

რელაციური ესთეტიკა

ნიკოლა ბურიო

რელაციური ესთეტიკა

ნიკოლა ბურიო

fragmenti
001 / 2020



თბილისის მერია
TBILISI CITY HALL



საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო
MINISTRY OF EDUCATION, SCIENCE, CULTURE AND SPORT OF GEORGIA



შემოქმედებითი საქართველო
CREATIVE GEORGIA

AhuAhu
foundation



Art & Innovation Hub

ინგლისურიდან თარგმნა:
ანუკა ლომიძე / ქოჯა ვაშაკიძე

რედაქტორი:
ხათუნა ხაბულიანი

დიზაინი:
ქოჯა ვაშაკიძე

გარეკანზე:
ახალი ქართული არისტოკრატიის წიგნი / 2012
ლადო ფოჩხუა / პროექტ არტბითის საკუთრება

გამოცემულია "ხელოვნებისა და ინოვაციების ჰაბის" მიერ
ფესტივალ "მდინარის მაგიური ბაღის" ფარგლებში

კვლევითი ხელოვნების გამომცემლობა - ფრაგმენტი
პირველი გამოცემა / 2020 წელი

თბილისი / საქართველო

www.cca.ge
www.cubeincontext.com

ISBN 978-9941-480-72-0

სარჩევი

შესავალი 13
რელაციური ფორმა 17
თანამედროვე მხატვრული პრაქტიკა და მისი კულტურული გეგმა 17
ხელოვნების ნიმუში როგორც სოციალური ინტერვალი 20
რელაციური ესთეტიკა და შემთხვევითი მატერიალიზმი 25
ფორმა და სხვისი მზერა 27
1990-იანების ხელოვნება 31
მონაწილეობა და გარდამავლობა 31
ტიპოლოგია 35
კავშირები და შეხვედრები 35
გართობა და შემთხვევითი შეხვედრები 36
თანამშრომლობა და ხელშეკრულებები 39
პროფესიული ურთიერთობები: კლიენტურა 41
როგორ ავითვისოთ გალერეა 43
დრო-სივრცითი გაცვლის ფაქტორები 46
ხელოვნების ნიმუშები და გაცვლები 46
ხელოვნების ნიმუშის თემა 47
დრო-სივრცითი ფაქტორები 1990-იანების ხელოვნებაში 50
თანაარსებობა და ხელმისაწვდომობა 54
ფელიქს გონსალეს-ტორესის თეორიულ მემკვიდრეობაში

ჰომოსექსუალობა, როგორც თანაარსებობის პარადიგმა 54
მონუმენტის თანამედროვე ფორმები 57
თანაარსებობის კრიტერიუმები /ნამუშევრები და ინდივიდები/ 61
ხელოვნების ნიმუშთა აურა იხრება პუბლიკისკენ 62
მშვენიერება როგორც გამოსავალი? 65
ეკრანული ურთიერთობები 68
დღევანდელი ხელოვნება და მისი ტექნოლოგიური მოდელები 68
ხელოვნება და პროდუქცია 70
გადანაცვლების კანონი 70
ტექნოლოგია როგორც იდეოლოგიური მოდელი 72
კამერა და გამოფენა 75
გამოფენის სტრუქტურა 75
დანამატები 77
ხელოვნება ვიდეომაგნიტოფონის შემდეგ 79
გადახვევა / ჩართვა / აჩქარება 79
შეხედულებათა დემოკრატიზაციისკენ? 80
ფორმების პოლიტიკისკენ. თანაარსებობა: 82
ჩანაწერები რელაციური ესთეტიკის შესაძლო განვითარებაზე
ვიზუალური სისტემები 82
გამოსახულება მომენტია 83
რას გამოფენენ მხატვრები 83
ინდივიდუალური სუბიექტურობის საზღვრები 83
ინტერსუბიექტურობის ინჟინერია 84
ხელოვნება ეფექტების გარეშე 84
ფორმათა პოლიტიკური განვითარება 86
სარეაბილიტაციო ექსპერიმენტი 87
რელაციური ესთეტიკა და შექმნილი სიტუაციები 87
ესთეტიკის პარადიგმა /ფელიქს გვატარი და ხელოვნება/ 89
ადევნებული და წარმოებული სუბიექტივიზმი 91
დენატურალიზებული სუბიექტივიზმი 91
სუბიექტივიზმის სტატუსი და მოქმედება 92
სუბიექტივიზაციის ერთეულები 95
ესთეტიკური პარადიგმა 99
სციენისტური პარადიგმის კრიტიკა 99
რიტურნელო, სიმპტომი და ნამუშევარი 100
ხელოვნების ნიმუში, როგორც ნაწილობრივი ობიექტი 102
მხატვრული, ეკოსოფიური პრაქსისისათვის 104
დღევანდელი ხელოვნების ქცევითი ეკონომიკა 106

მთარგმნელებისგან

ურთიერთობა, ალბათ, ხელოვნების ნიმუშის ერთ-ერთი მთავარი გამოწვევა და ამასთანავე დეფიციტია, რომელმაც ნამუშევარს და დამთვალიერებელს შორის დიალოგი უნდა განაპირობოს ციფრული კომუნიკაციის ეპოქაში, სადაც თითქმის ყველაფერი დისტანცირებულ თხრობაზეა აგებული. არა, ეს წიგნი დღევანდელი გაგებით სოციალურ ქსელებზე არ არის დაწერილი. ის უფრო სოციალიზაციის მაპროვოცირებელი გზებით შექმნილ ფორმებს ეხება და სისტემატიზაციაში ისეთი ნამუშევრების მოქცევას ახერხებს, რომლებიც ერთგვარი ეთიკური და ესთეტიკური ნორმებით, კიდევ უფრო მეტ დატვირთვას და სოციალურ პასუხისმგებლობას იძენენ.
საავტორო ტექსტს რომ დავესესხოთ, ეს ერთგვარი ურთიერთობითი ინტერვალების ვიზუალური თარგმანის და მაყურებლის თამაშში ჩართვის შემოთავაზებაა. ტექსტთან პირველივე შეხებისთანავე ჩვენც უნებლიე თამაშში ჩავებით: როგორ გვეთარგმნა სათაური ისე, რომ აზრთა წყობის მიმართულების განმსაზღვრელი მთავარი სიტყვა - Relational სრულფასოვნად გადმოგვეცა და ამასთან, აკადემიურობისა და რიგითი მკითხველისთვის მისაღები ბალანსი დაგვეცვა.
ეტიმოლოგიას რომ ჩავეძიოთ, ის ინგლისურიდან ურთიერთობის გავრცელებული ვარიაციების გარდა (მაგ: ურთიერთობრივი, ურთიერთობების, ურთიერთობითი და ა.შ.), ლათინურად ნარაციას - თხრობასაც ნიშნავს. თარგმანის ამ მონაკვეთს განსაკუთრებულ ყურადღებას არ მივაქცევდით, რომ არა ის თეორიული ანალიზი,

რომელიც შემდეგში განხილული ნამუშევრების თხრობით ელემენტზე ამახვილებს ყურადღებას და ხშირად ისეთი ფაქტის კონსტატაციასაც კი, როგორიც რობერტ ბერის მიერ ატმოსფეროში გაშვებული ნახევარი კუბური მეტრი ჰელიუმია, ესთეტიკურ ფორმას სძენს. ირიბი, მაგრამ კიდევ უფრო ნათელი მაგალითისთვის მარსელ დუშანის რედიმეიდი შეიძლება გავიხსენოთ, როდესაც ის დროის გარკვეულ მონაკვეთში ნაპოვნ სრულიად ჩვეულებრივ ნივთს, ხელოვნების ნიმუშის სტატუსს ანიჭებდა და საგანთა წყობის საკუთარ სისტემაში აქცევდა. შეუძლებელია რედიმეიდის თარგმნა, რადგან ის არა სიტყვათა კავშირი, არამედ ნახსენები სისტემის დეფინიცია და შესაბამისად კონკრეტული კონცეპტია.

აბსტრაქცია, ექსპრესია, კონცეფცია, თითოეული ეს განმარტება მხოლოდ გარკვეული დროის გასვ;ოს შემდეგ იქცა აკადემიურ სახელოვნებო წრეებში და შემდგომ ფართე საზოგადოებისთვის გასაგებ/მისაღებ ტერმინად.

ამგვარად თუ ვთანხმდებით, რომ სათაური და მთლიანად წარმოდგენილი თეორია ურთიერთობის პირდაპირი გაგების გარდა, თხრობის მნიშვნელოვან ელემენტსაც ატარებს, რაც თავის მხრივ ხელოვნების კონკრეტული მიმართულების აღმნიშვნელი ტერმინიცაა, მაშინ კიდე უფრო მეტად ვდგებით ზუსტი და არა ინტერპრეტირებული თარგმანის აუცილებლობის წინაშე.

ტექსტის რედაქტორმა, საკმაოდ არგუმენტირებულ ალტერნატივად შემოგვთავაზა თარგმანში სიტყვის ლათინური ფუძე დაგვეტოვებინა. შეიძლება წიგნთან პირველი შეხებისას რელაციური ესთეტიკა, თუნდაც მოულოდნელობის გამო, მკითხველის ნაწილისათვის გაუცხოებული ან ზედმეტად გართულებული გაგრძელების წინაპირობაც იყოს, რაზეც მიუთითებს კიდეც გამოცემის ყდის დიზაინის მსუბუქად ირონიული ტონალობა, - ლადო ფოჩხუას 2012 წლის ნამუშევარი სერიიდან „ახალი ქართული არისტოკრატიის წიგნი“, თუმცა იმედია, ჩვენი მოკრძალებული წინათქმისა და ნიკოლა ბურიოს „რელაციური ესთეტიკის“ გაცნობის შემდეგ, ქართულენოვანი მკითხველისთვის ის ისეთივე ბუნებრივად აღქმადი და დამკვიდრებული ტერმინი გახდება, როგორიც მისი ინგლისური ან ფრანგული ანალოგია, რომელ ენაზეც ეს თეორია თავდაპირველად დაიწერა.

შესავალი

საიდან იღებს სათავეს 1990-იანი წლების ხელოვნებასთან დაკავშირებული სირთულეები, თუ არა არასრულფასოვანი თეორიული დისკურსისგან? კრიტიკოსებისა და ფილოსოფოსების დიდი ნაწილი უხალისოდ იწყებს ურთიერთობას თანამედროვე პრაქტიკებთან. მათ ნაწერებსაც არსებითად არავინ კითხულობს, რადგან ვერ ხერხდება მათი რელევანტურობის აღქმა წინა თაობების მიერ გადაჭრილი ან გადაუჭრელი საკითხების ანალიზის მეშვეობით. მოგვიწევს იმ მტკივნეული ფაქტის მიღება, რომ გარკვეული კითხვები საერთოდ აღარ ჩნდება და შესაბამისად, მნიშვნელოვანია ხელოვანების მიერ წამოჭრილი ახალი პრობლემების განსაზღვრა. რა არის თანამედროვე ხელოვნების რეალური გამოწვევები? რა აკავშირებს მას საზოგადოებასთან, ისტორიასა და კულტურასთან? კრიტიკოსის მთავარი ამოცანაა ეპოქის კონკრეტულ მონაკვეთში მოცემული საკითხების სისტემატიზაცია და გაცემული პასუხების გააზრება. ხშირად ადამიანები წარსული საზრუნავის აღწერით ირთობენ თავს, კომფორტულია გაუცემელი პასუხების არსებობის ფაქტზე წუხილი. თუმცა, როგორც კი ახალი მიდგომების განხილვა

დაიწყება, პირველი კითხვა ამ ნამუშევრების მატერიალურ ფორმას შეეხება. რა ინტერპრეტაცია უნდა მივუსადაგოთ ამ რთულად აღსაქმელ ფორმებს, იქნება ეს პროცესუალური თუ ქცევითი ნამუშევრები, რომლებიც 1960-იანების ხელოვნების ისტორიაში იღებენ სათავეს? შეგვიძლია რამდენიმე მაგალითი მოვიყვანოთ: რირკრიტ ტირავანია კოლექციონერის სახლში ვახშამს აწყობს და მას ტაილანდური სუპისთვის მოსამზადებელ ინგრედიენტებს უტოვებს. პირველ მაისს ფილიპ პარენო რამდენიმე ადამიანს ქარხანაში ეპატიჟება, რომ საკონვეირო ხაზზე საკუთარი ჰობით დაკავდნენ. ვანესა ბიკროფტი ოც ქალს ერთნაირად აცმევს, წითელ პარიკებს ახურავს და დამთვალიერებელს შესასვლელი კარიდან მათზე მხოლოდ თვალის მოკვრის საშუალებას აძლევს. მაურიციო კატელანი ვირთხებს Bel paese-ის ყველით კვებავს და შემდეგ მათ პროდუქტად ყიდის, ან ცოტა ხნის წინ გაძარცული სეიფები გამოაქვს გამოფენაზე. იეს ბრინკი და ჰენრიკ პლენგე იაკობსენი კოპენჰაგენში ამოტრიალებულ ავტობუსს აინსტალირებენ, რასაც ქალაქში არეულობა მოჰყვება. კრისტინ ჰილი სუპერმარკეტში ასისტენტად მუშაობს და გალერეაში ყოველკვირეული სავარჯიშო დარბაზის ორგანიზებით არის დაკავებული. კარსტენ ჰოლერი ადამიანის ტვინის მიერ სიყვარულის დროს გამომუშავებული მოლეკულების ფორმულას წარმოადგენს, ქმნის გასაბერ იახტას და ნიბლიები გამოჰყავს, რომლებმაც ახალი სიმღერა უნდა ისწავლონ. ნორიტოში ჰირაკავა გაზეთში განცხადებას აქვეყნებს იმ გოგოს მოსაძიებლად, რომელიც მის გამოფენაში მიიღებდა მონაწილეობას. პიერ ჰიუი კასტინგზე იწვევს ხალხს, აკეთებს საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომ სატელევიზიო გადამცემს და მშენებელთა ფოტოს მშენებლობიდან რამდენიმე მეტრში გამოფენს. ამ სიას უამრავი სახელი და ნამუშევარი შეიძლება დავუმატოთ. ყველაზე ცოცხალი ნაწილი, რომელიც ხელოვნების საჭადრაკო დაფაზე თამაშდება, ინტერაქციასა და რელაციურ კონცეფციებთან არის დაკავშირებული. დღევანდელ დღეს საკომუნიკაციო საშუალებები ადამიანურ კავშირებს კონტროლირებად სივრცეებში უყრიან თავს, რომლებიც სოციალურ ურთიერთობებს სხვადასხვა პროდუქტად აქცევენ. თავის მხრივ, სახელოვნებო აქტივობები უშუალო კავშირების დამყარებას და ერთმანეთისგან განცალკევებული რეალობის დონეების დაკავშირებას ცდილობენ. უფრო ნაქები „კომუნიკაციური მაგისტრალები“ თავიანთი მოედნებით და საპიკნიკე სივრცეებით, მალე შესაძლოა, ადამიანური სამყაროს ერთადერთ მაკავშირებელ

ხაზად იქცნენ. მაგისტრალები შეიძლება უფრო სწრაფ და ეფექტურ გადაადგილებაში გვეხმარებოდნენ, მაგრამ მათ ასევე შეუძლიათ თავისი მომხმარებლები პროდუქტებად გადააქციონ. ჩვენ გალიაში ყველით ნაკვები საცდელი ვირთხებივით უმწეოდ ვგრძნობთ თავს, როდესაც ელექტრონულ მედიას, თემატურ პარკებს და სამომხმარებლო ადგილებს ვეხებით. ამგვარად, დამატებების (extras) საზოგადოების იდეალური სუბიექტი სივრცისა და დროის მომხმარებლამდე დადის.

საბოლოოდ ყველაფერი გაქრება, რაც არ გაიყიდება. ამ სავაჭრო სივრცის გარეთ შეუძლებელი იქნება ადამიანებს შორის ურთიერთობის დამყარება: ჩვენ იძულებულნი ვიქნებით შევიკრიბოთ შესაბამისი ფასის მქონე სასმელის ირგვლივ, რომელიც თანამედროვე ურთიერთობის ერთგვარი სიმბოლოა. ეძებ სითბოს და კომფორტს ორისთვის? მოდი, გასინჯე ჩვენი ყავა... ამგვარად, ურთიერთობების სივრცე საყოველთაო გაუცხოების სასტიკი გავლენის ქვეშ არის მოქცეული. პროდუქტებით ჩანაცვლებულმა და ლოგოებით დაღდასმულმა ურთიერთობამ (ადამიანთა შორის) პროგნოზირებადობის იმპერიისგან თავის დასაღწევად უფრო რადიკალურ და გულწრფელ ფორმებს უნდა მიმართოს. სოციალური კავშირი სტანდარტულ არტეფაქტად გარდაიქმნა. სამყარო, რომელსაც შრომითი დაყოფა და ულტრასპეციალიზაცია, მექანიზაცია და ალბათობის კანონი მართავს, ადამიანურ ურთიერთობებს რამდენიმე მარტივი, განმეორებადი და დაგეგმილი პრინციპით შემოფარგვლას აიძულებს. უზენაესი „დაყოფა“, - ანუ, დაყოფა, რომელიც ურთიერთობათა არხებზე ახდენს გავლენას, გი დებორის „სპექტაკლის საზოგადოების“ გარდაქმნის ბოლო სტადიას წარმოადგენს. ეს არის საზოგადოება, სადაც ადამიანური ურთიერთობები „უშუალო განცდის“ ნაცვლად „სპექტაკლის“ რეპრეზენტაციაში იფანტება. სწორედ აქ წამოიჭრება დღევანდელი ხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი: არის ჯერ კიდევ შესაძლებელი სამყაროსთან ურთიერთობა იგივე მეთოდებით, რასაც ხელოვნების ისტორია ტრადიციულად იყენებდა „რეპრეზენტაციისთვის“? გი დებორის მოსაზრების საპირისპიროდ, რომელშიც ხელოვნების სამყარო იმის მაგალითებს აჩვენებს, რაც ყოველდღიურ ცხოვრებაშია მისაღწევი, დღევანდელი სახელოვნებო პრაქტიკები სოციალური ექსპერიმენტებით გამდიდრებული მასალაა, რომელიც ნაწილობრივ მაინც არის დაცული ქცევითი მოდელების უნიფიკაციისაგან. ქვემოთ განხილული მაგალითებით

წარმოდგენილი ნამუშევრები კი სხვადასხვაგვარ უტოპიებს წარმოადგენენ.
მომდევნო ესეების დიდი ნაწილი თავდაპირველად სხვადასხვა ჟურნალებში, ძირითადად - Documents sur l'art-სა და საგამოფენო კატალოგებში გამოქვეყნდა, შემდეგ კი გადამუშავდა და გამოცემისთვის გადაეწყო. რამდენიმე მათგანი პირველად აქ ქვეყნდება.

რელაციური ფორმა

სახელოვნებო აქტივობა თამაშია, რომლის ფორმები, მოდელები და ფუნქციები დროსა და სოციალურ კონტექსტთან ერთად ვითარდება და განივრცობა; ის არსობრივად უცვლელი არ არის და კრიტიკოსის მიზანი ამ მოქმედებების რეალურ დროში შესწავლაა. ამ მომენტისთვის მოდერნიზმის პროგრამა (და არა მისი შთამაგონებელი სული, აუცილებლად აღსანიშნი ჩვენს წვრილბურჟუაზიულ დროში), მის ერთ ასპექტში მაინც შეიძლება ამოწურულად ჩავთვალოთ.
მართალია, ჩვენ ვაგრძელებთ თანამედროვე სახელოვნებო პრაქტიკებთან მიმართებაში არცთუ შორეული წარსულიდან მემკვიდრეობით მიღებული ესთეტიკური შეფასების კრიტერიუმების გამოყენებას, მაგრამ ეს კრიტერიუმები უკვე დაცლილია არსებითი მნიშვნელობისგან. სიახლე საზომ ერთეულად რჩება მხოლოდ მოდერნისტულ ხელოვნებასთან დაგვიანებით შებრძოლებულებისთვის, ვინც მიმდინარე მხატვრულ რეალობაში ისეთ საგნებსაა გამოკიდებული, რომელთა ზიზღსაც მათივე ტრადიციონალისტური კულტურა უნერგავდა გუშინდელი ხელოვნების მიმართ. უფრო ეფექტური საშუალებებისა და გააზრებული ხედვის შესაქმნელად სოციალურ ველში დღეს მიმდინარე ცვლილებების აღქმა და უკვე მომხდარი და მიმდინარე გარდაქმნების გაცნობიერება გვმართებს. როგორ გავიგებთ 1990-იანებში შექმნილ ნამუშევრებსა და მათ მიღმა არსებული აზრის მოძრაობას, თუ არა იგივე მდგომარეობიდან, სადაც თავად ხელოვანები იმყოფებოდნენ?

თანამედროვე მხატვრული პრაქტიკა და მისი კულტურული გეგმა

განმანათლებლობის ეპოქით შობილი მოდერნისტული პოლიტიკის ხანა საზოგადოებისა და ინდივიდის ემანსიპაციის ვნებას ემყარებოდა. ტექნოლოგიური მიღწევები და თავისუფლებათა მოპოვება, გაუნათლებლობასთან ბრძოლა თუ შრომითი პირობების გაუმჯობესებისკენ სწრაფვა, კაცობრიობის გათავისუფლებისა და უკეთეს საზოგადოებაში ოპერირების იდეისკენ იყო მიმართული. თუმცა, არსებობს მოდერნიზმის რამდენიმე ვერსია. XX საუკუნე ორი განსხვავებული მსოფლმხედველობის ასპარეზად მოგვევლინა, სადაც ავტორიტარულ-უტილიტარული ძალების წინააღმდეგ მებრძოლი,

XVIII საუკუნეში აღმოცენებული ზომიერი, რაციონალისტური კონცეფცია და ირაციონალიზმით გამოთავისუფლებული (დადა, სიურრეალიზმი, სიტუაციონიზმი) სპონტანურობის ფილოსოფია, ადამიანური ურთიერთობების რეგულირებასა და ინდივიდების დამორჩილებაზე ორიენტირებულ ძალებს დაუპირისპირდა... თუმცა, მოსალოდნელი ემანსიპაციის ნაცვლად, ტექნოლოგიისა და რაციონალიზმის პროგრესმა, გაცილებით დახვეწილი მექანიზმების დანერგვითა და წარმოების პროცესის ზოგადი რაციონალიზაციით, დედამიწის მთელი სამხრეთ ნაწილის ექსპლოატაციას გაუხსნა გზა. ამგვარად, ადამიანური შრომა მანქანამ, ემანსიპაციის იდეა კი მელანქოლიის ურიცხვმა ფორმამ ჩაანაცვლა.
მართალია, XX საუკუნის ავანგარდი დადაიზმიდან სიტუაციონისტურ ინტერნაციონალამდე ამ მოდერნისტული პროექტის ტრადიციის ფარგლებში მოექცა (მიმართული კულტურის, მენტალობის, ინდივიდუალური და სოციალური ყოფის ცვლილებებისაკენ), თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პროექტი მანამდეც არსებობდა და სხვადასხვა თვალსაზრისით განსხვავდებოდა აქ ხსენებულთაგან. მოდერნიზმს ვერ დავიყვანთ ვერც რაციონალისტურ ტელეოლოგიამდე და ვერც პოლიტიკურ მესიანიზმამდე. რამდენად შესაძლებელია დაკნინებულად გამოჩნდეს შრომისა და საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესების სურვილი მხოლოდ იმის გამო, რომ მისი რეალიზაციის კონკრეტული მცდელობები მარცხით დამთავრდა, როცა ტოტალიტარულ იდეოლოგიასა და ისტორიის შესახებ ნაივურ წარმოდგენებთან გადაიკვეთა?
რასაც ავანგარდს უწოდებენ, რასაკვირველია, მოდერნისტული რაციონალიზმით განპირობებული იდეოლოგიური მოცემულობით განვითარდა, მაგრამ, დღეისთვის ის სრულიად განსხვავებულ ფილოსოფიურ, კულტურულ თუ სოციალურ მოსაზრებათა საფუძველზეა გადაწყობილი.

აშკარაა, რომ დღევანდელი ხელოვნება აღქმის, ექსპერიმენტირების, კრიტიკის გამაერთიანებელი მოდელების გამოყენებით განმანათლებელი ფილოსოფოსების, პრუდონის, მარქსის, დადაისტებისა და მონდრიანის მიერ აღებული გეზით განაგრძობს ბრძოლას; თუკი საზოგადოებრივი აზრი მსგავსი ექსპერიმენტებისადმი ინტერესის გაღვივებას ან მათ დაკანონებას ძნელად ეგუება, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი თავისთავად აღარ წარმოადგენენ გარდაუვალი ისტორიული ევოლუციის წანამძღვარს,

პირიქით, - შეიძლება ითქვას, რომ მათი სამყაროსეული აღქმა, ძონძებში შემოსილ მოხეტიალე ობლების მსგავსად, - იზოლირებული და ფრაგმენტულია.
მკვდარი არა მოდერნიზმი, არამედ მისი იდეალისტური და ტელეოლოგიური ვერსიაა.
დღეს მოდერნიზმისთვის ბრძოლა გუშინდელი კრიტერიუმებით ფასდება, იმ ფაქტის გამოკლებით, რომ ავანგარდს შეწყვეტილი აქვს სადაზვერვო სამუშაოები, როცა ჯარის დანარჩენი ნაწილი ფრთხილად არის გამაგრებული უდავო ღირებულებების პირობებში. ხელოვნება თავის მოვალეობად თვლიდა სამყარო მოემზადებინა და განაცხადი გაეკეთებინა მომავლის შესახებ, დღეს კი ის შესაძლო სამყაროების მოდელირებით არის დაკავებული.
ხელოვანები, რომელთა ამბიციაც საკუთარი შემოქმედების მოდერნიზმის ისტორიულ ნაკადთან დაკავშირებაა, მიზნად არ ისახავენ არც ფორმებისა და პოსტულატების გამეორებას და არც ხელოვნებისთვის ადრინდელი ფუნქციების მიწერას. მათი ამოცანა ჟან-ფრანსუა ლიოტარის პოსტმოდერნისტულ არქიტექტურაზე გამოთქმულ აზრს ენათესავება, სადაც არქიტექტურა „განწირულია წვრილმანი მოდიფიკაციებისათვის იმ სივრცეში, რომელიც თანამედროვეობისაგან ხვდა წილად და მას უწევს უარი თქვას დასახლებული სივრცის ყოვლისმომცველ რეკონსტრუქციაზე“. ლიოტარი თითქოს სინანულით უყურებს ამ მდგომარეობას და მას ნეგატიური ჟღერადობით, სიტყვა „განწირულის“ გამოყენებით განსაზღვრავს. მაგრამ, იქნებ ეს „განწირულობა“ უკანასკნელ ათწლეულში ჩვენთვის ნაცნობი ხელოვნების სამყაროების განვითარების შესაძლებლობა იყო?
ისტორიული ევოლუციის მიერ წინასწარ წარმოდგენილ იდეათა საფუძველზე კონსტრუირების მცდელობის ნაცვლად, ეს „შანსი“ შეიძლება რამდენიმე სიტყვით განიმარტოს როგორც მსოფლიოს უკეთესად დასახლების შესწავლა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხელოვნების ნიმუშების დანიშნულება აღარ არის წარმოსახვითი და უტოპიური რეალობების ფორმირება, მისი მიზანი არსებულ რეალობაში სასიცოცხლო გზებისა და მოქმედების მოდელირებაა, განურჩევლად ხელოვანის მიერ შერჩეული მასშტაბისა. ეს შესაძლებლობა შეიძლება ამგვარად განისაზღვროს: ეს შემოთავაზებაა ვისწავლოთ უკეთესად ცხოვრება არსებულ სამყაროში ნაცვლად იმისა, რომ ვეცადოთ მის შეცვლას ისტორიული ევოლუციის იდეიდან გამომდინარე. შესაბამისად, ხელოვნების

ნიმუშების მიზნად იქცა არა წარმოსახვითი და უტოპიური რელობების შექმნა, არამედ ხელოვანთა მიერ არსებობისათვის სხვადასხვა დონეზე შერჩეული მეთოდების, ან მოქმედების მოდელების გამომუშავება რეალური მოცემულობების შიგნით.
ლუი ალთუსერი ამბობდა, რომ ადამიანი სამყაროს მატარებელს ყოველთვის გაქანებულს შეახტება ხოლმე; ჟილ დელიოზის აზრით კი „ბალახი ყოველთვის შუაგულიდან“ და არა ძირიდან ან წვეროდან იზრდება: ხელოვანი ბინადრობს აწმყოს მიერ შეთავაზებულ გარემოში, რათა გარდაქმნას თავისი ცხოვრების კონტექსტი (მისი დამოკიდებულება გრძნობიერსა თუ კონცეპტუალურ სამყაროსთან) მყარ და გრძელვადიან უნივერსუმად. ის მართლაც „შეახტება“ გაქანებულ სამყაროს და თუ მიშელ დე სერტოს დავესესხებით, - კულტურის მდგმურია. დღეს მოდერნიზმი გავრცობილია თავად გააკეთესა (do-it-yourself) და მეორადი გადამუშავების პრაქტიკებში, ყოველდღიურობის გამოგონებაში, განცდილი დროის ორგანიზებაში, მიდგომებში, რაც გუშინდელი დღისთვის დამახასიათებელ მესიანისტურ უტოპიებსა თუ ფორმალურ „სიახლეებთან“ შედარებით არანაკლებ ყურადღებასა და კვლევას იმსახურებს. არაფერია იმაზე აბსურდული, რომ თითქოს თანამედროვე ხელოვნება პოლიტიკური პროექტების განვითარებას გამორიცხავდეს და მტკიცება იმისა, რომ მის მამოძრავებელ ასპექტებს არანაირი თეორია არ უდევთ საფუძვლად. თუმცა, კულტურული დარვინიზმისა და ასევე „დემოკრატიული ცენტრალიზმის“ (მისი ინტელექტუალური ვარიანტის) პირობებში ჩამოყალიბებული გონებისათვის, შესაძლოა, იმედის გაცრუება მოჰქონდეს პროექტს, რომელიც ერთი მხრივ უკავშირდება სოციალური ყოფის ცვალებად ფორმებს და აგრეთვე, იმ გარემოს, სადაც კულტურული ობიექტები ყალიბდება. მაურიციო კატელანის სიტყვებით რომ ვთქვათ, კარს მოგვადგა „ტკბილი უტოპიის“ დრო...

