

ტექსტი: ნანა ყიფიანი, ხელოვნების ისტორიის დოქტორი
კოტე ბოლქვაძე, ხელოვნებათმცოდნე

Text by: Nana Kipiani, Doctor of Arthistorian
Kote Bolkvadze, Art historian

იშვარცხუში:

იდუის ავტორი და ხელოვანი: ლია ბაგრაციონი
ფოტოდოკუმენტაცია: გიორგი შენგელია
რედაქტორი - რუსუდან მარგიშვილი
თარგმანი: არჩილ ჩიქოვანი
დიზაინი: ირინა კაჭარავა - შპს iStudio

IMPRESSUM

Project Concept and Artist: Lia Bagrationi
Photodocumentation: Giorgi Shengelia
Editor - Rusudan Margishvili
Translated by Archil Chikovani
Design: Irina Kacharava, iStudio LLC

13

ლია ბაგრატიონი
აკვარიუმი და თევზი
aqua riums & a fish
Lia Bagrationi

13 აკვარიუმი და თევზი
ლია ბაგრატიონი



იდეალურ წრეში განთავსებულია 13 ერთნაირი ფორმისა და შემცველობის მინის აკვარიუმი. ყველა მათგანი სავსეა გამჭვირვალე, უძრავი წყლით. მხოლოდ ერთია განსაკუთრებული, მასში თევზია – ცოცხალი, მოძრავი, სიმბოლური. მისი არსებობა მშვიდი და უდავოა. დანარჩენი 12 აკვარიუმი უსიცოცხლოა – მხოლოდ წყლითაა სავსე, მოძრაობის ნიშნების გარეშე. ამიტომ ის ერთი აკვარიუმი აუცილებლად ყურადღების ცენტრში ექცევა, იზიდავს რა მზერას არა აგრესიულად, არამედ კონტრასტის გზით. მისი სიცხოველე არღვევს სიმეტრიას, მისი მოძრაობა ააქტიურებს მთელი კომპოზიციის უძრაობას.

ქრისტიანულ სიმბოლიკაში თევზი ქრისტეა (Ichthys). წრიულ სტრუქტურაში ეს ცენტრალური აკვარიუმი თევზით, შეიძლება ქრისტეს სიმბოლოდ ითარგმნოს. მის გარშემო 12 აკვარიუმი კი გადაძახილია 12 მოციქულთან: თორმეტივე ასევე წყლითაა სავსე, იმავე პოტენციით, მაგრამ ყოველგვარი ანიმაციის, შიგნით ბინადრის გარეშე.

ერთი შეხედვით, ინსტალაცია მინიმალისტურია. სიმეტრია, მინისა და წყლის გამჭვირვალობა, სივრცის სიჩუმე – ეს ყველაფერი ქმნის წესრიგის შეგრძნებას და თითქმის ნეიტრალურობას. თუმცა, როგორც კონცეპტუალური ხელოვნების ბევრი ნიმუშის შემთხვევაში, სტრუქტურის სიმარტივე იტევს მრავალ შესაძლო ინტერპრეტაციას – სიმბოლურს, ფსიქოლოგიურს, თეოლოგიურს, ეგზისტენციალურს.

ერთი მხრივ, ამგვარი არანაშრობა, ფაქტობრივად, უახლოვდება ვიზუალურ თეოლოგიას, აერთიანებს საკრალურსა და ვიზუალურს. თუმცა ეს თეოლოგიური ინტერპრეტაცია, მიუხედავად იმისა, რომ რეზონანსულია, დამაჯერებელია, მხოლოდ ამ, თეო-

ლოგიური, თვალსაზრისით არ ქმნის დაძაბულობას. რატომ? აკვარიუმში თევზის მოთავსება ნიშნავს მის ხილვადად ქცევას – სრულად, უსასრულოდ. პრინციპში, თეოლოგიის მხრივ, ესაა სწორედ პარადოქსი. ქრისტე ერთდროულად აშკარაცაა და ყველაზე დაფარული საიდუმლოც. აკვარიუმში, ამ მხრივ ეკლესიადაც კი შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომელიც ღვთაებრივის მყოფობის, ბინადრობის ჭურჭელია, კონსტრუქციული სივრცე, სადაც წმინდა ერთდროულად ბინადრობს კიდევ დაგაცხადებულიცაა.

