ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026
https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.28

იყიდება ღარიბების ქვეყანა! ხელოვნება, როგორც პროტესტი და დროის კრიტიკული დისკურსი

ნათია წულუკიძე

საკვანძო სიტყვები: თანამედროვე ხელოვნება, პროტესტი, პოსტკოლონიური ხელოვნება, ქართული ხელოვნება, მარინა აბრამოვიჩი, ანიშ კაპური, იინკა შონიბარე, დემნა, გაგოშა.

თანამედროვე ქართული ხელოვნების ტენდენციების განხილვა მკაფიოდ წარმოაჩენს ქართული კულტურის პასიურობასა და ემოციურ სტერილურობას უახლესი ისტორიული წარსულის გააზრებისა და გაცნობიერების კუთხით. მუდმივად წარსულის განდიდებაზე ორიენტირებული, თითქმის „ნეკროფილურად“ გარდაქმნილი ქართული იდენტობა ვერ ახერხებს რუსული და საბჭოთა იმპერიალიზმის მიერ მიყენებული ეროვნული და ისტორიული ტკივილის ხელოვნების ნაწარმოებად ტრანსფორმირებას. კოლონიური წნეხისაგან განთავისუფლებულ ქვეყანას თითქოს აფრთხობს ეს თავისუფლება, ცნობიერ ტყვეობაში რჩება და მის წიაღში ვერ იბადება სახელოვნებო პროტესტი, ტრავმულ პერიოდს ვერ ანაცვლებს პოსტტრავმული პერიოდი. 1990-იანი წლებიდან უამრავი ქვეყნის კულტურაში ჩნდება პოსტკოლონიური ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშები (მათ შორის ირანულშიც. მაგალითად შირინ ნეშატი ან სალმან რუშდი). ქართული ხელოვნება სამწუხარო გამონაკლისად რჩება, ის დღემდე ვერ გათავისუფლდა საბჭოეთისაგან მემკვიდრეობით დატოვებული დუმილის კულტურისა და ტრავმის გაუთქმელობის ესთეტიკისაგან. მასში ისტორიული თუ თანამედროვე ტკივილი, ჩაგვრა, უსამართლობა კვლავ ტაბუირებულ თემებად რჩება. ამ ფონზე ყველაზე საშიში და სამწუხარო შეკითხვა ჩნდება - ქართულ წიაღში პოსტკოლონიური კულტურის ვერ დაბადება, ეროვნული მენტალიტეტის კვლავ კოლონიალიზმისთვის მზაობას ხომ არ ნიშნავს?

პარადოქსია, რომ „ხელოვნება დამოუკიდებელია და ამავე დროს არ არის. ის ერთდროულად ორივეა“.[1] თუმცა, ის სწორედ მაშინ იძენს ნამდვილ ძალას, როდესაც ახერხებს ამ პარადოქსის გადაჭრას, შემოქმედებითი ნების და პროტესტის შერწყმას. ხელოვნების დისკურსი დროის მიმართ კრიტიკულია. ის არის წინააღმდეგობის ფორმა არა მხოლოდ პოლიტიკურ ძალაუფლებასთან, არამედ იმ ნორმალიზებულ სიჩუმესთანაც, რომელსაც საზოგადოება იკავებს. XX საუკუნის ისტორია გვიჩვენებს, რომ ყველაზე ძლიერი არტისტული ენები სწორედ საზოგადოებრივი კრიზისის ეპოქაში იქმნებოდა (დადა, ექსპრესიონიზმი, სიურრეალიზმი, პოსტკოლონიური არტი, აღმოსავლეთ ევროპის დისიდენტური ხელოვნება), როგორც დროის ერთ-ერთი ყველაზე მგრძნობიარე მაჩვენებელი და ეპოქის სოციალური, პოლიტიკური და სულიერი მდგომარეობის ამსახველი მედიუმი. თუმცა არა როგორც დროის მექანიკური აღბეჭდვა, არამედ მისი შინაგანი ტემპის, რწმენისა და ტრაგედიის გადმოცემა. ნათელია, რომ „ისტორიის ასახვა არ ნიშნავს მის

1 ADORNO, Aesthetic, 1997, p. 5.

მართებულ გააზრებას“.[2] შესაბამისად, ხელოვნება არა მხოლოდ რეალობის ესთეტიზაციაა, არამედ იმ ისტორიული მომენტის შინაგანი ენერგიის გამოხატვაა, რომელშიც იგი იქმნება. თანამედროვე ეპოქაში, როდესაც სოციალური და პოლიტიკური კრიზისები მუდმივი თანმხლები მოვლენაა, ხელოვნების ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად რჩება პროტესტი – არსებული წესრიგის, ძალადობრივი დისკურსების, სოციალური უთანასწორობისა და ინდივიდუალური განადგურების წინააღმდეგ.

თუ ვიტყვით, რომ ხელოვნება, ნებისმიერი ეპოქის თუ ჟანრის, სწორედ პროტესტი, აჯანყება და ამბოხია, ხოლო ხელოვანი აჯანყებული ნონკონფორმისტი, სიახლე ნამდვილად არ იქნება. ხშირად ხელოვნებაში, წმინდა არტისტული თემებისა და სტილური დაპირისპირების პარალელურად, ამბოხების მიზეზი ისტორიულად არსებული უსამართლობა ან ტრაგედიები ხდება. განსაკუთრებით თანამედროვე ხელოვნებას ახასიათებს საპროტესტო თემებზე რეფლექსია და ეკოლოგიიდან დაწყებული, გენდერული თემით დამთავრებული, ყველა თანამედროვე პრობლემაზე შეგვიძლია გავიხსენოთ სრულიად შესანიშნავი არტისტები და არტეფაქტები.

ბალკანეთის ომს მარინა აბრამოვიჩი პერფორმანსით „ბალკანური ბაროკო“[3] ეხმიანება, ვენეციის ბიენალეზე 1997 წელს ბნელ, უფანჯრო ოთახში გრძელ თეთრ პერანგში გამოწყობილი ძვლების ნარჩენების გროვაში ჯდება, მღერის ბალკანურ სიმღერებს და სამი დღის განმავლობაში გულმოდგინედ ცდილობს ძროხის ძვლების გაწმენდას სისხლისა და ხორცის ნაწილაკებისაგან. აბრამოვიჩის პერფორმანსების მთავარი კონცეფცია საკუთარი ფიზიკური შესაძლებლობების ზღვრის ძიება და გამოცდაა. თუმცა, ამ შემთხვევაში, უკვე გამოცდილმა და საყოველთაოდ აღიარებულმა პერფორმერმა მაყურებლის ფიზიკური შესაძლებლობებიც გამოსცადა: 1997 წელს განსაკუთრებით ცხელი ზაფხული იყო ვენეციაში, გახრწნილ ძვლებს მატლები ესეოდა და საშინელი სუნი ჰქონა. აბრამოვიჩი მეტაფორულად ბალკანეთის ომის ხატს ქმნიდა და მისი შემაძრწუნებლობის სრულყოფილი რეპრეზენტაციისთვის ყველაზე ეფექტურ და პირდაპირ ხერხს მიაგნო. ეროვნული ტკივილი მსოფლიო სცენაზე გაიტანა, უსიტყვო პერფორმანსით ყველაზე ხმამაღალი განაცხადი გააკეთა და ბიენალეს ვენეციის ოქროს ლომთან ერთად საკუთარი სამშობლოსთვის საჭირო და აუცილებელი ყურადღება მოიპოვა საერთაშორისო საზოგადოებისაგან.

ანიშ კაპურის ინსტალაცია – „კუთხეში სროლა“[4] (2008–2009) ძალადობის ესთეტიზაციისა და ისტორიული ტრავმის მატერიალიზაციის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ ნიმუშს წარმოადგენს. ბრინჯაოს დიდი ქვემეხი გარკვეული ინტერვალით ისვრის სისხლისფერი წითელი ცვილის ყუმბარებს გალერეის ნეიტრალურ თეთრ კუთხეში. ყოველი გასროლა ტოვებს ფიზიკურ და ვიზუალურ კვალს – წითელი მასა ფეთქდება, იფანტება, იშლება, სვრის კედლებსა და იატაკს. შედეგად ჩნდება ექსპრესიული, სისხლისმაგვარი ლაქები და გროვები. ნამუშევარი პროცესუალურია და დროში ვითრდება – თითოეული გასროლა მთლიან კომპოზიციას ცვლის. კაპური რიტუალურ განზომილებას ქმნის და მაყურებელი არა მხოლოდ შედეგს, არამედ თავად პროცესსაც ხედავს. ცვილის გასროლა შეიძლება აღვიქვათ როგორც სულიერი კათარზისი, ძალადობისაგან გათავისუფლების აქტი, ისტორიული ტრავმისა და გამოცდილების ალეგორია, რომელიც არ იშლება, არამედ კულტურულ მეხსიერებაში ილექება.

მიუხედავად იმისა, რომ ანიშ კაპური ამ ნამუშევარს არ აძლევს უშუალოდ პოლიტიკურ ინტერპრეტაციას, ნამუშევარი ხშირად იკითხება პოსტიმპერიალისტურ და პოსტტრავმულ კონტექსტში. პირდაპირი ძალადობითა და შიშველი აგრესიით სივრცის დამორჩილების ვიზუალს უპირობოდ მივყავართ ნამუშევრის პოსტკოლონიურ გააზრებამდე. ისტორიული ფაქტების გათვალისწინებით შეიძლება პერიფერიული მოდერნიზმის ნიმუშადაც განვიხილოთ, მითუმეტეს, რომ მას დიდ ბრიტანეთში, ლონდონში მცხოვრები ინდოელი არტისტი ქმნის.

