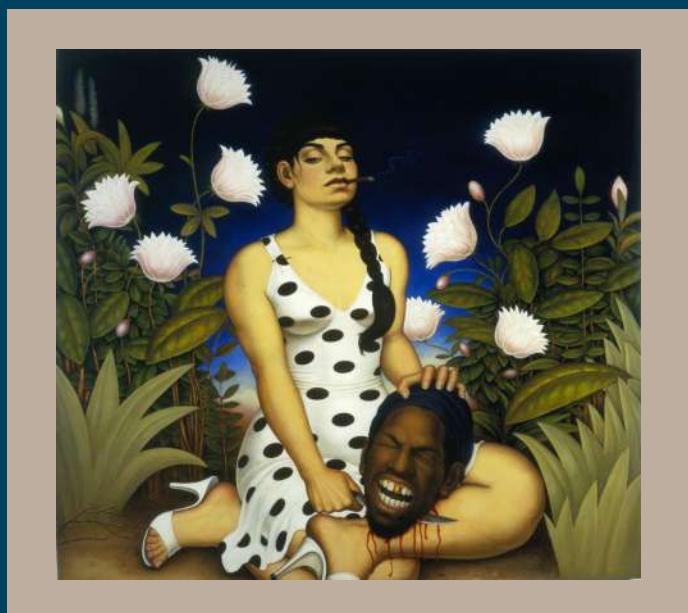
Inspired by Gilles Deleuze's nomadism and by Luce Irigaray, Rosi Braidotti, a feminist philosopher, offers the concept of nomadic subjectivism, which opposes the tendency to reduce an individual to a constant, stable identity. She believes that it is impossible to place a subject within specific borders, since he/she is constantly moving and changing, it is constantly in process. Hence, in parallel to the multiplication of thought and cultural representations, we are dealing with a multitude of possible identities and we can identify with each of them. "This is not a call toward pluralism, but a passionate plea to respect the necessity of the noted multitude, to find forms that reflect complexity."¹³

Eteri Chkadua's play with women's roles grabs one's attention. It is worth noting that the author paints herself in almost all her pictures. These are her self-portraits and alter-ego portraits. The artist expresses her multiple faces in the framework of her art; she plays with many "me's" and allows the viewers to engage in the game – to be in love and to be destroyed, to be angry and horrible, sexy and desperate; at times a prisoner, a sleeping deity, a demon, bride, maniac, gladiator, tourist, sniper... "The young generation really likes this female character that I paint, though it happened unintentionally. We

longed for this character. I turned out this way for them. I expressed their desires."¹⁴ – Eteri Chkadua.

Gia Edzgveradze's bride project (rallies, video, performances) and series of performances began in 1997, when the artist discovered a bridal gown on the market and began dancing spontaneously. The Bride, in a white dress, is project's main protagonist (the artist herself), who performs different activities while searching for an identity. She dances, talks, looks for a groom and for inspiration, ideas and audience approval (while the interposed voices in the videos create a hysterical tension and an absurd environment). Metaphoric clouds unite the sequence – "dance," "wonderful," "road." The multimedia project responds to the process of breaking down one's own boundaries, patriarchal values, gender stereotypes, dichotomies (sacral/trivial, banal/original, etc.), echoes the theme of subversion of identity and depicts the position of artists' rejection of individual existence and of being between opposing binary positions. The members of the audience are offered the opportunity to try on the bridal dress and to record their activities on camera and occupy the position – "without a chance of safety, comfort and protection, and fated to be de-territorialised."¹⁵

Mircea Eliade claims that post-modern androgyny is not a rejection of sex but rather a human need to "return, at least for a time, to full human existence, when both the sexes exist simultaneously, just like all the other virtues and traits that exist in a deity. A man in women's clothing does not attempt to appear as a woman, as it may seem at first, but for a second, he embodies the idea of the unity of sexes and makes it easy to comprehend the common understanding of the cosmos."¹⁶



¹³ Рози Брайдомти, «Путем номадизма». Хрестоматия «Введение в гендерные исследования». Ч.II. —«Алемейя», 2001. с. 136-163.

¹⁴ Excerpt from interviews compiled for the "Integration and Identity project." Eteri Chkadua. 2018.

¹⁵ <https://www.sefome-academie.fr/>

¹⁶ Mircea, E. The Morphology and Function of Myths. Belgrade. 1987. p. 23.



Jean Baudrillard, a famous culturologist and philosopher considers that "the modern history of the body is a story of demarcation, a story of how a network of signs and definitions "parts and denies it."¹⁷ According to the feminist philosopher Donna Haraway, a cyborg that lives in a post-gender system dominates the stage today. "This implies simultaneous construction and destruction of machines, identities, categories, relationships, and spatial histories. And since both are intertwined in a dance, I prefer to be cyborg than rather than a goddess" claims Haraway in her „Cyborg Manifesto.”¹⁸

Keti Kapandze has studied her role as a woman and an artist on multiple occasions. She is interested in identity issues (not only relating to herself) in a de-personalised environment, where the pluralistic model is in the lead. In 2002-2003 she created a series of photos – stigmatas and translocations. The artist took photos of advertisements, and on them painted and projected her own or other people's images. The interposed images multiplied and created hybrids – gender "puzzles." Hermaphroditic beings were created. Some turned into men, some into stars, and some started to look like victims of violence.

In the context of a meta-narrative's, "Estimated Needs" is also her desire to study identity approaches and metamorphoses – black-and-white passport photos printed on cloth play with different images – Cleopatra, Arabs, gentleman, Indians, unknowns, and nobles. "To explain it in plain terms, in the past art constituted feelings and emotions seen through a pair of eyes, now art is seen through a hundred eyes. New art looks like an alien. The present time has brought this to us, and it is so abstract that I can't explain or justify it"¹⁹ – says artist during this project's research interviews.

The intersection and unification of different language codes, discussion and style is paradigmatic for post-modernism. Story telling takes place only at the juncture of different fields of thoughts and of tangled codes. A code is a certain structure of signs that has its own history, therefore, the collision of those codes causes overloads. A collage in the modern world, as a place of intersection of different visual codes, is viewed as a universal principle of space organization.

¹⁷ Baudrillard J. *Symbolic Exchange and Death*. 1991. p. 114.

¹⁸ Haraway, Donna, J. *A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. University of Minnesota Press. Ebook. 2016. p. 68.

¹⁹ Excerpt from interviews complied for the "Integration and Identity" project. Keti Kapandze. 2017.

This is the paradigmatic program of viewing the world, principally pluralistic and fragmented, a hybrid that unifies several cultural, symbolic, narrative, semiological forms and points. The idea of acentrism is fundamental for post-modernism. The collage phenomenon systematically rejects all alternatives of prioritization, and it is discussed as a concept of equality between each marked ground of semantical importance, field and element.

For instance, Anna K.E.'s artistic practice aims to overcome hermeneutic borders that exist between different disciplines. In her location-specific installations she uses texts, famous visual codes, her own images, videos, sounds, paintings and objects and creates hybrid works, where representative forms intersect with abstract ones. Every element is connected with the other in a way that those elements are not fixed within the constraints of non-specific media. The border floats just like the interrelationships between the elements. The classification and reading of these heterogenic installations are significantly difficult tasks, since they are written in several simultaneous languages (e.g., architecture, design, etc.). Their mixing results in a new, "foreign language" familiar only to the artist. Anna K.E. used this "foreign language" to research and analyze existing social, cultural and artistic structures. There are no primary and secondary topoi. None of the elements have a priority, just like there are no privileged relations between them. Endless meanings are formed, creating a permanent state of choice. All signified have opportunities to cross with other signs and create a new signifier, which will create a new mark.

In one of her interviews, Anna K.E. recollects a noteworthy event from her teenage years: "When I moved to Germany, I started to learn new languages (German and English), before that, in Georgia, I used to memorize other languages (Georgian, Russian, and French). In the stressful conditions of communication, I created my own form of self-expression: I used to shamelessly mix languages so that each sentence consisted of three different languages and often, one more "word" which I did not understand in any language – without barriers and without stopping the flow, I quickly formed some abstract audio vibration, which organically replaced the word that I did not know, but that was needed. Everybody tried to identify and contextually interpret the unfamiliar verbal vibrations that I'd created. Then they returned it to me with their own understanding – they offered new meanings from different contexts. Thus, an interactive creativity took





place and meanings changed according to each suggestion, and created new meanings, forming a never-ending process. In practical terms, this was an implemented creative method that is the basis of modern art – reciprocally giving new and individual meanings – as a creator and as a consumer.”

Koka Ramishvili's work clearly indicates his fascination with different media means that creates complex associative-conceptual images – “I've talked about my project that unifies pictures, space, painting and photography”²⁰ – the artist claimed in an interview for this project, while referring to “The Lost Landscapes” series, which consists of paintings, sculptures, photography, and moving images. Here the paintings take after sculptures and photos – after moving images. The borders are erased – one space transits into another, from two dimensions into three. The artist who views painting and graphics as important media, calls this process a migration – “A migration process is very interesting – how can the same image “live” in different media, in other words; how can an ordinary landscape, portrait and even painting, live on paper, as moving images, photography or sculpture ... these processes – image of migration – created interesting regimes and platforms to discover how the image changes the medium and how it changes as well, this moment has always been interesting for me.”²¹ The perpetual transformation of media causes overloads of thought and broadens the boundaries of perception. Hence, “The Lost Landscapes” is simultaneously existing and not existing, preserved in memory, seen and unattainable, an abandoned and imaginary landscape, begins existing beyond temporal and historical points.

Levan Mindiashvili is characterized by a multidisciplinary approach. The artist emphasizes the transitory state which takes place when paradigms shift and social or other constructs begin to collapse. His artistic research includes subject/object dichotomy and memory and identity. He creates his urban landscapes with mixed techniques; they are simultaneously abstract and realistic. They are generic views of the places where he has lived. The material underlines the transitory state and temporary and ephemeral character of “place” and “home” in the modern world – “undoubtedly we live in an important time, which Paul Virilio called “unified global time” (instead of a “historical-local”

time, during which every country and culture develops at its own pace and in its own way.”²²

Tolia Astali's and Dylan Pierce's works simultaneously extend from creation to deconstruction, and then carry traces of this progression. Cracks, scars, protruding forms, gaps, pieces, layers and surfaces communicate, interact, respond to and transform each other. They leave marks and depict the perpetual formation process of ceaseless anxiety and new points. This looks like an abstract work at a distance, which depicts an unfamiliar state and “is open in its own direction, as well in the point of view of history.”²³ Part of the image is covered by



²⁰ <https://hammock.at.ge/> “Illegal Territory” – Interview with Anna K.E.

²¹ <https://hammock.at.ge/koka-ramishvili/> “Migration of Images” – Interview with Koka Ramishvili.

²² <https://hammock.at.ge/interview-levan-mindiashvili/> Interview with Levan Mindiashvili.

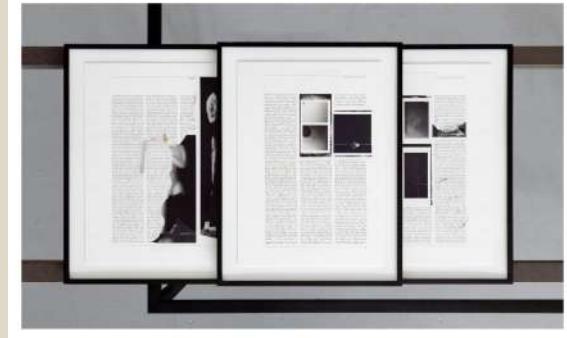
²³ <http://www.duesseldorfphoto.de/en/ausstellung/astali-peirce-faultlines/>



another image while fragmented images disrupt information and its meaning. The work stays in our memories forever, though it remains an unsolved mystery. Tolia Astali and Dylan Pierce have been collaborating since 2000, after they met each other at the Chelsea Art College in London. They present their work together – objects, sculptures, paintings, photographic prints, video and audio installations. Tolia Astali was born in Tbilisi, Georgia, while Dylan Pierce was born in Paris, France. Both of them live and work in Berlin, Germany today. This is how Tolia Astali views their collaboration – “this is not a struggle between two egos, rather it's the development of one idea.”²⁴

Subjectivity is transformed into the concept of multiples during a time of globalization and multiculturalism. Multiplicity (without inner opposition), the potential for a duality of identification, and an expansion of the multi-subjective social environment. Identity is cloned as a result of mosaic, collage, and the simulation of reality. Within our research the attitudes of persons and personalities toward post-modern discourse is clear; it questions the existence of a unified, integrated personality. The traditional view of a person based on his/her personality is deconstructed. Identities intersect each other and dislocate each other, becoming bases for a creative diffusion. A

²⁴ Зигмунт Бауман: Индивидуализированное общество. М., 2005. с. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/ukhilavi-parda/27281135.html> Astal and Pierce: This is not a struggle of two egos, rather the development of one idea.”





post-modern individual is diluted in the processuality of his/her own discourse practices. For Astali, identity change is not a search for new meaning, rather it is the specific necessity for a creative actualization or the making of a life choice. While a constructed identity and a holding on to its firmness was the aim of modernism, post-modernism seeks to escape fixations and determinism. Post-modernism protests against any enlightening or modernist subject and against an individual's me-centric existence and instead defines new limits. From an individual sanctuary it steps into a dimension with no systemic centralization. Identity is not hermetic anymore. It falls to pieces, into surfaces that easily transpose themselves upon a person's life trajectory. It may be presented as an assembly of experiences, gestures and flow of communication.