არის ერთი მთავარი დეტალი: ყველა აკვარიუმის ფსკერზე, იქ, სადაც თევზი ცურავს და იქაც, სადაც მხოლოდ წყალი ასხია, ფსკერზე დამაგრებულია თიხის თევზი, დანა დაჭიქა. საითკენ წაგვიყვანს აზრი? რასაკვირველია, საიდუმლო სერობისკენ. ჩვენ წინ „საიდუმლო სერობის“ კიდევ ერთი ვიზუალური ინტერპრეტაციაა, მეტად უჩვეულო. მას აქვს ბევრი თავისებურება და აქვს განსაკუთრებულიც, დამაფიქრებელი, საკმაოდ მჭევრმეტყველი. ჩვენ წინ „საიდუმლო სერობა“ ექპარისტის მთავარი ატრიბუტიკის გარეშეა – მასში არაა პური (ქრისტეს ხორცი) და ღვინო (ქრისტეს სისხლი). არის ჭიქები – ღვინის სასმისები, როგორც მდუმარე რელიკვიები წყალქვეშ. განმწმენდი წყალიც უარყოფის სიმბოლოდ იქცევა და ღვთაებრივი მყოფობის საკრალური აქტი მდუმარე სევდად გარდაიქმნება. მათში არც მოციქულები არიან, ისინი „ჯერ“ არ ჩანან ან იგულისხმებიან.

რიტუალი შეჩერებულია, სუბსტანცია სიმბოლოთა შენაცვლებული, სიმბოლო კი – არყოფნით, არარსებობით. თევზი (ქრისტე) აკვარიუმში დაცურავს, მაგრამ ჩვენ წინ ესაა მაინც სევდის სუფრა, განუხორციელებელი ექპარისტია, რომელიც მოლოდინშია. ეგზისტენციალურად ეს ადამიანის მდგომა-



რეობის გამოხატულება – ყოფნა ერთობის გარეშე, არსებობა რაობის გარეშე; მოლო-დინი, რომელიც არანაპირად სრულდება.

პურისა და ღვინის სიმბოლიკა ინსტალაცი-აში სრულიად არაშემთხვევით ქრება, მოწა-ფეხებიც არ ჩანან და ჩვენც ეს გვაძლევს სა-შუალებას წავიდეთ სხვა, განსხვავებული მი-მართულებებით, რომელიც სცდება „საი-დუმლო სერობის“, როგორც თემის ფარგ-ლებს.

თავად გამჭვირვალე აკვარიუმი ხომ კონტე-ინერიცაა და დემონსტრირება-ექსპოზიცი-ის საშუალება და, ამავე დროს, ხელოვნუ-რად შექმნილი საზღვარი. აქედან გამომდი-ნარე, კიდევ რისი მეტაფორა შეიძლება იყოს? საიდუმლო და გაცხადებული ღვთა-ებრივი და... დამწყვედელი. აკვარიუმი ერთ-დროულად ეკლესიასაც განასახიერებს და საკანსაც. ეს შთამბეჭდავია და საყურადღე-ბოც: თევზზე/ღვთაებრივზე გარედან დაკ-ვირვება დაშვებულია – ჩვენ შეგვიძლია მას გარედან ვუცქიროთ, ყველა მხრიდან დავაკ-ვირდეთ, რადგან აკვარიუმის გამჭვირვალე მინა ერთდროულად თან თევზს იცავს და თან ააშკარავებს, წყალი კი მის სიცოცხლეს უზრუნველყოფს და თან იზოლაციაში აქ-ცევს. ამიტომაც, არის კი ის რეალურად და-ცული თუ ეგებ მოწყვლადია – ღვთაებრივი უსასრულობა ჩაკეტილი გამჭვირვალე, „შუ-შის სახლის“ გეომეტრიაში, ერთგვარი ხა-ფანგი, სტრუქტურა, რომელიც ათვინიე-რებს. ამიტომ, არის კი აკვარიუმი საიდუმლო სერობის სივრცე ან, უფრო მეტიც, ტაძარი, თუ შეზღუდული გარემოა, სადაც ღვთაებ-რივს თავისუფალი გადაადგილება არ შეუძ-ლია? ჩვენ ვხედავთ მასში ქრისტეს (თევზს), ვსაუბრობთ მასზე, წარმოვადგენთ მას, მაგრამ ვცურავთ კი მასთან ერთად? წყალი აკვარიუმში წმინდაა თუ არა? ყოველ შემთხ-

ვევაში, ის მდგარია და არა მდინარესავით ან ზღვასავით დენადი.

