

ხელოვნება „წინასწარმეტყველებს“

ლია ბაგრატიონის გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“

ანა კლდიაშვილი

საკვანძო სიტყვები: თანამედროვე ხელოვნება, ობიექტი, ინტერტექსტუალობა, ციტაცია, ლია ბაგრატიონი, დომენიკო ნიოლი, დონალდ ჯადი

მოსხენებაში განხილულია თანამედროვე ქართველი არტისტის ლია ბაგრატიონის გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“, რომელიც 2021 წლის დეკემბერში თბილისში გაიმართა. გამოფენის კონცეფცია ე.წ. რბილი ქანდაკების პრინციპს ეფუძნება.

ლია ბაგრატიონის ეს ექსპოზიცია ავლენს პოსტმოდერნიზმის ნიშანდობლივ ტენდენციას – ინტერტექსტუალობას. აქ ჩვენ ვხვდებით ციტატებს სხვა ხელოვანთა (დომენიკო ნიოლის, დონალდ ჯადის, ასევე თავად ლ. ბაგრატიონის) შემოქმედებიდან. არტისტი მეტატექსტუალობის ჭრილში აქცევს მათ ნამუშევრებს, ცვლის ცალკეულ დეტალებს და საკუთარი კონცეფციის პრიზმაში ატარებს მათ. შედეგად, მის ექსპოზიციაში ეს რეპლიკები წარმოდგინდება, როგორც კრიტიკული კომენტარი წინარეტექსტზე (დედანზე).

ლ. ბაგრატიონი თავად მასალას „ამეტყველებს“ და მის სირბილეს გამოფენის კონცეფციის/საზრისის საფუძვლად აქცევს. ერთი შეხედვით, სრულიად რეალურად წარმოდგენილ რუხი ფერის პარალონისაგან დამზადებულ საყოფაცხოვრებო ნივთებს (სკამები, მაგიდა, სავარძელი, კიბე და სხვ.) დაკარგული აქვს ფუნქცია. მასალის სირბილის გამო, ისინი მნახველში არამდგრადობის, აბსურდულობის, მერყეობის და, შესაბამისად, ვარდნის განცდას ბადებს. ეს თანამედროვე ადამიანის არასტაბილური ყოფის ერთგვარი მეტაფორაა, ყოფისა, რომელშიც აღარ დარჩა მყარი ინსტიტუციური თუ მორალურ-ზნეობრივი საყრდენები არც ერთ სფეროში: პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ, კულტურულ თუ ყოფითში. თანამედროვე საზოგადოებაში გაბატონებული ე.წ. „მოქნილობა“, რომლის მეტაფორაცაა ეს პარალონის ობიექტები, პირველ რიგში, იმ ღირებულებათა დევალვაციაზე მიგვანიშნებს, რომლებიც პოსტმოდერნისტული პლურალიზმის სირბილემ და მოქნილობამ და ამ გზით «სხვადასხვა პატარ-პატარა სიმართლეებისა და ჭეშმარიტებების» დამკვიდრებამ ჩაყლაპა. თუმცა აქ მაინც შეიძლება სიმყარის პოვნა: თიხის ორი პატარა ბურთულა და თიხისპანო. ამ ექსპოზიციაში, რომელიც თანამედროვე სამყაროს შფოთიან და არამდგრად სიტუაციას წარმოაჩენს და კრიზისის კონსტატაციას ახდენს, არსებული თიხის ეს „კუნძულები“ თითქოს წინასწარმეტყველებენ კაცობრიობის მესხიერების გაცოცხლებას. აკი გავახსენა კიდევ უკრაინის ომმა ერთი მარტივი, ამჟამად დავიწყებული და ოდესღაც სალი კლდესავით მყარი ჭეშმარიტება: თურმე მომხდური მტრისაგან სამშობლოს დაცვა ღალატი არ ყოფილა, სულაც პირიქით.

კონფერენციის პრიორიტეტულმა თემამ – „კულტურა და გლობალური გამოწვევები“ – განსაზღვრა ჩემი მოხსენების თემის არჩევანი. ეს გახლავთ 2021 წლის დეკემბერში არტ არეას საგამოფენო დარბაზში მოწყობილი ლია ბაგრატიონის გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“, რომელიც, ვფიქრობთ, რომ სწორედ თანამედროვე სამყაროში არსებულ პრობლემებსა და გამოწვევებს ეხმაურება

და უფრო მეტიც, ესაა კრიტიკული რეფლექსია ჩვენს რეალობაზე, რომელიც თანამედროვეობის კრიზისზე მიუთითებს.

გამოფენაზე მისული მნახველი ხვდებოდა თეთრ საგამოფენო სივრცეში, სადაც წარმოდგენილი იყო მუქი რუხი ფერის ობიექტები, საგნები, რომლებსაც ჩვენ, ადამიანები, ყოფაში ვიყენებთ: მაგიდა, სკამები, ჭალი, კიბე, სავარძელი, კარი, თაროები და სხვ.

ტყვიისფერი ობიექტები, თავისი უკიდურესად სადა და ლაკონიური, კუთხოვანი, ხისტი ფორმებითა და ერთგვაროვანი ფერით, მინიმალისტურ ესთეტიკურ გარემოს ქმნიდა. თეთრი ქათქათა კედლების ფონზე წარმოდგენილი, რუხ ობიექტებს შორის დატოვებული გარკვეული ინტერვალები, თავისუფალი არეები, ერთგვარი სივრცობრივი პაუზები, თითოეული მათგანის კარგად აღქმის საშუალებას იძლეოდა და მათ მნიშვნელოვანებას უსვამდა ხაზს, თითქოს ავტორი ჩვენ თვალწინ „აზუმებდა“ ჩვენსავე ყოფას. ეს კი მნახველს იმთავითვე მიანიშნებდა, რომ ეს საგანგებოდ ხაზგასმული სისადავე და ყოფითი ნივთების პრეზენტაცია საგამოფენო სივრცეში კონკრეტულ კონცეფციას ექვემდებარებოდა.

ერთი შეხედვით თითქოს აქ არაფერი იყო განსაკუთრებული, მაგრამ ობიექტებთან მიახლოების შემდეგ მნახველი ხედავდა, რომ კიბე გაღუნულია და მასზე ვერ ავა; კარი დაბრეცილია, ყრუ კედელზეა ჩამოკიდებული და მას არსად მივყავართ; მაგიდის ბედაპირი ტალღოვანია და მასზე ვერაფერს დავდებთ. საგნების სირბილით შექმნილი ეს პირველი შეგრძნება საბოლოოდ ფორმდებოდა მაშინ, როდესაც მნახველი აცნობიერებდა, რომ ავეჯი თუ სხვა საგნები რბილი პარალონისაგან იყო დამზადებული და საკმარისი იყო რომელიმე მათგანს თითოთ მსუბუქად შეხებოდი, რომ ის ქანაობას იწყებდა. ბოლოს კი მნახველი აცნობიერებდა, რომ თუ სავარძელზე, ტახტზე ან სკამზე დაჯდებოდა, იგი აუცილებლად აიტაკბე აღმოჩნდებოდა ანუ მნახველი წამსვე იაზრებდა ვარდნის საშიშროებას და მისი ეს შეგრძნება სრულ რეზონანსში მოდიოდა გამოფენის სათაურთან. ამის შემდგომ კი, ალბათ, ნებისმიერ ადამიანს შეკითხვები უჩნდებოდა: რისი თქმა უნდა ავტორს ამით? რა არის ამ ობიექტებისა და მთელი გამოფენის საზრისი?

ამ შეკითხვებზე პასუხის გაცემამდე ერთ საინტერესო საკითხზე უნდა შევჩერდეთ. ამ ექსპოზიციაში ჩვენ ვხვდებით ციტატებს სხვა ხელოვანთა შემოქმედებიდან. ესენია რეპლიკები იტალიელი მხატვრის დომენიკო ნიოლის, ასევე მინიმალისტური დონალდ ჯადის ნამუშევრებზე და თავად ლია ბაგრატიონის ადრეული კერამიკული სერიის „გამქრალი ქალაქების ანარეკლის“ თემაზე. ამ ობიექტებით ლია ბაგრატიონი

ინტერტექსტუალურ სივრცეს ქმნის. როგორც როლან ბარტი ამბობს, „ყოველი ტექსტი ინტერტექსტს წარმოადგენს; სხვა ტექსტები მასში სხვადასხვა დონეზე და ნაკლებად საცნაური ფორმებით მყოფობს: ესენია წინამორბედი კულტურის ტექსტები ანდა ის ტექსტები, რომლის წიაღშიცაა თავად ავტორი“.¹ ამ თვალსაზრისით ლია ბაგრატიონის ეს ექსპოზიცია ორგანულად ავლენს პოსტმოდერნიზმის ამ ნიშანდობლივ ტენდენციას, თუმცა აქ ყველაზე საინტერესო ისაა, როგორი ტიპისაა ლია ბაგრატიონისეული ინტერტექსტუალობა, როგორ ხდება მის მიერ ციტატებად მოხმობილი ნამუშევრების ინტერპრეტაცია და ექსპოზიციის კონტექსტში, მის ქსოვილში ჩართვა.