იინკა შონიბარეს, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ბრიტანელ-ნიგერიელი კონცეპტუალური არტისტის, შემოქმედება მუდმივად სვამს კითხვებს კულტურული იდენტობის, ძალაუფლებისა და ისტორიული მეხსიერების შესახებ. მისი ნამუშევრები ხშირად ეფუძნება დასავლური ვიზუალური ხელოვნების ტრადიციას და ცნობილ ნიმუშებს

2 BENJAMIN, Illuminations,1969, p. 255.

3 ResearchGate, Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997, Biennale di Venezia.

4 Anish Kapoor, Shooting into the Corner, 2008–2009.

აფრიკული ქსოვილის - ეგრეთ წოდებული Dutch wax fabric-ის გამოყენებით „აბინძურებს“.

შონიბარე კულტურულ იდენტობას განიხილავს ჰიბრიდულ სივრცედ, რომელშიც კოლონიური წარსულს და თანამედროვე გლობალიზაციას აერთიანებს. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნამუშევარი, „საქანელა (ფრაგონარის მიხედვით)“ (2001), როკოკოს ეპოქის კლასიკური ნიმუშის ტრანსფორმირებულ რეპლიკას წარმოადგენს - ფიგურას არ აქვს თავი, ვეროპული კოსტიუმი კი აფრიკული ფერადი ქსოვილით დამზადებული კაბით აქვს ჩანაცვლებული. ამ ფორმით ხელოვანი ქმნის პარადოქსულ სურათს, სადაც ევროპული ელეგანტურობა და იდილიის ესთეტიკა თანაარსებობს ძალადობისა და ექსპლუატაციის ალუზიებთან. მოკვეთილი თავი იქცევა კოლონიალიზმის ძალადობის სიმბოლოდ, ხოლო აფრიკული ქსოვილი - იმ კულტურული ჰიბრიდულობის ნიშნად, რომელიც კოლონიალიზმის შედეგად ჩაისახა. შონიბარე მშვენიერებას ცდუნების ფორმად იყენებს, რათა მაყურებელი ძალაუფლების, რასის, ისტორიის რთულ და კონფრონტაციულ საკითხებში შეიტყუოს. მისთვის „ისტორიული შეცდომების გააზრება სამყაროს გაუმჯობესების გზაა“.[5]

შონიბარე მშვენიერებასა და დეკორატიულობას იდეოლოგიურ მახედ იყენებს - მაყურებელი თავდაპირველად აღფრთოვანებულია დახვეწილი ფორმებით, მაგრამ შემდეგ იძულებულია დაინახოს ის უსამართლობა, რომელიც დასავლური კულტურის ესთეტიკურ იდილიას უდევს საფუძვლად. ამგვარი პროტესტის ფორმა ძალადობის პირდაპირი ასახვის ნაცვლად სტრუქტურული დეკონსტრუქციით, ფორმის დესტაბილიზაციით, ინტელექტუალური ირონიით მუშაობს. შონიბარე ესთეტიკურ ფორმას პროტესტის ფორმად გარდაქმნის. მისი სტრატეგია, პოლიტიკური მოვლენების თუ ისტორიული სცენების პირდაპირი ასახვის ნაცვლად, გულისხმობს თეატრალიზებულ სარკაზმს, ისტორიული ძალადობის ინტელექტუალურ გადამუშავებას.

პოსტკოლონიური კულტურიდან კიდევ უამრავი მაგალითის მოყვანა შეგვიძლია. თუმცა უკვე განხილული მაგალითებიც საკმარისია დავინახოთ თანამედროვე ქართული ხელოვნების პარადოქსული მდგომარეობა: ქვეყანას, რომელსაც ტრავმებისა და სოციალური დრამების მთელი კასკადი აქვს - კოლონიური წარსული, ომები, ტერიტორიული დანაკარგები, ეკონომიკური ნგრევა, პოლიტიკური პოლარიზაცია - თითქმის არ გააჩნია ხელოვნების ისეთი ფორმები ან ნიმუშები, რომლებიც ამ გამოცდილებას პროტესტის ენით გარდაქმნიან და არტობიქტად აქცევენ. თანამედროვე ქართული ხელოვნება თითქოს მოწყვეტილია საკუთარ დროს, ვერ ან არ ხედავს იმ ეპოქის ტკივილს, რომელშიც არსებობს. ქართველი ხელოვანი და ქვეყანაში არსებული რეალობა აბსოლუტურად აცდენილია ერთმანეთს: სად გაქრა ქართულ ხელოვნებაში გაუქმებული სამართლის და სამართლიანობის, ყოველდღიურად მიტაცებული ქართული ტერიტორიების, ეკლესიის კართან მოკლული კაცის, ჯგუფურად ნაწამები ქართველი ჯარისკაცის, ქუჩაში ხელგაწვდილი მშიერი ადამიანების, „შავ მუშებად“ გადახვეწილი არალეგალი ემიგრანტების, ფეხით გადალახული მექსიკის და კიდევ უამრავი ტკივილი? თუ თავის გასამართლებელ არგუმენტად მოვიყვანთ, რომ ხელოვანებს დროითი დისტანცია და კონტემპლაცია სჭირდება, მაშინ ახალი კითხვების კასკადი გაჩნდება და ამ არგუმენტსაც ულმობლად გაანადგურებს - 33 წლის წინ ბავშვების თავებით ნათამაშები ფეხბურთი? ნაწამები შვილის გადაყლაპული თვალი? 34 წლის წინ სამოქალაქო ომით განადგურებული და გვამებით გავსებული თბილისი? სამაჩაბლოში გაწირული ადამიანები?

სამწუხაროა, თუმცა აშკარაა, რომ ქართულ ხელოვნებაში კრიტიკული ენერგია თითქოს გაუჩინარდა, ვეღარ ახერხებს ისტორიის, როგორც შემოქმედებითი იმპულსის წვდომას. თუ ხელოვნება არის დროის სარკე, მაშინ თანამედროვე ქართულ ხელოვნებას დროის ანარეკლი დაეკარგა. წარსულის ტრავმა არა აქტუალურ გამოცდილებად, შემოქმედებით ენად, არამედ პაუზად იქცა. ვფიქრობ, სწორედ ამ „ისტორიული გაჩერების“, კულტურულ-შემოქმედებითი პაუზის გამო, ქართული ხელოვნება ვერც აწმყოში ახერხებს მორალური პოზიციის დაცვას - რკინის ფარდის მიღმა გალეულმა ვერც შემოქმედებითმა მუხტმა და ვერც პიროვნულმა გამბედაობამ ჯერ კიდევ ვერ მოახერხა რეაბილიტაცია.

ამ ხარვეზის გამოსწორებას თითქოს ქართული კინო ცდილობს. თუმცა, „მანდარინების“, „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“, „სოხუმის“ მიერ შემოთავაზებული პრობლემის ზედაპირული და პათეტიკური გააზრება ოდნავადაც ვერ არხევს, ვერ ეხება

5 ELKAN, Yinka, 2024.

ნერვს, რომელსაც რეალურად აქვს ეს ტკივილი განცდილი და გადატანილი. მოკლედ, ქართული ხელოვნება თუ თანადროული ეპოქის პრობლემებს ვერ იაზრებს, ჯერ ვერც უახლესი წარსულის ტკივილის ტრანსფორმაციას ახერხებს მხატვრულ ფორმად.

ქართული ხელოვნებაში დაბლოკილი პროტესტის, გაუზიარებელი ეროვნული ტრაგედიების, შემოქმედებითი და იდეური სტერილურობისა და უნაყოფობის რამდენიმე მიზეზი შეიძლება დავასახელოთ:

1. ისტორიული წყვეტა და მეხსიერების პრობლემა

პირველი მიზეზი, ალბათ, ისტორიული წყვეტაა. საბჭოთა ცენზურამ ხელოვნება მკაცრ იდეოლოგიურ ჩარჩოებში მოაქცია. ეს კულტურა არანაირ კრიტიკას არ ითმენდა, შესაბამისად, პროტესტი მეტაფორად, მინიშნებად, ალეგორიად გადაიქცა. საბჭოთა ეპოქის შემდეგ კი 1990-იანი წლების პოლიტიკურმა ქაოსმა, ეკონომიკურმა ნგრევამ, აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ომებმა, სამოქალაქო დაპირისპირებამ ხელოვნება თვითგადარჩენის რეჟიმში ჩააყენა: მას აღარ ჰქონდა ტრავმის ესთეტიკურად გააზრების რესურსი.