ჩვენც, ცხადია, აქცენტი გადაგვაქვს ღვთაებ-რივიდან ადამიანურზე – მის ცნობიერებაზე, თვითობაზე, სოციალურ ხედვაზე. ობიექტის აღქმის ქორეოგრაფია ბადებს კითხვებს: რას ნიშნავს იყო ხილული და თან მომწყე-დელი ჩაკეტილ სივრცეში? რა თანაფარ-დობაა ყოფნასა და თვალის დევნებას შო-რის? რას ნიშნავს თვითობის დამწყვედევა, როგორია მისი კონტროლის მექანიზმი? როგორ ვადევნებთ თვალს გარედან შიგ-ნით და რას ხედავს შუშის სახლის ბინადარი შიგნიდან გარეთ? არის კი ის, შიგნით მყოფი, ან ვართ კი ჩვენ, გარეთ მყოფნი, ცხოვრების სრულფასოვანი მონაწილეები? და ა. შ. ეს კი-თხვები უამრავია, რაც ქმნის ამ ინსტალა-ციის მშვიდი კონსტრუქციის შინაგან დრამა-ტულ დაძაბულობას.

ან – მოდი, შევხედოთ სხვა მხრივ. თევზი ცუ-რავს, აცნობიერებს რა, რომ მოქცეულია და-საზღვრულ სივრცეში და მეთვალყურეობის ქვეშაა. ამ შემთხვევაში, თევზი ცნობიერების სიმბოლიკაა, რომელიც მიჰყვება კონსტრუი-რებული წესრიგით შექმნილ დინებას. აბ-სურდული სიტუაციაა, მაგრამ სავსებით რეა-ლური, მით უმეტეს, თუ მხედველობაში მი-ვიღებთ დღევანდელი ადამიანის განკერ-ძობას, იდენტობის ფრაგმენტაციას (რეა-ლური „მე“ და 12 სარკისებური, პერფორატუ-ლი „მე“ მის გარშემო) ან იმავე სოციალური სისტემების სიცარიელეს, სავსეს სტრუქტუ-რებით (წყალი), მაგრამ დაცლილს სასი-ცოცხლო ძალებისგან (თევზი).

ინსტალაცია, ზევით აღვნიშნეთ კიდევ, ძა-ლიან ვარიანტულია, თავად „საიდუმლო სე-რობის“ მიღმა უამრავ წაკითხვას გვთავა-ზობს. თქვენც შეგიძლიათ თავი აკვარიუმში მოცურავე თევზის ადგილას წარმოიდგი-



ნოთ და იფიქროთ: „რა მჭირს მე, როგორც თევზს აკვარიუმში; როგორ აღვიქვამ ამ სი-ტუაციაში თავს და აკვარიუმის მიღმა გარე-მოს“.

ასე რომ, წარმოვიდგინოთ კიდევ, რომ მთა-ვარი აკვარიუმი ცნობიერი „მე“-ა, გამოცდი-ლების, მოძრაობის, ყურადღების სუბიექტი. 12 გარს შემორტყმული აკვარიუმი, მოცი-ქულთა სამყოფელი, კი გონების შიდა კამე-რების მსგავსი რამაა, ავსებული ემოციური და წარმოსახვითი ანალოგიური ნივთიერე-ბით (წყალი), მაგრამ მოკლებული აქტიური ცნობიერების თვისებას. ჩავთვალოთ, რომ 12 აკვარიუმის წყალი ქვეცნობიერია, შინაგა-ნი სიღრმეების გარემო. მას მიჰყავხარ ინ-ტროსპექციისკენ და არა იმიტომ, რომ ის ირეკლავს, არამედ იმიტომ, რომ ის აკავებს და აჩერებს. ამ ინსტალაციაში თითოეული აკვარიუმი შეჩერებული შესაძლებლობაა.

წყალი მათში არა ინერტული, არამედ ლატენტურია...