საქმე ისაა, რომ ლია ბაგრატიონი ამ ნამუშევრებს პასიურად კი არ იხმობს, ისინი არტისტისეული კონცეფციის პრიზმაშია გატარებული და ზოგ შემთხვევაში საკუთარი საზრისის საპირისპირო კონტექსტშია ჩართული. მაგ., დონალდ ჯადის „უსათაუროს“ შემთხვევაში, ლია ბაგრატიონი მინიმალიზმის ორ კონცეპტუალურ პრინციპს უპირისპირდება. თავად ჯადის კონსტრუქცია არ ბადებს რომელიმე საგნის ალუზიას, ავტორი მაყურებელს სთავაზობს სუფთა ფორმას, ე.წ. წმინდა ვიზუალურ ფაქტს, დაცლილს ყოველგვარი შინაარსისა და საზრისისაგან. ესაა ფორმა, როგორც ასეთი, რომელიც გემოქმედებს მხოლოდ ადამიანის შეგრძნებებზე. რას აკეთებს ლია ბაგრატიონი? იგი ჯადის ფორმაზე დებს ერთ პატარა თიხის ბურთულას და ეს წმინდა ფორმა ჩვენ თვალწინ წამსვე თაროდ ტრანსფორმირდება ანუ კონკრეტულ ფუნქციას იძენს. გარდა ამისა, მინიმალიზმისათვის დამახასიათებელი კრისტალურად ნათელი, მკაფიო ფორმის წარმოდგენაში დიდ როლს ასრულებს მასალა; ჯადის შემთხვევაში ესაა მყარი სუბსტანციები: ალუმინი და მინა, რომელსაც ლ. ბაგრატიონი ცვლის რბილი და არამდგრადი პარალონით. ეს კი ფორმებს ჯადისეულ მკაფიოობასა და სიზუსტეს, ე.წ. წმინდა ფორმობას უკარგავს, სრულიად ცვლის ჯადის ფორმის საზრისს და ჩვენ თვალწინ ჯადის შინაარსისაგან დაცლილი წმინდა ფორმა მოწყვლად ყოფით საგნად – თაროდ – იქცევა, ოღონდ ამ საგანსაც დაკარგული აქვს ფუნქცია მასალის სირბილის გამო. ამგვარად, მინიმალიზმისათვის დამახასიათებელი ეს თვისება – ხელოვ-

1 Barthes, Texte, 1973, გვ. 78.

ნების ნაწარმოებში ინტენციის არარსებობა – ლია ბაგრატიონთან სრულიად უგულვებელყოფილია და განსხვავებულ კონტექსტშია მოქცეული. რბილი მასალით შესრულებული დონალდ ჯადის ფორმა ახალ შინაარსს იძენს, განსხვავებულ ნარატივში ექცევა და სრულიად იცვლის საზრისს. ფორმა კარგავს ფუნქციას არა იმიტომ, რომ ავტორს მისი წმინდა ფორმად წარმოჩენა აინტერესებს, არამედ იმიტომ, რომ ის მასალის გამო ვერ ასრულებს საკუთარ ფუნქციას.

რა ხდება დომენიკო ნიოლის ნამუშევრის რეპლიკის შემთხვევაში? ლია ბაგრატიონი იმეორებს ამ იტალიელი ფერმწერის ტილოზე ასახულ ერთ-ერთ მოტივს: წითელი პერანგის საყელოს. თუ თვალს გადავავლებთ დომენიკო ნიოლის შემოქმედებას, ცხადი გახდება, თუ რატომ ირჩევს ქართველი არტისტი მის ნამუშევრებს. დომენიკო ნიოლი, შეიძლება ითქვას, „ყოფის მხატვარია“, ოღონდ ეს ყოფა მეტად თავისებურია. ნიოლი ყოფითი დეტალების ახლო ხედით წარმოჩენის დიდოსტატია და მის მიერ აღწერილი ყოფა მხოლოდ საგანთა დეტალებისაგან შედგება. ნიოლის ჰიპერრეალისტური დეტალები ახლო კადრით მოაქვს მნახველთან, ისინი ძალზე მასშტაბურია, ფოკუსირებულია და ერთგვარად ფოტოგრაფიულადაა კადრირებული. „მე არასდროს ვისწრაფოდი დეფორმაციისაკენ... ჩემი თემები მომდინარეობს ჩემ გარშემო არსებული სამყაროდან, ნაცნობი სიტუაციებიდან, ყოველდღიური ცხოვრებიდან, რადგან მე არასდროს გამოვდივარ ობიექტის წინააღმდეგ, მე მხოლოდ მათ ჯადოსნურ თანამყოფობას განვიცდი“ – ამბობდა მხატვარი.²

მის სურათებში ვხვდებით თხრობითობას მოკლებულ რეალიზმს, ნიოლი თითქოს გამადიდებელი შუშის ქვეშ ხატავს ამ საგნებს, მათ სახასიათო დეტალებს, ფაქტურასა თუ ტექსტურას მათ იმანენტურ გამოვლინებაში. იგი ეძიებს მათში მიწიერს, პროზაულს. ეს „კვამისაგნებია“, რომელთა დეტალების განსაკუთრებულად გადიდება ხაზს უსვამს მათ რეალურობას,

მათ ონტოლოგიურ ბუნებას, მაგრამ, ამავე დროს, ერთგვარ სიმულაკრებადაც აღიქმება.³

დომენიკო ნიოლი მანიპულირებს დეტალებით, თითქოს ლუბის ქვეშ აკვირდება მათ, დეტალურად ამოხატავს ორნამენტულ სახეებს, ზედმიწევნით წარმოაჩენს სხვადასხვა ქსოვილის ფაქტურას. ავტორი თითქოს ერთობა ამ ყოველივეთი, რაც შორეულად კვატროჩენტისტების დეტალებისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას მოგვავიწყებს, თუმცა ნიოლისთან არ არის იტალიელი კვატროჩენტისტებისათვის, ან ჩრდილოეთის რენესანსის ოსტატებისათვის დამახასიათებელი დეტალებით ტკობა, მათი კვლევა, შესწავლა; აქ თითქოს მხოლოდ ამ დეტალების გულგრილი ფიქსაცია და მათი ფორმებითა და ფაქტურებით გართობა-მანიპულირება და დეტალის გაფეტიშებაა. ნიოლის შემოქმედებას ხშირად პოპარტსა და მინიმალიზმსაც უკავშირებენ, თუმცა მისი ეს თეტიკა რადიკალურად განსხვავდება ორივესაგან.⁴ ნიოლი, შესაძლოა, თავის თანამედროვე პოპარტისტთა მსგავსად, ასახავს ყოველდღიური მოხმარების საგნებს, როგორც ბანალურობის გამოვლინებას, მაგრამ ნიოლის შემოქმედება პოპარტისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი არ იყენებს მხატვრობას კულტურული და სოციალური კომენტარისათვის.⁵ იგი კონცენტრირებულია ყოფით ობიექტზე, როგორც ასეთზე, მის ონტოლოგიურ, მატერიალურ სტატუსზე და ამით არაფერზე არ მიგვითითებს, მის სამყაროში საგნები მხოლოდ არსებობენ. ნიოლი, პოპარტისტებისაგან განსხვავებით, არც მექანიცისტური ეპოქის პირშემა, მას არ აინტერესებს გამოსახულების გამრავლება და ამ მხრივ მისი ნამუშევრები ტრადიციული ფერწერის ხაზს აგრძელებს.⁶

როგორც ვხედავთ, ლია ბაგრატიონსაც, დომენიკო ნიოლის მსგავსად, ყოფითი საგნები სახელოვნებო სივრცეში შემოაქვს და მათ ობიექტებად აქცევს. ამდენად, ნიოლის ნამუშევრის ციტატად მოხმობა ქართველი არტისტის მიერ, თემატური თვალსაზრი-

2 Bew, Sumptuous, AnOther, 2022.

3 Alemani, Detail, 2018.

4 ნიოლის ნამუშევრებს, პოპარტის გარდა, ხშირად აკავშირებდნენ ჰიპერრეალიზმთან, სიურრეალიზმთან, მინიმალიზმსა თუ აბსტრაქციასთან, მაგრამ რეალურად მისი შემოქმედება არც ერთ ამ მიმდინარეობაში არ ჯდება. იხ.: Harper, The Peculiar, 2022.