According to sociologist Zygmunt Bauman the "pilgrim" is a modernist metaphor, while the "tourist" signifies the post-modernist individual, who is no longer tied down to any place, who is always on the move and who continuously crosses cultural borders and areas. Maia Naveriani's work is an interesting example. Her irrational approach towards literary language transports us to alien, yet unknown, unstudied space with no past or future and gives us opportunity to think about that space, to reflect on it and research it. "Despite the fact that I have lived there for 26 years, I have never thought to leave for ever. I feel well here now, though I don't know what the future holds for me. I was never completely out, I always had a position of a

wanderer. My works reflect this condition. I am afraid to stick to something ... being an artist in itself excludes any belonging. An émigré artist is like a tourist. You never fully belong. You don't stick to anything. It's a great privilege"²⁵ – Naveriani said in her interview for this project..

In the modern world assimilation is not unity, but a perpetual circulation of symbols, aims and meanings. Assimilation creates unlimited possibilities. Multiculturalism is emphasized in the post-modern paradigm; hence, identity is viewed as global-local project which does not imply the disappearance of the "other"; rather it provides relations with the "other" as a form (or a necessary prerequisite) of co-existence. While modernism is a cultural monologue, post-modernism is a cultural dialogue in "communication ecstasy."²⁶ Post-modernism is a new type of relationship which does not imply just an exchange of information, but also implies creating an equal rights field between me and myself and me and the other. As a result, a "middleman art" is created, which has many layers and dimensions. It simultaneously implies dialogue with one's own self (and with the other within one's own self) and also with the other outside one's own self. The "other" in both cases is viewed as equal participant, once again emphasizing the phenomenon of "relationship" in post-modernism. In the condition of the intensification of global contexts, cultures clash with each other and reach into each other, resulting in the intertwining of time, space and experience – and also in the birth of a new unknown.

²⁵ Excerpt from interviews compiled for the "Integration and Identity" project.
Maia Naveriani, 2018.

²⁶ J. Baudrillard. "The Ecstasy of Communication." in Postmodern Culture. Ed. By H. Foster. I. 1998.

მარიამ შერგელაშვილი

ხეროვნებულის გენეზი

თანამედროვე
ექიმიური ხელოვნება
ვენეციის 59-ე ბიენალება

თანაარსებობის ღიასიკონი

*316) ქოუჩი ვაძლეჭოტების
მოკლე მიმოხილვა*



ეს ტექსტი ბევრნაირად შეიძლება დაწყებულიყო... დასაწყისის ნაცვლად პირდაპირ გახ-
სხნებით გიამბობთ ვენეციაზე, წყალზე გაშენებულ ქალაქზე, სადაც 1895 წლიდან მსოფ-
ლიოში ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური სახელოვნებო ღონისძიება ვენეციის ბიენალე
იმართება. როგორც ბიენალეს ოფიციალური ვებგვერდის ბოლო პერიოდის სტატისტი-
კიდან ვგებულობთ, ბიენალეს სეზონში 500 000-ზე მეტი ადამიანი სტუმრობს და შესაბა-
მისად უშუალოდ ეცნობა მსოფლიოში მიმდინარე სახელოვნებო პროცესებს, როგორც
ეროვნული პავილიონების, ასევე საკურატორო განაცხადის ირგვლივ გაერთიანებულ
არტისტთა ნამუშევრებს. საკურატორო მთავარი გამოფენისა და ეროვნული პავილიო-
ნების სტრუქტურა ბიენალეს სახასიათო ფორმატია, რაც მძლავრი ინსიტუციონალური
გააზრების შედეგია და მიუხედავად ამგვარი დომინაციური ფორმატისა დღემდე მსოფ-
ლიო ხელოვნების ტენდენციების ერთ-ერთ ყველაზე მასშტაბურ კრებით სურათს გვთა-
ვაზობს. ბიენალეს ამგვარი ინფორმაციული ნაკადი თავისი უზარმაზარი მასშტაბის მიუ-
ხედავად ვერ აღემატება ვენეციის – უშუალოდ ქალაქის სივრცულ, იდიალისტურ თუ ჰე-
დონისტურ აღქმას. ვენეცია თავისი არქიტექტურის, ლანდშაფტის, ისტორიის და წყალ-
თან უწყვეტი დინამიკის მეშვეობით თვითორო არის ყველაზე მთავარი მოვლენა. ალბათ
ხელოვნებას მთელი თავისი ძალების მოკრება სჭირდება რომ ადაპტირდეს დროსთან,
სივრცესთან, ქალაქთან. ან კი უნდა ვთხოვთ ხელოვნებას ადაპტაციის უნარს? თუ ის
მუდმივად კვალში „ჩამდგარი მექებარი“ – პოსტფაქტუმ დაბადებული რეფლექსია არ-
სბულ გარემოზე? და მინც ამ ქალაქში ისტორია და დღევანდელობა ყველაზე ურთი-
ერთგამომრიცხავი, მაგრამ ამავდროულად თანაზიარი ფორმით არსებობს. დრო, რო-
ლები, აღქმის პერსპექტივები ირევა და მზერა ცვალებადი ხდება – აღმოსავლეთიდან
დასავლეთისკენ და პირიქით. ვექტორების ცვლილებები გამორჩეულად საგრძნობია,
მაშინ როდესაც „რე სიბმრებისა“ (ვენეციის 59-ე ბიენალეს მთავარი თემა) ფეინური,
არქეტიპული და ამავდროულად მძლავრად ტრანსპორტური გაგებით ხელოვნების
ენით ახალი სამყაროს პერსპექტივებს განიხილავს.

ვენეცია, სადაც ყოველი ფეხის ნაბიჭე გრძნობ რომ გელიან (გა-მომდინარე ქალაქში გამნეული უამრავი საგამოფენო სივრცისა), მაინც ხელშეუხებელი ქალაქია. ის მომენტალურად გატყვევებს და თან ყოველ ფეხის ნაბიჭე შენგან „დანებებას“, აღიარებას, უპირობო სიყვარულს და მშვენიერებით აღმაფრენას ითხოვს. დოჟების (ვენეციის ისტორიულად ათასწლეულების მანძილზე მმართველი კლასი) ძალაუფრებრივ ავტონომიასა და დომინაცი-აზე მდგარ გამოცდილებათა გათვალისწინებით გასაგები ხდება ქალაქის ამგვარი ძალა. ასევე, ისიც თუ რატომ ინარჩუნებს ლი-დერ პოზიციას 1895 წლიდან დღემდე ვენეციის ბიენალე. ქალა-ქის ძლიერი ქარიბმატული აურა, ერთგვარი მაგნეტიზმი მთლია-ნობითად განსტვალავს ისტორიულად არსებულ, დროში განვრ-ცობილ დიდებულებას, ტურისტებით გადაჭედილ სან-მარკოს მო-ედანს და ხელოვნების მოყვარულთათვის გამორჩეულ არსენა-ლეს და უარდინის სივრცეებს, რაც ვენეციის ბიენალეს მთავარი საგამოფენო არეალია. ცენტრის და პერიფერიის აღემა მაინც პე-რობითი ხდება, რამდენადაც ვენეციის კუნძულები თავისი ხიბ-ლითა და გამორჩეულობით ერთმნიშვნელოვნად მიმზიდველია. ასეთია მაგალითად ჭუდევა, განაპირა არატურისტული და შედა-რებით წყნარი კუნძული, რომელიც ინდუსტრიული მემკვიდრეო-ბის მნიშვნელოვანი ადგილია. დღეს ეს მემკვიდრეობა კულტური-სა და ხელოვნების სივრცეებთან ერთად თანაარსებობს. მათ შო-რის გამორჩეულია Spazio Punch, სივრცე, რომელმაც წელს სა-ქართველოს პარლიონს უმასპინძლა. ყოფილი ლიქიორის ქარ-სანაში არტისტული ინციატივის შედეგად ფორმირებული ეს ორ-განიზაცია, ვენეციაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თანამედროვე ხელოვნების აღტერნატიული ადგილია, რომელიც ბიენალეს ფარგლებში თუ მისგან დამოუკიდებლად მოდის, პერფორმან-სის, ვიზუალური ხელოვნების და არქიტექტურის სხვადასხვა ღონისძიებას მასპინძლობს. ვენეციის 59-ე ბიენალეზე Spazio Punch-ის სივრცე ქართულ პავილიონს დაეთმო. ერთიან აგურის მონუმენტურ შენობაში მნახველი სა-ქართველოდან წარდგენილ

ნამუშევარს „მე ვწუხარ ბაღზე“ ეცნობოდა. დაკარგული ბაღის იმერსიული გამოცდილება ვიარის ტექნოლოგით შესრულებუ-ლი ნამუშევარია, რომელიც ხელოვანთა დუომ თბილისიდან, მა-რიამ ნატროშვილმა და დეთუ ჰინდარაძემ წარმოადგინა, პლატ-ფორმა „მდგომარეობების შორის“ კურატორობით.

ნამუშევრის აღქმა სივრცული დიბაინის, ხმის, დროში თვითგენე-რირებადი ციფრული ქარისა და ვირტუალური რეალობის გა-მოცდილებებით ხდება შესაძლებელი. წინასწარი ინსტრუქტაჟით ვირტუალურ რეალობაში მოხვედრილი ადამიანი იზოლაციურ, დაცლილ გარემოში „შეაბიჯებს“. წყალთან გამავალი გბის კონტუ-რები ვენეციის აღუბიადაც შეიძლება აღვევვათ. მთლიანობითად დაცლილი ქალაქის ესოებივა, მარტივი და რაფინირებული გრა-ფიკული ფორმა, ადამიანების გარეშე დარჩენილ გარემოში პოსტპანდემიური შფოთს ეხმიანება იმდენად, რამდენადაც აპო-კალიფტურ მომავალზე სუბრობს. ამავდროულად მიძღვნა და-კარგულ ბაღზე, დედამინიდან გამქრალ მცენარეებზე გარკვეული რომანტიკული უესტიონ ნასაბრდოებია იმ პოსტსურეალისტურ და ახალი მაგიური რეალიზმის გარემოსთან, რომელიც ნამუშევრის იდეას ციფრული ენით განავრცობს. საუბარი ეკოლოგიურ კატას-





ტროფაზე, გადაშენებაზე, ტოტალურ სიჩუმეზე და ანთროპოცენ-ტრულ წესილზე ნელი კინოს რიტმით ვითარდება. ჩემთვის განსა-კუთრებით საგრძნობი სწორედ ეს რითმულობა და ვიარის მო-ნაცვლეობითი რეჟიმი იყო. სხვადასხვა სამუშაო და საცხოვრებე-ლი გარემოდან, დაკარგულ ბაღში, ტყეში, უფსკრულის პირას თუ სიტყვების „ტყეობაში“ მოხვედრა ახალი ემოციური გამათვრების მიკრო-სამყაროებს ქმნიდა. ნელ მონოტონურობაში უცარი და-ძიბულობის განცდა საერთო სურათს სევდის, მელანქოლიის ობიექტივიზაციით წარმოადგენდა და ამავდროულად შთაბეჭდი-ლების, მეხსიერების მოგონების, წინასწარ განსაზღვრულობის განცდას ბადებდა. მიუხედავად ამ განსაზღვრული წინასწარი გან-წყობისა დამზადვრელი შიში ან დისკომფორტი მოულოდნელად მძაფრდებოდა. თუკი ვიარის ტექნოლოგია მეტილად სამომხმა-რებლო გასართობი ინდუსტრიის პროდუქტია, რიტმის ამგვარი გამოყენებით ის სრულფასოვანი შემოქმედებითი მედიუმი გახდა. ნამუშევარში დასაწყისისა და დასასრულის პირობითობა მთავარ კითხვას ბადებს, რომლის ფონზეც წესილი ბაღზე ტექნოლოგი-ურ, იმერსიულ გამცოდილებაში წარმოქმნილი ციფრული ენით „გვესაუბრება“.