ხელოვნების ნიმუში როგორც სოციალური ინტერვალი

რელაციური ხელოვნების შესაძლებლობა (ხელოვნებისა, რომელიც თეორიულ ჰორიზონტად ადამიანის ინტერაქციის სამყაროს და მის სოციალურ კონტექსტს იყენებს და არა პრივატული სიმბოლოების სივრცეს), მოდერნისტული ხელოვნების მიერ აღიარებულ ესთეტიკურ, კულტურულ და პოლიტიკურ მიზანთა ძირეულ ცვლილებაზე მიუთითებს. მოკლე სოციალური მონახაზი

რომ გავაკეთოთ, ეს ევოლუცია მსოფლიო ურბანული კულტურის ჩანასახიდან მომდინარეობს და ქალაქის მოდელის განვრცობით მეტ-ნაკლებად თითქმის ყველა კულტურულ ფენომენს ეხება. მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ დიდი თუ პატარა ქალაქების ზრდის ტემპის დაჩქარებამ სოციალური გაცვლის ექსტრაორდინალურ ზრდასთან ერთად ხელი შეუწყო ინდივიდუალური მობილობის განვრცობასაც ქსელებისა და გზების, ტელეკომუნიკაციების განვითარებისა და იზოლირებული სივრცეების გამოთავისუფლების მეშვეობით, რომლებიც ურთიერთობათა ღიაობისკენ იყო მიმართული. ურბანულ სამყაროში საცხოვრებელი ფართის შემცირებამ ავეჯისა და სხვა ობიექტების კომპაქტურ ზომამდე დაყვანა განაპირობა. თუ ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში ხელოვნების ნიმუშს ურბანულ მოცემულობაში სიმდიდრისა და ფუფუნების საგნად ვხვდებოდით (თავად ნამუშევრისა და იმ საცხოვრებლის სიდიდე, რომელშიც ის იმყოფებოდა, თვალნათლივ უსვამდა ხაზს განსხვავებას სიმდიდრის მფლობელსა და რიგითი ხალხის მასას შორის), დღეს მისი რეპრეზენტაციის სახე და ფუნქციის განვითარება მხატვრული ექსპერიმენტის მზარდ ურბანიზაციაზე მიუთითებს. რაც ჩვენ თვალწინ ქრება, სხვა არაფერია, თუ არა ხელოვნების ნიმუშების დახარისხების ეს ფსევდოარისტოკრატული კონცეფცია, რომელიც საკუთარი ტერიტორიის გაფართოებასთან ასოცირდებოდა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დღეს უკვე შეუძლებელია თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშის აღქმა დასათვალიერებელ სივრცედ, ან იმ ექსკურსიად, რომელსაც კოლექციონერი უძღვება და ეს ჰგავს „პატრონის მიერ წარმართულ ექსკურსიას“ საკუთარ სამფლობელოში. დღეიდან ხელოვნების ნიმუში მოწოდებულია როგორც დროის მონაკვეთი, რომელიც ერთგვარ ინიციატივას ჰგავს უსასრულო დისკუსიისათვის. ქალაქმა განაპირობა და ყველასთვის საზიარო გახადა დაახლოების გამოცდილება: სწორედ ეს არის საზოგადოებრივი მდგომარეობის ისტორიული მოხაზულობა და ხელშესახები სიმბოლო, რომელიც ალთუსერის განმარტებით, „ადამიანს მიაწერს შეხვედრის მდგომარეობას“ , განსხვავებულს ჟან-ჟაკ რუსოს მჭიდრო და „უსაფრთხო“ ჯუნგლისგან, რომელიც, ოდესღაც, ბუნებრივი მდგომარეობა იყო და ნებისმიერ ხანგრძლივ შეხვედრას ეწინააღმდეგებოდა. ცივილიზაციის აბსოლუტურ კანონამდე აღზევებულმა ინტენსიური შეხვედრის ამ სისტემამ მალე შესაბამისი მხატვრული პრაქტიკები წარმოშვა: ხელოვნების ფორმა, რომლის საფუძველიც ინტერსუბიექტივიზმით არის შექმნილი,

ხოლო მთავარი თემა ერთად ყოფნაა, - დამთვალიერებლის სურათთან შეხვედრა და აზრის კოლექტიური გაცნობიერება. მოდით, ამ ფენომენის ისტორიულობის საკითხი გვერდზე გადავდოთ: გარკვეულწილად ხელოვნება ყოველთვის რელაციური იყო სხვადასხვა დონეზე, რაც სოციალურობის ფაქტორსა და დიალოგის წარმოების ფუნდამენტურ პრინციპებს გულისხმობს. მიშელ მაფესოლს თუ დავესესხებით, გამოსახულების ერთ-ერთი ვირტუალური თვისება კავშირების წარმოქმნის ძალაუფლებაა: დროშები, ლოგოები, ნიშნები - ეს ყველაფერი ემპათიას, გაზიარების სურვილსა და კონტაქტის პროვოცირებას იწვევს. სიახლოვის ამ ცილივილიზაციას განსაკუთრებით ზუსტად მიესადაგება ხელოვნება (გამოფენის ფორმატში წარმოდგენილი ფერწერა, ქანდაკება...), რამდენადაც ის თავის ირგვლივ ურთიერთობათა სივრცეს შეკრავს განსხვავებით ტელევიზიისა და ლიტერატურისაგან, რომლებიც მოხმარების პირად სივრცეებს განეკუთვნებიან მსგავსად კინოსა და თეატრისა, რომლებიც ასევე აერთიანებენ მცირე ჯგუფებს მათთვის ერთმნიშვნელოვანი ხატების პირისპირ (სინამდვილეში მაყურებლები არ აკეთებენ კომენტარებს იმის შესახებ, რასაც თვალს ადევნებენ: დისკუსია შეიძლება დაიწყოს მხოლოდ სპექტაკლის შემდეგ). გამოფენა კი უშუალო დისკუსიის შასაძლებლობას მაშინაც კი იძლევა, როდესაც იქ ინერტული ფორმებია წარმოდგენილი. მე ვხედავ და აღვიქვამ, ვაკეთებ კომენტარს, ვვითარდები, გამომაქვს დასკვნები უნიკალურ დროსა და სივრცეში. ხელოვნება სივრცეა, რომელიც განსაკუთრებულ სოციალურობას წარმოქმნის და ქალაქის მიერ შემოთავაზებულ „შემთხვევითი შეხვედრების“ მოცემულობაში ხილვადად დარჩენას ახერხებს. მაგრამ, როგორ ახერხებს გართობის მსგავსი ფორმების შექმნაზე ორიენტირებული ხელოვნება მოდერნისტული ემანსიპაციის გეგმის განახლებას? რამდენად იძლევა ის პოლიტიკური და კულტურული ნიადაგის ახლებურად გადაწყობის საშუალებას?

კონკრეტული მაგალითების მოყვანამდე ჯობს განვიხილოთ ხელოვნების ნიმუშის სიმბოლური თუ მატერიალური როლი მთლიან ეკონომიკურ სისტემაში, რომელიც თანამედროვე საზოგადოებას მართავს. მერკანტილური ბუნებისა და სემანტიკური ფასეულებების მიღმა ხელოვნების ნიმუში სოციალურ ინტერვალს წარმოადგენს. ტერმინი ინტერვალი - კარლ მარქსმა სავაჭრო გაერთიანებების აღსაწერად გამოიყენა, რომლებმაც საგადასახადო კანონების არიდებით კაპიტალისტური კონტექსტისგან თავის დაღწევა

მოახერხეს. ბარტერი, საცალო ვაჭრობა, ავტარკიული წარმოება და ა.შ... ინტერვალი არის სივრცე ადამიანურ ურთიერთობებში, რომელიც მეტ-ნაკლებად ჰარმონიულად და ღიად ერგება საყოველთაო სისტემას, მაგრამ წარმოქმნის სხვა, ამ სისტემაში არსებულისგან განსახვავებულ სავაჭრო შესაძლებლობებს. ზუსტად ამგვარია თანამედროვე ხელოვნების ბუნება რეპრეზენტაციული კომერციის არენაზე, სადაც ის თავისუფალ სივრცეებსა და დროით მონაკვეთებს ქმნის, რომელთა რიტმიც კონტრასტულია ყოველდღიურობის სტრუქტურირებასთან და ხელს უწყობს ადამიანურ ურთიერთქმედებებს წინასწარ განსაზღვრული „საკომუნიკაციო ზონების“ ფარგლებს მიღმა.
დღევანდელი სოციალური კონტექსტი უფრო და უფრო აფერხებს ადამიანური ურთიერთობების შესაძლებლობებს ამ მიზნით საგანგებოდ დაგეგმილი სივრცეების შემოთავაზებით. ავტომატური საჯარო ტუალეტები ქუჩებში სისუფთავის შესანარჩუნებლად შეიქმნა; იგივე შეიძლება ითქვას საკომუნიკაციო საშუალებების განვითარებაზეც, რომლებმაც ქუჩები ყოველდღიური სამეზობლო ურთიერთობების ნაშთებისგან გაწმინდეს. სოციალური ფუნქციების საერთო მექანიზაცია ეტაპობრივად ამცირებს საურთიერთო სივრცეს. ჯერ კიდევ რამდენიმე წლის წინ სატელეფონო მაღვიძარას სერვისში ადამიანები მუშაობდნენ, ახლა კი ჩვენ სინთეზირებული ხმა გვაღვიძებს... ბანკომატი ყველაზე ელემენტარული სოციალური ფუნქციების გარდამავალ მოდელად იქცა, პროფესიული ქცევების შესაძლებლობები კი იმ მანქანებზეა მორგებული, რომლებიც მათ ანაცვლებენ. სწორედ ეს მანქანები ახორციელებენ მოვალეობებს, რომლებიც ერთ დროს გაცვლის, სიამოვნებისა თუ კინკლაობის ამდენ შესაძლებლობას ქმნიდა... ამგვარად, საურთიერთო რეალობაში ჩარევითა და მის პრობლემატიკაზე საუბრით თანამედროვე ხელოვნება უდავოდ პოლიტიკური საკითხებითაა დაკავებული.
როდესაც გაბრიელ ოროსკო მიტოვებული ბრაზილიური ბაზრის დახლზე ფორთოხალს ათავსებს (შეშლილი ტურისტი, 1991), ან ჰამაკს კიდებს ნიუ - იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის ბაღში (ჰამაკი მომაში, 1993), ის „სოციალური ულტრასივიწროვის“ ცენტრში მოქმედებს, დღიური ჟესტების იმ წუთიერ სივრცეში, რომელიც “დიდი“ გაცვლების შემადგენელი სუპერსტრუქტურით არის განპირობებული. ყოველგვარი კომენტარის გარეშეც ოროსკოს ფოტოები ურბანული და ნახევრად-ურბანული ყოფის მცირე რევოლუციების დოკუმენტური ჩანაწერებია (საძილე ტომარა მწვანე

ბალახზე, ცარიელი ფეხსაცმლის ყუთი და ა.შ.). მისი ნამუშევრები ამ სიჩუმეს, სხვასთან ურთიერთობებით შექმნილ პეიზაჟს აღბეჭდავენ. როდესაც იენს ჰაანინგი კოპენჰაგენის ერთ-ერთ მოედანზე მეგაფონით თურქულად ჰყვება ანეკდოტებს (თურქული ხუმრობები, 1994), ის დროის ამ მცირე მონაკვეთში კოლექტიური სიცილის ირგვლივ შეკრებილი იმიგრანტებისგან მიკრო-საზოგადოებას წარმოქმნის და ამ ადამიანებში არსებულ შრომითი პირობებით გამოწვეულ იმედგაცრუებას აქარწყლებს. გამოფენა განსაკუთრებული ადგილია, სადაც შეიძლება განსხვავებული პრინციპებით მართული ადამიანების წამიერი დაჯგუფებები შედგეს. გამომდინარე ხელოვანის მხრიდან დამთვალიერებლისთვის გათვალისწინებული თანამონაწილეობის ხარისხისა, წარმოდგენილი ნამუშევრების ხასიათისა, სოციალურობის შემოთავაზებული თუ გამოხატული ფორმებისა, გამოფენა ყოველთვის წარმოშობს სპეციფიკურ „გაცვლის ველს“, რომლის შესახებაც მსჯელობა ესთეტიკური კრიტერიუმებით ხდება, - მისი ფორმალური მთლიანობისა და მის მიერვე შემოთავაზებული „სამყაროს“ სიმბოლური უწყვეტობის, ან მისით გამოხატული ადამიანური ურთიერთობების მოდელის ანალიზისას. ამ სოციალური ინტერვალის ჩარჩოებში კი ხელოვანმა მის მიერ გამოვლენილი სიმბოლური მოდელები უნდა აითვისოს: ყველა რეპრეზენტაცია (მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე ხელოვნება იმდენად არ გამოხატავს, რამდენადაც მოდელირებას აკეთებს და სოციალურ ქსოვილში ის უფრო თავად ინტეგრირდება, ვიდრე შთაგონებას იღებს მისგან) იმ ღირებულებებს ეყრდნობა, რომელთა საზოგადოებაში გატანაც არის შესაძლებელი. კომერციაზე დამყარებული ადამიანური ქცევის მსგავსად, ხელოვნება ერთდროულად ეთიკის სუბიექტიცაა და ობიექტიც; თანაც, ეს ყველაფერი უფრო იმის გამო, რომ სხვა სახეობათაგან განსხვავებით, მისი ერთადერთი ფუნქცია საკუთარი თავის ამ კომერციის საგნად წარმოჩენაა.

ხელოვნება მდგომარეობაა, როცა შეხვედრა შედგა.

რელაციური ესთეტიკა მატერიალისტური ტრადიციის ნაწილია. „მატერიალისტობა“ არც ტრივიალურ ფაქტებზე შეჩერებას და არც ვიწრო გაგებით ნამუშევრის წმინდა ეკონომიკურ ჭრილში განხილვას გულისხმობს. ფილოსოფიური ტრადიცია, რომელიც რელაციურ ესთეტიკას ამყარებს, ლუი ალთუსერმა თავის ერთ-ერთ გვიანდელ ნაშრომში „შემთხვევითი შეხვედრების მატერიალიზმად“ ან შემთხვევით მატერიალიზმად მოიხსენია. ეს კონკრეტული მატერიალიზმი საწყის წერტილად იმ გარემოებათა სამყაროს იღებს, რომელსაც მიზნის განსასაზღვრად არც თანდაყოლილი წარმომავლობა და არც მიზეზი არ გააჩნია. შესაბამისად, კაცობრიობის არსი წმინდად ტრანსინდივიდუალურია, რომელიც ინდივიდებს ისტორიულად უცვლელ სოციალურ ფორმებთან აკავშირებს (მარქსი: ადამიანური არსებობა სოციალური ურთიერთობების მოცემულობაა). არ არსებობს არანაირი შესაძლებელი „ისტორიის დასასრული“ ან „ხელოვნების დასასრული“, რადგან თამაში მოთამაშეებისა და მათ მიერ აგებულ-გაკრიტიკებული სისტემის ანალოგიურად თავის ფუნქციასთან მიმართებაში მუდმივად განახლებადია. იუბერ დამიშმა „ხელოვნების დასასრულის“ თეორიებში „პარტიისა“ და „თამაშის დასასრულის“ მომაბეზრებელი უწესრიგობის შედეგი შენიშნა. სოციალური მოცემულობის რადიკალური ცვლილებისთანავე ახალი პარტია თავად თამაშის წესების განმარტების გარეშე ცხადდება. ეს ადამიანთაშორისი თამაში, რომელიც ჩვენს მიზანს აყალიბებს (დიუშანი: ხელოვნება არის თამაში ყველა დროის ადამიანებს შორის) მიუხედავად ყველაფრისა, სცდება იმ კონტექსტს, რასაც ბაზარი „ხელოვნებას“ უწოდებს. აქედან გამომდინარე, სიტუაციონისტური ინტერნაციონალის მიერ შემოთავაზებული კონსტრუირებული სიტუაციები სწორედ ამ „თამაშს“ მიეკუთვნება მიუხედავად იმისა, რომ გი დებორმა საბოლოო ანალიზში „კონსტრუირებული სიტუაციების“ ნებისმიერი მხატვრული ხასიათი გამორიცხა და ხელოვნება ყოველდღიური რევოლუციებისგან დაჩრდილულად შეაფასა.

რელაციური ესთეტიკა არ არის ხელოვნების თეორია, რომელიც ივარაუდებდა განაცხადს წარმოშობისა და საბოლოო მიზნის შესახებ, ის ფორმის თეორიაა.

რას ვგულისხმობთ ფორმაში? თანმიმდევრულ ერთეულს, სტრუქტურას (შინაგანი დამოკიდებულებების დამოუკიდებელ

არსებობას), რომელიც სამყაროსთვის დამახასიათებელი თვისებების მატარებელია. ხელოვნების ნიმუშს მასზე არავითარი ექსკლუზიური უფლება არ გააჩნია, ის მხოლოდ არსებულ ფორმათა სრული სერიის თანამოცემულობაა. ეპიკურესა და ლუკრეციუსის მატერიალისტური ფილოსოფიური ტრადიციების მიხედვით, ატომები სივრცეში ერთმანეთის პარალელურად, მაგრამ ოდნავ დიაგონალური დახრით ეშვებიან. ერთ-ერთი ატომის გადახვევა „შემდგომ ატომთან შემთხვევით შეჯახებას, მომდევნო შეჯახებებს და სამყაროს შექმნას“ გამოიწვევს... ასე განსხეულდებიან ფორმები ორი, მანამდე პარალელური ელემენტის „გადახვევისა“ და შემთხვევითი შეჯახების შედეგად. სამყაროს შესაქმნელად შემთხვევითი შეხვედრა დროში გავრცობილი უნდა იყოს: მისი შემქმნელი ელემენტები ფორმად უნდა ერთიანდებოდნენ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „ერთმანეთზე მიჯრით განლაგებულ ელემენტებად უნდა არსებობდნენ (ისევე, როგორც ყინული ყალიბდება)“. „ფორმა შეიძლება დროში გავრცობილ შემთხვევით შეხვედრად განისაზღვროს“. დროში გავრცობილი შემთხვევითი შეხვედრებია დელაკრუას ტილოებზე დატანილი ხაზები და ფერები, შვიტერსის „მერცის სურათებზე“ მიმოფანტული ნაგლეჯები, კრის ბარდენის პერფორმანსები: სიბრტყესა თუ სივრცეში დაგეგმარების ხარისხის მიღმა ეს ნამუშევრები დროში გავრცობილად იმ მომენტიდან გარდაიქმნებიან, როცა მათი ყველა კომპონენტი ერთ მთლიანობად ერთიანდება, რისი მოლოდინიც შექმნის მომენტიდან სტაბილურად ნარჩუნდება და „სიცოცხლის ახალ შესაძლებლობებს“ გამოუხმობს. ნებისმიერი ნამუშევარი, ყველაზე კრიტიკული და ნიჰილისტურიც, ამ სიცოცხლის დამამკვიდრებელი სამყაროს მდგომარეობის მატარებელია, რადგან ერთმანეთისგან განცალკევებულად მყოფ ელემენტებს ერთმანეთს შეახვედრებს: მაგალითად, სიკვდილი და მედია ენდი უორჰოლთან. დელიოზი და გვატარიც იმასვე ამბობდნენ, როდესაც ხელოვნების ნიმუში „გავლენებისა და აღქმების ბლოკებად“ დაჰყვეს. ხელოვნება ცალკეულ გამოცდილებასთან ასოცირებულ სუბიექტურ მომენტებს აერთიანებს, იქნება ეს სეზანის ვაშლები თუ ბიურენის ზოლიანი სტრუქტურები. ამ საკვანძო შუამავლის წყობა, სადაც შემთხვევით გადაკვეთილმა ატომებმა სიტყვის ფორმირება შეძლეს, ისტორიული კონტექსტით არის განპირობებული. რასაც დღევანდელი ინფორმირებული საზოგადოება „ერთად ყოფნაში“ გულისხმობს, რა თქმა უნდა განსხვავდება XIX საუკუნისთვის სახასიათო გაგებისგან. დღეს „შემაკავშირებელი“ ნაკლებად ნათელია,

რადგან ფოტოგრაფიული გამოსახულების საუკუნითა და შემდგომ კინემატოგრაფით გამდიდრებული ჩვენი ვიზუალური გამოცდილება საშუალებას გვაძლევს ერთმანეთთან შეუთავსებელი ელემენტების კოლექციაც კი „სამყაროდ“ (მაგალითად, ინსტალაცია) აღვიქვათ. სხვა ტექნოლოგიებმა შეიძლება ადამიანს აქამდე არნახული სამყაროს ფორმების შეცნობის შესაძლებლობა მისცეს: მაგალითად, კომპიუტერულმა მეცნიერებამ პროგრამირება განავითარა, რამაც ზოგიერთი ხელოვანის მუშაობის მიმართულებაზე მოახდინა გავლენა. ამგვარად, ხელოვანის ნამუშევარი, დამთვალიერებელი-მანიპულატორის მიერ გასააქტიურებელი ნაწილაკების ერთობლიობას შეადგენს. მე მსურს კვლავ დაჟინებით ვამტკიცო „ფორმის“ კონცეფციის არასტაბილურობა და მრავალფეროვნება, რომლის მასშტაბსაც სოციოლოგიის დამფუძნებელი ემილ დიურკემი გვიდასტურებს, როცა გვთავაზობს „სოციალური ფაქტი“ განვიხილოთ „საგნად“... მხატვრული „საგანი“ ზოგჯერ საკუთარ თავს „ფაქტად“ ან დროსა და სივრცეში მომხდარი ფაქტების ერთობლიობად გვთავაზობს, სადაც არ არის მთლიანობა (თუმცა, არის ფორმად, სამყაროდ ქცევის შესაძლებლობა). ჩარჩო ფართოვდება და ცალკეული ობიექტის შემდეგ მან შეიძლება მთელი სცენა მოიცვას. გორდონ მატა-კლარკის ან დენ გრემის ნამუშევრების ფორმა შეუძლებელია მხოლოდ ამ ორი ხელოვანის მიერ „წარმოებულ“ „საგნებამდე“ დავიდეს; ეს არ არის კომპოზიციის მარტივი მეორადი ეფექტი, როგორადაც ფორმალისტური ესთეტიკა განიხილავდა, არამედ მოქმედების პრინციპია, რომლის ტრაექტორია - ნიშნების, ობიექტების, ფორმებისა და ჟესტების მეშვეობით ვლინდება... თანამედროვე ხელოვნების ნიმუში სცდება მისი მატერიალური ფორმის საზღვრებს: ის შემაკავშირებელი ელემენტია, დინამიური გადაბმის პრინციპია. ხელოვნების ნიმუში წერტილია ხაზზე.

ფორმა და სხვისი მზერა

„ყველა ფორმა არის სახე, რომელიც ჩვენ გვიყურებს“, - წერს სერჟ დანეი და თუ ის მართალია, მაშინ რად გარდაიქმნება თავად ფორმა, როცა დიალოგის განზომილებაში გადაინაცვლებს? რა არის ფორმა, რომელიც თავისთავად რელაციურია? ალბათ, ღირს ამ საკითხის განხილვა, თუ საწყის პუნქტად დანეის ფორმულირებას შევარჩევთ მისი ორაზროვნების გათვალისწინებით: რამდენადაც თუ ფორმები გვიყურებენ ჩვენ, ჩვენ როგორ უნდა ვუყუროთ მათ?

ფორმა ხშირად განისაზღვრება როგორც გარსი, რომელიც კონტრასტულია შინაარსთან; მაგრამ მოდერნისტული ესთეტიკა როცა „ფორმალურ მშვენიერებაზე“ საუბრობს, გულისხმობს სტილისა და შინაარსის განსაკუთრებულ შერწყმას, მათ კრეატიულ შეთავსებას. ჩვენ ნამუშევარს მისი პლასტიკური ფორმით ვაფასებთ. ახალ მხატვრულ პრაქტიკებთან დაკავშირებული ყველაზე მეტად გავრცელებული კრიტიციზმი დადის ნებისმიერი „ფორმალური ეფექტურობის“ უარყოფამდე ან მათში პოულობს „ფორმის რღვევის“ ნიშნებს. თანამედროვე მხატვრულ პრაქტიკებზე დაკვირვებისას ჩვენ ვალდებულნი ვართ „ფორმირებებზე“ და არა „ფორმებზე“ ვისაუბროთ. ობიექტისგან განსხვავებით, რომელიც სტილისა და ავტოგრაფის ინტერვენციით საკუთარ თავში იკეტება, დღევანდელი ხელოვნება ცხადყოფს, რომ რეალური ფორმა მხოლოდ შემთხვევითი შეხვედრით და ავტორის მიერ შემოთავაზებული შესაძლო ურთიერთობათა ფორმით არის გამოვლენილი.

ველურ ბუნებაში ფორმები არ არსებობს, ხილულის სიღრმიდან მათ მხოლოდ ჩვენი მზერა ამოძერწავს.. ფორმები ერთმანეთისგან ვითარდებიან. ის, რაც გუშინ უფორმოდ ან „არაფორმალურად“ ითვლებოდა, შესაძლოა დღეს სხვა დატვირთვას ატარებდეს. როცა ესთეტიკური დისკუსია ვითარდება, ფორმის სტატუსიც მასთან ერთად ან მისი მეშვეობით ვითარდება.

პოლონელი მწერლის ვიტოლდ გომბოროვიჩის ნოველებში ვხედავთ თუ თითოეული როგორ წარმოქმნის საკუთარ ფორმას ქცევით, საკუთარი თავის პრეზენტაციითა და სხვებთან ურთიერთობით. ფორმა იბადება კონტაქტის იმ სივრცეში, სადაც ინდივიდი ეკამათება სხვას იმისთვის, რომ თავს მოახვიოს საკუთარი წარმოდგენა, რომელსაც ის ამ „სხვის“ შესახებ ფლობს. აქედან გამომდინარე, გომბოროვიჩისთვის „ფორმა“ მხოლოდ რელაციურად განსაზღვრული თვისებაა, რომელიც მათთან გვაკავშირებს ვინც, სარტრიანულ ტერმინოლოგიას რომ დავესესხოთ, გარდაგვქმნის ისე, როგორადაც გვხედავს. როდესაც ინდივიდი ფიქრობს, რომ ის საკუთარ თავზე ობიექტურ შეხედულებას ქმნის, საბოლოოდ ის სხვების სუბიექტური აღქმების მუდმივ ტრანზაქციას წარმოადგენს. ზოგიერთის აზრით, მხატვრული ფორმა თავს აღწევს ამ გარდაუვალობას, რადგან ის ნამუშევრის მეშვეობით არის გასაჯაროებული. ჩვენი რწმენით კი პირიქით, ფორმა თავის ფაქტურას და რეალურ არსებობას მხოლოდ აღწევს, როცა ადამიანურ ურთიერთქმედებებში შედის. ხელოვნების ნიმუშის ფორმა, მხოლოდ

ჩვენს მიერ აღქმულთან კავშირში წარმოიქმნება, რის შედეგადაც მხატვარი დიალოგში, ხოლო შემოქმედება - ცნობიერებებს შორის ურთიერთობაში შედის. თითოეული ნიმუში საზიარო სამყაროში თანაცხოვრების შემოთავაზებაა და ყოველი ხელოვანის ნამუშევარი სამყაროსთან არსებული კავშირების კვანძია, რომელიც სხვა ურთიერთობებს წარმოქმნის. აქ ჩვენ ტიერი დე დიუვის ესეებში აღწერილ, ხელოვნების ავტორიტარული ვერსიის საწინააღმდეგო მხარეს ვიმყოფებით, სადაც ნებისმიერი ნამუშევარი ისტორიულ და ესთეტიკურ „განსჯათა ერთობლიობაა“, რომელთაც ხელოვანი შექმნის დროს აცხადებს. ხატვის პროცესი პლასტიკური და ვიზუალური არჩევანის მეშვეობით ისტორიის ნაწილად ქცევას ნიშნავს. ჩვენ წინაშე ბრალმდებლის ესთეტიკაა, სადაც მხატვარი ხელოვნების ისტორიას საკუთარი აღქმებით განსაზღვრული იზოლაციით უპირისპირდება. ესთეტიკაა ის, რასაც შემოქმედება ისტორიული კრიტიციზმის წვრილმანებამდე დაჰყავს. ამგვარად, პრაქტიკული “განსჯა” და შესაბამისად დიალოგის უარყოფაც, რომელიც ფორმას პროდუქტიულ სტატუსს მიანიჭებდა, საბოლოოა და არცერთ ინსტანციაში გასაჩივრებას არ ექვემდებარება. როგორც ხელოვნების „რელაციური“ თეორიის ნაწილი, ინტერსუბიექტივიზმი არ წარმოადგენს მხოლოდ ხელოვნების მიმღებ სოციალურ მოცემულობას, რომელიც მისი „გარემოა“, მისი „ველი“, არამედ მხატვრული პრაქტიკის კვინტესენციადაც გვევლინება.

როგორც დანეი გვთავაზობს, ფორმა გარდაიქმნება „სახედ“ ამ ურთიერთობათა შემოსვლის შედეგად. ეს ფორმულა ემანუელ ლევინასის აზროვნების ერთ-ერთ საყრდენ მოცემულობას გვახსენებს, სადაც სახე ეთიკური ტაბუს ნიშანია. „სახე, - აცხადებს ლევინასი, - არის ის, რაც „მიბრძანებს ვემსახურო“, „რაც მოკვლას მიკრძალავს“. ნებისმიერი „ინტერსუბიექტური ურთიერთობა“ სახის ფორმიდან მომდინარეობს, რომელიც სიმბოლურად სხვების მიმართ არსებულ ჩვენს პასუხისგებლობას გამოხატავს: „სხვებთან კავშირი ჩვენ მხოლოდ პასუხისგებლობას გვმატებს“ - წერს ის, მაგრამ ნუთუ არ აქვს ეთიკას სხვა ჰორიზონტი გარდა ამ ჰუმანიზმისა, რომელიც ინტერსუბიექტივიზმს ინტერმონობის გარკვეულ სახემდე არ დაიყვანდა? არის კი გამოსახულება, რომელიც დანეისთვის სახის მეტაფორაა, მხოლოდ პასუხისმგებლობის ტვირთის ხარჯზე ტაბუების და აკრძალვების შესაქმნელად გამოსადეგი? როდესაც დანეი წერს, რომ „ყველა ფორმა სახეა, რომელიც გვიყურებს“, - არ გულისხმობს მხოლოდ იმას, რომ ჩვენ ყველას პასუხისმგებლობა

გვაკისრია. უფრო ღრმად რომ გავერკვეთ, საკმარისია გამოსახულების მნიშვნელობის საფუძველს ჩავეძიოთ. სურათი დანეისთვის არ არის „ამორალური“, როდესაც ის მოგვახვედრებს იმ „ადგილას, სადაც ჯერ არ ვყოფილვართ“, ან როდესაც ის „სხვის ადგილს იკავებს“. დანეის მოსაზრება არ არის მხოლოდ რეფერირება ბაზენისა და როსელინის ესთეტიკაზე, რომელთაც კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში „ონთოლოგიური რეალიზმი“ შემოიტანეს, - აქ მისი აზრის საფუძველი შეიძლება დავინახოთ, მაგრამ არა სრული სურათი. მისთვის ფორმა სურვილის რეპრეზენტაციაა გამოსახულებაში: შექმნა ფორმა, - ეს შესაძლო შემთხვევითი შეხვედრების გამოგონებაა, ხოლო მიიღო ფორმა, - გაცვლის მდგომარეობის შექმნაა, როგორც ჩოგბურთში უბრუნებენ მოწოდებას. თუ დანეის მიერ წარმოდგენილ საფუძვლებს კიდევ უფრო ჩავუღრმავდებით, შეიძლება ფორმა განვსაზღვროთ როგორც სურვილის რეპრეზენტატორი გამოსახულებაში. ეს არის ჰორიზონტი, სადაც გამოსახულებამ შეიძლება მნიშვნელობა მოიპოვოს, როცა მონიშნავს სასურველ სამყაროს და შესთავაზებს მას დამთვალიერებელს, ანუ, მისცემს მას შესაძლებლობას გამოხატოს საკუთარი სურვილი. ეს გაცვლა შესაძლოა წყვილის მაგალითზე ვაჩვენოთ: ერთი აჩვენებს რაღაცას მეორეს და ეს უკანასკნელი უბრუნებს პასუხს საკუთარი ხედვიდან გამომდინარე. ნამუშევარი ჩემი მზერის დაჭერას ცდილობს ისევე, როგორც ახალშობილი „მოითხოვს“ დედის თვალებს. „თანაცხოვრება“- ში ცვეტან ტოდოროვმა აჩვენა, რომ სოციალურობის არსი შეჯიბრსა და ძალადობაზე მეტად აღიარების მოთხოვნილებაშია. როდესაც მხატვარი რამეს გვაჩვენებს, ის გარდამავალ ეთიკას მიმართავს, რომელიც ნამუშევარს „შემომხედე-მესა“ და „შეხედე-მას“ შორის ათავსებს. დანეის ბოლო შრომების უმრავლესობა სწორედ ამ „ჩვენება/დანახვის“ წყვილის დატირებაა, რომელიც გამოსახულების დემოკრატიის არსს ტელევიზიისეული და ავტორიტარული დაწყვილების -„გაარეკლამე-მიიღე“-ს სასარგებლოდ წარმოადგენს, სადაც აქცენტი „ვიზუალურის“ უპირატესობაზეა. დანეისთვის „ყველა ფორმა სახეა, რომელიც მე მიყურებს“, რადგან ის თავისთან დიალოგში ჩართვისკენ მიბიძგებს. ფორმა დინამიკაა, რომელიც დროსა და სივრცეში ერთდროულად ან მონაცვლეობით ვითარდება. ის შეიძლება მხოლოდ რეალობის ორი განსხვავებული დონის შეხვედრიდან წარმოიშვას. რადგან ჰომოგენურობა არ წარმოქმნის გამოსახულებებს: ის ქმნის ვიზუალურ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „განმეორებად ინფორმაციას“.