5 Alemani, დასახ. ნაშრ.

6 Harper, The Peculiar, 2022.

სით, სრულიად გამართლებულია, თუმცა, არის არსებითი სხვაობაც. ნიოლი აქცენტს აკეთებს დეტალების დეტალებზე, ცალკეულ დახვეწილ ელემენტებზე, მაგ., როგორებიცაა საყელოს ამოგვირისტებული კბილანები და პატარა ამოქარგული რომბები, რომლებიც ორნამენტებად აღიქმება და ერთგვარ დახვეწილობას ანიჭებს საყელოს, ფუფუნების საგნად აქცევს მას. ასევე ნიოლი აქცენტს აკეთებს ფაქტურაზეც. ღია ბაგრატიონი სრულ იგნორირებას უკეთებს ამ დეტალებს და მხოლოდ ნიოლის საყელოს ზოგად ფორმას იმეორებს, ისიც არაზუსტად. გარდა ამისა, ქართველი არტისტი ცვლის მასალას და ფერწერის მაგივრად ნიოლის მოტივს აქტიური წითელი პარალონით ახორციელებს. შესაბამისად, მასალის ცვლილება იწვევს მთლიანი ფორმის გაუხეშებას, რის შედეგადაც, ნიოლის მსგავსად, დეტალებით და მათი დახვეწილობით გართობა შეუძლებელი ხდება. ნიოლის მიერ დენადი, რბილი ფორმებითა და ჩამქრალი წითლით აღწერილი ყოფის დეტალი, რომელზეც ამოქარგული მბზინავი რომბები მოხდენილი დეკორის ფუნქციას ასრულებს, ღია ბაგრატიონთან მკაცრ, ხისტ, წვეტიან, სრულიად სადა, დეკორსმოკლებულ ფორმად იქცევა, აბსტრაქციისაკენ იხრება და ნიოლის ნამუშევრიდან რჩება მხოლოდ „შიშველი“ წვეტებიანი საყელო და წითელი ფერი, რომელიც საკმაოდ დრამატულად ჟღერს ნეიტრალურ რუხ-თეთრ გარემოში. ამგვარად, ლ. ბაგრატიონი ნიოლის ციტირებისას, ისე, როგორც ჯადის შემთხვევაში, ცვლის დედნის საზრისს, უფრო მეტიც, სრულიად საპირისპირო ესთეტიკას და, შესაბამისად, მნიშვნელობას ანიჭებს მას. ლ. ბაგრატიონის რეპლიკა კარგავს ყოფითობას და მასალისა თუ წითლის ტონის ცვლილებათა გამო, ნიოლისეული მანიპულირებისა და გართობის სფეროდან ახალ საზრისობრივ ველში, კრიტიკის ველში ინაცვლებს. ნიოლისეული „გულ-გრილი მშვიდი ონტოლოგია“ ლ. ბაგრატიონთან „ექსპრესიულ ღირებულებით ონტოლოგიად“ ტრანსფორმირდება. ეს ერთგვარი კრიტიკული კომენტარია სხვა ნამუშევრებზე და სულაც არაა გასაკვირი, რომ ლ. ბაგრატიონი ამ ნამუშევრებს სწორედ ასე ასათაურებს – „კომენტარი დომენიკო ნიოლის ნამუშევარზე“, „კომენტარი დონალდ ჯადის ნამუშევარზე „უსათაურო“.

რაც შეეხება თავად არტისტის მიერ საკუთარი ნამუშევრის ციტატის მოხმობას ამ ექსპოზიციაში. ღია ბაგრატიონი იყენებს ერთ-ერთ ფორმას 2008 წელს შექმნილი საკუთარი სერიიდან „გამქრალ ქალაქთა ანარეკლი“ და მას მაგიდის თავზე ჭაღის სახით კიდებს. თავად ეს თიხით შექმნილი სერია, რომელიც ომის შედეგად დანგრეულ, მიტოვებულ გამქრალ ქალაქებს ასახავს, არაჩვეულებრივად წარმოაჩენს ომის უბედურებას და დრამატული ჟღერადობით გამოირჩევა. (სერია რომ 2008 წელსაა შესრულებული, რაც რუსეთის აგრესიასა და განადგურებულ ქართულ დასახლებებზე უნდა მიგვანიშნებდეს). სწორედ ამ სერიიდან აღებულ ფორმას ციტირებს არტისტი პარალონით და დანგრეული და გამქრალი ქალაქის ხსოვნა ყოფით სივრცეში შემოაქვს. გადამწვარი ქალაქი აქ სამომხმარებლო საგნად – ჭაღად – ქცეულა; თანაც პარალონის ჭაღად, რომელიც, ვერასდროს გაანათებს ოთახს. ავტორი გულისხმობს, რომ ნანგრევსაც კი დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა და ტრანსფორმირებულა ერთგვარ დეკორად, რომელიც დამოკლეს მახვილივით კიდია ჩვენს თავზე, ჩვენს ყოფაზე, თუმცა ეს დამოკლეს მახვილივით რამდენად ბასრია, არავინ იცის. მისი მახვილობაც, ტყვიისფრის მიუხედავად, ილუმორულია, რადგან ის რბილი და მსუბუქი მასალისგანაა შექმნილი. როგორც ვხედავთ, ამ დრამას, რომელიც დღესაც ღია ტრილობაა მრავალი ადამიანისათვის, თითქოს დაუკარგავს სიმძაფრე და ჰაერში უფუნქციოდ კიდია.

როგორც ვხედავთ, ინტერტექსტუალობა ამ ექსპოზიციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია, რომელიც ერთგვარ საზრისობრივ ველს ქმნის. ამგვარი „ველები“ კარგად აქვს აღწერილი ფრანგ ლიტერატურის თეორეტიკოს ჟერარ შენეტს თავის „ტრანსტექსტუალობის“ კონცეფციაში. მას „ტრანსტექსტუალობა“ „ინტერტექსტუალობაზე“ მეტად ყოვლისმომცველ ტერმინად მიაჩნია. ტრანსტექსტუალობა გულისხმობს ტექსტური ტრანსცენდენციის კატეგორიზაციას, რომელიც არად დაგიდევს ჟანრებს, ცვლის და აფართოებს სხვისი შინაარსის მიხედვით შექმნილ ტექსტს. ფრანგმა მკვლევარმა ჟერარ შენეტმა ტრანსტექსტუალობის ხუთი ძირითადი ფორმა გამოყო.⁷ მათ შორის ერთ-ერთია ე.წ. მეტატექსტუალობა, რომელიც

7 ჟ. შენეტის მიერ გამოყოფილი ინტერტექსტუალობის ხუთი ფორმა: 1. ინტერტექსტუალობა, როგორც ერთ ტექ-

გაიაზრება, როგორც კომენტარი და ხშირად კრიტიკული მითითება წინარეტექსტზე (დედანზე). ინტერტექსტუალობის წორედ ამ ფორმას ირჩევს ლია ბაგრატიონი. როგორც დავინახეთ, იგი ნიოლის ციტირებისას იმგვარად ცვლის დედნის მასალას, ფერს, დენად ფორმებს, რომ სრულიად სხვა ტიპის მხატვრულ სახეს ვიღებთ. ამ სახის მძაფრი ექსპრესიული და დრამატული ემოცია თითქოს ერთგვარი რეფლექსიაა, კრიტიკული კომენტარია ნიოლის მიერ ნივთების დეტალების ფორმებითა და ფაქტურებით მშვიდსა და გულგრილ მანიპულაციაზე. დ. ჯადის შემთხვევაში ლ. ბაგრატიონი ზუსტად იმეორებს რა დედნის ფორმას, მკვეთრად უპირისპირდება მინიმალიზმის ე.წ. წმინდა ფორმას და მას საგნად აქცევს, რითიც, მიუხედავად თავად მთელი ექსპოზიციის მინიმალისტური ესთეტიკისა, კრიტიკულ ველში ატარებს მინიმალიზმისათვის დამახასიათებელ ემპირიკისაგან „გაქცევას“. კრიტიკულ ჟღერადობას იძენს ლია ბაგრატიონის საკუთარი ნამუშევრის ციტატაც, როდესაც ჩვენ თვალწინ განადგურებული ქალაქის სახეხატი დავიწყებას მიეცემა და ყოფით დეკორატიულ ნივთად იქცევა.