რა განზომილება შეიძლება ქონდეს ხელოვნებას სოციალურად? გლობალური ეკოლოგიური კრიზისის ფონზე როგორ უნდა შეძ-ლოს ხელოვანმა შექმნას სამყაროს შესახებ კრიტიკული გამომ-სახველობა იმგვარად რომ ეს ხელოვნების ენა იყოს და არა სტა-

ტისტივა ან მშრალი დოკუმენტირება? რა არის საერთოდაც ხე-ლოვნების ენა? კითხვების კასვადი, რომელსაც პოსტმოდერ-ნიზმი თავის ირონიულ, ექსცენტრულ და თუკი ბოდრიარს დავე-სესხებით სიმულაციურ პასუხებს აგებებდა, ტექნოლოგიური პრო-გრესის უახლეს ეპოქაში ახალ განზომილებას იძენს. ფაქტია, რომ ნარმოსახვითი მდგომარეობა კრიზისული რეალობის შესახებ ვირტუალური გამოცდილების გზით აღქმის არაერთგვაროვან მძლავრ იმპულსად შეიძლება გარდაიქმნას. რამდენადაც ვიარი ტვინის და აღქმის უშუალო ზემოქმედებას გულისხმობს, მისი გა-ანალიზება მხოლოდ ხელოვნების ესთეტიკის პრინციპებით ფაქ-ტობრივად შეუძლებელია და კომპლექსურ გააზრებას მოითხოვს. დისტანცია, რაც ნებისმიერი ხელშესახები (ტაქტილური) ხელოვ-ნების მედიუმზე დაკვირვების შემთხვევაში ადამიანს ბუნებრივად სჭირდება, აյ მთლიანად მორდვეულია. ნამუშევარი „იჭრება“ ტვინში და კონტროლს იღებს მნახველის ემოციურ გამოცდილე-ბაზე. მიუხედავად დისტანციის მოშლისა და აღქმისთვის საჭირო ამგვარი ახლო კავშირისა, ვიარი, როგორც გამოცდილება – ასე რჩება მეხსიერებაში. შესაბამისად, ნამუშევარზე მსჯელობა ერთი კონკრეტული მიმართულებიდან არასავმარისი ხდება. „მე ვწე-ვარ ბაღზე“ ტექნოლოგიურად კონტროლირებად მედიუმში შეს-რულებული ნამუშევარი მოუხელთებელი რჩება თავისი ვირტუა-ლურად ეფემერული ხასიათის გათვალისწინებითაც.

მოუხელთებლობის ცნებას მივყავართ თანამედროვეობის ადრეულ საფუძველთან, მე-20 საუკუნის დასაწყისთან და ერთ-ერთ ყველაზე არაორდინალურ და ავანგარდულ ფიგურასთან მარსელ დიუშანთან. პარადოქსულად, პისუარის გასაკრალურებით ხელოვნებაში დესაკრალიზაციის შემომტანმა დიუშანმა ჩამოაყალიბა თებისი ინფრათხელის (*infrathin*) შესახებ. თებისი უფრო მაგალითთ ახსნილი განმარტებაა, სადაც დიუშანი ინფრათხელს განიხილავს როგორც აქტიურ სუბლიმურ მდგომარეობას, მოუხელთებელს, გამოუთქმელს, მაგრამ ფიქსირებადს – არავერბალიზებული, მაგრამ განსაზღვრული ვითარების ანაბეჭდს. ქმედება და ნამოქმედარი ურთიერთგანსხვავებულია, ინფრათხელი ესაა ახლადამდგარი სავარძლიდან დარჩენილი სიიბო. დიუშანისთვის ორი ერთ ყალიბში ჩამოსხმული მსგავსი ობიექტიც განსხვავებულია, და განსხვავდება სწორედ გამოცდილებაში მოცემული ინფრათხელი მდგომარეობით. თანამედროვე ავტორები პაულ ჰემსი და ბრედ ჰაილოვი დიუშანის ტერმინს ოპოზიციურ შესატყვისს თანამედროვე ხელოვნების კრიტიკული ჰერსპექტივის გასაანალიზებლად გვთავაზობდნენ. ერთობლივ ესეში „ხელოვნება ანთროპოცენტრიზმი: აბსტრაქტული კრიზისის აღქმა, მსხვილად“ (*Art in the Anthropocene: Apprehending Abstracted Crises, Thickly*) სწორედ კრიზისის გლობალური მასშტაბების ცვლილებებზე სახელოვნებო ჰერსპექტივიდან საუბრისას ჰემსი და ჰაილოვი ინფრათხელის საპირისპირო (*infrathin*), ინფრამსხვილის (*infratrick*) გაგებას გვთავაზობდნენ. თუკი დიუშანი მოუხელთებელი (მიუღწეველი) ერთგავარად გამოუთქმელი მომენტით, საგნებს შორის შეუმჩნეველ მცირედ სხვაობაზე, შინაგანიდან გარეთ გამოტანილ სუბლიმაციაზე საგნებში გამოვეთილ სინგულარულ,

თავისებურად გამოვლენილ ღირებულებაზე მსჯელობდა, თანამედროვეობაში ინფრამსხვილის გაგება კონცეპტუალური აბსტრაქციის განწყვებიდან ხდება შესაძლებელი. უფრო ზუსტად ესაა ზოგადში, გლობალურში გამოვეთილი მნიშვნელობა, რომელიც პირდაპირ (*მთლიანობითად*) აღქმაში არ მოვცეროდება. სახელდებული ზოგადი მნიშვნელობა არა ერთიანი განცდა არამედ გამოცდილებაა. ავტორები ამ განსაზღვრებით თანამედროვე ხელოვნების რეპრეზენტაციულ ხასიათს გამოვეთენ და დასძენენ: „ჩვენ ვცდილობთ აქსნათ პროცესს, რომელიც დევს ფენომენალური გამოცდილების ზედაპირის ქვეშ, რაც ინფრაა, მაგრამ არა თხელი. “მსხვილი პლანი, როგორც მასშტაბის და ზოგადობის დამახსიათებელი ელემენტი კონცეპტუალურად დაყვებოდა ქართულ პავილიონს. „მე ვწუხვარ ბაღზე“ უნივერსალური ზოგადი და გლობალური თემით ნასაზრდოები განწყობაა, სადაც ავტორები ადამიანის ნაცხოვრებ გარემოზე დაკვირვებას ადამიანისგან დაცლილი სიტუაციური აღქმით ახერხებენ. თუკი ინფრათხელის განალიზებით „ჭამა არ ნიშნავს ნაჭამს“, ეს შეიძლება გადმოვთარგმნოთ ნამუშევართან მიმართებაშიც და ვთქვათ, რომ ცხოვრება არ ნიშნავს ნაცხოვრებს. სწორედ ამგვარი განსაზღვრების საფუძველზე გარემოს მინიმალისტურ დეტალიზაციასა და ფრაგმენტაციაში „მე ვწუხვარ ბაღზე“ ესთეტიკური გამოცდილებით ვთქიერობ, დიუშანისულ კონცეფციის უფრო მეტად ეხმიანება, თუმცა ზოგადობის ფართო დიაპაზონში (მით უფრო ვირტუალობის ზემოქმედებით ძალის გათვალისწინებით) მსხვილი პლანით, კონკრეტულ სახელდებულ მესიჯებსაც ქმნის. ჰემსი და ჰაილოვი თავიანთ კრიტიკულ წერილში ინფრამსხვილებ მსჯელობისას საუბრობენ იმანენტურის (შიდა არსობრივის) და ტრანსცედენტულის (გა-





რეშე მიღიმიერის) არა შეპირისპირებულ (არადიალექტიკურ) გა- გებაზე, არამედ არსობრივსა და გარდაუვალზე. დასასრულსა და დასასწყისზე, კრიზისსა და გარემოზე ფიქრი ნამდვილად ის არ- სობრივად გარდაუვალი მდგომარეობაა, რაც საქართველოში მაცხოვრებელმა ხელოვანებმა მსოფლიო ხელოვნების სივრცეს წარუდგინეს. პირველ პირში სახელდებული წუხილი ბალზე, მრავ- ლობითად განშლილი წუხილია აწყმოზე, წუხილია წარსულზე და მიუხედავად ნამუშევარში გამომკრთალი ოპტიმიზმისა შეიცავს წუხილს მომავალზეც. აწყმოზე წუხილი ბუნებრივად აწყმო-ნარ- სული-მომავალი, დროითი განზომილების ამ პერსპექტივაში, აწყ- მოსთან შეურიგებლობას შეკავებული თუმცა კონკრეტული ძა- ლით გადმოგვცემს. ომის, განადგურების დაცლილობის საკით- ხები სხვადასხვა სიმბოლოს საშუალებით, ერთგვარი მინიჭნებე- ბით მძაფრდება ნამუშევრის აღქმისას. მათ შორის ვირტუალუ- რად აგებულ ინტერაქციულ გარემოში ხმა (ავტორი: დავით ხორ- ბალაძე) ამ პროცესში ნამუშევრით მიღებული გამოცდილების ემოციური გამზრების განუყოფელი კომპონენტია.

ბუნებასთან, გარემოსთან დაკარგელი კავშირი, ადამიანის ცენტ- რისტული ძალაუფლების, მომხვევლობის სურვილში წართმეუ- ლი თავისუფლების სინაული ისევ გარემოსთან მიბრუნებით, მას- ზე დაკვირვებით და წვდომით ხდება შესაძლებელი. ეს შესაძლებ- ლობა მოიცავს თანაარსებობაზე დაფიქრების მძაფრ მოთხოვნი- ლებას. წლევანდელ ბიენალეზე პირველად დაფუძნდა Biennial College Art და ამ ინიციატივის ფარგლებში ახალგაზრდა ხელო- ვანებმა მიიღეს მონაწილეობა. პროექტიდან შერჩეული ნამუშევ- რები კურატორმა ბიენალეს მთავარ გამოფენაში წარადგინა. პროექტის ოთხ ფინალისტთაგან ერთერთია ქართველი ხელო- ვანი ანდრო ერაძე, რომელმაც ბიენალეს საკურატორო გამოფე- ნაში მონაწილეობა თავისი ექსპერიმენტული ფილმით „მტვერში გამრდილი“ მიიღო. ფილმი შეფარული მინიჭნებიდან ღია გზავნი- ლამდე გარემოს ადამიანის გარეშე და ამავდროულად ადამიან- თან კავშირით იკვლევს. ნამუშევარი პირველი კომენტარი და

მძაფრი ვიზუალური გამოცდილებაა დომინაციური ანტროფო- ცენტრიზმის მანვიერ გამოვლინებაზე. ადამიანთა ერთობის, დღე- სასწაულის შორეული, მაგრამ ვერხილული ექვ ფილმში ტყის და იქ მობინადრე არსებების პოსტსურეალისტურ განწყობასთან კავშირში განიხილება. ღამის ტყის წარმოსახვითი ველი და მასში მცხოვრები არსებები რეალურ ათვლის წერტილად იქცევიან. შთამაგონებელი, არარეალობისა და რეალობის ზღვარნშლილ შეგრძნებაში გადმოცემული მიმართება თანაარსებობის იმ მოდე- ლებითაა მთაგონებული, რაზეც ჟერ კიდევ 1984 წელს კიბორგის მანიფესტი წერდა დონა ჰარავე და საუკენის დასაწყისში ვაჟა- ფშაველა თავის ეპოქალურ პოემში „გველისმჯამელი“. ერაძე ამ ორ განსხვავებულ ავტორთან კავშირით განიხილავს თავის იდეას და როგორც ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს მის ნამუშევარში „მთავარი წერტილი მაინც გარემო და ამ გარემოში მცხოვრები არსებები არიან, რომლებიც ადამიანზე მისგან დაუსწრებლად სა- უბრობენ.“

მიუხედავად მძაფრი მოთხოვნილებისა მომავალი ახალი განჩო- მილებიდან გავიაზროთ, დიდ სურათში ჟერ კიდევ წარსულის დი- ქოფომიურ გამოცდილებებზე ნოსტალგიით ვკვებავთ საკუთარ სხეულს, გონს და ემოციას.