1990-იანების ხელოვნება

მონაწილეობა და გარდამავლობა

აგიზგიზებულ ცეცხლზე წყლით სავსე ქვაბი დუღს, ირგვლივ კემპინგის ნივთებია მიმოფანტული, კედელთან ჩინური მშრალი სუპის ყუთები აწყვია. დამთვალიერებელს თავად შეუძლია მოამზადოს და მიირთვას თავისი ულუფა.
ვენეციის ბიენალეზე, Aperto 93-სთვის შექმნილი რირკრიტ ტირავანიას ამ ნამუშევარს ნებისმიერი განსაზღვრება მოერგება: - სკულპტურა? ინსტალაცია? პერფორმანსი? თუ სოციალური აქტივიზმის მაგალითი? ბოლო წლებში საგრძნობლად იმატა მსგავსი ნამუშევრების რიცხვმა. საერთაშორისო გამოფენებზე ხშირად გვხვდება სტენდები, რომლებიც ნამუშევრებად სერვისების არჩევანს გვთავაზობენ, ზედმიწევნით გვაცნობენ დამთვალიერებელთან ურთიერთობის პირობებს და სოციალურობის მეტ-ნაკლებად ხელშესახებ მოდელებს ქმნიან. ფლუქსუსის ჰეფენინგებისა და პერფორმანსებისთვის დამახასიათებელი მაყურებლის „თანამონაწილეობა“ მხატვრული პრაქტიკის მუდმივ მახასიათებლად იქცა. მარსელ დიუშანის „ხელოვნების კოეფიციენტით“ შემოთავაზებული ასახვის სივრცე, რომელიც ნამუშევართან დამთვალიერებლის აქტიურობის ზუსტ ჩარჩოში მოქცევას ცდილობდა, დღეს ინტერაქციის კულტურაშია გაერთიანებული და კულტურული ობიექტების გარდამავლობას შემდგარ ფაქტად წარმოადგენს. ინტერაქტიულობა კომუნიკაციური მექანიზმების რაოდენობასთან ერთად იზრდება, რის შედეგადაც ხელოვნების არეალს სცდება. მეორეს მხრივ, ისეთი ახალი ტექნოლოგიური შესაძლებლობები, როგორიც ინტერნეტი და მულტიმედიური სისტემებია, ახალ გასართობ სივრცეთა შექმნის კოლექტიურ სურვილზე მიგვითითებენ და კულტურულ ობიექტთან მიმართებაში ტრანზაქციის მეთოდებს გვაცნობენ. ამგვარად, „სპექტაკლის საზოგადოებას“ თან სდევს დამატებების (extras) საზოგადოება, რომელშიც ყველა პოულობს ინტერაქტიული დემოკრატიის ილუზიას.
გარდამავლობა სამყაროსავით ძველია. ის ხელოვნების ნიმუშის ხელშესახები მახასიათებელია, რომლის გარეშეც ნამუშევარი დაჟინებული მზერით დანაწევრებული მკვდარი ობიექტი იქნებოდა. როგორც დელაკრუა თავის დღიურში წერდა, წარმატებული სურათი დროებით „კუმშავს“ ემოციას, რომლის გაცოცხლებაც მნახველის

მოვალეობაა. გამტარობის ეს იდეა ესთეტიკურ სარბიელზე დიალოგისთვის სახასიათო ფორმალურ არეულობას წარმოქმნის: საუკუნოდ დაუსრულებელი დისკურსის განვრცობის დაუოკებელი სურვილის სასარგებლოდ, ის რაიმე სპეციფიკური „ხელოვნების ადგილის“ არსებობას უარყოფს და დახურული მხატვრული პრაქტიკის კონცეფციის საპირისპირო მხარეს დგება. დახურულ მხატვრულ პრაქტიკას ეწინააღმდეგებოდა ჟან-ლუკ გოდარიც, რომელიც აცხადებდა, რომ გამოსახულების შექმნა ითხოვს ორს. ეს მოსაზრება შეიძლება ნასესხები იყოს დიუშანის სიტყვებიდან - დამთვალიერებელი ქმნის სურათებს - თუმცა, კიდევ უფრო სიღრმისკენ მიდის და გამოსახულების მიღების წინაპირობად დიალოგია წარმოდგენილი, სადაც „სხვა“ ივარაუდება. ამგვარად, ხელოვნების ნებისმიერი ნიმუში შეიძლება განისაზღვროს როგორც რელაციური ობიექტი, მოლაპარაკებათა გეომეტრიული მონაკვეთი, რომელშიც მოქცეულია უთვალავი მოსაუბრე და ადრესატი.

ჩვენი ხედვით, დღევანდელი ხელოვნების სპეციფიკის დახასიათება მის მიღმა წარმოებულ ურთიერთობათა კონცეფციით შეიძლება (შიგნით არსებული ურთიერთობის საპირისპიროდ, რომელიც მას სოციო-ეკონომიკურ ქვეტექსტს სძენს): ურთიერთობები ინდივიდებსა და ჯგუფებს, ხელოვანებსა და სამყაროს, გარდამავლობის გათვალისწინებით კი - დამთვალიერებელსა და სამყაროს შორის. პიერ ბურდიე ხელოვნებას „პოზიციებს შორის არსებული ობიექტური ურთიერთობების სივრცედ“ აღიქვამს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, უპირატესობებსა და მათთან ჭიდილში წარმოქმნილ მიკროკოსმოსად, სადაც შემქმნელნი „ამ უკანასკნელის შენარჩუნებას ან შეცვლას“ ცდილობენ. ყველა სხვა სოციალური ასპარეზის მსგავსად, ხელოვნების სამყაროც არსებითად ურთიერთობებით განისაზღვრება, რამდენადაც ის „განსხვავებული პოზიციების სისტემას“ წარმოადგენს, რომლის მიღმაც მისი ამოკითხვაა შესაძლებელი. ამ „ურთიერთობებით განსაზღვრის“ წაკითხვის რამდენიმე გზა არსებობს. როგორც რამო ნეშ ქლაბი თავისი ქსელური ნამუშევრებით გვთავაზობს, - „ხელოვნება უკიდურესად კოოპერატიული სისტემაა. ქსელის შიგნით განვითარებული მჭიდრო კავშირის მქონე პროცესები კი შესაძლოა ნებისმიერი წევრის ფუნქციად იქცეს.“ ეს კი მათ უფლებას აძლევს განაცხადონ, რომ „ხელოვნებას ხელოვნება ქმნის და არა ხელოვანები“. ამგვარად, ისინი ტოლსტოის ისტორიის თეორიაში

აღწერილი ნაპოლეონისა და ალექსანდრე მაკედონელის მსგავსად იმ კანონზომიერებათა უნებურ განმახორციელებლად გარდაიქმნებიან, რომლებიც მათზე აღმატებულები არიან. მე არ ვიზიარებ ამ კიბერდეტერმინისტულ პოზიციას, რადგან თუ ხელოვნების სამყაროს შიდა სტრუქტურა „შესაძლებლის“ შეზღუდულ მოცემულობას უსვამს ხაზს, ეს უკანასკნელი გარეგანი ურთიერთობების მეორე რიგს, შიდა ურთიერთობების წარმოებას და მათ ლეგიტიმაციას ემყარება. მოკლედ რომ ვთქვათ, „ხელოვნების“ ქსელი ფორებიანი (ინტერვალებიანი) სტრუქტურაა, რომელიც წარმოების ყველა სფეროსთან კავშირში ვითარდება. უფრო მეტიც, ხელოვნების ნიმუშთა მიერ „შექმნილი“ გარეგან ურთიერთობათა ბუნების ნაივური გამოკვეთით, ხელოვნების იმ ისტორიის დაწერაა შესაძლებელი, რომელიც თავად მოიცავს სამყაროსთან ამ ურთიერთობების წარმოების ისტორიას. სრული ისტორიული სურათის შესაქმნელად ვთქვათ, რომ ხელოვნების ნიმუშები ღვთაებრივთან კომუნიკაციის დამყარების მიზნით პირველად ტრანსცენდენტურ სამყაროში თავსდებოდა და ბუნების გვერდით, რომელიც წესრიგის ერთგვარ მოდელს წარმოადგენდა, კაცობრიობასა და მის მამოძრავებელ უხილავ ძალებს შორის მოქმედ ინტერფეისად გვევლინებოდა. სწორედ ამ წყობის გაგებამ გახადა შესაძლებელი ღვთაებრივ ქმნადობასთან მიახლოება. თანდათანობით ხელოვნება დაშორდა ამ მიზანს და ადამიანსა და სამყაროს შორის არსებულ ურთიერთობების კვლევას შეუდგა. ეს ახალი, რელაციურ-დიალექტიკური წესრიგი აღორძინებიდან განვითარდა, პერიოდიდან, რომელმაც უდიდესი მნიშვნელობა მიანიჭა ადამიანის ფიზიკურ ადგილს სამყაროში მიუხედავად იმისა, რომ ალბერტის პერსპექტივის, ანატომიური რეალიზმისა და ლეონარდო და ვინჩის „სფუმატოს“ საშუალებით სამყაროს ჯერ კიდევ ღვთაებრივი ფიგურები მართავდნენ. კუბიზმის გაჩენამდე ამ ხედვისთვის რადიკალური გამოწვევა არც არსებობდა და სწორედ კუბიზმმა სცადა სამყაროსთან არსებული ჩვენი ვიზუალური კავშირების, ყველაზე ნაკლებად აღწერილ საყოფაცხოვრებო საგნებზე დაყრდნობით (მაგიდის კუთხე, ჩიბუხი, გიტარა) გააზრება. ამგვარად, იტალიური აღორძინებით გახსნილი ასპარეზი ურთიერთობებისათვის თანდათან უფრო და უფრო შეზღუდულ ობიექტებს მოერგო. კითხვა - „რა კავშირი გვაქვს ფიზიკურ სამყაროსთან?“ - უპირველეს ყოვლისა, რეალობის მთლიანობას და შემდეგ, იგივე რეალობის შეზღუდულ ნაწილებს დაეყრდნო. ზედმეტია იმის აღნიშვნა, რომ ეს არასწორხაზოვანი განვითარებაა.

აქ სიორას მსგავსი, თვალისმიერი აღქმის ცივი ანალიტიკოსი მხატვრების თანადროულად ოდილონ რედონის ტიპის მხატვარიც ცხოვრობდა, რომელიც ურთიერთობათა მიღმა უხილავის დანახვას ცდილობდა. არსებითად, ხელოვნების ისტორია შეგვიძლია წავიკითხოთ როგორც შიდა ურთიერთობათა განვითარებით განსაზღვრული გარე ურთიერთობათა წარმატებული ისტორია.
როგორც ჩანს, დღეს ამ ისტორიამ ახალი გეზი აირჩია. ადამიანისა და ღვთაებრივის, მოგვიანებით კი, ადამიანისა და ობიექტის ურთიერთობათა შემდეგ, მხატვრული პრაქტიკა ადამიანთა შორის ურთიერთობაზე კონცენტრირდა, როგორც ეს 1990-იანებიდან დაწყებულ სახელოვნებო აქტივობებში ჩანს. შესაბამისად, ხელოვანი უფრო მეტ აქცენტს აკეთებს სოციალურობის მოდელების შექმნასა და თავისი ნამუშევრით წარმოქმნილ შესაძლო ურთიერთობებზე. მხატვრული წარმოების ეს სპეციფიკური სახეობა იდეოლოგიურ და პრაქტიკულ ასპარეზთან ერთად ახალ ფორმალურ სფეროებსაც განსაზღვრავს. ვგულისხმობ, რომ ხელოვნების ნიმუშისთვის დამახასიათებელი რელაციური პრინციპის მიღმა ადამიანურ ურთიერთობათა ძირითადი მახასიათებლები სრულფასოვან მხატვრულ „ფორმებად“ იქცა. შეხვედრები, შემთხვევითობები, სხვადასხვა სახის თანამშრომლობები, თამაშები, ფესტივალები, გართობის ადგილები და სხვა სახის საურთიერთო გამოგონებები დღეს ესთეტიკის ობიექტებს წარმოადგენენ. სურათები და ქანდაკებები, რომელთაც აქ მხოლოდ სპეციფიკური მნიშვნელობა შეიძლება მიეწეროს, ნიშნავს რაღაც სხვას, მარტივი ესთეტიკური აღქმისგან განსხვავებულს.

ტიპოლოგია

კავშირები და შეხვედრები

სურათები და ქანდაკებები მათი სიმბოლური ხელმისაწვდომობით ხასიათდება. გასაგები მატერიალური შეზღუდვების მიღმა (მუზეუმის სამუშაო საათები, გეოგრაფიული დაშორება), ხელოვნების ნიმუშის ნახვა ნებისმიერ დროს არის შესაძლებელი. ის ჩვენ თვალწინაა, თეორიულად მისაწვდომია მთელი სამყაროს ცნობისმოყვარე საზოგადოებისათვის. თანამედროვე ხელოვნება, რომლის ნახვაც მხოლოდ კონკრეტულ დროსაა შესაძლებელი, ხშირად ხასიათდება მიუწვდომლობით, რისი კლასიკური მაგალითიც პერფორმანსის შემთხვევაა. პერფორმანსის დასრულების შემდეგ მხოლოდ დოკუმენტაცია რჩება, რომელიც თავად ნამუშევარში არ უნდა აგვერიოს. ამ ტიპის აქტივობა მნახველთან შეთანხმებას გულისხმობს - მოცემულობას, რომლის პირობების გართულებაც 1960-იან წლებში დაიწყო. ამგვარად, ხელოვნების ნიმუში აღარ არის წარმოდგენილი „მონუმენტურსა“ და ნებისმიერი პუბლიკისთვის მისაწვდომ დროში, არამედ მეტწილად ის მხატვრის მიერ შეკრებილი აუდიტორიისთვის განსაზღვრულ ფაქტობრივ დროშია მოქცეული. უფრო მოკლედ, ნამუშევარი თავად გეგმავს შეხვედრებს და თავად განაგებს დროის სტრუქტურას. ხალხთან შეხვედრა შეიძლება არც იყოს არსებითი. მარსელ დიუშანმა, მაგალითად, „ხელოვნებასათან შეხვედრის“ გაგება გამოიგონა და ყოველგვარი საფუძვლის გარეშე, დღის გარკვეულ მონაკვეთში ნაპოვნ პირველივე საგანს, რედიმეიდის სტატუსს ანიჭებდა. სხვა ხელოვანები კი დამთვალიერებელს სპეციფიკურ ფენომენზე დასაკვირვებლად იწვევდნენ. მაგალითად, რობერტ ბერიმ გამოაცხადა, რომ „1969 წლის 5 მარტს, დილის კონკრეტულ დროს, ატმოსფეროში ნახევარი კუბური მეტრი ჰელიუმი გაუშვა“. ნამუშევრის სანახავად მნახველმა მოცემულობასთან კოორდინირებით უნდა იმოქმედოს, რომელიც თავისთავად მხოლოდ ამ დაკვირვების წყალობით არსებობს. 1970 წლის იანვარში კრისტიან ბოლტანსკიმ რამდენიმე ნაცნობთან SOS შინაარსის წერილი გაგზავნა, რომელიც სტანდარტული ტექსტისთვის საკმაოდ გაურკვეველ შეტყობინებას შეიცავდა, მსგავსად ონ კავარას ტელეგრამებისა, რომლებითაც ის ადრესატებს ატყობინებდა, რომ ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო. დღეს სავიზიტო ბარათის ფორმა (გამოყენებული დომინიკ გონსალეს-ფოერსტერის, ლაიამ

გილიკისა და ჯერემი დელერის მიერ) და მისამართების ცნობარი (კარენ კილიმნიკის ნახატები), საგამოფენო პროგრამის მზარდი მნიშვნელობის მქონე მოსაწვევების ორიგინალურ მცდელობასთან ერთად (პარენო, ჯოზეფი, ტირავანია, ჰიუი) სამხატვრო ასპარეზზე წარმოდგენილ ამ რანდევუს მნიშვნელობას ადასტურებს, რომელიც მის რელაციურ განზომილებებს აყალიბებს.

გართობა და შემთხვევითი შეხვედრები

ნამუშევარი შეიძლება გარკვეული შემთხვევითობის შემცველი მექანიზმის ან ინდივიდებისა და ჯგუფების შეხვედრების მარეგულირებელ-რელაციური მანქანის როლს ასრულებდეს. გასული ორი ათწლეულის ნიმუშებიდან საკმარისია ბრაცო დიმიტრევიჩის შემთხვევითი გამვლელების სერია ვახსენოთ, სადაც რიგითი ადამიანების სახეები და სახელები სარეკლამო პოსტერის ზომამდე იყო გადიდებული. ადრეულ 1970-იანებში სტივენ უილათსმა დეტალურად აღწერა საცხოვრებელი კორპუსის მკვიდრთა შორის არსებული ურთიერთობები. სოფი კალეს შემოქმედება კი უცნობ ადამიანებთან შეხვედრების აღწერითაა გაჯერებული. იწყებდა დამლაგებლად მუშაობას და ხან სასტუმროს ნომრებს იკვლევდა, ხან კი უსინათლოებს სილამაზის არსის განმარტებას სთხოვდა და ამით ბიოგრაფიულ გამოცდილებას იმდიდრებდა, რაც შემთხვევითი შეხვედრების ახალი „თანამშრომლობის“ წინაპირობა იყო. კიდევ უფრო შორს წავიდეთ და სხვა მაგალითებიც გავიხსენოთ: ონ კავარას სერია მე შევხვდი, 1971 წელს გორდონ მატა-კლარკის მიერ გახსნილი რესტორანი სახელით - საკვები, დანიელ სპოერის მიერ ორგანიზებული ვახშამი, ვიეფრანჩეში ჯორჯ ბრეხტისა და რობერტ ფილუს გახსნილი სახალისო მაღაზია - სედილია, რომელიც იღიმის. 1960-იანი წლებიდან საზეიმო ურთიერთობების ფორმად ქცევა უწყვეტ ისტორიულ მოცემულობად იქცა. ხელოვნების რაობის კვლევისგან გათავისუფლებულმა 1990-იანების თაობამ ეს საკითხები პირდაპირ მიიღო და ხელოვნების ჩარჩოების კვლევის ნაცვლად სოციალურ ასპარეზზე მისი შესაძლებლობების გამოცდას შეუდგა. აქტივობათა ერთი და იგივე სახეობიდან პრობლემატიკის ორი რადიკალურად განსხვავებული კომპლექტი აღმოცენდა: გუშინ ძირითადი აქცენტი ხელოვნების სამყაროს შიგნით არსებულ ურთიერთობებზე კეთდებოდა, მოდერნისტული კულტურის კვლევის ფარგლებში „ახალს“ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა

და ლინგვისტური გადატრიალებისკენ მოუწოდებდა. დღეს კი აქცენტი გარეგან ურთიერთობებზე (როგორც ეკლექტური კულტურის ნაწილზე) კეთდება, სადაც ხელოვნების ნიმუში "სპექტაკლის საზოგადოებას" ეწინააღმდეგება. სოციალურმა უტოპიებმა და რევოლუციონერულმა იმედებმა ადგილი ყოველდღიურ მიკროუტოპიებსა და იმიტაციურ სტრატეგიებს დაუთმეს. ნებისმიერი მიდგომა, რომელიც საზოგადოების მიმართ „პირდაპირ" კრიტიკულია, უსარგებლოა, თუ ის დღეს უკვე შეუძლებელ, ვიტყოდი, რეგრესული მარგინალურობის ილუზიაზეა დაფუძნებული. თითქმის ოცდაათი წლის წინ ფელიქს გვატარი იმ აქტიურ სტრატეგიებს ემხრობოდა, რომლებიც დღევანდელ არტისტულ პრაქტიკებს ამყარებენ: „ჩემი აზრით, საზოგადოების ეტაპობრივი გარდაქმნის მიზნად დასახვა ილუზიაა. სწორედ ამიტომ, საზოგადოების მცირე ჯგუფებისა და სამეზობლოს ტიპის მსგავსი გაერთიანებების შექმნის მიკროსკოპული მცდელობებიც კი საბავშვო ბაღების, ზრუნვის ცენტრებისა და მსგავსი ადგილების სახით, არსებითად მნიშვნელოვანია".

ტრადიციული კრიტიკული ფილოსოფია (განსაკუთრებით ფრანკფურტის სკოლა), ხელოვნებას არქაული ფოლკლორის გასაოცარი, მაგრამ გამოუსადეგარი სათამაშოს ფორმით ინარჩუნებს. თანამედროვე ხელოვნების მამოძრავებელი და მნიშნელოვანი ფუნქცია დღეისათვის ინდივიდუალური და კოლექტიური ხაზების გაქრობითაა მიღწეული, სადაც ხელოვანი დროებით და მოძრავ კონსტრუქციებში დამაბნეველ მდგომარეობებს აყალიბებს. წვეულებებით შეპყრობილობაც აქედან მომდინარეობს, როცა გართობა, ურთიერთობის ჰეტეროგენული ფორმების წარმოქმნით განახლდება. ტურში თანამედროვე ხელოვნების ცენტრის გამოფენისთვის ანჯელა ბულოქმა კაფე გახსნა და როდესაც დამთვალიერებელთა გარკვეული რაოდენობა ადგილებზე მოთავსდა, ჯგუფი Kraftwerk -ის (1993) მუსიკა გაისმა... 1993 წლის ოქტომბერში პარიზში გამართული რესტრონის გამოფენისთვის ჯორჯინა სთარმა „მარტო ვახშმობისას" განცდილი ემოცია აღწერა და რესტორანში სხვა მარტო მოსული ვიზიტორებისთვის დასარიგებლად სპეციალური ტექსტი შექმნა. თავის მხრივ, ბენ კინმონტმა, შემთხვევითი წესით შერჩეულ ადამიანებს თავიანთი ჭურჭლის გარეცხვა შესთავაზა და ამ ნამუშევრის გადამცემი საინფორმაციო ქსელი შექმნა. სხვადასხვა შემთხვევისთვის ლინკოლნ ტობიემ გალერეებში რადიო სადგური გახსნა და თემების

განსახილველად საზოგადოება იქვე მიიწვია, დისკუსიები პირდაპირი რადიო ეთერით გადაიცემოდა.
ფილიპ პარენო უშუალოდ წვეულების იდეით იყო შთაგონებული. მისი საგამოფენო პროექტი დიჟონის კონსორციუმში (იანვარი, 1995) „ორი კვადრატული მეტრი სივრცის ნაცვლად ორი საათით განსაზღვრულ დროს“ მოიცავდა, რაშიც ასევე წვეულების ორგანიზების პროცესი შედიოდა: ყველა ელემენტი მიმართული იყო ურთიერთობების ფორმების წარმოებაზე და ხელოვნების ობიექტის ირგვლივ შემოკრებილი ინდივიდების ჯგუფების გაერთიანებაზე... რირკრიტ ტირავანიამ, მეორეს მხრივ, გამოფენაზე აღსადგენი სივრცე (დიჟონი, 1994) მხატვრებისთვის სარელაქსაციო სივრცის სახით მაგიდის ფეხბურთი და სავსე მაცივარი დადგა, რის მეშვეობითაც გასართობი ურთიერთობების სოციო-პროფესიული საკითხები გამოიკვლია... “მეგობრობის“ კულტურიდან განვითარებული ამ ურთიერთობების შესაჯამებლად შეგვიძლია Unite-ს გამოფენისთვის ჰეიმო ზობერნიგის გახსნილი ბარი და ფრანც ვესტის Passtuke მოვიყვანოთ. სხვა მხატვრები ურთიერთობათა ფაბრიკაში უფრო მოულოდნელი, აგრესიული გზით გაჩნდნენ. მაგალითად, დუგლას გორდონის ნამუშევარი ინტერაქტივობის ამ „ველურ“ განზომილებებს საზოგადოებრივ სივრცეში პარაზიტული და პარადოქსული ქმედებებით იკვლევს. ერთ ნამუშევარში მან კაფის მომხმარებლებს დაურეკა და შერჩეულ ხალხს მოქმედების „ინსტრუქციები“ გაუგზავნა. დაუგეგმავი კომუნიკაციის საუკეთესო მაგალითი, სადაც ირღვევა ურთიერთობის ჩვეული წესები, ალბათ, ანგუს ფაირჰარსტის ნამუშევარია, რომლისთვისაც მან მეკობრული რადიო-მოწყობილობით ორი გალერეის სატელეფონო ხაზი ერთმანეთთან დააკავშირა. ხაზის ორივე ბოლოში მყოფ ადამიანს ეგონა, რომ მას დაურეკეს. ასეთი გაცვლა საბოლოოდ სრულ გაუგებრობას იწვევდა... ამგვარად, იქნება ეს ზედაპირზე გამჟღავნებული ობიექტები (ლაიამ გილიკის სტენდები, პიერ ჰიუის ქუჩის პოსტერები და ერიკ დიუკერცის ვიდეო ლექციები), თუ უშუალოდ მიღებული გამოცდილების მაგალითები (ანდრეა ფრაიზერის საგამოფენო ტური), ურთიერთობის სქემების შექმნითა და კვლევით, ეს ნამუშევრები, თანამედროვე „სოციუმის“ სიღრმეში ასახულ რელაციურ მიკროტერიტორიებს აყალიბებენ.

მხატვრები ხელოვნების ნიმუშებად გვთავაზობენ:
ა/ სოციალურობის გარემოებებს
ბ/ სოციალურობის წარმომქმნელ ობიექტებს

ზოგჯერ კი ისინი წინასწარ განსაზღვრულ რელაციურ კონტექსტსაც იყენებენ, რომელიც ნამუშევრის შექმნის პრინციპებიდან გამომდინარეობს. მაგალითად, ხელოვანსა და გალერეას შორის არსებული ურთიერთობების კვლევამ შეიძლება სამომავლო ფორმები და პროექტები განსაზღვროს. დომინიკ გონსალეს-ფოერსტერმა, ვისი შემოქმედებაც განვლილ ცხოვრებასა და ამ ცხოვრების მედია-გამოსახულებების, სივრცის და ობიექტების კავშირს ეთმობა, თავისი გალერისტების ბიოგრაფიის თემას რამდენიმე გამოფენა მიუძღვნა. გამოფენა - მობრძანდით იქ, სადაც იმას ხედავთ, რასაც თქვენი აზრით უნდა ხედავდეთ (1988) გაბრიელ მაუბრის ცხოვრების ფოტო-დოკუმენტაციას აჩვენებდა. ტაოისტის ქალიშვილი (1992) კი ფორმალურად ორგანიზებული გამომწვევი ქცევითა და დომინანტური წითელი ფერის ობიექტებით, ესთერ შიფერის ბავშვობის მოგონებების ინტიმურ ემოციებს ამხელდა. გონსალეს-ფოერსტერი ამგვარად გალერისტსა და მხატვრებს შორის ჩამოყალიბებულ უხილავ კავშირებს იკვლევს, რაც ორივე მხარისთვის პირადი ისტორიების განუყოფელი ნაწილი ხდება. გამოდის, რომ ეს ფრაგმენტული ბიოგრაფიები, სადაც ძირითადი ფაქტორები ნამუშევრის დამფინანსებლის „მინიშნებებით“ არის განპირობებული, პორტრეტის იმ ტრადიციას აცოცხლებს, როდესაც დაფინანსება სოციალურ კავშირს მხატვრული რეპრეზენტაციის საფუძველშივე ქმნიდა. ემანუელ პეროტასათვის ფალიკური კურდღლის კოსტიუმის შექმნით, რომელიც მას გამოფენის გახსნაზე ეცვა და სტეფანო ბაზელიკოსთვის განკუთვნილი სამოსით, რომელიც თითქოს ილენა სონაბენდს მხრებით ატარებდა, მაურიციო კატელანი თავისი გალერისტების ფიზიკურ პიროვნებას შეეხო. უფრო შემოვლითი მიდგომით კი სემ სამორე გალერისტებს ფოტოების გადაღებას სთხოვს, როლებსაც მოგვიანებით არჩევს და სასურველ კადრირებას უკეთებს. ეს არტისტულ/კურატორული დაწყვილება, რომელიც ინსტიტუციის განუყოფელი ნაწილია, მხატვრული პროდუქციის განსასაზღვრად ადამიანური ურთიერთობების ზუსტ

ასპექტს შეადგენს. სანახაობრივ ფიგურებზე მუშაობით მხატვრები კიდევ უფრო შორს მიდიან. მაგალითად, დომინიკ გონსალეს-ფოერსტერი მსახიობ მარია დე მედეიროშთან მუშაობს (1990); ფილიპ პარენოს ორგანიზებული საჯარო აქტივობების სერიის ფარგლებში კი იუმორისტ ივ ლეკოკის სატელევიზიო ფიგურის ახლებურად ჩვენება იყო ჩაფიქრებული.

თავის მხრივ, ნორიტოში ჰირაკავა მოწყობილ შეხვედრებზე დაფუძნებულ ფორმებს ქმნის. მან ჟენევაში თავისი გამოფენისთვის, რომელიც პიერ იუბერის გალერეის პროექტი იყო, გამოაქვეყნა განცხადება იმ გოგოს მოსაძებნად, რომელიც მასთან ერთად საბერძნეთში მოგზაურობას დათანხმდებოდა, ხოლო გასაუბრება - საგამოფენო მასალა გახდებოდა. მის მიერ ნაჩვენები გამოსახულებები ყოველთვის მოდელთან დადებული განსაკუთრებული ხელშეკრულების შედეგია, რაც არ არის აუცილებელი პირდაპირ ჩანდეს სურათზე. სხვა მაგალითებში ჰირაკავა კონკრეტული პროფესიის წარმომადგენლებს უკავშირდება: მაგალითად, რამდენიმე ნათელმხილველს მკითხაობის თხოვნით მიმართა. ის პროცესის ფოტო-აუდიო დოკუმენტაციას აკეთებს და მნახველს ფოტო-სლაიდების დათვალიერების პარალელურად ყურსასმენში წინასწარმეტყველების მოსმენის საშუალებას აძლევს. საქორწინო სერიისთვის (1992) ალიქს ლამბერთმა ქორწინების ხელშეკრულებები გამოიკვლია: ის ექვს თვეში ოთხ სხვადასხვა ადამიანზე გათხოვდა და რეკორდულ დროში განქორწინდა. ამ გზით ლამბერთმა საკუთარი თავი ქორწინების ინსტიტუციების მიერ რეპრეზენტირებულ „ზრდასრულთა თამაშში“ ჩართო, სადაც ადამიანების ურთიერთობები გარდაიქმნება. სუვენირებთან ერთად ის საგამოფენო მასალად საკონტრაქტო შეთანხმებების ოფიციალურ ფოტო-დოკუმენტაციას ირჩევს და იმ ფორმათა წარმოქმნის სამყაროში ერთვება (მკითხავთან ვიზიტი, ურთიერთობათა გაოფიციალურება და ა.შ.), რომელიც ნებისმიერისთვის ხელმისაწვდომია. უფორმო ურთიერთობრივ მოდელებზე მუშაობის საუკეთესო მაგალითად შეიძლება გამოფენა - ერთეული (ფირმინი, ივნისი 1993) დავასახელოთ. მისი რამდენიმე მონაწილე სოციალურ ურთიერთობათა პირდაპირ შეცვლასა და ობიექტივიზაციაზე მუშაობდა. ჯგუფი პრემიატა დიტა სტატისტიკური კვლევისთვის იმ შენობის ბინადრებს, რომელშიც გამოფენა უნდა დაგეგმილიყო, სისტემატურად ეკითხებოდა თუ სად იმართებოდა გამოფენა.