„ვარდნის საშიშროების“ კონცეფციაში, რომელიც ლ. ბაგრატიონთან ერთად, გამოფენის კურატორ თამთა შავგულიძის მიერაა შემუშავებული, წამოჭრილია „რბილი ქანდაკების“ საკითხი და დასმულია რამდენიმე შეკითხვა, მათ შორის: „რას ნიშნავს სკულპტურული ფორმა თანამედროვე ხელოვნებაში და როგორი შინაარსების გააზრების რესურსს იძლევა არაკონვენციური ქანდაკება?“ მისი თქმით, რბილი ქანდაკება – ნებისმიერი გამძლე, მაგრამ არამყარი მასალისგან შექმნილი ობიექტი, რომელსაც თავისი რამდენიმე ათეული წლის ისტორია აქვს დასავლეთში, ჩვენში სპორადულად იქმნებოდა... ე.წ. რბილი ქანდაკების მაგალითი თავად ლია ბაგრატიონის შემოქმედებაშიც გვხვდება. 2019 წელს ქარვასლაში გამართულ გამოფენაზე (სახელწოდებით „შეშლილი ჩაის სმა“), ერთ-ერთ დარბაზში წარმოდგენილი იყო ქალების უზარმაზარი ფიგურები თავების გარეშე.⁸

მათგან მიღებული პირველი შთაბეჭდილება იყო მონუმენტურობის განცდა, მაგრამ შემდეგ, დაკვირვებისას, მნახველი აღმოაჩენდა, რომ ეს მონუმენტურობა სრულიად ილუზორული იყო, რადგან ქალების ფიგურებს ქმნიდა მათი ტილოს კაბები. ქსოვილის სპილოს ძვლისა თუ მარმარილოს ფერი და თავად ფიგურების დიდი ზომა, ერთგვარად ატყუებდა მნახველის თვალს და ერთი შეხედვით ქმნიდა ფორმის სიმყარის განცდას, მაგრამ კაბების ქსოვილისავე სირბილე თითქოს იქვე ამხელდა ამ „ტყუილს“. ადამიანს უჩნდებოდა განცდა, რომ მონუმენტური კოლონები, რომლებიც ჩვენს ცნობიერებაში, საზოგადოდ, სიმყარესთან და დაცულობასთან ასოცირდება, ჩვენ თვალწინ ფუტურო ფორმად იქცეოდა. ლ. ბაგრატიონმა სწორედ იმ გამოფენაზე დაგვანახა ადამიანთა სამყაროს ილუზორულობა, გვიჩვენა, რომ ის, რაც მყარი გვეჩვენება და ერთი შეხედვით, მდგრად კოლონებად წარმოგვიდგება: ჩვენი ღირებულებები, კონსტიტუციები, ინსტიტუციები, დაწერილი თუ დაუწერიელი მორალურ-ზნეობრივი კანონები, მაგრამ სინამდვილეში სრული ილუზიაა.

ჩვენ მიერ განსახილველ გამოფენაზე („ვარდნის საშიშროება“) ეს აზრი ერთგვარად გრძელდება, იცვლის რაკურსს და ღრმავდება კიდევ. აქ ეს იდეა, კოლონებით შექმნილი მისტიკური გარემოს ნაცვლად, ადამიანთა ყოფაშია შემოტანილი. აქ ობიექტების სახით წარმოდგენილი სრულიად ბანალური ყოფითი ნივთები ქცეულან მთავარ „მოქმედ გმირებად“, მაგრამ ისევე, როგორც დღეს სიტყვებს აქვთ დაკარგული მნიშვნელობა, ამ „გმი-რებსაც“ დაუკარგავთ საკუთარი ფუნქცია: პარალონის კარი ვერ აცალკევებს სივრცეებს, სკამი თუ სავარძელი ვერ ზიდავს ადამიანის სხეულს, კიბეს ვერ აგვყავართ ზემოთ და ა.შ. ერთი ძალზე საინტერესო ობიექტია პარალონისაგან დამზადებული – გაშლილი მუყაოს ყუთი, რომელიც რატომღაც კედელზე კიდა, როგორც ხელოვნების ნიმუში. ამ ობიექტის ფორმა იმგვარია, შესაძლოა, ადამიანს ჯვართან გაუჩნდეს ასოციაცია, რაც რწმე-

სტში ორი ან მეტი ტექსტის უბრალო „თანაარსებობა“ (ციტატა, ალუზია, პლაგიატი და სხვ.); 2. პარატექსტუალობა, როგორც ტექსტის მიმართება საკუთარ სათაურთან, ეპიგრაფთან, ბოლოსტყვაობასთან და ა.შ.; 3. მეტატექსტუალობა, როგორც კომენტარი და ხშირად კრიტიკული მითითება წინარეტექსტზე (დედანზე) 4. ჰიპერტექსტუალობა, როგორც ირონიული პაროდირება ერთი ტექსტისა მეორე ტექსტში; 5. არქიტექსტუალობა, რომელიც გააზრებულია როგორც ტექსტებს შორის უანრობრივი კავშირი. იხ.: Genette G. Palimpsestes, 1982.

8 კლდიაშვილი, წარსული, 2021, გვ., 243-256.

ნისა და რელიგიური ინსტიტუციების სფეროში გადაგვამისამართებს და ეს უცნაურად დეფორმირებული „ჯვარი“ იმ წილში არსებულ სიმრუდესა და კრიზისზე მიგვანიშნებს.

ამგვარად, საგამოფენო სივრცეში ადამიანისათვის ჩვეული ნივთებით შექმნილია სრულიად უჩვეულო გარემო. ნივთებს, რომლებიც, ერთი შეხედვით, ბუნებრივად გამოიყურება, დაკარგული აქვთ გამოყენებითი ფუნქცია, რაც უპირველესად რბილი მასალითაა განპირობებული. ამ შემთხვევაში მთავარი სახვითი საშუალება არის არა ტრადიციული ელემენტები და ხერხები, როგორებიცაა ობიექტების ფორმა, მათი კომპოზიციური სტრუქტურა ან ფერი, არამედ თავად მასალა, მისი ფაქტურული თვისება – მოჩვენებითი სიმყარე და რეალურად კი – სირბილე და მოქნილობა. ამგვარად, არტისტი ამეტყველებს თავად მასალას და მისი საშუალებით გვიცხადებს საზრისს.

ფორმის, ფერის და სხვა სახვითი საშუალებების მაქსიმალური ლაკონიზმი და სიძუნწე წინა პლანზე წამოსწევს მასალის როლს, სწორედ მასალა იქცევა აქ ნიშნად და ეს ხდება იმიტომ, რომ არტისტს ვიზუალური ხელოვნების სამყაროში შემოაქვს ტაქტილური აღქმის მომენტი. ადამიანი არა მხოლოდ მხერით, ვიზუალურად ერთვება ობიექტების აღქმაში, არამედ – საკუთარი სხეულითაც, იგი მსუბუქი და მოქნილი მასალის გამო თითქოს ფიზიკურად გრძნობს ობიექტების სირბილეს. აღსანიშნავია, რომ გამოფენაზე მნახველები ხშირად ხელით ეხებოდნენ ობიექტებს, რომლებიც თითის მსუბუქად მიდებისთანავე იწყებდნენ ვიბრირებას, რაც მნახველში არამდგრადობის, მერყეობის განცდას ბადებდა, თითქოს მას მიწა ეცლებოდა ფეხქვეშ. ეს თანამედროვე ადამიანის არასტაბილური ყოფის ერთგვარი მეტაფორაა, ყოფისა, რომელშიც აღარ დარჩა მყარი ინსტიტუციური თუ მორალურ-ზნეობრივი საყრდენები არც ერთ სფეროში: პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ, კულტურულ თუ ყოფითში. თანამედროვე საზოგადოებაში გაბატონებული ე.წ. „მოქნილობა“, რომელიც ხშირად უპრინციპობასთანაა წილნაყარი და პრაგმატიზმად საღდება, პირველ რიგში, იმ ღირებულებათა დევალვაციაზე მიგვანიშნებს, რომლებიც პოსტმოდერნისტული პლურალიზმის სირბილემ და მოქნილობამ

და ამ გზით „სხვადასხვა პატარ-პატარა სიმართლებებისა და ტემპარიტების“ დამკვიდრებამ ჩაყლაპა. ეს კრიტიკული რეფლექსიაა რეალობაზე, ადამიანთა საზოგადოებაში გამქრალ საკაცობრიო ღირებულებებზე. თუმცა... ამ ექსპოზიციის მიხედვით შეიძლება სიმყარის პოვნა. აქ გვხვდება ორი პატარა თეთრი კერამიკული ბურთულა: ერთი მაგიდის დატალღულ ზედაპირზე დევს, მეორე კი ჯადის რეპლიკის ერთერთ „თაროზე“ შეუცურებია არტისტს. ეს თითქოს ის „მარცვლებია“, რომლებიც დავიწყებულ სიმყარეს – საუკუნეებში გამოვლილ კაცობრიობის მიერ გამოცდილ და დაკარგულ ღირებულებებს შეგვახსენებს და საიდანაც შემდგომ ეს სიმყარე უნდა გამრავლდეს, განივრცოს და მოიცვას სამყარო. თეთრი თიხითვეა შექმნილი ერთ-ერთ დარბაზში კედელზე დაკიდებული პანო, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ, თავისი თეთრი ფერის გამო, კედლის ზედაპირს ერწყმის და ნაკლებად შესამჩნევია, საზრისობრივი თვალსაზრისით, უდიდესი დატვირთვის მქონეა სწორედ თავისი სიმყარის გამო. თიხის პანოს დახეთქილი ზედაპირი და ალაგ-ალაგ ჩამოფხავებული მონაკვეთები მის სიძველეს უსვამს ხაზს. ამ შემთხვევაშიც მასალას ამეტყველებს არტისტი. თიხით „მეტყველება“ სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა ღია ბაგრატიონისათვის. იგი პროფესიით კერამიკოსია და კარგად ფლობს ამ მასალას. თიხა მისთვის საკრალური, პირველქმნილი მასალაა, რომელიც შესაქმისეულ ინფორმაციას ინახავს. იგი ამბობს:

