

ინსტალაცია როგორც თანამედროვე ქანდაკების სახე და ანდრო ვეკუას შემოქმედება

მარიამ მამალაძე

*სამაგისტრო ნაშრომი წარმოდგენილია თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო
აკადემიის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტზე
ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მინიჭების
მოთხოვნის შესაბამისად.*

**პროგრამა: ხელოვნებათმცოდნეობა
სამეცნიერო ხელმძღვანელი: თამარ შავგულიძე**

**თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
2020 წელი**

განაცხადი

როგორც წარდგენილი სამაგისტრო ნაშრომის: " ინსტალაცია როგორც თანამედროვე ქანდაკების სახე და ანდრო ვეკუას შემოქმედება" ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

მარიამ მამალაძე

2020 წელი

თბილისი, საქართველო

აბსტრაქტი

ნაშრომი მოიცავს, შესაძლო არგუმენტების გამოყენებით, კვლევასა და დაკვირვებას თემაზე თუ როგორ წარმოჩინდება ინსტალაცია თანამედროვე ქანდაკების სახედ. ანდრო ვეკუასა და რამდენიმე ქართველი არტისტის მაგალითზე, რომლებიც ლოგიკურად აგრძელებენ ნარატივს. ასევე, მასში განხილულია ინსტალაციის მედიუმის ჩამოყალიბების და განვითარების ეტაპების მოკლე ისტორია, ფილოსოფიურ კონტექსტში გადააზრება, სხვადასხვა თეორიული ნაშრომების გამოყენებით. მათ შორისაა: ხელოვნების კრიტიკოსის, მედია თეორიტიკოსისა და ფილოსოფოსის ბორის გროისის ანალიტიკური ტექსტი ინსტალაციის პოლიტიკის შესახებ, რაც მნიშვნელოვან ინფორმაციას იძლევა დღევანდელ თანამედროვე სახელოვნებო სამყაროში ამ მედიუმის განვითარებასა და სწორ გააზრებაზე.

ნაშრომის მთავარი მიგნება არის ქანდაკების თანამედროვე სახის ახალ ვიზუალურ მედიუმში წარმოჩენა.

Abstract

The paper is using possible arguments in research and observation on how the installation is presented as a modern sculpture, following the examples of Andro Vekua and several Georgian artists continuing the narrative logically. It also provides a brief history of the formation and development stages of the installation medium, moving into a philosophical context, using various theoretical papers. Including an analytical text by art critic, media theorist, and philosopher Boris Grois about installation policy, which provides important information about the development and proper understanding of this medium in today's contemporary art world.

The main finding of the work is presenting a modern kind of sculpture in a new visual medium.

მადლობა

განსაკუთრებული მადლობა მინდა გადავუხადო ჩემს სამეცნიერო და ამავედროულად სამაგისტრო ნაშრომის ხელმძღვანელს , თამარ შავგულიძეს, რომლის მოსაზრებები და რჩევებიც დამეხმარა ნაშრომის სწორად წარმართვასა და ჩამოყალიბებაში. მადლობას ვუხდი ქალბატონ ნინო ქოქიაშვილს, რადგან მასთან ჩატარებულმა ინტერვიუმ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ნაშრომში ჩართულ ვახტანგ ქოქიაშვილის შემოქმედების ანალიზსა და გააზრებაში და ასევე, არტისტებს: თამარ ჭაბაშვილს, სოფო ტაბატაძეს, ნიკა ქუთათელაძესა და მარიამ ნატროშვილს.

სარჩევი

შესავალი.....	1
თავი 1: ინსტალაციის ხასიათი და განმარტება.....	2
თავი 2: ქანდაკება და ინსტალაცია.....	3
თავი 3: ინსტალაცია და სიზმრის სცენა- ილია კაბაკოვი.....	4
თავი 4: ინსტალაციის ისტორია.....	7
თავი 5: ინსტალაციის ავტონომიური მხარე.....	12
თავი 6: საქართველოში ინსტალაციის განვითარების მოკლე მიმოხილვა და იდენტობის საკითხი.....	15
თავი 7: ვახტანგ ქოქიაშვილი.....	21
თავი 8: ანდრო ვეკუა.....	31
თავი 9: თამარ ჭაბაშვილი.....	41
თავი 10: სოფო ტაბატაძე.....	49
თავი 11: გიო სუმბაძე.....	54
თავი 12: ნიკა ქუთათელაძე.....	55
თავი 13: მარიამ ნატროშვილი და დეთუ ჯინჭარაძე.....	59
დასკვნა.....	70
ბიბლიოგრაფია.....	72
ილუსტრაციების ჩამონათვალი.....	76

შესავალი

თანამედროვე ხელოვნებაში ინსტალაციამ მნიშვნელოვანი ნიშა დაიკავა. მისი შესაძლებლობები და მასშტაბები ვრცელია. დღეს, უკვე რთულია ნებისმიერი თანამედროვე ხელოვნების გამოფენისა თუ აქტუალური სახელოვნებო ფესტივალების წარმოდგენა ინსტალაციის ფორმატში შესრულებული ნამუშევრის გარეშე. ინსტალაციამ თავის თავში მოიცვა და შთანთქა ყველა დამოუკიდებელი მედიუმი, მათ შორის ისიც, რომელიც სხვადასხვა მიზეზების გამო, დროში ჩაიკარგა. მსგავსი ტენდენცია შეინიშნება საქართველოშიც, სადაც 90-იანი წლებში მომუშაებული ხელოვნების შენელებამ განსაკუთრებით ქანდაკება გახადა პროფანული, რადგან მითების, ლეგენდების და ზოგადად ქართველი ერის ისტორიის ამსახველი ვიზუალური ფორმები მოჩვენებითი და არაავთენტური ხასიათის გამოსახულებებად იქცა. ქანდაკების „გაუჩინარებული“ პრინციპები ნელ-ნელა სწორედ ინსტალაციის გზით განაახლდა. დღესდღეისობით კი საგამოფენო სივრცეებსა თუ მუზეუმებში შემდგარი გამოფენები ძირითადად ინსტალაციის ფორმატში შესრულებულ ნამუშევრებს წარმოადგენენ.

წინამდებარე სამაგისტრო ნაშრომის მიზანია ანდრო ვეკუასა და სხვა ქართველი არტისტების შემოქმედების მაგალითზე, გამოიკვლიოს და დააკვირდეს თუ როგორ წარმოიჩინდება ინსტალაცია თანამედროვე ქანდაკების სახედ. ამისათვის, შევეცდები პასუხი გავცე საკვლევ კითხვას, რომელიც შემდეგნაირად ჟღერს: *როგორ და რატომ წარმოიჩინდება ინსტალაცია თანამედროვე ქანდაკების სახედ?*

მონუმენტური ხელოვნების სახეობებიდან ქანდაკების არჩევის მიზეზი ინსტალაციასთან მიმართებაში გახდა, ქანდაკების, როგორც მრავალწლიანი ვიზუალური ხელოვნების გამომსახველობის ურყევი ფორმა, რომელიც ერთდროულად კონტრასტში და თანხვედრაშია ინსტალაციის ერთი შეხედვით ეფემერულ ხასიათთან.

აღსანიშნავია, რომ მოცემული კვლევის პრობლემას წარმოადგენს საკითხის გარშემო არსებული მეცნიერული ცოდნის ნაკლებობა, რის შესავსებადაც გამოვიყენე თვისებრივი კვლევის მეთოდები: პირველადი და მეორეული წყაროების ანალიზი. ასევე, ჩავატარე სიღრმისეული ინტერვიუები ვახტანგ ქოქიაშვილის ქალიშვილ ქალბატონ ნინო ქოქიაშვილთან, თამარ ჭაბაშვილთან, სოფო ტაბატაძესა და ნიკა ქუთათელაძესთან.

ვფიქრობ, მოცემული ნაშრომი საინტერესო იქნება აღნიშნული საკითხით დაინტერესებული სხვადასხვა პროფესიის ადამიანებისა და ხელოვნების მკვლევართათვის.

წინამდებარე კვლევა შედგება ცამეტი თავისგან, რომლებიც ლოგიკურად ებმის ერთმანეთს.

თავი 1: ინსტალაციის ხასიათი და განმარტება

ინსტალაცია კონკრეტულ სივრცესთან გააზრებული სამგანზომილებიანი ნამუშევარია, რომელიც სრულდება შერეული მედიით. ის მოიცავს ყოველდღიური და ბუნებრივი მასალების ფართო სპექტრს. ხშირ შემთხვევაში მასში გამოყენებულია ვირტუალური მედიის ისეთი სახეობები როგორებიცაა: ვიდეო, ხმა, შესრულება (პერფორმანსი) , სამგანზომილებიანი ვირტუალური გამოსახულება და ა.შ

ინსტალაციის მასშტაბები მისი სივრცობრივი ხასიათიდან გამომდინარე ვრცელია. შესაბამისად, გარდა გალერეებისა, სადაც როგორც წესი, ამ ფორმატში შესრულებული ნამუშევრები იფინება ხოლმე , ის ხშირად წარმოდგენილია კერძო ან საზოგადოებრივ ადგილებშიც, დროებით ან მუდმივად. ინსტალაციის ერთ-ერთი სახეობაა „ლენდ არტი“, რაც ბუნებაში, პარკებში ან მსგავსი ტიპის საზოგადოების თავშეყრის ადგილებში კეთდება და საკმაოდ ვრცელ ტერიტორიას მოიცავს. საგამოფენო სივრცეებსა და გალერეებში ინსტალაციები ხშირად მთელ სივრცეს, დარბაზს იკავებენ. ინსტალაციას მასშტაბურობასთან ერთად სხვა მედიუმებისგან ინტერაქციულობაც განასხვავებს. ის დამთვალიერებლის აღქმას გარდაქმნის სივრცესთან მიმართებაში და მას სთავაზობს ახალი ფსიქო-ემოციური გამოცდილების შეძენას. ეს ყოველივე არტისტისთვის ართულებს მისი მოწყობის სამუშაოს ამიტომ, მნიშვნელოვანია, რომ ინსტალაციაზე მომუშავე არტისტი კარგად ფლობდეს სივრცის დიფერენციაციის უნარებს, რადგან ინსტალაცია სხვა მედიუმებისგან განსხვავებით, არ არის ცალკე მდგომი ობიექტი, მის აღქმადობაში მონაწილეობენ: გარემო, კონტექსტი, მისი ფორმა და კონცეფცია. სწორედ მაყურებელია ის მთავარი ცენტრი, სადაც ყველაფრის მიმართება ხდება ინსტალაციაში. ინსტალაცია დამთვალიერებელს ყოველთვის აძლევს საშუალებას შევიდეს მასში და გადაადგილდეს ერთმანეთის მიმართ განლაგებული საგანთა სივრცეში ან ურთიერთქმედებდეს მის რომელიმე ელემენტთან. ინსტალაცია დამთვალიერებელს სთავაზობს ისეთ განსხვავებულ გამოცდილებას ვიდრე კონკრეტული ნამუშევრის ტრადიციული, ხედვის ერთი წერტილიდან აღქმა. ინსტალაცია კონცეპტუალური ხელოვნების ფორმაა, რომელშიც "იდევები" და

"გავლენები" განიხილება, უფრო მნიშვნელოვანად, ვიდრე მზა "პროდუქტის" ან "ხელოვნების ნაწარმოების" ხარისხი. თუ ტრადიციული ტიპის ნამუშევარში ვაფასებთ მხატვრის ოსტატობას, ინსტალაცია საშუალებას გვაძლევს გადავხედოთ ჩვენს დამოკიდებულებებსა და ღირებულებებს. როგორც კონცეპტუალური ხელოვნების ყველა ზოგად ფორმაზე ისევე ინსტალაციაზე მომუშავე არტისტებიც უფრო მეტად ფიქრობენ თავიანთი გზავნილებზე ვიდრე გამოყენებულ მასალაზე. თუმცა „სუფთა“ კონცეპტუალური ხელოვნებისგან განსხვავებით, სადაც იდეა არტისტის გონებაშია გამოცდილი, ინსტალაცია უფრო დასაბუთებულად უკავშირდება ფიზიკურ სივრცეს. თანამედროვე ხელოვნების ეს ორი ფორმა ფართოდაა გავრცელებული მსოფლიოში და იფინება თანამედროვე ხელოვნების საუკეთესო გალერეებში.

თავი 2: ქანდაკება და ინსტალაცია

ქანდაკება და ინსტალაცია სამგანზომილებიანი სივრცული ნამუშევრებია, სადაც ერთნაირად მნიშვნელოვანია გარემოს კონტექსტთან ჰარმონიული თავსებადობა. მათ შორის საერთო სხვაობაზე მეტია. ტრადიციული ქანდაკება ურყევი ვიზუალური გამომსახველობითი ფორმით ერთგვარი სიმბოლოა მუდმივობის, მარადიულობის, ისტორიის, რაც მაყურებელში უფრო მოკრძალებულ განცდებს იწვევს ინსტალაციასთან შედარებით. რა განაპირობებს ამ განსხვავებას ორ მედიუმს შორის, რომელიც სივრცესთან პრაქტიკულად ერთნაირად ურთიერთქმედებენ? და როგორ შეძლო ინსტალაციამ მაყურებელთან დაახლოება?

ზოგიერთი ინსტალაცია ერთი შეხედვით, შეიძლება ჰგავდეს ტრადიციული სახის ხელით დამუშავებულ ქანდაკებას ან უფრო მოდერნისტულ ასამბლაჟის ხელოვნებას. მაგრამ ეს ილუზიაა. ინსტალაცია ეფექტური გზებით ანახლებს ქანდაკების პრინციპებს. იგი იქმნება იმისთვის, რომ დამთვალიერებლის წინაშე წარმოაჩინოს შემადგენელი ფორმების ერთობლიობა და მოაქციოს თავის სივრცეში. მაყურებელი შემოდის კონტროლირებად გარემოში, სადაც წარმოდგენილია ობიექტები, ხმა და სავარაუდო გამოსახულება. მასში ფორმალში მეორეხარისხოვანია. ეს არის მაყურებლის სივრცითი და კულტურული მოლოდინების ეფექტი, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვანია.¹ სწორედ ეს განახლება განაპირობებს ქანდაკების გათანამედროვებას.

¹ INSTALATION ART -Difference Between Sculpture and Installation

თავი 3: ინსტალაცია და სიზმრის სცენა- ილია კაბაკოვი

ილია კაბაკოვი რუსი ხელოვანია, რომელიც თავის ინსტალაციაში სახელწოდებით: „კაცი რომელიც გაფრინდა კოსმოსში თავისი ბინიდან“ (1985 წელი), აყალიბებს თხრობის სცენას, რომელიც მაყურებელმა უნდა ამოიცნოს. ინსტალაციაში მაყურებელი შედის იშვიათად მორთულ დარბაზში, სადაც კედლებზე ლაბადები და ქუდი კიდია, მეორე კედელზე თაროა, რომელზეც რამოდენიმე მოჩარჩოებული დოკუმენტი დევს. ეს მოიცავს სამ ამბავს, ბინიდან კოსმოსში გაფრენილი კაცის შესახებ. ეს ჩვენებები პოლიციას მისცა სამმა ადამიანმა, რომელთაგანაც ერთად კოსმოსში გაფრენილი კაცი ცხოვრობდა. როდესაც დერეფნის ირგვლივ იყურები ამჩნევ, ფიცრებით აჭედილ ნახევრად ღია კარებს, რომლიც მიღმაც ჩანს არეული ოთახი, სადაც კედლებზე გაკრულია პოსტერები და დიაგრამები, ჭერზე კი დიდი ხვრელია, ერთ კუთხეში სამეზობლოს მაკეტია, შუაში კი ე.წ „ლაგატკა“. ამ ინსტალაციას კაბაკოვი განიხილავს როგორც „ტოტალურ ინსტალაციას“, სადაც მაყურებელი მთლიანად მოცულია და იძირება არტისტის მიერ მოდელირებულ გარემოში.

„ტოტალური ინსტალაციის მთავარი მსახიობი, მთავარი ცენტრი, რომლისკენაც ყველაფრის მიმართება ხდება, თავად მაყურებელია. მთელი ინსტალაცია ორიენტირებულია მისი აღქმის წერტილზე . ინსტალაციის ყველა მხარე ყველა სტრუქტურა კი ორიენტირებულია მხოლოდ იმ შთაბეჭდილებებზე, რომელიც მან უნდა მოახდინოს მნახველზე. “ - ამბობს ილია კაბაკოვი.

აღსანიშნავია ისიც, რომ კაბაკოვი მაყურებელს „მსახიობად“ მოიხსენიებს, ისევე როგორც თავის ნამუშევარს აღწერს „თეატრალურად“, რაც ნიშნავს იმას, რომ ინსტალაცია გავს თეატრს, რომელშიც დამთვალიერებელი მსახიობის როლში შედის და აბსოლიტურად ითავისებს მოცემულ გარემოს. კაბაკოვის თქმით: ინსტალაციაში მომუშავე არტისტი არის რეჟისორი კარგად სტრუქტურირებული დრამატული პიესისა , სადაც ოთახში განთავსებული ყველა ელემენტი მის მიერ შემუშავებული საცენარის მიხედვით ვითარდება. მაგალითად განათება, ხმა, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მაყურებლის გადასვლაში ერთი სივრციდან მეორეში.

1980-იან წლებში რუსეთის დატოვების შემდეგ, კაბაკოვი გახდა ყველაზე ცნობილი ინსტალაციის მედიუმში მომუშავე არტისტი. მისი ჩანაწერები კი ყველაზე ზუსტად ფორმულირებულია იმ არტისტების ჩანაწერებს შორის , რომლებსაც უცდიათ ინსტალაციის ხელოვნების თეორიული სახით აღწერა. „ტოტალური ინსტალაციის“ იდეა გვთავაზობს მხედველობის ძალიან კონკრეტულ გამოცდილებას, რომელიც არამართო ფიზიკურად ფლობს მაყურებელს სამგანზომილებიან სივრცეში, არამედ ფსიქოლოგიურადაც შთანთქმავს მას. კაბაკოვი „ტოტალურ ინსტალაციას“ ეფექტს აღწერს, როგორც

ყოვლისმომცველად. ჩვენ არ ვართ გარშემორტყმული მხოლოდ ფიზიკური სცენარით, მაგრამ ჩვენ ვართ ჩაძირული ამ ნამუშევრებში ისე, როგორც შეიძლება ჩავიძიროთ წიგნის კითხვაში, ფილმის ყურებაში ან ოცნებაში. ამ წიგნს უნდა გვაჩვენოს, რომ კითხვა, კინო, თეატრი, ოცნება, ყოველი მათგანი გვაძლევს განსხვავებულ გამოცდილებას. მაგრამ ის, რაც მათ საერთო აქვთ ინსტალაციასთან არის ფსიქოლოგიური შთანთქმის ეფექტი.

ამრიგად, ტექსტი ფოკუსირდება ერთ სპეციფიკურ რეჟიმზე, რომელიც ყველაზე ახლოს არის ინსტალაციასთან, რომელსაც კაბაკოვი ეძახის სიზმარს და ამტკიცებს, რომ ეს არის ჩვენი გამოცდილების ერთი კონკრეტული ტიპის ყველაზე ახლო ანალოგია ინსტალაციის ხელოვნებაში. იმისთვის, რომ უკეთ გავიგოთ თუ რას გულისხმობს კაბაკოვი აქვე მოვიყვან ფროიდის სიზმრების ინტერპრეტაციას (1900 წ.), რომელიც განმარტავს თუ რა არის სიზმრები და როგორი ინტერპრეტირებაა მათი საჭირო.

ფროიდისთვის სიზმრის გამოცდილებას სამი ხასიათი აქვს. პირველი არის ის, რომ სიზმრები ძირითადად ვიზუალურია, (სიზმრები არსებითად ფიქრობენ სურათებზე), თუმცა ის შეიძლება შეიცავდეს აუდიტორულ ფრაგმენტებს და წარმოადგენდეს თავის თავს სენსორულ სიცოცხლესთან ერთად, რომელიც უფრო ჰგავს ცნობიერ აღქმას ვიდრე მეხსიერებას (სიზმრები ქმნიან სიტუაციებს, სადაც ჩვენ კი არ ვფიქრობთ არამედ განვიცდით.) სიზმრის მეორე მახასიათებელი არის ის, რომ მას აქვს კომპოზიციური სტრუქტურა: თუ ავიღებთ როგორ მთელს, გვჩნდება შთაბეჭდილება, რომ ვერ შევიგრძნობთ კარგად და მხოლოდ ნაწილებად შეიძლება მისი აღქმა და ინტერპრეტირება, როგორც რეზუსის. სამი მნიშვნელოვანი რამ, რასაც ფროიდი ამტკიცებს არის ის, რომ სიზმრები დეკოდირებული კი არ უნდა იყოს, არამედ უნდა გაანალიზდეს თავისუფალი ასოციაციების საშუალებით სხვა სიტყვებით, რომ ვთქვათ მნიშვნელობა წარმოიქმნება ინდივიდუალური ემოციური და სიტყვიერი კავშირებით. თითოეული სიზმრის ელემენტის უნარი, შეცვალოს ასოციაციურმა სიტყვამ არის სიზმრის მესამე მთავარი მახასიათებელი.

ეს სამი თვისება - ცნობიერი აღქმის სენსორული უშუალოება, კომპოზიციური სტრუქტურა და მნიშვნელობის გარკვევა თავისუფალ-ასოციაციური გზით შეესაბამება კაბაკოვის მიერ აღწერილი "ტოტალური ინსტალაციის" ნაპოვნი გამოცდილების მოდელს. ჩვენ წარმოსახვაში წარმოვიდგენთ საკუთარ თავს სამგანზომილებიან სცენაზე, რომელიც მოითხოვს კრეატიულ თავისუფალ ასოციაციებს იმისთვის, რომ ასახოს მისი მნიშვნელობა ამისათვის ინსტალაციის აწყობილი ელემენტები სათითაოდ იკითხება "სიმბოლურად" - როგორც თხრობის მეტონიმიური ნაწილები. სიზმრის მიზანშეწონილობა, როგორც ანალოგია ამ ტიპის ინსტალაციისთვის, ასახულია კაბაკოვის აღწერაში თუ როგორ მოქმედებს მნახველზე ტოტალური ინსტალაცია.

ამგვარი ინსტალაციის მთავარი ძრავა, რითიც ის ცხოვრობს არის ასოციაციების, პირადი მოგონებების, კულტურული და ყოველდღიური ანალოგიების ბორბალზე მოძრაობა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ინსტალაცია აცნობიერებს ცნობიერ და არაცნობიერ ასოციაციებს. ნაცნობ გარემოებებსა და მოჩვენებით ილუზიას ინსტალაციას დამთვალიერებელი გაჰყავს შორს, საკუთარი პერსონალური მეხსიერების დერეფანში და ამ მეხსიერებიდან უღვიძებს ასოციაციების ტალღას რომელიც აქამდე მიძინებული იყო სიღრმეში. ინსტალაცია ეჯახება, ეხება მის სიღრმეებს და აღვიძებს ღრმა მეხსიერებას ათავისუფლებს მოგონებებს, რომლებიც ატყვევებენ მაყურებლის ცნობიერებას. უფრო მეტიც ასოციაციების ეს ტალღა არა არის უბრალოდ პირადი არამედ, კულტურულად სპეციფიკურია. „კაცი რომელიც გაფრინდა კოსმოსში“ თავდაპირველად იყო დიდი ჩვიდმეტი ოთახისგან შემდგარი ინსტალაციის ნაწილი რომელსაც ერქვა „ათი ხასიათი“ (1988 წელი) ინსტალაცია ნიუ იორკის როლანდ ფელდმანის გალერეის ორ დარბაზს მოიცავდა. ის წარმოადგენდა ეგრეთ წოდებულ „კომუნალკას“. მისი მთავარი თემა კომუნალური, საერთო ცხოვრების ასახვას ემსახურებოდა, სადაც ათი ადამიანი „ცხოვრობდა“ სხვადასხვა მისწრაფებებითა და ინტერესებით. ადამიანი, რომელიც არასდროს არაფერს დაშორებია (უსარგებლო საგნების უზარმაზარი კოლექციით), ნიჭიერი არტისტი (ბანალური სოციალისტური რეალისტური ნახატების შერჩევა), კომპოზიტორი, ადამიანი, ვინც გადაარჩინა ნიკოლაი ვიქტოროვიჩმა და ა.შ.

აღსანიშნავია, რომ ეს ინსტალაცია ისევე როგორც კაბაკოვის სხვა ნამუშევრები საუბრობს საბჭოთა ცხოვრების ზოგად, ინსტიტუციურ სივრცეებზე კომუნიზმის სკოლებში, სამზარეულოებში, კომუნალურ ბინებში, მაგრამ ის იმედოვნებს, რომ ისინი ასევე წარმოადგენენ იმ კატეგორიას, რომელსაც დასავლელები დაუყოვნებლივ გაიაზრებენ და რომელიც მისი რწმენით, უკვე არსებობს „თითოეული ადამიანის წარსული გამოცდილებად“. ამრიგად, მნახველი აღიქვამს ამ ნამუშევარს, როგორც თავის პირად, ძალიან ნაცნობ წარსულად, როცა ინსტალაციას, როგორც მთლიანობას შეუძლია პიროვნება მიმართოს მასში არსებული კულტურული და ისტორიული მეხსიერების ცენტრისკენ.

"ტოტალურ ინსტალაცია" -ში კაბაკოვს მოჰყავს მრავალი არგუმენტი ინსტალაციის შესახებ, რომელთა ხსენებაც ნამდვილად ღირს, რადგან ამ საკითხზე მსჯელობას 1960-იანი წლებიდან წამყვანი ადგილი უჭირავს. ავტორი ამტკიცებს, რომ ინსტალაცია უახლესი, დომინანტური ტენდენციაა მხატვრული ფორმების ციკლში (რომელშიც შედის ფრესკა, ხატი და ფერწერა), რომელთაგანაც ყველა "სამყაროს მოდელებს" წარმოადგენს. მისი თქმით, ინსტალაცია მნახველისთვის უნდა წარმოადგენდეს, როგორც ის ამბობს, უთვალავი "ნახატების" კალეიდოსკოპს. აქ ვხვდებით ორ იდეას, რომლებიც ხშირად მეორდება ინსტალაციის შესახებ არსებულ ტექსტებში: პირველ რიგში,

ეს არის მისი ყოვლისმომცველი თვისებების შესახებ 'სიზმრის სცენის' ინსტალაცია გარკვეულწილად დაკავშირებულია მხატვრობასთან, რომელიც მნახველს სრულიად შთანთქმავს ემოციურად.

მეორეც, ეს ტრადიციული პერსპექტივა ხელოვნებაში შეცვლილია ინსტალაციის მრავალმხრივი ხედვით. კაბაკოვისთვის, ის რაც ადასტურებს ინსტალაციის ადგილს ამ ტრაექტორიაში არის მისი სტატუსი, როგორც არაკომერციული ობიექტისა. როდესაც ფრესკა პირველად გამოჩნდა, ეს იყო მისი სამყაროს 'არამატერიალური' მოდელი. დროთა განმავლობაში, ფრესკა (ხატისა და ფერწერის მსგავსად) სულ უფრო და უფრო 'მატერიალური' და 'რეალური' გახდა, ანუ ის გახდა კომერციალიზებული და "სასაქონლო" პროდუქტი. კაბაკოვი ირწმუნება, რომ ეს ასევე დამახასიათებელია ინსტალაციის ხელოვნებისათვის. იმისდა მიუხედავად, რომ კაბაკოვის ინსტალაციები წარმატებით არის თავმოყრილი, გამოკვლეული და ფოტოზე აღბეჭდილი მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, ჩვენ მაინც უნდა გავიმეოროთ არგუმენტები ინსტალაციის ხელოვნების შესახებ: მისი მასშტაბები და ადგილის სპეციფიკა არღვევს ბაზარს, რადგან მისი მაყურებლის "შთანთქმის" უნარი რეპროდუქციას გამორიცხავს, როგორც ორგანზომილებიანი წარმოდგენა, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს დამთვალიერებლის ამ სივრცეში სრულ "ჩაძირვაზე".²

თავი 4: ინსტალაციის ისტორია

გადავხედოთ მეოცე საუკუნეს. 1916 წელს ციურიხში დაიწყო დადაისტური მოძრაობა. დადაიზმმა მოიცვა მთელი ევროპა და ამერიკა. სწორედ დადაისტი არტისტები არიან ინსტალაციის ხელოვნების პირველი დამკანონებლები. განსაკუთრებით კი ამ პროცესების წინამორბედად მარსელ დიუშანი (1887- 1968) მოიაზრება, რომლის ხელოვნება რედიმეიდებსა და არტ ობიექტებზე უფრო იყო დაფუძნებული ვიდრე ტრადიციული სახის სკულპტურაზე. მაგალითისთვის შეგვიძლია განვიხილოთ მის ყველაზე ცნობილი ინსტალაცია „ Bicycle Wheel“ – „ველოსიპედის ბორბალი“. (1951). ამ ნამუშევარში იდეისა და მასალის სინთეზი მოცემულია კონცეფციის სახით, რომელიც ეფუძნება დადას მგრძნობელობას, დადაიზმის ფილოსოფიას. დადაიზმში ხელოვნება არ წარმოადგენს პროდუქტს. ეს არის იდეა, რომელიც უგულებელყოფს საგალერეო კულტურას უფრო სწორედ, უარყოფს საგალერეო კულტურის ყიდვისა და გაყიდვის ნაწილს. საგალერეო სისტემაში სურათები ითვლება პროდუქტებად. პროდუქტებად რომელთა ღირებულებაც, როგორც პროდუქტი უფრო მეტად მიიჩნევა, ვიდრე მისი

² Introduction installation art and experience. 14-16გვ.

ესთეტიკური ღირებულება. დადაიზმი ეწინააღმდეგებოდა ამას. ამრიგად, ისინი მოწინავეები იყვნენ იმ იდეით, რომ ვერავინ შეძლებდა მხოლოდ სურათის შეძენას თუ ამის რეალური საჭიროება და სურვილი არ ექნებოდა მთელი არსებით.

ადრეული ინსტალაციის კიდევ ერთი ნიმუში, დადაიზმის გერმანელი წევრის, წარმომადგენლის კურტ შვიტერსის „მერცბაუს“ ქმნილებაში (1933წ.) ვლინდება, ამ ინსტალაციისთვის, არტისტმა პანოვერში თავისივე სახლი სრულად გარდაქმნა ხელოვნების ნიმუშად. ინსტალაცია მოიცავდა სახლის ექვს ოთახს, რომელიც მთლიანად იყო შევსებული შვიტერსის მიერ შეგროვებული ნივთებით. მან ეს ნამუშევარი სხვა არტისტებთან კოლაბორაციით შექმნა და სრულიად მოიცვა მთლიანი სივრცე. ამ ნამუშევრის საშუალებით მხატვარმა გამოავლინა კავშირები ერთი შეხედვით დაუკავშირებელ საგნებსა და იდეებს შორის. ეს იყო ინსტალაცია, სადაც მაყურებელმა არტისტის პირადი სივრცე საჯაროდ გარდაქმნილ კონტექსტში მოქცეულ ნამუშევრად იხილა.

საინტერესოა, რომ უკვე 1960-იანი წლებიდან ინსტალაციის ხელოვნებაში არტისტის ჩანაფიქრს გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭა, რომლის ფესვებიც კონცეპტუალურ ხელოვნებაში იდო.

ინსტალაციის მედიუმის გადააზრებას ხელი შეუწყო იტალიელი მხატვრის ლუსიო ფონტანას თეორმა მანიფესტმა, რომელიც აცხადებდა მის მიზნებს სივრცით ხელოვნებაზე. სივრცეში ხელოვნებაში ჩამოყალიბდა მიმართულებად, რომელიც ფერწერასა და ქანდაკებას განიხილავს, როგორც ხელოვნების ერთ ფორმას, აერთიანებს ფერს, ხმას, სივრცეს, მოძრაობას და დროს. სივრცეში აერთიანებს კონკრეტიზმის, დადასა და ტაშიზმის ელემენტებს. ფონტანას სურდა, რომ არქიტექტურის, ქანდაკების და ფერწერის გაერთიანებით მიეღო ახალი ესთეტიკური იდიომა.

ფონტანა თავის ექსპერიმენტებს ხშირად უწოდებდა სივრცით კონცეფციებს, რომელთა შორის კატეგორიების პროგრესი ნათელი ხდება. ფონტანას ქანდაკებამ ფერი, რომელიც აქამდე განიხილებოდა მხოლოდ მხატვრობის სფეროში, გადმოიტანა სამგანზომილებიან სივრცეში.