წაციონალური პავილინების იდეა შეკაბრობითობის, პოლიტი- კური ძალაუფლების, რესურსების, ტენდენციების არათანაბარ სპექტრს ქმნის. მძლავრი ინფორმაციული ნაკადი ფრაგმენტული აღქმის უკარის შეგრძნებებს ბადებს, მაგრამ ამ ზოგადობაში ზე- მოთაღნიშნული ინფრამსხვილი, როგორც თანამედროვე ხე- ლოვნების ბოგადი რეპრეზენტაციული ფორმატი ვენეციაში ვფიქ- რობ, მაინც მთელ ქალაქში განიმლებოდა. ამის შედეგად მიმაჩ- ნია, რომ მთავარი გამოფენის გარდა, წაციონალურ პავილინებ- ში წლევანდელი კურატორის, ჩემილია აღემანის ხედვა, რო- გორც მოტივაცია განახლებული სამყაროს შესაძლებლობაზე, უფრო მეტად იყო კონცეფტურალურად გაბრებული. დიალოგი სამყაროს აღქმის, თანაარსებობის, განახლების პერსპექტივებზე

“

Optimism. these days,
must be an ethical
necessity, almost a
moral obligation.”

ზოგადიდან კონკრეტულისკენ აქცენტირდებოდა. წამუშევრები ადგილის, სივრცის, დროის, კრიზისის ეთნოგრაფიულიდან ან ლოკალური განხილვიდან ეგზისტენციალურ განზომილებებში მერყეობდნენ. ამ მერყევ სტრუქტურაში დროითი განზომილება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია.

ჩემთვის დროის კათარზისული მასშტაბური და ღრმად პოეტური გადააზრება დაუვიწყარ გამოცდილებად იტალიის პავილიონში გახდა შესაძლებელი. ხელოვან ჭან მარია ტოსატისა და კურატორ ეუგენიო ვაიოლას თანამშრომლობით წარმოდგენილი მასტშაბური ნამეშვევარი History of the Night and Destiny of Comets: ღამისა და კომეტების ბედის ისტორია კაცობრიობის, ადამიანის და ბუნების დაკარგული ბალანსის, წარსულის შეცდომების, მომენტის შეჩერების და მომავლის გააზრებული წვდომის სწრაფვას ამხელდა. ადგილ-სპეციფიკური ინსტალაცია მნახველის აღქმაში გამოცდილების გადაცემას, შეგრძნების გაღვიძლებას ტერიტორიაზე, ადგილზე, გარემოზე დაკვირვებით და მასში ფიზიკური გადაადგილებით ხდიდა შესაძლებელს. დროის კაფსულად ქცევული სივრცე წარსულის შეცდომათა ანარევლი თუ ძველი დიდების, მათ შორის იტალიის ინდუსტრიულ წარმატების კოლაფსის აქცენტირებასაც მოიცავდა. როგორც ვაიოლა (იტალიის პავლიონის კურატორი) აღნიშნავს „ოპტიმიზმი ამ დღეებში ეთიკური უცილებლობა თითქმის მორალური ვალდებულებაა.“ სწორედ ეს ვალდებულება არაერთგვაროვნი სიმძაფრით ირევლებოდა წყალზე, ღამეში გამომკრთალ ციცინათელების ნათებაში. ეს კათარზისული ვპილოგი აწყმოში თპტიმიზმის გადვივების მცდელობაზე მოუთითებდა. პავილიონი იტალიელი პოეტის და რეჟისორის პიერ პალლო პაზოლინის ციტატის ვიზუალიზება მძლავრი ემოციური გააზრების საფუძველი იყო იმ კრიზისზე, რასაც კაცობრიობის ისტორია აერთიანებს. პაზოლინი 1975 წელს აკრიტიკებდა თავის ქვეყანაში გამეფებულ ბიუროკრატიულ თუ ძალაუფრებრივ სისტემებს, რომელთა გამო ვერშემჩნეული გახდა რომ ციინიათელები ქრებიან.

ვერ ან არ შემჩნეული რეალობების, თვალს არგასწორებული კრიზისების და შეცოდმების ინერცია, პაერში გამოკიდებული გახლებილი სხეულის დაქსაქსულ ასოციაციას მიჩენს, სადაც მძლავრი სურვილის მიუხედვად განახლება მტკვინეული გარდაქმნის პროცესთან გადაჭაჭულია. უან ბოდრიარი „რადიკალურ ფიქრში“ საკვანძო მომენტს გამოყოფს: „რეალობა რეალობაა... მაგრამ სწორედ ამ ფაქტით (საკმარისად თვითკმარით) ფაქტები აუცილებლად გარეთაა, რადგან დე ფაქტოდ არსებობა შეუძლებელია: არაფერია სრულიად ცხადი, იდუმალად გახდომის გარეშე. ზოგადად, რეალობა ზედმეტად ამკარაა, რომ სიმართლე იყოს.“

თუკი ხელოვნებას დღეს განახლებასთან ერთად სიმართლის გა-

მოხატვა სურს, ის ვერ იქნება ცალსახა, ან ილუზია ან რეალობა. ამდენად „რძე სიმრებისა“ მცდელობაა წარმოსახვის განზომილება და რეალობა ჰიბრიდულ ერთობად დააკავშიროს. ჩემთვის ეს დაკარგული ბალანსის ძიებაა, ბალანსის, რომელიც ცხოვრებაში გვივრით მივაღწიოთ, მაგრამ ხელოვნებაში ის მუდმივად ირღვევა და მოუხელთებელ გამოცანად რჩება. ბოდრიარის ეს განგმატურის ცნება თეოდორ ადორნოს ხელოვნების, როგორც გამოცანის განსაზღვრებასთან იგივედება. ადორნოს ეს თეტივის თეორიის დევი დუმბაძის თარგმანის ბოლოსიტყვაობაში „ხელოვნება და ხსნა“ დუმბაძე აღნიშნავს: „მისი (ადორნოს) მცდელობაა ხელოვნება და ასევე მშვენიერი ბუნებაში იმად წარმოაჩინოს, რადაც მათ ეს თეტივისა თუ საბოგადოებაში იშვიათად თუ აღიქვამენ: საბოგადოებრივი შერიგების გამოსახულებად, რომლის შესაძლებლობაც თავად ბუნებაში უნდა თვლებდეს, რადგან მის გარეშე საერთოდ თვით ცნობიერებაც, საკუთარი ეს თეტიკური საწყისით, არ იარსებებდა.“ ბუნებაში მთვლემარე საბოგადოებრივი შერიგების გამოსახულება - მშვენიერის დეფინიცია, ალბათ ის ხსნაა, ის გააჩრება რასაც ხელოვნებისგან მოველით.



“

Reality is reality... But by this very fact (appropriately enough) facts are necessarily outside, for de fact existence is impossible: nothing is completely evident without becoming enigmatic. Reality in general, is too obvious to be true.

Mariam Shergelashvili

REACH
art VISUAL
ART consulting
company

PRESENTS

BLOG BY ART HISTORIAN

VOCABULARY OF CO-EXISTENCE

Short review of Venice experience



Contemporary Georgian Art at the 59th Venice Biennale



This text could have started in many different ways... Instead of an opening, I will move straight to the memories of Venice, a city built on water, where, since 1895, the largest art event – Venice Biennale is held. According to the latest statistics on the Biennale's official website, more than 500,000 people visit the Biennale during the season and are therefore familiarized with the current artistic processes in the world, as well as the works of artists united around the national pavilions and the curatorial application. The structure of the main curatorial exhibition and the national pavilions is the characteristic format of the Biennale, which is the result of a robust institutional understanding, and despite such a dominant structure, it still offers one of the most comprehensive pictures of world art trends to date. Such informational flow of the Biennale, despite its enormous scale, cannot surpass the special, idealistic, or hedonistic perception of Venice itself. Venice, with its architecture, landscape, history, and constant dynamic with water is itself the main attraction. Probably art needs to gather all its strength in order to adapt to time, space, and city. Should we even be expecting an adaptation of art? Or is it a hound constantly on the trail – a post-factum reflection on the existing environment. And yet, history and nowness coexist in the most mutually exclusive, but communal ways in this city. Time, roles, and perspectives of perceptions shuffle and the gaze turns unsteady – from East to West and vice versa. Unsteady vectors are especially apparent when *The Milk of Dreams* (the main theme of the 59th Venice Biennale) discusses the perspectives of the new world in a feminine, archetypical, and, at the same time, severely transhuman understanding.

Venice, where every step you take, you feel expected (due to the number of exhibition spaces dispersed in the city), is still an untouched city. It imprisons you momentarily, and at every step, demands your surrender, unconditional love, and adoration. This kind of power of the city becomes understandable considering the

experiences based on the powerful autonomy and dominance of the Doges of Venice (the ruling nobility of Venice for thousands of years). Also, the reason as to why the Venice Biennale has held a leading position since 1895. The strong charismatic aura of the city, the magnetism unifies the grandeur of the historic, timeless grandeur of the tourist-packed Piazza San Marco and the art-loving spaces of the Arsenale and Giardini, the main exhibition area of the Venice Biennale. Perceptions of center and periphery become conditional, as the Venice islands, with their charm and unique nature, are unambiguously striking. Giudecca is one of the peripheral, non-touristic, and relatively calm islands, an important spot of industrial heritage. Today this heritage co-exists with artistic spaces. Spazio Punch is distinguished among them, which hosted the Georgian pavilion this year. The organization, established in a former liqueur factory on an artistic initiative is now one of the most important alternative spaces for contemporary art in Venice. The Biennale or beyond, it hosts various events of performance, visual art, and architecture. At the 59th Venice Biennale, the space of Spazio Punch was dedicated to the Georgian pavilion. In the monumental single-brick building, the audience was introduced to the work presented by Georgia "I Pity the Garden". The immersive VR experience of the lost garden was presented by an artistic duo from Tbilisi – Mariam Natroshvili and Detu Jincharadze, curated by the platform "In-between Conditions".

Perception of the work is made possible through spatial design, sound, self-generating digital wind in time, and virtual reality experiences. A person entering virtual reality with prior instructions will "step" into an isolated, empty environment. The contours of the road passing by the water can be seen as an allusion to Venice. The aesthetics of a completely empty city, a simple and refined graphic form, echo the post-pandemic anxiety in an environment left without people, as much as it speaks of an apocalyptic future. At the same

time, the dedication to the lost garden, to the plants disappearing from the earth, is nourished by a certain romantic gesture with the post-surreal and new magical realism environment, which spread the idea of the work in a digital language. The mention of an ecological disaster, extinction, total silence, and anthropocentric anxiety is developed in a slow cinematic rhythm. This rhythmicity and the consecutive VR regime were the most apparent to me. Coming from different working and living environments and ending up in a lost garden, in a forest, on the edge of the abyss, or in the "captivity" of words created new micro-worlds of emotional intensification. The feeling of sudden tension in the slow monotony presented the overall picture with the objectification of sadness, melancholy, and, at the same time, gave rise to the feeling of impression, memory recall, and predetermination. Despite this definite predilection, the nagging fear or discomfort would suddenly intensify. If VR technology is largely a product of the entertainment industry, this use of rhythm has made it a full-fledged creative medium. The conditionality of the beginning and the end of the work raises the main question, against the background of which the worry about the garden "talks to us" in the digital language created in the technological, immersive experience.

What dimension can art have socially? Against the backdrop of the global ecological crisis, how can art create a critical representation of the world in a way that it is the language of art and not statistics or dry documentation? The cascade of questions, to which postmodernism provided its' ironic, eccentric and, if we borrow Baudrillard, simulated answers, acquires a new dimension in the latest age of technological progress. It is apparent that the imaginary state of the crisis reality can be transformed into a heterogeneous powerful impulse of perception through virtual experience. Inasmuch as art involves the direct influence of the brain and perception, it is practically impossible to analyze it only by the principles of art aesthetics and requires a complex understanding. Distance, which is naturally necessary for a human observing any tactile art medium, is completely dismantled here. The work trespasses into the brain and claims control over the viewer's emotional experience. Despite the breaking of distance and such closeness necessary for perception, VR remains in the memory as an experience. Consequently, discussing the work from one specific direction becomes insufficient. "I Pity the Garden" is a work made in a technologically controlled medium that remains elusive even considering its virtually ephemeral nature.