„დღეს მე, როგორც არტისტს, თიხის გარეშე არ წარმომიდგენია ჩემი საქმე. თიხა მეხსიერების ტურტელია. ის თანამედროვე ხელოვნების ტერიტორიაზე თავისი სუბსტანციის დაუსრულებელ მეხსიერებაში ჩადებული ფორმებით ოპერირებს. ჩემი ამოცანაა გავაცოცხლო მისი მეხსიერება“.⁹

ამ გამოფენაზეც არტისტი სწორედ მეხსიერებას აცოცხლებს. იგი თანამედროვე უსიცოცხლო ხელოვნურ პარალონს ბუნებრივ ცოცხალ მასალას – შესაქმისეულ თიხას და თიხის მეხსიერებაში ჩადებულ ათასწლეულებამოვლილ იმ ფასეულობებსა და ღირებულებებს უპირისპირებს, რომლებსაც, თიხისათვის ფორმის მინიჭებისას, ძველი ოსტატები მასში დებდნენ. თიხაც, როგორც პარალონი, ღია ბაგრატი-

9 გაბელაია, სამყარო, ET_ , 2022.

ონის ხელში მთავარ სამეტყველო საშუალებად, ერთგვარ ნიშნად იქცევა. და თუ არტისტი რბილ პარალონს თანამედროვე ეპოქაში გაბატონებული არამდგრადობის, მერყეობის, უპრინციპობასთან წილნაცარი უღირებულებო მოქნილობისა და ტყუილის, ერთგვარი „ღირებულებითი ამნეზის“ ნიშნად მოიპყრება, მყარი თიხა მისთვის კაცობრიობის საგანძურში დავანებულ-დაძველებული, თითქოს ყავლგასული ფასეულობების შემნახველი და შემფარებელი სუბსტანციაა, თავად ამ ფასეულობათა ნიშანია. არტისტი გვაუწყებს, რომ ეს ნიშნები (თიხის პანო და ბურთულები) ჩვენს არამდგრად ყოფაში აქა-იქ მაინც არსე-

ბობს და შეგვასხენებს, თუ სად შეიძლება ადამიანმა იპოვოს ის, რაც დაავიწყდა ან დაკარგა. ამ ექსპოზიციაში, რომელიც თანამედროვე სამყაროს შფოთიან და არამდგრად სიტუაციას, მასში გაბატონებულ ღრმა კრიზისს წარმოაჩენს და კრიზისს აფიქსირებს, თიხის ეს „კუნძულები“ თითქოს წინასწარმეტყველებენ კაცობრიობის „ღირებულებითი მეხსიერების“ გაცოცხლებას. აკი გაგვასხენა კიდევ უკრაინის ომმა ერთი მარტივი, ამჟამად დავიწყებული და ოდესღაც სალი კლდესავით მყარი ჭეშმარიტება: თურმე მომხდური მტრისაგან სამშობლოს დაცვა ლალატი არ ყოფილა, სულაც პირიქით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გაბელაია ა. სამყარო როგორც ნიშანი – ინტერვიუ ლია ბაგრატიონთან, ქართული ინტერნეტ ჟურნალი ET_ , <https://at.ge/2020/05/25/lia-bagratiioni/>
- კლდიაშვილი ა. წარსული აწმყოს კონტექსტში, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული ხელოვნება და თანამედროვეობა, 2021 #1(11), გვ., 243-256.
- Alemani C. Detail of a detail. Domenico Gnoli's portrayals of society through obscure objects and the absent human figure. The exhibition catalogue to the show at Luxembourg & Dayan gallery. New York, 3 May – 14 July, 2018. <http://kvadratinterwoven.com/detail-of-a-detail>
- Barthes R. Texte. // Encyklopaedia universalis. – P., 1973. Vol 15, გვ., 78
- Bew S. Sumptuous Paintings that Fetishize Everyday Italian Life, AnOther, 2022. <https://www.anothermag.com/art-photography/13695/sumptuous-paintings-that-fetishise-everyday-italian-life>
- Genette G. Palimpsestes: Le Literature au second degree. – P. 1982.
- Harper E. The Peculiar perfectionism of Domenico Gnoli. Apollo. The international Art Magazine. 14.01.2022. <https://www.apollo-magazine.com/domenico-gnoli-fondazione-prada-milan/>

ART “FORETELLS”

Lia Bagrationi’s exhibition “Fall Hazard”

Ana Kldiashvili

Keywords: Contemporary Art, Object, Intertextuality, citation, Lia Bagrationi, Domenico Gnoli, Donald Judd

The presentation reviews the exhibition Fall Hazard by contemporary Georgian artist Lia Bagrationi, held in December 2021 in Tbilisi. The conceptual layout of the exhibition reflects the principle of so-called soft sculpture.

Lia Bagrationi’s exposition exposes the typical postmodern tendency of intertextuality. It cites works by other artists (Domenico Gnoli, Donald Judd and even Lia Bagrationi herself). Their works are drawn into the metatextual context created by the artist, where she changes individual details and runs them through her own conceptual prism—consequently, these replicas present themselves as critical commentaries on the original text.

Lia Bagrationi adds a new conceptual layer to the field of soft sculpture. The artist lets the material “speak” for itself, allowing its softness to become the concept of the exhibition. At a glance, we see a very realistic representation of household items made with grey foam rubber (such as chairs, a table, a sofa, and a ladder), which have lost their function; they may exist, but there is no use for them. The softness of the material evokes the feeling of instability, absurdity and fluctuation, hence, a sense of falling, a kind of metaphor reflecting the instability of contemporary human beings and their reality, where there are no more stable institutions or value systems left to rely on, not in political, economic, social, cultural or any other areas of life. These foam rubber objects are metaphors of flexibility prevalent in contemporary society, pointing out the devaluation of values brought about by the pluralism of postmodern softness and flexibility. As a result, values are swallowed up by the established “difference of little truths”. Still, one can also find expressions of solidity in her work: two little spheres and a panel. The exposition reveals an anxiety-ridden and unstable state of the contemporary world and makes a constatation of a crisis. As if the clay “islands” are foretelling the awakening of the lost memory of humanity. Indeed the war in Ukraine has reminded us about the simple, long forgotten and rock-solid truth: it is not treason to defend your country from an invading enemy, on the contrary.

The priority topic of our conference, Culture and Global Challenges, determined my choice of the subject matter for this presentation. Indeed, the Fall Hazard solo exhibit by Lia Bagrationi, held at Artarea Gallery in December 2021, is a direct response to the challenges and problems of the contemporary world, a critical reflection of our reality referencing the crisis of contemporaneity.

The visitors of the show suddenly find themselves in a white exhibition hall surrounded by dark grey objects: representations of everyday household items we use on a daily basis, such as chairs, a table, a sofa, a chandelier, a ladder, a door, bookshelves and so on. These lead-colored objects, with their extremely plain and laconic, angular, rigid forms and uniform color, create an

aura of aesthetic minimalism. The contrast formed by the intervals (the free areas, the spatial intermissions) between the grey objects against the stark whiteness of the walls allowed the viewers to differentiate between them clearly, underlining their importance. It was as if the author was “zooming” in on our very lives right before our eyes. The intentional accentuation of simplicity and everyday objects in an exhibition hall sends a straightforward message to the viewer that there is a core concept behind the exhibition.

At first glance, nothing is unique about the represented items. However, as one got close enough to the objects, it becomes clear that the ladder is crooked and, therefore, one cannot climb it; the door is warped, attached to a dead wall, and does not lead anywhere; the

surface of the table is wavy and cannot hold anything. The initial sensation triggered in the viewer by the softness of the objects took shape the moment the viewer learns that they are made of soft fiber rubber, and once touched even lightly with a finger, they start swaying. Essentially, the viewer becomes aware of the fact that sitting on either the chair or sofa means eventually winding up on the floor, thus recognizing the hazard of falling, a sense that fully resonates with the title of the show. The experience of the show certainly raises some questions, like what is the artist trying to convey? What are the purpose of the objects and the exhibition at large?

Before answering these questions, one interesting issue needs to be addressed. In this exposition, we encounter citations from other artists' works. These are replicas correlating the works of Domenico Gnoli, Donald Judd and Lia Bagrationi (her early piece from the ceramic series *Mirror Reflections of Vanishing Cities*). With these objects, Lia Bagrationi creates an intertextual space. As Roland Barthes puts it: "All texts are intertexts; the other texts exist in them on different levels in less recognizable forms: these are the texts from the previous culture or texts within which the author itself is present".¹ From this perspective, Lia Bagrationi's exhibition organically exposes this specific tendency of postmodernism. However, what is most interesting here is the particular type of intertextuality the artist presents, the way in which she interprets the works appropriated as citations and integrates them within the fabric of the context of the exposition.