სივრცეში სტილში ყველაზე ცნობილი ნამუშევრებია ფონტანას სერიული "სივრცული კონცეფციები", რომელშიც მან დაარღვია ორგანზომილებიანობის მემბრანა, რათა ხაზი გაესვა სურათის მიღმიერებისათვის. ამ ტექნიკის გამოყენებით ორგანზომილებიანი სურათი გადაიქცა სამგანზომილებიანად.³

მეორე მხრივ, ადრეული არადასავლური ინსტალაციის ხელოვნება მოიცავს გუტაი ჯგუფის მიერ იაპონიაში 1954 წლიდან დაწყებული ღონისძიებების (სანახაობების) ეტაპებს, რომელიც ინსპირირებული იყო ამერიკული ინსტალაციის

³ <https://www.guggenheim.org/artwork/1334>

პიონერის ალან კაპროვის შემოქმედებითი აქტივობებით. სწორედ ალან კაპროვმა გამოიყენა ტერმინი “გარემო” 1958 წელს (კაპროვი 6)-ში რომ აღენერა მის მიერ სივრცის გარდაქმნა. მოგვიანებით კი, ამას დაემატა ტერმინები „Project art”- (ფროჯექტ არტი) და “Temporary art”- (დროებითი არტი).

ინსტალაცია თავის სივრცულ გარემოში ითვალისწინებს მაყურებლის მთელ სენსორულ გამოცდილებას, რაც განსხვავდება იმ ემოციური ფონისგან, როცა მაყურებელი ფოკუსირებს ჩარჩოში მოთავსებულ სურათსა ან კვარცხლბეგზე მდგომ ცალკეულ ობიექტზე.

ალან კაპროვი აღნიშნავდა, რომ ელემენტების ერთმანეთთან ინტეგრაცია - გარემო, კონსტრუირებული მონაკვეთები, დრო, სივრცე და ხალხი - იყო მისი მთავარი ტექნიკური პრობლემა. სწორედ ამ ბარიერების არსებობა მოითხოვდა და მოითხოვს არტისტისტებისგან კოლოსალურ გონებრივ შრომას, რაც ორივე მადგანს არტისტსა მის ნამუშევარს განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას სძენს რიგ შემთხვევებში.

აღსანიშნავია, რომ 1950-იანი წლებში კაპროვის ინტერესი მიიპყრო თეორიაზე დაფუძნებულმა სივრცის ცვალებადმა კონცეფციების ანალიზმა. რის შემდეგაც თავის შემოქმედებაში ინსტალაციის ფორმატი განავითარა. მას აინტერესებდა მაყურებლის მიერ სუბიექტურად აღქმული სივრცე. შესაბამისად, მის ნამუშევრები სოციალურ ხელოვნებაში გადაიზარდა, რომლის მთავარი საკვლევი მედიუმი არა ინსტალაცია, არამედ ჰეფენინგი იყო. ჰეფენინგით კაპროვმა შეცვალა ხელოვნების ობიექტის განმარტება. ხელოვნება აღარ იყო საგანი, რომელსაც კედელზე ჩამოკიდებდნენ ან კვარცხლბეგზე დადგამდნენ, არამედ ეს იყო უფრო მეტი, ის შეიძლება ყოფილიყო ყველაფერი მათ შორის მოძრაობა, ხმა და სუნიც კი. ამით არტისტი ეცადა გაეერთიანებინა ცხოვრება და ხელოვნება. რაც თავისთავად კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ხელოვნების დამკვირვებელთა დისტანცირების საკითხს და საკუთარი ჰეფენინგის მეშვეობით მაქსიმალურ ინტერაქციას იწვევს მაყურებელსა და ნამუშევარს შორის.

ჰეფენინგსა და ინსტალაციას ვიზუალური და შინაარსობრივი განსხვავებების გარდა გადაკვეთის წერტილებიც მრავლად აქვთ. ჰეფენინგის შემთხვევაში ამას კარგად ვხედავთ მის ფორმაში, სადაც მაყურებლის ჩართულობა გადამწყვეტ როლს თამაშობს. ორივეს ახახიათებს ეფემერულობა და ორივეში მნიშვნელოვანია დამთვალიერებლის ინტერაქციულობა. მათმა ამგვარმა თავისებურებებმა კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა იყო ხელოვნების ნიმუშის მუდმივობა. რადგან ეს ჟანრი ძირითადად აქ და ახლას პრინციპით მუშაობს და უმეტესწილად კონცენტრირებულია არა მარადისობის შექმნაზე არამედ, კონკრეტულ დროსა და სივრცეზე. ვიზუალური ხელოვნების ეს სახეობები ყურადღებას მიმართავს დროის ერთ მონაკვეთში მომხდარ მოვლენაზე,

ირეკლავს მას და მასზე ახდენს რეფლექსირებას. თუმცა, შეიძლება სამუდამოდაც კი განთავსდეს საჯარო სივრცეში.

ინსტალაციის ავტონომიური ნაწილის განხილვამდე, მნიშვნელოვანია ნაშრომში ყურადღება გავამახვილო ამერიკელ ნეო-კონცეპტუალისტ არტისტ ჯენი ჰოლზერზე. ჰოლზერის სახელს უკავშირდება სემანტიკის, როგორც სახვითი ხელოვნების მედიუმის ჩამოყალიბება. მისი ნამუშევრები ფოკუსირებულია სიტყვებისა და იდეების გადმოცემაზე საჯარო სივრცეებში. მისი ხელოვნება პოლიტიკურია და თან ძალიან თანამედროვე. ჰოლზერი მსოფლიოში მიიჩნევა პროგრესულ არტისტად, რადგან არასდროს უშინდება ახალ ტექნოლოგიებს და კონტრვერსიულ თემებს, პირიქით – ყოველთვის იყენებს მათ საკუთარი იდეების გადმოსაცემად და ყოველთვის უსწრებს დროს საკუთარი ნამუშევრებით.

ჰოლზერმა 70-იან წლებში, სტუდენტობის პერიოდში დაიწყო თავის ყველაზე ცნობილი ნამუშევრების სერიაზე, Truisms-ზე მუშაობა მაშინ, როდესაც ლიტერატურას და ფილოსოფიას სწავლობდა. Truisms-ის სერია, რომელიც ჰოლზერმა შეიმუშავა, აერთიანებს 300-მდე აფორიზმსა და სლოგანს და თითოეული ნახევარ-სიმართლესა და გავრცელებულ კლიშეს წარმოადგენს. მისი მიზანი იყო, ის მასალა, რომელსაც კითხულობდა, ერთნადადებთან Truism-ებამდე დაეყვანა, გაემარტივებინა, რადგან უფრო იოლად გასაგები ყოფილიყო. შემდეგ მან ეს 300-მდე წინადადება ანბანის მიხედვით დაალაგა, ამოებეჭდა და მთელ ნიუ-იორკში გააკრა. აქედან დაიწყო ჰოლზერმა სემანტიკის, როგორც სახელოვნებო მედიუმის კვლევა.

თავდაპირველად Truism-ების გავრცელება ნიუ-იორკში სტიკერების, მაისურების და პოსტერების საშუალებით დაიწყო, წლების განმავლობაში კი უფრო მასშტაბური გახდა.

ეს სამასამდე truism, რომელიც ათწლეულების განმავლობაში ბრუნავს ჰოლზერის პრაქტიკაში, სხვადასხვაგვარ სახეს იძენს – თეთრ კუბში დამონტაჟებული ინსტალაციებიდან ბილბორდებამდე, მაისურებიდან Times Square-ის ეკრანებამდე. სწრაფი და მოკლე წინადადებები მარტივად იკითხება ნებისმიერი მაყურებლის მიერ, მაგრამ მათი აზრი ხშირად დამაბნეველი ან იუმორითაა გაჟღენთილი.

Truism-ების ყველა მანიფესტაცია საზოგადოებრივ ადგილებში ნაცნობ ფორმებს იღებს და ჩვენს ყოველდღიურობასა და ქვეცნობიერში აღწევს. არტისტის თქმით, მისი მიზანი იყო – დაფიქრებულიყავით უფრო ღრმა თემებზე, ვიდრე იმ უაზრობებზე, რასაც მასმედია ყოველწამს გვანვდის. ჰოლზერის თქმით, მხოლოდ რამდენიმე წამია საჭირო იმისთვის, რომ ადამიანის ყურადღება მიიქცეოდ, ამიტომ მოკლე წინადადებები საუკეთესო საშუალებაა მათი ყურადღების მისაპყრობად.

Truism-ების გამორჩეული მხრეა ის, რომ მისი აუდიტორია არ შემოიფარგლება მხოლოდ მუზეუმებში მოსიარულე საზოგადოებით, Truism-ები ნანახი აქვს უამრავ ადამიანს არა მხოლოდ მუზეუმში, არამედ Times Square-ზე, სტადიონზე, მაისურებზე, ქუჩაში გაკრულ პლაკატებზე, სკამებზე, პარკებში, კინოაფიშებზე და სხვა. ჰოლზერის მიზანიც ეს იყო, რომ მისი ნამუშევარი რაც შეიძლება მეტ ადამიანს მისწვდომოდა.

ჰოლზერის Truisms-ები პირველივე დღიდან საზოგადოების ყოველდღიურობის ნაწილი გახდა. მისი პირველადი იდეა და მედიუმი შეიჭრნენ ადამიანის გონებაში, იგივე ხრიკით, როგორც რეკლამა და სხვა ტიპის ინფორმაცია. ერთი მხრივ, Truisms, რომელსაც ჰოლზერი 70-იანი წლებიდან დღემდე აკეთებს, უსწრებს დროს და ძალიან თანამედროვეა. მისი ფორმის თანამედროვეობა ამკარავდება Truism-ების მოკლე და პირდაპირი წინადადებებით, რომლის მიზანიცაა მარტივად გადმოსცეს აზრი, რაც ხშირად გვხვდება ციფრული ეპოქის სხვადასხვა მედია საშუალებებში. ეპოქაში, სადაც დრო უსწრებს ადამიანს და გარშემო არსებული სისტემა სუნთქვის საშუალებას გვიზოგავს, ჰოლზერის truism-ები მარტივად და უცებ იჭრება ჩვენს ქვეცნობიერში.

Truism-ები მაყურებლის სხვადასხვაგვარ რეაქციას იწვევს. ხშირად წინადადებები, რომლებიც ერთმანეთს მოსდევს, ერთმანეთის საპირისპიროა, ხშირად ისინი აგრესიულ ან კომიკურ მესიჯს გამოხატავს. Truism-ების მიზანიც სწორედ ეს არის, რომ დაგვაბნოს და დაგვაფიქროს და შესაბამისად გაამახვილოს ჩვენი ყურადღება სხვა მესიჯებზე, რომელსაც ყოველდღიურად ვიღებთ. ჰოლზერი იყენებს თანამედროვე ტექნოლოგიას როგორც მედიუმს, მაგრამ ამავედროულად აკრიტიკებს და აამკარავებს მას, იმ პრობლემებს, ლიმიტაციებს და მორალურ დილემას, რაც ამ ტექნოლოგიებს მოჰყვება.⁴

აღსანიშნავია, რომ Truisms-ების გავრცელების ჰოლზერისეული ფორმა ინსტალაციის მედიუმის კიდევ ერთ განშტოებად შეგვიძლია მოვიაზროთ, რადგან ამ შემთხვევაში მოკლე ტექსტური შეტყობინება, რომელიც სრულიად მოულოდნელად იჭრება თუნდაც შემთხვევით გამვლელში ინტერაქციულს ხდის მას. მიწოდებული მესიჯის შესაბამისად მომენტალურად იწყებს ფიქრს და თვალმოკრული ტექსტის გაანალიზებას. უბრალოდ განსხვავება აქ ისაა, რომ ფიზიკურის ნაცვლად Truisms-ები გონებრივი ჩართულობისკენ მოგვიწოდებენ.

თავი 5: ინსტალაციის ავტონომიური მხარე

⁴ წყარო : <https://hammock.at/ge/jenny-holzer-truisms/> ,
https://en.wikipedia.org/wiki/Jenny_Holzer

ინსტალაციის ფორმატზე საინტერესო მსჯელობას ავითარებს რუსი წარმოშობის ფილოსოფოსი, კულტურის თეორისტი და ხელოვნების კრიტიკოსი ბორის გროისი თავის ნაშრომში „ინსტალაციის პოლიტიკა“, სადაც ის წერს: „...თანამედროვეობაში დიზაინი წინ უსწრებს ხელოვნებას, ის რაც წარმოდგენილია ხელოვნების სახით, უპირველეს ყოვლისა, არის ფუნქციას მოკლებული დიზაინის ფრაგმენტები.“ რის მაგალითადაც დიუშანის „Fountain“ (შადრევანი) და უორჰოლის „Brillo Boxes“ (ბრილოს ყუთები) მოჰყავს. მისი აზრით, „ხელოვნება არის დიზაინი, რომელსაც ფუნქცია აღარ აქვს იმიტომ რომ საზოგადოებამ რომელმაც ის წარმოშვა მარცხი განიცადა. თუმცა მიუხედავად ამისა, თანამედროვე ეპოქაში ხელოვნებმა საკუთარი ნაწარმოებების ავტონომიის განმტკიცება დაიწყო საზოგადოებრივი აზრისა და გემოვნებისგან. მათ დამოუკიდებელი გადაწყვეტილების უფლება მოითხოვს შინაარსსა და ფორმაზე საზოგადოებისთვის ახსნა განმარტების მიცემის გარეშე. თუმცა, საკუთარ ნებაზე ხელოვნების ნიმუშის შექმნის თავისუფლება არ იძლევა იმის გარანტიას, რომ ეს ნაწარმოები საჯარო სივრცეში გამოიფინება“ -აღნიშნავს ის. სწორედ ამის საპირისპიროდ და ხელის შემშლელ ბარიერად მას კურატორის და კრიტიკოსის ფენომენი მოჰყავს და განაგრძობს: „ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოების ჩართვა საჯარო გამოფენაში პოტენციურად მაინც უნდა იყოს საზოგადოებისთვის განმარტებული და გამართლებული. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვანი, კურატორი თუ კრიტიკოსი თავისუფალია განსაჯოს, რომელი ნაწარმოები გამოიფინება და რომელი არა, თითოეული ამგვარი გადაწყვეტილების განმარტება და გამართლება ძირს უთხრის შემოქმედებითი თავისუფლების დამოუკიდებელ ხასიათს, რომელსაც მოდერნისტული ხელოვნება ესწრაფვოდა. „...ხელოვანის გადაწყვეტილება, საზოგადოებრივი აზრისგან დამოუკიდებლად იმუშაოს, საჯარო აზრზე მაღლა დგას, თუ მისი შემოქმედება კერძო მყიდველის დამოუკიდებელ სურვილს ემთხვევა, ამ ნამუშევრის შესაძენად ყოველგვარ საღ აზრს გადაჭარბებული თანხა გადაიხადოს.

ყოველივე ზემოთხსენებულისგან განსხვავებით, არტ ინსტალაცია არ მოძრაობს. იგი პირიქით ინსტალირებას უკეთებს ყველაფერს, რაც ჩვენ ცივილიზაციაში მოძრაობს: ობიექტები, ტექსტები, ფილმები და ა. შ. ამავედროულად ის რადიკალურად ცვლის საგამოფენო სივრცის როლს, ფუნქციას. ინსტალაცია მოქმედებს გამოფენის საჯარო სივრცის სიმბოლური პრივატიზაციის პრინციპით. თავდაპირველად ინსტალაცია ჩვეულებრივ კურატირებულ გამოფენად შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ ინსტალაციის სივრცე ხელოვანის საკუთარ დამოუკიდებელ ნებაზეა მოწყობილი, მას აღარ მოეთხოვება გამოფენაში ჩართული ობიექტების შერჩევის საჯაროდ გამართლება ან საინსტალაციო სივრცის მთლიანი ორგანიზება. ინსტალაციას ხშირად სპეციფიკური ხელოვნების ფორმის სტატუსს არ აძლევენ, ვინაიდან მასში ხელოვნების მედიუმი არ არის მკაცრად გარკვეული

და მკაფიოდ წარმოჩენილი. ნებისმიერ ტრადიციული ხელოვნების დარგს, ანუ მედიუმს მისთვის დამახასიათებელი სპეციფიური მედია-მატარებელი განსაზღვრავს: ტილო, ქვა, ფოტოფილმი. ინსტალაციის მედია-მატარებელი კი თავად სივრცეა. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ინსტალაცია რამენაირად „არამატერიალურია“. პირიქით, ინსტალაცია მატერიალურია, ვინაიდან იგი სივრცობრივია, სივრცეში განთავსება კი მატერიალურობის ერთ-ერთი მთავარი დეფინაციაა. ინსტალაცია ცარიელ ნეიტრალურ საჯარო სივრცეს ინდივიდუალურ და მთლიან სივრცედ აქცევს: იგი სთავაზობს დამთვალიერებელს, მთლიანობაში განიცადოს ეს სივრცე, როგორც ხელოვნების ტოტალური სივრცე, რომელში განთავსებული ნებისმიერი საგანიც ხელოვნების ნაწარმოების ნაწილად იქცევა იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ იგი მის ფარგლებშია მოქცეული. აქ უკვე მნიშვნელობას კარგავს განსხვავება არტ-ობიექტსა და უბრალო საგანს შორის. სამაგიეროდ, უაღრესად მნიშვნელოვანი ხდება მარკირებულ საინსტალაციო საივრცესა და არამარკირებულ საჯარო სივრცეს შორის.“ აქ გროისს მაგალითად მოჰყავს მარსელ ბრუდერსის ინსტალაცია, რომელიც მან 1970 წელს დიუსელდორფის კუნსტჰალეში წარმოადგინა, არტისტმა ყოველ ექსპონატთან მოათავსა აბრა: „ეს არ არის ხელოვნების ნაწარმოები.“ მიუხედავად ამისა, მისი ინსტალაცია მთლიანობაში ხელოვნების ნაწარმოებად იქნა მიჩნეული რაც საფუძველს მოკლებული არ იყო. „ეს ინსტალაცია გარკვეული შერჩევის პროცესს წარმოადგენდა, გაკეთებულ არჩევანთა თანმიმდევრობას, სივრცეში ჩართვა არ ჩართვის ლოგიკას. აქ აშკარად ჩანს ანალოგია კურატირებულ გამოფენასთან. და ზუსტად ესაა მთავარი: ამ შემთხვევაში არჩევანი და წარმოდგენის მეთოდი მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვანის სუვერენული პრეროგატივაა. „ინსტალაცია სწორედ ის სივრცეა, სადაც უშუალოდ წარმოჩინდება სხვაობა ხელოვანის სუვერენულ თავისუფლებასა და კურატორის ინსტიტუციონალურ თავისუფლებას შორის.“

„დღეს არტ ინსტალაცია ხშირად აღიქმება ხელოვნების ისეთ ფორმად, რომელიც ხელოვანს შემოქმედებით დემოკრატიულობას ანიჭებს, საშუალებას აძლევს საჯარო პასუხისმგებლობა იკისროს, დაიწყოს გარკვეული საზოგადოებრივი დაჯგუფების, ან თუნდაც მთლიანი საზოგადოების სახელით მოქმედება. ამ გაგებით არტ ინსტალაციის წარმოშობა, როგორც ჩანს, ნიშნავს მოდერნისტული ავტონომიისა და სუვერენიტეტის დასასრულს. ხელოვანის გადაწყვეტილება, შეუშვას მრავალი დამთვალიერებელი საკუთარ სახელოვნებო სივრცეში, აღიქმება დემოკრატიისათვის ხელოვნების დახურული სივრცის გახსნად. ეს დახურული სივრცე, როგორც ჩანს, გარდაიქმნება საზოგადოებრივი დისკუსიის, დემოკრატიული საქმიანობის, განათლების, კომუნიკაციის, საზოგადოებრივი ქსელების შექმნის, განათლებისა და ა.შ. პლატფორმად. მაგრამ საინსტალაციო შემოქმედებითი პრაქტიკის ამგვარი ანალიზი არ ითვალისწინებს

საჯარო საგამოფენო სივრცის პრივატიზაციის სიმბოლურ აქტს, რომელიც წინ უსწრებს დამთვალეიერებელთა საზოგადოებისათვის საინსტალაციო სივრცის გახსნას. როგორც უკვე აღვნიშნე, ტრადიციული საგამოფენო სივრცე სიმბოლური საჯარო კუთვნილებაა და კურატორი, რომელიც ამ სივრცეს განაგებს, საჯარო აზრის სახელით მოქმედებს. რიგითი გამოფენის დამსწრე საკუთარი ტერიტორიის დატოვების გარეშე იმ სივრცის სიმბოლური მფლობელი ხდება, სადაც ხელოვნების ნაწარმოებები დამთვალეიერებელთა მზერისა და განსჯის წინაშეა წარდგენილი. და პირიქით, არტ-ინსტალაციის სივრცე ხელოვანის სიმბოლური კერძო კუთვნილებაა. ამ სივრცეში შესვლისთანავე დამსწრე ტოვებს საჯაროდ ლეგიტიმირებულ ტერიტორიას და შედის სუვერენულ, ავტორიტარულ კონტროლს დაქვემდებარებულ სივრცეში. დამსწრე აქ, ასე ვთქვათ, უცხო ტერიტორიაზეა, განდევნილია. დამსწრე ღებულობს სამშობლოდან დევნილის სტატუსს, და უცხოურ კანონებს უნდა დაექვემდებაროს - კანონებს, რომელსაც მას ხელოვანი უბოძებს. აქ ხელოვანი მოქმედებს როგორც კანონმდებელი, როგორც საინსტალაციო სივრცის განმკარგველი - თუნდაც, და შეიძლება ზუსტად იმ მიზეზის გამოც, რომ ის კანონი, რომელსაც ხელოვანი დამსწრეთა საზოგადოებას აქვემდებარებს, დემოკრატიულია.”⁵

პრობლემად იქცა თვითონ ხელოვნების რაობის საკითხი და ნიშნების მეტაფიზიკური საწყისების ნგრევა დაიწყო.

1960-იანი წლებიდან ინსტალაცია მოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთ წამყვან მედიუმად ჩამოყალიბდა . 1980-იან წლებში კი სახელოვნებო მარკეტის ე.წ ვარდნამ განაპირობა კონცეპტუალური ხელოვნების „მეორედ გამოღვიძება“, რაც მოიაზრებდა იდეებზე ფოკუსირებას ობიექტების ნაცვლად. 1990-იან წლებში ინსტალაციისადმი ინტერესი გაფართოვდა და გაიზარდა. დღევანდელი ინსტალაცია ორიენტირებულია შერეულ მედიუმებზე, როგორებიც არის განათება, საუნდი , და მასში გამოყენებული აუდიო თუ ვიზუალური ჩართულობა.

თავი 6: საქართველოში ინსტალაციის განვითარების მოკლე მიმოხილვა და იდენტობის საკითხი

განვითარებად ქვეყნებში, სადაც ტოტალიტარული რეჟიმი მრავალწლოვან პოლიტიკურ კურსს წარმოადგენდა, ხელოვნების მიზანი, ხშირად, ეროვნული იდენტობის მხატვრული კვლევაა.

⁵ წყარო: ბორის გროისი- ინსტალაციის პოლიტიკა <https://newsaunje.ge/index.php?do=full&id=59>

ინსტალაციის მედიუმის ჩამოყალიბებისა და განვითარების მოკლე მიმოხილვამდე მნიშვნელოვანია თვალი გადავაგლოთ იდენტობის ძიების თვალსაზრისით ქართულ მონუმენტურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს ქანდაკების მაგალითზე, 50-60 იანი წლებიდან მოყოლებული 2000-იანებამდე.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი თამარ შავგულიძე თავის დისერტაციაში „ქართული ქანდაკების ფუნქცია ქართული კულტურის დროსა და სივრცეში“ ქანდაკებაში მონიშნული ქართული იდენტობის პარამეტრების შესახებ გვანვდის დეტალურ ინფორმაციას, გთავაზობთ ამონარიდს მისი ნაშრომიდან:

„უცხოელი მკვლევარები ქართული ნაციონალიზმის და იდენტობის ფორმირების მთავარ ეტაპად მეცხრამეტე საუკუნეს მიიჩნევენ, ვინაიდან სწორედ ამ დროს ილია ჭავჭავაძის ცნობილ ტრიადაში „ენა, მამული, სარწმუნოება“ გაცხადდება ნაციონალური იდენტობის დასავლური სამყაროსთვის გასაგები პოსტულატი, რომელიც მოგვიანებით ჩვენი ერისთვის ურყევ ფორმულად გადაიქცევა და, მისი მეშვეობით, ქართველი დროში და სივრცეში საკუთარი ეროვნული პარამეტრების მონიშვნას მეოცე საუკუნეშიც კი შესძლებს.

დასავლელი მკვლევარებისთვის შუასაუკუნეების ქართული იდენტობა მყარად იყო დაკავშირებული იდენტობის რელიგიურ ტიპთან, ამიტომ, მეცხრამეტე საუკუნეს ისინი ქართველთა ეროვნული ფორმირების მთავარ საეტაპო ეპოქად მიიჩნევენ. თუ ქართულ სახვით ხელოვნებაზე ავიღებთ ორიენტაციას, მაშინ ჯ.რ. გილისის მოსაზრება მართებულია, ვინაიდან სახვით ხელოვნებაში ნაციონალური იდენტობის საკითხი ამ დროისათვის ჯერ არ დგას (ხატწერა, მონუმენტური ფერწერა, ჭედურობა), საერთოდ სახვითი ხელოვნება, მეოცე საუკუნემდე საქართველოში, ნაციონალური იდენტობის საკითხს, ცხადია, გამოთიშულია, - ქართული იდენტობის პარამეტრების ფორმირებისას მთელი დატვირთვა ისტორიოგრაფიასა და ლიტერატურაზე მოდის. ვიზიარებ რა ლ. პატარიძის მოსაზრებებს ქართული იდენტობის ფორმირების შესახებ, ტექსტში დავერყდრნობი მის რამდენიმე დებულებას, კერძოდ: ჩვენი ისტორიოგრაფია მეფე ფარნავაზის სახის შექმნისას უკვე გამოჰყოფს რამდენიმე მთავარ ასპექტს, რამაც ყველას თვალში უნდა მოახდინოს მისი, როგორც ქართლის მცოხვრებთა, - ამ კონკრეტული ერთობის მმართველად ლეგიტიმაცია.

მის მიერ შემოსაზღვრული ტერიტორია, ენა/დამწერლობა და რელიგია. სამივე ატრიბუტი, უცვლელად გადმოაქვს ისტორიკოსს პირველი ქრისტიანი მეფის, მირიანის სახის ქმნადობისას, როდესაც იგი მოგვითხრობს მირიანზე, როგორც ახალი რელიგიის მიმღებ და დამაკვიდრებელ (წმინდა ნინო და ქრისტიანობის გავრცელება), ქართული ენის მიმღებ (მირიანმა დაივიწყა ენა სპარსული და ისწავლა ენა ქართული) და სამეფო დინასტიის მაღიარებელ (ფარნავაზის საფლავის შემკობა) მეფეზე (პატარიძე 2005) აქედან მოყოლებული, როგორც ლ.პატარიძე აღნიშნავს, ჩვენი ისტორიოგრაფია

ბოლომდე დარჩა მეფობის ინსტიტუტის ერთგულ, სამეფო სახლის ოფიციალური პოზიციის გამომხატველ დისციპლინად, რომელმაც ქართული სახელმწიფოებრიობის გარანტს, მეფეს მიანიჭა ერის თვითდადგინების ყველა უმნიშვნელოვანესი პარამეტრი: ენა, რელიგია და სამეფო დინასტია (რაც მერყევი ტერიტორიული ერთეულის - მამულის ურყევი ვირტუალური ექვივალენტი იყო საუკუნეების მაძილზე - თ.შ.).

ამიერიდან სახელმწიფოებრივი განცდით ფორმირებული ქართული იდენტობა პერმანენტულად სახელმწიფოებრიობის ფარგლების მოზომვასა და დადგენაშია. ქრისტიანობის მიღების შემდეგაც, აღნიშნული პარამეტრები მეფის უცვლელ ატრიბუტიკად ჩანს, რაც კიდევ უფრო გამყარებულია მისი ქრისტიანული მრწამსით და ღვთაებრივი ინსპირაციით. მეცხრამეტე საუკუნემდე ჩვენი იდენტობის პარამეტრები მხოლოდ საუკუნეში დადგენილ ფარგლებში რჩება.

მეცხრამეტე საუკუნიდან ქართული იდენტობის პარამეტრები იცვლება, ვინაიდან, მეოცე საუკუნის ჩათვლით, ისტორიულმა და სოციალურმა მოვლენებმა ქართველი ერის თვითგანცდაში დამატებით რამდენიმე პარამეტრის გაჩენა განაპირობა, რაც ასევე მოცემული აქვს ამერიკელ მკვლევარს რ.ჯ. სანს: ა) მჩაგვრელის ფენომენი, რომელიც რუსეთის პოლიტიკას უკავშირდება ბ) კულტურული მტრის ხატის ფორმირება, რაც მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეების მიჯნაზე საქართველოში მცხოვრებ, ჩვენს კულტურაში უცხო სტატუსით დამკვიდრებულ სომეხთა პოზიციით (ხინჩაგაშვილი 2008) იყო გაპირობებული და გ) საკუთარი თავის მსხვერპლად მოაზრება, როგორც ამ პროცესის ლოგიკური ნაწილი.

მიგვაჩნია, რომ მოცემული პარამეტრები კიდევ უფრო გამყარდა და პრობლემატური გახდა საქართველოში ბოლშევიკური მთავრობის და საქართველოს საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკად გადაქცევის შემდეგ. საბჭოთა ხელისფულება თითქოს საგანგებოდ ამკვეთრებდა და აღრმავებდა ჩვენს კულტურულ ტრამვებს იმით, რომ თვითონ რჩებოდა მჩაგვრელის პოზიციამე, ხშირად იყენებდა სომხურ კულტურას ჩვენი კულტურის ჩასანაცვლებლად და ხელოვნურად ახდენდა ამ ორი ერის ურთიერთობების ესკალაციას.

ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე მივიღეთ მჩაგვრელის, უცხოთა და მსხვერპლის მოდელი, რომელმაც საბოლოო ჯამში ძალიან გაამკვეთრა ჩვენს ცნობიერებაში და კულტურაში გაცხადებული დიქტომია - ჩვენ და სხვა! მოგონებად აქცია მანამდე გამომუშავებულ ქართულ მესიანიზმში, სახელმწიფოებრივობის განცდასა და ერის რჩეულობაში (თამარ მეფის მეოთხე ჰიპოსტასად მოაზრება რად ღირს) გაცხადებული ჩვენი იდენტობა, და მისი უცვლელი ფორმით დაცვის მცდარ და მუდმივ რეჟიმში გადაგვიყვანა. წესით დინამიკურად განახლებადი იდენტობის ასეთმა პერმეტიზაციამ და უცვლელობამ, ცხადია, დროთა განმავლობაში მას კონტექსტი დაუკარგა და

მიგვიყვანა იქამდე, რომ დღეს ცნება - ქართული თვითმყოფადობა, ქართველთა უმრავლესობისთვის უფრო და უფრო რთულად გასაგები გახადა.

თუმცა, მეოცე საუკუნის „პერესტროიკის“ შემდგომ დევალვირებულ იდენტობამდე იყო 1960-იანი წლები. ზემოთ ილუსტრირებულმა პროცესებმა, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრისთვის ერში ბუნებრივად გამოიწვია სურვილი კვლავ მოენიშნა საკუთარი, ეთნიკური და ეროვნული კულტურის საზღვრები. ამან ხელი შეუწყო ე.წ. ეთნო-ნარატივის გაჩენას, რომლის გამომუშავებაც, ამჯერად, თავის თავზე არა მხოლოდ ლიტერატურამ იტვირთა - პირველად ამ პროცესში ქართული ვიზუალური ხელოვნებაც აქტიურად ჩაერთო.

ქართული საჯარო სივრცის ვიზუალური ხელოვნება პირველად გახდა ერის ნაციონალური იდენტობის ფორმირების პროცესის მონაწილე. მანამდე ეს ფუნქცია საქართველოში, როგორც უკვე აღინიშნა, ლიტერატურის და ისტორიოგრაფიის პრეროგატივას წარმოადგენდა.