ან – წმინდა ადამიანურად, თევზი წარმოქმ-ნის დაძაბულობას, ერთადერთი ცოცხალი არსება სისტემაში, ინსტალაციაში, შექმნი-ლი ბევრისთვის. ამიტომაც ატარებს გარეთ მყოფი მაყურებლისგან, მოთვალთვალის-გან ყურადღების სიმძიმეს და ამიტომაცაა, რომ ის არა მხოლოდ სულიერია, ის სიცოც-ხლის წარმოდგენას მართავს მრავალი მღუშარე მოწმის-მაყურებლის წინაშე.

ან – სოციალური თუ ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ინსტალაცია შესაძლოა წარმოვიდგეს ერთგვარი მძინარე აგენტის დიავრამადაც კი. ის ერთადერთი თევზი, რომელსაც ჩვენ გარედან ვუცქერთ, შესაძ-ლოა, არცაა განსაკუთრებული; უბრალოდ, პირველია, რომელმაც მოძრაობა დაიწყო.

თვითკმარია, პასუხისმგებელია თავისი ქმედების, აკონტროლებს საკუთარ მოტივაციას. დანარჩენი თორმეტი ლატენტურები არიან, რადგან, მეორე მხრივ, ისინი არ არიან ცარიელი, სავსე არიან წყლით, სიცოცხლისთვის აუცილებელი სუბსტანციით, ამდენად, შეიცავენ სიცოცხლეს, რომელიც უბრალოდ ჯერ უხილავია.

ინსტალაცია თითქმის ეწინააღმდეგება საბოლოობას. მისი გეომეტრია, თუმცა კი ჩაკეტილია, მაგრამ არსით გახსნილია. რაც სტატიკურად გვეჩვენება, ის აქტიურად გარდაიქმნება. აკვარიუმები შესაძლოა გაივსოს სიცოცხლით, თევზებით და აუცილებლად გაივსება. მოქმედება კი დევწინაა.

ან – მთავარია თევზმა აკვარიუმში ავტოკრატად არ წარმოიდგინოს თავი, ერთადერთი და ცენტრალურ ცოცხალ არსებად. აკვარიუმში ალბათ კომფორტულია, სუფთა წყლით სავსეა, მაგრამ მაინც მინის გალიაა, ტოტალური ხილვადობით. ყველა ხედავს შიგნით მყოფს, ყველაფერი ტრიალებს მის გარშემო. 12 აკვარიუმში მას გარს ეხვევა. მინა კი მაინც მყიდია.

ინსტალაცია თავს არაფერს გვახვევს, ის ვარაუდობს. ბევრი „ან, ან“ არის. მხატვარი ქმნის ერთგვარ „სცენას“, „საიდუმლო სერობას“, რომელზეც მაყურებლის ფიქრები მოძრაობს. და შესაძლოა, ეს არის მხატვრის უმთავრესი ჟესტი – არა მხოლოდ წარმოგვიდგინოს ობიექტი და კვირვებისთვის, დათვალიერებისთვის, კონკრეტული სცენა, არამედ წარმოგვიდგინოს მოდელი ფიქრისთვის – წრიული, კონტრასტული, წყნარი და მოძრავი. თევზი არა მხოლოდ ცოცხლობს, ის ფიქრობს და ჩვენც – მასთან ერთად.

ნანა ყიფიანი

ხელოვნების ისტორიის დოქტორი

13^{aqua} rariums & a fish

Lia Bagrationi

Arranged in a perfect circle are 13 glass aquariums of identical form and content. All of them are filled with transparent, still water. Its existence is calm and unquestionable. The other 12 aquariums are lifeless – filled only with water, without any signs of movement. Therefore, that one aquarium inevitably becomes the center of attention, drawing the gaze not aggressively, but by way of contrast. Its liveliness breaks the symmetry; its movement activates the stillness of the entire composition.

In this circular structure, the central aquarium with the fish can be interpreted as a symbol of Christ. The 12 aquariums around it, in turn, are an echo of the 12 apostles: all twelve are also filled with water, holding the same potential, but without any animation, without an inhabitant within.

At first glance, the installation is minimalistic. The symmetry, the transparency of the glass and water, the silence of the space – all of this creates a sense of order and near-neutrality. However, as is the case with many works of conceptual art, the simplicity of the structure accommodates multiple possible interpretations – symbolic, psychological, theological, and existential.