The way the artist appropriates the works is far from being passive in approach. Instead, they are carried through the prism of the artistic concept and, in some cases, within a self-contradictory context (against its own concept). For instance, in the case of Judd's *Untitled*, Lia Bagrationi negates two conceptual principles of minimalism. Judd's construction does not evoke allusion to any object but offers pure forms to the viewer, the so-called pure visual facts, empty of content and meaning. These are forms that, as such, only affect the senses. Lia Bagrationi, on the other hand, places one little clay ball on Judd's form and this pure form transforms into a shelf; thus, it acquires a concrete function. Besides this,

the materials play a significant role in expressing the crystal clarity of forms characteristic of minimalism; in Judd's case, the solid substances: aluminum and glass, turned into unstable parolon by Lia Bagrationi, causing the loss of Judd's clarity and precision, the so-called "pure-formness", completely changing his concept of forms and right before our very eyes Judd's pure form empty of content and meaning converts into a vulnerable everyday object, into a shelf. However, because of its softness, this object, too, has lost its function. In the case of Lia Bagrationi, the absence of intention characteristic of minimalist works is fully disregarded and is bound within a different context. The forms made of soft materials acquire new content, become a part of a different narrative, and change their meaning altogether. Forms lose their function not because the author is interested in presenting them as pure forms but because they cannot fulfil their function because of the material.

Regarding the replica of Domenico Gnoli's work, Lia Bagrationi repeats one of the motives depicted in his painting: the red shirt collar. If one closely observes the oeuvre of Italian artist Domenico Gnoli, it becomes clear why the Georgian artist chooses to cite his art. One could say that Domenico Gnoli is a "Genre Painter". However, he has a particular way of illustrating everyday scenes, namely with his mastery of enlarging details. Gnoli closes in on the details of daily life, presenting them from a close view. His depiction of daily existence is solely made up of details of objects. Gnoli's close-up shots of the hyperrealist details are large-scaled, focused, and photographically framed. As Gnoli puts it: "I was never driven towards deforming...my themes stem from the reality that surrounds me, the familiar situations and everyday existence, this is because I am not opposed to objects, I only experience the magic of coexisting with them".² In Gnoli's paintings, one encounters realism devoid of narrative; it is as if he is painting these objects with a magnifying glass, depicting their characteristic details, patterns or textures in their immanent manifestation. He seeks something earthly and prosaic in them. These are quasi-objects whose details are specifically magnified, thus underlining their realness, their ontological nature. Though at the same time, they can be per-

1 Barthes, *Texte*. 1973. p., 78.

2 Bew, *Sumptuous*, AnOther, 2022.

ceived as simulacra.³

Domenico Gnoli manipulates details. It is as if he observes them under a magnifying glass and draws out the ornamental images in detail, meticulously depicting the textures of different fabrics. It is as if the whole process is playful for him; one may even recall the quattrocentist attention to detail. Though Gnoli does not delight in detail as the Italian quattrocentists or the masters of the northern Renaissance do (who researched and studied them). He rather cool-heartedly fixates them, plays and manipulates with their forms and patterns and fetishizes details.

Gnoli's art is often compared to Pop Art and Minimalism, though his aesthetic radically differs from both.⁴ Gnoli may depict everyday objects as signs of banality like many of his contemporaries, such as the Pop Art artists, but his art differs from Pop Art in that he does not use painting for social and cultural commentary.⁵ Instead, he focuses on everyday objects and their ontological and material status; thus, he does not refer to anything because, in his world, objects simply exist. Unlike the Pop Art artists, Gnoli does not spring from the age of mechanical reproduction; he is not interested in image reproduction, and in this regard, his works continue the line of traditional painting.⁶

Like Gnoli, Lia Bagrationi brings everyday things into art space and turns them into objects. From the thematic point of view, citing Gnoli's work is justified, but with essential differences. Gnoli focuses on the details of details, on refined individual elements, for example, the embroidered collar and small rhombuses perceived as ornamental additions that refine the collar and turn it into an object of luxury; at the same time, Gnoli also accentuates the texture. Lia Bagrationi, on the other hand, completely ignores such nuances; she only repeats the general form of Gnoli's collar and not very precisely either. On top of it all, she changes the material and, instead of painting, employs the red foam rubber to illustrate Gnoli's theme. Consequently, the change of the material causes roughening of the overall form, making it impossible to play with the details and their subtleties

(as Gnoli did).

Using dull red and fluid and soft forms, Gnoli portrays the detail of daily life on which the function of the embroidered shimmering rhombuses is to provide a decorative fitting. In the case of Lia Bagrationi, on the other hand, these forms transform into strict, rough, pointy, completely plain, non-decorative forms and turn towards abstraction where the only thing left from Gnoli's work is the "naked" point collar and red color that stands out rather dramatically within the neutral grey-white atmosphere. When citing Gnoli, as with Judd, Lia Bagrationi not only changes the essence of the source but also creates an opposite aesthetic, ingrains it with new meaning. Lia Bagrationi's replica loses its everydayness and, because of the change of the red tone or the material, moves from Gnoli's playful space of manipulations into a different, more critical conceptual space. Gnoli's "cool calm ontology" transforms into Lia Bagrationi's "expressive ontology of values," which is a kind of commentary on other works, and it is not surprising at all that Lia Bagrationi names her works as such: *Commentary on Domenico Gnoli's Work*, *Commentary on Donald Judd's Work 'Untitled'*.

Regarding the appropriation of the artists' own work in this exposition, Lia Bagrationi cites one of the forms from her series *Mirror Reflections of Vanishing Cities* from 2008, which in this piece takes on the shape of a chandelier hanging over the table. This particular series, made of clay, depicting the destroyed and abandoned vanished cities, acutely demonstrates the tragedy of war, the dramatic overtones of which are especially present (the author created the series in 2008, most probably as a reference to the destroyed Georgian settlements in 2008 due to Russian aggression). Indeed it is the form taken from this series that the artist cites with foam rubber, bringing the memory of the vanished cities into the exhibition space. Here the burnt-out and vanished city is transformed into a consumer item – a chandelier, a foam rubber chandelier that will never light up the room. The author alludes that even the ruins have lost their significance and transformed into decorative item that is hang-

3 Alemani, Detail, 2018.

4 Besides Pop Art, Gnoli's works are often connected to Hyperrealism, Surrealism, Minimalism or Abstractionism, but his works do not fit in with any of these movements. Harper E. The Peculiar, 2022.

5 Alemani, (The name of the art-work)

6 Harper, The Peculiar, 2022.

ing over our heads, our lives, like “the sword of Damocles”, though no one truly knows how sharp this sword is. Its sharpness, regardless of its bullet-steel color, is illusory because it is made of soft and light material. As we can see, this drama, which is still an open wound for so many people, has lost its intensity and is hanging functionless in the air.

Indeed, intertextuality is an essential aspect of the exposition, which creates a sort of ideational field best described in French literary theorist Gérard Genette’s concept of ‘transtextuality’, which he considered a more inclusive term than ‘intertextuality’. Transtextuality refers to the categorization of textual transcendence, which cuts across genres, changes and expands text on the content of another. Genette put forward five types of transtextual relations, one of which is the so-called metatextuality.⁷ Metatextuality refers to commentary, often critical commentary on the source text. It is the Metatextual form of transtextual discourse that Lia Bagrationi chooses for her exposition. As we saw, in citing Gnoli, she changes the source material (colour, fluid forms) to such an extent that an entirely different art form is created. This intense, expressive and dramatic emotion is a kind of reflection—a critical commentary—on Gnoli’s calm and cool-hearted manipulation of the textures and forms of the details of everyday life.

In Judd’s case, Lia Bagrationi repeats the source form, strongly opposing the minimalist “pure form” and, regardless of the minimalist aesthetic of her entire exposition, transforms it into an object with which she critically exposes the tendency of “escaping” the empirical world characteristic to Minimalism. Such critical overtones can also be sensed in Bagrationi’s citation of her own work when the image of the city destroyed, right before our eyes, succumbs to forgetfulness and turns into an everyday item.

The concept of Fall Hazard, developed jointly with the curator of the exhibition, Tamta Shavgulidze, raises a few questions concerning “soft sculpture” stressed by the exposition; among them being: what does a sculptural form mean in contemporary art, and what kinds of content understanding resources does the unconventional sculpture provide? According to her, “Soft sculpture”—any object made of durable but fragile, unstable material, and has a history of several decades in the West, was sporadically created in our country... There are other soft sculpture examples by Lia Bagrationi worth considering in this context. In 2019 Bagrationi’s work *Mad Tea-Party* was exhibited at Karvasla Tbilisi History Museum. In one of the exhibit halls, there was a display of huge headless female figures.⁸ The first impression created by the figures was a feeling of monumentality; however, after a closer look, the spectators came to realize that this sense of monumentality was entirely illusory because the female figures were made of their canvas dresses. Their ivory or marble-colored fabric and the largeness of the figures themselves deceived the eye of the beholder by creating a sense of solidity at first glance. Nevertheless, the softness of the fabric of the dresses instantly exposed this seeming “lie”. It is as if the monumental colossal, associated with stability and safety in our collective consciousness, were transformed into empty forms right before our eyes. Indeed, with this exposition, Bagrationi disclosed the illusory nature of the human world. She showed us that what seems solid: our values, constitutions, institutions, and written or unwritten moral laws, at first glance, seem like the colossal, but in reality, their stability is entirely illusory.