მეოცე საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული ქართველი მოქანდაკეები ქართული და ქართული საბჭოთა კულტურის ქმნადობის პროცესის აქტიური მონაწილეები გახდნენ. სწორედ მათ მიერ შექმნილ ქანდაკებას უკავშირდება სახვით ხელოვნებაში ეთნო-კულტურული იდენტობის ვიზუალურ ფორმაში ტრანსფორმირების პროცესი, რომელიც, როგორც პროდუქტი, საჯარო სივრცეში განხორციელდა. „⁶

ნაშრომში ის საუბრობს თუ როგორ ხდებოდა ნელ-ნელა საბჭოთა რეჟიმში გავრცელებული რევოლუციონერთა ქანდაკებების ჩანაცვლება ქართველი ერის ისტორიის ამსახველი ქანდაკებებით. რომელიც „1960-იანი წლებში დაშვებული ე.წ. „ოტტეპელის“ შედეგად გამოჩნდა საჯარო სივრცეებში და სწორედ ამ ურბანულმა ქანდაკებამ მოახერხა საბჭოთა იმპერიაში მცხოვრები ქართველების ეროვნული პარადიგმის გარშემო გაერთიანება. რათქმაუნდა ამ პროცესში მონაწილეობდა ქართული ფერწერაც.

„სწორედ ამ კონტექსტმა განაპირობა ის, რომ ქართველი მოქანდაკეები ქართულ ეთნოკულტურულ სივრცეში გათამაშებული მისტერიების, მითების, ლეგენდებისა და ფოლკლორის ასახვას შეეცადნენ და ამით, მანამდე უსისტემოდ მიმოფანტული ღირებულებრივი მარგინალიები მითოლოგემებად („ვახტანგ გორგასალი“) და იდეოლოგემებად („ქართლის დედა“), იმ იმიჯებად აქციეს, რითიც ჩვენი საარსებო და სააზროვნო სივრცე შეავსეს. ქართველი ერის და ქართული კულტურის მითოლოგიზირებული ისტორიის სივრცულ-მოცულობით ნარატივში განსხეულებით ქართველმა მოქანდაკეებმა თბილისის ტოპონიმში შემოიტანეს და „დაამაგრეს“ მთელი საქართველო - მათ

⁶ თამარ შავგულიძე - ქართული ქანდაკების ფუნქცია ქართული კულტურის დროსა და სივრცეში. მეორე თავი, 2.1.

ვერბალურად გაცხადებული ქართველთა მითოლოგიები და იდეოლოგიები ქართული სივრცის ვიზუალურ-მოცულობით სიმბოლოებად აქციეს.“

„...ჩვენი იდენტობის ისტორიამ და მისი მისი უწყვეტობის აღდგენის სურვილმა მეოცე საუკუნის მოქადანკეები 50-60-იან წწ. „აიძულა“ ვიზუალურ ფორმაში გადმოეტანათ ქართველი ერის ისტორია და ლიტერატურა, ის, რამაც შექმნა და შეინახა ჩვენი იდენტობა. აღნიშნულის მაგალითს ელგუჯა ამაშუკელის რამდენიმე ქანდაკება წარმოადგენს, რომელშიც მოქანდაკე ერთგვარი პლასტიკური ქრონოტოპის გამომუშავებამდე მივიდა. კერძოდ, შექმნა მონუმენტები, რომლებშიც ცხადად ჩანს, თუ როგორ ხდება დროით კატეგორიაში (ლიტერატურული) განფენილი და სივრცობრივ კატეგორიაში (ქანდაკება) მოაზრებული კოორდინატების ერთ წერტილში თავმოყრა. ასეთი ტიპის ვიზუალურ ნარატული და ვერბალურ-ნარატული ტექსტების ზღვარზეა შექმნილი სკულპტურები: „დედა-ენა“, „ვეფხი და მოყმე“. თბილისში აღმართული „დედა ენის“ ძეგლის აღქმისას ცხადია, პლასტიკური ნარატივია წამყვანი, მაგრამ ტრიუმფალური თაღის მსგავსი, მოდერნიზებული კოლონების შიდა ნაწილში ჩართული ლიტერატურული ტექსტი, სკულპტურის აზრობრივი აქცენტების ლიტერატურული დაზუსტება ან მისი განმარტებითი ნაწილია. ასეთივე ხერხს მიმართავს მოქანდაკე „ვეფხი და მოყმე“-ში, სადაც სკულპტურული ტექსტის ქვემოთ მისი ლიტერატურული ინვარიანტი იკითხება. ფაქტობრივად, ამაშუკელისეული ქანდაკებები თბილისისა თუ სხვა ქართული ქალაქების ურბანულ ტექსტში ჩართული პლასტიკური ტექსტებია, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება ქართული კულტურის ტექსტებისა და იდენტობის სკულპტურული კონოტაციები.

აღნიშნული ტენდენციები 1950-იანი წლებიდან თითქმის 2003 წლამდე აქტუალური იყო. მართალია, პროცესმა ბოლო წლებში უფრო და უფრო ტენდენციური ხასიათი შეიძინა, მაგრამ არ შეუწყვიტავს არსებობა. კვლავ ე. სმითის ციტატას თუ დავვეყრდნობით, რომ „ნაციამ არა მარტო უნდა იამაყოს თავისი დიადი წარსულით ... არამედ უნდა ამოიცნოს კიდევ ეს დიდებული წარსული, წმინდანებისა და გმირების ოქროს ხანა“ (სმითი 2008) ვნახავთ, რომ მონუმენტურ ქანდაკებაში განსხეულებული გმირების ოქროს ხანა, რომელიც 50-60-იან წლებში ნაციისთვის საკუთარი თავის ხელახლა ამოცნობის საშუალება იყო, მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების ისტორიული მოვლენების და „პერესტროიკის“ შემდეგ დასასრულს მიუახლოვდა და დაიწყო მეორე ტალღა, - წმინდანთა მონუმენტური ქანდაკებების აღმართვის ტალღა. რაც, სამართლიანობა ითხოვს, აღინიშნოს, რომ თავისი მნიშვნელობით და გავლენით ბევრად ჩამოუვარდებოდა ე.წ. „გმირების ხანას“. მეტიც, ძალიან ხელოვნური და

აზრსმოკლებული ჩანდა 1996 წლიდან დღემდე ქალაქში დადგმული ამ ტიპის მონუმენტები.“ - აღნიშნავს შავგულიძე ⁷

აღსანიშნავია, რომ ინსტალაციის განვითარებამ დასავლეთისგან განსხვავებული გზა განვლო საქართველოში, რაც მნიშვნელოვანი პოლიტიკური და სოციალური ასპექტებით იყო გამოწვეული. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ ლოკალურ დონეზე ეს ფორმატი 1980-იანი წლების შუა პერიოდიდან და 1990-იანი წლების დასაწყისიდან დაიწყო. მანამდე კი საბჭოური წყობის გამო მსგავსი ტიპის საჯარო სახელოვნებო გამოცდილება ჩვენთან არ არსებობდა. ერთი შეხედვით შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს სახელოვნებო სცენამ გამოტოვა მთელი რიგი იმ პროცესებისა, რაც საბჭოთა კავშირის პერიოდში დასავლურ ხელოვნებაში მიმდინარეობდა. თუმცა, ეს მხოლოდ ნაწილობრივ. როცა დასავლური სამყარო ტრადიციული სახელოვნებო მედიუმების გადააზრების მისი კრიტიკისა და ამავედროულად გამოხატვის ფორმებში ეძებდა სიახლეს, ადგილობრივი სივრცე ჯერ კიდევ პოსტ-საბჭოური ტრამპების გადალახვის პროცესში იყო და გაუაზრებლად მიიწევდა წინ ახალი სახელოვნებო ენის ძიებისათვის. ამ დროს ზოგიერთი ხელოვანისთვის ორიენტირად დასავლური პოსტმოდერნული ფორმები იქცა. ეს იყო ქართული ექსპერიმენტული ხელოვნების დასაწყისი. ვინაიდან სოცრეალისტურმა ხელოვნებამ თავისი კვალი დატოვა ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა, რაც წინა პლანზე წამოვიდა, იყო დაკარგული იდენტობის ძიება. ქართულ მხატვრობაში ეს პროცესი ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდის 20-იანი წლებში წამოწია მხატვარმა დავით კაკაბაძემ, თუმცა ქვეყანაში ამისთვის შესაბამისი ნიადაგი არ მოიძებნა. უფრო მეტიც, ნებისმიერი ასეთი გამოვლინება სხვადასხვა ტიპის დაუნდობელი სადამსჯელო ფორმებით აღმოიფხვრებოდა. ეროვნული თემატიკის მეორე ტალღა კი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, უკვე 50-იან - 60-იანი წლებში სიტუაციის მცირე დათბობასთან ერთად წამოვიდა წინა პლანზე. ნაციონალურმა ნიშნებმა თავი იჩინა. ეს იყო ქართული საცეკვაო კოსტუმები, ტრადიციული ეთნიკური სიუჟეტები, პეიზაჟები და ა. შ. აქტიური მუშაობა ამ საკითხზე და ექსპერიმენტების მთელი სერიები 80-იანი წლების მიწურულსა და 90-იანი წლებიდან იწყება. ექსპერიმენტულ ავანგარდული კუთხით ეთნიკურ-რელიგიური ძიებების ზღვარზე მომუშავე არტისტებში იკვეთება 60-იანელი მხატვრების ერთ-ერთი გამორჩეულად საინტერესო, ნიჭიერი და მრავალფეროვანი არტისტი ვახტანგ ქოქიაშვილი, რომლის შემოქმედებაც ქართული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი უმაღლესი გამოვლინებაა და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია მისი აზროვნების თანამედროვეობა უსწრებს დროს და

⁷ თამარ შავგულიძე - ქართული ქანდაკების ფუნქცია ქართული კულტურის დროსა და სივრცეში. მეორე თავი, 2.1.

ქართულ რეალობას აცნობს ნოვატორულ მასალებსა და უცნობ სამუშაო მედიუმებს. მათ შორისაა ინსტალაციის ფორმატიც.

თავი 7: ვახტანგ ქოქიაშვილი

ვახტანგ ქოქიაშვილი 1960-ანი წლებიდან ჩნდება, როგორც ქართული და საბჭოთა სცენის მნიშვნელოვანი ფიგურა და საკმაოდ წარმატებულად მუშაობს ამ დარგში. ის 1930 წელს დაიბადა და 1956 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია. 1962-1969 და 1973-1979 წლებში იყო საქართველოს მხატვართა ფონდის მთავარი მხატვარი. 1967 წელს მიენიჭა საქართველოს დამსახურებული მხატვრის წოდება. 1981-1994 წლებში იყო საქართველოს მხატვართა კავშირის მონუმენტური სექციის თავმჯდომარე. მისი ხელოვნება სხვადასხვა დროს გამოიფინა შემდეგ ქალაქებში: ვარშავა, პოლონეთი (1959); ტრიპოლი, ლიბია (1965); დრეზდენი, გერმანია (1969); სოფია, ბულგარეთი (1975); კენკემეთი, უნგრეთი (1981) (1989) და პარიზი, საფრანგეთი (1996). აღსანიშნავია, რომ საქართველოში მონუმენტური ხელოვნების განვითარება სწორედ მის სახელს უკავშირდება. ასევე მის სახელთანაა დაკავშირებული საქართველოში ვიტრაჟული ხელოვნების დანერგვაც. მიუხედავად ამისა, მისი შემოქმედება არ შემოისაზღვრება მხოლოდ ვიტრაჟული ხელოვნებით და ბევრად უფრო ფართო არეალს მოიცავს.

1990-იანი წლებიდან ვახტანგ ქოქიაშვილი აქტიურად იწყებს პოპ არტისტული სერიების შექმნას. კოლექციაში შედის ასობით კოლაჟი, გრაფიკა, ინსტალაცია და ასამბლაჟი, რომლებიც თავიანთი ხასიათით თანამედროვე ხელოვნების გამოწვევებს და მიზნებს სრულად პასუხობენ. ამ სერიებში ხშირია კომერციული ეფექტები, კიჩი და თრეში, რელიგიური ნარატივები და მითოსური ფორმები, რომლებიც თანამედროვე საკომუნიკაციო ფორმებშია თარგმნილი.

საბჭოთა პერიოდში ქოქიაშვილი უფრო ცნობილი იყო მონუმენტური ხელოვნებით. მისი ვიტრაჟული პანოები, ინტერიერისა და ექსტერიერის გაფორმებები საქართველოს და ყოფილი საბჭოთა კავშირის არაერთ ქალაქში გვხვდებოდა დღეისათვის კი, ქართული მონუმენტური თანამედროვე ხელოვნების ერთგვარ სიმბოლოდაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ვახტანგ ქოქიაშვილის ნამუშევრებით გაფორმებული იყო ისეთი მნიშვნელოვანი ობიექტები როგორიცაა: ყოფილი სასტუმრო „ივერია“ (თბილისი), სასტუმრო „მეტეხი“ (თბილისი), თბილისის ფიზიოლოგიის ინსტიტუტი და თბილისის ფუნიკულიორის ასასვლელი სადგური; ასევე საქართველოს ქალაქები: ქუთაისი,

აბაშა, ყვარელი, რიჩის ტბის დასასვენებელი კომპლექსი, (სოხუმი), ადლერი, პიცუნდა, (აფხაზეთი), ნალჩიკის საზაფხულო კურორტის სარეკრეაციო კომპლექსი (რუსეთის ფედერაცია) და არაერთი ობიექტი მოსკოვში (რუსეთის ფედერაცია), უკრაინასა თუ ყაზახეთში.

ყველაფერი კი იმით დაიწყო, რომ ახალგაზრდა მხატვარი, რომელიც ამ წლებში ფერწერით და პლაკატური ჟანრის ხელოვნების შექმნით იყო დაკავებული, 1960 წელს თბილისში მუშთაიდის ბაღში ამერიკელი ხელოვანების მიერ გამართულ გამოფენაზე მოხვდა, სადაც ადგილობრივი სივრცისთვის უცხო მასალას პლასტმასას გაეცნო და მისი გამოყენების პერსპექტივით დაინტერესდა. ექსპერიმენტებისა და ძიებებისადმი ძლიერი მისწრაფების სიყვარულმა მისი ყურადღება მალევე გადართო ვიტრაჟულ ხელოვნებაზე, რაც დიდი ხნის განმავლობაში მისთვის პრიორიტეტულ საქმიანობას წარმოადგენდა. (1968 წელს ქოქიაშვილი პიცუნდაში ლითონისა და მინის სინთეზზე მუშაობდა.) მნიშვნელოვანია, რომ ქოქიაშვილის ხელოვნების განხილვა სწორედ მონუმენტური ხელოვნებიდან დაიწყო რადგან, ლითონზე, მინასა და მოზაიკაზე პლაკატზე სინთეზირებულმა მუშაობამ ასევე პლაკატი ჟანრში მოღებულმა გამოცდილებამ მიიყვანა ქოქიაშვილი საბოლოოდ იმ განსაკუთრებული და მრავალფეროვან პოპ არტისტულ სერიებამდე, რომლებიც ბევრად წინ უსწრებენ დროს.

საინტერესოა, რომ 1967 წელს ქოქიაშვილს დაუკვეთეს სასტუმრო „ივერიის“ ვესტიბულისთვის ვიტრაჟის შექმნა. ულამაზესი ვიტრაჟი სასტუმროს ორ სართულს მიუყვებოდა მან ფერადი ბროლის ნატეხებისა და პლასტმასას სინთეზის შედეგად შექმნა და გამოირჩეოდა სქელი, მონუმენტური სტრუქტურით, რადგან სივრცის მხატვრული დეკორირების გარდა, მას კონსტრუქციული დატვირთვაც ჰქონდა და რეალურად ვიტრაჟი კედლის ნიმუშს წარმოადგენდა. ნამუშევარს განსაკუთრებულად მიმზიდველს ხდიდა ქართული სიმბოლისტური გამოსახულებები ჯვრების, ბორჯღალოსა და სხვადასხვა გეომეტრიული სტილიზებული ფორმების გამოსახულებებით. მასზე აღბეჭდილი იყო ქართული ესთეტიკის ყველა შემადგენელი ნაწილი მათ შორის ნაქარგობა, ხის ნაკეთობა, რელიეფი, ხევისრული ტანისამოსის დეკორატიულ დეტალები და ა.შ. ამავე სასტუმროს ინტერიერისთვის მოიქსოვა გობელენის სამი აბსტრაქტული სტილის ნამუშევარი, რომელშიც ასევე იკითხებოდა ქართული ფორმის სტილიზებული სიმბოლოები. ჯვრის, წრის და ცეცხლის დეფორმირებული გამოსახულებები.⁸

1968 წელს გააფორმა ქოქიაშვილმა ბიჭვინთის კინოთეატრის გარე ფასადიც. მორთულობაში აქაც იკითხებოდა როგორც ქართული დეკორატიული სიმბოლოები ისე ციური სხეულების და წყალქვეშა სამყაროსთვის დამახასიათებელი ფორმები. ბორჯღალო, მზე, რკალისებური მთვარე,

⁸ შენიშვნა: ამ დროისთვის ეს ვიტრაჟი აღარ არსებობს, შემორჩენილია მხოლოდ მისი ფოტომასალა. დემონტაჟი განხორციელდა სასტუმროს რეაბილიტაციის დროს.

ვარსკვლავი და ა.შ. ექსტერიერის ეს მორთულობა საოცრად ლამაზი იყო და ერთ-ერთი განსაკუთრებული კინოთეატრის შენობის მორთულობის თვალსაზრისით.

ქოქიაშვილს ქართული კულტურისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა. ის იხსენებს : „ მამაჩემის ოჯახი განსაკუთრებული იყო უმდიდრესი ბიბლიოთეკით: ალბომები ხელოვნებაზე , წიგნები ფილოსოფიაზე, ქართულ და მსოფლიო ლიტერატურაზე აკადემიური გამოცემებით, მუსიკალური ფირფიტები ქართულ და კლასიკურ მუსიკაზე, იტალიურ ევროპულ გამოჩენილ შემსრულებლებზე, ვოკალისტებზე. მოკლედ სადაც მე, ჩემი ტრაგიკულად დაღუპულები ძმა და ვაჟიშვილი ვიზრდებოდით (ისინი მომავალი მხატვრები იყვნენ) ჩემი მშობლების წყალობით ჩვენს ოჯახში : პატრიოტიზმი, საქართველოს სიყვარული, ქართული სულის ატმოსფერო ზეობდა.“⁹

„ მე ვიტყვდი ქართველებს მონო კულტურა გაგვაჩნია, თუ გავითვალისწინებთ ჩვენი ხალხის, ეთნოსის რაოდენობას, ე.ი. ჩვენ ნებისმიერ ცივილიზებულ ერს ტოლს არ დავუდებთ, არც წარსულის და არც დღევანდელობის გათვალისწინებით.“- ვახტანგ ქოქიაშვილი ¹⁰

როგორც ზემოთ აღვნიშნე ქოქიაშვილი მუშაობის ადრეულ წლებში დაინტერესებული იყო მოზაიკითაც. უზარმაზარი მოზაიკური პანო სახელწოდებით: „ხევსურული ქორწილი“ მხატვარმა 1969 წელს დაასრულა, რომელიც თავისივე ფერწერული ესკიზის მიხედვით შექმნა. „ხევსურული ქორწილი“ მოზაიკის ჟანრში შესრულებული ერთადერთი მასშტაბური ნამუშევარია და სრულიად უნიკალური, რადგან მასში ასახული მთიანეთის ელემენტები, გობელენის, ხალიჩის თუ მძივებით შემკული სამოსის დეკორატიულობა სრული სიზუსტით და ავთენტურობით არის გადმოტანილი. მოზომილი პალიტრა და სიუჟეტის სინამდვილე კი ამ სურათს მკვეთრად განასხვავებს საბჭოთა პერიოდის სხვა მოზაიკებისგან, სადაც მრავლად გვხვდება საბჭოური სიმბოლოები, მკვეთრი ფერებში, სინამდვილეს მოკლებული სიუჟეტები. ქოქიაშვილის ეს ნამუშევარი საუბრობს ხევსურული კულტურის და ესთეტიკისადმი მის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე და ითვლება არტისტის შემოქმედების მნიშვნელოვან საეტაპო რგოლად.

⁹ ვახტანგ ქოქიაშვილი 1930-2010 - თამარ ბელაშვილი (ვახტანგ ქოქიაშვილის პირადი ჩანაწერებიდან)

¹⁰ ვახტანგ ქოქიაშვილი 1930-2010 - თამარ ბელაშვილი (ვახტანგ ქოქიაშვილის პირადი ჩანაწერებიდან)

ხევსურული მოტივები ვლინდება მისი გვიანი პერიოდის პოპ არტისტულ სერიებშიც უკვე გათანამედროვეებული სახით.

ამერიკული ხელოვნებისადმი ინტერესს ამჟღავნებს მისი უზარმაზარი ვიტრაჟი „ბერიკაობა“. ქოქიაშვილი პერიოდის ნაწარმოებებში დიდ დროს უთმობს ფოვისტებისა და კუბისტურ - კონსტრუქტივისტული გამოცდილების გაანალიზებას. იგი ბევრს მუშაობდა გეომეტრიული მოცულობებით კონსტრუირებული სივრცეების შექმნაზე, როგორც დაბგურ გრაფიკაში ასევე მონუმენტურ ხელოვნებაში. ეს გამოცდილება კი აისახა ფუნიკულიორის ქვედა სადგურის ვიტრაჟ „ბერიკაობაში“ (1970-1971 წელი).

ვიტრაჟული პანო , დიდ კვადრატებად დანაწევრებულ კარკასში მოქცეული სხვადასხვა მცირე ზომის გეომეტრიული ფრაგმენტებისგან იყო აწყობილი. აქ ერთიანად იკითხებოდა კონკრეტული ფორმები, თუმცა მხატვარის უპირატესობა მაინც ფორმისმიერი აბსტრაგირებისკენ იყო მიმართული. ფერადი ვიტრაჟი, სადაც ლურჯი, ყვითელი, მწვანე, თეთრი და ნარინჯისფერი ფერები ერთმანეთში თამაშდებოდა და ინტერიერში შუქის შემოდინებით სადღესასწაულო განწყობას ქმნიდა.

საბჭოურ არქიტექტურაში ვიტრაჟების გამოყენება უფრო და უფრო პოპულარული გახდა და გავრცელდა ისეთ დაწესებულებებში როგორებიც, მაგალითად რესტორანი, აეროპორტი, კომპოზიტორთა სახლი და კინოთეატრი იყო. აქედან გამომდინარე, ქოქიაშვილმა შექმნა მონუმენტურ დეკორატიული ხელოვნების მთელი სერიები, რომელთა ნაწილი დღევანდელ ოკუპირებულ ტერიტორიებზე, სოხუმში, რიწაში, ბიჭვინთასა და ცხინვალში იყო განთავსებული. მაგალითად: დეკორატიული ვიტრაჟი აბაშაში 1978 წ., „ეროვნული დარბაზის“ ვიტრაჟი ცხინვალში, რესტორან „ალანში“, კინოთეატრის ექსტერიერის გაფორმება ადლერში 1973 წ., ცენტრალური დარბაზის ინტერიერის გაფორმება სასტუმრო „რიწა“, რიწაში, 1977-1980 წწ-ბი, ბიჭვინთის კინოთეატრის ექსტერიერის გაფორმება 1968 წ. ვიტრაჟი კომპოზიტორთა სახლში, სოხუმი 1969 წ. ინტერიერი და ვიტრაჟი სასტუმრო „ივერია“ 1967 წ. ვიტრაჟი „კოსმოსი“, ჯეზკაზგანი, ყაზახეთი. 1987 წ. დეკორატიული ვიტრაჟი ზუგდიდის სასტუმროში, 1984 წ., ვიტრაჟი „მეცნიერება“ თბილისში ფიზიოლოგიის ინსტიტუტში, 1989 წ. , დეკორატიული ვიტრაჟი ქუთაისში ლუდის ბარში 1978 წ., დეკორატიული ვიტრაჟი თბილისის საერთაშორისო აეროპორტში 1975წ., დეკორატიული ვიტრაჟი საქართველოს არქიტექტურის ძეგლები“ თბილისის საერთაშორისო აეროპორტი 1975 წ. და ა.შ.

ინტერიერის გაფორმების კუთხით უნდა აღინიშნოს სატუმრო რიწის ცენტრალური დარბაზის მორთულობა. რომელიც ჩემთვისაც გამორჩეულია თავისი მითოლოგიური ესთეტიკით. დარბაზში ყურადღებას პიველ რიგში ჭერი იქცევს, რომელიც დაფარულია დიაგონალზე სიმეტრიულად განლაგებული

სპილენძის კვადრატებით თითოეულის კვადრატის ოთხივე გვერდზე კი პატარა რომბებია განთავსებული. ამ დინამიკურ კომპოზიციას აფიქსირებს შუაში მოქცეული რამდენიმე მრგვალი სპილენძის ჭალი, რომელებიც გაფორმებულია სხვადასხვა ფერის ფერადი მინებით. კომპოზიციურ ჭერის დეკორატიულობას ეხამება ინტერიერის ცენტრში კედელთან განთავსებული მცირე ზომის ავსნს სცენა, რომელსაც ამშვენებს დასხივული მზის სიმბოლიკის ფორმის ოთხი დეკორატიული ჰორიზონტალურად ჩამოკიდული ობიექტი შუაში ფერადი მინებით. სცენის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ნაცრისფერი კედლები კი გაფორმებულია ნახევრად გამტარი ბროლისა და მინის შენადნობის, ფერადი გეომეტრიული, ქაოტურად განლაგებული ფიგურებით და ვერტიკალურად განთავსებული სპილენძის წარწერით “STAR LAKE”. ინტერიერის გაფორმება იმდენად პოლიფონიური და ერთმანეთთან შეხამებულია, რომ ერთი შეხედვითაც ქმნის სადღესასწაულო განწყობას და ამავე დროს სიმყუდროვითაც გამოირჩევა. დარბაზი გაფორმებაზე დაკვირვება მაყურებელს უმარტივეს წარმოდგენას სივრცის მოწყობის იმ მოდელზე, სადაც ყველა დეტალი მიმართულია ერთ წერტილში და აორგანიზებს კონკრეტულ გარემოს მაყურებლისთვის, რომელიც მათ ყურადღებას ერთ წერტილში ამ შემთხვევაში ავას სცენისკენ მიმართავს. ინტერიერის გაფორმების ეს მაგალითი შეიძლება განვიხილოთ როგორც მუდმივმოქმედი ინსტალაციის სახე, სადაც არტისტისა და დამკვეთის ინტერესები ერთმანეთთან იკვეთება.¹¹

„ მე შეიძლება ექსპერიმენტატორი მიწოდონ , რადგან მუდმივ ძიებაში ვარ, სულ ახალს ვაკეთებ , არ გამაჩნია სტილი“ . - ვახტანგ ქოქიაშვილი¹²

90-იან წლებში მაშინ, როდესაც საბჭოთა კავშირი საბოლოოდ დაიშალა და ქვეყანა უკიდურესად გაღარიბდა მონუმენტური ხელოვნების განვითარებაც შენედა. ამ პროცესმა ერთი მხრივ, სასიხარულო ეიფორია გააჩინა ქართველებში ხოლო მეორე მხრივ, წარმოშვა დილემა სამომავლო პერსპექტივებთან დაკავშირებით. სწორედ ამ დროს დაიწყო ქოქიაშვილიმა პოპ-არტისტულ სერიებზე მუშაობა, რომელიც გამოირჩეოდა საოცარი ეგზოტიკურობით და საკმაოდ ფართო არეალს მოიცავდა. ფილოსოფიური ესთეტიკითა და პირადი ინტერპრეტაციებით ნასაზრდოები მისი ხელოვნება

¹¹ ამ დროისთვის უცნობია ინფორმაცია სასტუმროს ცენტრალური დარბაზის გაფორმების შესახებ კვლევის ფარგლებში ვცდილობ მოვიპოვო ფოტომასალა დარბაზის დღევანდელი იერსახის შესახებ.

¹² ვახტანგ ქოქიაშვილი 1930-2010 - თამარ ბელაშვილი (ვახტანგ ქოქიაშვილის პირადი ჩანაწერებიდან)

აერთიანდებდა რელიგიური თემატიკას, პოპს და ეთნოგრაფიული მოტივებს. კოლექციაში შედიოდა ასობით კოლაჟი, გრაფიკა, ინსტალაცია და ასამბლაჟი.

აღსანიშნავია, რომ ასამბლაჟის ტექნიკას წარმატებით იყენებდნენ როგორც დადაისტები და სიურეალისტები ასევე, პოპ-არტის წარმომადგენლები. ეს ნიშნავს არტ ობიექტის დამზადებას ყველა შესაძლო დეტალის გამოყენებით, იქნება ეს ყოფითი საგნები, თრეში, არასაჭირო ტექნიკის ნაწილები, ხატები, ცხოველის რქები, ბეწვი თუ სხვა. მსგავსი დეტალებით შექმნილი ნამუშევრები ხელოვნების ნაწარმოებებს შინაარსობრივი დატვირთვის არეალის გაზრდის საშუალებას უქმნიდა. ეს იყო საუკეთესო დემონსტრირება იმისა თუ როგორ შეიძლება კონცეფცია მასალაზე დომინირებადი გახადო და ფუნქციისგან სრულიად გამოათავისუფლებული ნივთებით შექმნა ახალი ესთეტიკა.

როგორც ქოქიაშვილის ჩანაწერებიდან ირკვევა ის გატაცებული იყო ამერიკული პოპ არტით და ამ ჩანაწერებში მუდმივად მსჯელობდა რობერტ რაუშენბერგისა და ჯასპერ ჯონსის ნამუშევრებზე. იცოდა თითქმის ყველა ნაწარმოები, რომელიც 1961 წელს ნიუ-იორკში გამართულ გამოფენაზე „ასამბლაჟის ხელოვნება“ იყო ექსპონირებული, მათ შორის ჯონ ჩემბერლენის, ედვარდ კინჰოლცის და ჟან თენგელის ობიექტები და უამრავ დროს უთმობდა ტექნიკური ნოვაციების კვლევას. თავადაც აქტიურად ქმნიდა მოცულობით კოლაჟს („ფეტიში სტელა“, „ქართველი ებრაელის მამალი, ჩაის ჭიქით ღვინოს სვამს“, „სერვანტესის ვოიაჟი“, „ლეონარდო და ვინჩის შეგირდი ბიჭი“, „მიმართვა რომის პაპს“, „ნოსტალგია კოლექტივიზაციაზე“ და ა.შ. 1994-2010). ვახტანგ ქოქიაშვილის ამ ტიპის ნამუშევრები, კოლაჟისა და ასამბლაჟის ელემენტების გარდა, ჯანკ არტისეულ ესთეტიკასაც ამჟღავნებს. ამიტომ, მისი მკაფიო დიფერენციაცია სტილისტური მახასიათებლების მიხედვით შეუძლებელია და ნაკლებად საჭიროც. მსგავსი სინთეზური ხასიათი თავისთავად ისტორიულ პოლიტიკური ნიშნის გამტარი ხდება და კონცეფციის ნაწილად აღიქმება. ქოქიაშვილის ასამბლაჟებში მნიშვნელოვანია მათი სათაურები, რომლებიც არამხოლოდ ნამუშევრის შინაარსს აღწერს, არამედ ცალკე სააზროვნო ველს ხსნის და კონკრეტულ ამბავს გვიყვება. მაგალითისთვის შეგვიძლია განვიხილოთ ასეთი ნამუშევრები: „მუსიკა და ვიეტნამური ჩაი“, „მიმართვა რომის პაპს“, „ბრიტანელი მეომრის ცოლი“, „დემოკრატიის ოქროს ძეგლი“, „ბეთლემს შობილი“, „ჯვარცმა“, „მარია სტიუარტის სიკვდილით დასჯა“, „ხევსური სათაფლიიდან“, „ქართული კოსმოსური ხომალდი“, „ახალი ქართული დროშა“, „პირველ ქრისტიანთა სალოცავი“, „გესახელმწიფო“, „უფლის ამალგება“, „უცხოპლანეტელის გულის ინფაქტი“, „სალომეას ცეკვა“, „კოლხი ვენერას ტორსი მეფისტოფელის ნილბით“, „ქრისტიანობა საქართველოში IV ს. 327 წ. მაცხოვრის კვართი იერუსალიმიდან მცხეთაში“, „9 აპრილი“, „ომი და მშვიდობა“, „ფალოსის კულტი“ და ა.შ. ირონია, სარკაზმი და გროტესკი ქოქიაშვილის ხელოვნების ერთ-ერთი ძლიერი მხარეა.