The concept of elusiveness dates back to the early foundations of modernity, the beginning of the 20th century, and one of the most unorthodox and avant-garde figures, Marcel Duchamp. Paradoxically, Duchamp, who introduced desacralization in art by making the sacralizing the urinal, formulated the thesis about the infrathin. The thesis is more of an exemplified definition, where Duchamp considers the infrathin as an active subliminal state, elusive, unspoken, but fixable - an imprint of a non-verbalized but determined situation. Action and work are different, infrathin is the heat left over in the freshly freed up armchair. For Duchamp, two similar objects cast in the same mold are also different, and differ precisely in the infrathin state given in experience. Contemporary authors Paul James and Bradley Haylock offer an oppositional interpretation of Duchamp's term to analyze contemporary art from a critical perspective. In the joint essay "Art in the Anthropocene: Apprehending Abstracted Crises, Thickly", speaking about the changes in the global scale of the crisis from an artistic perspective, James and Haylock propose to understand the infrathick as opposed to the infrathin. If Duchamp was discussing an untouchable (unattainable) inexpressible moment, an imperceptible slight difference between objects, a sublimation brought from the inside to the outside, a singular, peculiarly revealed value in objects, in modern times, the understanding of the infrathick becomes possible from the generalization of conceptual abstraction. More precisely, this is the meaning highlighted in the general, global, which is not provided to us in direct (as a whole) perception. The general meaning is not a single feeling but an experience. The authors highlight the representational nature of contemporary art with this definition and add: "We seek to explain the process that lies beneath the surface of phenomenal experience, which is infra but not thin." The large pane, as an element indicating scale and generality, conceptually followed the Georgian pavilion. "I Pity the garden" is a mood nourished by a universal general and global theme, where the authors are able to observe the living environment of a person with a situational perception devoid of a person. If by analyzing infrathin - "eating does not mean eaten", this can be translated in relation to this work and say that life does not mean lived. On the basis of this definition, in the minimalist detailing and fragmentation of the environment, I think the aesthetic experience of "I Pity the garden" more echoes the Duchampian concept, although in a wide range of generality (all the more considering the impactful power of virtuality) with a large pane,





it also creates specific messages. James and Haylock, in their critical writings discussing the infrathick, speak of immanent (inner essential) and transcendent (outer beyond) understandings, not opposed (non-dialectical), but essential and inevitable. Thinking about the end and the beginning, the crisis and the environment is really the essentially inevitable situation that the artists living in Georgia presented to the global art space. The pity about the garden, mentioned in the first person, is a pity about the object, it is a pity about the past, and despite the optimism in the work, it contains pity about the future as well. Worrying about the present, in this perspective of the present-past-future, temporal dimension, conveys the incompatibility with the present with a restrained but concrete force. The issues of war, destruction and emptiness are intensified by various symbols and hints when perceiving the work. Among them, sound in a virtually built interactive environment (author: David Khorbaladze) is an integral component of the emotional understanding of the experience gained through the work in this process.

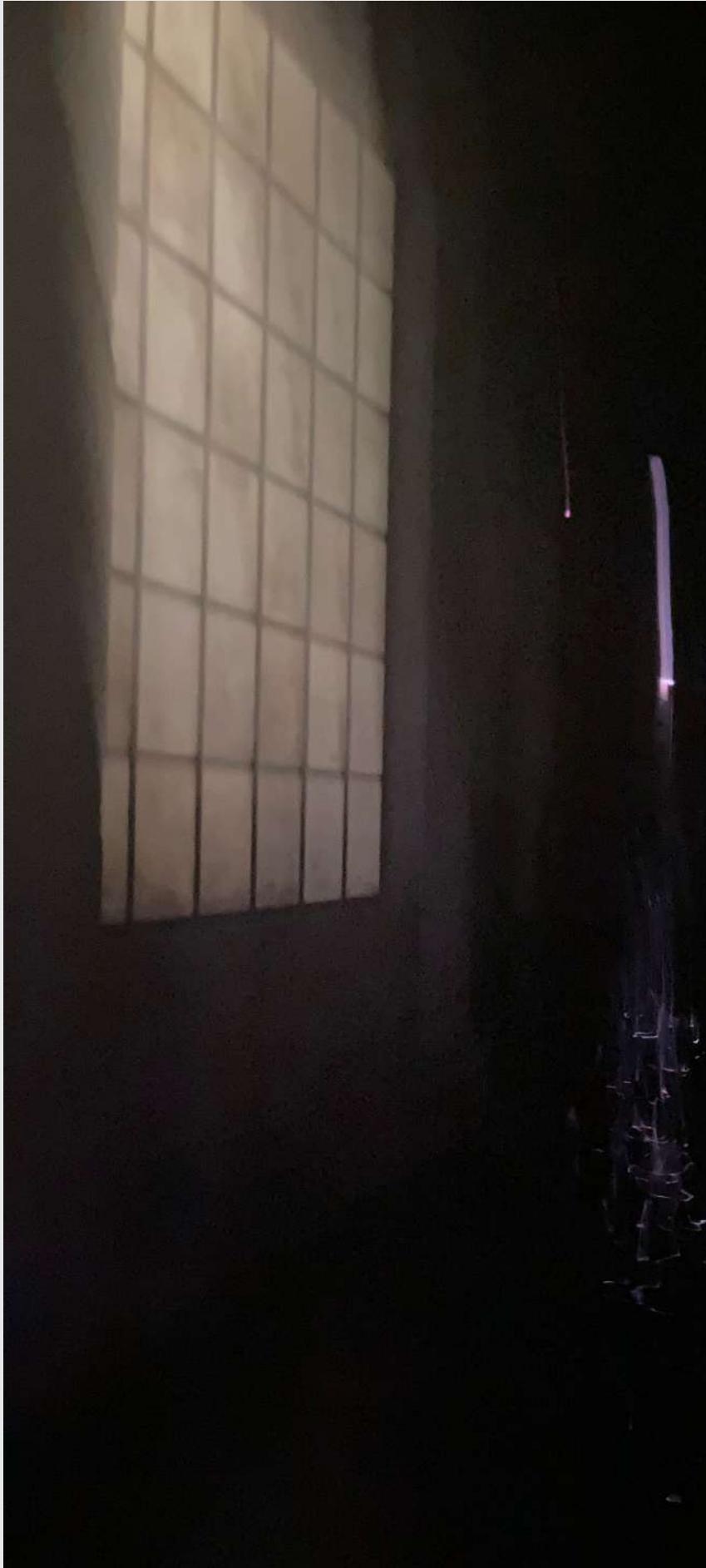
The lost connection with nature and the environment, the regret of the freedom taken away in the desire of the human centrist power, the desire grab, becomes possible by turning back to the environment, observing and accessing it. This possibility includes a strong need to think about coexistence. This year's Biennale saw the establishment of Biennale College Art for the first time, and young artists took part in this initiative. The selected works from the project were presented by the curator in the main exhibition of the Biennale. One of the four finalists of the project is the Georgian artist Andro Eradze, who took part in the curatorial exhibition of the Biennale with his experimental film "Raised in the Dust". From a mysterious allusion to an overt message, the film explores the environment without humans but at the same time connected to humans. The work is a poetic commentary and an intense visual experience on the vicious manifestation of dominant anthropocentrism. The distant but unseen echo of human unity and celebration is discussed in the film in connection with the post-surreal mood of the forest and the creatures living there. The imaginary field of the night forest and the creatures that live in it become a real point of reference. The inspiring relationship between unreality and reality is inspired by the models of coexistence that Donna Haraway wrote about in A Cyborg Manifesto in 1984 and Vazha-Pshavela in his epochal poem "The Snake Eater" at the beginning of the century. Eradze discusses his idea in connection with these two different authors and as he notes in one of his interviews, "the main point is the environment and the creatures living in this environment, talking about the person without being present".

Despite the strong need to understand the future from a new dimension, in the big picture we still feed our bodies, minds and emotions with nostalgia for the dichotomous experiences of the past.

The idea of national pavilions creates an uneven spectrum of competitiveness, political power, resources, trends. The powerful informational flow gives rise to insufficient feelings of fragmented perception, but in this generality, the above-mentioned infrathick, as a general representational format of contemporary art in Venice, I think, was still dispersed throughout the city. As a result, I believe that in addition to the main exhibition, the vision of this year's curator in the national pavilions, Cecilia Alemani, as a motivation for the possibility of a renewed world, was more conceptually understood. The dialogue focused on the perspectives of world perception, coexistence, renewal from general to concrete. The works ranged from ethnographic or local consideration of place, space, time, crisis to existential dimensions. In this fluctuating structure, the temporal dimension is one of the important aspects.

For me, a cathartic large-scale and deeply poetic rethinking of time became an unforgettable experience in the Italian pavilion. The large-scale work History of the Night and Destiny of Comets, presented in collaboration between artist Gian Maria Tossati and curator Eugenio Viola, revealed the quest for humanity, the lost balance of man and nature, the mistakes of the past, the suspension of the moment and the thoughtful access to the future. The site-specific installation made it possible to transfer the experience to the viewer's perception, to awaken the feeling in the territory, the place, by observing the environment and physically moving through it. The space turned into a time capsule was a reflection of the mistakes of the past or the old glories, including the centers of the collapse of Italy's industrial success. As Viola (curator of the Italian pavilion) notes "Optimism, these days, must be an ethical necessity, almost a moral obligation". It was this commitment that was reflected with varying intensity on the water, in the glow of the pale fireflies in the night. This cathartic epilogue indicated an attempt to instill optimism in the crowd. The visualization of a quote by the Italian poet and director Pier Paolo Pasolini in the pavilion was the basis for a powerful emotional understanding of the crisis that unites human history. In 1975, Pasolini criticized the bureaucratic and power systems reigning in his country, because of which it went unnoticed that the fireflies were disappearing.

The inertia of unnoticed or unrecognized realities, crises and mistakes, gives me the exact association of a broken body hanging in the air,



where despite the strong desire, renewal is intertwined with the process of painful transformation. Jean Baudrillard singles out a key moment in "Radical Thought":

"Reality is reality... But by this very fact (appropriately enough) facts are necessarily outside, for de fact existence is impossible: Nothing is wholly obvious without becoming enigmatic. Reality itself is too obvious to be true."

If art today wants to express truth along with renewal, it cannot be unambiguous, either illusion or reality. Thus, "The Milk of Dreams" is an attempt to combine the dimension of imagination and reality into a hybrid unity. For me, it is a search for a lost balance, a balance that we want to achieve in life, but in art it is constantly violated and remains an unsolved puzzle. Baudrillard's concept of enigma is similar to Theodor Adorno's definition of art as a riddle. In the afterword of Devi Dumbadze's translation of Adorno's theory of aesthetics, "Art and Salvation", Dumbadze notes: "His (Adorno's) attempt is to present art and beauty in nature as something that is rarely perceived in aesthetics or society: as an image of public reconciliation, the possibility of which should be considered in nature itself, because without it, consciousness itself, with its own aesthetic origin, would not exist." The image of total public reconciliation - the definition of the beautiful, is perhaps the salvation, the realization of what we expect from art.

პათო ყარსელიშვილი

REACH
art VISUAL
ART consulting
company

PRESENTS

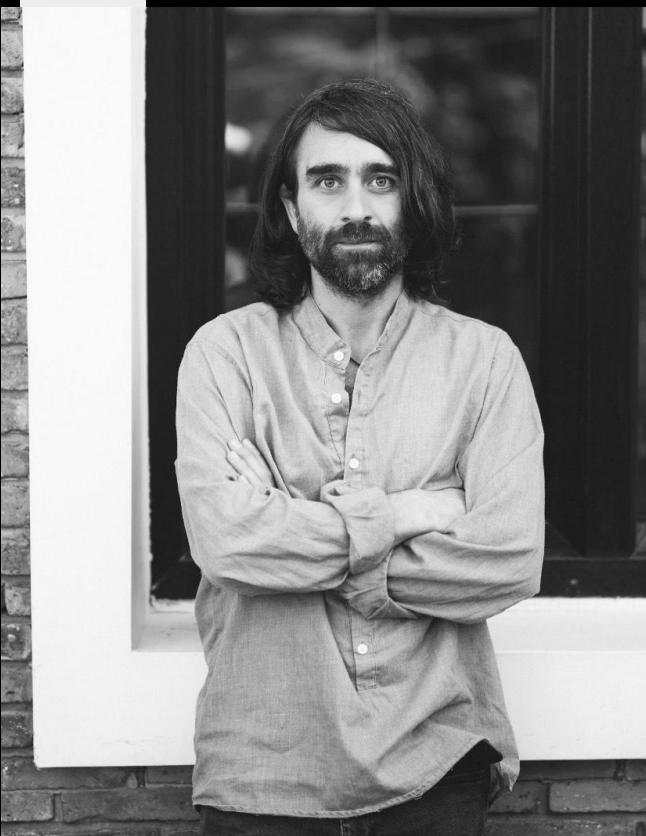
ეკრანის ფოკუსში —

მზრდნობელობის წარტიღი



გემმანობა
თვალით
ვეღვევ,
გვიგმნობა
მეღვეველი ხელით

ი. ფონ გოთე
v რომაული ელემენტი



თბილისის კულტურის კვირეულზე წარმოდგენილი იყო გიორგი (მაკარი) გოგოლაძის ხმოვანი სკულპტურა, რომელიც უკრაინიდან ჩატარებული დროში გვაწვდის აუდიო სიგნალს – მრავალფეროვან ღრმა შეგრძნებებს, შიშა და იმედს, ტკივილსა და სისარულს.