This idea continues or makes its way into the Fall Hazard show, though changing perspective to become even more profound because instead of creating the mystical atmosphere with the colossal, it enters the

7 Genette’s five subtypes (categories) of transtextuality: 1. intertextuality, where each text is a site of numerous convergent texts (where another text shapes the meaning of the text, for example, through citation, plagiarism, allusion, pastiche, parody); 2. paratextuality, which refers to the relations between the published main text and its paratext – the material that surrounds the main body of the text, the added elements that form its frame (like titles, headings, epigraphs, illustrations, notes, prefaces and afterwords); 3. metatextuality refers to the relationship between a commentary and its object, often critical commentary (explicit or implicit) of the source text or another text; 4. architextuality, which refers to the demarcations of genre/genres between texts; 5. hypertextuality refers to the text that alludes to the earlier/preceding text or hypotext, which it is based on, but which it transforms, modifies or extends (including parody, spoof, sequel, translation).

8 Kldiashvili, *The Past*, 2021, pp., 243–256.

everyday life of a human being. The Fall Hazard show recasts the most banal household items as objects and presents them as the “leading heroes” of the show. However, these heroes have also lost their function: the foam rubber door cannot separate spaces, the chair cannot hold the human body, and the ladder cannot lead our way up. Another interesting object displayed in the show is an opened cardboard box made of foam rubber, which is hanging on the wall for some strange reason, like an art piece. The form of the object is such that one could associate it with a cross, linking our thoughts to faith and religious institutions, as if this strangely deformed “cross” reflects the crookedness and crisis of the field.

As we can see, the most unusual environment is formed in the exhibition space with the most usual everyday things. Things that, at first glance, look natural and have lost their practical function. In this case, the primary artistic agents are not the traditional elements and means, such as the forms of the objects, their composition or color, but the material itself, its textural properties, which are—seemingly solid but in reality—soft and flexible. In this way, the artist lets the material “speak” for itself and thus, through the material, communicates the meaning. The maximal stinginess and laconism of the forms and other artistic means bring the material to the fore. Thus, the material transforms into a sign because the artist brings the tactile experience into the visual art field. The beholder is not only perceiving the object visually but with the entire body. It is as if the observer physically senses the object’s softness because of its material’s flexibility. The exhibition’s viewers often touched the displayed objects with their hands, and even the most gentle touch of a finger caused the objects to vibrate, arousing a sense of instability and fluctuation—as if the ground they were standing on was taken from under their feet.

The softness of the material evokes the feeling of instability, absurdity and fluctuation, hence, a sense of falling, a kind of metaphor reflecting the instability of contemporary human beings and their reality, where there are no more stable institutions or value systems left to rely on, not in political, economic, social, cultural or any other areas of life. These foam rubber objects are metaphors of flexibility prevalent in contemporary soci-

ety, pointing out the devaluation of values brought about by the pluralism of postmodern softness and flexibility. As a result, the values were swallowed up by the established “difference of little truths”. Nevertheless, one can also find expressions of solidity within the work, namely the two little spheres: one on the wavy surface of the table and the other slipped on the “shelves” of the Judd replica. These spheres are like the “seeds” of the forgotten solidity – reminding us of the lost values passed through centuries and experienced by humanity and from which this solidity must then multiply, spread, and encompass the world.

Another expression of solidity in the work is the white clay panel hanging on the wall in one of the exhibition halls. Though its whiteness blends with the surface of the white walls and makes the panel less noticeable compared to other objects, from the conceptual point of view, it plays a critical role in the exhibition because of its solidity. The cracked surface and loosely scraped sections of the clay panel underline its oldness. Here too, the artist allows the material to “speak”. “Speaking” with clay is perfectly natural for Lia Bagrationi, since by trade, she is a potter and knows how to work with the material very well. For her, clay is a sacred, primordial material which carries within itself information about creation. As she puts it: “Today, as an artist, I cannot imagine working without clay. Clay is the vessel of memory. Embedded within the never-ending memory of its substance are the forms that operate on the territory of contemporary art. My task is to awaken its memory.”⁹

Indeed the artist awakens the memory in this exhibition. She counters the contemporary lifeless artificial foam rubber with the natural material—the creational clay and the value system that passed through thousands of generations, embedded within its memory, in its molding process by the ancient masters. In Bagrationi’s hands, clay, like foam rubber, becomes the primary mean of communication, a kind of sign. And if for the artist, the soft foam rubber is a sign of instability prevalent in the contemporary world, then the substance of the solid clay for her is like an old treasure chest within which the abandoned and expired values are preserved and safeguarded; it is the sign of these values. The artist alludes that these signs (clay panel and the spheres),

9 გაბელაია ა. სამყარო, 2022.

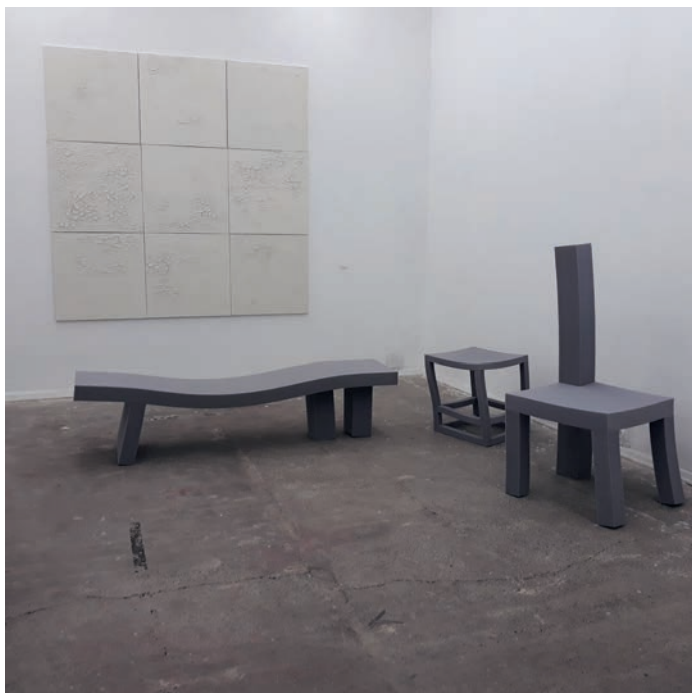
even in our current unstable reality, are still accessible, pointing out where we may find what we have lost and forgotten.

The exposition reveals an anxiety-ridden and unstable state of the contemporary world and makes a con-

statation of a crisis. As if the clay “islands” are foretelling the awakening of the lost memory of humanity. Indeed the war in Ukraine has reminded us of the simple, long forgotten and rock-solid truth: it is not treason to defend your country from an invading enemy, on the contrary.

REFERENCES:

- გაბელაია ა. სამყარო როგორც ნიშანი – ინტერვიუ ლია ბაგრატიონთან, ქართული ინტერნეტ ჟურნალი ET_, <https://at.ge/2020/05/25/lia-bagratiioni/> (Gabelaia A. The World As Sign – Interview with Lia Bagrationi, Georgian Internet Journal ET_, <https://at.ge/2020/05/25/lia-bagratiioni/>)
- Kldiashvili A. The Past Within the Context of the Present, International Collection of Art and Media Studies Art and Modernity, 2021 #1(11), pp., 243–256.
- Alemani C. Detail of a detail. Domenico Gnoli’s portrayals of society through obscure objects and the absent human figure. The exhibition catalogue to the show at Luxembourg & Dayan gallery. New York, 3 May – 14 July, 2018. <http://kvadratinterwoven.com/detail-of-a-detail>
- Barthes R. Texte. // Encyklopaedia universalis. – P., 1973. Vol 15, გვ., 78
- Bew S. Sumptuous Paintings that Fetishize Everyday Italian Life, AnOther, 2022. <https://www.anothermag.com/art-photography/13695/sumptuous-paintings-that-fetishise-everyday-italian-life>
- Genette G. Palimpsestes: Le Literature au second degree. – P. 1982.
- Harper E. The Peculiar perfectionism of Domenico Gnoli. Apollo. The international Art Magazine. 14.01.2022. <https://www.apollo-magazine.com/domenico-gnoli-fondazione-prada-milan/>