On the one hand, such an arrangement, in fact, approaches visual theology, uniting

the sacred and the visual. However, this theological interpretation, while resonant and convincing, does not create tension from this theological viewpoint alone. Why? Placing the fish in an aquarium means rendering it visible—completely, endlessly. In principle, from a theological perspective, this is precisely the paradox. Christ is simultaneously manifest and the most hidden of mysteries. The aquarium, in this respect, can even be considered a church—a vessel for the divine presence, a constructive space where the sacred both resides and is revealed.

There is one key detail: at the bottom of every aquarium, both where the fish swims and where there is only water, a clay plate, a knife, and a cup are affixed to the bottom. Where does this thought lead us? To the Last Supper, of course. Before us is another, very unusual visual interpretation of "The Last Supper." It has many peculiarities, and also a special one that is thought-provoking and quite eloquent. Before us is a "Last Supper" without the main attributes of the Eucharist – it lacks the bread (the body of Christ) and the wine (the blood of Christ). There are cups – vessels for wine, like silent relics underwater. Even the purifying water becomes a symbol of negation, and the sacred act of divine presence is transformed into a silent sorrow. The apostles are not in them either; they are "not yet" visible, or they are implied.

The ritual is suspended, the substance is replaced by the symbol, and the symbol, in turn, by absence, by non-existence. The fish (Christ) swims in the aquarium, but what is before us is still a table of sorrow, an unrealized Eucharist that is in waiting. Existentially, this is also an expression of the human condition – being without unity, existence without essence; an expectation that is not, or not yet, fulfilled.

The symbolism of the bread and wine disappears from the installation quite deliberately; the disciples are also not visible, and this allows us to move in other, different directions that go beyond the scope of "The Last Supper" as a theme.

The transparent aquarium itself is, after all, both a container and a means of display, and at the same time, an artificially created boundary. Consequently, what else could it be a metaphor for? The divine, at once mysterious and revealed, and... imprisoned. The aquarium simultaneously embodies both a church and a cell. This is both impressive and noteworthy: observation of the fish/the divine from the outside is permitted—we can look at it from the outside, observe it from all sides, because the transparent glass of the aquarium simultaneously protects the fish and exposes it, while the water both sustains its life and places it in isolation. Therefore, is it really protected or is it perhaps vulnerable—divine infinity enclosed within the geometry of a transparent "glass house," a kind of trap, a structure that tames. Therefore, is the aquarium a space for the Last Supper or, even more, a temple, or is it a confined environment where the divine cannot move freely? We see Christ (the fish) in it, we talk about him, we represent him, but do we swim with him? Is the water in the aquarium sacred or not? In any case, it is stagnant, not flowing like a river or a sea.

We, too, obviously shift the focus from the divine to the human – to its consciousness, its selfhood, its social perspective. The choreography of perceiving the object raises questions:



What does it mean to be visible and at the same time trapped in an enclosed space? What is the relationship between being and being watched? What does the imprisonment of the self mean; what is its mechanism of control? How do we watch from the outside in, and what does the inhabitant of the glass house see from the inside out? Is the one inside, or are we, the ones outside, full participants in life? And so on. These questions are numerous, and they create the inner dramatic tension of this installation's serene construction.

Or – let's look at it from another perspective. The fish swims, aware that it is confined to a limited space and is under surveillance. In this case, the fish is a symbol of consciousness, which follows a current created by a constructed order. It is an absurd situation, but entirely real, especially if we consider the isolation of modern man, the fragmentation of identity (the real "I" and 12 mirror-like, performative "I"s around it), or the emptiness of these same social systems, full of structures (water), but devoid of life forces (the fish).

The installation, as we noted above, is very open to variation; beyond "The Last Supper" itself, it offers us numerous readings. You too can imagine yourself in the place of the fish swimming in the aquarium and think: "What is happening to me, as a fish in an aquarium; how do I perceive myself and the environment beyond the aquarium in this situation."

So, let us imagine further that the main aquarium is the conscious "I," the subject of experience, movement, and attention. The 12 surrounding aquariums, the dwellings of the apostles, are something like the inner chambers of the mind, filled with an analogous substance of emotion and imagination (water), but devoid of the quality of active consciousness. Let's consider the water of the 12 aquariums to be the subconscious, the environment of inner depths. It leads you toward

introspection, not because it reflects, but because it contains and stills. In this installation, each aquarium is a suspended possibility. The water in them is not inert, but latent...