მახასიათებლები, რომელიც მხატვრის მიერ, მოცულობითი პოპ-არტის მიმართულებით შექმნილ თითქმის ყველა ნამუშევარს სდევს თან და მოვლენას რადიკალურად განსხვავებულ კონტექსტში წარმოაჩენს, თავად ამ ნამუშევრებს კონცეპტუალურ პოპ ხელოვნებას უწოდებს. და ალბათ ყველაზე ლოგიკურ შესატყვისს იძლევა კიდევ.¹³

„ მე მინდა ირაციონალურისა და რაციონალურის შერწყმა, ასევე კონცეპტუალურის და სპონტანურობის“ - ვახტანგ ქოქიაშვილი¹⁴

1998 წელს მხატვარმა შექმნა დიდი ფერადი კოლაჟი, სახელწოდებით „ სამოთხე და ჯოჯოხეთი“. ამ ნამუშევარის სახელის კიდევ ორი ინტერპრეტაცია არსებობს: „ ლავრენტი პავლოვიჩის შურს მუსოლინის“ და „დეგოლი გადის თამაშიდან“. მუყაოზე შესრულებული ეს კოლაჟი ორ ნაწილად იყოფა: ზედა სამოთხედ, ხოლო ქვედა ჯოჯოხეთად. შუაში ქრისტეს ფიგურაა მოქცეული, რომელიც ამთლიანებს კომპოზიციას. კოლაჟი მრავალფიგურიანია ზემოთ ჩასმულია ანტიკური ქანდაკების, ცხოველების რობოტების აკროპოლისის , ქართული ეკლესიის ქართული ცეკვების გამოსახულებები ქვედა ნაწილში კი სტალინი, დეგოლი, ფელინი და სხვა ადამიანები. ამ კოლაჟში ილუსტრაციებსა და დატანილ ტექსტებს შორის ბმა ასოციაციური უფროა ვიდრე პირდაპირი. შესაბამისად , მასალაც მეტად ფართო არეალის მომცველი გამოდის. თხრობა არ მიყვება ქრონოლოგიურ ნიშნულს, ამიტომაც შორეული ისტორიისა და მხატვრის თანმიმდევრობის მოვლენები გვერდიგვერდ თანაარსებობენ ფურცელზე. როცა ქრონოლოგია ირევა, მაშინ ჩნდება ერთიანი დროის განცდა და ამბავიც ქართველი ერისა დროისა და სივრცის მიღმა მყოფი წარსდგება დამთვალეიერებლის წინაშე. , ზუსტად ისევე როგორც ვარსებობთ სამყაროში, უწყვეტი მუდმივი დროისა და სივრცის ჩარჩოებში. სადაც არ არსებობს წარსული, აწმყო და მომავალი. მხოლოდ მარადიულო არსი. აქ შემოდის რელიგიური თემები, თავისი გამოსახულებებით ჩნდება ოდნავ ზეაღმატებული , პათეტიკური ტონი, პარალელურად კი მუდმივად თავს გახსენებს საბჭოთა სინამდვილე და მოგვიანებით დამოუკიდებლობის მოპოვების უმნიშვნელოვანესი ფაქტები. ჟურნალებიდან და გაზეთებიდან და სარეკლამო ფურცლებიდან ამოჭრილი და ეს ყველაფერი ერთიანი ეკლექტიკის ნიშნულს ამთლიანებს და კვლავ გლობალურ კონტექსტში მოგვიაზრებს. კოლაჟი ისეთივე ყოვლისმომცველია როგორც თვითონ სამყარო.

¹³ ვახტანგ ქოქიაშვილი 1930-2010 - თამარ ბელაშვილი

¹⁴ ვახტანგ ქოქიაშვილი 1930-2010 - თამარ ბელაშვილი (ვახტანგ ქოქიაშვილის პირადი ჩანაწერებიდან)

ასამბლაჟები, კოლაჟები, მინანქარი, ფერწერა, თექა, გობელენი და პლაკატები ისევე იდეალურად იკითხება ერთმანეთთან როგორც ეს განგებ მოწყობილი ინსტალაციის შემთხვევაში მოხდებოდა. ყველაფერი ერთმანეთთან კავშირშია და თან არსებობს ცალკეულადაც. როგორც დამოუკიდებელი ობიექტები. კვლევის პროცესში ჩანერილი ინტერვიუს მიხედვით ვახტანგის შვილის ნინო ქოქიაშვილისგან ვგებულობთ, რომ ასებობობს ნამუშევრები, რომლებიც კლასიკურად ინსტალაციის მედიუმს განეკუთვნებოდა თუმცა, ნამუშევრების სიმრავლის გამო ვერ მოხერხდა ამ უკანასკნელის ამ ეტაპისთვის მოძიება და აღწერა. ამის მიუხედავად, ქოქიაშვილის ასეთი მრავალფეროვნება და სიახლისადმი სწრაფვის ძლიერი სურვილი სრულიად უნიკალურს ხდის მას და გარშემოგარტყავს სამყაროს მთელ ისტორიას ფანტასტიკური ესთეტიზირებული იმიჯების სახით, რაც საერთო ჯამში მის მთელ შემოქმედებას ინსტალაციად აქცევს.

გაზეთ ავანგარდისტი დაბეჭდილ ვახტანგ ქოქიაშვილის 70 წლის იუბილისადმი მიძღვნილ სტატიაში ქოქიაშვილის პოპ არტისტულ სერიამე საუბრისას, მხატვარი თემო გოცაძე იშველიებს ვლადიმერ ზარიძის მისაზრებას: „მის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია პოპ-არტს მისი ფერადი კოლაჟები პოლიფონიური ჟღერადობისაა. მათში ასახულია ისტორია, ეთნოგრაფია, არქიტექტურა - ყველაფერი, რაც გარს გვარტყია. „ექსტრავაგანტული რეალობები და სამყაროს ქრისტიანულ- კომმარული პაროდია ასეთია „ქრისტეს ამაღლება“ აპლიკაციებისა და გრაფიკის ეს ელექტიკური სუროგატი, ერთნაირად თავზარდამცემია და ირონიულიც, სასაცილოც და სატირალიც, ეს გახლავთ სამყაროს მონისტური კონცეფციის იშვიათი და ორიგინალური წარმოსახვა“. აქვე გოცაძე აღნიშნავს: „მისი შემოქმედების ეპიცენტრი, თვითონაა სამყაროში გამოფენილი. იგი ცენტრია, ვის გარშემოც ტრიალებს დედამიწა და სამყარო. ამდენად მისი პიროვნული და შემოქმედებითი ეგო განსაზღვრავს, მისტიკურ-ეზოთერულ ავანგარდს, პოზიციას, რომელსაც პროფესიონალიზმი და ქართული სული წითელ ზოლად დაჰყვება“.¹⁵

თავად ავტორი აღნიშნავდა: „ჩემი პრიორიტეტია: შემოქმედებითი აზროვნება, ექსპერიმენტი დიალოგი და მათი კონცეპტუალური ფილტრის ესთეტიზირება“. - რაც იმას ნიშნავს, რომ მის მიერ შექმნილი ვიზუალური მხარე ხელოვნების ნიმუშებსა და აუდიტორიას შორის დიალოგის საშულებას.¹⁶

მიუხედავად იმისა, რომ ქოქიაშვილი აქტიურად იფინებოდა საზღვარგარეთ, მისი ბოლო პერიოდის ნამუშევრები, პოპ არტისტული სერიები უცნობი იყო ქართველი დამთვალიერებლისთვის, რადგან 2018 წლამდე თბილისში მისი პერსონალური გამოფენა არ შემდგარა და ეს ნამუშევრები

¹⁵ გაზეთი ავანგარდისტი- თემო გოცაძის სტატია: ვახტანგ ქოქიაშვილი 70

¹⁶ ვახტანგ ქოქიაშვილი 1930-2010 - თამარ ბელაშვილი (ვახტანგ ქოქიაშვილის პირადი ჩანაწერებიდან)

ძირითადად მისივე სტუდიაში რჩებოდა. 2018-წელს გალერეა Window project-ის ორგანიზებით მოეწყო ვახტანგ ქოქიაშვილის პერსონალური გამოფენა სიმბოლური სახელწოდებით „Second order“, სადაც მოსულმა სტუმრებმა შეძლეს გაცნობოდნენ არტისტის სამ მიმართულებას: რელიგიურ თემატიკას, პოპს და ეთნოგრაფიულ მოტივებს.

რთულია ქოქიაშვილის ნამუშევრების ზუსტი დათარიღება, რადგან როგორც ოჯახთან საუბრისას გაირკვა, ის მუდმივად მუშაობდა ამა თუ იმ ნამუშევარზე სიცოცხლის ბოლომდე.

ვახტანგ ქოქიაშვილის პერსონა უჩვეულო მოვლენაა ქართული სახელოვნებო სივრცისთვის. მისი ხელოვნების განხილვა ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია ეთნოსის ხელახალი დაბადების და თანამედროვე ფორმებში გადააზრების თვალსაზრისით. ქოქიაშვილის სწორედ ის არტისტია, რომელმაც ითავა ჩატეხილი ხიდის გამთლიანება, რაც თავის დროზე, საბჭოთა რეჟიმმა დაანგრია და ამით საშუალება მოგვცა გადაგვეხედა წარსულში და აღგვედგინა დაკარგული ისტორია. ამასთან ერთად, მან ასევე შეძლო პოსტ საბჭოთა კულტურის ნარჩენების დასავლურთან ინტეგრაცია.

80-იანი წლების მიწურულს საქართველოში „ანდერგრაუნდ“ ხელოვნების მომრავლებამ ახალგაზრდა მხატვრებში გაზარდა ინტერესი და სწრაფვა დასავლური ხელოვნებისადმი. თუმცა, მათ ყველაზე მეტად ქვეყნის იზოლირებული მდგომარეობა აზარალებდათ. რადგან ამერიკული და ევროპული ხელოვნების შესახებ მიღებული ინფორმაცია დაჩეხილი და ეპიზოდური იყო. პროცესები კი არაპროგნოზირებადი. 1985-1991 წლებში მიმდინარე „პერესტროიკული“ ეიფორია დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგაც გაგრძელდა ქართველ მხატვრებში. ამ მოვლენის პირველივე წლებიდან საქართველო ღია გახდა ყველა სახის ინფორმაციისთვის და გაჩნდა ახალი გამოწვევა, რაც ამ ინფორმაციასთან მუშაობის მეთოდოლოგიურ კვლევას მოითხოვდა. ეს გამოწვევა არ იყო მარტივი ისეთი ქვეყნისთვის, რომელიც სამოცდაათი წელი იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ ცხოვრობდა და სადაც მსოფლმხედველობის მხოლოდ ერთადერთ მოდელს იცნობდნენ. „ეს პრობლემა მხატვრულ სივრცეშიც გამოვლინდა და მხატვრების მხოლოდ მცირე ნაწილმა შელო სტილებისა და მიმდინარეობების პლურალიზმთან შეგუება. ახალგაზრდა ხელოვანებმა დაიწყეს ექსპერიმენტირება იმ სტილებითა და მედიუმებით რომლებიც მათ მშობლიურ სივრცეს „გამოტოვებული“ ჰქონდა როგორც გამოცდილება. ის, რაც დასავლური თუ ამერიკული ხელოვანებისთვის ამ დროისთვის უკვე ისტორია იყო, თბილისის გალერეებსა და სტუდიებში სიახლეს წარმოადგენდა. ამ პერიოდის ხელოვანები მხატვრული გამოცდილებების გადამუშავებითა და საკუთარ სივრცეში ხელოვნების გაგების ტრანსფორმაციის პროცესით არიან დაინტერესებული, თუმცა კვლევები და

დოკუმენტაცია თითქმის არ არსებობს, ყოველ შემთხვევაში მოწესრიგებული ფორმით მაინც.“¹⁷

აღსანიშნავია, რომ ბევრი ხელოვანი იმის გამო, რომ ვერანაირ მომავალს ვერ ხედავდა თავის სამშობლოში ამ პერიოდში სამუშაოდ თუ სასწავლებლად დაასავლეთის გზას დაადგა, სადაც ნელ-ნელა აყალიბებდნენ თავიანთ ხედვას, მათ შემოქმედებაში ეს ყოველივე გამოვლინდა, პოსტ-საბჭოთა წარსულისა და დასავლური სახელოვნებო პროცესთა დინამიკის სინთეზით. ამ პერიოდის არტისტები ძირითადად კონცეპტუალიზმის მეთოდური კვლევით იყვნენ დაკავებულნი, მათ ნამუშევრებში შეიმჩნეოდა რადიკალიზმი. ინსტალაციის ფორმატის ნელ-ნელა გამოჩენასთან ერთად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ ფორმატზე მუშაობის ფორმა საკმაოდ ინტუიტიური და ნაკლებად გააზრებულია, ამ პერიოდის ნამუშევრებში ცოტა არტისტი თუ მუშაობს გააზრებულად, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მთლიანად არ არის განსაზღვრული ინსტალაციის რაობა, იქმნება ცალკეული ობიექტები, მაგრამ არა ინსტალაციები, თუმცა ნელ-ნელა მიმდინარეობს ამ მედიუმის განვითარების პროცესიც. ასევე მიუხედავად იმისა, რომ შედარებით ახალმა მასალებმა დაიწყეს ნამუშევრებში გამოჩენა, (როგორც მაგალითად პლასტმასა იყო ქოქიაშვილის შემთხვევაში) მაინც შეინიშნება მასალათა დეფიციტი, მათი გააზრებული ჩართვა ნამუშევრებში. მწვავედ დგას სივრცეში მუშაობის პრობლემა და ესთეტიკის მიმბაძველობის საკითხი, როგორც არის დასავლური ნიშნობრიობის აღმოსავლეთ კონტექსტში შემოტანა.¹⁸

ქვემოთ განვიხილავ ინსტალაციის ფორმატზე მომუშავე ქართველ არტისტებს, რომლებმაც თავიანთი ნამუშევრები ისტორიული წარსულის ქანდაკებებად აქციეს, ახალი საზრისებით გაამდიდრეს და როგორც მსოფლიო ისე ქართულ სახელოვნებო წრეებში დისკუსიის გაჩენას შეუწყვეს ხელი. თითოეულ მათგანს თავისი ნიშა აქვს ნაპოვნი და მათი ერთ ნაშრომში განხილვა საერთო ისტორიულ სურათს კრავს, რომელსაც შეგვიძლია ვუწოდოთ დრო.

თავი 8: ანდრო ვეკუა

ანდრო ვეკუა ქართველი მხატვარია, რომელიც გამოირჩევა ინსტალაციის ფორმატთან მუშაობით და ამავდროულად წარმოადგენს კარგად ნაცნობი ფიგურას საერთაშორისო სახელოვნებო სივრცისთვის. ვეკუას შემოქმედება აერთიანებს რამდენიმე მედიუმს: ფერწერას, კოლაჟს, სკულპტურას, ასამბლაჟსა

¹⁷ იხ. ვრცლად: ვიზუალური ნიშნების ტრანსფორმაცია - ხათუნა ხაბულიანი (31 გვ.)

¹⁸ იხ. ვრცლად: ინსტალაციის ფორმატი უახლეს ქართულ ხელოვნებაში- ნინო პატარიძე 2018წ. - საბაკალავრო ნაშრომი

და ვიდეოს. ამ ყველაფერს კი ერთად ინსტალაციაში უყრის თავს, სადაც სიმბოლოზში და ჩვეული ენიგმურობა პარადიგმის ახალ პრიზმას ხსნის. ვეკუასთან ინსტალაცია სრულიად გააზრებული და ორგანულია.

არტისტის ექსპოზიციები გამოფენილა ისეთ მნიშვნელოვან გალერეებსა და მუზეუმებში როგორიც არის მაგალითად: Gladstone-ის გალერეა ნიუ იორკში, Sprüth Magers - ლონდონში, Hamburger Bahnhof- ხელოვნების თანამედროვე მუზეუმში ბერლინში, Garage - თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი მოსკოვში, kölnischer kunstverein - გერმანიაში, Kunsthalle Wien - თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი ვენაში, მიგროსის მუზეუმში ციურიხში, Camden Arts Center-ში ლონდონში, Centre Pompidou-ში პარიზში, New Museum-ში ნიუ იორკში, Carnegie Museum of Art-სა პიტსბურგში, Kunsthalle Fridericianum-სა კასელში და Castello di Rivoli-ში ტურინში ასევე მრავალი სხვა. ოცდაათობმეტი წლის ხელოვანი დღეს ციურიხსა და ბერლინში ცხოვრობს და თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურად ითლება. რასაც ადასტურებს გერმანული ჟურნალი, Kunstmarkt-ის ერთ-ერთი გამოცემის სტატია ანდრო ვეკუას შესახებ.

ანდრო ვეკუა 1977 წელს სოხუმში დაიბადა. 90-იანების დასაწყისში, როდესაც ის თხუთმეტი წლის იყო აფხაზეთის დატოვება მოუხდა და მას შემდეგ იქ აღარ დაბრუნებულა. 1992-1993 წლებში აფხაზეთის ტერიტორიის დაკარგვა მის პირად გამოცდილებად იქცა. აფხაზეთის ომში ვეკუამ მამა დაკარგა და ეს თემა, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია მასზე, დღემდე მისი ხელოვნების ძირითად ღერძს წარმოადგენს.

სახვითი ხელოვნება ვეკუამ შეისწავლა ბაზელის უნივერსიტეტში (შვეიცარია). 2005 წელს მიიღო Kiefer Hablitzel-ის ჯილდო, 2011 წელს კი - იყო ნომინირებული ბერლინის თანამედროვე ხელოვნების ეროვნული გალერეის პრემიაზე. ანდრო ვეკუა სწორედ ის ხელოვანია, რომელიც მუდმივად არის კრიტიკოსებისა და საერთაშორისო გალერეების ინტერესის საგანი და განხილვის ობიექტი. აღსანიშნავია, რომ შერეულ მედიით წარმოდგენილი მისი ნამუშევრები კომპლექსურად აღიქმისთვის ერთიანდებიან, ერთი შეხედვით, ვეკუა არ ჰყვება ერთ ნარატიულ ამბავს, რადგან ფორმაში რაშიც ის მუშაობს უარყოფილია თხრობითობის ლოგიკური ხაზი როგორც სიზმარში ან ძველ მოგონებებში. მაგრამ ეს გარემოება სულაც არ უშლის დაკვირვებულ დამთვალიერებელს ხელს აღიქვას, პერსონაჟების ერთიანობა, რომლებიც მთლიან ემოციურ ხაზს ქმნიან.

ვეკუას ინსტალაციები თანამედროვე ხელოვნების საერთაშორისო ენის იმიჯ სახეებს წარმოადგენენ. მისი გმირები არ ამჟღავნებენ ნაციონალური იდენტობის დამადასტურებელ არც ერთ დეტალს. მის შემოქმედებაში ბედმინევით ვლინდება მკაფიო ხელწერა, ინდივიდუალისტური ნიშნებითა და

არაორდინალური ფორმები. სწორედ ეს ერთი შეხედვით უცნაური ფორმები და ამოუცნობი ნიშნები ამჟღავნებს ნოსტალგიისა და ტრამპული მეხსიერების ფრაგმენტულ ნარჩენებს მტკივნეული, ფესვებგადგმული წარსული გამოცდილების შესახებ. ისტორიული რეალობა, რასაც ვეკუა თავის ხელოვნებაში თანამედროვე ფორმებში თარგმნის, ხელახალი განადგურების, შიშის, მიგრაციისა და მყარი მატერიის ფეხქვეშ გამოცლის განცდებს გვიზიარებს. გაორებული მდგომარეობა ორ ნაწილად ყოფს მხატვრის ეგოს, რომელიც ერთდროულად შლის და ხატავს წარსულის კვალს. არსებობს მოსაზრება რომლის მიხედვითაც ვეკუას შემოქმედებაში არაფერია ნაციონალური გარდა ნოსტალგიისა. ვარაუდის მართებულობის დადასტურებას ან უარყოფას მხოლოდ მისი ინსტალაციების განხილვის შედეგად შევძლებთ. „Pink Wave Hunter“-ვარდისფერ ტალღაზე მონადირე (2010-2011), ვეკუას ინსტალაციის ის სერიაა, სადაც ნოსტალგიური განცდის ამოცნობა ალბათ, ყველაზე კარგად შეგვიძლია. სერიული ნამუშევარი თხუთმეტი ერთმანეთისგან განსხვავებული შენობის მაკეტებისგან შედგება და მეხსიერების ერთი დიდი ჯაჭვს ქმნის. ინსტალაცია ასახავს ხელოვანის ბავშვობის მოგონებებში კარგად აღბეჭდილ ადგილებს აფხაზეთიდან, სოხუმიდან ასევე პირად გამოცდილებას, რომელიც პოლიტიკურ ვითარებას და ისტორიას უკავშირდება, ამ სენსიტიური პრობლემატიკის გარშემო კი ხელოვანი საკუთარი ვიზუალური გამომსახველობითი ფორმით ახერხებს, რომ სკულპტურებს სიმბრისეული, მირაჟული ხასიათი ჰქონდეთ, ისინი ერთის მხრივ ისტორიაში ოდესღაც რეალურად არსებული შენობები არიან, ხოლო მეორე მხრივ, ველარასოდეს იარსებებენ მომავალში. ამ პარადოქსულ მოცემულობაში კი ნამუშევარი საბოლოო ჯამში მეხსიერებაში არსებულ ცდომილებებზე, ნოსტალგიაზე დროსა და ისტორიაზე რეფლექსირებს, რაც მას ვიზუალურად მიმზიდველს, ხოლო შინაარსობრივად დატვირთულს ხდის. სადაც კონკრეტული ქალაქი დიდი მეხსიერების მთავარი წყარო ხდება. ზუსტად ეს ქალაქია ავტორის კოლაჟების, ქანდაკებების, ფერწერისა და სიმბრისეული ვიდეოების მთავარი სცენა. მაკეტებით რეკონსტრუირებული შენობები ნანგრევი, მოგონებების ჩონჩხი, რომელზეც დანარჩენი ამბები და შეგრძნებები შენდება.

„მაგრამ ეს არ არის ამბავი ან თხრობა. ნორმალურია, თუ მაყურებელს ჩემს ნამუშევრებში ამბის დანახვა სურს, მაგრამ კარგი იქნება, თუ ისინი მდგომარეობებსაც აღიქვამენ“- ანდრო ვეკუა¹⁹

ვეკუას შემოქმედება ვერ განისაზღვრება, ერთი ან ორი თემატური ხაზით, ის მთლიანობაში კომპლექსურად აღიქმება. მართლაც, თუ მის ხელოვნებას

¹⁹ წყარო ნეტგაზეთი. ანდრო ვეკუა ბორის გროისთან ჩაწერილ ინტერვიუში.
(<https://netgazeti.ge/news/420427/>)

თვალს გადავაკლებთ გამოსახულების სახით მეხსიერებაში ჩავვრჩება არამხოლოდ ძველი შენობების მეხსიერებით შემონახული ასლები, არამედ ანდროგენი ადამიანის ფორმის „ავატარი“ სკულპტურები, რომლის არსებობაც სივრცესა და დროში, უსასრულო ხდება. ინსტალაცია სახელწოდებით: „Arnuf“ სწორედ ასეთი პერსონაჟია. არნუფი წარმოადგენს ქალის ფიგურას, რომელიც უსიცოცხლოდ ჰკიდია ჰაერში, ნიკაპით კი მინას ეყრდნობა, მისი ფეხები სცილდება საყრდენს და ჰაერშია აწეული. ეს არის აბსოლიტურად გაყინული უსულო იერის მქონე ქალი. მსგავსი წვეთოვანზე შეერთებული კომპი მყოფი, ფერმკრთალი პაციენტის მდგომარეობისა რომლის ერთადერთი სიცოცხლის ნიშანწყალი მის მონოტონურად მოძრავ ხელში იკვეთება. თოჯინის ნახევარი ხელი რობოტის, ავატარის ელემენტებით არის დაფარული, ეს გოგონას ავატარია, რომელიც ყველა კომპონენტით აკმაყოფილებს დღევანდელ კულტურაში ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნიდან გამჭდარ მითებს, ქალის სხეულის შესახებ, მაგრამ ამავდროულად, ის უწონადობაშია გამოკიდებული და ნახევრად მკვდარია. ამ უსულო და უენერგიო იმიჯის საპირისპიროდ და ირონიულად გვხვდება თვალში სპორტული ტანსაცმელი. სორტი, რომელიც ცხოვრების ჯანსაღი წესის, მოძრაობის, აქტივობის და სიცოცხლისუნარიანობის ერთგვარი სიმბოლოა. ამ ობიექტში კი თავისთავად აღარაფერია დარჩენილი სიცოცხლის ნიშნებისგან, მხოლოდ ნული პულსაცია, რომელიც გადახვეულ ვენებში გადის. ეს ინსტალაცია ფარდას ხდის ისედაც ცხად რეალობას, სადაც ნიშნები და სიმბოლოები უკვე მნიშვნელობას მოკლებული ნარჩენებია და იკარგება ფართოდ გავრცელებული სოციალური იმიჯების გლობალურ ველში. ანდრო ვეკუას შემოქმედება უდაოდ უცნაურ, რთულად ფორმულირებად განცდებს იწვევს, რომელიც ღრმა ქვეცნობიერშია დაღუქილი. ეს განცდები მუდმივად ტრიალებს და ერთი მეორეზე მძლავრად ვლინდება მის შემოქმედებაში.

განსაკუთრებით საინტერესოა ვეკუას ბოლო პერიოდში გამოფენილი ექსპოზიციები.

“საუბარი არა რეალურ ძალადობაზე, არამედ ძალადობის განწყობაზე, საფრთხესა და დამთრგუნველ ატმოსფეროზე”, - ასე ახასიათებს ანდრო ვეკუა საკუთარ შემოქმედებას.²⁰

„გამოფენის მთავარი მიზანი თანამედროვე ხელოვნებაში სიურრეალურის ახლებურად წარმოჩენა, „არაერთდროულობის ერთდროულობის ჩვენებაა“, - განაცხადა Kunsthalle Wien-ის

²⁰ ტაბულა. არაერთდროულობის ერთდროულობა იხ ბმულზე:
(<http://www.tabula.ge/ge/story/54007-araertdroulobis-ertdrouloba>)

დირექტორმა, გერალდ მატმა ქართველი ხელოვანის, ანდრო ვეკუას ექსპოზიციის წარდგენისას.²¹

2011 წელს Kunsthalle Wien-ს საგამოფენო დარბაზმა უმასპინძლა ვეკუას ექსპოზიციას, რომელიც გამოირჩეოდა თავისი სიურეალისტური ხასიათით. გამოფენაზე ერთიანდებოდა სკულპტურული ობიექტები, ფერწერული ტილოები, კოლაჟები და ვიდეო სახელწოდებით : „Never Sleep with a Strawberry in Your Mouth“. სადაც ერთი ოთახი მთლიანად დაეთმო ინსტალაციას სახელწოდებით: „My Bike and Your Swamp“ - აქ მთავარი გმირი ნეონისფერ მკვეთრ ყვითელ სივრცეში მოთავსებული ნატურალური ზომის ცვილის გოგონაა, რომელიც მოტოციკლეტზე უკუღმა ზის და თვალები დახუჭული აქვს - ავტორის ყველა დანარჩენი ფიგურის მსგავსად არც ის პასუხობს მზერას. ვეკუამ გამომსახველობის ამგვარი თავისებურებით შესაძლოა მოგვაგონოს კიდევ ჰანს ბელმერისა და მედარდო როსოს სკულპტურები. მაყურებლისთვის ამ დამაბნეველ გარემოებას კი ვეკუა ასე განმარტავს: “ისინი მზერას არ უნდა პასუხობდნენ. თვალების არქონა მათ არასულიერ იერს ანიჭებს და მნახველს საშუალებას აძლევს, ქანდაკება გარკვეული დისტანციიდან აღიქვას”. მოტოციკლი განთავსებულია დიაგონალზე, რომელსაც გარს არტყავს პორიზონტალურად განლაგებული კოლაჟები, სადაც ერთმანეთში თამაშდება სოხუმიდან შემორჩენილი მეხსიერების სიმბოლური ხატები: მზე, პალმები, ცეცხლი და ასევე ინსტალაციის შემადგენელი ობიექტების გამოსახულებები, მოტოციკლი, თვალებ დახუჭული გოგონები და ა.შ. მოტოციკლზე მჯდარი გოგონა მიმართულების საპირისპიროდ მაყურებლისკენ არის მომართული კომპოზიციის ამგვარი განაწილება მეტაფორულად ანდრო ვეკუას შინაგან გაორებაზე მიუთითებს, რაც იხლიჩება წარსულის სრულ იგნორირებას და ინერციულ ძალას შორის, რომლითაც კვლავ უკან, მოგონებებისკენ ბრუნდება. ფრაგმენტული თხრობის იმპულსებია ასახული პარალელურად გაშვებულ ვიდეოში, რომლის სიუჟეტის შემდეგნაირია: კამერა მარტოსულ ფიგურაზეა მიმართული, სახეზე ცვილის ნაზი ნიღაბით. ეს არის ბიჭი, რომელიც დიდი სახლის აივანზე დგას და ზღვას ოცნებით გასცქერის. ჩვენ მას მივყვებით შენობაში. გვესმის დელიკატური, თუმცა არაერთგვაროვანი ხმები. ფიქრებში დაკარგული ბიჭი სახლის თითოეულ ოთახს იკვლევს: სასადილო ოთახს თეთრი პიანინოთი, ვიწრო დერეფანს და ხის პანელებიანი ოთახს სარწვევი სავარძლით. ამის შემდეგ ის პიანინოსთან ჯდება და მიმზიდველ მელოდიას უკრავს. მოულოდნელად ხმები ცოცხლდება. შიში, ტერორი, განადგურება; თოჯინის მსგავსი ფიგურები გმირის გარშემო იკრიბებიან. დროსა და სივრცეში ჩარჩენილისათვის, როგორც ჩანს, გაქცევა შეუძლებელია; ყველაფერი ნაცნობი

²¹ ტაბულა. არაერთდროულობის ერთდროულობა იხ ბმულზე: (<http://www.tabula.ge/ge/story/54007-araertdroulobis-ertdrouloba>)

შემაძრწუნებელი ხდება. სიტუაცია კომმარს ემსგავსება. ეს საოცარი ბიჭი თავის ბედს ემორჩილება. ამ დროს არსება სხვა სამყაროდან განდევნის ყველა სხვა პერსონაჟს და მთავარი გმირის როლში გვევლინება. ეს საშინელებათა სცენარი ისევე მალე ქრება როგორც ჩნდება.

როგორი ინტერპრეტაცია უნდა მივანიჭოთ სურათებს, რომლებსაც ვხედავთ? ფილმი, ძილსა და გამოღვიძებას შორის ზღურბლზე, თავის იდუმალ სათაურთან ერთად, მიჰყვება ოცნების ლოგიკას. ნაწილობრივ რეალობა, ნაწილობრივ ფანტაზია, ანდრო ვეკუას ინსტალაციები, კოლაჟები და ფილმები აერთიანებს პირად, ტრავმულ მოგონებებს მისი ბავშვობიდან, რომელიც წარმოდგენილია დღევანდელი კონტექსტით. როდესმე შეგვიძლია კი სრულებით გავთავისუფლდეთ ბავშვობისდროინდელი ტრავმული მოგონებებისაგან? მისი შემოქმედების დაყვანა მხოლოდ ავტობიოგრაფიულ ცნობებამდე და ტრავმამდე ბავშვობის საშინელების გამო, შემოქმედების არსის უხეში გამარტივებაა, რასაც თავად მხატვარი უარყოფს და უფრო მეტიც, ეს არის შემზღუდველი და არაზუსტი ინტერპრეტაცია. მხატვრის ვიზუალური ლექსიკა მიყვება თხრობით სტრუქტურას, რომელშიც საშინელი სცენარები სიზმრებიდან, მოგონებებიდან, სურვილებიდან და შიშებიდან ერწყმის საშინელებათა ფილმის, სურეალისტური და სამეცნიერო ფანტასტიკის ელემენტებს და ქმნის ჰიპერრეალურ ესთეტიკას. მისი კოლაჟების მსგავსად, ნამუშევარში „არასოდეს დაიძინო პირში მარწყვით“ ანდრო ვეკუას აერთიანებს ცალკეულ კომპონენტებს და ვირტუალური რეალობის ელემენტების გამოყენებით ქმნის ახალ რეალობას. ვეკუას ხელოვნება არ არის მთლიანად რეალობა და არც მთლად გამოგონილი. მას არ სურს იყოს მარტივად ამოსაცნობი, იგი უბრალოდ იძლევა მინიშნებებს, ტოვებს სივრცეს ინტერპრეტაციისათვის და რჩება იდუმალი.