ფარიდ არმალის ხმოვან დოკუმენტაციებზე აგებული ინსტალაციები მაცხოვრებლებთან ჩაწერილი ინტერვიუებისგან შედგებოდა და მათი მოსმენა ყურსასმენებით იყო შესაძლებელი. თავის მხრივ, კლეგმა და გუტმანმა ნამუშევრის ცენტრში ლე კორბუზიეს სტილის თარო წარმოადგინეს, რომელიც ბინადრების საყვარელი მუსიკალური კომპოზიციების შესაგროვებლად იყო განკუთვნილი. ამგვარად, ბინადართა კულტურული ჩვევები არქიტექტურული სტრუქტურით იყო ობიექტივიზირებული და სართულიდან სართულამდე ყველასთან შეჯერებულ საგამოფენო დოკუმენტაციას წარმოადგენდა.

პროფესიული ურთიერთობები: კლიენტურა

როგორც ვიხილეთ, სოციალური ურთიერთობების კვლევის ამ გზებს უკვე შემდგარ კავშირებთან მივყავართ, რომელთა მეშვეობითაც ხელოვანები ფორმებს აწარმოებენ. სხვა პრაქტიკები სოციო-პროფესიული მოდელების აღდგენასა და მათი საწარმოო მეთოდების გამოყენებას ისახავს მიზნად. აქ ხელოვანი უშუალოდ მომსახურებისა და საქონლის წარმოების სფეროში მუშაობს და წარმოდგენილი ობიექტის უტილიტარული და ესთეტიკური ფუნქციების შერწყმით ერთგვარი ორაზროვნების შექმნისკენაა მიმართული. ეს აღქმასა და მოხმარებას შორის მერყეობაა, რომლის განსაზღვრაც ტერმინით - „ოპერატიული რეალიზმი“ - ისეთ მრავალფეროვან ხელოვანებთან ვცადე, როგორებიც პიტერ ფენდი, მარკ დაიონი, დენ პიტერმანი და ნიეკ ვან დე სტეეგი არიან. (იგივე ტერმინი შეიძლება ისეთი პიონერებისთვის გამოვიყენოთ, როგორებსაც პანამარენკო და ჯონ ლეთემი წარმოადგენენ). ამ ხელოვანებს რელაციური სამყაროდან მომდინარე პროფესიული აქტივობების მოდელირება აერთიანებთ, რაც შემდგომში შემოქმედებითი წარმოების საშუალებად გამოიყენება. ზოგადი ეკონომიკის იმიტირების წარმოსახვითი ფენომენი, როგორც ეს ინგოლდ ეარლაინსის, სერვაას ინქორფორეითიდის ან მარკ კოსტაბის „სტუდიის“ შემთხვევაშია მოცემული, ყოველგვარი იდეოლოგიური და პრაქტიკული ცოდნის გარეშე ავიაკომპანიის, თევზის წარმოებისა თუ სახელოსნო რეპლიკების შექმნას გულისხმობს და შესაბამისად, ხელოვნების პაროდიულ განზომილებაშია მოქცეული. ოდნავ განსხვავებულია ფილიპ ტომასის - რედიმეიდი ყველას ეკუთვნის. მან არ დაიტოვა მეორე ეტაპზე გადასასვლელი დრო, როცა მისი პროექტი - მკრთალი ალები (1990, ბორდო, საფრანგეთი), ჩვენებისთანავე ჩამოშორდა

ძირითად ღერძს. ფილიპ ტომასის სისტემა, სადაც ნაყიდ ნამუშევარს ხელს თავად მყიდველი აწერს, ნათელს ჰფენს გაურკვეველ ეკონომიკურ სქემას, რომელიც ხელოვანსა და კოლექციონერს შორის მყარდება. უფრო ფრთხილი ნარცისიზმი დომინიკ გონსალეს-ფოერსტერის, პარიზის ARC-სა და ბორდოს Capc-ში წარმოდგენილ ნამუშევრებში ვლინდება, სადაც საგანგებოდ შექმნილ ერთგვარ ბიოგრაფიულ ოფისებში დამთვალიერებელი შეხვედრებზე საკუთარი ცხოვრების ფარული ფაქტების გასამხელად მიდიოდა, რომელთაც ხელოვანი მოგვიანებით კონკრეტულ ფორმებს აძლევდა. ზოგჯერ კი მცირე მომსახურების შეთავაზებით ხელოვანები სოციალურ ურთიერთობებში გაჩენილ ბზარებს ავსებენ, საიდანაც ფორმა რეალურად გადაიქცევა „სახედ, რომელიც მიყურებს“. იგივე მიზანი აქვს ქრისტინ ჰილს, როდესაც უსარგებლობის განცდით გაღიზიანებული შავ სამუშაოებში ერთვება (აგზავნის შეტყობინებებს, წმენდს ფეხსაცმელს, მუშაობს სუპერმარკეტის სალაროსთან, ორგანიზებას უკეთებს ჯგუფურ შეხვედრებს და ა. შ.). ამგვარად, მცირე ჟესტების მეშვეობით, ნამდვილი ეკონომიკური სისტემის გარეშე, ან მის მიღმა განხორციელებული დავალებათა წყებით, ხელოვნება ღვთაებრივი პროგრამის როლს ასრულებს, რომელიც მოთმინებით აღადგენს ურთიერთობების ქსოვილს. კარსტენ ჰოლერი თავის მაღალი დონის სამეცნიერო განათლებას ადამიანების ქცევის მომცველი სიტუაციებისა და ობიექტების გამოგონებაში იყენებს: სიყვარულის გრძნობის გამომწვევი ნარკოტიკი, ბაროკოს სტილის ინსტალაციები, პარა-სამეცნიერო ექსპერიმენტები და ა.შ. სხვები, ჰენრი ბონდისა და ლაიამ გილიკივით, 1990 წელს დაწყებული დოკუმენტების პროექტის მსგავსად, თავიანთ ფუნქციებს განსაზღვრულ კონტექსტს უსადაგებენ. საინფორმაციო სააგენტოს მიერ გავრცელებული ახალი ამბის ანონსის მოსმენისთანავე ბონდი და გილიკი მოვლენის ადგილას „კოლეგებთან“ ერთად მიიჩქარიან და უკან პროფესიული კრიტერიუმებით დადგენილი მასალისგან აბსოლუტურად განსხვავებული სურათით ბრუნდებიან. მიუხედავად ამისა, ბონდი და გილიკი მკაცრად მისდევენ მეინსტრიმული მედიის მიერ დაწესებულ ახალი ამბების წარმოების კრიტერიუმებს ისევე, როგორც ნიეკ ვან დე სტეეგი და პიტერ ფენდი, თავიანთი OECD კომპანიის პირობებში არქიტექტორის სამუშაო წარმოებისთვის არსებულ წესებს იცავენ. არაერთგვაროვანი „სამყაროს“ პარამეტრებით ეს ხელოვანები კლიენტის, შეკვეთის, კომისიის ან პროექტით მართულ ურთიერთობრივ სამყაროებს წარმოგვიდგენენ.

1995 წელს პარიზის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში ნაჩვენები გამოფენით ფაბრის იბერმა მაყურებელი დააბნია, როდესაც ნამუშევრებში პირდაპირ ან მეტაფორულად გამოყენებული ინდუსტრიული პროდუქცია მწარმოებლის მიერ მიწოდებულ და საკუთარი კომპანიის „შეუზღუდავი პასუხისგებლობის“ სახელით გასაყიდ საქონლად წარმოადგინა. ეს პროექტი ისევე მოშორებულია გიიომ ბიილის ილუზიონიზმს, როგორც მერკანტილური ვაჭრობის წარმოსახვით რეპროდუქციას და ყურადღებას ეკონომიკის სასურველ მასშტაბებზე ამახვილებს. ჩრდილოეთ აფრიკის სასაზღვრო ხაზთან დაკავშირებული იმპორტ-ექსპორტის საქმიანობითა და პარიზის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის სუპერმარკეტად გადაქცევით, ფაბრის იბერი ხელოვნებას სოციალურ ფუნქციას ანიჭებს, რომლის მიზანიც ობიექტის წარმოების სურვილის თავიდან აღმოჩენაა.

როგორ ავითვისოთ გალერეა

გალერეასა თუ სამუზეუმო სივრცეში ადამიანთა შორის ურთიერთობა შეიძლება ახალი მხატვრული ნამუშევრის მასალად იქცეს. ხშირად გამოფენის გახსნა ჩვენების განუყოფელი ნაწილი და საზოგადოებრივი მიმოქცევის იდეალური მოდელია: მის პროტოტიპად 1958 წლის აპრილის ივ კლაინის სიცარიელის ექსპოზიცია იქცა. ირის კლერის გალერეის შესასვლელში განლაგებული რესპუბლიკური გვარდიის ჯარისკაცებითა და დამთვალიერებლისთვის ლურჯი კოქტეილის შეთავაზებით კლაინმა გახსნის რუტინული პროტოკოლის ყოველი ასპექტის გაკონტროლება და დეტალებისთვის პოეტური ფუნქციის მინიჭება სცადა.
1962 წელს ბენმა ლონდონის გალერეა ერთში ორი კვირა მხოლოდ რამდენიმე პირველადი გამოყენების ნივთის ამარა გაატარა. 1990 წლის აგვისტოში პიერ ჯოზეფი, ფილიპ პარენო და ფილიპ პერინი თავიანთი ნამუშევრით ნიცის Air de Paris Gallery-ში პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით „შესახლდნენ“. ერთი შეხედვით ეს ნამუშევარი შეიძლება ბენის პერფორმანსის რიმეიქად მოგეჩვენოთ, მაგრამ რეალურად ეს ორი პროექტი ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებულ რელაციურ სამყაროებს ასახავს და იდეოლოგიური თუ ესთეტიკური საწყისებით ისევე განსხვავდება ერთმანეთისგან, როგორც თავად ნამუშევრებს შორის არსებული დროის მონაკვეთები. გალერეაში ცხოვრებით ბენის სურდა ხელოვნების ჩარჩოების გაფართოება ეჩვენებინა, რომელშიც შეიძლება მხატვრის ძილის

და ჭამის პროცესიც მოქცეულიყო. ჯოზეფის, პარენოსა და პერინის გალერეაში დასახლება კი მიზნად გალერეის სახელოსნოდ ქცევას ისახავდა, სადაც სივრცის ათვისება წინასწარ განსაზღვრული წესების თანახმად დამთვალიერებელთან ერთად მოხდებოდა. სამოთხის სახელოსნოების გახსნაზე სპეციალურ მაისურებში (წარწერებით: შიში, გოთიკა და ა.შ.) გამოწყობილ დამთვალიერებელს შორის განვითარებული ურთიერთობები ფილმის მიმდინარე სცენარს დაემსგავსა, რომელსაც რეჟისორი მარიონ ვერნუ იქვე, გალერეის მონიტორზე სახელდახელოდ ამონტაჟებდა. ამგვარად, ადამიანთა შორის განვითარებული ურთიერთობები ინტერაქტიული ვიდეო თამაშის პრინციპებით განვითარებულ რეალურ დროში გადაღებულ ფილმს გაუთანაბრდა, რომელიც სამმა ხელოვანმა შექმნა და გააცნობიერა. ურთიერთობების ამ სივრცის ორგანიზებაში სხვა ხელოვანების გარდა ავტორებს უამრავი მეგობარი, ფსიქოანალიტიკოსი, სპორტსმენი-მწვრთნელი და სხვა პროფესიის ადამიანი დაეხმარა... ამ ტიპისვე ნამუშევარი „რეალური დროის“ გამოცდილებით, რომელიც შექმნასა და პრეზენტაციას აერთიანებს, ნაჩვენები იქნა 1992 წელს სათაურით - ნამუშევარი, ნამუშევარი პროცესში - ანდრეა როზენის გალერეაში ფელიქს გონსალეს-ტორესის, მეთიუ მაკკასლინის, ლიზ ლარნერის მონაწილეობით, მოგვიანებით კი, 1994 წელს გენტში სათაურით - „ეს არის შოუ და შოუ ბევრი რამაა“. ორივე შემთხვევაში თითოეულ ხელოვანს გამოფენის მიმდინარეობისას ნამუშევრების გადაადგილების, შეცვლის, ან პერფორმანსის შეთავაზების თავისუფლება ჰქონდა. ყოველი მორიგი მოდიფიკაციით გამოფენის მოქნილობა ვლინდებოდა, რომელიც ხელოვანების ნამუშევრებით იყო „განცხადებული“, ხოლო დამთვალიერებელს გადამწყვეტი ფუნქცია ეკისრებოდა, რამდენადაც პროცესში ექსპოზიციის სტრუქტურის შეცვლის შესაძლებლობა ჰქონდა. მაგალითად, გონსალეს-ტორესის ტკბილეულის გროვაში მნახველს ნებისმიერი დეტალის (ტკბილეული, ქაღალდის ფურცლები) წაღების უფლება ჰქონდა, მაგრამ თუ ამ უფლებით ყველა ვიზიტორი ისარგებლებდა, ნამუშევარი უბრალოდ გაქრებოდა: ხელოვანი ამ გზით საზოგადოების პასუხისგებლობის გრძნობას შეეხო, რომელსაც უნდა გაეცნობიერებინა, რომ მის ქმედებას ნამუშევრის განადგურება შეეძლო. როგორ უნდა მოიქცე, როდესაც ნამუშევარი მის შემადგენელ ნაწილებს გაწვდის და ამ გზით საკუთარივე სტრუქტურის შექმნას ცდილობს? ვანესა ბიკროფტიც მსგავსი თემით ჟონგლიორობს, მაგრამ აუდიტორიასთან დისტანციას

ინარჩუნებს. კიოლნში, 1994 წლის ნოემბერში ესთერ შიფერთან ერთად წარმოდგენილ თავის პირველ სოლო გამოფენაზე ხელოვანი ქერა პარიკიან გოგოებთან ერთად ფოტოებს იღებდა, რომლებსაც მის მსგავსად ეცვათ პოლოს თხელი სვიტერები და საცვლები. გალერეის ჩახერგილი შესასვლელი კი მხოლოდ ორ-სამ დამთვალიერებელს აძლევდა სანახაობისთვის თვალის მოკვრის საშუალებას. უცნობი ადამიანების ჯგუფების ცნობისმოყვარე ვუიარისტულ მზერაში ასევე ხვდებოდნენ სხვა გამოსახულებები: პიერ ჯოზეფის პერსონაჟები პოპულარული ფანტასტიკის სამყაროდან, ტყუპებისა და დემიან ჰირსტის ორი სურათის ქვემოთ (არტ კიოლნი, 1992), სტრიპტიზის მოცეკვავე (დაიკ ბლერი), მოძრავი, გამჭირვალე ესკალატორის მგზავრი, რომელიც პარიზელის შემთხვევით მარშრუტს აკვირდება (პიერ იუიგი, 1993), ვაჭარი მხარზე მაიმუნით, რომელიც კასრ-ორღანზე უკრავს (მეიერ ვაისმანი, Jabloka Gallery, 1990), მაურიციო კატელანის Bel Paese-ს ყველით ნაკვები ვირთხები, კარსტენ ჰოლერის ვისკიში ჩამბალი პურის ნამცეცებით მთვრალი შინაური ფრინველები (კოლექტიური ვიდეო, Unplugged, 1993), წებოვანი მონოქრომული ტილოთი მოხიბლული პეპლები (დემიან ჰირსტი, სიყვარულის შიგნით და გარეთ, 1992), - გალერეებში ერთმანეთს შეჯახებული ცხოველები და ადამიანები ინდივიდუალური თუ სოციალური ქცევის ექსპერიმენტების გამოსაცდელ მასალად იქცევიან. როდესაც იოზეფ ბოისმა რამდენიმე დღე კოიოტთან ერთად ჩაკეტილმა გაატარა (მე მიყვარს ამერიკა და ამერიკას ვუყვარვარ მე), მან ადამიანისა და „ველური“ სამყაროს შერიგებაზე მინიშნებით საკუთარ თავს ძალის დემონსტრირების უფლება მისცა. მეორეს მხრივ, ზემოთ ხსენებული ნამუშევრების ავტორების უმეტესობას წინასწარ არ ჰქონდა განსაზღვრული რა მოხდებოდა: ხელოვნება ისევე იქმნება გალერეაში, როგორც ტრისტან ცარას მიაჩნდა, რომ „აზრი ლაპარაკის დროს წარმოიქმნება“.

დრო-სივრცითი გაცვლის ფაქტორები

ხელოვნების ნიმუშები და გაცვლები

კოლექტიურ წარმოებაში ხელოვნებას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რადგან ის იგივე მასალისგან იქმნება, რისგანაც სოციალური გაცვლა-გამოცვლა ხორციელდება. ხელოვნების ნიმუშს სოციალური გამჭვირვალობა ახასიათებს, რაც მას ადამიანის მიერ შექმნილი სხვა საგნებისგან გამოარჩევს. თუ ნამუშევარი წარმატებულია, ის უცილებლად გაცდება არსებულ სივრცეს და დიალოგისთვის გაიხსნება, - რასაც მარსელ დიუშანმა აქ და ახლა გათამაშებული „ხელოვნების კოეფიციენტი“ უწოდა. „გამჭვირვალობის“ ამგვარი გარიგება მას ადამიანური შრომის პროდუქტად აქცევს. ხელოვნების ნიმუში, შექმნის პროცესის გაცვლით მოცემულობაში მისი ადგილის ან დამთვალიერებლისთვის მინიჭებული ფუნქციის გარდა, მხატვრის შემოქმედებით ქცევასაც წარმოადგენს (პროცესში წარმოშობილ მდგომარეობათა თანმიმდევრობა თითოეულ ინდივიდუალურ ნამუშევრის მაგალითზე აისახება). შესაბამისად, ჯექსონ პოლოკის ტილოები იმდენად მჭიდრო კავშირშია თავად მხატვრის ქცევასთან, რომ ყოველი შემდგომი ჰგავს მის წინამორბედს, როგორც „გარდაუვალ პროდუქტს“, - აღნიშნა უბერ დამიშმა. ხელოვნების სათავეებში ჩვენ მხატვრის მიერ შემუშავებულ ქცევას ვაწყდებით, - იმ ხასიათებისა და ქმედებების კრებულს, რომელთა მეშვეობითაც ნამუშევარი აწმყოსთან კავშირს ავლენს. ნამუშევრის „გამჭვირვალობაში“ მისი შემადგენელი (თავისუფლად არჩეული ან გამოგონილი) ფაქტები მოიაზრება, რომლებიც შემოქმედების ფორმირებას და ინფორმირებას ახდენენ. მაგალითად, მერლინ მონროს სახით პოპულარული ხატის წარმოდგენის გარდა, ენდი უორჰოლის მერლინის არსი მხატვრის მიერ აღებული ინდუსტრიული წარმოების პროცესიდან მომდინარეობს, რომელიც თემის არჩევისას სრულიად მექანიკური გულგრილობით არის მართული. აუცილებელია აღინიშნოს, რომ შემოქმედების ეს „გამჭვირვალობა“, საკრალურობასთან და იმ იდეოლოგიებთან ქმნის კონტრასტს, რომლებიც ხელოვნებისთვის ახალი რელიგიური შინაარსის მიცემას ცდილობენ. ეს ფარდობითი გამჭვირვალობა, რომელიც მხატვრული გაცვლის აპრიორი ფორმაა, ფანატიკოსთათვის მიუღებელია. ვიცით, რომ გაცვლის წრებრუნვაში ერთხელ ჩართული ნებისმიერი სახის წარმოება ითვისებს იმ სოციალურ ფორმას,

რომელსაც აღარაფერი აქვს საერთო თავის საწყის სარგებელთან. ის იძენს ახალ ღირებულებას, რომლითაც ნაწილობრივ ფარავს და ნიღბავს პირვანდელ ბუნებას. საქმე იმაშია, რომ ხელოვნების ნიმუშს სარგებლიანობის ფუნქცია აპრიორი არ გააჩნია. არა იმიტომ, რომ ის სოციალურად უსარგებლოა, არამედ იმიტომ, რომ ხელმისაწვდომია, მოქნილი და „განუსაზღვრელი პოტენციის“ მქონე. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ის კომერციის სამყაროსთან კომუნიკაციისა და გაცვლის პროცესის ერთგულია. ყველა საქონელს საერთო ის აქვს, რომ ღირებულება გააჩნია, - ერთიანი სუბსტანციაა, რაც გაცვლის შესაძლებლობას იძლევა. მარქსისთვის ეს სუბსტანცია საგნის შექმნისთვის დახარჯული „აბსტრაქტული შრომის ერთეულია“ და ის ფულის რაოდენობით არის წარმოდგენილი, რომელიც ყველა საგანს შორის „აბსტრაქტულ ზოგად ეკვივალენტად“ გვევლინება. ხელოვნება „ნამდვილ პროდუქტად“ პირველად სწორედ მარქსმა განსაზღვრა, როგორც ღირებულების ნამდვილი სახე.
თუმცა, კონკრეტულად რაზე ვსაუბრობთ? ხელოვნების ობიექტზე და არა მხატვრულ პრაქტიკაზე; ნამუშევარზე, რომელიც საერთო ეკონომიკითაა განსაზღვრული და არა მის საკუთარ ეკონომიკაზე. ხელოვნება ბარტერული ცვლის აქტივობაა, რომლის რეგულირებაც რაიმე ვალუტით ან „საერთო სუბსტანციით“ შეუძლებელია. ეს მნიშვნელობის ველური ფორმით დანაწევრებაა - გაცვლა, რომლის ფორმასაც, უცნობი განმარტების გაჟღერებამდე, თავად ობიექტი განსაზღვრავს. მხატვრის პრაქტიკა და მისი, როგორც შემქმნელის ქცევა კი მის ნამუშევართან სამომავლოდ დამყარებულ ურთიერთობებს განაპირობებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესთეტიკური ობიექტებით მხატვარი პირველ რიგში ადამიანებსა და სამყაროს შორის ურთიერთობას აწარმოებს.

ხელოვნების ნიმუშის თემა

ყოველ ხელოვანს, რომლის შემოქმედებაც რელაციური ესთეტიკიდან მომდინარეობს, საკუთარი ფორმების სამყარო, თემათა მოცემულება და ტრაექტორია აქვს. ისინი ერთმანეთთან არანაირი სტილით, საკითხით ან იკონოგრაფიით არ არიან დაკავშირებულნი. მათ გაცილებით მნიშვნელოვანი ფაქტორები აერთიანებთ, რადგან საზიარო პრაქტიკული და თეორიული ჰორიზონტის ჩარჩოებში - ადამიანური ურთიერთობების სფეროში ოპერირებენ. მატერიალურ განზომილებაში ინდივიდებისა და ადამიანების ჯგუფების

დასაკავშირებლად მათი ნამუშევრები სოციალური გაცვლის მეთოდებს, დამთვალიერებლისთვის ესთეტიკურ გამოცდილებაზე დაყრდნობით შეთავაზებულ ინტერაქტივობასა და სხვადასხვა საკომუნიკაციო პროცესებს მიმართავენ. თითოეული მათგანი ერთგვარ რელაციურ სფეროში მუშაობს, სივრცეში, რომელიც დღევანდელი ხელოვნებისთვის იგივეა, რაც მასობრივი პროდუქცია იყო პოპ-არტის ან მინიმალიზმისთვის.

მათი მხატვრული პრაქტიკა სიახლოვის პრინციპიდან მომდინარეობს, რაც საგამოფენო პროტოკოლის ვიზუალურ ნაწილს ენათესავება. 1990-იანი წლების ხელოვნების ნიმუში დამთვალიერებელს პირდაპირ თანამოსაუბრედ, მეზობლად გადააქცევს. სწორედ ამ თაობის კომუნიკაციებისადმი მიდგომა იძლევა წინა თაობებთან კავშირის განსაზღვრის შესაძლებლობას. თუ 1980-იანი წლებიდან წამოსული მხატვრების უმრავლესობა - რიჩარდ პრინსი, ჯეფ კუნსი, ჯენი ჰოლზერი.., მედიის ვიზუალურ ასპექტებს ავითარებდა, მათმა მემკვიდრეებმა უპირატესობა კონტაქტს, ხელით შეხების შესაძლებლობას მიანიჭეს და თავიანთი ვიზუალური მეტყველებისთვის პირდაპირობა არჩიეს. ამ ფენომენს სოციოლოგიური ახსნა აქვს, რამდენადაც გასული ათწლეულის ეკონომიკური რეცესიის ფონზე იკლო სანახაობრივმა პროექტებმა. წმინდა ესთეტიკური მიზეზებიც არსებობს: 1980-იანი წლებისთვის სახასიათო წარსულისკენ მიმართული გეზი 1960-იანი წლების მიმდინარეობებიდან ძირითადად პოპ-არტზე შეჩერდა, რომლის ვიზუალური ქმედითუნარიანობაც სიმულაციას ემყარებოდა. კარგია ეს თუ ცუდი, ჩვენი ეპოქა თავისი კრიზისული „ატმოსფეროთი“, 1970-იანი წლების „ღარიბსა“ და ექსპერიმენტულ ხელოვნებასთან ასოცირდება. ზედაპირულმა მოდურმა ეფექტმა გორდონ მატა-კლარკის და რობერტ სმითსონის მსგავსი ხელოვანებისკენ მიგვაბრუნა, მაშინ, როდესაც მაიკ კელის წარმატებამ, პოლ ტეკიდან ტეცუმი კუდომდე, კალიფორნიული „ჯანქ არტის“ გადახედვისკენ გვიბიძგა. მოდა ესთეტიკურ მიკროკლიმატებსაც ქმნის, რისი გავლენაც ბოლო პერიოდის ისტორიაზეც აისახება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საცერიდან „გააღწევენ“ ნამუშევრები, რომლებიც აწმყოზე ახდენენ ზემოქმედებას.

ეს იმას ნიშნავს, რომ რელაციონისტ მხატვრებთან ერთად ჩვენც იმ გარემოცვაში აღმოვჩნდით, სადაც პირველად 60-იან წლების კონცეპტუალური ხელოვნების გამოჩენის შემდეგ შეწყვიტეს წარსულის რომელიმე ესთეტიკურ მიმდინარეობის გადააზრება.

რელაციური ხელოვნება არც რომელიმე მიმდინარეობის აღორძინებაა და არც ძველი სტილების დაბრუნება. ის აწმყოზე დაკვირვებით მხატვრული პრაქტიკების გააზრებიდან წარმოიშვა. მის ძირითად ამბიციას - ადამიანური ურთიერთობების ხელოვნების ადგილად გამოცხადებას - არ აქვს ანალოგი ხელოვნების ისტორიაში მაშინაც კი, როცა აშკარად გამოჩნდება ნებისმიერი ესთეტიკური პრაქტიკისა და მოდერნისტული საკითხების ფონის სახით. მარსელ დიუშანის „კრეატიული პროცესის“ გადაკითხვაც კი საკმარისია იმაში დასარწმუნებლად, რომ ინტერაქტიულობა ახალი იდეის გარდა ყველაფერია... სიახლე სადღაც სხვაგანაა. ის იმ ფაქტში მდგომარეობს, რომ ამ თაობის მხატვრები ინტერსუბიექტივიზმსა და ინტერაქციას არც მოდურ თეორიულ საშუალებებად და არც ტრადიციული მხატვრული პრაქტიკის დანამატებად აღიქვამენ. ინტერსუბიექტივიზმს ეს თაობა ათვლის წერტილად, თავისი შემოქმედების განმცხადებლად იყენებს. საგამოფენო სივრცე ღიაობის და ინტერაქციის ადგილია, რომელიც დიალოგის განვრცობას ემსახურება (ჟორჟ ბატაი დაწერდა - „ხვრელი“). ისინი დროისა და სივრცის ფარდობით ელემენტებს ქმნიან. ინტერადამიანურ გამოცდილებას, რომლითაც მასობრივი კომუნიკაციების იდეოლოგიის სწორხაზოვნებიდან გამოთავისუფლებას ცდილობენ, სადაც გარკვეულწილად, სოციალურობის ალტერნატიული ფორმები, კრიტიკული მოდელები და კონსტრუირებული გართობის მომენტებია გამომუშავებული. სავსებით გასაგებია, რომ ახალი ადამიანის ხანა, რომელიც მომავლის მანიფესტებსა და უკეთეს სამყაროზე იყო მიმართული, წარსულში დარჩა. დღეს უტოპია პირადი, ყოველდღიური, კონკრეტული და გამიზნულად ფრაგმენტული ექსპერიმენტებით არსებობს. ხელოვნების ნიმუში სოციალური ინტერვალის სახითაა წარმოდგენილი, რომლის ფარგლებშიც ეს ექსპერიმენტები და „სიცოცხლის შესაძებლობები“ ხდება ხელმისაწვდომი. მეზობლებთან ურთიერთობის აწყობა ხვალინდელი დღის იმედად დარჩენაზე გაცილებით რთულია. ნებისმიერ მოვლენაში ის დეპრესიული, ავტორიტარული და რეაქციონერული აზროვნების სასურველ ალტერნატივას წარმოადგენს, რომელიც თუნდაც საფრანგეთში, ხელოვნების თეორიაში თავიდან აღმოჩენილი „საყოველთაო აზრის“ ფორმით მიეწოდებათ. და მაინც, მოდერნიზმი არ არის მკვდარი თუ ესთეტიკურ გამოცდილებათა სისუსტეებს და თამამ აზროვნებას ჩვენც მოდერნულად ვაღიარებთ ისევე, როგორც პირობითობათა ფრთხილ

ფორმებთან კონტრასტს, დაცულს მოხალისე ფილოსოფოსების, ნეო-ტრადიციონალისტების („მშვენიერება“ შეუდარებელი დეივ ჰიკის მიხედვით) და ისეთი რეტროგრადი მებრძოლების მიერ, როგორიც ჟან კლერია. რაც არ უნდა თქვან ამ ფუნდამენტალისტებმა გუშინდელ კარგ გემოვნებაზე, დღევანდელი ხელოვნება სწორედ XX საუკუნის ავანგარდის მემკვიდრეობით საზრდოობს და ამავე დროს, მის დოგმატიზმსა და ტელეოლოგიურ დოქტრინებს უპირისპირდება. ჟილბერ დიურანის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, - „წარმოსახვით კონტრასტებში“ ჩაძირულმა მოდერნიზმმა, რომელიც დაყოფისა და კონტრასტების მეშვეობით განვითარდა, წარსული მომავლის სასარგებლოდ უარყო. ის დაეყრდნო კონფლიქტს, რომელშიც დღევანდელი ეპოქის სახე შეთანხმებებთან, კავშირებთან და თანაარსებობასთან იყო დაკავშირებული. დღეს ჩვენ აღარ ვცდილობთ კონფლიქტური შეჯახებებით, ახალი ჯგუფების ჩამოყალიბებით, ცალკეულ ნაწილაკებს შორის შესაძლო ურთიერთობებითა თუ განსხვავებულ პარტნიორებს შორის კავშირების მეშვეობით ფონს გასვლას. სოციალური კავშირების მსგავსად, ესთეტიკური კავშირებიც საკუთარი თავის ერთგულებას ინარჩუნებენ. დღეს აღარავის აქვს ოქროს ხანაში დამკვიდრების მიზანი და ჩვენ მზად ვართ modus vivendi-ს განსხვავებული ფორმების შესაქმნელად, რაც გაცილებით გულწრფელი სოციალური ურთიერთობების, ცხოვრების უფრო კომპაქტური პირობების და ნაყოფიერი არსებობის მრავალი განსხვავებული კომბინაციის უფლებას იძლევა. აღარც ხელოვნება ცდილობს უტოპიების წარმოდგენას; პირიქით, ის კონკრეტული სივრცეების შექმნისკენ მიისწრაფვის.