Or – in purely human terms, the fish generates tension, the only living being in the system, in the installation, created for many. That is why it bears the weight of attention from the outside viewer, the observer, and so it is not only spiritual; it stages a performance of life before many silent witnesses-viewers.

Or – from a social or psychological point of view, the installation could even be seen as a diagram of a kind of sleeper agent. That one fish we watch from the outside may not be special at all; it is simply the first one to have started moving. It is self-sufficient, responsible for its actions, in control of its own motivation. The other twelve are latent because, on the other hand, they are not empty; they are full of water, the substance necessary for life, and thus contain a life that is simply not yet visible.

The installation seems to resist finality. Its geometry, though closed, is open in its essence. What appears to us as static is actively transforming. The aquariums might be filled with life, with fish, and they certainly will be. The action is yet to come.

Or – the main thing is that the fish in the aquarium does not imagine itself an autocrat, the sole and central living being. The aquarium is probably comfortable, filled with clean water, but it is still a glass cage with total visibility. Everyone sees the one inside; everything revolves around it. The 12 aquariums encircle it. And yet, the glass is fragile.

The installation does not impose anything on us; it suggests. There are many "either, or"s. The artist creates a kind of "stage," a "Last Supper," upon which the viewer's thoughts move. And perhaps this is the artist's most important gesture – not just to present us with an object for observation, for viewing, a specific scene, but to present us with a model for thinking – circular, contrasting, calm, and moving. The fish not only lives, it thinks, and we – along with it.

NANAKIPIANI

Doctor of Art History

From the Object to Achromatic Painting

It is only from the exhibition's concept that we realize we have found ourselves in a simulated mise-en-scène of "The Last Supper." The "signifier" of this radial banquet is spatialized by 13 aquariums set upon pedestals, containing achromatic ceramic tableware (a knife, a plate, and a cup) and a fish (Ichthys – Christ). This bewildering, poststructuralist narrative of the biblical scene plays with us in manifold ways, as if the sacred or confessional icon is being directed by Homo ludens—the artist as player. Asceticism, intentional carelessness, laconicism, and achromatization lead us toward a new, alternative, or perhaps a "secular Last Supper" that has emerged from the fable of everyday life.

Achromatization, the draining of color, this transfiguration alters every enigmatic essence in the artist's "translated" biblical scenario, for instance, victimization, the Eucharist, and the catharsis born from empathy. The dialectical framework of the Last Supper was constructed, multiplied, or spatialized through these sentiments in the form of various artistic renditions. This biblical simulacrum, with its achromatic appearance, its haze, and this new artistic "translation," gains its plausibility. It crystallizes into an independent, somewhat fragile given, as the reorganization of the visual narrative is based on the principle of Tabula rasa. A new narrative or mythology is created on the principle of a clean slate; for the page itself is an icon—achromatic, white, a field of featureless references... Tabula rasa never resorts to cultural relativism—to polychromaticism, to the frequency of archetypal-symbolic colors...

The 13 white pedestals create a radial rhythm; these "signifiers" of the Savior and the Apostles allude to everything from cromlechs, menhirs, and cyclopes to even museum inventory necrotized by imperial loot. Such artistic play with the idea that the Last Supper can be monetized as an artifact or a work of art reveals the polysemy of this spatial-immersive installation.

On the frontal wall, a Renaissance perspective rendered in achromatic color and the "utilitarian trinity" (knife, plate, cup) give rise to the simultaneity of achromatic painting. Here, painting possesses space like music; it is an invisible rotundity in space... Marcel Duchamp's white urinal is also achromatic. The artist resorted to the language of the object at a time when painting, for him, had become colorless, had lost its vital signs. With this epochal resonance, Duchamp, in a way, decolorized, whitened da Vinci's Mona Lisa. The frontal gazes of the urinal and the Mona Lisa are equally epic; both reflect humanity's self-determination in time and space, or a new realm breached within art. Robert Gober's bathroom sinks are also achromatic—the sculptor juggles with achromatic imagery to narrate the vulnerable existence of sexual minorities. The sink is again epic, white like Duchamp's, and it illustrates postmodern America. In this case as well, the artist narrates more with an achromatic object than chromatic painting could. In our contemporary and postmodern world, many artists have gravitated toward achromatization as if toward a Mecca, be it Mark Rothko, Giorgio Morandi, Vija Celmins, Ben Nicholson, or Agnes Martin. Their "colorless" works are a post-epistemological, barbaric act; they navigated with tentacles into a meta-reality, that is, into meta-painting, which implies the most unembellished and un-made art. In achromatization,



the subject is depleted, and only through this path does the conscious mind coordinate with the object, that is, with memory. The renunciation of color is a phenomenological archeology.