მძიმე სოციალურ-პოლიტიკურმა ფონმა საზოგადოების კულტურული ფსიქიკის რეპრესია მოახდინა და ჩამოაყალიბა კულტურული ჰაბიტუსი, რომელშიც სოციალური ტკივილი დუმილის ნორმად იქცა. ასეთ გარემოში ხელოვნებას აღარ შესწევს ძალა პროტესტის იარაღად იქცეს და გაქცევის, ანთროპოლოგიური სიჩუმის ფორმა ხდება. შედეგად, თანამედროვე ქართული ხელოვნება საკუთარი ისტორიის ტკივილზე დაფუძნებული თვითგამოხატვის ნაცვლად ცდილობს იპოვოს უნივერსალური ესთეტური ენა, რომელიც საერთაშორისო სცენისთვის იქნება მისაღები. ის ეხება ეროვნულ ნიადაგზე არსებულ გლობალურ პრობლემებს: ქორწინება მცირეწლოვან ასაკში, გენდერული თანასწორობა, სექსუალურ უმცირესობათა პრობლემები, რელიგიური ტოლერანტობა, ეკოლოგიური პრობლემები და ასე შემდეგ. თუმცა, ამ მიმართულებით შექმნილი ხელოვნების ნიმუშები საერთაშორისო დონეზე ანგაჟირებულ თემებზე მორგების მცდელობა უფროა, ვიდრე შინაგანი, ეროვნული თუ პიროვნული განცდის სიღრმიდან ამოხეთქილი შემოქმედებითი მუხტის შედეგი.

2. ინსტიტუციური ჩარჩოები და კონფორმიზმი

პროტესტის ფორმის არარსებობა მხოლოდ შემოქმედებითი მუხტის სიმცირით, ეროვნული ტკივილის ნიველირებით არ არის განპირობებული. კიდევ ერთ ობიექტურ მიზეზად, შესაძლოა, ინსტიტუციური სივრცე განვიხილოთ. ქართული ხელოვნების განვითარების ბოლო ორ ათწლეულში დაიწყო საერთაშორისო არტ-სისტემაში ინტეგრაციის პროცესი — ბიენალეები, რეზიდენტული პროგრამები, კერძო გალერეები, საერთაშორისო თუ ადგილობრივი კულტურის ფონდების გრანტები. ეს ინტეგრაცია, ერთი მხრივ, პროგრესია, მაგრამ, მეორე მხრივ, მოაქვს ახალი კონფორმიზმი: აწესებს ესთეტიკური და პოლიტიკური ნეიტრალობის სტანდარტს. თანამედროვე დაფინანსების წყაროები, კერძო კოლექციონერები, ოფიციალური და განსაკუთრებით სახელმწიფო ინსტიტუციები დიდწილად სწორედ „სალონურ“ ნეიტრალობას მოითხოვენ. შესაბამისად, კრიტიკული პოტენციალი ნელ-ნელა დეკორატიული ხდება და მიმდინარეობს ქართული კულტურის „სალონიზაციის“ პროცესი, რაც თავისთავად გულისხმობს კონფორმისტულ პოზიციას. თუმცა, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ საბჭოთა წარსულში „სალონიზაციის“ თვისება ქართულ კულტურას ისედაც კარგად ჰქონდა გათავისებული და ამ კუთხით ნამდვილად გვევლინება ტრადიციის გამგრძელებლად.[6] ნათელია, რომ სისტემის მიერ აღიარებულ ხელოვნებას არ შესწევს სისტემის კრიტიკის ძალა. ისედაც მცირე ინსტიტუციურ ველზე დამოკიდებული თანამედროვე ქართველი არტისტისათვის კი პირდაპირი პოლიტიკური პროტესტი, გლობალურის ნაცვლად, ლოკალური, ეროვნული თემატიკის არტისტული გადამუშავება შეიძლება ნიშნავდეს მარგინალიზაციას, გამორიცხვას ფინანსური მხარდაჭერის ქსელიდან. ამიტომაც ჩნდება ეგრეთ წოდებული „სალონური ხელოვნება“ - ფორმალურად ავანგარდული, მაგრამ შინაარსობრივად ნეიტრალური.

ქართული თანამედროვე კულტურა ვერ უარყოფს ხელოვნებას როგორც ინსტიტუციურ პრაქტიკას, ვერ უზრუნველყოფს მის პოლიტიკურ ჟესტად გადაქცევას. ხელოვნება, რომელიც მთლია-

6 მნიშვნელოვანია, რომ სალონურ ქართულ მხატვრობას საბჭოთა პერიოდშიც ჰყავდა შესანიშნავი გამონაკლისები. მაგალითად ავთო ვარაზი ან ალექსანდრე ბანძელაძე. თუმცა მათი შემოქმედება ვერ ცვლიდა ეროვნული კულტურის ზოგად ნეიტრალურ სახესა და ხასიათს.

ნად ემსახურება რეალობას, კარგავს თავის კრიტიკულ ფუნქციას; ხოლო ხელოვნება, რომელიც სრულიად შორდება რეალობას, კარგავს მნიშვნელობასაც.[7] შესაბამისად, ქართულ თანამედროვე ხელოვნებას მნიშვნელობაც დაკარგული აქვს და ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი არსიც - კრიტიკული ფუნქციაც.

3. ტრავმის გამოთქმის აკრძალვა

საბჭოთა ცენზურამ ქართულ კულტურულ ჰაბიტუსს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხი დაუტოვა მემკვიდრეობად - ტრავმის გამოთქმის აკრძალვა. ეს ჩვევა დღემდე აქტუალურია და საუკეთესო გამოვლენას თვითცენზურის ფორმით პოულობს. ქართული კულტურა ვერ ახერხებს საბჭოთა მემკვიდრეობისაგან გათავისუფლებას და ახალ არტისტულ ველში გადანაცვლებას. ქართული შემოქმედება ვერ ააქტიურებს თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად ფუნქციას - ტრავმული გამოცდილების არტისტულ ტრანსფორმაციას.

თანამედროვე საქართველოს პრობლემა, ხშირად, დასავლურ სივრცეში უფრო ადეკვატურ და დროულ ასახვას პოულობს ვიდრე საქართველოში. საკვირველია, მაგრამ ძირს დაგდებულ პროტესტანტს, რომელსაც თეთრ პარიკსა და შავ მანტიაში გამოწყობილი მოსამართლე ულმობლად უღერებს საკუთარ ჩაქუჩს ბრიტანელი სთრით არტისტი, ბენქსი ხატავს. თუმცა, მწვავე სიმართლეს ხშირად ვერც დასავლური დემოკრატია უსწორებს თვალს - ეს სტენსილი, ლონდონშიც წაშალეს პოლიციის მეთვალყურეობის ქვეშ. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს:

- რომ სამართლის პრობლემა გლობალურია, და მხოლოდ ქართულ რეალობას არ ეხება.
- ქართული ხელოვნება არ და ვერ ახერხებს რეალობის არტისტულ ფორმაში გააზრებას.

4. „ისკუსტვოვრედები“[8]

ჩამოთვლილ მიზეზებთან ერთად, მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს ქართველი არტისტების საკმაოდ მყიფე და ზედაპირული თეორიული ბაზა, რომელიც აიძულებს ისევ ახსოვდეთ საბჭოთა თუ პოსტსაბჭოთა ხუმრობა, ხელოვნების თეორიის ავტორები „ისკუსტვოვრედებად“ მოიხსენიონ და თავი დაირწმუნონ, რომ კარგი ხელოვნების ნიმუშის შესაქმნელად ჯერ კიდევ საკმარისია იცოდე სწორად ხატვა, გადაღება, კვეთა და ასე შემდეგ.[9] არადა, თანამედროვე სამყარო უკვე საუკუნეზე მეტია შეთანხმდა, რომ ხელოვნება ფოლოსოფიაა, ფილოსოფია კი სიბრძნის სიყვარულია, სიბრძნე ჭეშმარიტების ძიებაა. სამწუხაროა, მაგრამ ვიდრე ქართული კულტურა ამ ჭეშმარიტების ძიებას არის აცდენილი და ჯერ კიდევ სწამს, რომ შემოქმედება ერთპლასტიანია და მხოლოდ მოქნილ ხელს მოითხოვს, ისევ დარჩება ნელ-თბილ მდგომარებაში და ცოცხალ-მკვდრის პოზიციაში.

გამონაკლისები

ქართული ხელოვნება ჯერ ვერ ახერხებს ტრავმის გარდაქმნას ფორმად, თუმცა მაინც შეიძლება რამდენიმე ნიმუშის დასახელება, რომლებიც ეროვნული ტრაგედიების სახელოვნებო ფორმით გაცნობიერების მცდელობას წარმოადგენს.

ზემოთ გაშლილი მსჯელობა მხოლოდ ზოგადი სურათის დახასიათებაა და გამონაკლისების განხილვა მეტნაკლებად მაინც შეამსუბუქებს ქართული კულტურისათვის გამოტანილ განაჩენს. ყველასათვის კარგად ცნობილი თენგიზ აბულაძის ფილმ „მონანიების“ და იური მეჩითოვის 9 აპრილის ფოტოს გარდა, ტკივილისა და პროტესტის მხატვრულ ფორმაში გარდაქმნის საუკეთესო მაგალითებად შეგვიძლია გავიხსენოთ ქართველი მხატვრების 80-იანელთა თაობის - ირაკლი ფარჯიანის, გია ბუღაძის, მერაბ აბრამიშვილის - ბიბლიურ-ისტორიულ სიუჟეტებზე შექმნილი ტილოები. პროტესტის კონტექსტში განსაკუთრებით რელევანტურია ლევან ჭოღოშვილის ფერწერული

7 BAUDRILLARD, Simulacra, 1981, pp. 251-252

8 რუსულ ენაზე დაფუძნებული ხუმრობა: искусствовед - ხელოვნებათმცოდნე, искусствовред - ხელოვნების მავნებელი.