დრო-სივრცითი ფაქტორები 1990-იანების ხელოვნებაში

ეს „რელაციური“ პროცედურები (წვეულებები, კასტინგები, შეხვედრები, სადღესასწაულო თუ მეგობრული სივრცეები და ა.შ.) მხოლოდ საზოგადოდ დამკვიდრებული ჩვევების კრებულია, რომლის მეშვეობითაც აზროვნების განსაკუთრებული მიმართულება და სამყაროსთან პირადი ურთიერთობები ვითარდება. არც შედეგად მიღებული ფორმაა უცვლელი, რომელსაც თითოეული ხელოვანი ამ რელაციურ პროდუქტს აძლევს. ეს ხელოვანები საკუთარ შემოქმედებას სამმხრივად აღიქვამენ; ესთეტიკურად (როგორი ფორმით უნდა „ითარგმნოს“ ის მატერიალურ პირობებში?), ისტორიულად (როგორ უნდა მიეცეს მხატვრული ფორმა?)

და სოციალურად (როგორ მოიძებნოს პოზიცია შექმნისა და სოციალური კავშირებით განსაზღვრულ მდგომარეობასთან?). ეს აქტივობები ფორმალურ და თეორიულ თვისებებს კონცეპტუალურ ხელოვნებაში, ფლუქსუსსა და მინიმალიზმში იძენენ, თუმცა მათ მხოლოდ ლექსიკის ბაზისად, ლექსიკონად იყენებენ. ჯასპერ ჯონსი, რობერტ რაუშენბერგი და ახალი რეალისტები ობიექტის რიტორიკისა და სოციოლოგიური დისკურსის გასავითარებლად რედიმეიდს ეყრდნობოდნენ. როდესაც რელაციური ხელოვნება კონცეპტუალურ და ფლუქსუსით შთაგონებულ სიტუაციებსა თუ მეთოდებს, ან გორდონ მატა-კლარკს, რობერტ სმითსონს, დენ გრემს ეხმიანება, ეს აზროვნების იმ ხაზის გატარებაა, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო მათ შეხედულებებთან. ნამდვილად მნიშვნელოვანი შეკითხვა უფრო ასე გაიჟღერებდა: - როგორია გამოფენის მოწყობის მართებული მეთოდები კულტურულ კონტექსტთან და ხელოვნების ისტორიასთან მიმართებაში, თუ ეს უკანასკნელი მუდმივ განახლებაშია? ვიდეო, მაგალითად, დღეს დომინანტური მედიუმი ხდება, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ მაგალითად, პიტერ ლენდი, ჯილიან ვეარინგი და ჰენრი ბონდი უპირატესობას ვიდეო გადაღებას ანიჭებენ, „ვიდეო არტისტებს“ მათ მაინც ვერ დავარქმევთ. გამოდის, რომ ეს მედიუმი კონკრეტული აქტივობებისა და პროექტების საუკეთესო შესაფუთი მასალაა. სხვა ხელოვანებიც აწარმოებენ თავიანთი ნამუშევრების სისტემატურ დოკუმენტაციას და პარალელურ ხაზს კონცეპტუალურ ხელოვნებასთან ავლებენ, მაგრამ რადიკალურად განსხვავებულ ესთეტიკურ საფუძველზე. რელაციური ხელოვნება, რომელიც ადმინისტრაციული რაციონალიზმისგანაა განცალკევებული, ყოველდღიური ცხოვრების მამოძრავებელი, მოქნილი პროცესებიდან იღებს შთაგონებას. ჩვენ შეგვიძლია ტერმინი - კომუნიკაცია გამოვიყენოთ, მაგრამ იმის გათვალისწინებით თუ როგორ იყენებდნენ მედიას წინა ათწლეულში, თანამედროვე ხელოვანები აქაც საწინააღმდეგო მხარეს აღმოჩნდებიან. მასობრივი კომუნიკაციის და პოპ-კულტურის ხატებთან შეჭიდებით, ლაიამ გილიკმა, მილტოს მანეტასმა და ხორხე პარდომ კომუნიკაციური სიტუაციების მიკრომოდელებზე იმუშავეს. შესაძლებელია ამას კოლექტიურ მგრძნობელობაში მომხდარი ცვლილებაც ეწოდოს. დღეისთვის ჯგუფი უპირისპირდება მასებს, კეთილმეზობლობა - პროპაგანდას, დაბალი ტექნოლოგიები - მაღალს, გრძნობიერი - ვიზუალურს. ამ ყველაფრის ფონზე ყოველდღიურობა უფრო ნოყიერი ნიადაგია, ვიდრე „პოპ კულტურა“ - ფორმა, რომელიც

მხოლოდ „მაღალ კულტურასთან“ კონტრასტში არსებობს, მისგან გამომდინარე და მისთვის.
ე. წ. „კონცეპტუალურ“ ხელოვნებასთან მიბრუნების შესახებ ყველანაირი პოლემიკა რომ შეწყდეს, უნდა გვახსოვდეს, რომ ამ ნამუშევრებს იმატერიალურთან არანაირი კავშირი არ აქვთ. არც ერთს ამ ხელოვანთაგანს არ აქვს „პერფორმანსებისკენ“ ან კონცეფციებისკენ მიდრეკილება, ეს სიტყვები მათთვის უკვე ბევრს აღარაფერს ნიშნავს. მოკლედ რომ ვთქვათ, სამუშაო პროცესი აღარ არის ნამუშევრის მასალაზე უპირატესი (პროცეს არტისა და კონცეპტუალური ხელოვნებისგან განსხვავებით, სადაც გონებრივი პროცესის გაფეტიშების ფონზე ობიექტი ზარალდებოდა). პირიქით, ამ მხატვრების მიერ შექმნილ სამყაროებში, ობიექტი ენის განუყოფელი ნაწილია, სადაც ორივე მხარე ურთიერთობის ძრავს წარმოადგენს სხვის მიმართ. გარკვეულწილად, ობიექტი სატელეფონო ზარივით იმატერიალურია. ნამუშევარი კი, რომელიც სუპით სადილობას წარმოადგენს, ყველა შემთხვევაში ქანდაკების მსგავსად მატერიალურია. ქმედებებისა და მათ მიერ წარმოქმნილი ფორმების ეს თვითნებური დაყოფა კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას, რადგან სწორედ თანამედროვე გაუცხოების იერსახედ გვევლინება და გამომგონებლურად შენარჩუნებული ილუზიის სახით ხელოვნების ინსტიტუციებშიც კი ეწინააღმდეგება თავის გამართლების მეთოდებს და აქცენტს აკეთებს იმაზე, რომ თითქოს ობიექტები მეთოდების გამართლებას ემსახურებიან, ხოლო ხელოვნების მიზანი ამართლებს ინტელექტუალური და ეთიკური საშუალებების სიმწირეს. ობიექტები, ინსტიტუციები, დროისა და სამუშაოს გამოყენება - ერთის მხრივ, ადამიანური ურთიერთობების შედეგია, რადგან ისინი სოციალურ საქმეს კონკრეტულად აწარმოებენ, მეორეს მხრივ კი - ურთიერთობების წარმომქმნელი, - რადგან ისინი ურთიერთობის ტიპებს და ადამიანთა შორის შემთხვევითი შეხვედრების ორგანიზებას ახდენენ. ამგვარად, დღევანდელი ხელოვნება სივრცისა და დროის ურთიერთობების სხვადასხვაგვარად წარმოდგენისაკენ გვიბიძგებს და სწორედ ამ საკითხის დამუშავება განაპირობებს მის თვითმყოფად მახასიათებლებს. კონკრეტულად რა შექმნეს ისეთმა ხელოვანებმა, როგორებიც ლაიამ გილიკი, დომინიკ გონსალეს-ფოერსტერი და ვანესა ბიკროფტი არიან? საბოლოო ანალიზით რა არის მათი შემოქმედების საგანი? ამ საკითხის გასარკვევად ხელოვნების ღირებულების ისტორიას უნდა გადავხედოთ. როდესაც კოლექციონერი ჯექსონ პოლოკს ან ივ კლაინს

ყიდულობდა, თავისი ესთეტიკური ინტერესის ობიექტთან ერთად ის მიმდინარე ისტორიული მონაკვეთის მფლობელიც ხდებოდა. გუშინ კი ჯეფ კუნსის ყიდვისას თქვენ სახელოვნებო ღირებულების ჰიპერრეალობა შეიძინეთ. რა შეიძინა ადამიანმა, რომელიც ტირავანიას ან დუგლას გორდონის ნამუშევრებს ფლობს, თუ არა ობიექტში დაკონკრეტებული გარკვეული პოზიცია, რომელიც თავისთავად ამყარებს ურთიერთობას ამ პოზიციის მიმართ - ურთიერთობას ურთიერთობის მიმართ?

თანაარსებობა და ხელმისაწვდომობა ფელიქს გონსალეს-ტორესის თეორიული მემკვიდრეობა

წარმოდგენილი ნამუშევარი მცირე ზომის ქაღალდის კუბია, არც ისე დიდია, რომ მონუმენტურობის შთაბეჭდილება დაგვრჩეს და ზედმეტად თვალშისაცემია იმისთვის, რომ ჩვენს წინ ვერ დავინახოთ ერთნაირი პოსტერების შეკვრა. ცისფერ ზედაპირს ჩარჩოდ თეთრი, განიერი კანტი დაჰყვება. იკითხება წარწერა: ფელიქს გონსალეს-ტორესი, უსათაურო (ცისფერი სარკე), 1990, ოფსეტური ბეჭდვა, ურიცხვი ეგზემპლარი. მსურველს შეუძლია პოსტერი თან წაიღოს. თუმცა, რა მოხდება, თუ დამთვალიერებელთა უმეტესობა შეთავაზებულ ქაღალდს დასტებად გაიტანს საგამოფენო სივრციდან? რა პროცესი გამოიწვევს ნამუშევრის შეცვლას და შემდგომ გაქრობას? ხელოვნების ნიმუში, რომელიც პერფორმანსისა და პოსტერის დარიგების ნაცვლად, განსაზღვრული ფორმისა და სიმყარისაგან შედგება, აუდიტორიასთან თანაარსებობის ფორმას და არა საკუთარი თავის კონსტრუირების (ან დემონტაჟის) პროცესს წარმოადგენს. გონსალეს-ტორესის მიერ შემოთავაზებული გართობისა და ხელოვნების ნიმუშის ხელმისაწვდომობის მოდელი დღეს, როგორც ჩანს, საკმაოდ მნიშვნელოვანია, რადგან ის თანამედროვე ესთეტიკის საფუძვლებს არა მარტო გამოხატავს, არამედ სცდება მის საზღვრებსაც და ეხება იმ ურთიერთობათა იმ არსს, რომელიც საგნებთან გვაკავშირებს. სწორედ ამის გამო ამ კუბელი ხელოვანის, რომელიც 1996 წელს გარდაიცვალა, შემოქმედების გადააზრება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

ჰომოსექსუალობა, როგორც თანაარსებობის პარადიგმა

მარტივი იქნებოდა გავრცელებული ტენდენციის მიხედვით ფელიქს გონსალეს-ტორესის შემოქმედების ნეო-ფორმალისტური პრობლემატიკის, ან გეი აქტივიზმის ჭრილში განხილვა, მაგრამ მისი ძალა, პირველ რიგში, ისევ ფორმათა ოსტატურ გამოყენებასა და ადამიანური გამოცდილებების შუაგულში მოხვედრის უნარში მდგომარეობს. ჰომოსექსუალობა მისთვის არა მხოლოდ დისკურსის თემა იყო, არამედ ერთგვარი ემოციური განზომილებაც, - ცხოვრების ფორმა, რომელიც ხელოვნების ფორმებს წარმოქმნის. ფელიქს

გონსალეს-ტორესი, ალბათ, პირველი იყო, ვინც ჰომოსენსუალური ესთეტიკის საფუძვლები განამტკიცა და გარკვეულწილად, მიშელ ფუკოს შთააგონა სასიყვარულო ურთიერთობების კრეატიული ეთიკის განვრცობა. ორივე შემთხვევაში კატეგორიული მიდგომის ნაცვლად უნივერსალური ენთუზიაზმი შეინიშნება. გონსალეს-ტორესის მეშვეობით, საზოგადოებაში პოზიციის განმტკიცების ნაცვლად ჰომოსექსუალობა ცხოვრების მოდელად წარმოჩინდა, რომლის გაზიარება და რომელთან იდენტიფიცირებაც ნებისმიერისთვის გახდა შესაძლებელი.

მისმა შემოქმედებამ უკონტრასტო გაორებებით გამორჩეულ ფორმათა სპეციფიკური სამყარო შექმნა. ყოვლისმომცველი „ორის“ გამოსახულების მიუხედავად, მისი კონტრასტი არასოდესაა ბინარული. შედეგად, ჩვენ ერთი და იგივე დროს გაჩერებულ ორ კედლის საათს ვუყურებთ (უსათაურო (სრულყოფილი საყვარლები), 1991); ორი ბალიშია არეულ საწოლზე, რომელსაც ჯერ კიდევ ატყვია სხეულის კვალი (24 პოსტერი, 1991); გაშიშვლებული სადენით კედელზე ორი ნათურაა მიმაგრებული (უსათაურო (5 მარტი) #2, 1991); გვერდიგვერდ კიდია ორი სარკე (უსათაურო (5 მარტი) #1, 1991); გონსალეს-ტორესის ესთეტიკის ძირითადი ნაწილი ორმაგი და გაორებულია. მარტოობის განცდას არა ერთის არსებობა, არამედ, ორის არარსებობა ქმნის. ამიტომაცაა მისი შემოქმედება ხელოვნების ისტორიაში წყვილის წარმოჩენის კლასიკური თემის მნიშნელოვანი ეტაპი. ის აღარაა მიზიდულობისა და არეკვლის ამბივალენტური მოძრაობებით მართული, კონტრასტებისა და განსხვავებების ფაქიზ ურთიერთობაში ერთმანეთის შემვსები, ორი გარდაუვალად არაერთგვაროვანი რეალობის დანამატი (ვან ეიკის ჯოვანი არნოლფინისა და ჯოვანა ჩენამის ქორწინებაზე ან დიუშანისეულ „მეფე და დედოფლის“ სიმბოლიზმზე გაფიქრებაც საკმარისია). გონსალეს-ტორესის წყვილი სიმშვიდით, ორმაგი მთლიანობით ან ოვალურობით გამოირჩევა (უსათაურო (ორმაგი პორტრეტი), 1991). მისი შემოქმედების ფორმალური სტრუქტურა სწორედ ამ ჰარმონიულ დაწყვილებასა და სხვის საკუთარ თავთან დაკავშირებაში მდგომარეობს, რაც ცხადია, ნამუშევრის ძირითადი პარადიგმაა. ცხოვრებიდან აღებული უამრავი ალუზიით (თავსატეხების შემთხვევაში, აშკარად პირადული მიდგომა, მეგობარი როსის გარდაცვალების შემდეგ ტკბილეულის გამოჩენა), მისი შემოქმედების ავტობიოგრაფიულად განსაზღვრა ზედმეტად მაცდურიცაა. და მაინც, არის ამ იდეაში რაღაც დასასრულებელი. გონსალეს-ტორესი არა

ინდივიდის, არამედ წყვილის და შესაბამისად, ურთიერთობის ამბავს თავიდან ბოლომდე ჰყვება. ნამუშევრები ფიგურებადაა დაყოფილი, მათ მჭიდრო კავშირი აქვთ ორის თანაცხოვრებასთან. შეხვედრა და შეყვარება (ყველა „წყვილი“); სხვისი შეცნობა („პორტრეტები“); სიმებად წარმოდგენილი ბედნიერ მომენტებად გაზიარებული ცხოვრება (სინათლის ნათურები და სამოგზაურო ფიგურები); განშორება - არარსებობის ყოველგვარი ნიშნები, რაც შემოქმედების განუყოფელი ნაწილია; ავადმყოფობა (უსათაურო, 1989; წითელი და თეთრი ბისერები უსათაურო (სისხლი), 1992); ყველაზე ბოლოს კი, სიკვდილის დატირება (პარიზში, გერტრუდა სტაინის და ალის თოკლასის საფლავები; თეთრ პოსტერებზე შავი კანტები).
მთლიანობაში, გონსალეს-ტორესის შემოქმედება ავტობიოგრაფიის გარშემო გულახდილად ორგანიზებული პროექტია, რომელიც არა ერთ, არამედ ორ გაზიარებულ ავტობიოგრაფიას ეყრდნობა. ამგვარად, 1980-იანი წლებიდან დაწყებული, მას შემდეგ, რაც პირველი გამოფენების მოწყობა დაიწყო, მან ინტერსუბიექტივიზმზე დაფუძნებული სივრცე გამოათავისუფლა, რაც შემდგომი ათწლეულის ყველაზე საინტერესო ხელოვანების კვლევის საგანი გახდა. მხოლოდ რამდენიმეს ჩამოთვლაც საკმარისია: რირკრიტ ტირავანია, დომინიკ გონსალეს-ფოერსტერი, დუგლას გორდონი, ხორხე პარდო, ლაიამ გილიკი და ფილიპ პარენო. თითოეული მათგანი პირადი საკითხების მოცემულობას ავითარებს, თუმცა, ამასთანავე, ადამიანური ურთიერთობების სივრცის კონცეფციისა და შემოქმედების მიწოდების საერთო შეხედულებების გარშემოც ერთიანდება (ისინი ადამიანურ ურთიერთობებზე დამყარებულ შექმნის გზებს გამოსახავენ).
დომინიკ გონსალეს-ფოერსტერსა და ხორხე პარდოს, ალბათ, მაინც ყველაზე მეტი აქვთ საერთო გონსალეს-ტორესთან: ჯერ საყოფაცხოვრებო ინტიმის, როგორც საზოგადოებრივი წარმოსახვის ინტერფეისის კვლევის მეშვეობით პირადული და კომპლექსური მოგონებების ცხად და მკაფიო ფორმებად ქცევაში; შემდეგ კი მისი რეპერტუარის მინიმალისტური და წამახვილებული ფორმებით, დრო-სივრცითი პრობლემების ფუნქციონალურ ობიექტებად გეომეტრიზაციასა და მათ გადაჭრაში. გონსალეს-ფოერსტერმა და პარდომ საკუთარი მიდგომების ცენტრად, ერთმანეთის მსგავსად, - ფერი აირჩიეს, რაც გონსალეს-ტორესის „სტილს“ მისი ფერადოვანი სიმსუბუქის გამო, კიდევ უფრო შესამჩნევს ხდის (ყველგანაა ცისფერი და თეთრი; წითელი მხოლოდ სისხლის, სიკვდილის ახალი ფიგურის

აღსანიშნად გამოიყენება).
შემოქმედებაში მეორის შემოყვანის იდეა თემის გარდა, ნამუშევრის ფორმალური გაგების საფუძველიცაა. მნიშნელოვანია გამოიკვეთოს, თუ როგორ ავსებს გონსალეს-ტორესი ახლა უკვე ისტორიზებულ ფორმებს და იყენებს მინიმალისტური ხელოვნების ესთეტიკას (ქაღალდის კუბები სოლ ლევიტის ნახატებს გვაგონებს), ანტი ფორმას და პროცეს არტს (ტკბილეულის კუთხეები გვახსენებს რიჩარდ სერას გვიან 1960-იანებში), კონცეპტუალურ ხელოვნებას (თეთრით შავზე შესრულებული პორტრეტები კოშუტის ასოციაციით). აქაც დაწყვილება და თანაარსებობაა მნიშვნელოვანი. გონსალეს-ტორესის მიერ აკვიატებული ეს თემა შეიძლება შემდეგნაირად ფორმულირდეს: „როგორ შემიძლია ვიცხოვრო შენს რეალობაში?“ - ან, - „შესაძლებელია თუ არა ორი რეალობის თანხვედრის შედეგად მათში ორმხრივი ცვლილების გამოწვევა?“... 1990-იანი წლების ხელოვნების სტრუქტურაში ინტიმური ცხოვრების ჩართვით მან ახალი მდგომარეობები შექმნა და აღქმა ნაკლებად ფორმალისტურ, მეტად ფსიქოლოგიურ აზროვნებაზე ორიენტირებულ ხაზზე გადაანაცვლა. რა თქმა უნდა, ეს გადანაცვლება ესთეტიკურ არჩევანსაც განასახიერებს: ის აჩვენებს, რომ მხატვრული სტრუქტურები არასოდეს შემოიფარგლება მნიშვნელობათა ერთი მოცემულობით. ამავე დროს, ფორმათა სიმარტივე, რომელსაც მხატვრები მიმართავენ, მათსავე ტრაგიკულ და ძალადობრივ შინაარსთან ქმნის კონტრასტს, რომლის საფუძვლადაც გონსალეს-ტორესის მიერ ჩაფიქრებული ჰორიზონტების შერწყმა რჩება, - ჰარმონიისა და თანაარსებობის მოთხოვნილება, რომელიც თავის თავში ხელოვნების ისტორიასთან ურთიერთობასაც მოიაზრებს.

მონუმენტის თანამედროვე ფორმები

“ხელოვნების ნიმუშის“ სახელის ქვეშ თავმოყრილი ყველა საგნის ათვლის წერტილად რეალობად წოდებულ ქაოსში თანაარსებობის განცდის გამოწვევის უნარი შეიძლება ჩაითვალოს. ამიტომ, თანამედროვე ხელოვნებას ბითუმად ძირითადად ის იღებს, ვინც „განცდასა“ და „მნიშვნელობაში“ ადამიანური ქმედების წინაპირობას ხედავს. ქაღალდის ნაგლეჯები მათთვის შედევრის კატეგორიაში ვერასოდეს გაერთიანდება, რადგან სოციალური გაცვლებისა და კოლექტიური კონსტრუირების მიღმა, ისინი წინასწარ დადგენილი ერთობის არსს წარმოადგენენ. არ სურთ

დაინახონ, რომ სამყარო ქაოსია და სხვა არაფერი, რომლისთვისაც ადამიანები სიტყვებისა და ფორმების მეშვეობით ერთიანდებიან. ისინი რედიმეიდ განცდებსა და მნიშვნელობებს ისურვებდნენ (და ეს მორალურ კოდს ტრანსცენდენტირებს), სადაც ამ მნიშვნელობათა საწყისი, განცდებისა და კოდიფიცირებული წესების (წესრიგი, რომელიც დასამყარებელია) გარანტია იქნებოდა (მხატვრობა, ახლა!). რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, ხელოვნების მთელი ბაზარი, როგორც ჩანს, სწორედ ამ შეხედულებებს იზიარებს.

კაპიტალისტური ეკონომიკის ირაციონალური ბუნება რწმენაში მყარი ნიადაგის არსებობის სტრუქტურულ მოთხოვნილებას განიცდის, - დოლარიან კუპიურას შემთხვევით არ ახლავს სლოგანი - „ჩვენ გვწამს ღმერთი“. მთავარი ინვესტიციები ხელოვნებაშიც, როგორც წესი, იმ ფასეულობებისკენ იხრება ხოლმე, რომელთაც საღი აზრით შტამპირებული წარმოდგენები განსაზღვრავს.

ადამიანებს აწუხებთ დღევანდელ ხელოვნებაში ხელოვანების მიერ ასახული პროცესები, სიტუაციები და ნამუშევრების „გადაჭარბებულად კონცეპტუალურ“ ასპექტებზე წუწუნებენ. სიზარმაცის ინსტინქტის უტყუარ ნიშნად კი თანამედროვე ხელოვნების გაგების წარუმატებელი მცდელობები და გაუგებარი ტერმინები მოჰყავთ. თუმცა, 1990-იანი წლების ხელოვნების ეს ფარდობითი არამატერიალურობა (რომელიც უფრო ხელოვანების მიერ დროის სივრცესთან კავშირისათვის უპირატესობის მინიჭების ნიშანია, ვიდრე ობიექტების შექმნის შეჩერების სურვილი) არც ესთეტიკური ძალდატანებითაა მოტივირებული და არც ობიექტების შექმნის მანიერისტული უარყოფით. ისინი ასახავენ და იკვლევენ პროცესებს, რომლებიც მიმართულია საგნებისა და მათი მნიშვნელობებისკენ. როგორც ფილიპ პარენო განმარტავდა, ობიექტი მხოლოდ საგამოფენო პროცესის „ბედნიერი დასასრულია“. ის წარმოადგენს გამოფენის და არა ნამუშევრის ლოგიკურ დასასრულს. ტირავანიას გამოფენები, მაგალითად, მატერიალიზაციას კი არ გაურბიან, არამედ, ხელოვნების ობიექტის ფორმირების გზის დეკონსტრუირებას აკეთებენ მოვლენათა მიმდევრობაში, სადაც ამ ფორმირებისათვის სახასიათო მოქმედებებია აღდგენილი და რომელიც სულაც არ ემთხვევა სურათის აღქმის კონვენციურ ხანგრძლივობას. ამ აზრზე უნდა შევჩერდეთ. როდესაც საქმე გრძელვადიან შედეგს ეხება, დღევანდელ ხელოვნებას არაფერი აქვს კლასიკურ „მონუმენტზე“ საეჭვიანო. თანამედროვე ხელოვნების ნიმუში უფრო მეტია, ვიდრე „უფსკრულის ნაპირზე დგომისას

ღირსშესანიშნავის შექმნის შესაძლებლობის ყველასთვის დემონსტრირება“, - როგორც კორნელიუს კასტორიადი იტყოდა. ეს ფორმალური გადაწყვეტაა, რომელიც მარადიულს სწორედ მისი სპეციფიკურობითა და წარმავალობით ეხება.

ფელიქს გონსალეს-ტორესმა, როგორც ჩანს, ამ ამბიციის საუკეთესო მაგალითი შემოგვთავაზა. დროსთან მიმართებაში საკუთარი შემოქმედების გაცნობიერებისა და უმძიმესი ემოციებისგან თავის დაღწევის შემდეგ, ის შიდსით გარდაიცვალა; მან ყურადღება შექმნის მეთოდებზე გაამახვილა და საკუთარი პრაქტიკა გაცვლისა და განაწილების თეორიისკენ მიმართა. როგორც აქტივისტმა, ახალი მხატვრული პასუხისმგებლობა განავითარა და როგორც ჰომოსექსუალმა - ეთიკური და ესთეტიკური ფასეულობებით საკუთარი ცხოვრებისეული სტილის გარდაქმნა მოახერხა. უფრო ზუსტად, გონსალეს-ტორესმა ხელოვნების მატერიალიზაციის პროცესის და თანამედროვეთა მიერ მატერიალიზაციის ახალ ფორმათა აღქმის საკითხები წამოჭრა. ბევრისთვის (ტექნოლოგიური განვითარების მიუხედავად, რომელიც ამ ტიპის მიკერძოებას დასცინის) ინფორმაციის ხანგრძლივობა და ხელოვნების უნარი - გაუძლოს დროს, - დაკავშირებულია არჩეული მასალის სიმყარესთან და იმპლიციტურად - ტრადიციასთან.

სიკვდილთან დაპირისპირებითა და მხარდამხარ სიარულით გონსალეს-ტორესმა თამამად გადაწყვიტა საკუთარი შემოქმედების ძირითად ნაწილად ეპიტაფიური თემატიკა აეღო. მონუმენტურობის განმასხვავებელ ასპექტებზე დაყრდნობით, მან ეს საკითხები ყველაზე დელიკატური კუთხიდანაც წამოსწია: მოვლენების აღნიშვნა, მეხსიერების გახანგრძლივება და უხილავის მატერიალიზაცია. აქედან გამომდინარე, 1985 წლის შემთხვევითმა პარიზულმა შთაბეჭდილებამ ელექტრო სადენები საკრალურ ხილვას დაუკავშირა მის ნამუშევარში: „მაღლა ავიხედე და მაშინვე გადავიღე ფოტო, რადგან ეს ბედნიერების მზერა იყო“. გონსალეს-ტორესმა შემოქმედების უდიდესი ნაწილი ინტერვიუებსა და საუბრებზე დაყრდნობით შექმნილ იმ ადამიანების პორტრეტებს დაუთმო, რომლებიც მის ნამუშევრებს აფინანსებდნენ. პირადი მეხსიერების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობითა და ისტორიული მნიშვნელობებით განსაზღვრული კედლის მხატვრობის მანერაში შესრულებული პორტრეტები მონუმენტურობის ძირითად ფუნქციას ასრულებენ. თუმცა, სოციალური ფორმების ეს სტილიზაცია უფრო ნათლად ჩანს იმ კონტრასტში, რომელსაც გონსალეს-

ტორესი გამოფენათა მნიშვნელოვნებას კომპლექსურობასთან, სერიოზულობასთან და მათ გამაერთიანებელ მინიმალისტურ ფორმებთან ერთად წარადგენს.

აქედან გამომდინარე, არაინფორმირებულმა დამთვალიერებელმა, უსათაურო (21 Days of Bloodwork-Steady Decline), მაგალითად, შესაძლოა მინიმალისტური ნახატების კრებულად აღიქვას. ბადისებური ზედაპირის გადამკვეთი ერთადერთი დიაგონალური ხაზი შიდსით დაავადებულის სისხლის ანალიზის გრაფიკზე არაპირდაპირ მიანიშნებს. როდესაც ამ ორ რეალობას შორის კავშირი მყარდება (ლაპიდარული ნახატი - სნეულება), ნამუშევრის ალუზიური ძალა საშინელ მასშტაბებს იძენს, რომელიც გვაკავშირებს ჩვენს მუდმივ სურვილთან თვალი ავარიდოთ და გავექცეთ ავადმყოფობის გავრცელების შესაძლო არეალს. გონსალეს-ტორესის პოლიტიკური მონუმენტალიზმი თავს არიდებს დემონსტრატიულობას, პირდაპირობას. მისივე სიტყვებით, - „ერთმანეთის გვერდით დაკიდებული ორი საათი უფრო მეტ საფრთხეს წარმოადგენს ხელისუფლებისთვის, ვიდრე ორი ბიჭის ფოტო, რომლებიც ერთმანეთს მინეტს უკეთებენ მატარებელში, რადგან მას არ შეუძლია ჩემი ჭანჭიკად გამოყენება თავის აზრის ჩასახშობ მანქანაში."