The "utilitarian trinity" (plate, cup, knife) somewhat integrates with the achromatic painting, and the props of the supper assume a moderate form; otherwise, any toning or tinting would have brought a sense of vulgarity and anachronism, thereby profaning the biblical scene. The achromatic monolith of the entire installation gives rise to multiple versions—from the Last Supper to the museological, artifactual representation of ceramics. Lia Bagrationi's installation ensemble acts like a trampoline, repelling us in any attempt at concretization, as if the artist is returning to one of humanity's primary states—play, while the artist becomes Homo ludens (the playing human, the artist). The only things that are graspable, reliable, and transparent are the vessels, and they are intentionally left uncolored. The achromatic and plastically "raw" ceramic tableware offers us a new, empirical supper, one divested of logocentrism...

KOTE BOLKVADZE

Art Historian

ობიექტიდან აქრომატულ ფერწერამდე

მხოლოდ გამოფენის კონცეფციიდან ვხდებით, რომ „საიდუმლო სერობის“ სიმულირებულ მიზანსცენაში აღმოვჩნდით. რადიალური ტრაპეზის „აღმნიშვნელი“ განივრცობა 13 პოსტამენტზე აღმართული აკვარიუმით, კერამიკის აქრომატული ჭურჭლით (დანა, თეფში და ჭიქა) და თევზით (Ichthys – ქრისტი). ბიბლიური სცენის დამაბნეველი პოსტსტრუქტურალისტური თხრობა მრავალგვარად გვეთამაშება, თითქოს საკრალურ თუ აღმსარებლურ სახე-ხატს Homo ludens-ი, ანუ მოთამაშე არტისტი მართავს... ასკეტურობას, ინტელიგენტურ დაუდევრობას, ლაკონიზმს და აქრომატიზაციას ახალი, მორიგი ან კიდევ ყოველდღიურობის ფაბულიდან გადმოსული „საერო საიდუმლო სერობისკენ“ მივყავართ.



აქრომატიზაცია, გაუფერულება, ფერისცვალება ცვლის ყოველგვარ ენიგმატურ არსს არტისტის მიერ „თარგმნილ“ ბიბლიურ სცენარში, მაგალითად, ვიქტიმიზაციას, ევქარისტიას, ემპათიიდან შობილ კათარსის. საიდუმლო სერობის დიალექტიკური კარედი ამ განცდებით იგებოდა, მრავლდებოდა თუ განივრცობოდა განსხვავებული არტისტული რედაქციების სახით. ბიბლიური სიმულაკრა თავისი აქრომატული იერიით, ბურუსით და მისი კიდევ ერთი ახალი არტისტული „თარგმანით“ იძენს დამაჯერებლობას. იგი დამოუკიდებელ, რამდენადმე მყიფე მოცემულობად იბრთვება, რადგანაც ვიზუალური თხრობის რეორგანიზება Tabula rasa-ს პრინციპს ეფუძნება. ახალი ნარატივი თუ მითოლოგია

სუფთა ფერცლის პრინციპით იქმნება; ფურცელიც ხომ ხატია აქრომატული, თეთრი, უთვისებო რეფერენსების... Tabula rasa არასდროს მიმართავს კულტურულ რელატივიზმს – პოლიქრომატულობას, არქექიპულ-სიმბოლურ ფერთა სიხშირეს...

13 თეთრი პოსტამენტი რადიალურ რიტმს ქმნის; რას აღარ მიემართება მაცხოვრისა და მოციქულთა „აღმნიშვნელები“ – კრომლესებს, მენჭირებს, ციკლოპებს და იმპერიული ნადავლით დანეკროზებულ სამუზეუმო ინვენტარსაც კი. მსგავსი არტისტული თამაშის იმით, რომ საიდუმლო სერობა შესაძლოა მონეტებიდან არტეფაქტად თუ

ხელოვნების ნიმუშად, ცხადყოფს სივრცობრივ-იმერსიული ინსტალაციის პოლისემანტიკას.