ინსტალაცია სოლიდარობისა და თანაგანცდის არტისტული მცდელობაა, ის ჰქონიალისტური აღქმის საშუალებას გვაძლევს და მიზნად ისახავს სივრცის შეკუმშვას, ფიზიკურ სამყაროში სხვადასხვა ყოფის სხვადასხვა ადგილზე გადატანას, თანადროულად მიმდინარე განუმეორებელი მოვლენების, ამ შემთხვევაში ტრაგიზმის გადასროლას სხვა წერტილში, რაც დამთვალიერებელში უკიდეგანო, ხელშესახებ თანაგრძნობას იწვევს. ნამუშევარი სიტყვებით და ფორმების გარეშე, მხოლოდ უშუალო შეგრძნებით

აღწერს სივრცესა და დროში გაწელილ ომს, კრიტიკულ რეალიზმს, რამდენადაც აბსურდული არ უნდა იყოს ეს ტერმინი.

ინსტალაცია შედგება ორი დამოუკიდებელი ლითონის მრგვალი ფირფიტისგან, რომელიც ხმოვანი სიგნალის მიმღები აპარატითა და ვიბრაციული დინამიკების საშუალებით აუღერებს აუდიო ტალღებს უწყვეტ რეჟიმში.

ყველაზე დაძაბული კი სწორედ ის განუსაბღვრელი თუ მოულოდნელი მომენტებია, როდესაც გაურკვეველი დროით შავი ფირფიტები ჩერდებიან; მაშინ ვხვდებით, რომ “კერ უნდა დაპრმავდე, რათა დაინახო”... ინსტალაცია მეტალის გახსნილ კუბშია მოქცეული, რაც ნამუშევრის მთავარ სათქმელთან კიდევ უფრო გვაახლოებს, არსებ ზუსტად ამ ბრუტალური, თითქოს საწყისი გარეგნულობით გავდივართ, ვინაიდან იდეას სენსორულად აღვიჯვამთ, თუნდაც ეს იდეა ჩვენი აღქმისგან დამოუკიდებლად არ სებობდეს. ესაა მიმდინარე მულტიამბავი, რომელიც ჩვენთან ერთად ხდება, ვითარდება და თუ მოვინდომებთ ჩვენთან ერთადაც შეიცვლება; სინამდვილე, რომელიც თვალით არ აღიქმება.

საინტერესოა, რომ თანამედროვე სამყაროში, სადაც თითქოს საზღვარი გაქრა ტექნიკურ მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის, ადამიანებს ჰარ კიდევ გვიწვევს გამკლავება ჰირველყოფილურ, არქეტიპულ ფენომენებთან, რომლის წვდომაც ხშირად რაციონო შეუძლებელია. მაკარ გოგოლაძის ეს ნამუშევარი, ვფიქრობ, ნათლად ასახავს ჩვენი ყოფის დუალობას, პარადოქსულობასა და მუდმივ ცვალებადობას, როდესაც ვხედავთ სიბრტყით მთლიან სატებას, სადაც სივრცე ინტენსიურ ზედაპირზე შექმნილი კონტრასტებით ნაჩვენები სიმორე-სიახლოვით განიზომება.

UKRAINEIN FOCUS

Kato Karselishvili

Point of Sensibility





I see with a feeling eye, I feel with a seeing hand

*J.W. von Goethe
Roman Elegies V*

The Tbilisi Culture Week hosted Giorgi (Makkari) Gogoladze's sound sculpture, which transmits a real-time audio signal from Ukraine – diverse, deep feelings of fear and hope, pain and happiness. The installation is an artistic attempt of solidarity and compassion, it enables us to perceive pluralistically and aims to compress the space, to move different beings to different places in the physical world, to transfer the unique simultaneous events, in this case the tragedy, to another point, which causes immense, tangible sympathy in the viewer. The piece without words and forms, only with direct feeling, describes the war extended in space and time, critical realism, however absurd this term may be.

The installation consists of two separate round metal plates, which emit audio waves continuously through a sound signal-receiving device and vibrating speakers. The most tense are those undefined or unexpected moments when the black plates stop for an undetermined amount of time; Then we realize that "you have to go blind to see"... The installation is encased in an open metal cube, which brings us even closer to the main message of the work, to the essence, we go through this brutal, as if initial appearance, because we perceive the idea sensorially, even if this idea exists independent of our perception. This is an ongoing multi-story that develops alongside us, and, if we want, it will change with us; A reality that is not perceived by the eye.

It is interesting that the line between technical science and art has disappeared in the modern world. Humans still have to deal with the primordial, archetypal phenomena that are often inaccessible through rationality. This work of Makkari Gogoladze, I think, clearly reflects the duality, paradox and constant change of our existence when we see overall picture of the plane, where the space is measured by the distance or proximity shown by the contrasts created on the intense surface.

ეკვები ნარსებიდა

ეკვები ნარსებიდა

ეპთული თანამედროვე
ხელოვნების საერთაშორისო
კონფერენცია



ვრანსაბა ფრიდრიხი და
ლუკა ლასარევიზოლი
სტუმრებთან

ქართული თანამედროვე ხელოვნების კონცეპტუალური და ალ-ტერნატიული საავტორო თუ კოლექტური ძიებები იმ იდელოგიური ცვლილებების და სისტემური რყევების ფონზე ვითარდებოდა, რაც დღემდე უახლესი ქართული ისტორიის განმსაზღვრელია. ჟურ კიდევ გვიანი საბჭოთა ჰერიოდისა და ე.წ. “ჰერესტროიკის”

დროს მნიშვნელოვანი ჰოლიტიკური ძვრები განხორციელდა. ურყევი რკინის ფარდა, რაც საბჭოთა კავშირის იზოლაცის და ცივი ომის შედეგად არსებობდა ამ ჰერიოდში გარკვეულ რღვევას იწყებს. საგულისხმოა, რომ ისტორიულად ასეთ მნიშვნელოვან ჰოლიტიკურ მოვლენას ემთხვევა თანამედროვე ქართველი ხე-





ლოვანების საერთაშორისო წარდგენების ციკლი ევროპაში. 1988 და 1989 წლებში ჰუთ ქავთ X სარტულის ნამუშევრების წარდგენა ხდება ბუდაპეშტში, ასევე ხელოვანები მონაზილეობას იღებენ ნარვის საერთაშორისო ავანგარდული ხელოვნების სიმპოზიუმში. აღმოსავლეთ ევროპის გარდა გამოფენების ორგანიზება ხდება ბრიტანეთსა და გერმანიაში. ამ საერთაშორისო გაცვლების ფონზე, რაც სიმბოლურად საბჭოთა კავშირის რღვევის გარდამტეს ეტაპს უკავშირდება ქართული სახელოვნებო სიკრცისთვის გამორჩეული ხდება 1990-იან წლებში გერმანელი გალერისტი ქალი ფრანსუაზა ფრიდრიხი. ფრიდრიხი, ის ერთერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა, რომელიც ეცნობა ქართველ თანამედროვე მხატვართა შემოქმედებას და ზრუნავს მათ წარდგენაზე გერმანიაში.

ამ ინიციატივით ეწყობა 1990 წელს ოთხი ქართველი ხელოვანის: ალექსადრე (შურა) ბანძელაძე, გია ეძგვარაძე, ლუკა ლასარეიშვილი, კოკა რამიშვილის ჰუთური გამოფენა გერმანიაში ქალაქ კოლნში კუნსტპალუ დუმონტის (DuMont Kunsthalle) სიკრცეში.

აღნიშნული ავტორების 80-90-იანი წლებში საქართველოში შესრულებული ნამუშევრების წარდგენის გარდა, გამოფენას

თან ახლდა ლიმიტირებულად დაბეჭდილი კატალოგი. გამოფენის კატალოგში ვხვდებით სხვდასხვა მნიშვნელოვან კრიტიკოსთა თუ პოლიტიკურ პირთა წერილებს, მათ შორის ისეთი გავლენიანი არტ კრიტიკოსის შეფასებას, როგორიც ბორის გროისია. გროისი აღნიშნავს ზოგად მოტივაციას, რომ ორად გაყოფილ სამყაროში (დასავლეთი და აღმოსავლეთის კონტექსტი) კულტურული ნიადაგის კვლევა ევროპელი სახელოვნებო სფეროს გავლენიანი წარმომადგენლებისა და სამუშევრო თუ საგალერეო ინსტიტუციების-თვის მნიშვნელოვანი პოლიტიკური და კულტუროლოგიური ნაბიჯი იყო.