9 საბედნიეროდ, ქართულ რეალობას ამ კუთხითაც ჰყავს გამონაკლისები. კარლო კაჭარავა მხატვრობაში ხელოვნებათმცოდნეობიდან მივიდა. 1990-იან წლებში შექმნილი მისი თეორიული ნაშრომები დღემდე ფუნდამენტურ სამეცნიერო მასალას წარმოადგენს თანამედროვე ქართული ხელოვნების კვლევისათვის. გია ბუღაძე ნამდვილად გამოირჩევა ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის საოცრად ღრმა ცოდნით. იგი ამ მიმართულებით აქტიურ პროფესიულ საქმიანობასაც ეწევა. მონაწილეობს სამეცნიერო კონფერენციებში, აქვს სალექციო კურსები, გადაცემები, ბლოგები და ასე შემდეგ.

სერია – „განადგურებული არისტოკრატია“. 1980-იანი წლების ქართულ კულტურაში, ნამდვილად იყო გარღვევა ჭოღოშვილის მიერ ძველი ფოტოების საფუძველზე შექმნილი მართლაც შესანიშნავი ნიმუშები და ფარჯიანის, ბუღაძის, აბრამიშვილის ბიბლიურ-ისტორიული სიუჟეტები. თუმცა, დღეს ზედმეტად შეფარული და არისტოკრატული საპროტესტო მუხტი და ნოსტალგიური განწყობა საერთო ობივატელური გემოვნებისათვის მისაღებ, ესთეტიკური ტკბობის ობიექტად აქცევს ნამუშევრებს. ტრაგედია უკანა ხედზე ინაცვლებს და მთავარ ეფექტს საინტერესო ფერწერული ხერხებით ამოწერილი მომხიბვლელი პერსონაჟები ახდენენ. პროტესტი კი დიდად აღარც მაშინ იყო ამგვარი სიუჟეტები, საბჭოთა „პერესტროიკამ“ ისედაც დასაშვები გახადა ისტორიული თუ რელიგიური თემების ასახვა.

ოკუპაციისა და რუსული სისასტიკის თემა ეფექტურად არის ასახული მიშა შენგელიას 2000-იან წლებში შექმნილ ნამუშევრებში. მხატვარი მისთვის სახასაითო სარკაზმით ხატავს კონსერვის ქილას წარწერით „тущонка из чеченского мясо“ (ჩეჩნური ხორცის კონსერვი) ან კავკასიონის პეიზაჟს ცნობილი სიმღერის სათაურით „одножди руский генерал“ (ერთხელ რუსმა გენერალმა) და ორივე სურათით ზუსტად ახასიათებს რუსი გენერლების მიერ კავკასიაში დატოვებულ ნაკვალევს. მხატვარი ხშირად წინასწარმეტყველურიც არის და სამხედრო გემს ბალტიის ზღვაში ჯერ კიდევ 2017 წელს ხატავს, 2015-ში კი პირდაპირ გვაფრთხილებს „война на носу, сер!“ (ომი ცხვირწინაა სერ!) და პიერო დელა ფრანჩესკას ცნობილ პერსონაჟს – ფედერიკო და მონტეფელროს ცხვირზე ბუზივით ციცქნა, შავ ტანკს ახატავს.

ფოტოგრაფიას, როგორც რეალობის ამსახველს უფრო მარტივად უნდა ეპასუხა ამ გამოწვევისათვის და ბუნებრივად აესახა მოვლენები, რომლებმაც უამრავი ღრმა ჭრილობა დაუტოვა ეროვნულ ცნობიერებას. თუმცა შესანიშნავი გამონაკლისების დასახელება არც ფოტოგრაფიის შემთხვევაში გაგვიადვილდება. მეტაფორად ქცეული მეჩითოვის 9 აპრილის ფოტოს გვერდით იგივე მხატვრული წონისა და მნიშვნელობის ნიმუშებს თითქმის ვერ დავასახლებთ. მიუხედავად იმისა, რომ გოგი ცაგარელი და შახვალდ აივაზოვი პროფესიულად იღებენ თანამედროვე ომების ქრონიკებს.

1990-იანი წლების პრობლემებს მისთვის სახასიათო კონცეპტუალური ხერხებით ასახავს გურამ წიბახაშვილი ფოტოწიგნით „ზამთარი გადატანილია“. ფოტოგრაფი მძიმე, ბნელ გარემოს იმავე პერიოდის ახალგაზრდა არტისტების შემოქმედებითი თუ ყოველდღიური ყოფის კადრებით აცოცხლებს და შთაბეჭდილებას თავისივე მცირე ზომის საავტორო ტექსტებით ამძაფრებს. ლოკალურ, მეგობრების გარემოში გადაღებული ფოტოებით და ურბანული პეიზაჟებით ქვეყნის გლობალური პრობლემების სიმძაფრეს ასახავს. თუმცა, თუ ფოტოწიგნის სტრუქტურაზე ვისაუბრებთ, ვფიქრობ, ფოტოები და წიბახაშვილისვე ტექსტები გაცილებით უკეთ იმუშავებდა ანა კორძაია-სამადაშვილის ცოტა არაორგანულად ჩართული დოკუმენტური პროზის გარეშე. ამასთანავე, ზამთრის გადატანილად მიჩნევა ზედმეტად ოპტიმისტურ პოზიციად მიმაჩნია, რადგანაც იმ ეპოქამ უამრავი ღრმა ჭრილობა დაუტოვა ქართულ ეროვნულ ცნობიერებას და მისი დასრულებულად გამოცხადება ამ იარების გააზრებისა და გამოცდილების გათვალისწინების მცდელობის უარყოფას ნიშნავს.

თანამედროვე ქართულ სახელოვნებო სივრცეში მნიშვნელოვანი იმპულსები შემოაქვს ჩვენთვის ახალ მიმართულებას – სთრით არტს. სთრით არტის უმთავრესი კონცეფცია სწორედ პროტესტია, უმეტესად ანონიმურად გამოხატული. ამიტომაც თუკი ეგრეთ წოდებულ ტრადიციულ ხელოვნებას გავცდებით, მუზეუმებიდან და გალერეებიდან ქუჩაში გავალთ და შენობებზე გაფანტულ ნიმუშებს „შევაგროვებთ“ მარო მაყაშვილის და გიორგი ანწუხელიძის სტენსილებს ან ჩამოშლილ კედელზე ქართველი სთრით არტისტის, გაგოშას მიხატულ „სარეკლამო განაცხადს“ წავიკითხავთ:

„იყიდება ღარიბების ქვეყანა. კარგი ლოკაციით, სარემონტო მდგომარეობაში“.

ნათელია, რომ ამ ქუჩის ხელოვნების ნიმუშის მთავარი ღირსება ნონკონფორმისტი ხელოვანის მიერ თანამედროვე ტრაგედიის გააზრება, გულწრფელი ასახვაა. ეს ფრაზა თითქოს მთელი ეპოქის სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური და მორალური პოზიციის ფორმულირებას ახდენს და ქვეყნის დღევანდელი მდგომარეობის დიაგნოზიც არის. ეს მინიმალისტური მანიფესტი, როგორც სოციალური სარკე, ასახავს იმას, რაც ოფიციალურ ხელოვნებაში ვერ ითქვა. ამგვარი ტექსტი-გრაფიტი გვიჩვენებს, რომ პროტესტის ენერგია ბოლომდე არ გამქრალა – ის უბრალოდ სხვა სივრცეში – ქუჩაში გადავიდა, სადაც მას შეუძლია იყოს პირდაპირი, გულწრფელი და დაუფარავი.

თუმცა, ყველა ეს მაგალითი ქართული კულტუ-

რის ემოციური სტერილურობის, გამოფიტულობის გამართლებისა და გადარჩენის მცდელობად უფრო მეჩვენება. თამამ გამონაკლისად, ქართული ტრაგედიების ხელოვნებად, შემოქმედებით გამოცდილებად ქცევის და აფეთქების ნამდვილ მაგალითად ქართველი დიზაინერის – დემნას შემოქმედება შემიძლია დავასახელო. მან ქართული რეპრესიული კულტურის ნიუანსები თამამად გაუზიარა დასავლურ აუდიტორიას. შეძლო და უამრავ ვარსკვლავს ჩააცვა ვაჟას და გალაკტიონის ფრაზებით აჭრელებული „ბოლო ზარის“ პერანგები და ქუსლჩათელილი ფეხსაცმელები, Ghana Must Go ჩანთებიც[10]დააჭერინა, მათი მთავარი სიამაყე – ათლეტური სხეულების დახვეწილი ფორმები „oversize“ სამოსში ჩაკარგა, მოდელები, გაწკრიალებული პოდიუმის ნაცვლად ტალახში ატარა და საპატიო „front row“-ც დასვარა. თუმცა, დემნა ყოველთვის ასეთი ეპატაჟურიც არ არის – ლუვრში გამოფენილი ძალიან სადა, ელეგანტური, შავი აბრეშუმის გრძელი კაბა[11] არქიტექტურულ მაკეტს უფრო ჰგავს ვიდრე სამოსს. მისი სილუეტი, ფერი, ფაქტურა ეფექტურად აცოცხლებს ქართული კულტურის კოდს. დიახ, ქართულ კულტურას ნამდვილად ორგანული იყო ეს თავშეკავებული არისტოკრატიზმი. საბოლოოდ დემნა ამ კოსტიუმით სწორედ საქართველოსათვის დამახასიათებელ პომპეზური გლოვის ასოციაციას ბადებს. ლუვრში დატოვებული მშრალი, ლაკონური საავტორო მითითება – „დემნა, სოხუმი, საქართველო“ – კი ის პუნქტიუმია, რომელიც ამ გლოვის შინაარსს ხსნის და სრულყოფილ კონცეფციას და მანიფესტს წარმოადგენს.