2018 წელს კინოს სახლში Propaganda.network-ის ორგანიზებით ანდრო ვეკუას ფერადი ვიდეოპროექციის, სახელწოდებით: „ ყველაფერი გამართლებულია სიზმრებსა და ომში“ შედგა. ეს იყო 5:05 წუთიანი ფილმი, რომელიც მეხსიერების რეკონსტრუქციის მცდელობას წარმოადგენდა ტრავმული მოგონებებისა და ალტერნატიული რეალობის მკრთალი წარმოდგენის ფრაგმენტული კადრების ურთიერთშეპირისპირების ხარჯზე. მის მთავარ ღერძს კი ფილმის შუა ნაწილში მოქცეული პალმის ალმოდებულის ხე წარმოადგენდა. ფილოსოფოს ბორის გროისთან ჩანერილ ინტერვიუში ვეკუა მეხსიერების და ბიოგრაფიის მნიშვნელობაზე საუბრობს; სადაც ამბობს, რომ არ აქვს დიდი მნიშვნელობა, სად აიკინძება მეხსიერება, საქართველოში თუ აფრიკაში, მნიშვნელოვანი ის არის, რომ მისი შეგრძნებების ინტენსივობა იმდენად მძაფრი და მრავალფეროვანია, რომ რაღაც უნდა გააკეთოს მათგან, სხვა შემთხვევაში ისინი უბრალოდ ერთიანად გახლეჩენ. „ანდრო ვეკუას შემოქმედება გამალებით მოილტვის ჩვენკენ, მაგრამ ამავედროულად ხელიდან გვისხლტება.“- აღნიშნავს

კუსტპალეს კურატორი დანიელ ბაუმანი.²² ფილმის ცენტრალური ნაწილში მოქცეული პალმის აღმოდებული ხე, რომელსაც 1:54-დან 3:14 წუთამდე ცენტრალური პოზიცია უკავია ერთგვარი გამყოფი ხაზი მანამდე და მის შემდეგ დანახულ ფრაგმენტულ წითელ კადრებს კადრებს შორის. წითელი კადრები სიუჟეტს მეტად დრამატულს ხდის და ბუნდოვანი კადრები ჩაღეჭილი მესხიერების მისტიკურობის გამცდას ამძაფრებს.²³ ფილმის სიუჟეტი ძალიან სიმბოლურია, დასაწყისში ჩვენ ვხედავთ მთვარეს, ცას, თოლიებს, პალმებს, მანქანებს, ჩამავალ მზეს, ზღვაში მოცურავე გემს, ქალაქის მიტოვებულ შენობებს, დელფინებს და სამაიას ცეკვის ფრაგმენტებს, რომელსაც სამი მოცეკვავე ასრულებს და წარმართობის დროიდან ქართულ სარიტუალო ცეკვას წარმოადგენს მიძღვნილს მთვარისადმი, რომელიც ნაყოფიერების ღმერთად მიიჩნეოდა. აღმოდებული პალმის გამოჩენასთან ერთად ერთიან ხაზი და მრავალფეროვნება სამაიას მუსიკის პარალელურად ბერლინელი მუსიკოსის, იორგ ჰილერის ლითონისებრ ხმოვანებას შემოაქვს, რომელსაც ასევე თან სდევს ხელახალი განადგურების შიშის გამომაფხიზლებელი აქცენტირებული, დაძაბული ხმები ამ ხმების პარალელურად კი ტრიპტიქის ბოლო ნაწილში ჩნდება გამოსახულებები, სადაც ვხედავთ კვლავ ქალაქს, აბარტულ თამაშებს, მოძრაობას, წყალს, ცას, ღამეს, დროს, და სიბნელეს. ზღვის წითელი პეიზაჟები და არტისტის ბავშვობის სიზმრისეული სახე ხატი მძაფრ ნოსტალგიურ განცდებს გვიბიარებს. მივიწყებული წარსულის საიდუმლო ტკივილს ხდის ფარდას. ხე, რომელიც იწვის ტკივილის და ხელახლა დაბადების, გათავისუფლების ქვეცნობიერ მისწრაფებებს ხდის ფარდას. ერთი შეხედვით “ყველაფერი გამართლებულია სიზმრებსა და ომში” ილუმბოროული, მელანქოლიური სურათია. თუმცა, ფილმის ნამდვილი არსი მის სიმეტრიაში იმალება: იმაში, თუ როგორ ჯგუფდება “მდე” და “შემდეგ” “ახლას” გარშემო, როგორ ქმნის წარსულის და მომავლის შეხვედრა სივრცეს სახელად აწმყო, რომელიც, პალმის ხესავით, ყოველთვის იწვის. ამ ყველაფრის გადმოცემას “ყველაფერი გამართლებულია სიზმრებსა და ომში” სულ რაღაც ხუთ წუთში ახერხებს”.²⁴

²² Andro Wekua | All Is Fair In Dreams And War | Sprüth Magers Berlin იბ. ბმულზე (<https://www.artatberlin.com/en/exhibition-andro-wekua-sprueth-magers-berlin-zeitgenoessische-kunst-in-berlin-contemporary-art-exhibitions-berlin-galleries-art-at-berlin/?fbclid=IwAR3WwAHJslLQcGWLLmx9z2B98OLARpHjxoQ8ml-72uzhlTamizXuHNccTDk>)

²³ იბ. სტატია ბმულზე:

<https://archivariusblog.wordpress.com/2019/06/28/%e1%83%90%e1%83%9c%e1%83%93%e1%83%a0%e1%83%9d-%e1%83%95%e1%83%94%e1%83%99%e1%83%a3%e1%83%90-%e1%83%a7%e1%83%95%e1%83%94%e1%83%9a%e1%83%90%e1%83%a4%e1%83%94%e1%83%a0%e1%83%98-%e1%83%92%e1%83%90/> ანდრო ვეკუა - ყველაფერი გამართლებულია სიზმრებსა და ომში - დათო კორომინაძე

²⁴ იბ. ვრცლად ბმულზე: (<https://www.artatberlin.com/en/exhibition-andro-wekua-sprueth-magers-berlin-zeitgenoessische-kunst-in-berlin-contemporary-art-exhibitions-berlin-galleries-art-at-berlin/> -Daniel Baumann, Kunsthalle Zürich)

საინტერესოა, რომ ამ ჩვენებიდან ძალიან მალე ციურიხის ერთ-ერთ ყველაზე პრესტიჟულ თანამედროვე ხელოვნების საგამოფენო სივრცეში არტისტმა პერსონალური გამოფენა გახსნა. ამავე სახელწოდებით: „ ყველა გზა გამართლებულია ოცნებასა და ომში“, რომელიც გამოიჩინა თავისი მასშტაბური ხასიათით. გამოფენა განსაკუთრებული იყო იმითაც რომ აქ წარმოდგენილი ექსპოზიცია აერთიანებდა არტისტის ძველ და ასევე სრულიად ახალ ნამუშევრებს რაც მოიცავდა სკულპტურებს, კოლაჟებს, ფერწერას დაკინემატოგრაფს, რომლის პრემიერაც ორი კვირით ადრე თბილისში შედგა. ვეკუას ხელოვნება გულგრილს არავის ტოვებს, – გვამცნობს გამოფენის კურატორი დანიელ ბაუმანი. ის გაუხარჯავი და ინტენსიურია, ასხივებს მასალის, ფორმის ღრმა ცოდნას. ქმნის ძლიერ ხატებებს, რომლებიც გამოკვეთილად ატარებენ ცდუნებისა და უარყოფის მკვეთრ შეგრძნებას. რეზულტატი კი მოგონებების აღმძვრელი და ზეზუნებრივი სივრცეების შექმნაა. ეს არის ადგილები მანამდე და მერეს შორის, რომლებიც აწმყოს შესალოცადაა გამოყენებული, სადაც, როგორც ჩანს, თავად დრო იცდის.”²⁵

გამორჩეული იყო ასევე ნიუ იორკში გლადსტონის გალერეაში წარმოდგენილი ანდრო ვეკუას ინსტალაციაც, სადაც ასევე ერთიანდებოდა სკულპტურა, ასამბლაჟი და შერეული მასალის კოლაჟური ილუსტრაციები რომელიც ცოცხალ გამოცდილებას ანარეკლად აქცევს. მნახველისთვის უკვე კარგად ნაცნობი ტრადიციული სახე ხატების ანალოგიებით და დამაბნეველი ჟესტებით ვეკუა უარყოფს თხრობის ფორმალურ მეთოდებს. ამ გამოფენაში წარმოდგენილი იყო ორი ახალი ბრინჯაოს ქანდაკება ერთმანეთისგან მოშორებით. გამოფენის თემატიკიკა კვლავ ათამაშებდა ვეკუას შემოქმედების ძირითად ხაზს ,რომელიც მოიცავს ფანტაზიის, ორაზროვანი და განუსაზღვრელი ისტორიის და მეხსიერების მრავალმნიშვნელოვან წყვდიადში მუშაობის პრაქტიკას. დარბაზის ცენტრში განთავსებული ბრინჯაოს ქანდაკება პალმის რტოსა და ნახევრად ჩაყვინთულ დელფინს შორის იყო მოქცეული და წინ გადმოხრილი. ეს სკულპტურა სწორეს იმ მდგომარეობას ასახავს, სადაც თვითონ ვეკუა გაიყინა. ბავშვი, რომელიც შორიდან პალმის ტოტის ჩრდილიდან თავის დელფინთან ერთად გარშემორტყმულია ნახევრად წაშლილ, ჩახლართულ, განცდებსა და ფრაგმენტებში. მეორე სკულპტურა არის დელფინის მიერ გარშემორტყმული ეროსის ფიგურა. ეს ობიექტი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს მხატვრის შემოქმედებაში არსებულ ორ მნიშვნელოვან თემატურ ხაზს. ნამუშევარი ინსპირირებული იყო მეორე საუკუნის ქანდაკებით, რომელიც გამოფენილია ფარნესის კოლექციაში ნეაპოლში. მიუხედავად იმისა, რომ ვეკუა აკეთებს ორიგინალის ახლო დუბლირებას, იგი მნიშვნელოვან დეტალებს ცვლის

²⁵ Mousse Magazine. EXHIBITIONS Andro Wekua “All is Fair in Dreams and War” at Kunsthalle Zürich ob. ბმულზე (http://moussmagazine.it/andro-wekua-fair-dreams-war-kunsthalle-zurich-2018/?fbclid=IwAR193g1Bm5zscGCC7If_NJGQ7HWeAw3_vF2jzdUimLdDvfs2Jx_XWjxGgl)

და წაშლის გზით. ეროსის პირის ღრუს ამოღებით და ფეხების შეცვლით, ხაზს უსვამს ასლის კონცეფციის წარუმატებლობას. (ასლი არასოდეს არ არის ორიგინალი). აღსანიშნავია, რომ ორივე ფიგურას აქვს ძალიან რეალისტური და ექსპრესიული დატეხილი შუშის თვალები. დეტალი, რომელიც ასახავს მაყურებლის სურვილს შეივსოს ინფორმაცია, ვეკუა თავს არიდებს, ემოციურად გაუვალა ობიექტით. დანიელ ბაუმანის შენიშვნით, მეხსიერების ეს კოორდინატები სიცარიელეა, რომელიც მაყურებელმა უნდა შეავსოს. ამ გამოფენაზე ვეკუას მნახველის სამსჯავროზე წარმოადგენს ფრაგმენტულ ნარატივებს, ობიექტების ნაწილებსა და გაორმაგებულ ფიგურებს, როგორც საკუთარი პიროვნების მეტაფიქციას ავტობიოგრაფიული და ისტორიული სპეციფიკის წინააღმდეგ.²⁶

„...არტისტისთვის დამახასიათებელ განლაგება განმეორდა “შფრუთ მაგერსის” გამოფენაშიც, რომლის მთავარი მონაწილე ექსპოზიციის ცენტრში მოთავსებული ქანდაკებაა იყო შემოსაზღვრული შერეული მედიუმით დამზადებული ნახატებით. ნახატები ძირითადად ნახევრად აბსტრაქტული ან გადაღებული და გაბუნდოვანებული კონკრეტული გამოსახულებებია. სკულპტურა კი ნიკელის ვერცხლისგან დამზადებული ფიგურაა, რომლის ზურგზეც დელფინები და პეგასია მოთავსებული. პეგასი როგორც უკვდავების სიმბოლო, რომელიც ოკეანის წყაროს მახლობლად დაიბადა. ...“ მოგონების მუდმივი რეპეტიციისას ერთ უცნაურ მომენტს ვაწყდებით: კონკრეტულად იმ დროს, როდესაც მოგონება ფაქტებისგან და რეალობისგან ნელ-ნელა შემოგვეძარცვება ხოლმე და მისგან მხოლოდ უცნაური სიცარიელე რჩება. ეს სიცარიელე შეიძლება სუსტ სინათლეს ან გამოსხივებას შევადაროთ, რაც ერთდროულად აჩენს წარმავალობის და სიცოცხლის განცდას.“²⁷

გასაკვირი არ არის, რომ ანდრო ვეკუა ხშირად ექცევა კრიტიკოსების განხილვის საგნად, რადგან მისი ინსტალაციები მრავალ შრეს მოიცავს და ორაზროვანია. მაყურებლის ნაწილისთვის კი, არტისტის ამგვარი თავისებურება ხშირად დამაბნეველი გარემოებას წარმოშობს. ბოლო რამდენიმე წელია საქართველოშიც აქტიურად მიმდინარეობს ვეკუას შემოქმედების განხილვა. განხილვამ კი გააჩინა დისკუსი იმის თაობაზე, თუ რა შეიძლება იყოს ის საზომი რითაც მოვახდენთ არტისტის ქართულთან ნიშან თვისებებთან იდენტიფიცირებას იმისთვის, რომ მისი ხელოვნება მოვიაზროთ ქართულად.

²⁶ იხილეთ სტატია ბმულზე: <https://www.artwellguide.com/exhibitions/gladstone-gallery-andro-wekua-andro-wekua-4608?fbclid=IwAR142E7zoCI2ryVtoeo8VkZnRAWTwT6nQtUYOaBjH75UttfZa6YE-i3ZxS8>

²⁷ იხილეთ სტატია: Hammock - ანდრო ვეკუას გამოფენა “შფრუთ მაგერსში” – ავტორი: დათო კოროშინაძე

სავარაუდოდ დისკუს აჩენს მისი უნივერსალური ფორმები, რომლების გამოთქმული ვარაუდის თანახმად, იგივე წარმატებით შეიძლებოდა მორგებოდა ნებისმიერ ქვეყანას, როგორც ქართულს.

ჩემთვის პირველი არგუმენტი, რითაც წამოჭრილი საკითხი თავშივე ბათილდება არის ის, რომ ზოგადად ინსტალაციას განვიხილავ ერთიან მოცემულობად, რომელიც იდეასა და სივრცეში ერთმანეთის მიმართ განლაგებულ ობიექტებს საერთო კონტექსტში მოიაზრებს და აყალიბებს. ფორმისა და კონტექსტის ერთმანეთისგან განცალკევებით კი, მთლიანად იცვლება სურათი, რითაც არტისტის მიერ გააზრებული და მოდელირებული იდეის სილამაზეს, აბსოლიტურად ეკარგება აზრი. არტისტის მიერ გამოყენებული ვიზუალური სიმბოლოები, იქნება ეს დელფინები თუ პალმები მხოლოდ მაშინ იძენენ სიმბოლურ მნიშვნელობას, როცა იმ ტერიტორიაზე აბრუნებენ, საიდანაც გამოაძევეს. „დაბრუნება“ კი ხდება ფორმისა და ჩაფიქრებული სიუჟეტური ხაზის სინთეზირებით. ვფიქრობ, ვეკუასთან ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან ერთი, მეორეს გასაღებივით ერგება, რისი მეშვეობითაც მთელი მისი ზღაპრულ-ენიგმური სამყარო დღის სინათლეზე გამოდის. რაც შეეხება ევროპისთვის კარგად ნაცნობი იმიჯების გამოყენებას, ეს შეიძლება მივიჩნიოთ არტისტის სატყუარად, პატარა ქვეყნის ტერიტორიული პრობლემა, გლობალური განხილვის საგნად აქციოს. ასეთი მიზანი კი ჩემი აზრით, სცდება მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც, ვეკუასთან არაფერია ქართული გარდა ნოსტალგიის განცდისა. სწორედ მიღმიერების მიმზიდველობით იხილება დამთვალეირებული და სურვილი უჩნდება თვითონ შეავსოს ინფორმაცია, რომელსაც არტისტი არ აწვდის.

ვეკუას შემოქმედების პარადოქსულობა ისეთივე პარადოქსულ მოცემულობას გვაძლევს, როგორიც ეფემერული ხასიათის ინსტალაციის „ტრანსფორმაცია“ ფიქსირებულ ქანდაკებად. ინსტალაციამ ახალ საზრისები შესძინა ქანდაკებას და სემანტიკურად დატვირთა ის. შედეგად ქანდაკება უფრო ჰუმანური გახდა და ინსტალაცია თვითონვე მოიაზრა მის თანამედროვე სახედ. ცხადია, მოცემულობა პირობითი და განმარტებითია. უფრო მარტივად კი ნიშნავს იმ იდეისა და დროის მარადიულ ფიქსაციას, რასაც არტისტები უგზავნიან საზოგადოებას ესთეტიკური კოდების მეშვეობით.

გამოთქმული ვარაუდის სრულყოფის მიზნით მინდა განვიხილო რამდენიმე არტისტი, რომელთა სამუშაო კონტექსტებში წამოჭრილი პრობლემებიც მთლიანობაში ერთ დიდ ჯაჭვს ქნიან და ამყარებენ მას.

თავი 9: თამარ ჭაბაშვილი

თამარ ჭაბაშვილი ხელოვანია, რომელმაც თავის ნიშა დაიკავა ქართულ სახელოვნებო სცენაზე. ის ამსტერდამსა და თბილისში მოღვაწეობს და მისი სახელოვნებო პრაქტიკა მოიცავს, როგორც ინდივიდუალურ ასევე კოლაბორაციულ პროექტებს. ჭაბაშვილმა დაამთავრა იაკობ ნიკოლაძის სახელოვნებო სკოლა, რის შემდეგაც სწავლა განაგრძო თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში. სახვითი ხელოვნების მაგისტრის ხარისხი კი, მიიღო ამსტერდამის გერიტ რიტველდის აკადემიაში, სადაც ის ცხოვრობს და მოღვაწეობს 1998 წლიდან. აღსანიშნავია, რომ 2003 წელს, ის გახდა დაფუძნებული ხელოვანთა ინიციატივის - Public Space With A Roof (PSWAR) თანადამაარსებელი. 2007 წლამდე ეს ინიციატივა მუშაობდა, როგორც კვლევითი პროექტების სივრცე. PSWAR-ის პროექტები კვლევას ეფუძნება და თანამედროვე ხელოვნების შექმნის პროცესში არსებულ ძირითად შეკითხვებს პასუხობს. 2004 წლიდან თამარი PSWAR მუშაობს ფართომასშტაბიან პროექტებზე, არღვევს საზღვრებს იმ მრავალ როლს შორის, რომელთა შეთავსებაც დღეს ხელოვანებისგან მოითხოვება: ხელოვანი-აქტივისტი; ხელოვანი-მენეჯერი; ხელოვანი-კურატორი. 2008 წლიდან PSWAR-ის პროექტები წარდგენილი იყო საერთაშორისო მასშტაბით, ისეთ ადგილებში, როგორებიცაა: ვენის Frederick Kiesler Foundation ავსტრიაში; Centre Pompidou-Metz საფრანგეთში. მისი ამჟამინდელი ნამუშევრები ეხება გენდერული პერსპექტივიდან დანახული ტრადიციის, რუტინისა და ჩაჩუმების საკითხებს. ის იყენებს ტრადიციულ არტეფაქტებსა და მეთოდებს (ხელოვნებიდან და რეწვიდან) და ცდილობს ისინი გარდაქმნას ისეთ ახალ ნარატივებად, რომლებიც კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენებს იმ პოზიციებს, რომლებიც ჯგუფურ და პირად დონეზეა გაბატონებული. 2014 წელს, ანთროპოლოგ აგნეშკა დუდრაკთან თანამშრომლობით, მან განახორციელა კვლევითი პროექტი „საკუთარი სუფრა“, რომელიც საქართველოში ქალთა მიმართ გენდერულ ძალადობას შეეხებოდა. 2015 წელს ამ ნამუშევრის ნაწილი ნაჩვენები იქნა კიევის ბიენალეზე The School of Kiev და სტამბოლის მე-14 ბიენალეს პარალელურ პროგრამაზე Manifest Thought Form - A Route of Evanescence, გალერეაში Kuad (სტამბოლი). მისი გამოფენა, სახელწოდებით „მოსაჩიტი ნიმუშების წიგნი“ 2016 წელს თბილისში, აბრეშუმის სახელმწიფო მუზეუმში გაიმართა. ეს გამოფენა ყურადღებას ამახვილებდა იმ ქალთა „ყოველდღიურობის“ წარმოჩენაზე, ვინც სხვაგვარად შეუმჩნეველნი არიან. ჭაბაშვილი თავის შემოქმედებაში აქცენტებს სვამს გამრუდებულ ყოფით სიუჟეტებზე, რომელიც ვითარდებოდა 90-იან წლებში. აქედან გამომდინარე კი მისი აქტივობა სახელოვნებო სცენაზე საინტერესოა რადგან მოიცავს ისტორიულ მომენტებს, რომლებსაც თხრობის ორიგინალურ ვიზუალურ ფორმებში აყალიბებს. ჭაბაშვილი გამოირჩევა იმ არტისტებში, რომლებიც სამომხმარებლო პროდუქტის მეშვეობით გვიზიარებს ადამიანური ყოფის პარადოქსულ და დასაგმობ მომენტებს. საბოლოო ჯამში პროტესტის ამგვარი ფორმა საკმაოდ ეფექტურ სახეს ღებულობს და

მაყურებელს უადვილებს გაითავისონ და გაიაზრონ საკითხები რაზე ლაპარაკიც ჩვენს გვერდით მყოფ საზოგადოების წევრებს უჭირთ. ამგვარად, არტისტი ირგებს შუამავალის როლს, რომელიც დაკარგულ ხმებს უსმენს და საჯაროდ აჟღერებს.

2019 წელს არტისტმა თამარ ჭაბაშვილმა კვლევით პროექტი სახელწოდებით „ „კონფლიქტის კორიდორი“ აფხაზეთი (1989-1995) წარადგინა. ეს გამოფენა ყველგან ამბავს საქართველოს უახლესი ისტორიის კრიტიკული პერიოდის შესახებ კონკრეტულად კი , ქართულ-აფხაზური კონფლიქტის დაწყებას. გამოფენაზე ნაჩვენები იყო საზოგადოებისთვის აქამდე უცნობი ან მივიწყებული მასალები, პუბლიკაციები, საგაზეთო სტატიები, ფოტოები, პირადი წერილები და იშვიათი ჩანაწერები იმ ადამიანების ისტორიებისა, რომლებიც პირადად იყვნენ ჩართული ღონისძიებებში. ეს გამოფენა აირჩა უფრო ფართო კოლექტიური მეხსიერების არქივიდან, რაც ცნობილია როგორც მეხსიერების პროექტი. გამოფენა იწყებოდა პირადი ისტორიებით, რომლის საშუალებითაც არტისტმა დღის შუქზე გამოიტანა ომის მძიმე შედეგები და დამთვალეირებულს გაუზიარა კონფლიქტის ის გამოცდილება, რასაც თან ახლავს ძალადობის გამომწვევი მიზეზები. გამოფენაზე წარმოდგენილი ორივე ინსტალაცია მოიცავდა თავად ომს (1992-1993 წ-ში) და ომის შემდგომ პერიოდებს.

ჭაბაშვილის ეს ინსტალაცია საცხოვრებელი ბინის რამდენიმე ოთახს მოიცავდა. მისი ვიზუალური მხარე ძალიან დელიკატურად და ზუსტად იქნა შერჩეული. ოთახებში ვერტიკალურად ეკიდა სქელი ფერადი გადასაფარებლები როგორებიც მაშინ თითქმის ყველა ოჯახში შეიძლებოდა შეგხვედროდათ. ამ ნაცნობ ფონზე კი ალაგ-ალაგ გაკრული იყო, უცნობი ან მივიწყებული მასალები, საგაზეთო სტატიები, ფოტოები, პირადი წერილები და იშვიათი ჩანაწერები. მთლიანობაში კი ინსტალაცია დროში მოგზაურობის ასოციაციას ქმნიდა და ამით, მაყურებელი პირადად ითავისებდა თემის სიმძაფრეს.

ინსტალაცია „მოსასხამის“ (2018) ამოსავალი წერტილი არის, დოკუმენტური მასალა, სადაც ქართველი პოეტი ზურა რთველიშვილი კითხულობს ლექსებს სურსათის მაღაზიაში (თბილისი, საქართველო 1990-იან წლებში.) სურათი, რომელიც ჭაბაშვილმა გადაიღო, აბსოლუტურად დამორებულია იმ მხატვრული/ არტისტული პერფორმანსისგან რომელიც მოხდა. მასში ვხედავთ ქალს, რომელიც დგას სურსათის მაღაზიაში საღაროს წინ თუმცა ეს მაღაზია მთლიანად ცარიელია. მიუხედავად იმისა, რომ სურათის ხარისხი საკმაოდ დაბალია, მაღაზიის სიცარიელე მაინც თვალსაჩინოა ფოტოში.

ორიგინალი კონტექსტიდან ამოღებული ეს ბუნდოვანი სურათი უბრალოდ აჩვენებს ცარიელ მაღაზიას. არტისტისთვის ეს სურათი პოსტსაბჭოთა

სიცარიელის ამსახველია. ორ სისტემას შორის მდგარი დროის - ერთი, რომელიც დაიშალა და მეორე, რომელსაც უნდა გაჰყვე. ესაა დროის ის მონაკვეთი, როდესაც საბჭოური პროდუქტები გაქრა, გლობალური საქონელი კი ჯერ კიდევ არ შესულა მაღაზიებში. პერიოდი, რასაც მოჰყვა არასტაბილურობა, იმედგაცრუება, დეპრესია, რამაც შეცვალა ბევრი ადამიანის ცხოვრება. მართალია, ეს მონაკვეთი დიდხანს არ გაგრძელებულა მაგრამ ის მარადიულად აღიბეჭდა ყველა იმ თაობაზე, რომელიც შეესწრო ამ პროცესს. ის ასევე გახდა არტისტის ცხოვრების ნაწილიც.

2018 წელს თამარ ჭაბაშვილის ბერლინში ცხოვრების პერიოდში, ეს სურათი გახდა პრიზმა, რომლითაც ის კვალდაკვალ მიყვა იმ გავლენას, რაც ისტორიის ამ მოკლე პერიოდმა დატოვა მასზე და მის სახელოვნებო მოღვაწეობაზე. არტისტი აღნიშნავდა, რომ სურათი რომელიც ვითარდება „მოსასხამში“ იყო ქოლგა მისი კვლევისთვის როგორც რეზონანსული მემბრანა, რაც იცავს და ამავე დროს აგროვებს, ამუშავებს და გადასცემს მხატვრის მოსაზრებებს, კითხვებს და დაკვირვებებს.

მოსასხამი როგორც მომთაბარე ფორმა, უნივერსალური სამოსია, რომელიც გარდაიქმნა და მოერგო სხვადასხვა თემების მოთხოვნებს სივრცესა და დროში. ხოლო მისი სტატუსისა და დაცვის ფუნქცია უცვლელი დარჩა. ინსტალაცია „მოსასხამი“ განასახიერებს არტისტის საკუთარ მოსასხამს, რომელსაც უნივერსალურობას და მრავალ ფუნქციურობას მიაწერს მაგალითად ისეთს როგორც არის: პორტატულ სახლი, კარავი, დღიური, შესაფუთი საშუალება და სხვა.

ამავე წელს თბილისის არქიტექტურის ბიენალეზე ჭაბაშვილმა წარადგინა ინსტალაცია „მეხსიერების ქაფი“. ნამუშევრის კონცეფცია რა საკვირველია ეხმიანებოდა პოსტ-საბჭოთა საქართველოში ჩამოყალიბებულ „ველურ“ არქიტექტურულ ტენდენციებს, რაც მოიაზრებდა ურბანული იერსახის დამახინჯებას და ადამიანების თვითნებურ ჩარევას არსებულ არქიტექტურულ ფორმებში, სივრცის გაფართოების მიზნით. კონცეფციის განსახორციელებლად არტისტმა მატრასზე აღბეჭდა მისი საცხოვრებელი სახლის წინ მდებარე შენობა, რომელიც ნაწილობრივ დასახლებული, ნახევრად დაუსრულებელი იერით ძალაუწებურად იჭრებოდა მოპირდაპირედ მცხოვრები ხელოვანის ყოველდღიურობაში და ამავდროულად ასახავდა მის იმდროინდელ პიროვნულ მდგომარეობას. პრობლემას წარმოადგენდა შენობის ვიზუალური მხარე, სადაც თითოეულმა მკვიდრმა თვითნებურად შეცვალა ფასადის ფორმა, თავიანთი ყოველდღიური საჭიროებების გათვალისწინებით და კონსტრუქციის სრული იგნორირებით. რაც თავისთავად უგულვებელყოფდა ურბანულ და საჯარო სამართალსაც. ტრანსფორმაციის ამ გაუთავებელმა პროცესმა (გაფართოება, რეკონსტრუქცია და დამატება) შემოინახა მიდგომების

მრავალფეროვნება და საერთო ჯამში შექმნა კონკრეტული ესთეტიკა, რომელიც ზუსტად ასახავდა თავისი დროის გამოძახილს. იმისთვის, რომ არტისტი კვალდაკვალ მიჰყოლოდა ამ ყოვლისმომცველი ყოველდღიურობის გამოცდილებას, რომელმაც გავლენა იქონია მის აღქმასა და სახლზე, როგორც დაუსრულებელმა პროცესმა. მის წინ მდგარი შენობა აღბეჭდა მატრასზე, რომელიც „ჩვენი სხეულის ყველაზე ინტიმური თანამგზავრია და ხშირად ატარებს ჩვენი სხეულის ანაბეჭდებს ლაქების სახით. რაც დრო გადის კი, იგი ნელა ეგუება ჩვენი სხეულის ფორმას.“ -ალნიშნავს ჭაბაშვილი.²⁸

ინსტალაცია სახელწოდებით „ბოხია“ (2015) - ნაქარგებიანი ქსოვილი, არტისტმა პროექტ Tbilisi Insights ფარგლებში მოამზადა. ნამუშევარი წარმოადგენდა ქსოვილზე დაქარგულ რუკას და ნახატების სერიას. ეს კვადრატული ფორმის ნაჭერი იყო ბოხია, ქსოვილი, რომელიც მოგზაურობისას დროს საკუთარი ნივთების გადასახვევად გამოიყენებდა. მასზე გამოსახული რიცხვები და სიტყვები შეესაბამებოდა ნამდვილი რუკის ქუჩის ნუმერაციას. ყოველი ნახატი ქმნიდა ისტორიას ციფრების ერთმანეთთან დაკავშირებით. ბოხია ასახავდა მოგზაურობას, ერთგვარი მედიტაციას, არტისტის ბავშვობის ქალაქში, რომელიც კვალდაკვალ მიჰყვება მის ყოველდღიურ მოგონებებს იმ სამეზობლოს შესახებ, სადაც ის გაიზარდა. დროსთან ერთად მან დაკარგა ყველა ფიზიკური მოცემულობა ბავშვობის გამოცდილებიდან სამეზობლო, ხალხი, რომელსაც გამოცდილებას უზიარებდა ამ კონკრეტულ ადგილებში გაქრა, რადგან ქალაქში მიმდინარე ცვლილებები იყო ძალიან სწრაფი, ახალი შენობები ანაცვლებენ ძველს. ქალაქი, რომელმაც ჩამოაყალიბა და წარმოაჩინა არტისტი ახალგაზრდა გოგონად, კვალი დატოვა მასში. ქალაქი არსებობს მასში, მისი სხეული არის არქივი, კარიერა მისი ცოცხალი გამოცდილების დროში აკუმულირება. გონების პეიზაჟის მეშვეობით და მისი დაფიქსირებით ჭაბაშვილმა აღადგინა მთალი მისი ემოციები , მეხსიერება და კითხვები, რომელიც ააშენა ამ ქალაქში. რის გარეშეც გარეშე ქალაქზე საუბარი შეუძლებელია.