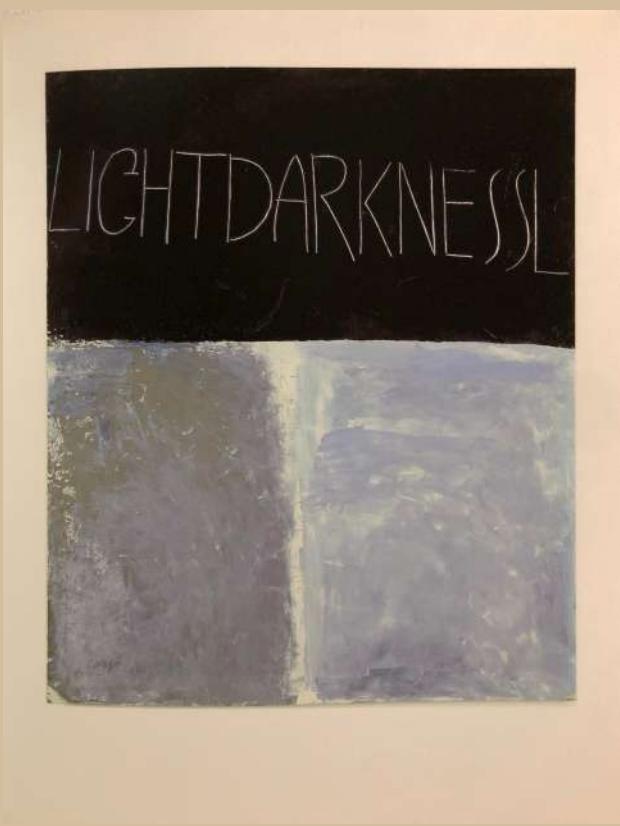
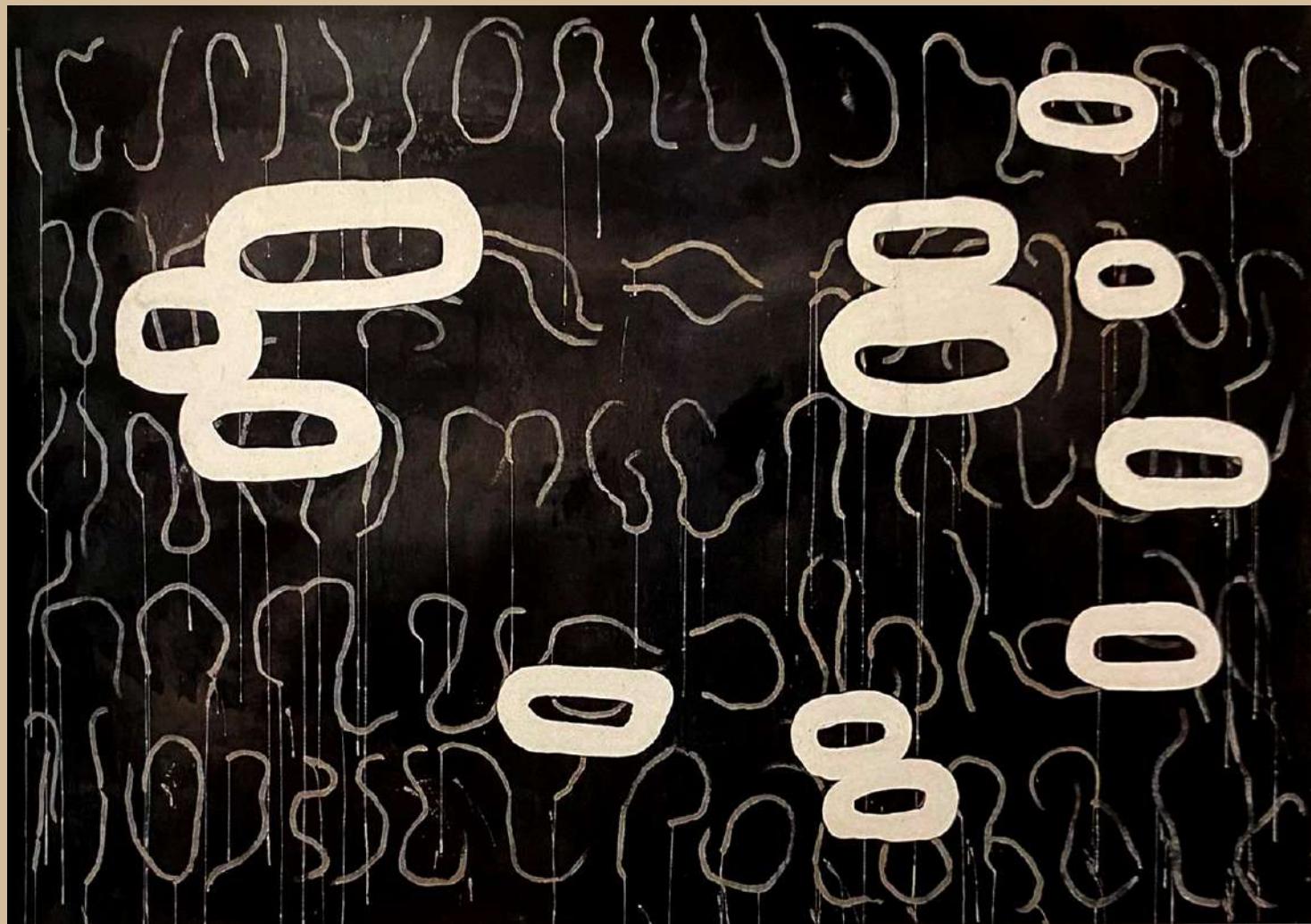
გროისის პერიფრაზს თუ მოვახდენთ ახლად გახსნილი აღმოსავლეთ ევროპის ტერიტორიებში ევროპელ გალერისტებსა და კურატორებს იმაზე მეტად გახსნილი სიტუაცია და ევროპული იმპულსების მატარებელი ნამუშევრები დახვდათ ვიდრე ელოდნენ.

ამგვარი შეფასებები, კიდევ უფრო გვიბიძგებს დეოლოგიური საფუძვლების სიღრმისეული ანალიზისკენ, ღრმა კულტუროლოგიური კვლევებისა და ინდვიდუალური შემოქმედებითი ძიებების და გარემო რეალობას შორის კავშირების დადგენისკენ.

FROM THE RECENT PAST

GEORGIA
ON MY MIND

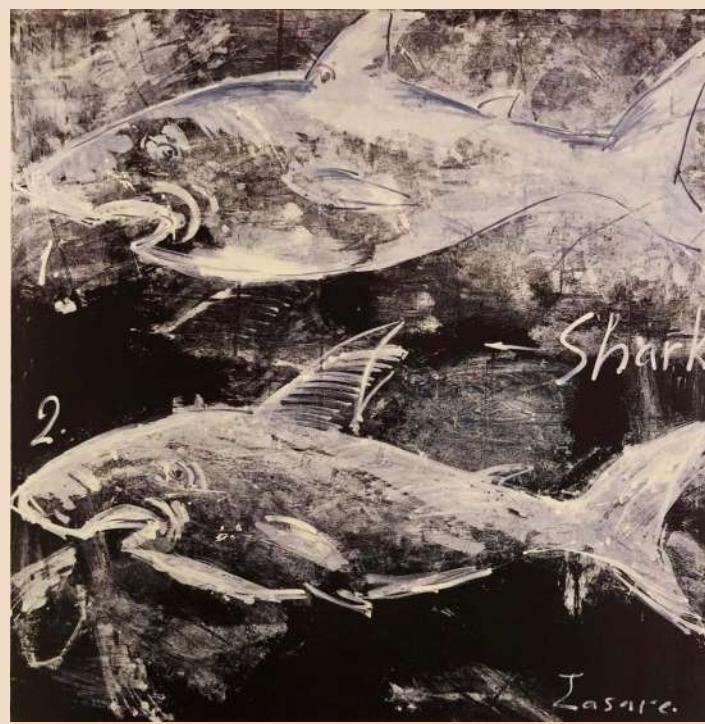
THE INTERNATIONAL CONTEXT OF
GEORGIAN CONTEMPORARY ART
AND THE 1990'S



Conceptual and alternative signature or collective searches of Georgian contemporary art developed against the backdrop of the ideological changes and systemic fluctuations which still determine the recent history of Georgia. Even in the late Soviet period and the so-called During "perestroika" important political changes were implemented. The unshakable iron curtain, which existed due to the Cold War and the isolation of the Soviet Union, begins to break down in this period. It is worth noting that the cycle of international appearances of modern Georgian artists in Europe coincides with such a historically important political event. In 1988 and 1989, the works of the Group X Floor are presented in Budapest, and the artists also participate in the Narva International Avant-Garde Art Symposium. Besides Eastern Europe, exhibitions are organized in Great Britain and Germany. Under the circumstances of these international exchanges, which are symbolically tied to the turning point of the downfall of the Soviet Union, German female gallerist Françoise Friedrich stands out for the Georgian artistic space in the 1990s. Friedrich is one of the most prominent figures to get fami-



liair with the works of Georgian contemporary artists and ensure their appearance in Germany. With this initiative, a group exhibition of four Georgian artists: **Aleksadre (Shura) Bandzeladze, Gia Edzgveradze, Luka Lasareishvili, and Koka Ramishvili** was organized in Cologne, Germany, in the space of DuMont Kunsthalle. In addition to presenting the works done in Georgia in the 80s and 90s by these authors, the offered a limited-edition catalogue. The exhibition catalogue contained letters from various important critics and political figures, including an assessment by influential art critics such as Boris Groys. Groys mentions the general motivation that the study of the cultural soil in the world divided into two (the context of the West and the East) was an important political and cultural step for the influential representatives of the European artistic field and museum or gallery institutions. To paraphrase Groys, European gallerists and curators in the newly opened territories of Eastern Europe found a more open situation and works bearing European impulses than they expected. Such evaluations further push us to an indepth

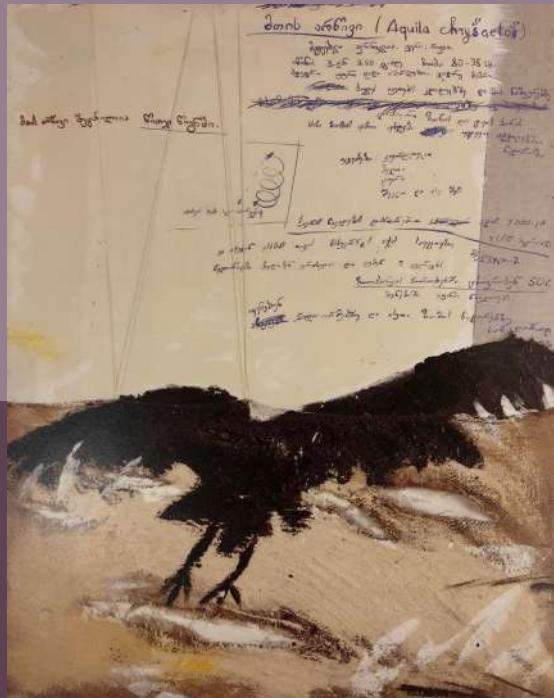


analysis and establishing connections between theological foundations, deep culturological studies and individual creative searches, and surrounding reality.

Since the 1990s, local processes and authors are actively integrated into Western spaces. The second important exhibition is a continuation of this initiative, also organized by Françoise Friedrich, which has a more institutional nature and is carried out under the auspices of the East-West Cultural Exchange Association. The mentioned exhibition called Dialogue was organized in 1994, and in addition to the aforementioned four, important artists such as **Iliko Zau-tashvili, Gia Rigvava**, and other contemporary German authors took part. Françoise Fridrich's name is associated with the support and promotion of the works of **Karlo Katcharava, Mamuka Tsetskhadze, and Shalva Khakhanashvili**.

It is these foundations, the context of the alternative and experimental searches of the 90s, the strive for integration with international artistic spaces, that show interest and create a range of important discussions and reflections.

What territory is undefined in art (including Georgian contemporary art) and how is an epochal value dimension created in the dialogue of creative impulses?



ინდეპუნდენტული და იდენტული

უცხოთში

აოდვანე

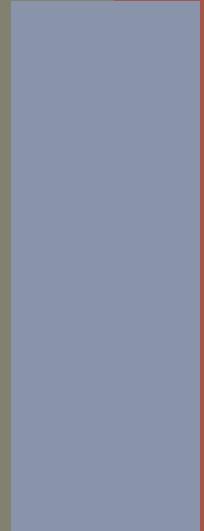
ქართველი

ხელოვანების

I should have kissed you longer

ბაზა

წარმოება



სამეცნიერო-კვლევითი პროექტი „ინტეგრაცია და იდენტობა“ მოიცავს უცხოეთში მიგრირებული და იქ მოღვაწე ქართველ ხელოვანებისა და მათი შემოქმედების კვლევა-ა-ანალიზს. პროექტი განხორციელდა 2017-2019 წლებში ივანე კავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის სასამართლო-სამეცნიერო ინსტიტუტის ბაზაზე და დაფინანსებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფუნდამენტური კვლევების კონკურსის ფარგლებში.

პროექტის კვლევითი თემის პრობლემატიკა აქტუალურია, გამომდინარე იქიდან, რომ უახლესი ქართული ხელოვნების ისტორიის მრავალი მოვლენა სამეცნიერო კვლევების მიღმა რჩება, მათ შორის, ისეთი მნიშვნელოვანი, როგორიცაა ქართველი მხატვრებისა და არტისტების შემოქმედება უცხოეთში. ეს მოვლენა მნიშვნელოვანიდად განაპირობებს საქართველოს კულტურულ ინტეგრაციას დასავლეთთან და, იმავდროულად, ამდიდრებს ლოკალურ სახელოვნებო სივრცეს განსხვავებული, დასავლეთიდან შემოსული მხატვრული ღირებულებებით.