თუნდაც მხოლოდ დემნას მაგალითზე, ნათელია, რომ დასავლეთი ღიაა და აქვს ნაციონალური ტკივილის გაზიარების რესურსი, როდესაც ეს სწორად არის მიწოდებული. ფაქტია, რომ ისევ ქართველი არტისტები ვერ პოულობენ სწორ ფორმას სასურველი თემების აქცენტირებისთვის. მაგრამ, აქ ახალი კითხვა ჩნდება – რამდენად სწორია დემნას ქართული კულტურისთვის მიკუთვნება? ერთადერთი, რაც სამშობლოდან საგზლად გავატანეთ, ტკივილია – დევნილობის, გენდერული შეუწყნარებლობის, სოციალური უთანასწორობის. მტკივნეული გამოცდილების ხელოვნების ფორმად გარდაქმნა კი ევროპაში ისწავლა, მას ევროპამ მისცა ეს შესაძლებლობა. გავბედოთ ვიყოთ გულახდილები – იგივე პროდუქტი რომ საქართველოში გაეკეთებინა ხომ ზუსტად ვიცით, როგორ „იხალისებდა“ ქართული საზოგადოება „უცნაურ ბიჭზე“. ვფიქრობ, ისევ დავაგვიანეთ: საუკუნის შემდეგ ბალანჩინიც ძალიან გვინდა ქართველი ქორეოგრაფი იყოს. დიახ, დაუფასებელი ნიჭი და დაკარგული შესაძლებლობები ქართული კულტურისა და ისტორიის კიდევ ცალკე ტრაგედიაა.

გამონაკლისების მაგალითზე განვიხილეთ, რა ფორმით ცდილობს ქართული ხელოვნება ეროვნული ტრაგედიებისა და ტრავმების გააზრებას, მათთვის შემოქმედებითი სახის მიცემას. თუმცა, აღიარებული ჭეშმარიტების – „გამონაკლისი წესს ამტკიცებს“ გათვალისწინებით, გვიწევს განვაცხადოთ, რომ ქართული თანამედროვე ხელოვნება მხოლოდ პასიური აღმქმელია, ისტორიული ტრავმების ვიზუალიზაცია იშვიათად იღებს ეფექტურ ესთეტიკურ ფორმას და უფრო ხშირად ანთროპოლოგიური დუმილის ან პათეტიკური გააზრების ფარგლებში რჩება. ასახვის შემთხვევაში კი ხშირად ისეთივე მცირე და მოკრძალებული მასშტაბი აქვს, როგორც საქართველოს მსოფლიოს ფიზიკურ რუკაზე. შესაბამისად კითხვა – რატომ არ არის პროტესტი ქართულ თანამედროვე ხელოვნებაში? – კვლავ ღიად და უპასუხოდ რჩება.

დღეს ქართული ხელოვნების გამოწვევა არის არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ეთიკური და მორალური ხელოვნების შექმნა. რადგანაც ხე-

10 Ghana Must Go – საქართველოში ცნობილია, როგორც „ლილოს ჩანთა“ – იკონური, იაფი, გამძლე კუბოკრული ნეილონის ჩანთა. სახელწოდება უკავშირდება 1983 წელს ნიგერიიდან დასავლეთაფრიკელი, ძირითადად განელი, მიგრანტების მასობრივ დეპორტაციას. საკუთარი ნივთების გადასატანად მიგრანტები სწორედ ამ ტიპის ჩანთებს იყენებდნენ, რის გამოც მას ირონიულად „Ghana Must Go“ („განელები უნდა წავიდნენ“) შეარქვეს.
ამ ჩანთის მაღალ მოდაში ინტეგრირებით დემნა მიმართავს რეაპროპრიაციის მეთოდს, ყოველდღიური მოხმარების საგანს ახალი კულტურული და სიმბოლური მნიშვნელობით ტვირთავს. ამასთანავე, ეხმიანება იძულებითი მიგრაციისა და გადაადგილების როგორც გლობალურ, ასევე პირად – ლტოლვილისა და მიგრანტის – გამოცდილებას. ამგვარად, ერთი შეხედვით სრულიად ბანალური საგანი კოლექტიური და ინდივიდუალური მეხსიერების, ტრავმისა და იდენტობის მატარებელ სიმბოლოდ გარდაიქმნება.

11 2025 წელს კოსტიუმი წარმოდგენილი ლუვრის ისტორიაში მოდის პირველ გამოფენაზე “Louvre Couture. Art and Fashion: Statement Pieces,” მსოფლიოს 65 ყველაზე იკონური დიზაინერის ნამუშევრებს შორის. კოსტიუმის ფოტო, ფაქტობრივად, გამოფენის სავიზიტო ბარათად იქცა. (იხ. ლუვრის ოფიციალური ვებსაიტი)

ლოვნება, რომელიც არ ავლენს ტკივილს, არ არის კრიტიკული, კარგავს პასუხისმგებლობას საკუთარი წარსულის, აწმყოსა და მომავლის მიმართ. ამდენად, ხელოვნების მოვალეობა დღეს არის წარსულის რედემპცია - დავიწყებული ტრავმული გამოცდილების გამოხსნა და მათი გარდაქმნა სიმართლის ფორმად და ახალი მნიშვნელობით აღჭურვა დღევანდელობაში, არა ნოსტალგიური დაბრუნება წარსულთან, არამედ წარსულის და თანამედროვე ტრაგედიების გააზრებული აქტუალიზაცია დღევანდელობაში. ყოველი თაობა მორალურად ვალდებულია გადაარჩინოს ისტორიის ჩრდილში დატოვებული წარსულის მსხვერპლი და დამარცხებულები. იმედია, ქართული ხელოვნება სწრაფად განიკურნება საბჭოეთისაგან მემკვიდრეობით დატოვებული დუმილის კულტურისა და ტკივილის გაუთქმელობის ესთეტიკისაგან, შეძლებს საკუთარი დროის სირცხვილისა და ტრავმების ესთეტიკურ ფორმად გარდაქმნას. მაშინ, ის მართლაც დაბრუნდება თავის მთავარ დანიშნულებასთან - იქნება არა მხოლოდ დროის ანარეკლი, არამედ მისი გადარჩენის შანსი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Adorno Theodore, Aesthetic Theory, Minnesota, 1997.
- Baudrillard Jean, Simulacra and Simulation, Michigan, 1981.
- Benjamin Walter, Illuminations, Theses on the Philosophy of History, 1969.
- Elkann Alain, Interview with Yinka Shonibare. https://www.alainelkanninterviews.com/yinka-shonibare/ 04/08/2026

International Journal of Arts and Media Researches - #6 (16) 2026
https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.28

A COUNTRY OF THE POOR FOR SALE! ART AS PROTEST AND A CRITICAL DISCOURSE ON TIME

Natia Tsulukidze

Keywords: contemporary art, protest, postcolonial art, Georgian art, Marina Abramović, Anish Kapoor, Yinka Shonibare, Demna, Gagosh

An examination of contemporary Georgian art clearly reveals its passivity and emotional sterility in reflecting upon and processing its recent historical past. Perpetually oriented toward the glorification of a former era and drawn toward a kind of "necrophiliac" identity, Georgian culture has failed to transform the national and historical trauma inflicted by Russian and Soviet imperialism into works of art. A country liberated from colonial pressure appears intimidated by that very freedom: it remains in a state of conscious captivity, unable to move from a traumatic condition into a post-traumatic one.

Since the 1990s, numerous cultures have produced outstanding examples of postcolonial art (including Iranian culture, for instance, Shirin Neshat or Salman Rushdie). Georgian art remains a regrettable exception; it has not yet freed itself from the culture of silence and the aesthetics of unarticulated trauma inherited from the Soviet era. Both historical and contemporary pain, oppression, and injustice remain taboo subjects. Against this background, a deeply troubling question arises: *does the failure of postcolonial art to emerge within Georgian culture indicate that the national mentality remains conditioned for colonial domination?*

It is paradoxical that "Art is autonomous and it is not; it is both at once"[1]. However, art acquires its true power precisely when it succeeds in resolving this paradox by merging creative will with protest. The discourse of art is inherently critical toward its time. It constitutes a form of resistance not only to political power, but also to socially normalized silence. The history of the 20th century demonstrates that the most powerful artistic languages were created precisely in periods of social crisis (Dada, Expressionism, Surrealism, postcolonial art, dissident art of Eastern Europe), functioning as one of the most sensitive indicators of their time and as a medium reflecting the social, political, and spiritual condition of an era. Yet this is not a mechanical recording of time, but rather the transmission of its inner tempo, belief, and tragedy. It is clear that "To articulate the past historically does not mean to recognize it 'the way it really was'".[2] Accordingly, art is not merely the aestheticization of reality, but the expression of the inner energy of the historical moment in which it is created. In the contemporary era, when social and political crises are constant, one of the principal tasks of art remains protest—against existing orders, discourses of violence, social inequality, and the destruction of the individual.