სუფრა რიტუალიზებული სოციალური ინსტიტუციაა, სადაც ალკოჰოლური სასმელისა და საჭმლის მეშვეობით, აგრეთვე თამადისა და სადღეგრძელოს ინსტიტუტების გამოყენებით სრულდება სხვადასხვა სოციალური ფუნქცია , მათ შორის გართობა, სოციალიზაცია კომუნიკაცია და ადამიანებს შორის კავშირების დამყარება/ გაძლიერება.²⁹

ლექსიკონური განმარტება კი ასეთია: სუფრა (სუფრისა) [არაბ. სუფრე] 1. მაგიდაზე გადასაფარებელი ქსოვილი. [...] 2. იგივეა, რაც ტაბლა [...] 3. პურის საჭმელად მომზადებული მაგიდა; პურობა, ნადიმი, ქეიფი, სმა-ჭამა. [...] ³⁰

²⁸ თამარ ჭაბაშვილი. პორტფოლიო pdf.

²⁹ ალექსანდრე ქეხიშვილი „ქართული სუფრა ტრანსფორმაციის პროცესში“ 1 გვ.

³⁰ <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library>

‘ქართული სუფრის ტრადიციები მსოფლიოს ყველა კუთხეშია ცნობილი, ჩვენს სტუმართმოყვარეობას და გულუხვ დახვედრას არაერთი უცხოელი სტუმარი მოუჟადოებია. ჩვენმა ერმა საუკუნეების მანძილზე მტკიცე ნორმები ჩამოაყალიბა. საქართველოს ნებისმიერ კუთხე-კუნჭულში სტუმარი ხელშეუხებელ პიროვნებად ითვლება. სტუმრის პატივისცემის ადათს ისე ჰქონდა გადგმული ფესვები, სახლში მოსული მოსისხლე მტრის დაცვაც კი სავალდებულო იყო.’ სუფრაზე მტკიცედ არის დაცული უფროს-უმცროსის ეთიკური ნორმები, განსაკუთრებით მკვეთრად იხატება მოკრძალება მანდილოსნებისადმი, ეროვნული ადათ წესებისა და საერთოდ ადამიანებისადმი სიყვარული. აუცილებლად სუფრის უფროსს - თამადას აირჩევენ. თამადა ყოველთვის იყო თვითდისციპლინისა და ორგანიზებულობის მაჩვენებელი. (იმერული) სუფრა არასდროს ყოფილა მარტო ღვინის სმაში გაჭიბრების ასპარეზი, ეს იყო სხარტი სიტყვა-პასუხის, სიყვარულის, ზრდილობის, ურთიერთპატივისცემის, რაინდული თავდაჭერილობის, ერისა და მამულისადმი ერთგულების დემონსტრაცია. სტუმრის დახვედრა ქართველ კაცს ძვალ-რბილში აქვს გამჭდარი, მაგრამ სტუმრიანობა დასაშვებ ვადებს არ უნდა გადასცდეს.’³¹

‘მთლიანი ‘პურმარილიზაციის’ შემდეგ ქალი კარგავს თავის ‘მომხიბვლელობას’ და თუმცა ქალის ‘საქმენი საგმირონი’ სადღეგრძელოებში პოვებს ‘ღირსეულ’ ადგილს, მას უკვე ამონურული აქვს ფუნქცია.’³²

თუმცა, სუფრა ამავედროულად როგორც ქსოვილი ასახავს ისტორიას, რომელსაც ის თავის ზედაპირზე ასახავს ლაქების სახით და სრულიად განსხვავებულად წარმოგვიჩენს ზემოთ აღწერილი დღესასწაულის მიღმიერებას.

ინსტალაცია „ყოველდღიურობის ქსოვილი“ , გალერეა „ფროჟექტ ართ ბითმა“ 2017 წელს წარადგინა წყალტუბოს არტ ფესტივალზე. ამისათვის მან გამოიყენა კონტეინერები. კონტეინერები, როგორც წესი, განკუთვნილია ტრანსპორტირების დროს საქონლის შესანახად, ხოლო მისი შენახვის დროს შიგთავსი ძირითადად უხილავია. აქ ხელოვანმა გაამახვილა ყურადღება პროცესზე, რომლის მიხედვითაც დაფარული შიგთავსი/შინაარსი საზოგადოების ყოველდღიურობაში „ნაცნობ“ საჯარო ფორმად გადაიქცევა ხოლმე. ყველა ეს ნამუშევარი ნაჭერშია შესრულებული და ყოველდღიური მოხმარების ნივთებს ეფუძნება. ცხოვრებისეული სირთულეების ნიმუშებად წარმოსახვით, ჭაბაშვილი ცდილობს ისაუბროს იმ რუტინულ ძალადობაზე, რომელიც არსებული სოციალური და კულტურული ნორმებით არის განპირობებული. თითოეული ნამუშევარი წარმოადგენს მცდელობას, მიხუმათებულ ხმას შეუქმნას სივრცე. ტრადიციულად სუფრა ქალის მიერ არის მორთული. ლაქებისა და ნაკერების

³¹ <https://sites.google.com/site/kartulitraditsiebi777/photo-gallery>

³² ემზარ ჯგერენაია. ‘ქართული სუფრის სოციოფილოსოფია და ზოგიერთი სხვა რამ’. ‘ქართული სუფრა და სამოქალაქო საზოგადოება’ 2004; გვ. 41.

მიუხედავად სუფრა ოჯახში ხშირად ათწლეულების მანძილზე ინახება. ეს საოჯახო საგანძური, როგორც დღიური, პირად მოგონებებს ინახავს. სუფრას შეუძლია ის საკითხები გამოფინოს საჯაროდ, რომლებიც მიჩუმდებოდა. ბოხია, მართკუთხა ქსოვილი, მობილურობასთან არის დაკავშირებული და მოგზაურობის ან გადაადგილებისას პირადი ნივთების სატარებლად და შესანახად მნიშვნელოვანი ნივთს წარმოადგენს. როგორც ერთგული თანამგზავრი, ბოხია მფლობელისთვის მისი ცხოვრებისეული გამოცდილებების არქივიცაა. მოსაჩიტი ნიმუშების წიგნი ქსოვილისთვის განკუთვნილ ნიმუშების კრებულსა და შესაძლო დიზაინის გამკვლევს წარმოადგენს. როგორც საპრემენტაციო სივრცეს, მას შეუძლია შეაგროვოს და შეინახოს ის ელემენტები, რომლებიც ტრადიციულობას კითხვას უსვამს და სივრცეს ქმნის ახალი ნარატივებისთვის. ინსტალაციას აჯამებს მოსაჩიტი ნიმუშების წიგნი რომელიც ეფუძნება ლურჯ სუფრას და ხაზს უსვამს „ტრადიციასა“ და „ყოველდღიურობას“ შორის არსებულ უთანხმოებას. თუ წარსულში ლურჯი სუფრა ყველგან ისტორიებს და იყო რიტუალის შემადგენელი ნაწილი, დღეს მისი ფუნქცია დეკორატიულია და დაუსრულებლად იმეორებს ძველ ნარატივებს. ლურჯი სუფრა გამოსახავს ტრადიციულ სოციალურ-კულტურულ ქცევით ნიმუშს, რომელიც გავლენას ახდენს ჩვენს ყოველდღიურობაზე და ხშირად პირად ცხოვრებაში იჭრება. არტისტი ანაწევრებს ლურჯ სუფრას კომპონენტებად (ქსოვილად, მოჩითულ ნიმუშებად და ფერებად), რათა ისაუბროს დამკვიდრებულ ტრადიციებზე. მისი მიზანია ახალი შინაარსის შექმნით სუფრის ფუნქციისა და ტექნიკის თანამედროვე სოციალურ კონტექსტში ჩასმა.

ნამუშევარი აკვირდება ქალთა ცხოვრებას და ეფუძნება მათი ყოველდღიური მოვალეობებისა და საქმიანობების ამსახველ ფოტო მასალას, რომელიც ამოღებულია ინტერნეტიდან. სილუეტების მოხაზვით, ის ქალებს გამოჰყოფს ფოტოს თავდაპირველი შინაარსისაგან და აქცევს ხეზე ამოტვიფრულ სიმბოლოებად (ნიშნებად). მის მიერ შექმნილი ქსოვილის მოსაჩიტი ყალიბები, როგორც აბსტრაგირებული სიმბოლოები, ხაზს უსვამს სოციალური სისტემის იმ შრეს და მოგვითხრობს ქალთა ყოველდღიურ პრობლემებზე, რომლებიც ძირითადად შეუმჩნეველი და წარმოუჩენელი რჩება.

თუ ტრადიციულ ლურჯი სუფრის აქცენტი უფრო ფართო ნარატივია, ჭაბაშვილის ნამუშევარი იყენებს ინდივიდუალურ მაგალითებსა და ნიმუშებს და სივრცეს უთმობს ცალკეულ ისტორიებს. თითოეული ისტორია თავს იყრის წიგნში, რომელიც შედგენილია ქსოვილის მოსაჩიტი ტექნიკით და ანვითარებს არახაზოვან თხრობას.

Supra of Her Own (2014 წ.)- ჭაბაშვილის ინსტალაცია, რომელიც ასევე ეძღვნება ქალების მტკივნეული გამოცდილებების უხილავ პრობლემას. ეს იყო კოლაბორაციული პროექტი რომლის ფარგლებშიც ჭაბაშვილმა ანთროპოლოგ

აგნესკა დუდრაკთან ერთად იმუშავა საქართველოში არსებული ოჯახური ძალადობის პრობლემაზე. ეს პროექტი განვითარდა გადარჩენილ ქალებთან წელიწად ნახევრიანი თანამშრომლობით.

ამ პროექტის ინსპირაციის წყარო იყო ქართული სუფრა. ტრადიციული სუფრა რომელიც მნიშვნელოვანი ნაწილია ქართული ყოველდღიური რეალობის. ყველამ იცის, რომ სუფრა საქართველოში ყველას აქვს და მასთან კონკრეტული დამოკიდებულება და მოგონებები აკავშირებთ. მიუხედავად იმისა რომ საერთოდ ქალები არიან პასუხისმგებელნი სადღესასწაულო სუფრის განწყობასა და მომზადებაზე, სუფრაზე ყველაზე ღირებულ და თვალსაჩინო საქმიანობას მამაკაცები იღებენ თავის თავზე, როგორიც არის საუბარი, სადღეგრძელო, სიმღერა და ლექსების წაკითხვა. სუფრა აღიქმება საჯარო კოლექტიურ სივრცედ, სადაც ეთმანეთს ვუზიარებთ საქმელს და ერთად ვატარებთ დროს. მსოფლო გაგებით სუფრა ასევე ნიშნავს მაგიდის გადასაფარებელს, რომელიც დღესასწაულის მნიშვნელოვანი ატრიბუტია. ტრადიციულად სუფრებს დეკორატიულად აფორმებდნენ ქალები და ინახავდნენ ოჯახებში. ათწლეულების მანძილზე მასზე გროვდებოდა ლაქები. ოჯახების ეს სამკაული, დღიურების მსგავსად ინახავს პირად მოგონებებს რომელთა კვალი უხილავია. ჭაბაშვილის მიზანი იყო შეექმნა ინსტალაცია სადაც საჯარო და კერძო სივრცეები ერთმანეთს მუდმივად გადაფარავდა. სუფრა თავისი მრავალჭერადი, მრავალფუნქციური მნიშვნელობით შეიძლება ფუნქციონირებდეს, როგორც მთელი პროექტის საინტერესო კონტექსტი.

ოჯახებში შეგროვილი გამოყენებული მაგიდის გადასაფარებლები წარმოადგენდა ინსტალაციის ძირითად მასალას, რაც განთავსდა საცხოვრებელი ბინის ოთახებში. ბინა კი ეფუძნებოდა იმ ემოციურ ნახაზებს, რომელებიც გაკეთდა ქალთა ჯგუფთან შეხვედრის დროს. ამ ნახატების საშუალებით არტისტმა შეძლო მათ პირად სივრცესთან მიახლოება, და ასახვა მათი “stifling domesticity” „შინაურობის სიმძიმე“ მათივე სახლებში. ინსტალაციის ნაწილი იყო ასევე ტექსტებიც, რომლებიც აფორმებდა მაგიდის გადასაფარებლებს. ეს ციტატები გადასაფარებლებზე არტისტმა ამოკრიფა ქალთა ჯგუფთან ჩატარებული ინტერვიუებიდან. ინსტალაციის თითოეული ოთახი წარმოადგენდა ქალების ცხოვრების გადამწყვეტ მომენტებს, რამაც მკვეთრი ცვლილებები შეიტანა მათ ცხოვრებაში. მაგიდის გადასაფარებლისგან გაკეთებული ოთახები რბილი და მოქნილი იყო. ციტატები თემატურად ლაგდებოდა სხვადასხვა ოთახებში. ასეთი იყო მაგალითად: საქორწილო ოთახი, ყოყმანის ოთახი, ბავშვობის ოთახი, აფეთქების, დახმარების და სტიგმატიზაციის ოთახები. გამოფენაზე მოწვეული მაყურებელი შედიოდა წარმოსახვით ბინაში, კერძო სივრცეში, რომელიც ზოგადად საზოგადოებრივი ხედვისგან არის დაშორებული. სივრცეში თავისუფლად გადაადგილების

შესაძლებლობა დამთვალეირებელს საშუალებას აძლევდა მოცემული თხრობითი ნარატივის საფუძველზე ჩამოეყალიბებინათ თავიანთი ისტორიები.

თავი 10: სოფო ტაბატაძე

სოფო ტაბატაძე ბერლინში მცხოვრები ქართველი არტისტია, რომელიც ვიზუალური ხელოვნების არაერთი მიმართულებით ყოფილა დაკავებული. 1997-1998 წლებში ის სწავლობდა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში. 2006-2007 წლებში კი ასწავლიდა ამავე აკადემიაში. ბერლინში მცხოვრები ქართველი არტისტი იფინება გერმანიისა და ჰოლანდიის ცნობილ გალერეებში. ის ასევე მონაწილეობდა ვენეციისა და სტამბოლის ბიენალეებზე. ტაბატაძე არის სახელოვნებო ორგანიზაცია „გეოეარის“ დამფუძნებელი და მულტიმედიური პერფორმანს ჯგუფის „ხინკალი-ჯუსის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი. 2015 წელს კი ტაბატაძემ პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი " პირიმზე" გადაიღო, რომელიც 1971 წელს თბილისში აშენებულ საყოფაცხოვრებო მომსახურების კომბინატ "პირიმზის" გარშემო მომხდარ სოციალურ და ვიზუალურ ცვლილებებს ეხება.

შენობები და უცნაური შენობები

სოფო ტაბატაძის საინსტალაციო თემა ძირითადად ურბანულ თავისებურებები და ცხოვრების სტილის სხვადასხვაგვარობაა, რომელსაც არტისტი პირადი გამოცდილების საფუძველზე ეხება. მისი ინსტალაციების სერია შეიძლება აღვიქვათ ფსიქოლოგიური მდგომარეობების არქიტექტურულ თავისებურებებთან ინტეგრირებად. უფრო სწორედ არქიტექტურული თავისებურებებით გამოწვეული ფსიქოლოგიური მდგომარეობების გასაჯაროებად, სადაც ირღვევა საზღვრები პირად და საჯარო სივრცეებს შორის და შინაგანი სამყარო გარეგნულ მხარესთან ერთიანდება. ტაბატაძის ხელოვნების ეს პარადოქსული და ამავდროულად საინტერესო თავისებურებები შეგვიძლია განვიხილოთ მისი ინსტალაციების კონცეფციების მაგალითზე. ის როგორც არტისტი 2002 წლიდან ჩნდება სახელოვნებო ასპარეზზე. სწორედ ამ პერიოდშია შექმნილი მისი ინსტალაცია სახელწოდებით „შპალერი“ (2002-2003 წ.), რომელიც ნიდერლანდების ორ ქალაქში ამსტერდამსა და როტერდამში იყო წარდგენილი. ნამუშევარში არტისტმა სპეციალურად დაბეჭდილი კედელზე გასაკრავი ქაღალდით დაფარა სამ-ოთხ სართულიანი კორპუსის ერთ-ერთი ფასადი, რითაც ინტერიერის თავისებურება ექსტერიერში

გადაათამაშა და საჯარო გახდა. ამგვარი პარადოქსული ვიზუალიზაციით კი, პარალელი გაავლო თავისივე ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასთან. ნამუშევართი დამთვალეირებელს საშუალება ეძლეოდა გაემჟღავნებინა შიდა სივრცეში განვითარებული სიუჟეტის ნარატივები, იმ მოცემულობით, რაც მისი გარეთ გამოტანით გახდა თვალსაჩინო. ამ პერიოდში ტაბატაძე ნიდერლანდებში ცხოვრობდა, სწავლას ამთავრებდა და ცდილობდა მორგებოდა უცხო გარემოს. როდესაც არტისტი ცდილობდა აეხსნა თავისი ნამუშევარი, გაუჩნდა შეგრძნება თითქოს იყურებოდა შიგნით თავის თავში, რომ დაენახა რა ხდებოდა იქ. შედეგად კი აღმოაჩინა, რომ ხდებოდა ზუსტად ის, რაც ხდებოდა მის ირგვლივ. ეს ნამუშევარი არტისტს ახსენებდა თავისი ბავშვობის დროინდელ შენობებს, სადაც ყველაფერი კარისა და წყლის მილების ჩათვლით დაფარული იყო შპალერით, რაც მას უჩენდა შეგრძნებას თითქოს ამ „პატივსაცემი“ ფასადის მიღმა რაღაც იმალებოდა. მაშინ ჩანდა, რომ უმნიშვნელო ცვლილებას შეიძლებოდა ყველაფერი თავდაყირა დაეყენებინა. ეს იყო ის, რაც სინამდვილეში მართლაც დაემართა ორივეს საბჭოთა კავშირსაც და შპალერიან სახლებსაც. ტაბატაძის ინსტალაცია, იყო რეაგირება მეხსიერებაში ჩარჩენილ ურბანულ დეტალებზე. შენობებზე რომლებიც თავისი დაუცველი ინტერიერის კედლებით, შპალერის ნარჩენებითა და ვილაცის სახლის სამზარეულოში შემორჩენილი ფილიბით სხვისი პირადი ცხოვრების განცდას უღვივებდა არტისტს. ინსტალაციის ამგვარი ფორმით მხატვარმა ეჭვქვეშ დააყენა საზღვარი შიდა და გარე სივრცეებს შორის, რითაც თავისთავად პარალელი გაავლო საზღვრების მოშლაზე პირადულსა და საზოგადოს (საჯაროს) შორისაც.

ამავე პერიოდის არის ინსტალაცია სახელწოდებით De Doorzonwoning, რომელიც ჰოლანდიური არქიტექტურის ტიპის საცხოვრისია და კალვინის³³ იდეალის ტიპის სახლს წარმოადგენს, სადაც მოსახლეობა ყველაფერს ღიად ინახავს რადგან დასამალი არაფერი აქვთ. ეს ინსტალაციაც არტისტის პირად გამოცდილებას უკავშირდება. ამ პერიოდისთვის უკვე საკმაოდ დიდი დრო იყო გასული, რაც ის ნიდერლანდებში ცხოვრობდა და უბრალოდ აღარ უნდოდა მორგებოდა, შეგუებოდა გარემოს. ამის გამო კრიტიკულად დაუწყო ყურება ყველაფერს რაც მის გარშემო იყო ან ხდებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით ამ სახლში ყველაფერი გამჭვირვალეა, მოგვიანებით შენ ხვდები, რომ

³³ კალვინიზმი - პროტესტანტული რელიგიური მოძღვრება, რომელიც შექმნა ჟან კალვინმა. მიმართული იყო როგორც კათოლიციზმის, ასევე სახელმწიფო რეფორმაციის წინააღმდეგ. კალვინიზმის თანახმად, რწმენის ერთადერთ წყაროს და უმაღლეს ავტორიტეტს წარმოადგენდა ბიბლია, საღვთო წერილი; მას უნდა შეესაბამებოდა რელიგია, მორალი, პოლიტიკა, საეკლესიო ორგანიზაცია. საზოგადოება და სახელმწიფო უნდა დაქვემდებარებოდა "ჭეშმარიტ" ეკლესიას (კალვინისტური თეოკრატიის პრინციპი). კალვინიზმის საფუძველი ღვთაებრივი აბსოლუტურის წინასწარ განსაზღვრის ანუ ბედისწერის დოქტრინა იყო, რომლის თანახმად, ღმერთმა ჯერ კიდევ სამყაროს შექმნამდე განსაზღვრა ადამიანთა ბედი: ერთ ნაწილს, ე.წ. "რჩეულთ", ელით იმქვეყნიური ცხოვრება, სამოთხე, მეორე ნაწილს კი ე.წ. "მისჯილთ", წაწყმედა, ჯოჯოხეთი. მაგრამ მოძღვრება ბედისწერაზე არ გულისხმობდა ადამიანის პასიურ, ფატალისტურ მორჩილებას ბედისადმი.

ეს ილუზიაა და შენი ხედვა უბრალოდ მიმართულია მხოლოდ იმისკენ რისი დანახვისკენაც სახლის მფლობელი გიბიძგებს. ის არასდროს არის უბრალოდ გამჭირვალე, ის არასდროს არის უბრალოდ ღია, უფრო სწორედ ის არ არის იმდენად ღია და გამჭვირვალე, რამდენადაც ამაში გვარწმუნებს ან უნდა რომ იყოს. სწორედ ამიტომ არტისტმა ააშენა გვირაბი, რომელიც სახლზე გადიოდა და პერესკოპული სარკეების საშუალებით ოთახის ერთი ბოლოდან გვიჩვენებდა მეორეს. ეს პროექტი ასევე წარმოადგენდა რეაქციას რეგულაციებზე, რადგან Doorzonwoning-ის განლაგებაში ყველაფერი წინასწარვე განსაზღვრულია. მაგალითად, როცა შენ გადადიხარ ბინაში ზუსტად იცი სად შეიძლება იყოს მისაღები ოთახი, საძინებელი ან აბაზანა, სად უნდა იდგეს დივანი თუ ტელევიზორი. ეს მოცემულობა ამ ტიპის ყველა ბინაში მეორდება.

ნამუშევარი ერთგვარ პროტესტს გამოხატავს და ეხება სახლის ძიებას. კითხვებს, რომელსაც არტისტი საკუთარ თავს უსვამს: თუ რა არის სახლი? რამდენად არის ის ფიზიკური ან რამდენად მენტალური? შეუძლია თუ არა, ის ადგილი გაიხადოს სახლად რომელიც მას არ ეკუთვნის? ³⁴ ამ დროისთვის არტისტმა უკვე იცოდა სად გააკეთებდა ამ პროექტს როტერდამის გარეუბანში თუმცა, მისი აზრით, ამავე პროექტის გაკეთება შეიძლებოდა ნებისმიერ ადგილას, მაგალითად იმ ქვეყანაში, სადაც ის უცხოელ იგრძნობდა თავს. მიუხედავად იმისა, რომ მას თავად შეეტანა ავეჯი და მოეხატა კედლები თავისივე გემოვნებით, მოუწია არსებულ რეალობას შეგუებოდა, რომლისკენაც სახლი ცარიელი კედლები, ყოფილი მობინადრეების კვალი, ფერი, სუნი და სამეზობლო უბიძგებდა. მან მხოლოდ გადაიტანა ის, რაც აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენდა დანარჩენი კი თვითონ შექმნა. რადგან გადანაცვლებილი ჰქონდა რომ აეშენებინა „საკუთარი სახლი“ ამ ადგილზე რეაგირებით და მასზე მუშაობით. აქედან გამომდინარე ცხოვრების წესი და სამუშაო გარემო ერთმანეთთან გადაიკვეთა.

საინტერესოა, რომ ინსტალაცია „House on Wheels“ - „სახლი ბორბლებზე“ პროექტ: Foreigner/უცხოელის ფარგლებში იქნა წარდგენილი თბილისში 2003 წელს. ინსტალაცია ნაპოვნი ხის მასალით იყო შესრულებული და მულტიფუნქციურ სახლს წარმოადგენდა, რომელსაც ღამით შეეძლო „დაეძინა“, ხოლო დღისით საბაზრო სადგომად გადაქცეულიყო. სახლი იყო მობილური. მისი თაროები შეგეძლო გაგელო ან დაგეხურა. არტისტი ცხოვრობდა იქ პროექტის მიმდინარეობის პერიოდში. ამ ხნის განმავლობაში ის აშენებდა და ამატებდა ნაწილებს. ინსტალაცია იყო რეაგირება 2003 წელს საქართველოში შექმნილ ვითარებაზე. მხატვარმა აქაც გააგრძელა სახლის ძიების თემა. ის მიხვდა, რომ მხოლოდ საქართველო იყო ადგილი, სადაც ნამდვილად სახლში გრძნობდა თავს, ქვეყანაში, რომელიც თითქმის გაღატაკებული იყო. ამ დროისთვის ყველა მცირე მოვაჭრედ იქცა,

³⁴ ამ პერიოდში მხატვარი როტერდამის გარეუბანში ცხოვრობდა.

გთავაზობდნენ ცოტა იმას, ცოტა ამას გასაყიდად. არტისტს მოუხდა თვალი გაესწორებინა არსებული რეალობისთვის და დაეშვა, რომ თუ მისი ცხოვრება არ განვითარდებოდა ისე როგორც მას სურდა შეიძლებოდა ისიც ვერ აცდენოდა ამ გზას და მისი სახლი ბაზარში ასეთივე საცოდავი ყოფილიყო. გარკვეულწილად ასეთმა რეალობამ გაანადგურა მისი სახლის საკმაოდ რომანტიკული გამოსახულება. ის, რაც ციხესიმაგრად აღიქმებოდა შორიდან, ფაქტობრივად იქცა ილუზიის ნანგრევებად. ილუზორულობის ეს გრძნობა კი, ნელ-ნელა ძლიერდებოდა მასში და ხედავდა, როგორ სწრაფად იცვლებოდა ვითარება საქართველოში და როგორ არ უჩანდა დასასრული ამ მოვლენებს. გამოფენის დასრულების შემდეგ არტისტმა დატოვა მთლიანი ინსტალაცია ბაზრობაზე და აკვირდებოდა როგორ შლიდა ხალხი მას და მიჰქონდათ ნაწილები თავიანთი საჭიროებების მიხედვით, რომელიც საკუთარი ბოროტებიანი სახლის გასაუმჯობესებლად ადგებოდათ. ასე დაიშალა სახლი ბაზარში.

„What We Thought was a Wall Turned out to Be a Curtain“ - „რაც გვეგონა რომ იყო კედელი, აღმოჩნდა ფარდა“ - თუმცა საპირისპიროდ, მართალია კედელი გაქრა მაგრამ უფრო ძლიერი კედელი დარჩა. ის, რომელიც არსებობს ჩვენს გონებაში გამჭვირვალე ნაჭერი, რომლის მიღმაც ვერაფერს ხედავ, კედელი, რომელიც ფარდად იქცევა, ფარდა, რომელიც ორივე მხრიდან დახურულია. კითხვები, რომელიც არტისტმა თავის თავს დაუსვა ამ ნამუშევრის შესახებ იყო: თუ რამდენად შეუძლია ადამიანს დაინახოს ის, რაც ხდება რეალურად ფარდის მიღმა? თუ მხოლოდ იმას ხედავს, რაც მას სურს? შეუძლია თუ არა, რომ გაუძლოს იმედგაცრუებას თუ მაინც ფიქრობს, რომ მას შეუძლია ააშენოს თვის „სახლი“ ყველგან, სადაც ის იმუშავებს. დაეხმარება თუ არა მას ეს შემოქმედებითობა თუ არის ეს უბრალოდ გაქცევის ერთ-ერთი ფორმა, სადაც თვითონ ქმნის საკუთარ მინიატურულ სამყაროს და უყურებს მას თავისივე წარმოსახვით?

ეს ნამუშევარი ეხება ადამიანის უცხო გარემოში მოხვედრის პრობლემას და იმას თუ როგორ ცვლიან ერთმანეთს ადამიანი და გარემოცვა. ამ კონტექსტში, ტაბატაძე განიხილავს დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპას, მას შემდეგ რაც ძველი საზღვრები გაქრა და წარმოიშვა ახალი. მისთვის აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მეტაფორა ნიშნავს თუ როგორ აღვიქვამთ სამყაროს ჩვენივე შეხედულებით და როგორ ვაქცევთ ყველაფერს აზროვნების ერთ მიმართულებაში. ამასობაში ყოველი მხარე დროის მოკლე პერიოდში გამუდმებით იცვლება, რაც შეიძლება გამოწვეული იყოს პოლიტიკური და სოციალური გარემოებებით. ინსტალაციის ასეთი ფორმა გვიჩვენებს ქაოსისა და წესრიგის ურთიერთშერწყმას, ფასადსა და იმას, რაც ფასადის მიღმა იმალება, მოწესრიგებულობასა და არეულობას. ეს კონსტრუქციები აჩვენებენ ამ ენერგიებს ერთად და ამაჯდროულად ხაზს უსვამენ მათ შორის დაძაბულობას.

სოფო ტაბატაძემ 2007 წელსვენეციის 52 ბიენალეს ქართულ პავილიონში ინსტალაცია „Humancon Undercon“ წარადგინა.

„ახლა მე ვცხოვრობ საქართველოში. სადაც, ყველაფერი არ არის ისეთივე არასტაბილური როგორც ეს ადრე იყო. ქვეყანა განუწყვეტელი მშენებლობის ქვეშაა. შემოვდივარ სადღაც მაგრამ ბუნდოვანია სად. „³⁵

ამ ნამუშევარში ავტორმა გამოიყენა არქიტექტურული ფორმები იმისათვის, რომ ეჩვენებინა ადამიანების მდგომარეობა. რადგანაც არქიტექტურა უფრო დიდხანს არსებობს ვიდრე ადამიანები და შესანიშნავად ასახავს მათ მდგომარეობასა და გარემოს. როდესაც სოციალური წყობა კოლაფსს განიცდის პირველი რაზმეც ადამიანებს აქვთ რეაქცია და ანადგურებენ არის არქიტექტურა. ეს საუკეთესო ობიექტია შურისსაძიებლად. ეს ნამუშევარი მოიცავს ქსოვილზე დაპრინტულ შავ-თეთრი ფოტოების სერიას. ეს ფოტოები აჩვენებენ ადამიანის მიერ ურბანულ გარემოზე დატოვებულ ნაკვალევს, რომელიც გახდა არაადამიანური - დიდი და უხეში. გარდაიქმნა უხეშ პეიზაჟებად. ნახევრად დანგრეული ან ჯერ არ დასრულებული შენობები ისეთივე, როგორიც საზოგადოება.

აღსანიშნავია, რომ ხელოვანმა ნამუშევრის ზოგიერთი დეტალი ხელით ამოქარგა. ისეთი დეტალები, რომლებიც აჩვენებენ ადამიანის კვალს ამ პეიზაჟებზე. ეს შეიძლება იყოს პატარა პალმის ხეების ბალი ე.წ „ხრუშოვკის“ წინ, რომელიც ძალიან არატროპიკული მოცემულობაა ან დასრულებული ავეჯით შემკობილი აპარტამენტი კარკასის შუაგულში. ტაბატაძემ აარჩია ეს დეტალები იმისათვის, რომ ხაზი გაესვა ამ რეალობაში არსებული ჰიბრიდული სიტუაციის დისბალანსისათვის. არტისტი შეწუხებულია იმით, რომ დარღვეულია საგნების მთლიანობის აღქმა, მთლიანობის, რომელიც მოიცავს სივრცესა და დროს. ეს კი გამოწვეულია მუდმივი ამნებიის ახლანდელი მდგომარეობით, რომელშიც ჩვენ ვირჩევთ, ყურადღების გავამახვილებას კოლექტიური წარსულის გარკვეულ ასპექტებზე. არტისტის პოზიცია შეიცვალა. მას აღარ შეუძლია დისტანციიდან შეისწავლოს თუ გააკრიტიკოს . ის თვითონ არის ამ ყველაფრის ნაწილი და თუ არსებობს რაღაცები, რასაც ის არ ეთანხმება, მისი აზრით, მან უნდა შეცვალოს ეს რაღაცები ან სულ მცირე, შეეწინააღმდეგოს მაინც. მაშინაც კი, როდესაც იცის, რომ შეუძლებელია რამის შეცვლა.