ფრონტალურ კედელზე აქრომატულ ფერში გადაწყვეტილი რენესანსული პერსპექტივა და „უტილიტარული სამება“ (დანა, თეფში, ჭიქა) ბადებს აქრომატული ფერწერის სიმულატანურობას. აქ ფერწერა მუსიკასავით ფლობს სივრცეს, უხილავი მრგვლოვანებაა სივრცეში... მარსელ დიუშანის თეთრი პისუარიც აქრომატულია. არტისტმა ობიექტის ენას მიმართა იმ დროს, როცა ფერწერა მასში გაუფერულდა, დაკარგა სასიცოცხლო ნიშნები. არსებული ეპოქალური გამოძახილით დიუშანმა ერთგვარად და ვინჩის ჯოკონდა გააუფერულა, გაათეთრა. პისუარის და ჯოკონდას ფრონტალური მხერვა თანაბრად ეპიკურია, ორივე მათგანი ასახავს ადამიანის თვითგამორკვევას დროსა და სივრცეში თუ გარღვეულ ახალ არეს ხელოვნებაში. აქრომატულია ასევე რობერტ გობერის საპირფარეშოს ნიჟარები – სკულპტორი აქრომატული გამოსახულებით ჟონგლირებს და ჰყვება სექსუალური უმცირესობების მოწყვლად ყოფაზე. ნიჟარა კვლავ ეპიკურია, დიუშანივით თეთრია და პოსტმოდერნისტული ამერიკის ლუსტრირებას ახდენს. ამ შემთხვევაშიც ხელოვანი აქრომატული ობიექტით უფრო მეტს ჰყვება, ვიდრე ქრომატული ფერწერა. ჩვენს თანამედროვეობასა და პოსტმოდერნისტულ სამყაროში მრავალი ხელოვანი, როგორც მექსიკენ, ისე მიემართებოდა აქრომატიზაციას, იქნებოდა მარკ როთკო, ჯორჯო მორანდი, ვია სელმინსი, ბენ ნიკოლსონი თუ აგნეს მარტინი. მათი „უფერო“ ნამუშევრები პოსტეპისტემოლოგიური ბარბაროსული აქტია; ისინი საცეცხებით კოორდინირდებოდნენ მეტარეალობაში, ანუ მეტა-ფერწერაში, რაც ყველაზე შეუღამაზებელ და გაუკეთებელ ხელოვნებას გულისხმობს. აქრომატიზაციაში იწრიტება სუბიექტი და მხოლოდ ამ გზით კოორდინირებს ცნობიერი ობიექტთან, ანუ მესხიერებასთან მიმართებით. ფერზე უარის თქმა ფენომენოლოგიური არქეოლოგიაა.

„უტილიტარული სამება“ (თეფში, ჭიქა, დანა) რამდენადმე მთლიანდება აქრომატულ ფერწერასთან და სერობის ბუტაფორიაც ზომიერ სახეს იღებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ტონირება-შეფერვა უხამსობისა და ანაქრონიზმის შეგრძნებას მოიტანდა, მოახდენდა ბიბლიური სცენის პროფანაციას. მთლიანად ინსტალაციის აქრომატული მონოლითი ბადებს მრავალ ვერსიას – საიდუმლო სერობიდან კერამიკის სამუზეუმო არტეფაქტულ რეპრეზენტაციამდე. ღია ბაგრატიონის ინსტალაციური ანსამბლი ბატუტივით უკუგვადებს კონკრეტიზაციის შემთხვევაში, თითქოს ხელოვანი ადამიანის ერთ-ერთ პირველად მდგომარეობას უბრუნდება – თამაშს, ხოლო არტისტი ხდება Homo ludens-ი (მოთამაშე ადამიანი, არტისტი). მოსახელთებელი, სანდო და გამჭვირვალე მხოლოდ ჭურჭელია და გამიზნულადაც არ იფერება. აქრომატული და პლასტიკურად „ნედლი“ კერამიკული ჭურჭელი ახალ ემპირიულ სერობას გვთავაზობს, ლოგოცენტრიზმისაგან გაცილილს...

კოთე ბოლქვაძე
ხელოვნებათმცოდნე