გონსალეს-ტორესი არ აგზავნის შეტყობინებებს: ის ბოთლში ჩადებული, საიდუმლო გზავნილების მსგავსად, ფაქტებს ფორმებში ათავსებს. მეხსიერება აქ აბსტრაგირების იმ პროცესს გადის, რომელიც ადამიანების სხეულებზე ზემოქმედებს: „ეს წმინდა აბსტრაქციაა; მაგრამ ეს სხეულია. ეს შენი სიცოცხლეა", - უთხრა მან თავის მეგობარ როსს, როცა სისხლის ანალიზის ბლანკი აჩვენა. 1992 წელს გადაღებულ ფოტოს - უსათაუროს (ელის ბ. თოკლას და გერტრუდა სტაინის საფლავი, პარიზი) მეშვეობით, რომელზეც ორი მეგობრის საფლავზე დარგული საზიარო ყვავილებია ასახული, მან ქალური ჰომოსექსუალობა უდავო არჩევანად წარადგინა, უფლებამოსილად იმისთვის, რომ ყველაზე რეაქციონერი რესპუბლიკელი სენატორისგანაც კი მოითხოვოს პატივისცემა. რიგითი ფოტო-პეიზაჟის მეშვეობით მან თავიდან აღმოაჩინა მონუმენტურობის არსი როგორც მორალური ემოციის წარმოქმნის წყარო. ეს ღრმა, მკაფიოდ სადა ნამუშევარი იმით არის გამორჩეული, რომ ხელოვანმა შეძლო ეთიკური განცდის გამოწვევა მაშინ, როცა დაუპირისპირდა ტრადიციულ წარმოდგენას მონუმენტისა (პატარა ფოტო ჩარჩოში) და ბურჟუაზიული მორალის (ლესბოსური წყვილი) შესახებ.

ამგვარად, თანაცხოვრების კონსტრუირება, რაც თავის მხრივ დამთვალიერებლის ეთიკასაც მოიცავს, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს გონსალეს-ტორესის შემოქმედებაში. ის იმ სპეციფიკური ისტორიის ნაწილია, რომელიც ნამუშევრის მოცემულობაში აღმოჩენილ მნახველს გაცნობიერებისკენ უბიძგებს (სამოციანების ჰეფენინგები და ადგილ-სპეციფიკური ინსტალაციები).

გონსალეს-ტორესის გამოფენაზე ვნახე ადამიანები, რომლებიც ჯიბეებს ტკბილეულით ივსებდნენ. ამ ქმედებით ისინი საკუთარ სოციალურ ქცევას, ფეტიშიზმს და საყოველთაო მომხვეჭელობასთან ერთიანობას აჩვენებდნენ... ზოგი აღებას ვერ ბედავდა ან სხვას ელოდებოდა, რომ მის მაგალითზე ჩაეჯიბა ნუგბარი. ტკბილეულის ნიმუშებმა მეტნაკლებად უმტკივნეულო ფორმით წამოჭრა ეთიკური პრობლემების საკითხი: ძალაუფლებისადმი ჩვენი დამოკიდებულება და ის გზები, რომლებსაც მუზეუმების მცველები თავიანთი უპირატესობის გასამყარებლად მიმართავენ, ჩვენი ზომიერების გრძნობა და ხელოვნების ნიმუშთან ურთიერთობის ბუნება. რადგან ეს უკანასკნელი გაცვლის ფიზიკურ გამოცდილებაზე დაყრდნობილ შემთხვევას წარმოადგენს, ის იმ კრიტერიუმებს უნდა ექვემდებარებოდეს, რომლებიც ჩვენთვის მისაღები სოციალური რეალობის კონსტრუირებას უწყობენ ხელს. იქნება ეს ქმედითი თუ სიმბოლური ნიმუში, დღეს სახელოვნებო გამოცდილების საფუძველს ნამუშევართან პირისპირ აღმოჩენილი დამთვალიერებლის ერთობა წარმოადგენს. პირველი, რაც ნამუშევრის დათვალიერებისას საკუთარ თავს უნდა ვკითხოთ: - მაძლევს თუ არა ის მის წინაშე არსებობის შანსს, ან პირიქით, ხომ არ უარმყოფს როგორც სუბიექტს, რომელიც უარს ამბობს მის სტრუქტურაში „სხვის“ განხილვაზე. ემთხვევა თუ არა ჩემს რეალურ სწრაფვებს ამ ნამუშევრის მიერ შემოთავაზებული დროისა და სივრცის ფაქტორები, რომლებიც მას მართავენ? აკრიტიკებს თუ არა იმას, რაც გასაკრიტიკებლად ითვლება? რეალურად რამდენად შესაძლებელია დროსა და სივრცის მისეულ სტრუქტურაზე დაყრდნობით ცხოვრება?

ეს კითხვები არ ეხება ხელოვნების გადაჭარბებულად ანთროპომორფულ აღქმას, არამედ საკმაოდ მარტივ ადამიანურ ხედვას უკავშირდება. რამდენადაც ვიცი, ხელოვანი, თუ სიკვდილმისჯილი ან განუკურნებელი სენით დაავადებული არ არის, ნამუშევარს თავის თანამედროვეებთან მიმართებაში

ქმნის. მეორეს მხრივ, ხელოვნების ნიმუშები, რომლებიც დღეს ჩემთვის საინტერესოა, სხვადასხვა სახის საზოგადოებისა და აუდიტორიის მმართველი, კანონებს მიღმა გასული ეკონომიკით მართული სივრცისა და დროის საკითხების მსგავსი ინტერვალივით მუშაობენ. ამ თაობის მხატვრების შემოქმედებაში პირველ რიგში დემოკრატიული დამოკიდებულება გვანცვიფრებს: ხელოვნება არ სცდება ყოველდღიურ საზრუნავს, ის სამყაროსთან ურთიერთობის გზით რეალობის წინაშე გვაყენებს. ვის მოვატყუებთ, თუ ვიტყვით, რომ დამთვალიერებლის წინაშე წარმოდგენილი ავტორიტარული ხელოვნება, შეიძლება არაშემწყნარებელი საზოგადოებისგან განსხვავებულ, სხვა, მოგონილ ან არსებულ რეალობას უკავშირდებოდეს? სასწორის მეორე მხარეს გონსალეს-ტორესის, ანჯელა ბულოკის, კარსტენ ჰოლერის, გაბრიელ ოროსკოსა და პიერ ჰიუის მსგავსი ხელოვანების მიერ შემოთავაზებული, საგამოფენო სიტუაციებში მართული გარემოებებია, რომლებიც შემქმნელის დამთვალიერებელზე უპირატესობის უარყოფის ფორმებით „ყველასთვის შანსის მიცემაზე“ ზრუნავენ. ამგვარად, ეს უკანასკნელი პასიური მომხმარებლისა და მოწმის, სტუმრის, თანაშემქმნელისა და პროტაგონისტის სტატუსებს შორის მერყეობს. ეს არსებითია: ჩვენ ვიცით, რომ დამოკიდებულება ფორმად გარდაიქმნება. ახლა კი უნდა გავაცნობიეროთ, რომ ფორმები ურთიერთობის მოდელებს აყალიბებენ.

ფორმები, რომელთაც გამოფენები ირჩევენ, არ ერიდებიან ამის შესახებ ინფორმირებას. „დახურული კაბინეტების“ გავრცელება და სახელოვნებო წრეების ელიტისტური მიდგომები, რასაც გარკვეული დროის მანძილზე შევესწარით ექსპერტების ბუდუარების სასარგებლოდ, საჯარო და საზიარო ესთეტიკური ექსპერიმენტებისადმი ზიზღის დასტურია. საგანთა ხელმისაწვდომობა არ გარდაქმნის მათ ავტომატურად საზიაროდ. გონსალეს-ტორესის ტკბილეულის მთების მსგავსად, შესაძლოა იდეალური ბალანსი არსებობდეს ფორმასა და პროგრამირებულ გაქრობას, ვიზუალურ სილამაზესა და თავმდაბალ ჟესტიკულაციას, გამოსახულების წინ ბავშვივით ოცნებასა და იმ სირთულეების დონეებს შორის, რომლებზეც ის აღიქმება.

ხელოვნების ნიმუშთა აურა იხრება ჰუბლიკისკენ

დღევანდელი ხელოვნება სამუშაო პროცესში იმ მიკრო

საზოგადოების ჩართვას გულისხმობს, რომელიც საბოლოოდ მას აითვისებდა. შედეგად, შექმნის მეთოდებითა და შემდგომი გამოფენით, ნამუშევარი თანამონაწილე დამთვალიერებლის დროებით შეჯგუფებას განაპირობებს.

გრენობლში, ლე მაგაზინში გამართულ გამოფენაზე გონსალეს-ტორესმა მუზეუმის კაფეტერია გარდაქმნა სივრცის ლურჯად გადაღებვით, მაგიდაზე იების თაიგულების დაწყობითა და ვიზიტორებისთვის ვეშაპებზე ინფორმაციის მიწოდებით. 1993 წელს ჯენიფერ ფლეის გალერეაში, პერსონალურ გამოფენაზე - უსათაურო (სარბიელი), მან ანთებული ნათურების ოთხკუთხედი გირლიანდა დაამონტაჟა; დამთვალიერებლისთვის რამდენიმე ყურსასმენი იყო შეთავაზებული, სადაც მათ ჯადოსნური ნათების ქვეშ, გალერეაში უხმოდ ცეკვა შეეძლოთ. ორივე მაგალითში ხელოვანმა „დამთვალიერებელს“ მოცემულობაში ჩართვისკენ, ნამუშევრის გაცოცხლებისკენ და მისი მნიშვნელობის ჩამოყალიბების პროცესში მონაწილეობისკენ უბიძგა. არ იყო არავითარი პროტესტი მარტივი გაჯეტების გამო. ამგვარი ნამუშევარი (შეცდომით „ინტერაქტიულად“ წოდებული) მინიმალისტური ხელოვნებიდან მომდინარეობს, რომლის ფენომენოლოგიური ფონიც დამთვალიერებლის თანდასწრებას, ნამუშევრის განუყოფელ ნაწილად ქცევას განიხილავს. ეს ის ხილვადი „მონაწილეობაა“, რომელიც მიშელ ფრიდმა, „თეატრალურობის“ ქოლგის ქვეშ გააერთიანა: „ლიტერალისტური ხელოვნების (მინიმალისტური ხელოვნება) გამოცდილება, გარემოებაში მოთავსებული ობიექტიდან გამომდინარეობს, რომელიც თავისი განსაზღვრებით დამთვალიერებელსაც გულისხმობს“. მინიმალისტურმა ხელოვნებამ ჩვენი აღქმის, კრიტიკული ანალიზისთვის აუცილებელი საშუალებები მოგვაწოდა და აშკარა გახადა, რომ უსათაურო (სარბიელი) - ს მსგავსი ნამუშევრები ვიზუალური აღქმის გარდა, სხვა გამოცდილებიდან მომდინარეობს: მაყურებელს წვლილი არა აბსტრაქტული ფიზიკური თანდასწრებით, არამედ მთელი სხეულით შეაქვს. მინიმალისტური ხელოვნების სივრცე თვალსა და ნამუშევრის შორის განმაცალკევებელ მონაკვეთში იყო შექმნილი. შედარებითი ფორმალური საშუალებების გამოყენებით გონსალეს-ტორესის შემოქმედებით განსაზღვრული სივრცე დამთვალიერებლისგან მიღებული ემოციური, ისტორიული თუ ქცევითი გამოცდილების ინტერსუბიექტურობაშია გამომუშავებული. ნამუშევართან შეხება სივრცობრივზე მეტად დროითი ინტერვალის განვითარებას

განაპირობებს, - მანიპულაციის, გაგების, გადაწყვეტილების მიღების, ცქერისას, ნამუშევრის შეჯამების აქტის მიღმა გასვლის დროს.
როგორც ვალტერ ბენიამინი 1935 წელს წერდა, მოდერნისტული ხელოვნება მჭიდროდ მისდევდა, იხილავდა და აჩქარებდა ხელოვნების ნიმუშის აურის გაქრობის ფენომენს. „შეუზღუდავი მექანიკური რეპროდუქციის“ ხანამ ეს პარარელიგიური ეფექტი მძიმე მდგომარეობაში ჩააგდო, - ეფექტი, რომელიც ბენიამინიმ - ხელოვნებასთან პირობითად ასოცირებული საკუთრების „დისტანციურ გამოვლინებად“ განსაზღვრა. ამავე დროს, როგორც ზოგადად ემანსიპაციის მოძრაობის ნაწილი, მოდერნიზმი ინდივიდზე კომუნურობის უპირატესობის კრიტიკას ცდილობდა, და კოლექტიურ გაერთიანებებს სისტემატურად აკრიტიკებდა. ამგვარად, რად ვხედავთ საკუთარ თავს დღეს? სიწმინდე აქ, იქ, და ყველგან ბრუნდება. გაურკვეველი გზით ჩვენ ტრადიციული აურის დაბრუნების იმედი გვაქვს და სიტყვები არ გვყოფნის თანამედროვე ინდივიდუალიზმის ჩასახრჩობად. დღეს, თვითმყოფადობისა და ჯგუფური იმპულსების წინააღმდეგ ორსაუკუნოვანი ბრძოლის შემდეგ, ჩვენ ახალი სინთეზი უნდა შევიმუშავოთ, რომელიც გარედან მოსული რეგრესიული ფანტაზიისგან გვიხსნის. მოდერნიზმიდან განვითარებული თანამედროვე კულტურისთვის პლურალიზმის იდეის თავიდან წარდგენა, ერთად ყოფნის გზების გამოგონებას და ინტერაქტიული ფორმების შექმნას ნიშნავს, რომლებიც ოჯახის, ტექნოლოგიური კომფორტის გეტოებისა და კოლექტიური ინსტიტუციებით შემოთავაზებული გარდაუვალობის მიღმა შეაღწევს. მოდერნიზმის უპირატესობად გამოყენება, მხოლოდ მის მიერ დანატოვარი კონფლიქტების მიღმა გასვლის შედეგადაა შესაძლებელი. ჩვენს პოსტ-ინდუსტრიალურ საზოგადოებაში ყველაზე დამამძიმებელი საკითხი არა ინდივიდის ემანსიპაცია, არამედ ადამიანთა შორის ურთიერთობების გამოთავისუფლება და არსებობის სივრცობრივი ემანსიპაციაა.

ზოგადი უნდობლობა მედიასა და ინფორმაციის მატარებლების მიმართ ხელოვნების ნიმუშებთანაც ჩნდება, სადაც ავტორი, საკუთარი მსოფლმხედველობის წარმოდგენას ცდილობს. ამგვარად, ხელოვანებსა და მათ მიერ შექმნილ ნამუშევრებს შორის ურთიერთობა უკუკავშირის ზონისკენ იხრება. რამდენიმე წლის განმავლობაში მარტივი, მხიარული და თანამონაწილეობრივი სახელოვნებო პროექტების აღმასვლა შეინიშნებოდა, რომლებიც

ურთიერთობების მრავალფეროვან პოტენციალს იკვლევდნენ, ხოლო პუბლიკას უფრო მეტი ყურადღება ექცეოდა. თითქოს ხელოვანის მიერ შექმნილი ეს „დისტანციური გამოვლენა“ მისი მოწოდებული იყო: თითქოს გამოსახულების წინ შეკრებილი მიკრო საზოგადოება აურის რეალურ წყაროს წარმოადგენდეს. ხელოვნების აურა არც ნამუშევრით შექმნილ ცალკეულ სამყაროებში და აღარც თავად ფორმაშია. ის ნამუშევრის პირისპირ, დროებით შექმნილ ფორმებშია, რომელსაც ნამუშევარი გამოფენაზე ჩვენებით ქმნის.
ამ პოზიციიდან შეგვიძლია საუბარი თანამედროვე ხელოვნებაში საზოგადოების გავლენაზე, რომელიც კონსერვატიზმის შენიღბულ ფორმებს არ გულისხმობს (დღევანდელობაში ფემინიზმი, ანტი-რასიზმი, ინვაირომენტალიზმი საკმაოდ ხშირად მოქმედებენ როგორც თამაშში უმრავლესობით ჩართული ლობები). ამგვარად, თანამედროვე ხელოვნება, ნიმუშის აურისთვის ზურგის ქცევის ნაცვლად, მისი წარმომავლობისა და გავლენის განვითარებით, მოდერნისტული ხელოვნების რადიკალურ განვითარებას წარმოადგენს. არცთუ შორეულ წარსულში, ჯგუფ ჯენერალ აიდეას მიერ შექმნილი შედევრი - მაყურებლის ლექსიკონისკენ (1977), ერთგვარი ბიძგი იყო, რომელმაც ხელოვნების ობიექტის მთლიანი ფაზა გამოტოვა და ქცევითი მოდელების შეთავაზებით, პირდაპირ აუდიტორიას ესაუბრა, სადაც აურა თავისუფალი ასოციაციების გზით თავიდან იყო მიწოდებული. თუმცა, საზოგადოების კონცეფცია არ უნდა იყოს მითოლოგიზირებული - გაერთიანებული „მასის“ იდეა საკუთარ იდენტობაზე დამოკიდებულ, დროებით გამოცდილებაზე მეტად ფაშისტურ ესთეტიკასთანაა ახლოს. ის იდენტობის ტოტემების გარშემო გამყარებული სოციალური კავშირების თემაა და არა წინასწარი განსაზღვრებებით შეზღუდული ურთიერთობა. თანამედროვე ხელოვნების აურა - თავისუფალი ასოციაციაა.

მშვენიერება როგორც გამოსავალი?

კულტურული საფუძვლების რეაქციულ მკვლევართა შორის დღეს მოწინავე ადგილებზე მშვენიერების იდეის რეაბილიტაციით დაკავებული ადამიანები დგანან, თუმცა, ეს კონცეფცია შეიძლება სხვადასხვა ტერმინოლოგიით იყოს შენიღბული. ხელოვნების კრიტიკოსი დეივ ჰიკი კი ყველაფერს თავისი სახელით მოიხსენიებს და შესაძლოა, მას ნორმებთან მიბრუნების ქომაგიც ეწოდოს. თავის ნაშრომში - „უხილავი დრაკონი: ოთხი ესე მშვენიერებაზე“ - ყველაზე

ზუსტი განსაზღვრება ამგვარად ჟღერს :-„ მოქმედება, რომელმაც მნახველში ვიზუალური ტკბობა გამოიწვია; გამოსახულების ნებისმიერმა თეორიამ, რომელიც არ ეფუძნებოდა მაყურებლის სიამოვნებას, ეჭვქვეშ დააყენა ამ ქმნილების ქმედითობა და თავი არათანმიმდევრულობისთვის გაწირა.”

აქ ორი ძირითადი ცნებაა ჩართული: ა/ ქმედითობა და ბ/ სიამოვნება. თუ ზემოთმოყვანილი მოსაზრებიდან აუცილებელი დასკვნები უნდა გამოვიტანოთ, გამოდის, რომ ხელოვნების ნიმუში არათანმიმდევრულია, თუ მას დამთვარიელებლისთვის სარგებელი არ მოაქვს (სხვა სიტყვებით, არ ანიჭებს გარკვეული ხარისხის სიამოვნებას). შეუთავსებელი შედარებებისთვის თავის არიდება როგორადაც არ უნდა მსურდეს, მაინც მომიწევს ვთქვა, რომ ამ სახის ესთეტიკა ხელოვნებაში გამოყენებულ რეიგან-ტეტჩერისეული ეთიკის მაგალითს წარმოადგენს. ჰიკი არც სიამოვნების მომგვრელი „მოცემულობის“ მდგომარეობას იკვლევს: ბუნებრივია თუ არა მისთვის სიმეტრიის, ჰარმონიის, სიფხიზლისა და წონასწორობის კონცეფციები, რომლებიც რენესანსისა და შემდეგ ნაცისტური ხელოვნების საყრდენს წარმოადგენდნენ?

და მაინც, ჰიკი დამატებით აქცენტს სვამს - „მშვენიერება იყიდება“. ეს მოსაზრება მის უფრო ნათლად გაგებაში გვეხმარება. ხელოვნება, - აგრძელებს ის, - არ უნდა შეგვეშალოს კერპთაყვანისცემლობასა და რეკლამაში, მაგრამ „კერპთაყვანისცემლობა და რეკლამა თავისთავად ხელოვნებაა და ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები, გარვეულწილად, ორივე მათგანს შეიცავს“. რადგან ვერცერთი ამ იდეით ვერ აღვფრთოვანდი, მის მიერ თქმულზე პასუხისგებლობას თავად ავტორს დავუტოვებ.

ხელოვნებაში მშვენიერების საკითხს რომ დავუბრუნდეთ, არტურ დანტოს „ინსტიტუციონალისტური“ პოზიცია (ხელოვნების ნიმუშის არსებობა მისთვის, მხოლოდ ინსტიტუციების მხრიდან „აღიარების“ შემდეგ იწყება), ამ ფეტიშისტური ირაციონალიზმის გვერდით, უფრო მისაღებად მეჩვენება. ჰიკის მიერ განმარტებული მშვენიერების „ბუნება“ საკმაოდ ფარდობითია, რადგან ის შეთანხმებაზე, დიალოგზე, შეცვლილ შეხედულებებზეა დამყარებული, რაც თაობიდან თაობამდე გემოვნებას აყალიბებდა და მართავდა. მაგალითად, აფრიკული ხელოვნების აღმოჩენამ თანამდევი მედიაციებისა და დისკუსიების შედეგად, საფუძვლიანად შეცვალა ჩვენი ესთეტიკური შეხედულებები. ისიც გავიხსენოთ, რომ XIX საუკუნის ბოლოს ელ-გრეკო თითქმის მხოლოდ გადამყიდველების

ინტერესს წარმოადგენდა, ხოლო „ნამდვილი“ ქანდაკება არ არსებობდა ბეძნულ ანტიკურობასა და დონატელოს შორის არსებულ ისტორიულ შუალედში. შესაბამისად, დანტოსთვის ძვირფასი „ინსტიტუციური კრიტერიუმებიც“ ასევე შეზღუდულად მეჩვენება, რადგან ხელოვნების განსაზღვრის მიმდინარე ჭიდილში უამრავი სხვადასხვა ძალა მონაწილეობს, დაწყებული მხატვრების „ველური“ მოქმედებებიდან გაბატონებულ იდეოლოგიებამდე.

თუმცა, ფელიქს გონსალეს-ტორესთანაც ვხედავთ ჰიკისეული მშვენიერებისკენ სწრაფვას - სიმარტივისა და ფორმალური ჰარმონიის მუდმივ ძიებას. მოდით, ამას უსაზღვრო დელიკატურობა ვუწოდოთ. ღირსება, რომელიც ვიზუალურიცაა და ეთიკურიც. მასთან არ არის არავითარი სიჭარბე ან ზეწოლა, მისი შემოქმედება არც თვალს და არც გრძნობას ესხმის თავს. კოსმეტიკური და სხეულის აღნაგობის „ვიზუალური მოქმედების“ კონცეფციისგან განსხვავებით, ყველაფერი საგულისხმო მის შემოქმედებაში დაფარული და თანმიმდევრულია. ის კლიშეებით ჟონგლიორობს, მაგრამ ეს უკანასკნელნი, მის ხელში სიცოცხლეს იბრუნებენ: ღრუბლიანი ცის ხედი, ან გლუვ ქაღალდზე დაბეჭდილი ქვიშიანი სანაპიროს ფოტო, ყველაფერი უსაზღვრო შთაბეჭილებას ახდენს, მიუხედავად იმისა, რომ დამთვალიერებელი შეიძლება კიტჩის გადაჭარბებული ელემენტებით გაღიზიანდეს. გონსალეს-ტორესი ქედს უხრის ქვეცნობიერ ემოციებს. ტკბილეულის ელვარე, მოკაშკაშე ფერების წინ მე საოცრების ბავშვისეული განცდით ვარ მონუსხული. „ზვინების“ სიმყარე მათი არასანდო მსხვრევადობითაა გაბათილებული.

შესაძლოა გავაპროტესტოთ, რომ მხატვარი დაუცველ ემოციებზე თამაშობს, - ბოლტანსკიზე დაყრდნობით, - არაფერია იმ ესთეტიკაზე ჩვეულებრივი, რომელიც ემოციურ შანტაჟად იქცევა; მაგრამ მთავარია რა ემართებათ ამგვარ ემოციებს, როგორ არიან ისინი მართულნი, როგორ და რა მიზნით ახდენს ხელოვანი მათ ორგანიზებას.

ეკრანული ურთიერთობები

დღევანდელი ხელოვნება და მისი ტექნოლოგიური მოდელები

მოდერნისტული თეორიის პოსტულატების თანახმად, ტექნოლოგიური პროგრესი და ხელოვნება თანამედროვე მეუღლენი იყვნენ, რომლებსაც ერთმანეთთან სოციალური და ესთეტიკური წყობები აკავშირებდათ, მაგრამ დღეს ამ ურთიერთობების გაწონასწორებული ანალიზის შედეგად, შეიძლება მარტივად შევამჩნიოთ, რომ ხელოვანისა და ტექნოლოგიის განუყრელი თანაშრომლობა სულაც არ არის აუცილებელი და რომ ამ განცალკევებამ შესაძლოა, არცერთი მხარე არ დააზარალოს. სამყარო ჩვენს თვალწინ გაფართოვდა. ზედმეტად ეთნო-ცენტრული უნდა იყო, რომ ვერ შეამჩნიო, თუ რამდენად განსხვავდება პლანეტის სამხრეთი, ე.წ. განვითარებადი ქვეყნები სილიკონის ველის ტექნოლოგიური რეალობისაგან მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთსა და იმავე პროცესში მყოფი სამყაროს შემადგენელი ნაწილები არიან. მეორეს მხრივ, ტექნოლოგიის გამათავისუფლებელი ძალის იმედი საკმაოდ გაქარწყლებულია, რადგან უკვე ვიცით, რომ კომპიუტერული მეცნიერებები, ვიზუალური ტექნოლოგიები და ატომური ენერგია ყოველდღიურობის გაუმჯობესების შესაძლებლობის გარდა, შიშისა და დამორჩილების საშუალებებს წარმოადგენენ. შესაბამისად, ხელოვნებასა და ტექნოლოგიებს შორის ურთიერთობა ბევრად გართულებულია, ვიდრე ეს 1960-იან წლებში იყო. გავიხსენოთ, რომ თავის დროზე ფოტოგრაფია არ განსაზღვრავდა მხატვარსა და მის მასალას შორის ურთიერთობას. გავლენის ქვეშ მხოლოდ გამომსახველობითი პრაქტიკის იდეოლოგიური მდგომარეობანი მოექცნენ, როგორც ეს იმპრესიონიზმის შემთხვევაში მოხდა. შესაძლებელია პარალელის გავლება ფოტოგრაფიის გაჩენასა და დღეისთვის თანამედროვე ხელოვნების გამოფენებზე მომრავლებულ ეკრანებს შორის? ჩვენი ეპოქა სხვა არაფერია, თუ არა ეკრანის ეპოქა. უცნაურია, რომ ერთი და იგივე სიტყვა, სინათლის დამატყვევებელი ზედაპირის (კინოში) და ინფორმაციის მატარებელი ინტერფეისის აღსაწერად გამოიყენება. მნიშვნელობათა ამგვარი აღრევა იმ ფაქტზე მიუთითებს, რომ ისეთი განსხვავებული ტექნოლოგიების ეპისტემოლოგიური აღმასვლები, როგორიც არის ფირი, კომპიუტერი, ვიდეო (დაკავშირებული აღქმის ახალ სტრუქტურებთან), ერთი ფორმის (ეკრანი, ტერმინალი) ირგვლივაა თავმოყრილი, რომელიც

მათ განსხვავებულ თვისებებსა და შესაძლებლობებს შეიცავს. ხედვის ახალი გზების აღმოსაჩენად ამ შეთავსებების აღქმაა საჭირო, რისი ჩავარდნის შემთხვევაში ხელოვნების უახლესი ისტორიის მექანიკური ანალიზისთვის ვართ განწირულნი.

ხელოვნება და პროდუქცია

გადანაცვლების კანონი

ხელოვნებათმცოდნეები ორი მთავარი დაბრკოლების მსხვერპლნი არიან; პირველი იდეალიზმია, რომელიც ხელოვნებას უშუალოდ საკუთარი კანონებით მართულ სამყაროდ წარმოადგენს. ალთუსერის თანახმად, ის მატარებელია, რომლის მოძრაობის საწყისი წერტილი, მიმართულება და გაჩერებები წინასწარაა ცნობილი. მეორე კი პირიქით, ისტორიის მექანიკურ კონცეფციას გულისხმობს, რომელიც ტექნოლოგიური შესაძლებლობებიდან აზროვნების ახალ მიმართულებებს აყალიბებს. მარტივი შესამჩნევია, თუ რამდენად უსისტემოა ხელოვნებასა და ტექნოლოგიას შორის ურთიერთობა. ისეთმა მნიშვნელოვანმა გამოგონებებმა, როგორიც მაგალითად, ფოტოგრაფიაა, ერთის მხრივ ხელოვანისა და სამყაროს ურთიერთობა, მეორეს მხრივ კი ზოგადად რეპრეზენტაციის მეთოდები შეცვალა. იმ დროს, როდესაც ზოგიერთი საგანი გამოუსადეგარი აღმოჩნდა, სხვათა გამოყენება ბოლოს და ბოლოს გახდა შესაძლებელი. ფოტოგრაფიის შემთხვევაში ეს რეალისტური რეპრეზენტაციის მოძველებული ფუნქციაა, რომელმაც სინათლის გავლენის გადააზრებით იმპრესიონისტების პრაქტიკებს დაუდო საფუძველი. ამის შედეგად მოდერნისტულმა ფერწერამ ყურადღება მექანიკურ ჩანაწერებზე გაამახვილა (რაც მომავალში აბსტრაქტულ ხელოვნებას განავითარებს). მესამე ფაზაში მხატვრებმა ფოტოგრაფია გამოსახულების შექმნის ტექნიკად გამოიყენეს. ერთდროულად ან მონაცვლეობით, - ერთმანეთის მიყოლებით განვითარებულმა ამ სამმა მიდგომამ გაცვლის პროცესი ააჩქარა. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ გამოჩენილმა ნებისმიერმა ტექნიკურმა ინოვაციამ, წარმოების დომინანტი მეთოდების გამოყენება (სამოციანების მექანიკური ხელოვნება) იქნებოდა, თუ სახვითი ტრადიციების პრეზერვაცია (კლემენტ გრინბერგის პურისტული ფორმალიზმი), ფართო გამოხმაურება ჰპოვა მხატვრებში. თუმცა, ყველაზე ნაყოფიერი აზროვნების მიმართულება იმ ხელოვანებისგან განვითარდა, რომლებმაც არ შეაჩერეს კრიტიკული აზროვნება და ახალი საშუალებებით მოტანილი შესაძლებლობები საშემსრულებლო ტექნიკად არ წარმოადგინეს. დეგამ და მონემ ფოტოგრაფიული აზროვნება განავითარეს, რომელიც მათი თანამედროვეების ფოტოებს გასცდა. ჩვენ შორს ვართ

იმისგან,რომ ფერწერას რაიმე სახის უპირატესობა მივანიჭოთ სხვა მედიუმებთან შედარებით, მაგრამ მეორეს მხრივ, შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება შექმნის მეთოდებისა და ტექნოლოგიების გავლენით განვითარებულ ადამიანური ურთიერთობების ცნობიერებას ქმნის, რომელთა გადანაცვლებითაც მათ ყოველდღიურ რეალობაზე ასახული შედეგის ხილვაა შესაძლებელი.ტექნოლოგიისადმი ინტერესი მხატვრისთვის იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ მან ის პასიურად მიიღოს იდეოლოგიური ინსტრუმენტის სახით, არამედ პერსპექტივაში მიჰყვეს მის შედეგებს.