პროექტის ეფექტურად განხორციელებისათვის სამეცნიერო ჰაუზის მიერ შესრულდა შემდეგი ამოცანები: დადგინდა ქართველ ემიგრანტ ხელოვანთა სია, მოხდა კლასიფიკაცია მათი მოღვაწეობის სფეროების, მიმდინარეობებისა და ქვეყნების მიხედვით. სამუშაო ეტაპების შესაბამისად დაიგეგმა სამეცნიერო ჯგუფის მივლინებები ევროპის ქვეყნებსა (ავსტრია, გერმანია, შვეიცარია, საფრანგეთი, ბელგია, ჰოლანდია, საბერძნეთი, ინგლისი) და აშშ-ში. პროექტის კვლევის არეალში მოექცა 25-დან 80 წლამდე ასაკის 115 ხელოვანი, რომელთა ემიგრაციის ძრითადი ჰერიოდი 1980-დან 2000-იან წლებს მოიცავს. კვლევის პროცესში გამოყენებულ იქნა ქართული ხელოვნების შეპირისპირებითი ანალიზი, სახელოვნებათმცოდნეო კვლევისა და კომპარატიული მეთოდები, ხელოვანებთან ინტერვიუების ჩანერა-სოციოლოგიური გამოკითხვები, საარქივო კვლევა და მხატვრული ნაწარმოებების მხატ-



იან წლებს მოიცავს. კვლევის პროცესში გამოყენებულ იქნა ქართული ხელოვნების შეპირისპირებითი ანალიზი, სახელოვნებათმცოდნეო კვლევისა და კომპარატიული მეთოდები, ხელოვანებთან ინტერვიუების ჩანერა-სოციოლოგიური გამოკითხვები, საარქივო კვლევა და მხატვრული ნაწარმოებების მხატ-



ვრული და ფასეულობით-მსოფლმხედველობრივი შეფასება, დადგენა, თუ რატომ, როდის და რა პირობებში მოხდა ხელოვანების ემიგრირება უცხოეთში, როგორ მოხდა მათი დამკვიდრება ახალ ადგილზე, როგორ ხდება მათი ინტევრაცია დასავლურ გარემოში, რა კავშირებს ამყარებენ ისინი ადგილობრივ სახელოვნებო ინსტიტუციებისათვის, როგორ აფასებენ მიმდინარე მხატვრულ პროცესებს, რამდენად თვლიან საკუთარ შემოქმედებას ქართული ხელოვნების ნაწილად, რა კავშირებს ინარჩუნებენ ქართულ სახელოვნებო გარემოსთან, როგორია მათი ცნობიერი დამოკიდებულება ქართული მხატვრული ტრადიციის მიმართ; რამდენად სპეციფიკურად – “ქართულად” წარმოჩინდება მათი ხელოვნება ამგვარი კულტურული ინტეგრაციის პირობებში. დადგინდა ემიგრანტ მხატვართა როლი ქართული თანამედროვე ხელოვნების ისტორიაში, გამოიკვეთა, თუ რაოდნენ მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ეს ხელოვანები საქართველოს მსოფლიოს სახელოვნებო სივრცეს-თან კულტურული ინტეგრაციის კონტექსტში.

კვლევის ფარგლებში ასევე განხორციელდა 1910-1920-იანი წლებში ქართველი მხატვრების უცხოეთში ცხოვრება-მოღვაწეობის ანალიზი, რისთვისაც მოხდა საქართველოს არქივებსა და მუზეუმებში დოკუმენტების, ვიზუალური მასალებისა და ლიტერატურის მოძიება. მოპოვებულ ინფორმაციაზე და თეორიულ, დოკუმენტურ და ასევე ვიზუალურ მასალაზე დაყრდნობით გაკეთდა მხატვართა 1990-იან წლებში ხელოვანთა მიგრაციის პროცესებთან პარალელი, დადგინდა საერთო და განსხვავებული მასასიათებლები ქართული თანამედროვე ხელოვნების ისტორიის ამ ორ მოვლენას შორის და ასევე მათი ხელოვნების ადგილისა და მნიშვნელობის იდენტიფიცირება დასავლური თანამედროვე ხელოვნების კონტექსტში.

პროექტის ფარგლებში განხორციელებული კვლევა-ანალიზის საფუძველზე მომზადდა რამდენიმე სამეცნიერო ესე, საკონფერენციო მოხსენება და ფუნდამენტური ნაშრომი ქართულ-ინგლისურ ენებეგ. შეიქმნა შესრავლილ ემიგრანტ ხელოვანთა შემოქმედების მონაცემთა ბაზა და ვებ-გვერდი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბაზაზე. ვებ-გვერდზე განთავსებულია აღნიშნული მონაცემთა ბაზა და პროექტის ფარგლებში მომზადებული სამეცნიერო ნაშრომები.



პროექტი „ინდეგრაცია და იდენტობა“ განხორციელდა მეცნიერთა ჯგუფის

მთა ჩიხრაძის

ეთევან შავგულიძის

მარიამ შერგელაშვილის

მარითა სახლთხუციშვილისა და

ლანა ქარაბიას მიერ

ჯგუფი შეიკრიბა ივანე ჭავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის სასამართლო-სამეცნიერო ინსტიტუტის ბაზაზე, სადაც იმ დროისთვის ნაწილი მათგანი ჰედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა, ნაწილი კი – ჯგუფის ახალგაზრდა მეცნიერები – მაგისტრატურა - დოქტორანტურის კურსს გადიოდა.



Representing



PRESENTS

PROJECT "INTEGRATION AND IDENTITY"



An abstract painting featuring several large, vibrant red flowers with yellow centers, set against a background of dark, textured green and grey shapes resembling leaves or petals. The composition is dynamic, with the flowers and leaves interacting across the frame.

**Online research platform
of Georgian artists living
and working abroad**



The research project Integration and Identity includes the study and analysis of the lives and art of emigrant Georgian artists currently living and working abroad. The project was implemented in 2017-2019 under the auspices of the Institute of Art History and Theory of Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, and was funded within the Fundamental Research Grant Program of Shota Rustaveli National Science Foundation.

The issues raised by the project are topical for critical studies of Georgian art, since scholarly research generally fails to cover the significance of Georgian painters and artists abroad. Yet artists help determine the progress of cultural integration of Georgia into the West, while simultaneously enriching the national art space with different aesthetic values brought from the West.

In order to perform analysis, the research group members compiled lists of Georgian emigrant artists, then classified the artists according to the spheres of their activities and countries where they live and work. During the study, research group members traveled to many European countries where expatriate artists reside (Austria, Germany, Switzerland, France, Belgium, Netherlands, Greece, England) and to the United States. The project's research scope covered 115 artists from age 25 to 80, whose major period of





emigration falls between the 1980s and the 2000s. To complete the study, participants utilized research into art history, comparative methodology, interview–sociological survey, archival research and scholarly analysis of art works. Our survey attempted to determine how organically the artists who had immigrated from Georgia merged with the western environment, the nature of their achievements and their conscious connection to the national traditions of Georgian art. On the other hand, researchers inquired as to how specifically – the label “Georgian” is affixed to their art when it is viewed abroad, under what conditions of cultural integration.

The research group members studied the theoretical and visual material and conducted interviews; they worked on relevant literature, analyzed material, observed the art of immigrant artists in connection with both Western contemporary art and Georgian art. Based on the analysis and study of artistic values and philosophical attitudes of the artists it was determined why, when, and how the artists emigrated abroad, how they settled on a new place, how they integrated into the Western environment and what connections they established with local art institutions. How do they evaluate the ongoing art processes? Do they consider their art as a part of Georgian art or not: what kind



of connections are kept with the Georgian art space, what are their conscious attitudes towards the Georgian art tradition; how “Georgian” they perceive their own art in the context of such cultural integration, and what import it has towards the general integration of Georgian culture in the West.

In the framework of the research, we analyzed the lives and art of Georgian painters abroad during the 1910s-1920s. Records in archives, museums, private collections and libraries in Georgia were utilized in research. According to theoretical, documentary and visual materials, we made parallel studies of the migration processes of those earlier painters and the artists who have emigrated since the 1990s.

We searched for similarities and differences

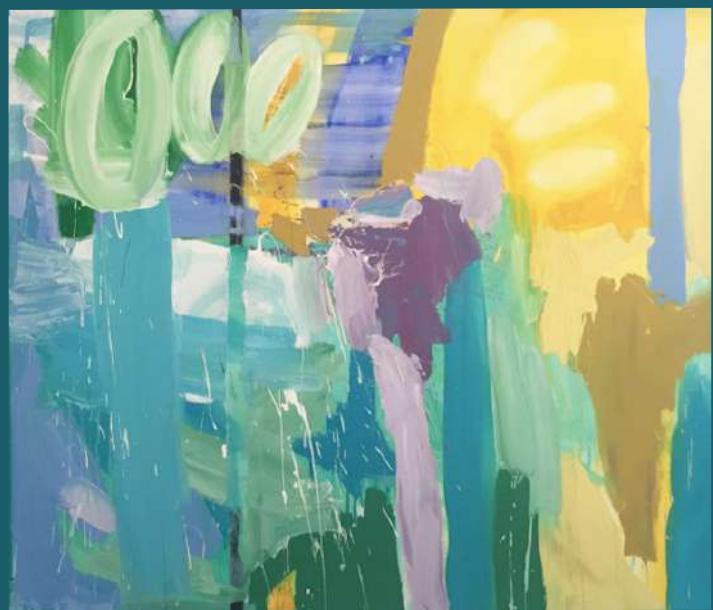
between these two events of modern Georgian art history, and also, generally, between the similar ongoing events in the world; identified the place and importance of Georgian emigre artists in the context of Western modern and contemporary art.

Several scholarly essays, conference papers and fundamental studies were prepared in Georgian and English languages based on the research-analysis carried out within the project. Ivane Javakhishvili Tbilisi State University now houses the newly created database and web-site based on the study findings. The website contains the scholarly works prepared within the project.

The project **Integration and Identity** was implemented by the research group members:

Mzia Chikhradze,
Ketevan Shavgulidze,
Mariam Shergelashvili,
Marita Sakhitkhutishvili and
Lana Karaia.

The group was created within the Institute of Art History and Theory of Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, all researchers had an academic affiliation.





GIVE US A CALL. UNLESS YOUR COUSIN CAN DO IT



CORPORATE & CONSUMER BRANDING
MARKETING & ADVERTISING DESIGN
PUBLICATION DESIGN
PRINT DESIGN
CORPORATE DESIGN
PACKAGING DESIGN
PHOTOSESSION
WEB DESIGN
WEB DEVELOPMENT

STAMBA HOTEL - 3rd floor
14, M.Kostava St., Tbilisi, Georgia
+995 599 502 500
istudiolab.ge

📍 14, M. Kostava ST. 0108 Tbilisi, GEORGIA
📞 +995 555 551 171
✉️ reachart.visual@gmail.com
👤 @ReachArtConsulting
🌐 reachart.visual

COVER: VERA PAGAVA

Publishing and Concept
 Art Historian
 Editor
 Design
 Translation and Editing

- Thea Goguadze (Tea Nili)
 - Mariam Shergelashvili
 - Mariam Shergelashvili
 - Irina Kacharava - iStudio
 - Ketevan Uchaneishvili, Liana Barbakadze

Photo credits

- Provided by artists
 - Giorgi (Makkari) Gogoladze
 - Keti Machavariani
 - Nutsa Gujabidze
 - Mikheil Gogichaishvili

This work, including its parts, is protected by copyright. None of the materials may be redistributed or reproduced, in whole or in part, in any form or by any means without the consent of the publisher and the author. This applies to electronic or manual reproduction, including photocopying, translation, distribution and other forms of public accessibility.

ყდათ: ვერა ფალავა

გამომცემელი და კონცეფცია
ხელოვნებათმცოდნე
რედაქტორი
დიზაინი
თარგმანი და კორექტურა

- თეა გოგუაძე (თეა ნილი)
 - მარიამ შერგელაშვილი
 - მარიამ შერგელაშვილი
 - ირინა კაჭარავა - iStudio
 - ქეთევან უჩანევიშვილი, ლიანა ბარბაქაძე

ფოტო

- მოწოდებულია ხელოვანების მიერ
 - გორგი (მაკარი) გოგოლაძე
 - ქეთი მაჭავარიანი
 - ნუცა გუჯაბიძე
 - მიხეილ გოგიჩაიშვილი

ინტერნეტ წყაროები
Internets sources

<https://geoartistsabroad.tsu.ge/en/>
<https://hammockmagazine.ge>
<https://www.radiotavisupleba.ge/>
<https://www.ipitythegarden.com>
<https://www.labbiennale.org/en>

ეს ნაბეჭდები, ყველა ნაწილის ჩათვლით, დაცულია საავტორო უფლებებით. დაუშვებელია ნაბეჭდების, მთლიანად თუ ნაზილობრივ, ნებისმიერი ფორმით გამოყენება, გავრცელება, ან გადაღება გამომცემლისა და ავტორის თანხმობის გარეშე. ეს ეტება ელექტრონულ თუ მექანიკურ მეთოდებს, მათ შორის ფორმასლის გადაღებას, თარგმანს, და საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომობის სხვა ფორმებს.

IMPRESSUM

ISSN 2667-9728 (Online)

ზე-გვერცენი

GAVLENA

In cooperation with

iSTUDIO GRAPHIC DESIGN LABORATORY



14, M. Kostava ST. 0108 Tbilisi, GEORGIA
 +995 599 502 500
 irina.kacharava1@gmail.com
 @istudiolab
 istudiolab
 www.istudiolab.ge



Digital Publication - [www.http://reachartvisual.com/](http://reachartvisual.com/)
 ISSN 2667-9728 (Online)
 © Reach art Visual 2021
 I/D 4045922295 - Georgia

ANNOUNCEMENT

Անոնս

10

----- Artist and Epoch. Perspectives by 10 curators -----



ZE GAVLENA

RAV· art review 10.2022