To claim that art, regardless of period or genre, is fundamentally protest, rebellion, and insurrection, and that the artist is a rebellious nonconformist, would hardly be a novel assertion. Often, alongside

1 ADORNO , Aesthetic, 1997, p. 5.
2 BENJAMIN, Illuminations, 1969, p. 255

purely artistic concerns and stylistic confrontations, the causes of revolt in art are rooted in historically existing injustices or tragedies. Contemporary art, in particular, is characterized by reflection on protest-related themes, and across issues ranging from ecology to gender, we can recall numerous remarkable artists and artworks.

In response to the Balkan War, Marina Abramović presented her performance *Balkan Baroque*[3] at the Venice Biennale in 1997. In a dark, windowless room, dressed in a long white garment, she sat in a pile of cow bones, sang Balkan songs, and for three days meticulously attempted to clean the bones of flesh and blood. The central concept of Abramović's performances is the exploration and testing of the limits of her own physical endurance. However, in this case, the already experienced and widely recognized performer also tested the physical endurance of the audience: the summer of 1997 in Venice was exceptionally hot; the decaying bones were infested with maggots and emitted a horrific odor. Abramović metaphorically constructed an image of the Balkan war and found the most direct and effective means to fully represent its horror. She brought national pain onto the global stage, made one of the most powerful statements through a wordless performance, and, along with the Golden Lion of the Venice Biennale, secured the necessary and urgent attention of the international community for her homeland.

Anish Kapoor's installation *Shooting into the Corner*[4] (2008–2009) is one of the most striking examples of the aestheticization of violence and the materialization of historical trauma. A large bronze cannon periodically fires blood-red wax projectiles into a gallery's neutral white corner. Each shot leaves both a physical and a visual mark—the red mass explodes, disperses, and stains the walls and floor, building up expressive, blood-like accumulations over time. The work is durational; each discharge transforms the overall composition. Kapoor creates a ritual dimension in which the viewer witnesses not only the result but the unfolding process itself. The wax-firing can be read as a form of spiritual catharsis, an act of release from violence, and an allegory of historical trauma—of experience that does not vanish but accumulates within cultural memory.

Although Kapoor does not assign an explicitly political interpretation to this work, it is often read within post-imperialist and post-traumatic contexts. The visualization of domination through direct violence and raw aggression inevitably leads to postcolonial reading. Considering historical factors, the work may also be interpreted as an example of peripheral modernism, particularly given that it is created by an Indian artist living in London.

The work of Yinka Shonibare, one of the most significant British Nigerian conceptual artists, consistently raises questions about cultural identity, power, and historical memory. His works often draw upon the traditions of Western visual art and well-known canonical images, which he "contaminates" using African textiles—the so-called *Dutch wax fabric.*

Shonibare conceptualizes cultural identity as a hybrid space in which colonial history and contemporary globalization intersect. One of his most well-known works, The Swing *(after Fragonard)* (2001), is a transformed replica of a Rococo masterpiece: the figure is headless, and the European costume is replaced with a dress made of colorful African fabric. The result is a paradoxical image in which European elegance and idyllic aesthetics coexist with allusions to violence and exploitation. The severed head becomes a symbol of colonial brutality, while the African textile evokes the cultural hybridity produced by colonial processes. Shonibare uses beauty as seduction, drawing viewers into unsettling questions of power, race, and history. For him, "understanding historical errors is a way to improve the world."[5]

Shonibare uses beauty and decorativeness as an ideological trap: the viewer is initially captivated by refined forms but is subsequently compelled to confront the injustice that underlies the aesthetic idyll of Western culture. This form of protest operates not through the direct depiction of violence, but through structural deconstruction, destabilization of form, and intellectual irony. Shonibare transforms aesthetic form into a mode of protest. His strategy does not involve the direct representation of political events or historical scenes, but rather theatricalized sarcasm and the intellectual reworking of historical violence.

3 https://www.researchgate.net/figure/Marina-Abramovic-Balkan-Baroque-1997-Biennale-di-Venezia_fig9_309552193

4 https://anishkapoor.com/139/shooting-into-the-corner

5 Ellkann, Shonibare; https://www.alainelkanninterviews.com/yinka-shonibare/

Numerous additional examples could be drawn from postcolonial culture. However, the cases already discussed are sufficient to reveal the paradoxical condition of contemporary Georgian art: a country burdened with an entire cascade of traumas and social dramas—wars, territorial losses, economic collapse, political polarization—has produced almost no works capable of translating this experience into protest art. Contemporary Georgian art appears detached from its own time; it either cannot or does not perceive the pain of the epoch in which it exists. The Georgian artist and the reality of the country seem to be entirely misaligned: where, within Georgian art, has the reflection of abolished justice and law gone? Where are the representations of the daily appropriation of Georgian territories, the man murdered at the entrance of a church, the Georgian soldier subjected to collective torture, the starving individuals begging in the streets, the illegal migrants forced abroad as "black laborers," those who have crossed Mexico on foot, and countless other forms of suffering?[6] If, as a justification, we argue that artists need historical distance and contemplation, then a cascade of new questions emerges that mercilessly dismantles this argument: football played with children's heads 33 years ago? tortured son's eye swallowed by mother?[7] Tbilisi devastated by civil war and filled with corpses 34 years ago? People sacrificed in Samachablo?

Regrettably, it is evident that critical energy has disappeared within Georgian art; it can no longer access history as a source of creative impulse. If art is a mirror of time, then contemporary Georgian art has lost its reflection. The trauma of the past has not been transformed into a living experience or a creative language, but rather into a pause. It is precisely because of this "historical standstill," this cultural and creative suspension, that Georgian art is unable to maintain a moral position even in the present: both creative energy and personal courage, exhausted behind the Iron Curtain, have not yet recovered.

Georgian cinema appears to attempt to address this deficiency. However, films such as *Tangerines, Vegetable Garden in the Conflict Zone* and Sokhumi offer only superficial and pathetically framed interpretations of the issues, failing to touch the nerve of those who have truly experienced and endured this pain. In short, if Georgian art is unable to comprehend the problems of its contemporary epoch, it has not yet succeeded in transforming even the trauma of the recent past into artistic form.

The suppression of protest, the absence of a collectively articulated national trauma, and the creative and ideological stagnation in Georgian art may be attributed to several interrelated factors:

Historical Rupture and the Problem of Memory

The first factor is, perhaps, historical rupture. Soviet censorship confined art within rigid ideological frameworks. That culture tolerated no form of critique; protest was consequently driven into metaphor, allusion, and allegory. In the post-Soviet era, however, the political chaos of the 1990s, economic collapse, the wars in Abkhazia and Samachablo, and civil conflict pushed art into a mode of self-preservation: it no longer had the resources for the aesthetic processing of trauma.

The severe socio-political context repressed the cultural psyche of society and shaped a cultural habitus in which social suffering has become a norm of silence. In such an environment, art no longer has

6 Facts from the recent history of Georgia:
"Creeping occupation" or "Borderization" – Initiated around 2009–2011 and intensifying after 2013, Russia›s ongoing, illegal installation of fences, barbed wire, and surveillance infrastructure along the Administrative Boundary Lines separating Georgia from the occupied regions of South Ossetia and Abkhazia.
On November 6, 2023, in the occupied territory of Tskhinvali, Georgian citizen Tamaz Ginturi was killed by Russian military personnel after opening the door of a church that had been sealed by Russian forces: https://www.youtube.com/watch?v=qPsIO2DNNbU
On August 9, 2008, during the Russia-Georgia war, Georgian soldier Giorgi Antsukhelidze was captured following a military engagement. While in detention in Tskhinvali, he was tortured and killed by Russian military personnel. Video footage of the torture was later released by the perpetrators. In 2013, Giorgi Antsukhelidze was posthumously awarded the title of National Hero of Georgia.
In the past five years, the number of socially vulnerable individuals in Georgia has increased. In the context of economic and social hardship, individuals frequently resort to such measures.
7 Facts from the war in Abkhazia (1992-93)

the capacity to function as a tool of protest and instead assumes the form of escape—an anthropological silence. As a result, rather than articulating itself through the pain of its own history, contemporary Georgian art attempts to find a universal aesthetic language acceptable to the international stage. It addresses global issues rooted in national contexts: early marriage, gender equality, the problems of sexual minorities, religious tolerance, environmental concerns, and so on. However, artworks produced in this direction often appear more as attempts to align with internationally relevant themes than as the outcome of a creative impulse emerging from the depth of internal, national, or personal experience.

Institutional Frameworks and Conformism

The absence of protest cannot be explained solely by a lack of creative energy or by neglect of national trauma. Another objective factor may be found in the institutional sphere. Over the past two decades, Georgian art has undergone a process of integration into the international art system—biennials, residency programs, private galleries, and grants from international and local cultural foundations. While this integration represents progress on the one hand, on the other it introduces a new form of conformism, establishing standards of aesthetic and political neutrality. Contemporary sources of funding, private collectors, official, and especially state, institutions largely demand precisely this kind of "salon" neutrality. As a result, critical potential gradually becomes decorative, and a process of the "salonization" of Georgian culture unfolds, which inherently implies a conformist position. It should also be noted that Georgian culture had already internalized this tendency toward "salonization" during the Soviet period and thus appears, in this respect, as a continuation of that tradition.[8]

It is evident that art recognized by the system lacks the capacity to critique that system. For the contemporary Georgian artist, already dependent on a limited institutional field, direct political protest, or the artistic processing of local and national themes rather than global ones, may result in marginalization and exclusion from networks of financial support. This gives rise to so-called "salon art": formally avant-garde, yet substantively neutral.