ზემოთ ხსენებულს შესაძლოა გადანაცვლების კანონი ეწოდოს. ხელოვნება ტექნოლოგიასთან მის კრიტიკულ პასუხისგებლობას მხოლოდ გამოწვევის შეცვლის მომენტიდან განიცდის. ამგვარად, კომპიუტერული რევოლუციის ეფექტის დანახვა იმ მხატვართა მაგალითზეა შესაძლებელი, რომლებიც კომპიუტერს არ იყენებენ. ისინი კი, ვინც სინთეტურ ფრაქტალთა და გამოსახულებათა მანიპულაციით, ე.წ. „კომპიუტერული გრაფიკის“ გამოსახულებებს ქმნიან, როგორც წესი, ილუსტრაციის მახეში არიან გაბმულნი. საუკეთესო შემთხვევაში მათი ნამუშევარი მხოლოდ სიმპტომი, გაჯეტი, ან წარმოების მეთოდებისადმი საკუთარი გაუცხოების რეპრეზენტაციაა. რეპრეზენტაციის ფუნქცია ქცევითი მოდელებითაა გაცვეთილი. დღეს შექმნის პროცესის გარეთ წარმოდგენილ ნამუშევარზე მეტად საინტერესოა თავად ნამუშევრის მიერ წარმოქმნილი სოციალური ურთიერთობების ჩვენება. როდესაც პეშავარში, პაკისტანში, ალიგიერო ბოეტი ხუთას მქსოველს ქირაობს, ის მულტინაციონალური კომპანიების სამუშაო პროცესს უფრო ეფექტურად წარმოადგენს, ვიდრე ამას მათი დახატვითა და შრომის პროცესის აღწერით შეძლებდა. ამგვარად, ხელოვნებისა და ტექნოლოგიის ურთიერთობა ნაწილობრივ ამ ოპერატიულ რეალიზმსაა მორგებული, რომელიც თანამედროვე პრაქტიკების გამყარებით ხელოვნების ნიმუშის ტრადიციულ აღქმასა და სოციო-ეკონომიკურ სივრცეში მეტ-ნაკლებად ვირტუალურ ჩართულობას შორის მერყეობს.

ამ სახის პრაქტიკა, სულ მცირე, ხელოვნებისა და ტექნოლოგიის დამაკავშირებელ პარადოქსს ამჟღავნებს. თუ ტექნოლოგიის გაუმჯობესება პირდაპირი გაგებითაა შესაძლებელი, ხელოვნების ნიმუშზე იგივეს ვერ ვიტყვით. ძირითადი სირთულე, რომელსაც მხატვრები ტექნოლოგიურ მდგომარეობასთან ურთიერთობისას აწყდებიან, თუ დასკვნის ბანალურობას მოგვიტევებთ, ისეთი

რამის შექმნაში მდგომარეობს, რაც მუდმივად ცვალებად გარემოში საარსებო საშუალებების შემქმნელად დარჩენას მოახერხებდა. ეს მოდერნიზმის გამოწვევაა - „გარდამავლიდან მუდმივის აღება“, - თუმცა, პირველ რიგში თანმიმდევრული და სამართლიანი სამუშაო ქცევის ჩამოყალიბება, რომელიც თანადროული წარმოების მეთოდებთან იქნება თანხმობაში.

ტექნოლოგია როგორც იდეოლოგიური მოდელი

ტექნოლოგია წარმოებაზე ორიენტირებულ ურთიერთობებს წარმოადგენს. შესაბამისად, ფოტოგრაფიაც დასავლური ეკონომიკის (კოლონიალური ექსპანსია და სამუშაო პროცესის მეთვალყურეობა) განვითარების შემადგენელი ეტაპია, რომელმაც გარკვეულწილად მოიტანა კიდეც მისი გამოგონების აუცილებლობა. მოსახლეობის კონტროლი (აიდი და ანთროპომეტრული ჩანაწერების ბარათების წარდგენა), გარე სიმდიდრეების მართვა (ეთნო-ფოტოგრაფია), დისტანციური მართვის ინდუსტრიული ინსტრუმენტების საჭიროება და პოტენციური საბადოების აღმოჩენა, - ამ ყველაფერმა ინდუსტრიალიზაციის პროცესების მიმდინარეობაში კამერის გადამწყვეტი როლი განაპირობა. აღნიშნულ მოვლენებთან მიმართებაში ხელოვნების ფუნქცია - ნიცშეს განმარტება რომ გამოვიყენოთ, ტექნო-ინდუსტრიული ქცევითი ჩვევების ადაპტირება და მათი ცხოვრებისეულ შესაძლებლობებად გარდაქმნაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტექნოლოგიის შესაძლებლობების სააზროვნო, საყოფაცხოვრებო და შემოქმედებითი ხედვის განვითარებისთვის გამოყენება. კომპიუტერული ტექნოლოგიები, რომლებიც ჩვენი საუკუნისა და ყოველდღიურობის კულტურაზე ბატონობს, ორ ნაწილად შეიძლება დაიყოს. ერთის მხრივ, თავად კომპიუტერი და მის მიერ დამკვიდრებული ცვლილებებია, რომელიც დღემდე ვითარდება და მონაცემთა მიღება-დამუშავების შესაძლებლობებს უზრუნველყოფს. მეორეს მხრივ კი მომხმარებელზე ადაპტირებული ისეთი ტექნოლოგიების სწრაფი განვითარებაა, როგორიც მაგალითისთვის ფრანგული „მინიტელი“, ინტერნეტი, თაჩსქრინები ან ინტერაქტიული ვიდეო თამაშებია. ეს ყოველივე ადამიანისა და მის მიერ შექმნილი გამოსახულებების ურთიერთობაზე ახდენს ზემოქმედებას. კომპიუტერული გრაფიკით დღეს ისეთი გამოსახულების შექმნაა შესაძლებელი, რომელიც ცოცხალი ქცევის ნაცვლად, მკაცრი კალკულაცია იქნება. გამოსახულების

ჩვენთვის აქამდე ნაცნობი ნებისმიერი ფორმა, იქნება ეს ნახატი თუ ფოტოგრაფია, ფიზიკური ზემოქმედების შედეგია, რაც სინთეტიკური გამოსახულების შემთხვევაში არავითარ საჭიროებას არ წარმოადგენს. „ფოტო ფიზიკური ზემოქმედების ჩანაწერია“ იმ დროს, როდესაც „ციფრული გამოსახულება გამოთვლას ეყრდნობა და არა სხეულის მოძრაობას“. გამოსახულება რიცხვების თანმიმდევრობის გარდა აღარაფრის კვალს აღარ წარმოადგენს. ის აღარაა ადამიანური თანდასწრების „ტერმინალი“. გამოსახულებები ახლა „თავისით ფუნქციონირებენ“ (სერჟ დანეი), როგორც ჯო დანტეს გრემლინები, რომლებიც საკუთარ თავს წმინდა ვიზუალური კავშირით ამრავლებდნენ. თანამედროვე გამოსახულება მისი გენერაციული შესაძლებლობით ხასიათდება. ის კვალის (რეტროაქტიური) ნაცვლად პროგრამას (აქტიური) წარმოადგენს. უფრო მეტიც, თანამედროვე ხელოვნების ინფორმირებას ყველაზე აქტიურად სწორედ რომ ელექტრონული გამოსახულებისადმი კუთვნილება განაპირობებს. სამოციანების ავანგარდული ხელოვნების ნამუშევრები უფრო მეტად გაემიჯნენ დამოუკიდებელ რეალობას და განსახორციელებელი პროგრამის, რეპროდუქციული მოდელის (ბრეხტის და ფილუს თამაშები) ან შემოქმედებითი გამოწვევის (ბოისი) სახე მიიღეს. 1990-იანების ხელოვნებაში, სანამ ინტერაქტიული ტექნოლოგიები სანიმუშო სიჩქარით ვითარდებოდა, ხელოვანები სოციალურობისა და ინტერაქციულობის საიდუმლო მისტერიების კვლევით იყვნენ დაკავებულნი. იმ ათწლეულის ხელოვნების თეორიული და პრაქტიკული ჰორიზონტები ადამიანური ურთიერთობების სამყაროს ეფუძნებოდა. ამგვარად, რირკრიტ ტირავანიას, ფილიპ პარენოს, კარსტენ ჰოლერის, ჰენრი ბონდის, დუგლას გორდონის და პიერ ჰიუის გამოფენები ურთიერთობებისთვის ხელსაყრელ მოდელებს ქმნიან ზუსტად ისე, როგორც არქიტექტურა მისი მოსახლეებისთვის გადასაადგილებელ მარშრუტებს „წარმოქმნის“. თუმცა, ეს მოსაზრება არ გულისხმობს „სოციალური სკულპტურის“ ბოისისეულ განმარტებას. ეს ხელოვანები მოდერნიზმის წყალს გადაყოლებულ ავანგარდის იდეის გამგრძელებლები რომც იყვნენ, ისინი არასაკმარისად მიამიტები ან ცინიკოსები არიან იმისთვის, რომ საქმეს ისე მიუდგნენ, თითქოს რადიკალური და უნივერსალისტური უტოპია ჯერ კიდევ აქტუალური იყოს. მათ სასარგებლოდ შეგვიძლია მიკროუტოპიებსა და სოციალურ სხეულში გახსნილ ინტერვალებზე ვისაუბროთ.

ეს ინტერვალები რელაციური პროგრამების მსგავსად მოქმედებენ,

- სადაც შრომასა და დასვენებას შორის კავშირი გაუქმებულია (პარენოს გამოფენა მოეწყო 1 მაისს, კიოლნი, 1995), სადაც ყველას შეეძლო სხვა დანარჩენებთან კავშირის დამყარება (დუგლას გორდონი), სადაც ადამიანებმა კიდევ ერთხელ ისწავლეს გართობისა და გაზიარების მნიშვნელობა (ტირავანიას მოგზაური კაფეები), სადაც პროფესიული ურთიერთობები საზეიმო მდგომარეობად არის აღქმული (დასავლური სასტუმრო, ჰენრი ბონდის ვიდეო, 1996), სადაც ადამიანები მათი საქმის ამსახველ გამოსახულებასთან მუდმივ კავშირში არიან (ჰიუი). ამგვარად, ნამუშევრები მაკეტის ნაცვლად ფუნქციურ მოდელებს გვთავაზობენ; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სურათში ისევე არ შემოდის მოცულობის ცნება, როგორც ეს ციფრული გამოსახულების შემთხვევაში ხდება, სადაც გამოსახულების ზომები ეკრანის ზომასთან ერთად შეიძლება შეიცვალოს და ნამუშევარს წინასწარ განსაზღვრულ ჩარჩოში ჩაკეტვის ნაცვლად, X მოცულობის ვირტუალურ მასალად აქცევს. დღევანდელი ხელოვანების მიერ განხორციელებული პროექტები ისეთივე გაორებული ბუნების მატარებლები არიან, როგორიც თავად ტექნიკებია, საიდანაც მათი არაპირდაპირი შთაგონებაა წამოსული. როგორც რეალურ და კინემატოგრაფიულ ნაწერებშია, ისინი არ დებენ თავს რეალურობაზე. მეორეს მხრივ, ციფრული გამოსახულების მსგავსად, ისინი პროგრამებს ქმნიან, რომელთა ვარგისიანობის არავითარ გარანტიას და სხვა ფორმატებში ტრანსკოდირების შესაძლებლობას არ იძლევიან. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტექნოლოგიის ზეგავლენა ხელოვნებაზე, რომელიც მისი თანამედროვეა, ჩაკეტილია ამ უკანასკნელის მიერ მოცემულ რეალურისა და წარმოსახვითის საზღვრებში.

კომპიუტერი და კამერა შექმნის შესაძლებლობებს ზღუდავს, რომლებიც თავის მხრივ, სოციალური წარმოების ზოგად პირობებზე და ადამიანებს შორის არსებულ ხელშესახებ ურთიერთობებზეა დამოკიდებული. ამ ურთიერთობებზე დაყრდნობით ხელოვანები ცხოვრების გზებს იგონებენ ან სოციალურ ქცევათა მოდელების მოცემულობაში, ან მომენტის ცნობიერებას ამაღლებენ, რითიც ჩვენი ცივილიზაციის სამომავლო განვითარების წარმოდგენას ხდიან შესაძლებელს.

კამერა და გამოფენა

გამოფენის სტრუქტურა

როგორც ვხედავთ, დღევანდელი ხელოვნება ერთის მხრივ კომპიუტერული ხედვისა და აზროვნების, მეორეს მხრივ კი ვიდეო კამერის მიმართულებით ვითარდება. ფილმი/პროგრამისა და თანამედროვე ხელოვნების ურთიერთობებში უკეთესად გასარკვევად გამოფენების ევოლუციის სტატუსსა და გამოფენილ ობიექტებს უნდა დავუბრუნდეთ. ჩვენი აზრით, გამოფენა საბაზისო ერთეულად იქცა, საიდანაც ხელოვნებასა და იდეოლოგიას შორის არსებული ურთიერთობების გააზრებაა შესაძლებელი. კინემატოგრაფიული მოდელი არა საგანს, არამედ სამოქმედო გეგმას წარმოადგენდა, რომელმაც სამოციანების გამოფენების ფორმა განავითარა. მაგალითისთვის, მარსელ ბროდჰარსის მიდგომაც (განცალკევებული ობიექტების ერთიან საგამოფენო მოცემულობად ქცევა) ამ ცვლილების ნათელი დასტურია. 1975 წელს ბროდჰარსმა მწვანე ოთახი, ერთი წლით ადრე ნაჩვენები ზამთრის ბაღის უახლესი ვერსია, წარმოადგინა, სადაც „დეკორის ძირითადი იდეის დახასიათება ობიექტის რეალური ფუნქციის აღდგენითაა შესაძლებელი, ანუ ისე, რომ თავად ობიექტი აღარ განიხილებოდეს ხელოვნების ნიმუშად (ასევე იხილეთ ვარდისფერი და ლურჯი ოთახი)". ობიექტის ფუნქციონალურ სარბიელზე დაბრუნებამ ბროდჰარსს ხელოვნების ნიმუშის „განსხეულების ტავტოლოგიისთვის" დაპირისპირების და 1990-იანი წლების მხატვრული პრაქტიკების პროგნოზირების შესაძლებლობა მისცა. გამოფენამ ოზონი (1988 წელს, დომენიკ გონსალეს-ფოერსტერის, ბერნარდ ჯოისტენის, პიერ ჯოზეფის, ფილიპ პარენოს მონაწილეობით; 1989 წელს გამოფენილი APAC-ში და FRAC-ში კორსიკაზე.), რომელიც კინემატოგრაფიული მოდელის მსგავსად „ფოტოგენურ სივრცედ" იყო წარმოდგენილი, ჩვენი დროისთვის მნიშვნელოვანი სამუშაო სივრცე შექმნა, სადაც ვირტუალური ბნელი ოთახის სივრცეში დამთვალიერებელი კამერის ფუნქციას ასრულებდა და თავად ახდენდა დანახულის კადრირებასა და მისთვის მნიშნელობის მინიჭებას. შემადგენელი ნაწილების ფუნქციონალობით მატერიალიზაციის გარდაუვალობის თავის ასარიდებლად ბროდჰარსის „პავილიონის" მოდელის მიღმა, ოზონმა კომპონენტებით მანიპულაციისა და მათ პოტენციურ მყიდველზე ადაპტაციის შესაძლებლობა შექმნა. ფორმებისა და სიტუაციების

მწარმოებელ პროგრამად ჩაფიქრებული ოზონი, „იკონოგრაფიულ ველად“, „საინფორმაციო ფენათა მოცემულობად“ გარდაიქმნა, რომელმაც გართობისა და პროდუქტიულობის ღირებულებების გამოწვევით, ბელგიელი მხატვრის სოციალურ კრიტიციზმს ახალი მიმართულება შესძინა, რაც სხვა დანარჩენთან ერთად, ინტერაქტიულობაზე დაფუძნებული ხელოვნებისა და სხვებთან ურთიერთობის შექმნის შესაძლებლობებს ნიშნავდა. „ფოტოგენური სივრცის“ განსაზღვრება შემდგომში გამოფენამ როგორ მოვიქცევით (ჯოისტენი, ჯოსეფი და პარენო, მაქს ჰოცლერის გალერეა, კიოლნი, 1991) განავრცო, სადაც თავისუფალი კამერები გალერეის შესასვლელში იყო მოთავსებული იმგვარად, რომ სტუმრებს თავად შეეძლოთ საკუთარი ვიზუალური კატალოგების შექმნა.

1990-იან წლებში ამ აქტივობების განმარტება „რეჟისორის ხელოვნებაზე“ საუბრით და გამოფენა/ექსპოზიციის ადგილის (ფოტოგრაფიაში ამ ტერმინის მიღებული განმარტების გათამაშებით) უფირო კამერად, „უხმო მოკლემეტრაჟიან ფილმად“ გადაქცევით ვცადე: „ნამუშევარი სივრცობრივი მთლიანობის ნაცვლად, რომლის აღქმაც თვალის მოვლებით არის შესაძლებელი, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად გადასალახი დროის მონაკვეთად წარმოგვიდგება. უხმო მოკლემეტრაჟიანი ფილმის მსგავსად, სადაც მაყურებელი თვითონ უნდა განვითარდეს“. კინემატოგრაფის (ან კომპიუტერული მეცნიერებების) ბედს, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებშიც გამოყენებად ტექნოლოგიას, არაფერი აქვს საერთო ფილმის ფორმასთან, რომელზეც XIX საუკუნიდან მოყოლებული, ოპორტუნისტებს ნააზრევი გადაჰქონდათ. ამგვარად, ალენ რუპერსბერგის ან კარსტენ ჰოლერის გამოფენებში, ძალად საავტორო ფილმებზე გაცილებით მეტი კინემატოგრაფიის, ხოლო რამო ნეშ კლაბის და დუგლას გორდონის შემქმედებაში კი, სინთეტიკური გამოსახულებების გროვის შემქმნელ მოწინავე პროგრამისტებზე გაცილებით უკეთესი გრაფიკული ჩანაფიქრების აღმოჩენაა შესაძლებელი. მაგრამ, როგორ ახდენს ფილმი ხელოვნების ფორმირებას? დროითი ფაქტორების მართვითა და „გამოსახულებათა მოძრაობის“ (დელიოზი) წარმოქმნით. როგორც ფილიპ პარენო წერს, ხელოვნება ქმნის „სივრცეს რომელშიც ობიექტები, გამოსახულებები და გამოფენები გაფანტული წამებია, სცენარები, რომლებიც შეიძლება თავიდან გათამაშდეს.“

გამოფენა შესაძლოა თეატრალური დადგმაა, მაგრამ ვინ იღებს მასში მონაწილეობას? როგორ ან რა მოცემულობაში იკვლევენ მონაწილეები მისკენ გზას? ერთხელაც ვინმემ უნდა დაწეროს ხელოვნების ისტორია იმ ადამიანების დახმარებით, რომლებმაც სიმბოლურ-პრაქტიკული სტრუქტურის მეშვეობით, მთელი არსებით გამოიარეს ის. რა ფორმები მართავდა ადამიანურ ნაკადს? როგორ ცვლის ვიდეო როგორც ვიზუალური ჩაწერის უახლესი ალტერნატივა, ამ მონაკვეთს? ეკრანზე თანაარსებობის კლასიკური ფორმა მოწვევაა, რომელიც ერთ ან რამდენიმე მსახიობს სცენის შესავსებად იხმობს. ამგვარად, ყველა, ვინც უორჰოლის ფაბრიკაში ცხოვრობდა, იძულებული იყო კამერის წინ დამდგარიყო. ფილმი, როგორც წესი, მსახიობებზე - იმ პროლეტარ მუშაკებზეა დამყარებული, რომლებიც საკუთარ გამოსახულებას სამუშაო მასალად აქირავებენ. „სტუდიური გადაღება, - წერდა ვალტერ ბენიამინი, - იმით არის განსაკუთრებული, რომ ის აუდიტორიას კამერით ანაცვლებს" და მონტაჟის პროცესს მსახიობის სხეულის დასაკუთრების საშუალებას აძლევს. ვიდეო გამვლელსა და მსახიობს შორის სხვაობის შემცირებისკენაა მიდრეკილი. ის ფირის კამერის ისეთივე განვითარებას წარმოადგენს, როგორიც იმპრესიონისტების თაობისთვის ტუბში ჩასხმული საღებავი იყო. მსუბუქმა და მარტივად გამოსაყენებელმა საშუალებებმა გარეთ გადაღებისა და მანამდე აპარატურის სიმძიმის გამო რთულად ხელმისაწვდომ ობიექტებთან მუშაობის შესაძლობლობა შექმნა. ამგვარად, ვიდეოფილმის გავრცელებული ფორმა მასაში მუშაობაა, რაც სატელევიზიო ეპოქას წარმოადგენს. კამერა სვამს კითხვებს, აღბეჭდავს მოძრაობებს, ის ტროტუარის დონეზე რჩება. ვიდეო-არტის პერსონაჟი რიგითი სტატისტია: ჰენრი ბონდი სოციალურობის მაგალითებს აგროვებს, პიერ ჰიუი კასტინგის სესიების ორგანიზებას ახდენს, მილტოს მანეტასი დისკუსიებს კაფეში, მაგიდის ირგვლივ აწყობს. კამერა ადამიანების გამოკითხვის ინსტრუმენტად გადაიქცა. ჯილიან უეარინგი იგივე მოტივით გამვლელებს კოკა-კოლის ბოთლში ჩაბერვას სთხოვს, შემდეგ კი მასალას ისე ამონტაჟებს, რომ საზოგადოებრივი გამოკითხვის ხმოვანი ალეგორია იქმნება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ვიდეო იგივე როლს ასრულებს, რასაც XIX საუკუნეში ევრისტიკული ესკიზი ასრულებდა. ის ისეთ მხატვრებთან ასოცირდება, როგორიც შონ ლენდერსია, რომელიც პირდაპირ საკუთარი მანქანიდან იღებს, ან

ანჯელა ბულოკი, რომელსაც ლონდონიდან გენუამდე მოგზაურობა გადააქვს ფირზე და ისევ ტირავანია, რომელიც გვადალახარასა და მადრიდს შორის მგზავრობას იღებს. ვიდეოს მანევრულობა თანდასწრების საგნობრივი სახით ჩანაცვლებასაც გულისხმობს. მაგალითად, იტალიური ჯგუფის - პრემიატა დიტას ინსტალაცია საკონფერენციო მაგიდაზე მოთავსებული ტელევიზორით აჩვენებს თუ როგორ ჭამს მამაკაცი, რომელიც ინდიფერენტულია ირგვლიც მიმდინარე პროცესებისადმი და მეხსიერებაში ბუხარის, აკვარიუმის ან „დისკოტეკის ბურთის“ გამოსახულებებს გამოუხმობს. ზევკსისის ყურძენი ისევ ისეთი მომხიბვლელია პოსტმოდერნისტული ჩიტებისთვის.

ხელოვნება ვიდეომაგნიტოფონის შემდეგ

გადახვევა / ჩართვა / აჩქარება

ვიდეო გამოსახულების მანევრირებულობა ხელოვნების ფორმების მართვისა და მათით მანიპულირების სივრცეშია გადატანილი. ძირითადი მოქმედებები (გადახვევა, გაჩერება, აჩქარება, შენელება), რომელთაც დღეს ვიდეო მაგნიტოფონზე მივმართავთ, მხატვრების ხედვის ესთეტიკურ გადაწყვეტილებათა ნაწილია, რაც მაგალითისთვის შეიძლება არხების გადართვას ეხებოდეს. სერჟ დანეის თქმით, ფილმების მსგავსად, გამოფენებიც „პატარა, გაფანტულ პროგრამებად“ იქცევა, სადაც დამთვალიერებელს თავად შეუძლია საკუთარი მარშრუტის შედგენა. თუმცა, ყველაზე დიდი ცვლილება, ალბათ, დროსთან ერთად სახლში გაჩენილ ვიდეო მაგნიტოფონის არსებობას უკავშირდება. ამგვარად, ხელოვნების ნიმუში შემდგარი მოქმედების ნიშნის მაგივრად, მოსახდენ ამბავს გვთავაზობს, რომელიც ნებისმიერ გამოფენაზე გასაახლებელი მატერიალური დროის მონაკვეთია. ნამუშევარი ხდება კადრი, გაყინული მომენტი, რომელიც პირველადი ჟესტებისა და ფორმებისაგან განსხვავდება. ეს უკანასკნელი კატეგორია ყველაზე მრავალრიცხოვანია. ფართო საზოგადოებისთვის ცოტა ხნის წინ გამოჩენილი რამდენიმე ხელოვანის მაგალითი რომ მოვიყვანოთ, საკმარისია პიერ ჯოზეფის „ცოცხალი პერსონაჟების გააქტიურების“, ფილიპ პარენოს „დაბადების დღის ხესთან ერთად“, ვანესა ბიკროფტის ცოცხალი სურათები ან ფაბრის იბერის „ჰომეოპათიური ფერწერა“ გავიხსენოთ, რომლებმაც ნამუშევარი ერთიან და სპეციფიკურ დროით მონაკვეთებად წარმოადგინეს, სადაც განსხვავებული რიტმებისა და ელემენტების შეტანაა შესაძლებელი. დღეს სრულიად ნორმალურად გვეჩვენება, რომ ნამუშევარი, აქცია ან პერფორმანსი ვიდეო ფირის დოკუმენტად უნდა იქცეს, თუმცა, ნამუშევრზე ამგვარად კონცენტრირებული ყურადღება შესაძლოა მარტივად გაიფანტოს მრავალფეროვან საგამოფენო სივრცეში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვიდეო ერთგვარი სამხილია, როგორც ეს როდნი კინგის შემთხვევაში იყო, როდესაც ლოს ანჯელესის პოლიციის ოფიცრის მიერ მისი ცემის ფაქტი „მოყვარულმა“ ოპერატორმა ფირზე დააფიქსირა, ან ისლამისტი ტერორისტის ხალედ კელკალის მკვლელობის ირგვლივ ატეხილი პოლემიკა გამოწვეული იმ კადრებით, რომლებიც ჟანდარმების მიერ

განხორციელებული ოპერაციის საეჭვო მომენტებს ინახავდნენ. ხელოვნებაში ის ასევე აღნიშნავს და ადასტურებს კონკრეტულ რეალობას, რომელიც ხშირად გაფანტული და ქაოტურია უშუალო აღქმისათვის.კონცეპტუალური ხელოვნების ესთეტიკა უკვე ფაქტობრივი, მოწმეობრივი ესთეტიკაა, რომელსაც შემთხვევასთან და დადასტურებასთან აქვს კავშირი; ახლო წარსულის აქტივობები ამ „სრულიად მართვადი სამყაროს“ (ადორნო) აღნიშვნის თანმდევი პროცესია, რაც კონცეპტუალური ხელოვნების ანალიტიკური და დეკონსტრუქციული მოდელის ნაცვლად უშუალო და პირდაპირი ვიდეო ჩანაწერითაა წარმოდგენილი.

შეხედულებათა დემოკრატიზაციისკენ?

ვიდეო აპარატურა გამოსახულების შექმნის პროცესის დემოკრატიზაციის ნაწილია (როგორც ფოტოგრაფიის ლოგიკური გაგრძელება), რომელიც უსაფრთხოების კამერების გავრცელებით ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაზეც ზემოქმედებს. ნუთუ არაფერი აქვს მას საერთო კონტროლის მექანიზმებთან? დაკვირვების ქვეშ მყოფ სამყაროსთან, რომელიც საკუთარ თავს გამუდმებით უთვალთვალებს და შექმნილ გამოსახულებებს სხვადასხვა ფორმებად ამუშავებს? ვიდეომაგნიტოფონის შემდგომი ხელოვნება მოძრავი და მერყევი ფორმების დაკავშირებით წარსულის ობიექტების ანალოგურ რეკონსტრუქციას - ისტორიზებული ფორმების შევსებას უწყობს ხელს. ამგვარად, ის სერჟ დანეის წინასწარმეტყველებას ადასტურებს: „ერთადერთი, რაც ხელოვნებიდან შენარჩუნდება, იქნება ის, რისი გადაკეთებაც იქნება შესაძლებელი“... ამ გზით მაიკ კელიმ და პოლ მაკკარტიმ საპნის ოპერების დადგმებით (Fresh Acconci, 1995) ვიტო აკონჩის პერფორმანსები „გადაათამაშეს“, ხოლო პიერ ჰიუიმ პარიზის ერთ-ერთ უბანში ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმის „ფანჯარა ეზოს მხარეს“ ყველა სცენა თავიდან გადაიღო. მაგრამ, თუ ვიდეო მეტ-ნაკლებად ყველას აძლევს ფილმის გადაღების საშუალებას, ის ასევე ხელმისაწვდომს ხდის ყველასთვის ჩვენი გამოსახულებების ფლობის შესაძლებლობასაც. ქალაქში მოძრაობისას ჩვენ გვითვალთვალებენ. ოპტიკური ინსტრუმენტების სიჭარბისა და სხვა დანარჩენ საშუალებებზე მათი უპირატესობის დასტურად ჩვენი შემოქმედება გადაკითხვისთვის/გადამუშავებისთვისაა განკუთვნილი. ჯულია შერის ვიდეო დაკვირვების პროექტი „უსაფრთხოება ჯულიასგან“ პოლიციის და დაცვის ვიდეო კამერასთან დაკავშირებულ

განზომილებებს იკვლევს. დაცვის იკონოგრაფიის გათამაშებით (ბადეები, მანქანის პარკინგის მოწყობილობები, მონიტორის ეკრანები), ჯულია შერიმ გამოფენაზე დამთვალიერებელს საკუთარი ხილვადობის დანახვის შესაძლებლობა მისცა. ჯგუფურ გამოფენაზე დანიელმა მხატვარმა იენს ჰაანინგმა ავტომატური საკეტი მექანიზმი ააწყო, რომელიც სტუმარს ფარული ვიდეო კამერით აღჭურვილ ცარიელ ოთახში კეტავდა. მწერივით გამომწყვდეული დამთვალიერებელი მხატვრის თვალთვალის საგანი ხდებოდა, რაც კამერის მეშვეობით იყო წარმოდგენილი. ამ სახის ქმედებებით აღნიშნული ეთიკურ პრობლემებზე შეხების შემდეგ არც დენ გრემის 1974 წლის ინსტალაციის დავიწყება შეიძლება, რომელიც ვიზიტორის გამოსახულებას დროის მცირე აცდენით გადასცემდა და დამთვალიერებლის თეატრალურ „პერსონაჟს“, ურბანული მოძრაობის რეპრესიული იდეოლოგიის ნაწილად აქცევდა.

ხელოვნების როგორც ემანსიპაციისა და სუბიექტური ფორმების გათავისუფლების პოლიტიკური ინსტრუმენტის, მომავალი განპირობებულია ხელოვანების მხრიდან ამ საკითხისადმი დამოკიდებულებაზე. ხელოვნებისთვის არც ტექნიკა და არც ტექნოლოგიაა მნიშვნელოვანი. ტექნოლოგიის თავის პროდუქტიულ კონტექსტში მოთავსებით, ზესტრუქტურასთან ურთიერთობისა და მისი გამოყენების სავალდებულო ქცევითი შრეების გაანალიზებით, სამყაროსთან ურთიერთობის მოდელების შექმნაა შესაძლებელი, რომლის მარცხის შემთხვევაშიც კი ხელოვნება განცალკევებისკენ მიდრეკილ საზოგადოებაში მაღალი ტექნოლოგიების დეკორაციად გადაიქცევა.