თავი 11: გიო სუმბაძე

³⁵ სოფო ტაბატაძე. პორტფოლიო pdf

მიუხედავად 90-იან წლებში არსებული პოლიტიკური დაძაბულობისა და სოციალური სიდუხჭირისა, სახელოვნებო სივრცეში დაიწყო ახალი პროცესები. ნენ-ნელა დამკვიდრდა მოსაზრება, რომ საკმარისი არ არის მხოლოდ და მხოლოდ ადგილობრივი სცენის ფარგლებში მუშაობა, მნიშვნელოვანია ნამუშევარი პასუხობდეს გლობალურ გამოწვევებსაც. მნიშვნელოვანია გიო სუმბაძის 2013 წელს, ვენეციის რიგით 55-ე საერთაშორისო ბიენალეზე, ჰენკ სლეგერის კურატორობით წარმოდგენილი ინსტალაცია.

გიო სუმბაძე მულტიმედია არტისტია, რომელიც მუშაობს ფოტოგრაფიაში, აქვს ვიდეო ნამუშევრები, ინსტალაციები და ასევე აკეთებს გრაფიკულ დიზაინს. სუმბაძის ხელოვნება ფოკუსირებულია არქიტექტურაზე და ზოგადად ბუნების სტრუქტურებზე, გეგმარებაზე, რომელიც ბუნების ფორმებს ზოგჯერ იმეორებს, ზოგჯერ კი უპირისპირდება. როგორც თვითონ ამბობს, მისი ნამუშევრები „არქიტექტურის, დროის და სივრცის ტიპოლოგიური დოკუმენტაციაა.“ ვინც/რაც სუმბაძის ობიექტივში ხვდება არტისტი იქიდან იღებს უკუ კავშირს, ეს არის არტისტის მთავარი ინსპირაცია.³⁶

გიო სუმბაძე 1990-იანი წლებიდან მონაწილეობს არტ პროექტებში, თანამშრომლობს ქართველ და უცხოელ კურატორებთან და არტისტებთან.

ბიენალეზე წარმოდგენილი ინსტალაცია სახელწოდებით „კამიკაძე ლოჯია“ მასშტაბური ხასიათით გამოირჩეოდა და მისი კონცეფცია ეხმიანებოდა იგივე პრობლემატიკას, რასაც ჭაბაშვილი შეეხო ინსტალაციაში „მეხსიერების ქაფი“.

პავლიონის ამოსავალი იდეა წარმოადგენდა არაფორმალური არქიტექტურის შექმნას და დომინანტურ მიმდინარეობაზე უარის თქმას, ხოლო მიზანი- თვითგამორკვევასა და საბჭოთა ინფრასტრუქტურულ მემკვიდრეობაზე მიმდინარე მშენებლობების გავლენის გაცნობიერებას. ამისთვის, არტისტმა ინსტალაციაში სახელწოდებით: „კამიკაძე ლოჯია“ ვენეციის არსენალის შენობას გვერდითა „პარაზიტული“ მიშენება გაუკეთა, რომელიც ასახავდა ქართულ საცხოვრებელ კორპუსებზე „ლოჯებს“ მიშენების ტენდენციას. სივრცის გაფართოვების მიზნით და ურბანული სახის სრული უგულვებელყოფით. ორგანიზატორების განმარტებით კამიკაძე დაერქვა იმის გამო, რომ ეს სახელი წააგავს ქართული გვარების დაბოლოებას და პარალელს ავლებს „ქართველთა რომანტიკულ და თვითმკვლელ ბუნებასთან.“ თავად არტისტის თქმით, მას ძალიან აინტერესებს, ისეთი არქიტექტურული ფორმა, რომელსაც არქიტექტორი კი არ აგებს, არამედ კერძო პირი თავისი გემოვნებისა და მატერიალური შესაძლებლობების მიხედვით და ამ გადაწყვეტილებათა ერთობლიობა.

³⁶ <http://projectartbeat.com/en/artist/Gio-Sumbadze>

ამ ნამუშევარში საინტერესოა კონტექსტი და ეროვნული პრობლემატიკის გადმოცემა სპეციფიკური ლოკალური ვიზუალური მახასიათებლებით. ამავდროულად ნამუშევრის ფორმა, რადგან ის ერთდროულად წარმოადგენდა ქართულ პავილიონს, არქიტექტურულ სკულპტურასა და მასშტაბურ ინსტალაციას.

ამ ნამუშევრის კონტექსტში კარგად ჩანს ერთი თემის ირგვლივ მომუშავე არტისტების პირადი, დამოკიდებული და თემის განსხვავებულ ჭრილში დამუშავების ფენომენიც.

თავი 12: ნიკა ქუთათელაძე

"10 წელი რო გავიდა და ფეხით საერთოდ ფეხი რო არ გადამიდგია და სიმაღლით თუ იზომება ადამიანი ხო საერთოდ სხვანაირადაა მაშინ ყველაფერი. აი სულ თუ გაუქმებ ადამიანს ყველაფერს და მართო ფეხებს დაუტოვებ მაშინ მართლა სიმაღლით გაიზომება ადამიანი, ადამიანი და დანარჩენი ყველაფერი. მერე ბუსტად იმდენი რამე შეიცვლება რამდენიც შესაცვლელია და იქნება ესე შეცვლილი." -

ნიკოლოზ ქუთათელაძე - ინსტალაცია "ჩემი ფეხები"

"ქვეითთა არტ პროექტი" 2014³⁷

ნიკა ქუთათელაძე ძალიან საინტერესო ახალგაზრდა ქართველი ხელოვანია, რომელიც ინსტალაციის მიმართულებით ძალიან ხარისხიან და კონცეპტუალურად გამართულ ნამუშევრებს ქმნის. ის, დაიბადა 1989 წელს, თბილისში. იგი სწავლობდა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტზე 2007 - 2011 წლებში. 2013 წელს დაამთავრა არაფორმალური სამაგისტრო კურსი თბილისში, თანამედროვე თანამედროვე ხელოვნების ცენტრში (CCA-T).

ნიკა ქუთათელაძე ძირითადად მუშაობს მონუმენტურ სოლო პროექტებზე, რომლებიც სხვადასხვა ტიპის არქიტექტურას თანამედროვე კონტექსტებთან აერთიანებს. მის ნამუშევრებში ძირითადად საუბრობს ადამიანის მიდგომებზე სხვადასხვა მოცემულობებისადმი და იმაზე, თუ როგორ აისახება ეს ყოველდღიური ცხოვრება არქიტექტურაში. ³⁸

³⁷ ვრცლად იხ. ბმულზე: <https://www.youtube.com/watch?v=Ky7prZ6yhso>

³⁸ ვრცლად იხ. ბმულზე: <http://biennial.ge/nika-kutateladze/>

მისი ნამუშევრების უმრავლესობა მოიცავს ინსტალაციებსა და სკულპტურებს, რომლებიც ასახავს ყოველდღიურ მოხმარებას და სხვადასხვა ტიპის გარემოსდაცვით საკითხებს. მისი ბოლო პერიოდის, როგორც არტისტის მხატვრული ჟღერადობა, წარმოადგენს ზოგად გამოწვევას არქიტექტურული სივრცეებისა და ურბანული გარემოს გარდაქმნის პროცესზე. სამუშაო თემატიკიდან გამომდინარე ნიკას ინსტალაციები ხშირად გხვდება არქიტექტურულ ბიენალებზე. მისი ნამუშევრები როგორც წესი, ნაკლება არის ხოლმე წარმოდგენილი გალერეებსა და მსგავსი ტიპის საგამოფენო სივრცეებში. ნიკას ინსტალაციები ძირითადად საცხოვრებელი კორპუსების ბინებში, მიტოვებულ ძველ შენობებში ან უბრალო სახლებში კეთდება. ამ თავისებურებით კი ის ახერხებს სხვების მიერ მიტოვებული საცხოვრებელი სივრცეების დათვალიერების საშუალება მოგვცეს, რომლებსაც თვითონვე გარდაქმნის ეგზოტიკურ სანახაობად.

„შენეზლოსადმი ერთგულება ყალიბდება შენობებში“ - ნიკა ქუთათელაძის 2017 წლის ბინის ინსტალაციაა, რომელიც წარმოადგენს არქიტექტურული დეტალების ხელოვნებაში გადმოტანას ინსტალაციის მედიუმის საშუალებით. როგორც არტისტი აღნიშნავს: „ გარემო სადაც ვცხოვრობთ ძალიან კარგად უწყობს ხელს იმას რასაც ვაკეთებ, ძალიან დინამიურია დღევანდელი თბილისური არქიტექტურა და საინტერესოა ამ საკითხზე მუშაობა ჩემთვის.“ ექსპოზიცია შედგება სამი კომპონენტისგან: სახლი, ტრანზიტი და სტადიონი, სადაც ნაჩვენებია დაშლილი სამარშუტო ტაქსისა და სტადიონის არქიტექტურული ნაწილები, რაც ქალაქის ვიზუალს ქმნის. ინტერიერში მათი განთავსება კი საკმაოდ მძიმე და დანაწევრებული სახით არის წარმოდგენილი.³⁹

„კედელი, ბიაზი, პარკეტი“ (2016 წ.) - პროექტ „უარე ქალაქს“ კონკურსის ფარგლებში შეიქმნა. ინსტალაცია შედგება ყაზბეგის გამზირის N22-ში მდებარე ‘ჰემატოლოგიისა და სისხლის გადასხმის ინსტიტუტის’ შენობის ნაწილებისაგან, რომლებიც საგამოფენო სივრცედ ტრანსფორმირებულ სანაპიროს N8-ში მდებარე ხანძრისგან ნახევრად განადგურებული ყოფილი ავტობუსების სადგურზე არის წარმოდგენილი. ნგრევის პროცესში მყოფი საბჭოთა პერიოდის შენობის - სისხლის გადასხმის ინსტიტუტის ადგილს ცათამბჯენები დაიკავეს. მეოცე საუკუნეში კლიშედ ქცეული, ტიპური არქიტექტურისგან აღარაფერი დარჩება. ქუთათელაძე შენობის ნაწილებს როგორც საგამოფენო ობიექტებს ისე წარმოგვიდგენს და ამ კომპონენტების გაერთიანებით ქმნის ერთიან კონცეფციას. მნახველის ფოკუსში ხვდება ყოველდღიურობის ნაწილი და თითქოს უმნიშვნელო დეტალები, რომლებიც წლების განმავლობაში

³⁹ ვრცლად იხ. ბმულზე: https://www.youtube.com/watch?v=SFxBbBHK1_w

ადამიანების ცნობიერებაზე დიდ გავლენას ახდენდნენ, ახლა კი ურბანული სივრცის ტრანსფორმაციისას უბრალოდ ქრებიან.

ამ ნამუშევრის მიზანია ურბანული რეალობის დოკუმენტაცია (იგულისხმება მუდმივი მშენებლობა რეკონსტრუქცია, ერთი ფუნქციური არქიტექტურის მეორით ჩანაცვლება) და მაზე აქცენტების დასმა, რადგან ეს პროცესები ქალაქის ისტორიის ნაწილია.⁴⁰

აღსანიშნავი ფაქტია ის, რომ ქუთათელაძე წარმოშობით გურიიდანაა და გურიის სოფლების ესთეტიკა და უბრალოება და ზოგადად მთლიანად ეს თემატიკა საკმაოდ თვალშისაცემია მის ინსტალაციებში. არტისტის მიერ თბილისის არქიტექტურულ ბიენალეზე 2018 წელს წარმოდგენილ ინსტალაციაში სახელწოდებით : „ რომ დავიცვა სახლი სანამ შორს ვარ“ სწორედ გურიის ერთ-ერთ სოფელში ნანახი დაკეტილი სახლის რეპლიკას აკეთებს, სადაც მძარცველებისა და ცხოველების შეჭრისგან დაცვის მიზნით, სახლი მთლიანად ამოვსებული იყო ეკლიანი მცენარეებით. ამის საჩვენებლად ქუთათელაძემ საცხოვრებელი სახლის რამდენიმე ოთახი ამოავსო ეკლიანი მცენარეებით და რეალურად შექმნა გარემო, რომელშიც დამთვალიერებელს მიტოვებულ სახლში ყოფნის ილუზია ექმნებოდა. ეს პროექტი თემატურად აგრძელებს წინა ნამუშევრის იდეას, რომელიც მომაკვდავი სოფლების დოკუმენტაციას ასახავდა. იმ რეალობების გადმოტანა ამ რეალობაში და ამ რეალობების ერთმანეთში არევა ქმნის ერთ ნეიტრალურ სივრცეს, რომელიც ამ ორივეს ერთად იტევს და უფუნქციოა.⁴¹

„წისქვილი პავლოვის ქუჩაზე“ (2018წ.) - ბინის ინსტალაციაა, სადაც ნაჩვენებია წისქვილი, რომელიც არტისტმა ნაწილ ნაწილ შეგროვა და წამოიღო მთიანი გურიიდან, კერძოდ სოფელი მენიეთიდან, რადგან წისქვილი ფუნქცია დაკარგული გახდა. აქედან გამომდინარე მოხდა მისი ტრანსპორტირება და ყაზბეგის გამზირზე მდებარე ერთ ერთი საბჭოთა ეპოქის დროინდელ ბინაში მისი ჩადგმა. ყაზბეგის გამზირის იმ პერიოდში პავლოვის ქუჩად მოიხსენიებდნენ ამიტომ ინსტალაციის სახელწოდება „სახლი პავლოვის ქუჩაზე“ ირონიულ ხასიათს ატარებს. ეს არის 2016 წელს დაწყებული ტრილოგიის დამასრულებელი ნამუშევარი, სადაც მოხდა ორი განსხვავებული გარემოს შეერთება , ერთმანეთში ინტენსიური შეზავება, საიდანაც მიღებული უფუნქციობა განიხილება ხელოვნებად, ერთგვარ რედიმეიდ არტად, რომლის შემთხვევაშიც წარსული ერთ დროს ფუნქციური არქიტექტურის უფუნქციოდ დარჩენილმა ნარჩენმა შეიძინა დროში გაყინული ქანდაკების სახე და მის ირგვლივ არსებულ ასევე უფუნქციო სიმბოლურ არქიტექტურასთან შეთავსებით გააცოცხლა თავისი დროის რეალობა - ამ შემთხვევაში საბჭოთა წარსულის ელემენტები, რომელიც

⁴⁰ ვრცლად იხ. ბმულზე: https://www.youtube.com/watch?v=O4d_CRp4y5A

⁴¹ ვრცლად იხ. ბმულებზე : <https://www.youtube.com/watch?v=WqEp1Lzpdil> , <https://www.youtube.com/watch?v=g24zAGgbL4g>

დღემდე იკვეთება არტისტთან და გავლენას ახდენს მის პირად ემოციურ ფონზე. თუმცა, არტისტის მიზანი არ ყოფილა საბჭოთა პერიოდზე აქცენტის დასმა, ეს კონტექსტი ნამუშევარმა თვითონვე შექმნა იმ ნარატივის პარალელურად, რაც გულისხმობდა სოფლის მიერ სასიცოცხლო ობიექტის გაყიდვის ფაქტს, რაც უკვე უფრო ფართო პრობლემას ხსნის და მეტყველებს ქვეყნის ეკონომიკურ მდგომარეობასა და ზოგადად ქვეყანაში არსებულ რეალობაზე.⁴²

აღსანიშნავია, რომ ტაბატაძისა და ქუთათელაძის ინსტალაციების მაგალითზე კარგად ჩანს ათწლეულების განმავლობაში უცვლელი პრობლემა, რომელსაც ორივე თაობის წარმომადგენელი ასე დრამატულად განიცდის.

თავი 13: მარიამ ნატროშვილი და დეთუ ჯინჭარაძე

სემანტიკის სახვითი ხელოვნებად გარდაქმნა აზროვნების განსაკუთრებულ უნარებს და ვერბალიზაციაში სწორად ფორმულირებას მოითხოვს. ამ მიმდინარეობის ყველაზე გამორჩეული წარმომადგენელი გერმანელი წარმოშობის ამერიკელი არტისტი ჯენი ჰოლზერია. თუმცა, როგორც დასავლურ ისე ქართულ სახელოვნებო არეალზე ამ მედიუმში მომუშავე არტისტები უმცირესობაში არიან. ეს მიმდინარეობა ფოკუსირებულია სიტყვებისა და იდეების გადმოცემაზე საჯარო სივრცეებში და ძირითადად ეხმიანება ქვეყანაში არსებულ პრობლემებს. გამოხატვის ამგვარი ფორმა არტისტისთვის მეტად ხელსაყრელია, რადგან ამგვარად გაშვებული გზავნილი მოიცავს უფრო ფართო აუდიტორიას ვიდრე, ვიზუალური ხელოვნების სხვა სახეობები. მისი გავრცელების არეალიც უფრო ვრცელია. ვფიქრობ, საქართველოში ყოველთვის იყო ხელსაყრელი გარემო საზოგადოებრივი ადგილებში მსგავს ტიპის ვიზუალური ხელოვნების ამოქმედებისთვის, რადგან ამ ქვეყანას ახასიათებს მოვლენების სწრაფი დინამიკა. ეს პროცესი კი ბოლო წლებში განსაკუთრებით აჩქარდა ინფორმაციული ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად, როგორებიც არის მედია საშუალებები და სოციალური ქსელები. სწორედ ასეთ მოვლენებს ეხმიანება მხატვრული დუეტი მარიამ ნატროშვილისა და დეთუ ჯინჭარაძის მონაწილეობით.

⁴² ვრცლად იხ. ბმულებზე: <https://www.youtube.com/watch?v=3pb2Fh8zWuA> , <https://www.youtube.com/watch?v=pssMkphx9rM> , <https://www.youtube.com/watch?v=NFF5z8pJUM>; ნამუშევრების შესახებ ინფორმაცია ვრცლად იხ. ბმულზე: <https://archive.propaganda.network/en/artist/works/24/nika-kutateladze>

მარიამ ნატროშვილი და დეთუ ჯინჭარაძე თბილისში დაფუძნებული ღუეტია. ისინი ძირითადად, მუშაობენ საზოგადოებრივ ადგილებში ასევე აქვთ თავიანთი მხატვრული და კურატორულ პროექტები, ისინი ავრცელებენ ხელოვნებას მოულოდნელ ადგილებში, ეჭვქვეშ აყენებენ განსხვავებული მომავლის შესაძლო პერსპექტივას.

მათი მხატვრული პრაქტიკის მთავარი ელემენტია ტექსტი, რომელიც დაწერილია „ფურცლებს გარეთ“, კედლებზე, ცაზე და სხვა ადგილებში. სიტყვებითა და წინადადებებით მხატვრები იღებენ სათაურებს, რათა გაამჟღავნონ ის, რაც უხილავია.

მარიამი და დეთუ ასევე არიან დუო მუზეუმის ფუძემდებლები - თანამედროვე თანამედროვე ხელოვნების ეს მუზეუმი თბილისში მდებარეობს. ცოტახნის წინ კი მათ ჩამოაყალიბეს სიტყვების პლატფორმა - ხშირად დასმული კითხვები - რომელიც მოიცავს ტექსტთან დაკავშირებულ ყველა ფორმატს.

მარიამ ნატროშვილის და დეთუ ჯინჭარაძის არტისტული და კურატორული საქმიანობა, ძირითადად, მიტოვებულ და საჯარო სივრცეებს უკავშირდება, სადაც სახელოვნებო ინტერვენცია მოულოდნელია. მათი მხატვრული კვლევის საგანია პოსტ-საბჭოური მითოლოგია, უხილავი მოქალაქეები, მივიწყებული ადგილები და გაქრობის საფრთხის ქვეშ მყოფი მეხსიერება. მარიამი და დეთუ არიან სახელოვნებო გაზეთ - “რევოლვერის” თანადამფუძნებლები და რედაქტორები. ჯგუფის პორტფოლიო მოიცავს თანამედროვე ხელოვნების მობილური მუზეუმის პროექტსაც.

მხატვრული ღუეტი ხშირად მუშაობს ისეთ სიტყვა გასაღებებზე, რომელებიც თან ზოგადია მაგრამ ამასთანავე თავის თავში მოიაზრებენ, დროის სხვადასხვა მონაკვეთებში განვითარებულ მოვლენებს. ასეთი სიტყვებია: დრო, ხვალ, ზევ და ა.შ

ამ ღუეტს ეკუთვნის პროექტი “ხშირად დასმული კითხვები”, რომელიც წარმოადგენს სიტყვების ერთგვარ პლატფორმას, სიტყვების ფესტივალს. რომლის მიზანია გაყინულ საკითხებზე საუბარით და უპასუხოდ დარჩენილი კითხვების სტიმულირებით საზოგადოებაში გააჩინონ ხელახალი დისკუსი. თავისი ხასიათით პლატფორმის როლი მნიშვნელოვანია მომავალი განვითარებისა და წინსვლისთვის.

საინტერესოა, რომ სწორედ სიტყვა- დრო შეიქმნა ამ პროექტის თემად 2019 წელს. სიტყვა, რომელიც გასაღებივით ერგება იმ მოვლენებს, რომელებიც ბოლო 30 წლის (1989-2019) განმავლობაში განვითარდა საქართველოში. მოვლენები, რომელმაც დღევანდელი დღე განაპირობა, თუმცა გაუაზრებელი დარჩა და

დაიკარგა. დრო მუდმივი ომებისა და დემონსტრაციების და ის დროც, რომელიც ჩაიკარგა თვითონ ამ ომებსა და დემონსტრაციებს შორის.

სიტყვა „ხვალ“, რომელიც მომავლის იმედით ავსებს ადამიანებს, მასზე ფიქრით საზრუნავს უჩენს და ამავედროულად უკავშირდება ქართულ მენტალობაში გამჭდარ თავისებურებას რომლის მიხედვითაც ხვალ გაკეთებული, ხვალ დაწყებული და ხვალისთვის გადადებული საქმეები ათავისუფლებს დღევანდელუბის მძიმე ტვირთს.

სიტყვა „ზევ“, რომელიც საქართველოს კარგად ასახავს, სიტყვა, რომელიც თავის თავში მთელ ამბავს იტევს - „დღე ხვალის შემდეგ“.

ექსპერიმენტალური ხასიათით გამოირჩეოდა არტისტების სახელოვნებო ჩარევა ლიტერატურის ფესტივალ „უცხო სიტყვათა ლექსიკონში“. ფესტივალის ფარგლებში თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმა ანნა ძიაპშიპასთან თანამშრომლობით ქართველი ხელოვნების ნამუშევრებს წარმოადგენა. ნამუშევრები მწერალთა სახლის შენობაში იყო გაფანტული და ხმით, გამოსახულებით, ტექსტით და დოკუმენტაციით ცდილობდა სიტყვების პოვნას. წერისას ეს ტექსტი ხან გამოცანად, ხან თავსატეხად გადაიქცა. შინაარსი, სიტყვები – განუმარტებელ, დაულაგებელ რეზუსებად. საბოლოოდ, წინადადებებმა საერთოდ დაკარგეს მნიშვნელობები და ამოუხსნელ განტოლებებად იქცნენ, სიტყვები - უცნობებად.

ბოლოს, გამოფენის განმარტებად დარჩა ეს რამდენიმე წინადადება. ამ წინადადებაში ვერ მოხვდა იმ შინაარსის ძიება, რომელიც სიტყვაზე და მის მნიშვნელობაზე მეტია. ვერც შეცდომებად – განუმარტებელ სიტყვებად განხილული უცხო სიტყვები. ვერც იმ კავშირების ძიება, სიტყვასა და გამოსახულებას შორის რომაა. ვერც ის, ხშირად ნამუშევრები უცხო სიტყვებად რომ რჩება, ლექსიკონი რომ სიტყვების მნიშვნელობას არ განმარტავს.

დარჩა მხოლოდ ეს:

“უცხო სიტყვათა ლექსიკონი” რამდენიმე სიტყვისგან შედგება.

“უცხო სიტყვათა ლექსიკონში” მნიშვნელობები შეკითხვებია.

პროტესტის ლექსიკონი

განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა არტისტების მიერ თავმოყრილი სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა აქციაზე დაწერილი 100 საპროტესტო ლოზუნგი, წინადადება, მოთხოვნა, რომელიც აერთიანებს ბოლო 30 წლის მანძილზე განვითარებული მოვლენების სიტყვიერ ქანდაკებებს. ამ სიტყვების განმარტება, ამ სიტყვების შედეგი ჩვენი სინამდვილე და ჩვენი ყოველდღიურობაა.

ხან მრავალრიცხოვანი, ხან მცირე. გადაკეტილი ქუჩებით, ზოგჯერ მხოლოდ 1 ადამიანით. ჩუმად, ხმაურით. მსვლელობით, კონცერტით. წვიმაში, ყინვაში, ქარში. ხან სიცხეში, ზაფხულის ცხელ დღეს. ხან შესრულებული, ხშირად კი შეუსრულებელი მოთხოვნებით. რევოლუციებით, დარბევებით, მსხვერპლით, მშვიდობიანად. ზოგჯერ კი შეუმჩნევლად ჩავლილი აქციები.

რა იწერება ქუჩაში?

როგორ იცვლება მოთხოვნები? რა რჩება იგივე?

რა სიტყვებით დაიწყო და სად ვართ ახლა?

რას ვითხოვდით 30 წლის წინ და რას ვითხოვთ დღეს?

აქ 100 წინადადებით დაწერილი პროტესტი შეგიძლიათ წაიკითხოთ.

ამ სიტყვებით დაწერილი ისტორია არის თქვენს წინაშე.

ქუჩაში დაწერილი ისტორია.

ლოზუნგების ჩამონათვალი: „გაუმარჯოს ჭეშმარიტ დემოკრატია“ (ეროვნული მოძრაობა, 1988 წელი), „საქართველო უპირველეს ყოვლისა“ (ეროვნული მოძრაობა, 1988 წელი), „ენა, მამული სარწმუნოება!“ (ეროვნული მოძრაობის მასობრივი დემონსტრაცია, 1988 წელი), „მარად და ყველგან საქართველოვ, მე ვარ შენთანა“ (ეროვნული მოძრაობა, 1988 წელი), „რომ მომავალი ჩვენია“ (ეროვნული მოძრაობა, 1988 წელი), „ამას რათ უნდა მისანი.“ (ეროვნული მოძრაობა, 1988 წელი), „საქართველო ლამაზო, სხვა საქართველო სად არის?!“ (საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნით მოწყობილი მშვიდობიანი დემონსტრაცია, აპრილი, 1989 წელი), „გაუმარჯოს დემოკრატია სიძრის იმპერიას!!!“ (საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნით მოწყობილი მშვიდობიანი დემონსტრაცია, აპრილი, 1989 წელი), „RUSSIAN OCCUPANTS 90 home!“ (საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნით მოწყობილი მშვიდობიანი დემონსტრაცია, აპრილი, 1989 წელი), „გაუქმდეს საბჭოთა

ხელისუფლება საქართველოში“ (საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნით მოწყობილი მშვიდობიანი დემონსტრაცია, აპრილი, 1989 წელი) , „შენუდეს მშრომელთა ჩაგვრა... მთავრობის მიერ!“ ((საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნით მოწყობილი მშვიდობიანი დემონსტრაცია, აპრილი, 1989 წელი), „დაგვიხოცეს შვილები სამართალი ვერ ვიპოვეთ“ (აქციები 9 აპრილის ღამის დარბევის შემდეგ, აპრილი 1989 წელი), „ძირს რუსეთის დამპალი იმპერია გაუმარჯოს დამოუკიდებელ საქართველოს“, (საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნით მოწყობილი მშვიდობიანი დემონსტრაცია , აპრილი 1989 წელი), „დაუყონებლივ იქნან დაბრუნებული საქართველოს საზღვრებს გარეთ გადაყვანილი პატიმრები“ (ეროვნული მოძრაობა 1990 წელი), „რუსეთის იმპერიის სისხლიანი ხელები“ (პრეზიდენტ გამსახურდიას მხარდამჭერი მიტინგი 1990 წელი), „ერი, რომელიც იბრძვის თავისუფლებისთვის, მოიპოვებს თავისუფლებას“ (მიტინგი კომუნისტური პარტიის წინააღმდეგ, 1991 წელი), „რაც მტრობას დაუნგრევია სიყვარულს უშენებია“ (ედუარდ შევარდნაძის მხარდამჭერი მიტინგი, 1992 წელი), „დავგმოთ ფაშიზმი“ (ოპოზიციის მიტინგი ზვიად გამსახურდიას წინააღმდეგ, 1992 წელი), „გაუმარჯოს დამოუკიდებელ საქართველოს! თავისუფლება პატიმრებს!“ (ოპოზიციის მიტინგი ზვიად გამსახურდიას წინააღმდეგ, 1992 წელი), „საქართველო მოითხოვს პრეზიდენტის დაბრუნებას“ (მიტინგი ზვიად გამსახურდიას დაბრუნების მოთხოვნით, 1992 წელი), „შენუდეს ეროვნული განძის გატანის მცდელობა!“, „ქართველი ერი არ დაუშვებს ეროვნული საგანძურის გატანას საქართველოდან!“ (აქცია მუზეუმში დაცული საგანძურის საზღვარგარეთ საგამოფენოდ გატანის წინააღმდეგ, 1998 წელი), „კმარა!“ (აქცია შევარდნაძის გადადგომის მოთხოვნით, ნოემბერი, 2003 წელი), „კმარა შევარდნაძე“ (აქცია შევარდნაძის გადადგომის წინააღმდეგ, ნოემბერი, 2003 წელი), „миротварци“ (საპროტესტო აქცია რუსეთის საელჩოსთან, 10 თებერვალი, 2006 წელი), „ძირს დიქტატურა“ (მოძრაობა „ანტი-სოროსი“ აპროტესტებს მმართველი პარტიის მიერ სასამართლოს პოლიტიკური მიზნებისთვის გამოყენებას, 17 მაისი, 2006 წელი), დაისაჯონ სანდრო გირგვლიანის მკვლელები!!! დაისაჯონ, PUNISH MURDERS of SANDRO GIRGVLIANI!!!!“ (აქცია სანდრო გირგვლიანის მკვლელების დასჯის და შსს მინისტრის გადადგომის მოთხოვნით, 6 ივლისი, 2006 წელი), „ჩვენ თვითონ“ (პარლამენტის წინ ოპოზიციის მიერ ორგანიზებული აქცია პრეზიდენტ მიხეილ სააკაშვილის გადადგომის მოთხოვნით, 2 ნოემბერი, 2007 წელი), „დაიცავი საკუთარი ღირსება და ხმა“ (ოპოზიციის მიტინგი სამართლიანი არჩევნების მოთხოვნით, 29 დეკემბერი 2007 წელი), „არ მჯერა“ (ოპოზიცია არჩევნების შედეგებს აპროტესტებს, 13 იანვარი 2008 წელი), „RUSSIAN AGGRESION OUT OF GEORGIA“ (საპროტესტო აქცია რუსი მშვიდობისმყოფელების საერთაშორისო ძალებით ჩანაცვლების მოთხოვნით, 18 ივლისი 2008 წელი), „STOP RUSSIA“ (აქცია რუსული ჯარების ინტერვენციის გასაპროტესტებლად, 10