Contemporary Georgian culture is unable to reject art as an institutional practice, nor can it transform art into a political gesture. Art that wholly serves established reality surrenders its critical function; art that wholly detaches from reality loses its meaning.[9] Contemporary Georgian art has consequently forfeited both its significance and one of its core functions—its critical capacity.

The Prohibition of Expressing Trauma

Soviet censorship has bequeathed yet another significant legacy to the Georgian cultural habitus—the prohibition on expressing trauma. This inhibition persists to the present day and finds its most powerful expression in the form of self-censorship. Georgian culture has been unable to shed its Soviet inheritance and move into a new artistic register. Georgian artistic practice thus fails to activate one of the fundamental functions of contemporary art—the transformation of traumatic experience into artistic form.

The problems of contemporary Georgia are often reflected more adequately and more promptly in Western contexts than within Georgia itself. Paradoxically, it is the England-based street artist Banksy who depicts a fallen protester, over whom a judge, dressed in a white wig and black robe mercilessly raises his gavel. Yet even Western democracy often fails to confront uncomfortable truths: this stencil was erased under police supervision. This fact once again confirms that:

- the problem of justice is global and does not pertain solely to Georgian reality.
- Georgian art does not, and cannot, adequately process reality into artistic form.

"Iskusstvovredy"[10]

Alongside the factors listed above, another significant problem is the rather fragile and superficial the-

8 It is important to note that even salon-oriented Georgian painting during the Soviet period had notable exceptions, such as Avto Varazi and Alexander Bandzeladze. However, their work did not alter the overall neutral character of national culture.

9 BAUDRILLARD, Simulacra, 1981, p. 251-252

10 A Russian-language pun plays on the words iskusstvoved (искусствовед - art historian) and iskusstvovred (искусствовред -literally, "art-harm-er")

oretical grounding of Georgian artists. This condition perpetuates a Soviet and post-Soviet joke, whereby authors of art theory are dismissively referred to as *"iskusstvovedy"*, reinforcing the belief that producing a successful work of art still primarily requires technical skill—knowing how to draw, photograph, sculpt, and so forth.[11] However, for over a century, the modern world has recognized that art is philosophy; philosophy—the love of wisdom, and wisdom—the pursuit of truth. It is regrettable that, as long as Georgian culture remains disconnected from this pursuit of truth and continues to believe that art is one-dimensional and dependent solely on manual skill, it will remain in a state of stagnation, suspended in a lifeless, in-between condition.

Exceptions

Georgian art has not yet succeeded in transforming trauma into form; nevertheless, several examples may still be identified that represent attempts to conceptualize national tragedies in artistic terms.

The discussion presented above outlines only a general picture, and the consideration of exceptions somewhat mitigates the severity of the judgment passed on Georgian culture. In addition to well-known examples such as Tengiz Abuladze's film Repentance and Yuri Mechitov's photograph of April 9, we may recall as significant instances of transforming pain and protest into artistic form the works of the generation of Georgian painters of the 1980s—Irakli Parjiani, Gia Bugadze, and Merab Abramishvili—particularly their canvases based on biblical and historical narratives. Within the context of protest, Levan Chogoshvili's painting series *Destroyed Aristocracy* is especially relevant.

Indeed, in the cultural landscape of the 1980s, there was a breakthrough: Chogoshvili's remarkable works based on old photographs, as well as the biblical-historical compositions of Parjiani, Bugadze, and Abramishvili. Today, however, their overly veiled, aristocratic protest—combined with a nostalgic tone—renders these works palatable to conventional taste as objects of aesthetic pleasure. The tragedy recedes into the background, the primary effect produced by appealing figures rendered through sophisticated painterly technique. Moreover, even at that time, such works could hardly be considered fully protest-oriented, as Soviet Perestroika had already made the depiction of historical and religious themes permissible.

The theme of occupation and Russian brutality is effectively addressed in the works of Misha Shengelia from the 2000s. The artist sarcastically depicts a can labeled "тушёнка из чеченского мяса" ("canned stew made of Chechen meat") or a Caucasus landscape titled after the well-known Russian song "однажды русский генерал" ("once a Russian general"), both of which sharply convey the traces left by Russian generals in the Caucasus. Shengelia often demonstrates a prophetic dimension as well: he paints a military ship in the Baltic Sea as early as 2017, and in 2015 directly warns, "война на носу, сэр!" ("war is imminent, sir!"), placing a tiny black tank on the nose of Federico da Montefeltro, a well-known figure from Piero della Francesca.

Photography, as a medium inherently tied to the representation of reality, might have been expected to respond more directly to this challenge and to naturally document events that have left deep wounds in national consciousness. However, identifying strong exceptions in photography is equally difficult. Alongside Mechitov's iconic April 9 photograph—already transformed into a metaphor—it is nearly impossible to name works of comparable artistic weight and significance, despite the fact that photographers such as Gogi Tsagareli and Shakhvald Aivazov have professionally documented contemporary wars.

The problems of the 1990s are addressed through distinctive conceptual means in Guram Tsibakhashvili's photobook *The Winter Has Been Overcome.* Through images capturing both the creative and everyday lives of young artists of that period, the photographer brings to life a harsh, dark environment, intensifying the effect with his own short accompanying texts. Through locally grounded photographs, depicting friends and urban landscapes, he conveys

11 At the same time, the Georgian context is not without important exceptions. Karlo Kacharava transitioned into painting from art history, and his theoretical writings of the 1990s continue to constitute a key scholarly foundation for research on contemporary Georgian art.
Gia Bugadze is similarly distinguished by an exceptionally deep knowledge of art history and theory. He remains actively engaged in this field through sustained professional activity, including participation in academic conferences, the delivery of lecture courses, and the production of media programs and blogs.

the broader gravity of the country's global problems. However, in terms of the book's structure, the photographs and Tsibakhashvili's own texts would arguably function more effectively without the somewhat inorganic inclusion of documentary prose by Ana Kordzaia-Samadashvili. At the same time, viewing the "winter" as something that has been overcome appears overly optimistic, since that period inflicted profound wounds on the Georgian national consciousness, and to declare it over is to reject the necessity of confronting and understanding those traumas.

In contemporary Georgian artistic space, a new direction, street art, introduces significant impulses. The principal concept of street art is precisely protest, most often expressed anonymously. Thus, if we move beyond so-called traditional art, leave museums and galleries, and "collect" the scattered works across urban surfaces, we may encounter stencils depicting national heroes of Georgia Maro Makhashvili, Giorgi Antsukhelidze[12] or an "advertisement" on a crumbling wall, painted by the contemporary Georgian street artist Gagosh: *"A country of the poor for sale. Good location. In need of renovation."*

It is evident that the primary strength of this work of street art lies in the nonconformist artist's ability to comprehend and sincerely articulate contemporary tragedy. This phrase effectively formulates the social, political, economic, and moral condition of an entire epoch, while also serving as a diagnosis of the country's present state. As a minimalist manifesto, it functions as a social mirror, reflecting what official art has failed to express. Such text-based graffiti demonstrates that the energy of protest has not entirely disappeared; rather, it has shifted into another space—the street, where it can exist in a direct, honest, and unmediated form.

Yet all these examples appear, in the end, as attempts to compensate for the emotional sterility and exhaustion of Georgian culture. As a striking exception, I would point to the work of the Georgian designer Demna as a genuine instance of transforming national tragedy into artistic expression—one that has brought the nuances of Georgia's repressive cultural experience to Western audiences without apology.

He has dressed global celebrities in "last bell"[13] shirts printed with lines from the poetry of the great Georgian poets Vazha-Pshavela (1861-1915) and Galaktion Tabidze (1892 -1959) paired with worn shoes with the folded down hills and even made them carry the iconic *Ghana Must Go*[14] bags. He has obscured their carefully sculpted athletic bodies, symbols of their pride, within oversized garments, staged his models in mud instead of pristine runways, and disrupted even the sanctity of the front row.

However, Demna is not always overtly provocative. The austere, elegant long black silk dress exhibited at the Louvre functions less as a garment than as an architectural object[15]. Its silhouette, chromatic restraint, and material texture activate a specific cultural code embedded in Georgian visual memory. This aristocratic restraint can be understood as a histor-

12 Maro Makashvili (25 August 1901—19 February 1921) Georgian student killed at the age of 19 during the Soviet Red Army invasion of Georgia in 1921. She was posthumously awarded the Order of National Hero in 2015, becoming the first woman to receive the distinction.

Giorgi Antsukhelidze (18 August 1984 – c. 9–10 August 2008) - Georgian soldier murdered in the Russo-Georgian War of August 2008. He was posthumously awarded the Order of National Hero in 2013.

13 In Georgia a secondary school graduation ceremony held on the final day of the academic year. During the Last Bell celebration, students wear white shirts that become covered with commemorative messages, signatures, and sketches left by friends, family members, teachers, and peers.

14 Ghana Must Go - iconic, cheap, nylon checkered utility bag derives its name from the mass deportation of Ghanaians migrants from Nigeria in 1983. Many of those forced to leave used these bags to carry their belongings, leading Nigerians often mockingly refer to them as Ghana Must Go bags.