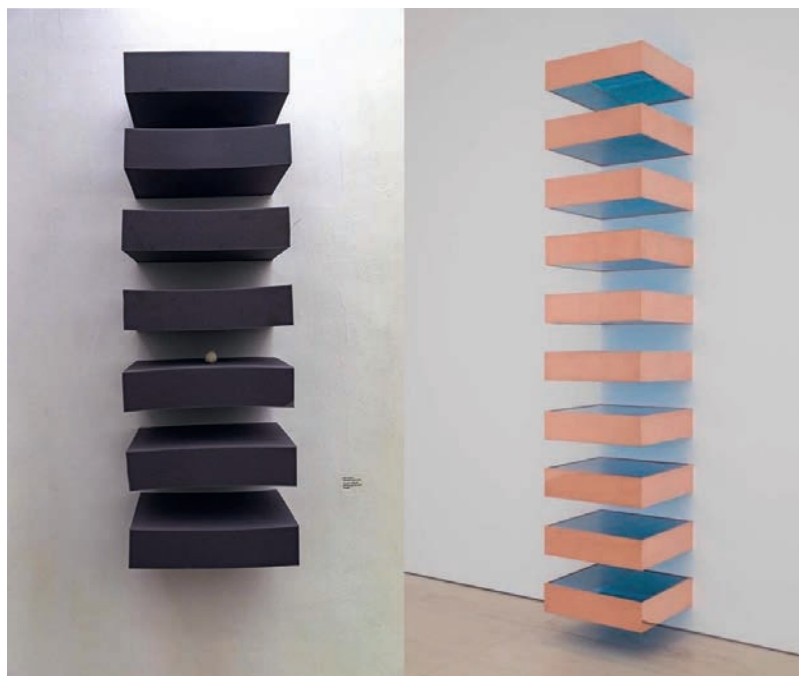
1. ლია ბაგრატიონი. გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“, ერთ-ერთი დარბაზის ხედი. 2021.
LIA BAGRATIONI, FALL HAZARD, A VIEW FROM ONE OF THE HALLS. 2021.



2. ლია ბაგრატიონი. გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“, ერთ-ერთი დარბაზის ხედი. 2021.
LIA BAGRATIONI. FALL HAZARD, A VIEW FROM ONE OF THE HALLS. 2021.



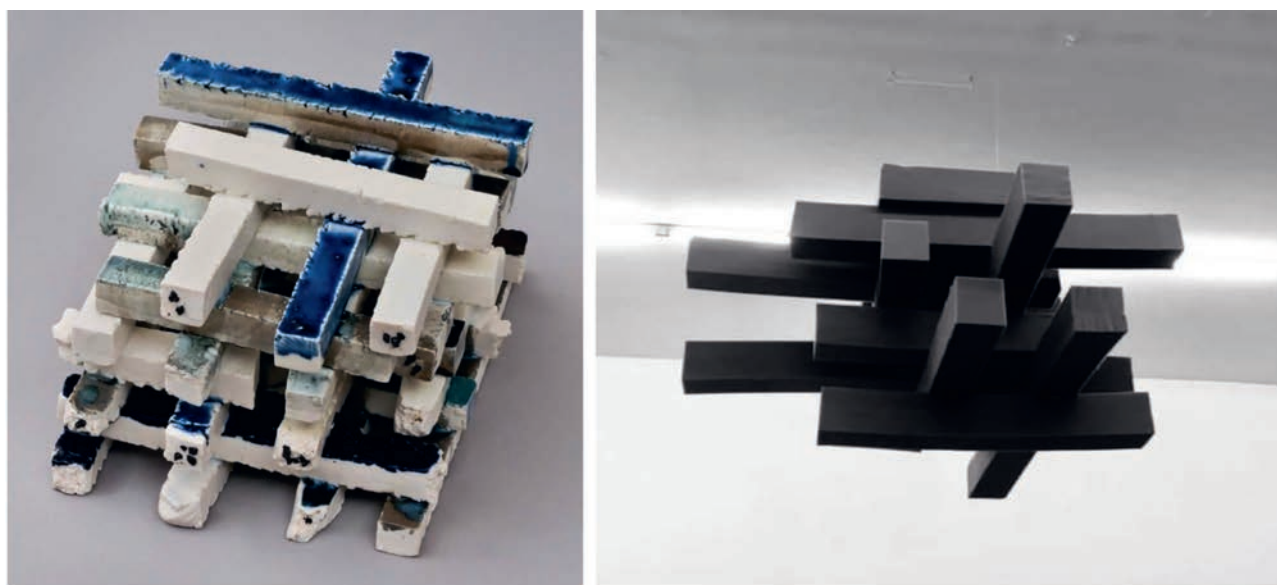
3. ლია ბაგრატიონი. გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“, ერთ-ერთი დარბაზის ხედი. 2021.
LIA BAGRATIONI. FALL HAZARD, A VIEW FROM ONE OF THE HALLS. 2021.



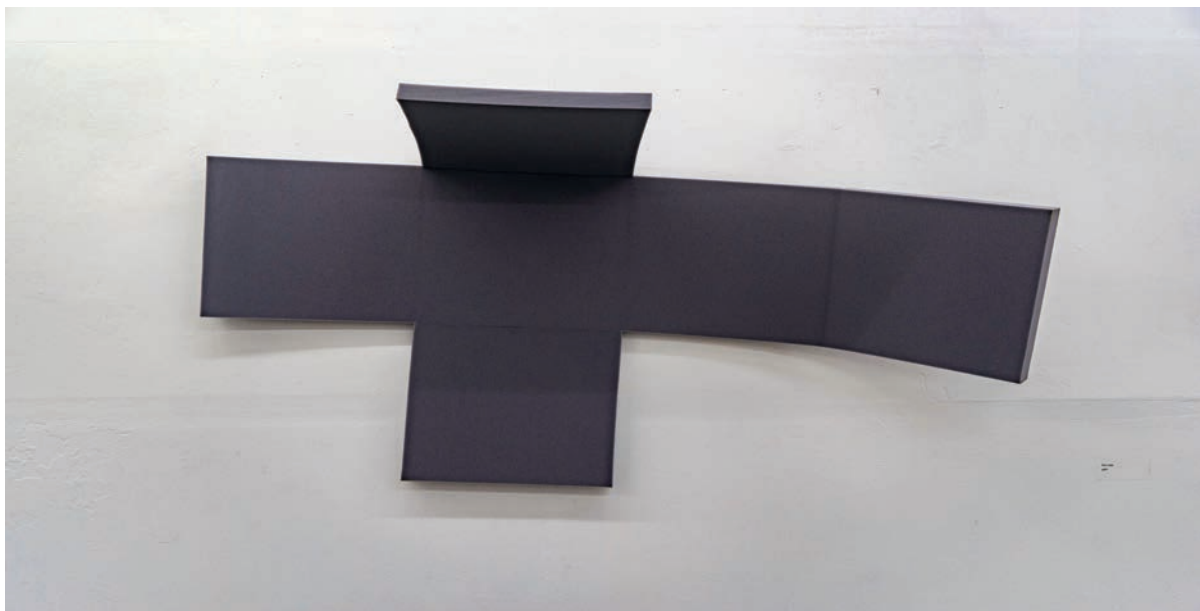
4. დონალდ ჯადი. უსათაურო. 1967 (მარჯვნივ); ლია ბაგრატიონი. გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“, კომენტარი დონალდ ჯადის ნამუშევარზე „უსათაურო“. 2021. (მარცხნივ).
DONALD JUDD. UNTITLED. 1967. UNTITLED (ON THE RIGHT).
LIA BAGRATIONI. FALL HAZARD. COMMENTARY ON DONALD JUDD'S WORK UNTITLED (ON THE LEFT). 2021.



5-6. დომენიკო ნიოლი. წითელი კაბის საყელს. (მარცხნივ); ლია ბაგრატიონი. გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“, კომენტარი დომენიკო ნიოლის ნამუშევარზე. 2021. (მარჯვნივ).
DOMENICO GNOLI. THE RED DRESS COLLAR. 1969 (ON THE LEFT). LIA BAGRATIONI. FALL HAZARD. COMMENTARY ON DOMENICO GNOLI'S WORK THE RED DRESS COLLAR (ON THE RIGHT). 2021.



7-8. ბაგრატიონი. გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“, კომენტარი ლია ბაგრატიონის სერიაზე „გამქრალ ქალაქთა ანარეკლი“. 2021. (მარჯვნივ).
LIA BAGRATIONI. MIRROR REFLECTIONS OF VANISHING CITIES, CLAY, 2008 (ON THE LEFT); LIA BAGRATIONI. FALL HAZARD. COMMENTARY ON LIA BAGRATIONI'S WORK MIRROR REFLECTIONS OF VANISHING CITIES (ON THE RIGHT). 2021.



9. ლია ბაგრატიონი. გამოფენა „ვარდნის საშიშროება“, ყუთი. 2021.
LIA BAGRATIONI. FALL HAZARD. THE BOX. 2021.



10. ლია ბაგრატიონი. გამოფენა „შეშლილი ჩაის სება“. 2019.
LIA BAGRATIONI. MAD TEA PARTY. 1919.