აგვისტო 2008 წელი), „STOP RUSSIA!“ (რუსეთის აგრესიის წინააღმდეგ პარლამენტთან 150 000 ადამიანი შეიკრიბა, 12 აგვისტო, 2008 წელი), „Абхазию и Самачабло не прости“, „Иван иди домой“ (დემონსტრანტები აპროტესტებენ კრემლის მიერ აფხაზეთის და სამაჩაბლოს აღიარებას, 26 აგვისტო 2008 წელი), „თავისუფალი სიტყვა, თავისუფალი არჩევნები - FREEDOM OF SPEECH, FREE ELECTIONS“ (ოპოზიციის მსვლელობა, 7 ნოემბერი, 2008 წელი), „მიშა მაგარია?“ (ოპოზიციის საპროტესტო მსვლელობა პრეზიდენტ მიხეილ სააკაშვილის გადადგომის მოთხოვნით, 9 აპრილი 2009 წელი), „გადადგეს სააკაშვილი! -PEOPLE FOR SAKASHVILI'S RESIGNATION“ (ოპოზიციის საპროტესტო აქცია პრეზიდენტ მიხეილ სააკაშვილის გადადგომის მოთხოვნით, 10 აპრილი 2009 წელი), „დაიცავი საქართველო!!!“ (საპროტესტო აქცია პრეზიდენტ მიხეილ სააკაშვილის გადადგომის მოთხოვნით, 14 აპრილი 2009 წელი), „FLIGHT TO VICTORY - ბრძოლა გამარჯვებამდე“ (ოპოზიციის მიტინგი ნაციონალური მოძრაობის წინააღმდეგ 7 ნოემბრის 2 ელის თავზე. 7 ნოემბერი, 2009 წელი), „შენყდეს დევნილთა დევნა!“ (დევნილთა საპროტესტო აქცია პარლამენტთან. იანვარი, 2011 წელი), „მიშა წავა! მიშა წავა! მიშა წავა!“, (ოპოზიციის აქცია პრეზიდენტ სააკაშვილის გადადგომის მოთხოვნით. 25 მაისი, 2011 წელი), „ჩვენც საქართველოს შვილები ვართ!“ (სასტუმრო „აფხაზეთში“ მცხოვრები ცხინვალის რეგიონიდან დევნილების საპროტესტო აქცია. 8 აგვისტო, 2011 წელი), „გაამაგრე!, გაამაგრე გუდიაშვილი!“ (გუდიაშვილის მოედნის დასაცავად გამართული აქცია. 16 იანვარი, 2012 წელი), „კანონი ამკვიდრებს მონობას“(აქცია არაჰუმანური შრომის კანონის გასაპროტესტებლად. 17 იანვარი, 2012 წელი), „ნუ კლავთ სამოქალაქო აქტივიზმს!“ (არასამთავრობო ორგანიზაციების პროტესტი ხელისუფლების მხრიდან კონტროლის წინააღმდეგ. 9 თებერვალი 2012 წელი), „შენყდეს ციხეებში წამება და მკვლელობა!!“ (აქცია ციხეებში ადამიანის უფლებების დარღვევის წინააღმდეგ. 4 მაისი, 2012 წელი), „მენატრები აფხაზეთო“ (აფხაზეთიდან დევნილთა აქცია პარლამენტის წინ. 12 მაისი, 2012 წელი), „ჩვენ ვიწყებთ“ (პოლიტიკური კოალიცია „ქართული ოცნების“ საარჩევნო კამპანიის დაწყების აღსანიშნავი აქცია. 28 მაისი, 2012 წელი), „ TOGETHER WE SHALL MAKE GEORGIAN DREAM COME TRUE! - ერთად ავიხდინოთ ქართული ოცნება!“ (პოლიტიკური კოალიცია „ქართული ოცნების“ (საარჩევნო კამპანიის დაწყების აღსანიშნავი აქცია. 28 მაისი, 2012 წელი), „არ აწამო“ (ციხეში წამების წინააღმდეგ გამართული სამოქალაქო საზოგადოების საპროტესტო აქცია მსვლელობა. 20 სექტემბერი, 2012 წელი), „ჩვენ გვტკივა თქვენი დემოკრატია - YOUR DEMOCRACY HURTS“ (საპროტესტო აქცია ძალადობის წინააღმდეგ „ციხის კადრების“ გავრცელების შემდეგ. 24 სექტემბერი, 2012 წელი), „სისტემა უნდა დაინგრეს!“ (აქცია-კონცერტი „სისტემა უნდა დაინგრეს“. 24 სექტემბერი, 2012 წელი), „FREE POLITICAL PRISONERS“ (აქცია თავდაცვის ყოფილი მინისტრის დაპატიმრების გასაპროტესტებლად. 9 ნოემბერი, 2012 წელი),

„შენწყვიტეთ თვალთვალი!!!“ (მოქალაქეებმა ინტერნეტში პარული ჩანაწერების გავრცელება გააპროტესტეს. 4 მაისი, 2013 წელი), „სექსის უფლება აქვს-ყველას, ფარული გადაღების არავის! (მოქალაქეებმა ინტერნეტში ფარული ჩანაწერების გავრცელება გააპროტესტეს. 4 მაისი, 2013 წელი), „ეს არის სოღომ გომორის ცოდვა“ (აქცია პომოფობიის წინააღმდეგ მართმადიდებელი სასულიერო პირების ორგანიზებული ჯგუფი არბევს. 17 მაისი, 2013 წელი), „არა სიბნელეს!“ (აქცია „არა თეოკრატიას“, 17 მაისის დარბევის შემდეგ. 25 მაისი, 2013 წელი), „ყველას აქვს ღოცვის უფლება! - EVERYONE HAS THE RIGHT TO PRAY! (მუსლიმი თემის მხარდასაჭერი აქცია „ყველას აქვს ღოცვის უფლება“. 14 ივნისი, 2013 წელი), „ID ბარათის ალებას სიკვდილი მიჩვენია“ (მოქალაქეთა ჯგუფის აქცია ID ბარათების წინააღმდეგ. 9 ოქტომბერი, 2013 წელი), „ნამება დასრულდა“ (ოპოზიციის მხარდამჭერი აქცია მიხეილ სააკაშვილის წინააღმდეგ. 27 ოქტომბერი, 2013 წელი), „RUN FOR@EST RUN!.. - შენი ჯიბე = ჩვენ კიბო „ („პარტიზანული მებაღეობის“ აქცია ვაკის პარკის დასაცავად. 10 იანვარი, 2014 წელი), „მოვითხოვთ სამართლიანობის აღდგენას!!!“ (არასამთავრობო ორგანიზაციების და სამოქალაქო ჯგუფების აქცია მშრომელთა უფლებების დაცვის მოთხოვნით. 28 თებერვალი, 2014 წელი), „მაღარო სიკვდილის საწარმოა“ (არასამთავრობო ორგანიზაციების და სამოქალაქო ჯგუფების აქცია მშრომელთა უფლებების დაცვის მოთხოვნით. 28 თებერვალი, 2014 წელი), ჩაერიე!!! ჩვენი შვილების მკვლელები (RMG გოლდის თანამშრომლების და სოფელ კაზრეთის მაცხოვრებლების აქცია თბილისში. 7 მარტი, 2014 წელი), „ზოგჯერ დუმილი ოქრო არ არის“ (RMG გოლდის თანამშრომლების და სოფელ კაზრეთის მაცხოვრებლების აქცია თბილისში. 7 მარტი, 2014 წელი), „ჩვენ არ ვაპირებთ გაჩუმებას“ (საპროტესტო აქცია ძალადობრივი ნარკოპოლიტიკის წინააღმდეგ. 31 მაისი, 2014 წელი), „კანონი ძალადობს ჩვენზე“, „ბეჟა არ არის კრიმინალი!“ („ბეჟა არ არის კრიმინალი“ - საპროტესტო აქცია ძალადობრივი ნარკოპოლიტიკის წინააღმდეგ 31 მაისი, 2014 წელი), „შენი ჯერია მერია!!!“ („პარტიზანული მებაღეობის აქცია“ - თბილისის მწვანე საფარის გადასარჩენად. 22 ოქტომბერი, 2014 წელი). „ომს ომით პასუხობენ მეომრები“ („თეთრი ხმაურის მოძრაობის აქცია“ აქცია რეპრესიული ნარკოპოლიტიკის წინააღმდეგ. 10 დეკემბერი 2017 წელი), „20% OF MY COUNTRY OCCUPIED BY RUSSIA“ (აქცია რუსი დეპუტატის გავრილოვის პარლამენტში ვიზიტის გასაპროტესტებლად. 21 ივნისი, 2019 წელი) და ა.შ.

გთავაზობთ არტისტული დუეტის მიერ შემუშავებულ სიტყვებსა და ფრაზებს:

secret

Frequently asked questions – platform of words

repeat forever

დუმილი silence

ერთი ცის ქვეშ under the same sky

heros' square.

არდავიწყება unforgetting

ასეთი სიზმარი ნახეს this was the dream they've seen

აქ იქნება ქალაქი ბაღი garden city will be here

უსიტყვოდ without saying a word

აქ ხარ? (are you here?)

წინააღმდეგობის მშვენიერება

უცხო სიტყვათა ლექსიკონი

museum of contemporary art – tbilisi – museum on call

სად ხარ ეხლა? (where are you now?)

ჩემი პრეზიდენტი

my president

Who Will Still the Roaring of The Seas? ვინ დააწყნარებს ზღვების ხმაურს?

პაერში ტყვიაა

განთიადის მრავალი ფრაგმენტი

museum of unidentified files

escape

illegal kosmonavtika

უცხო სამოთხეები

დედა, დარჩი მარტო, მაგრამ რა ვქნა

Adornment.

ხვალ tomorrow

golden pieces from the hill

Exchange Rate

museum of word სიტყვის მუზეუმი

ი ც ო დ ა ა რ ა ი ც ო რ ა i t w a s a n d w a s n o t

Fear.

museum of red winds წითელი ქარების მუზეუმი

დრო time

sorry, but you are looking for something that is not here

search for people, places and things

continue without saving

message expired or not available

spam

disappear

not now

25 000 000

follow

chiatura. time machine

game over

museum of superstitions ცრურწმენების მუზეუმი

its not you

nothing selected

memory erasure

try again later

out of memory

sleep

change date and time settings

please wait...

error

possibility also refers to something that could happen

რა წერია ზეცაზე? what is written on the sky? ⁴³

დასკვნა

წინამდებარე ნაშრომში წარმოდგენილია ინსტალაციის ფორმატის სტრუქტურისა და შინაარსის კვლევა, ანალიზი, ისტორია და თეორიული განხილვა, რაზე დაყრდნობითაც იკვეთება მისი და ქანდაკების ურთიერთობის საერთო ასპექტები. კერძოდ კი განხილულია თუ როგორ ანახლებს ინსტალაცია ქანდაკების პრინციპებს და ათანამედროვეებს მას.

ქანდაკება, რომელიც საქართველოში განვითარებული პროცესებიდან გამომდინარე 90-იანი წლებიდან ასპარეზს უთმობს სწორედ ინსტალაციას, მისივე გამომსახველობაში პოულობს სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან ელემენტებს. ამ გზით გამართლებულია კონტრასტული ხასიათის მედიუმების დანათესავება, რომლებიც ღირებულებებს, ადამიანურ დამოკიდებულებებს, სისუსტეებს და ისტორიას ასახავენ დღევანდელობაში.

ნამუშევარში განხილული არტისტები ერთიანდებიან საქართველოს ისტორიის კონტექსტულში, რომელიც მოიცავს, ეთნოსს, ტერიტორიას, ენას, ქალაქს, არქიტექტურასა და ადამიანებს. მათ ხელოვნებაზე დაკვირვება სცდება ინსტალაციის ეფემერულობას და ფიქსირდება კონკრეტულ დროში. ქვავდება როგორც ქანდაკება, რომელიც დღეს ინსტალაციის ფორმაში ისეთივე მიმზიდველია, როგორც საუკუნეების წინ იყო.

სამაგისტრო ნაშრომის ძირითადი ნაწილი ეთმობა ანდრო ვეკუას ნამუშევრების კონტექსტუალურ ანალიზს, რომლებიც კარგად ეხმიანება საკვლევი თემას ფორმითა და კონცეფციით, რადგან ის ასახავს კონკრეტულ დროსა და მდგომარეობას, რომელიც ფრაგმენტული სიბზრების სახით, უწყვეტად და მუდმივად ცოცხლობენ არტისტის გონებაში.

საინტერესო და პროდუქტიული აღმოჩნდა ზოგადად ინსტალაციის ფენომენის დეტალური შესწავლა და მის მახასიათებლებზე დაკვირვება.

⁴³ <http://www.sadarismelia.com/>

შემდგომში კი ლოკალურ დონეზე მისი გაჩენისა და ჩამოყალიბების პროცესის მომწიფებაზე დაკვირვება.

მიუხედავად იმისა, რომ ნაშრომში არ არის განხილული ინსტალაციის განვითარების თანმიმდევრული ეტაპები ლოკალურ დონეზე, მასში წარმოდგენილი არტისტების კონტექსტები, კონცეფციები და ვიზუალური მახასიათებლების წარმოჩენა, ზოგად სურათს გვიქმნის 80-იანი წლების ბოლოდან საქართველოში არსებული, დღემდე აქტუალური პრობლემური საკითხების შესახებ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქართველი არტისტების როლი და ის მაგალითები, რომლითაც მათ მიიქცეის უცხოელი კურატორებისა თუ გალერისტების ყურადღება. ჩანს, რომ უცხოეთში ქართველი ხელოვანებით დაინტერესება საკმაოდ დიდია, მათი ნამუშევრები მრავალფეროვანია მასალისა და კონტექსტების თვალსაზრისით.

სამაგისტრო ნაშრომი და მასში ცნობები ქანდაკებისა და ინსტალაციის მაგალითზე ცხადყოფს, რომ ერთგვარი რეინკარნაციული პროცესები ხელოვნების ისტორიის და მისი განვითარების თანმდევი.

ვიმედოვნებ, ჩემი ნაშრომი გამოადგება შემდგომი თაობის ახალგაზრდა მკვლევარებს ან უბრალოდ დაინტერესებულ პირებს ინსტალაციის ფორმატის გააზრებისა და მისი კონტექსტების ძიებისას.

ბიბლიოგრაფია

• წიგნები

- ბელაშვილი, თამარ . *ვახტანგ ქოქიაშვილი 1930-2010*. 2018. თბილისი: ფავორიტი სტილი.
- Патаридзе , Р. Г. *Вахтанг Кокиашвили*. 1991.
- Bishop, Claire. *Introduction Installation Art and Experience*. 2011. UK: Tate.

• სტატიები

- INSTALLATION ART. 2011. ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/05/Installation-art.pdf> . ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.
- KadirKaikobad, Najmul, Zafar AlamBhuiyan and others. The Traditional and Cultural Practice of Installation Art: a Contextual Study. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*. Volume 21, Issue 3, Ver. IV (Mar. 2016) PP 13-18.
- COLLECTION ONLINE. Lucio Fontana, Concetto spaziale, Attese. ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://www.guggenheim.org/artwork/1334> . ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.
- გროისი, ბორის. ინსტალაციის პოლიტიკა. *ახალი საუნჯე*. 2018.
- კოროშინაძე, დათო. ყველაფერი გამართლებულია სიზმრებსა და ომში. ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://archivariusblog.wordpress.com/2019/06/28/%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%93%E1%83%A0%E1%83%9D-%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%99%E1%83%A3%E1%83%90-%E1%83%A7%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%90%E1%83%A4%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%98-%E1%83%92%E1%83%90/> , ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.
- კოროშინაძე, დათო. ანდრო ვეკუას გამოფენა “შფრუთ მაგერსში”. *ონლაინ ჟურნალი Hammock* .
- ცეცხლაძე, მარიამ , ჯენი პოლბერი | Truisms , *ონლაინ ჟურნალი Hammock*

- Daniel Baumann, Kunsthalle Zürich, Andro Wekua All Is Fair In Dreams And War | Sprüth Magers Berlin | 01.02.-06.04.2019 ხელმისაწვდომია ბმულზე: (<https://www.artatberlin.com/en/exhibition-andro-wekua-sprueth-magers-berlin-zeitgenoessische-kunst-in-berlin-contemporary-art-exhibitions-berlin-galleries-art-at-berlin/>) ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.
- GLADSTONE GALLERY. Andro Wekua. ხელმისაწვდომია ბმულზე: - <https://www.artwellguide.com/exhibitions/gladstone-gallery-andro-wekua-andro-weku4608?fbclid=IwAR142E7zoCI2ryVtoeo8VkZnRAWTwT6nQtUYOaBjH75UtffZa6YE-i3ZxS8> , ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.

- **კვლევები**

- შავგულიძე, თამარ. *ქართული ქანდაკების ფუნქცია ქართული ქანდაკების დროსა და სივრცეში*. თავი 2.1. ქანდაკებაში მონიშნული ქართული იდენტობის პარამეტრები.
- ხაბულიანი, ხათუნა. *ვიზუალური ნიშნების ტრანსფორმაცია : მხატვრული ფორმები და კონცეფციები პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ქართულ ვერსიაში*. 2016.
- პატარიძე, ნინო . *ინსტალაციის ფორმატი უახლეს ქართულ ხელოვნებაში*. 2018.

- **პორტფოლიოები**

- თამარ ჭაბაშვილი პორტფოლიო pdf
- სოფო ტაბატაძე პორტფოლიო pdf

- **ინტერნეტ წყაროები**

- ნატროშვილი, მარიამ და დეთუ ჯინჭარაძე - ხელმისაწვდომია ბმულზე: <http://www.sadarismelia.com/> ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020
- სუმბაძე, გიო. PROJECT ART BEAT, ხელმისაწვდომია ბმულზე: <http://projectartbeat.com/en/artist/Gio-Sumbadze> ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.
- ქუთათელაძე, ნიკა. Propaganda network, Contemporary Art Archive - ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://archive.propaganda.network/en/artist/works/24/nika-kutateladze>, ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.
- იარე ფეხით - "ჩემი ფეხები", ნიკა ქუთათელაძე - ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://www.youtube.com/watch?v=Ky7prZ6yhso> , ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020
- Artareatv, სიახლეები - ნიკა ქუთათელაძის გამოფენა - მშენებლობისადმი ერთგულება ყალიბდება შენობებში - ხელმისაწვდომია ბმულზე: https://www.youtube.com/watch?v=SFxBbBHK1_w ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020
- AT.ge, წისქვილი პავლოვზე - ნიკა ქუთათელაძის „ბინის ინსტალაცია“ - ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://www.youtube.com/watch?v=3pb2Fh8zWuA> ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.
- Artareatv, ნიკა ქუთათელაძე - წისქვილი ყოფილი პავლოვის ქუჩაზე - ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://www.youtube.com/watch?v=pssMkphx9rM> ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.
- ირინა პოპიაშვილი, KUNSTHALLE | HOLAFILM - ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://www.youtube.com/watch?v=NFF5z8pJujM> ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020
- პირველი არხი Georgian Public Broadcaster, “რომ დავიცვა სახლი, სანამ შორს ვარ“ ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://www.youtube.com/watch?v=WqEp1Lzpdil> ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.
- Tbilisi Architecture Biennial, Nika Kutateladze - To protect My House While I Am Away - ხელმისაწვდომია ბმულზე: <https://www.youtube.com/watch?v=g24zAGgbL4g> ბოლო ნახვა, 20 თებერვალი, 2020.

- **ინტერვიუები**
 - ნინო ქოქიაშვილი
 - თამარ ჭაბაშვილი
 - სოფო ტაბატაძე
 - ნიკა ქუთათელაძე

ილუსტრაციების ჩამონათვალი

ილუსტრაცია 1 - Ten Characters, Ilya Kabakov



ილუსტრაცია 2 - The man who flew into space, Ilya Kabakov



ილუსტრაცია 3 - Merzbau, Kurt Schwitters



ილუსტრაცია 4 - ხევსურული ქორწილი, ვახტანგ ქოქიაშვილი



ილუსტრაცია 5 - ვიტრაჟი ბერიკაობა, ვახტანგ ქოქიაშვილი



**ილუსტრაცია 6 - კონკია 1990, ვახტანგ ქოქიაშვილი , პოპ-
არტი**



**ილუსტრაცია 6 - უფლის ამაღლება 1994-2010, ვახტანგ
ქოქიაშვილი, პოპ-არტი**



**ილუსტრაცია 7 - სალომეას ცეკვა, 1994-2010, ვახტანგ
ქოქიაშვილი, პოპ-არტი**



**ილუსტრაცია 8 - ინტერიერის გაფორმება, სასტუმრო რინა,
ვახტანგ ქოქიაშვილი 1977- 1980**



ილუსტრაცია 9 - Pink wave hunter , ანდრო ვეკუა



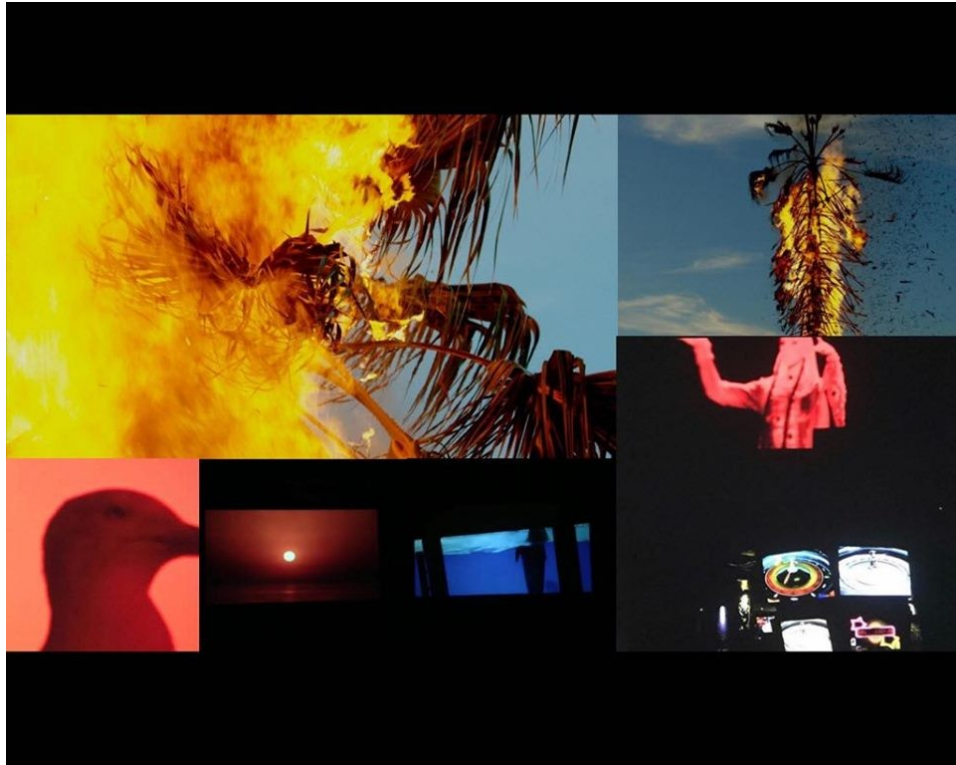
ილუსტრაცია 10 - არნუფი , ანდრო ვეკუა



ილუსტრაცია 11 - My bike and your swamp , ანდრო ვეკუა



**ილუსტრაცია 12 - ყველაფერი გამართლებულია სიზმრებსა და
ოშში , ანდრო ვეკუა. ვიდეო კოლაჟიდან ამოღებული
ფრაგმენტები**



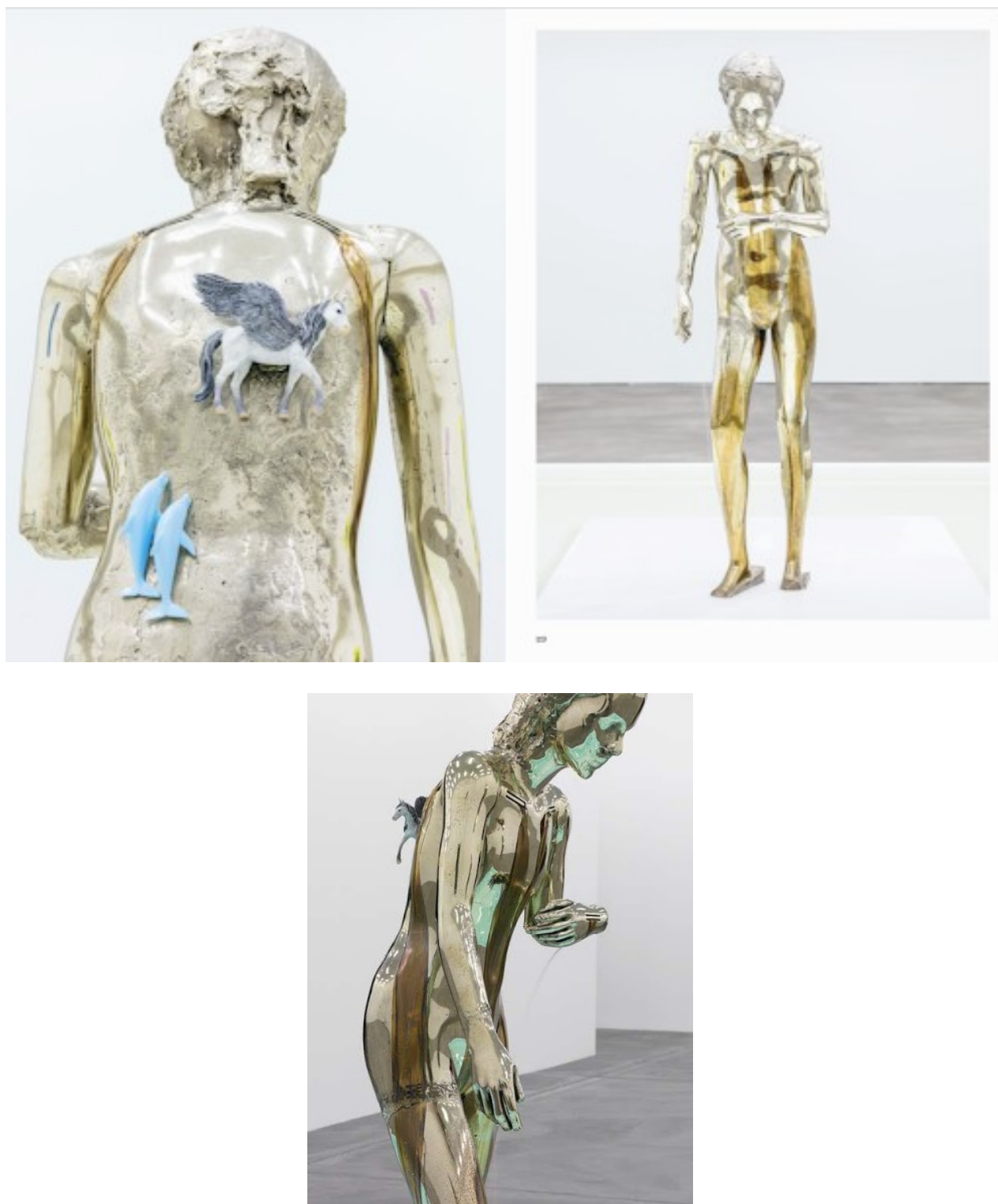
**ილუსტრაცია 13 - ყველაფერი გამართლებულია სიზმრებსა და
ოქში , Us, 2019 , ანდრო ვეკუა**



**ილუსტრაცია 14 - Slow Singing, Flower Bringing, 2019 ,
ანდრო ვეკუა**



**ილუსტრაცია 15 - ყველაფერი გამართლებულია სიზმრებსა და
ომში, ანდრო ვეკუა**



ილუსტრაცია 16 - კომფლიქტის კორიდორი, თამარ ჯაბაშვილი



ილუსტრაცია 17 - მეხსიერების ქაფი, თამარ ჯაბაშვილი



ილუსტრაცია 18 - Sufra of her own, თამარ ჭაბაშვილი



ილუსტრაცია 19 - Sufra of her own, თამარ ჭაბაშვილი



ილუსტრაცია 20 - „შპალერი“ , სოფო ტაბატაძე



ილუსტრაცია 21 - „შპალერი“ , სოფო ტაბატაძე



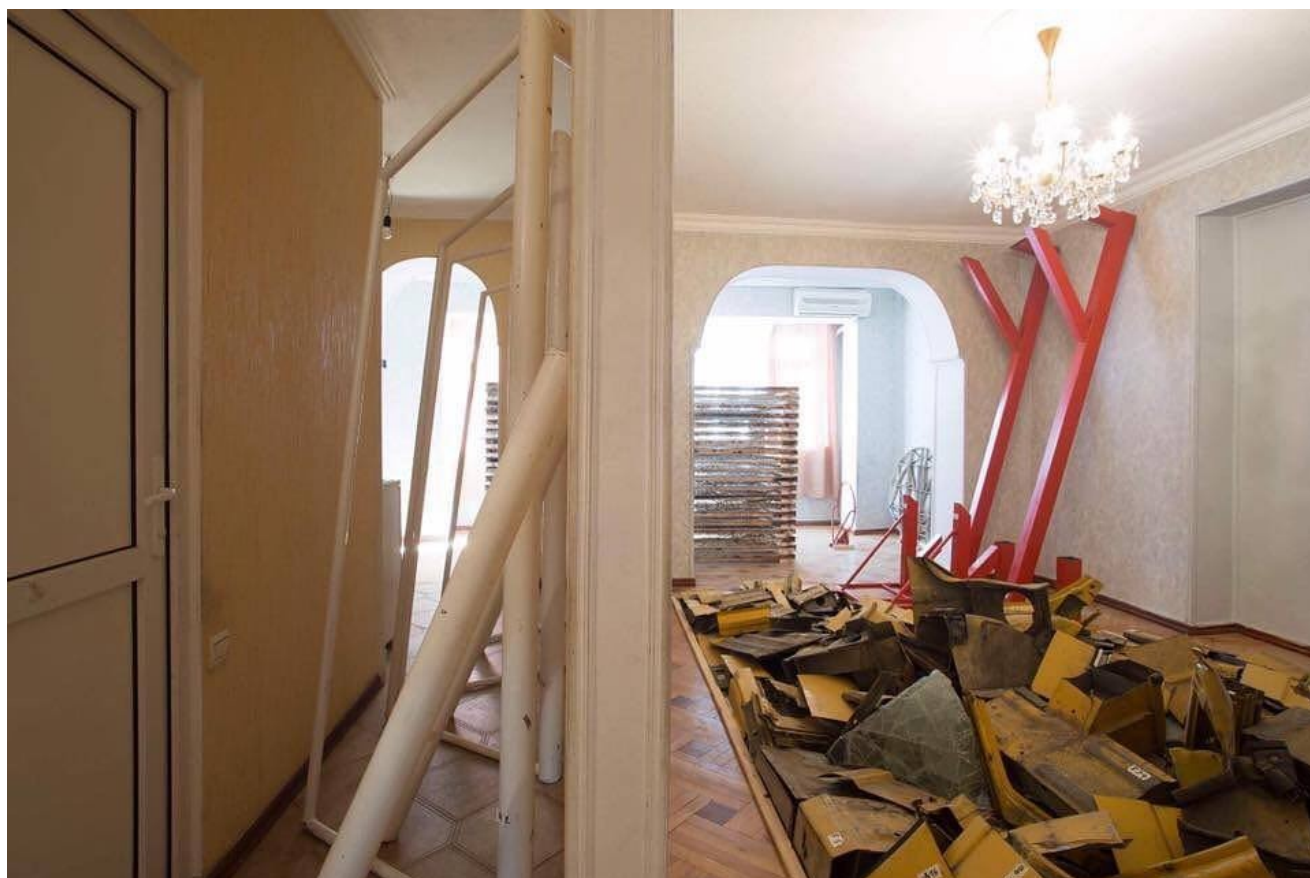
ილუსტრაცია 22 - სახლი ბორბლებზე , სოფო ტაბატაძე



**ილუსტრაცია 23 - ის რაც შეგონა რომ იყო კედელი, აღმოჩნდა
ფარდა , სოფო ტაბატაძე**



**ილუსტრაცია 24 - მშენებლობისადმი ერთგულება ყალიბდება
შენობებში, ნიკა ქუთათელაძე**



ილუსტრაცია 25 - კედელი, ბიაზი , პარკეტი - ნიკა ქუთათელაძე



ილუსტრაცია 26 - წისქვილი ყოფილი პავლოვის ქუჩაზე,

ნიკა ქუთათელაძე



ილუსტრაცია 27 - ნისქვილი ყოფილი პავლოვის ქუჩაზე,

ნიკა ქუთათელაძე



ილუსტრაცია 28 - რომ დავიცვა სახლი სანამ შორს ვარ , ნიკა
ქუთათელაძე



**ილუსტრაცია 28 - რომ დავიცვა სახლი სანამ შორს ვარ , ნიკა
ქუთათელაძე**



**ილუსტრაცია 29 , 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 - მარიამ
ნატროშვილი და დეთუ ჯინჯარაძე**