By incorporating this bag into high fashion, Demna employs the strategy of reappropriation, transforming an everyday object marked by displacement and migration into a luxury fashion item. At the same time, the gesture resonates with both global histories of forced migration and Demna's own experience as a Georgian refugee and migrant, creating a connection between collective and personal narratives of displacement.

15 In 2025, the costume was presented at the first fashion exhibition in the history of the Louvre, Louvre Couture. Art and Fashion: Statement Pieces, among works by 65 of the world's most iconic designers. The photograph of the costume effectively (see the official Louvre website https://www.louvre.fr/en/exhibitions-and-events/exhibitions/louvre-couture).

ically organic element of Georgian culture. Through this work, Demna ultimately evokes a distinctively Georgian mode of monumental mourning. The dry, laconic inscription left at the Louvre—"Demna, Sukhumi, Georgia"[16], operates as a Barthesian punctum, the detail that pierces the image and discloses its latent meaning, transforming the piece into a fully articulated conceptual statement and manifesto.

Demna's case, even standing alone, suggests that Western art systems remain open to narratives of national trauma, provided they are successfully channeled through appropriate aesthetic and discursive frameworks. At the same time, it is clear that Georgian contemporary artists continue to face structural difficulties in developing the conceptual language needed to give adequate form to such concerns.

At this point, another question arises: to what extent can Demna be meaningfully situated within Georgian cultural identity? What he carries from the homeland is less a stable cultural framework than a set of unresolved historical experiences—displacement, gender-based intolerance, and social inequality. The transformation of such experience into an articulated artistic language has been enabled within a European cultural context. To speak more directly, similar practices, if developed locally, would likely encounter a very different form of reception—one shaped by ridicule, moral suspicion, or the rejection of deviation from normative cultural expectations.

Once again, the logic of belatedness asserts itself: even a century later, there remains a desire to reclaim Balanchine as a "Georgian" choreographer. Indeed, unrecognized talent and lost opportunities constitute yet another tragedy within Georgian culture and history.

Through these exceptions, we have examined the ways in which Georgian art attempts to engage with national tragedies and traumas, and to translate them into artistic form. However, if we consider the well-known principle that "the exception proves the rule," we are compelled to conclude that contemporary Georgian art largely remains a passive receptor. The visualization of historical trauma only rarely assumes an effective aesthetic form and more often remains confined to modes of anthropological silence or pathos-driven interpretation.

Even when such experiences are articulated, they tend to operate on a scale that is as limited and modest as Georgia's presence on the physical map of the world. Accordingly, the question—why protest is largely absent from contemporary Georgian art—remains open and unresolved.

Today, the challenge facing Georgian art is not only aesthetic, but also ethical and moral. Art that fails to register pain, that does not operate critically, forfeits its responsibility toward the past, the present, and the future. In this sense, the task of art today is not a nostalgic return to the past, but the recovery of suppressed traumatic experience and its transformation into a form of truth endowed with renewed meaning in the present.

Every generation bears a moral responsibility to recover those victims and defeated figures left in the shadow of history. It is to be hoped that Georgian art will overcome the inherited culture of silence—and the aesthetics of unarticulated pain carried forward from the Soviet past—and find the means to transform the shames and traumas of its own time into adequate aesthetic form. Only then can it reclaim its fundamental function: not merely to reflect the times, but to offer the possibility of their redemption.

REFERENCES:

- ADORNO T., Aesthetic Theory, University of Minnesota Press, 1997.
- BENJAMIN W., Illuminations, Theses on the Philosophy of History, Schocken Books, 1969.
- BAUDRILLARD J., Simulacra and Simulation, University of Michigan Press, 1981.
- ELLKANN A., Interview with Yinka Shonibare, https://www.alainelkanninterviews.com/yinka-shonibare/, retrieved 15.08.2025

16 Sokhumi is the capital of Abkhazia. Following the 1992–1993 war, Abkhazia has been under Russian occupation. As a result of the conflict, the Georgian population was either killed or entirely expelled from the territory of Abkhazia.

1. მარინა აბრამოვიჩი, „ბალკანური ბაროკო“, 1997.
1. MARINA ABRAMOVIĆ, BALKAN BAROQUE, 1997.
SOURCE: HTTPS://WWW.LISSONGALLERY.COM/ARTISTS/MARINA-ABRAMOVIC/ARTWORKS/BALKAN-BAROQUE-I?IMAGE_ID=882

2. ანიშ კაპური, ინსტალაცია „კუთხეში სროლა“, 2008–2009.
2. ANISH KAPOOR, SHOOTING INTO THE CORNER, INSTALLATION, 2008-2009.
SOURCE: HTTPS://ANISHKAPOOR.COM/139/SHOOTING-INTO-THE-CORNER

3. იინკა შონიბარე, „საქანელა (ფრაგონარის მიხედვით)“, 2001.
3. YINKA SHONIBARE, THE SWING (AFTER FRAGONARD), 2001.
COURTESY OF: STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.
SOURCE: HTTPS://WWW.TATE.ORG.UK/ART/ARTWORKS/SHONIBARE-THE-SWING-AFTER-FRAGONARD-T07952

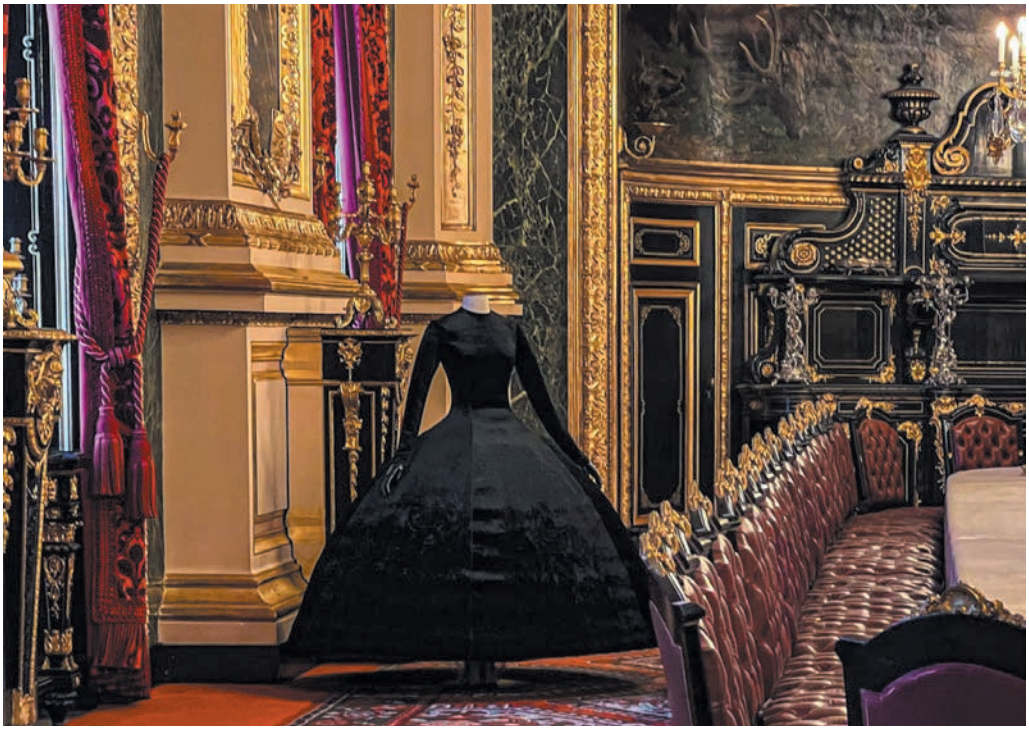
4. ბენქსი, სტენსილი სამეფო მართლმსაჯულების სასამართლოს კედელზე, ლონდონი, 2025.
4. BANKSY, STENCIL ON THE WALL OF THE ROYAL COURTS OF JUSTICE, LONDON, 2025.

5. ლევან ჭოღოშვილი, სერიიდან „განადგურებული არისტოკრატია“, შერეული ტექნიკა, 1990-იანი წლები.
5. LEVAN CHOGOSHVILI, FROM THE SERIES DESTROYED ARISTOCRACY, MIXED MEDIA, 1990S.

6. მიშა შენგელია, „ომი ახლოს არის, სერ!“ (Война на носу, сэр!), ტილო, ზეთი, 2015.
6. MISHA SHENGELIA, WAR IS IMMINENT, SIR! (ВОЙНА НА НОСУ, СЭР!), OIL ON CANVAS, 2015.

7. გაგოშა, „იყიდება ღარიბების ქვეყანა“, სტენსილი, 2025.
7. GAGOSH, A COUNTRY OF THE POOR FOR SALE, STENCIL, 2025.

8. გურამ წიბახაშვილი, ირაკლი ფარჯიანი ერთ-ერთ „ჯვარცმას“ ხატავს, 1989. ფოტოწიგნიდან „ზამთარი გადატანილია“, 2019.
8. GURAM TSIBAKHASHVILI, IRAKLI PARJIANI PAINTING ONE OF HIS CRUCIFIXIONS, 1989. FROM THE WINTER HAS BEEN OVERCOME, 2019.



9. დემნა, „სოხუმი, საქართველო“, კოსტიუმი, წარმოდგენილი გამოფენაზე Louvre Couture: Art and Fashion – Statement Pieces, ლუვრი, 2025.
9. DEMNA, SUKHUMI, GEORGIA, COSTUME PRESENTED AT THE EXHIBITION LOUVRE COUTURE: ART AND FASHION – STATEMENT PIECES, LOUVRE, 2025.