ფორმების პოლიტიკისკენ თანაარსებობა: ჩანაწერები რელაციური ესთეტიკის შესაძლო განვითარებაზე

ვიზუალური სისტემები

თვალი მიჩვეული იყო ხატის ცქერას ქვემოდან ზემოთ, რაც ღმერთის არსებობას მატერიალურ ფორმას სძენდა გამოსახულების სახით. აღორძინებისეულმა მონოკულარული პერსპექტივის გამოგონებამ აბსტრაქტული დამთვალიერებელი, ხელშესახებ, ფიზიკურ ინდივიდად აქცია; სახვით სქემაში მისთვის დათმობილმა ადგილმა სხვებისგან მისი იზოლირება განაპირობა. ზედმეტია იმის აღნიშვნა, რომ პიერო დელა ფრანჩესკასა და უჩელოს ფრესკების აღქმა სხვადასხვა კუთხიდანაა შესაძლებელი, მაგრამ პერსპექტივა თვალისთვის სიმბოლურ სივრცეს გამოყოფს და დამთვალიერებელს სოციალურ წყობაში სიმბოლურ ადგილს ანიჭებს.
მოდერნისტულმა ხელოვნებამ ეს ურთიერთობა სურათის თვალიერების ერთდროულად რამდენიმე გზის შეთავაზებით შეცვალა, მაგრამ ცვლილებებზე საუბრისას არ უნდა გავიხსენოთ აფრიკასა და აღმოსავლეთში უკვე არსებული წაკითხვის ტექნიკები? როდკო და პოლოკი თავიანთ ნამუშევრებში ვიზუალური შეფუთვის საჭიროებას ითვალისწინებდნენ, რადგან სურათის მიზანს დამთვალიერებლის ფერად ატმოსფეროში მოქცევა, ჩაძირვა წარმოადგენდა. ხშირად შევხებივართ მსგავსებებს, რომლებიც აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის „შეფუთვასა“ და ხატმწერთა მიერ შემოთავაზებულ ეფექტებს შორის არსებობს. ორივე შემთხვევაში მთლიანად სახვითი სივრცისკენ მიმართული აბსტრაქტული კაცობრიობა უნდა განვიხილოთ. ერიკ ტრონსი, დამთვალიერებლის ატმოსფეროსა ან კონსტრუირებულ გარემოში მოქცევაზე საუბრისას „მრავალმხრივ“ ეფექტზე რეფერირებს, რომელიც „ერთობილივი“-ს საპირისპიროა და რომლის გამოყენებაც მხოლოდ ბრტყელ ზედაპირზეა შესაძლებელი.

გამოსახულება მომენტია

რეპრეზენტაცია მხოლოდ რეალობის M მომენტია. ამასთან, ყველა გამოსახულება ისეთივე მომენტია, როგორიც სივრცეში ნებისმიერი წერტილი X დროის მეხსიერება და Y სივრცის ანარეკლია. მაგრამ ეს დროებითი ფაქტორი უმოქმედოა, თუ პირიქით, - შესაძლებლობების წარმომქმნელია? რა არის გამოსახულება, რომელიც არანაირ სამომავლო განვითარებას, არანაირ „სასიცოცხლო შესაძლებლობას" არ წარმოადგენს, თუ არა მკვდარი გამოსახულება?

რას გამოფენენ მხატვრები

რეალობა არის ის, რაზეც მე მესამე პირში ვსაუბრობ. ის შეთანხმების პროდუქტია. რეალობისგან გაქცევა "სიგიჟეა". ვიღაც ჩემს მხარზე ნარინჯისფერ ბაჭიას ხედავს, მაგრამ მე ვერ ვხედავ მას. ამგვარად, დისკუსია უფერულდება და სრულდება. საერთო ენის გამონახვისთვის თავი უნდა მოვიკატუნო და საკუთარ მხარზე ბაჭია დავინახო. წარმოსახვა, მოსაუბრეთა შორის ურთიერთობების გასაღრმავებლად, რეალობაზე მიმაგრებული პროთეზია. ამიტომ, ხელოვნების მიზანს ჩვენ შორის მექანიკური ცვლის შემცირება, ნებისმიერი მიღებული აპრიორი შეთანხმების განადგურება წარმოადგენს.
ანალოგიურად, მნიშვნელობა და განცდა ხელოვანსა და დამთვალიერებელს შორის ჩამოყალიბებული კავშირის და არა ავტორიტარული ფაქტის შედეგია.
მე, როგორც დამთვალიერებელმა, თანამედროვე ხელოვნებაში არსებული უმსუბუქესი, შეუცნობელი და დროებითი ობიექტებიდან აზრის გამოტანა უნდა ვცადო. თუ სურათის მოცემულობა ჩარჩოს და ფორმატს გვთავაზობდა, დღეს ბაიტები და ფრაგმენტები უნდა ვიკმაროთ. ვერაფრის განცდა არასაკმარის მცდელობას ნიშნავს.

ინდივიდუალური სუბიექტურობის საზღვრები

გვატარის ნაშრომები შთაბეჭდილებას ახდენენ სუბიექტივაციის მანქანების შექმნის დაუღალავი სურვილით, სხვადასხვა სიტუაციების სინგულარიზაციით, ბრძოლით „მასმედიურ წარმოებასთან" - უნიფიკაციის აპარატთან, რომელიც თითოეული ჩვენთაგანის დამორჩილებას ცდილობს.
მმართველი იდეოლოგია ხელოვანის მარტოსულ ირედენტისტად

ხილვას ისურვებდა: „წერის პროცესი ყოველთვის მარტო მიმდინარეობს“, „ჩვენ სამყაროს უნდა განვერიდოთ“, ბლა ბლა ბლა... ეს ნაივური წარმოდგენა ორ განსხვავებულ წარმოდგენას გადახლართავს: ხელოვანის მხრიდან მოქმედ სათემო წესებსა და კოლექტივზე უარის თქმას. თუ დაჯგუფებათა ყველა ცნობილ პრინციპს უარვყოფთ, მაშინ ის გამოგონილ ურთიერთობათა ქსელებით უნდა ჩავანაცვლოთ.
კუპერზე დაყრდნობით, სიგიჟე არა ადამიანის „შიგნით“, არამედ მის გარემომცველ ურთიერთობების სისტემაშია. ადამიანები თავისით არასდროს „გიჟდებიან“, რადგან ჩვენ არასდროს ვფიქრობთ ჩვენ თვითონ (ბატაი) და მოჩვენებითი მცდელობების მიუხედავად, არავინ წერს ან ხატავს სიმარტოვეში.

ინტერსუბიექტურობის ინჟინერია

1990-იანი წლები ინტელექტის კოლექტიური ფორმების აღმოცენებასა და სახელოვნებო საქმიანობის „ქსელური“ მოდელებით დამუშავებას მოესწრო. ინტერნეტის ქსელის პოპულარიზაციამ, ისევე როგორც ელექტრონული მუსიკის სცენაზე მიმდინარე კოლექტიურმა პრაქტიკებმა და კულტურული დასვენების მზარდმა კოლექტივიზაციურმა ფორმებმა, გამოფენებისადმი რელაციური მიდგომა ჩამოაყალიბეს. ხელოვანები მოსაუბრეს ეძებენ და რადგან პუბლიკა ყოველთვის ირეალური ორგანიზმია, ხელოვანებიც ამ მოსაუბრის თავად შექმნის პროცესში ჩართვას ცდილობენ. ნამუშევრის მნიშვნელობა იმ მოძრაობებიდან მომდინარეობს, რომელიც მხატვრის გადმოცემულ ნიშნებს ან საგამოფენო სივრცეში თავმოყრილი ადამიანების თანამშრომლობას უკავშირდება (ბოლოს და ბოლოს, როგორც მარქსმა თქვა, რეალობა სხვა არაფერია, თუ არა ერთად შექმნილის მიმდინარე შედეგი).

ხელოვნება ეფექტების გარეშე

რელაციური მხატვრული პრაქტიკები ხშირად გამხდარა კრიტიკის საგანი, რადგან გალერეებითა და სახელოვნებო სივრცეებით შემოფარგლული ნამუშევრები, გარკვეულწილად თავად სოციალურობის იდეას დაუპირისპირდნენ, რაც მათ მნიშვნელობას ამყარებდა. ეს პრაქტიკები ასევე სოციალური კონფლიქტისა და დებატის, განსხვავებისა და უთანხმოების თავიდან არიდების,

გაუცხოებულ სოციალურ სივრცეებთან ურთიერთობის ნაცვლად, შეზღუდულ სახელოვნებო საზოგადოებებთან წარმოსახვითი და ელიტისტური გარემოების მოდელირების გამოც იკიცხებიან. მაგრამ, უარვყოფთ კი ჩვენ პოპ-არტისადმი ინტერესს, მხოლოდ იმიტომ, რომ ის ვიზუალური გაუცხოების კოდებს წარმოქმნის? ვაკრიტიკებთ კი კონცეპტუალურ ხელოვნებას ღვთაებრივი მნიშვნელობის რღვევისათვის? ყველაფერი არც ისე სწორხაზოვანია. რელაციური ხელოვნების საწინააღმდეგო ყველაზე მნიშვნელოვანი არგუმენტის თანახმად ის სოციალური კრიტიკის შემსუბუქებული ფორმაა.

კრიტიკოსები ამბობენ, რომ ეს ნამუშევრები ფორმალური გზით, ხელოვნების ისტორიასთან კავშირში და ფორმათა პოლიტიკური ღირებულებების გააზრებით უნდა შეფასდეს (რასაც მე „თანაარსებობის კრიტერიუმს“ ვუწოდებ, ანუ, ხელოვანის მიერ წარმოდგენილი ან კონსტრუირებული სივრცის რეალურ გამოცდილებად გარდაქმნას, სიმბოლურის რეალობაში პროეცირებას). აბსურდი იქნებოდა რელაციური „ნამუშევრის“ პოლიტიკური და სოციალური შინაარსის განხილვა მისი ესთეტიკური ღირებულების გარეშე. ეს იმ ადამიანების ქმედებას დაემსგავსებოდა, ვისთვისაც ტირავანიას ან კარსტენ ჰოლერის გამოფენები ყალბი უტოპისტური პანტომიმაა.

ეს მიდგომები არ მომდინარეობს ხელოვნების „სოციალური“ ან „სოციოლოგიური“ ფორმებიდან. ისინი ფორმალური დრო-სივრცითი კონსტრუქციებისთვისაა გამიზნული, რომლებიც არც გაუცხოებას წარმოადგენენ, და არც შრომის ფორმებად დაყოფას განავრცობენ. გამოფენა გაუცხოებასთან მიმართებაში წარმოქმნილი ინტერვალია. პერიოდულად ის კვლავ აწარმოებს და ცვლის ამ გაუცხოების ფორმებს, როგორც ეს ფილიპ პარენოს გამოფენაზე გაკეთებულია 1 მაისს (1995) იყო, რომლის ცენტრსაც გასართობ აქტივობათა თანმიმდევრობა წარმოადგენდა. ამიტომ, გამოფენა არსებითად არ უარყოფს სოციალურ ურთიერთობებს, მაგრამ ის ამრუდებს და ხელოვნების სისტემისა და ხელოვანის მიერ კოდირებულ დრო-სივრცით ჩარჩოში ათავსებს მას. ტირავანიას გამოფენაზე, მაგალითად, ნაივური ანიმაციის ფორმის ხილვა და შემოთავაზებული ხელოვნური საზეიმო მომენტის დატირებაა შესაძლებელი. ჩემთვის ეს პრაქტიკის ობიექტის შეცდომა იქნებოდა. რადგან ამოცანა არა საზეიმო განწყობა, არამედ თავად ამ საზეიმო განწყობის, გართობის პროდუქტი, კომპლექსური ფორმაა, რომელიც ფორმალურ სტრუქტურას, ვიზიტორებისთვის ხელმისაწვდომ ობიექტებს და კოლექტიური ქცევიდან მომდინარე

სწრაფ გამოსახულებებს აერთიანებს. გარკვეულწილად, ვიზუალურ ფარგლებში, მომხმარებლის გართობის ღირებულება მის საგამოფენო ფასეულობასთანაა აღრეული, რაც არა ღვთაებრივი სამყაროების წარმოდგენის, არამედ მათი მდგომარეობების შექმნის საკითხია.

ფორმათა პოლიტიკური განვითარება

ჩვენი ყოველდღიურობა და ეპოქა პოლიტიკური მოვლენების ნაკლებობას ნამდვილად არ განიცდის, მაგრამ ის ფორმებისთვის ხორცშესხმას ელოდება, რომელიც ამ ყველაფერს მასალად გადააქცევდა, რადგან ყოველდღიურობაში გადატანით სწორედ ფორმა ქმნის და გამოხატავს აზრს. რევოლუციურმა კულტურამ რამდენიმე სახის სოციალურობა შექმნა და განავითარა: შეკრებები (საბჭოები, აგორა), დემონსტრაციები, პროცესიები, გაფიცვები და მათი მრავალფეროვანი აქსესუარები (ბანერები, ტრაქტატები, სივრცობრივი პრაქტიკები და ა.შ.).
ჩვენი ფორმა სამყაროს სტაგნაციის სფეროებს იკვლევს: კრიტიკულ გაფიცვებს, ისეთს, როგორიც 1995 წლის დეკემბერში იყო, სადაც დრო განსხვავებულადაა ორგანიზებული. უფასო წვეულებებს, რომლებიც რამდენიმე დღე გრძელდება და ამ გზით ძილისა და სიფხიზლის კონცეფციას განავრცობს; ერთდღიან გამოფენებს, სისტემურ ვირუსებს, რომლებიც ერთდროულად ათასობით კომპიუტერს ედება. ჩვენი საუკუნე თავის პოლიტიკურ ეფექტურობას მექანიზმების, კადრის გაყინვით იძენს.
მტერი, რომელსაც ყველაზე მეტად უნდა ვებრძოლოთ, სოციალურ ფორმაშია ჩართული, რომელიც ადამიანური ცხოვრების ყველა დონეზე, მიმწოდებლისა და კლიენტის ურთიერთობის სახით ვრცელდება. სამუშაოდან საცხოვრებელ ადგილამდე, ყველა იმ ნაგულისხმებ ხელშეკრულებათა თავისში მოქცევით, რომლებიც ჩვენს პირად ცხოვრებას განსაზღვრავენ.
ფრანგული საზოგადოება განსაკუთრებული ზეგავლენის ქვეშაა, რადგან ის ორმხრივ ზეწოლას განიცდის. ნაციონალური ინსტიტუციები შორს არიან დემოკრატიისგან, გლობალური ეკონომიკა კი ცდილობს ძალა დაატანოს მის გასაგნების, მატერიალიზების, მანქანად ქცევის მეთოდებს, რომლებიც ცხოვრების ყველა ასპექტში აღწევს.
1968 წლის მაისის ფარდობითი ჩავარდნა ინსტიტუციებში არსებულ

თავისუფლების დაბალ დონედ შეიძლება აღვიქვათ.
მოდერნიზმის საყოველთაო მარცხი ადამიანური ურთიერთობების პროდუქტად გადაქცევაში, პოლიტიკური ალტერნატივების გაღატაკებასა და საქმის, როგორც არაეკონომიკური ღირებულების გაუფასურებაში შეიძლება ამოვიკითხოთ, რომელსაც არანაირი თავისუფალი დროის განვითარება არ შეესაბამება.
იდეოლოგია შემოქმედებითი ადამიანის მარტოობას ამძაფრებს და თემური ურთერთობის ყველანაირ ფორმას აქილიკებს.
მისი ზეგავლენა ავტორების მოხდენილ პროდუქტებად შეფუთვაში და მათი ორიგინალურობის განდიდებაში მდგომარეობს, თუმცა, ამ დროს თავად იდეოლოგია უჩინარი რჩება. მისი ფორმა ფორმისგანაა თავისუფალი. ყალბი მრავალფეროვნება კი მისი უდიდესი ხრიკია: შესაძლებლობათა ჩამონათვალი, მათი დეფინიციების რაოდენობის ზრდის პარალელურად მცირდება.

სარეაბილიტაციო ექსპერიმენტი

ვინ უნდა მოვატყუოთ, რომ ტრადიციებზე დაფუძნებულ ესთეტიკურ ღირებულებებთან, ტექნოლოგიურ ძალაუფლებასთან და ისტორიული შეთანხმებების პატივისცემასთან მიბრუნება შესაძლებელია სასარგებლო ან მომგებიანი იყოს? თუკი სადმე არსებობს გარემო, სადაც მოულოდნელი შემთხვევა გამორიცხულია, ეს უეჭველი მხატვრული ქმნილების სივრცეა. როდესაც გვსურს დემოკრატიის განადგურება, ექსპერიმენტების შებოჭვას ვიწყებთ და თავისუფლებას ცოფიანობაში ვადანაშაულებთ.

რელაციური ესთეტიკა და შექმნილი სიტუაციები

სიტუაციონისტების „კონსტრუირებული სიტუაციების“ კონცეფცია ყოველდღიურ მოცემულობაში არტისტული რეპრეზენტაციის ექსპერიმენტული რეალიზაციით შემოქმედებითი ენერგიის ჩანაცვლებას ისახავდა მიზნად. თუ სანახაობის შექმნის პროცესზე გი დებორის დიაგნოზს ჩვენთვის მძიმე დარტყმის მოყენება შეუძლია, სიტუაციონისტური თეორია სანახაობას ადამიანური ურთიერთობების ფორმად განიხილავს, რომლის გააზრება და რომელთან ბრძოლაც მხოლოდ ახალი ურთიერთობების შექმნითაა შესაძლებელი.
ცხადია, რომ სიტუაციის იდეა არ გულისხმობს მაინცდამაინც

მეგობრებთან თანაარსებობას. „კონსტრუირებული სიტუაციების“ პირადად გამოყენება და მათი სხვებისგან გამიზნულად გარიდებაც კი სავსებით შესაძლებელია.

„სიტუაციის“ იდეა დროის, ადგილისა და მოქმედების მთლიანობას იმ თეატრში განავრცობს, რომლისთვისაც გარე ურთიერთობები არ წარმოადგენს სავალდებულო ფაქტორს. მხატვრული პრაქტიკა ყოველთვის სხვასთან და ამავე დროს, სამყაროსთან ურთიერთობაა. არ არის აუცილებელი შექმნილი სიტუაცია გაცვლის მონაცემთა ბაზაზე ჩამოყალიბებულ ურთიერთობათა სამყაროს პასუხობდეს. დამთხვევაა, რომ გი დებორი სპექტაკლის დროს ორ ნაწილად, მუშაობის „გაცვლად დროდ“ („ეკვივალენტური ინტერვალების დაუსრულებელი აკუმულაცია“) და დასვენების „გამოყენებად დროდ“ ჰყოფს, რომელიც ბუნების ციკლების იმიტაციას აკეთებს და ამავე დროს, „უფრო ღრმა ხარისხისთვისაა“ წარმოდგენილი? გამოდის, რომ „გაცვლადი დროის“ იდეა აქ ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითია: ნეგატიური ელემენტი არ არის თავისთავად სიცოცხლისა და სოციალურობის ფაქტორი. რასაც გი დებორი ადამიანურ გაცვლებში, შესაძლოა, შეცდომით განმარტავს, გაცვლის კაპიტალისტური ფორმებია. გაცვლის ეს ფორმები კაპიტალის აკუმულაციასა (დამსაქმებელი) და ხელმისაწვდომ სამუშაო ძალას (მუშა) შორის კონტრაქტის სახით შეხვედრიდან მომდინარეობს. ისინი არა პირობების სრულ გაცვლას, არამედ წარმოების (კაპიტალიზმი) ისტორიულ ფორმას წარმოადგენენ. ამგვარად, სამუშაო დრო „გაცვლის დროზე“ მეტად ხელფასით ყიდვადი დროა. ნამუშევარი, რომელიც „რელაციურ სამყაროს“ და სოციალურ მონაკვეთს აყალიბებს, სიტუაციონიზმს განაახლებს და აღადგენს მის კავშირს ხელოვნების სამყაროსთან.

ესთეტიკის პარადიგმა
/ფელიქს გვატარი და ხელოვნება/

ფელიქს გვატარის უდროოდ შეწყვეტილი შემოქმედება არ არის უშუალოდ ესთეტიკის საკითხებისადმი მიძღვნილი. ხელოვნება მისთვის აზროვნების კატეგორიაზე მეტად სიცოცხლის მნიშვნელობის ფორმა იყო, რომელიც მის ფილოსოფიურ მიდგომებს განსაზღვრავდა. ჟანრებისა და კატეგორიების შესახებ ის წერდა: „ყველაზე მნიშვნელოვანია იცოდე შეაქვს თუ არა ნამუშევარს მნიშვნელოვანი წვლილი ქმნილების ცვალებად ფორმულირებაში“ და რამდენად რჩება ამა თუ იმ ტიპის გამოხატვის საზღვრები შეუზღუდავი. ერთის მხრივ ფსიქეა (Psyche), მეორეს მხრივ კი სოციუსი (Socius), პროდუქტიულ ქმედებებზეა აგებული. ხელოვნებაც, მისი განსაკუთრებული ადგილის მიუხედავად, ერთერთი ამგვარი ქმედებაა. გვატარის კონცეფციები იმდენად ამბივალენტური და მოქნილია, რომ ისინი რამდენიმე განსხვავებულ სისტემას ერგება. შედეგად, ის შესაძლო ესთეტიკის განმარტებასაც მოიცავს, რომელიც ვარაუდობს, რომ მოცემულ რეალურ თანმიმდევრობას შესაძლებელია მუდმივი გარდაქმნის საშუალება გააჩნდეს. ლა ბორდეს ფსიქიატრიული კლინიკის დროებითი მკვლევარი, აზროვნების ხაზის განვითარებაში „ესთეტიკურ პარადიგმას“ ყოველთვის განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებდა, მაგრამ ბალთუსზე სალექციო ტექსტს და ძირითად ნაშრომებში ერთი-ორ პასაჟს თუ არ ჩავთვლით, გვატარის ხელოვნებაზე საკმაოდ ცოტა აქვს დაწერილი. მიუხედავად ამისა, ხსენებულ ესთეტიკურ პარადიგმას ის თავად წერის პროცესში იყენებდა. სტილი, თუ შეიძლება ამ სიტყვის გამოყენება, ანდა გვატარის წერითი ნაკადი, გამოსახულების ნებისმიერ ცნებას მოიცავს. აზროვნების პროცესი, როგორც წესი, ფაქტურული ფირფიტებით გარემოცულ, ფიზიკურ ფენომენადაა აღწერილი. ვიზუალური და პლასტიკური, რომ არ ვთქვათ, სკულპტურული მიდგომებით გაჯერებულ გვატარის ტექსტებს, აშკარად ნაკლებად აღელვებს სინტაქსური სიცხადე. მისი ენა ზოგჯერ შეიძლება გაუგებრადაც მოგვეჩვენოს. ეს იმიტომ, რომ ის არ გაურბის ნეოლოგიზმებს („nationalitarian“ “ritournellize”), შედგენილი, გერმანული, ან ინგლისური სიტყვების დაუფიქრებელ გამოყენებას. გადააქვს ფურცელზე ის, რაც თავში მოსდის და მის კალამს ეწერება. ის მკითხველის გამო არც წინდებულებით ტექსტის დატვირთვას ერიდება და არც ცნობილი სიტყვების ნაკლებად

ცნობილი მნიშვნელობებით ჟონგლიორობას. მისი ფრაზეოლოგია ზედმიწევნით ზეპირმეტყველურია, ქაოტური, „ველური და ამაღელვებელი“, იმპროვიზირებული და სავსე მაცდუნებელი ელიფსებით, რადიკალურად განსხვავებული კონცეპტუალური წყობისგან, რომელიც თუნდაც მის თანამოაზრე ჟილ დელიოზის ნაწერებს ახასიათებს.

ჩვენთვის გვატარი შესაძლოა, ჯერ ისევ დაუფასებლად ან უფრო დელიოზის ორნამენტად მოიაზრებოდეს, მაგრამ დღევანდელი გადმოსახედიდან „ანტი ოიდიპოსსა“ (1972) და „რა არის ფილოსოფიაში“ (1991) მისი თანასაავტორო წვლილის გაცნობიერება მაინც უფრო ადვილად შეიძლება. რიტურნელის კონცეფციიდან სუბიექტივიზაციის ტიპების ოსტატურ მონაკვეთებამდე გვატარის ხელწერა ცხადად გამოკვეთილია და თანამედროვე ფილოსოფიურ დისკურსში საკმაოდ ხმამაღლა ჟღერს. ამ უკიდურესი განსაკუთრებულობითა და „სუბიექტურობის შექმნისთვის“ დათმობილი ყურადღებით, ფელიქს გვატარის აზროვნება საწარმოო მექანიზმს უკავშირდება, რომლითაც დღევანდელი ხელოვნებაა გაჯერებული. ესთეტიკური აზროვნების მიმდინარე უკმარისობაში, რამდენადაც თვითნებურადაც არ უნდა გამოჩნდეს, ვფიქრობთ, უკიდურესად სასარგებლო იქნება თანამედროვე ხელოვნების გვატარის აზროვნებაზე დაყრდნობა, რაც „პოლიფონიური გადაბმებით“ ახალ შესაძლებლობებს შექმნიდა.

ადევნებული და წარმოებული სუბიექტივიზმი

დე-ნატურალიზებული სუბიექტივიზმი

გვატარის კვლევის ძირითად ხაზს სუბიექტივიზმის იდეა წარმოადგენს. საკუთარ ცხოვრებას ის სუბიექტივიზმის ჩახლართული მექანიზმებისა და სისტემების დემონტაჟს, შემდეგ კი ხელახალი დაკავშირებით მათი შემადგენლობისა და თავის დაღწევის მოდელების შესწავლას უძღვნიდა და იმდენად შორსაც კი მიდიოდა, რომ ამ ყველაფერს სოციალური წყობის დასაყრდენ საფუძვლად გარდაქმნიდა. ფსიქოანალიზი და ხელოვნება? სუბიექტივიზმის წარმოების ორი ფორმა, ერთმანეთთან დაკავშირებული ორი ოპერაციული სისტემა, რომელიც „ცივილიზაციის ნაკლის“ სახსნელადაა გაერთიანებული... სუბიექტივიზმისთვის მინიჭებული ცენტრალური ადგილი, გვატარისეულ ხელოვნების კონცეფციას და მის ღირებულებასაც განსაზღვრავს. საგანთა გვატარისეულ წყობაში სუბიექტივიზმი როგორც პროდუქცია ათვლის წერტილის როლს ასრულებს, რომლის ირგვლივაც მოქმედებისა და ცოდნის ფორმებს სოციუმის კანონებში თავისუფლად ჩართვა და მათგან გათავისუფლება შეუძლიათ. ის ლექსიკონის ველია, რომელსაც მხატვრული აქტივობების აღწერა შეუძლია. ხელოვნება - გლობალური პროდუქციის განცალკევებული კატეგორიის ნაცვლად არავერბალური სემიოტიზაციის პროცესადაა განსაზღვრული, რამაც ფეტიშიზმის ამოძირკვით ხელოვნება აზროვნებისა და „საარსებო შესაძლებლობების შექმნის“ წყაროდ უნდა აქციოს“ (ნიცშე): სუბიექტივიზმის საბოლოო მიზანი ჯერ ისევ მოსაპოვებელი ინდივიდუაციაა. ადამიანის არსებობის პოტენციური მოდელების წარმოქმნით, მხატვრული პრაქტიკები ინდივიდუაციისთვის განსაკუთრებულ ნიადაგს ქმნიან. სწორედ აქ შეგვიძლია განვსაზღვროთ გვატარის აზროვნება როგორც კოლოსალური შეთანხმება, რომელშიც სუბიექტივიზმის დენატურალიზაციაა ჩართული, მისი გამოყენება წარმოების სფეროში და მისი ზოგად ეკონომიკურ ვაჭრობის ჩარჩოში ჩართვის თეორიად ქცევა. არაფერია სუბიექტრობაზე ნაკლებად ბუნებრივი, მაგრამ ამასთანვე არაფერია მასზე მეტად კონსტრუირებული, ფორმულირებული და გამომუშავებული. სუბიექტურობის ახალი ფორმები ზუსტად ისე იქმნება, როგორც დღეს მხატვარი პალიტრიდან საკუთარი შეხედულებებით ქმნის ფორმებს. მნიშვნელოვანი იდეოლოგიებითა

და აზროვნების კატეგორიებით შექმნილი კოლექტიური წყობის სისტემაში ახალი კლასიფიკაციის შექმნის შესაძლებლობაა, რაც მხატვრულ აქტივობასთან უამრავ მსგავსებას ამჟღავნებს. არასრულფასოვანი იქნებოდა ესთეტიკაში გვატარის შეტანილ წვლილზე საუბარი სუბიექტივიზმის დენატურალიზაციისა და დეტერიტორიალიზაციის მცდელობების გამოკვეთის გარეშე, რისთვისაც ის მექანიკურ საშუალებებსა და ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ ეგზისტენციალურ ტერიტორიებს განავრცობდა. სუბიექტივიზმი დამაბნეველია, რადგან ფენომენოლოგიაში გაცრილი ჰუმანისტური იდეებისგან განსხვავებით, არაჰუმანური - მისი განუყოფელი ნაწილია. ხოლო განვრცობა, - რადგან ამგვარად მთლიანი კაპიტალისტური სისტემის გაშიფვრაა შესაძლებელი, - თავისი ინტერესებით გატაცებული. რაც უფრო მეტად ირხევა ის, მით უფრო მეტად ეხვევა საკუთარ ბადეში: „სოციალური მანქანების მსგავსად, რომლებიც შესაძლოა კოლექტიური მედიუმების ქვეშ ერთიანდებოდნენ, ინფორმაციისა და კომუნიკაციის ტექნოლოგიური მანქანებიც შესაძლოა ადამიანური სუბიექტივიზმის შუაგულში მოქმედებდნენ“. ამგვარად, სუბიექტივიზმის „გამოჭერა, განვრცობა და განახლება“ უნდა ვისწავლოთ, თორემ ის სასტიკ, კოლექტიურ ორგანოდ გარდაიქმნება და მმართველი ძალის ექსკლუზიურ სამსახურში გადაინაცვლებს.

სუბიექტივიზმის სტატუსი და მოქმედება

ადამიანური სუბიექტივიზმის დე ფაქტო ნატურალიზაციის დეკლარაცია უმაღლესი მნიშვნელობის განაცხადია. ფენომენოლოგიამ ის რეალობის ზე-სიმბოლოდ აქცია, რომლის მიღმაც არაფერი არსებობს. სტრუქტურალიზმმა კი მასში გარკვეული ცრურწმენა და ზოგ შემთხვევაში, იდეოლოგიის ზეგავლენაც კი დაინახა.
გვატარი აქ ფენომენოლოგიურ ტექსტში გაღმერთებული საგნისგან განსხვავებულ, კომპლექსურ და დინამიურ გაგებას გვთავაზობს, რასაც მნიშვნელობათა გზაგასაყარზე მოთავსებით სტრუქტურალისტების მსგავსად შეუვალს ხდის შემდგომი წიაღსვლებისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ გვატარის მეთოდი ლაკანის, ალთუსერისა და ლევი-სტროსის სტრუქტურების გადახარშვაში მდგომარეობს: სტატიკური თანმიმდევრობის სტრუქტურული ანალიზითა და ბროდელისეული ისტორიის „ნელი მოძრაობის“ სიახლით ჩანაცვლებით, დინამიური

და ტალღისებრი კავშირებით, რომელთა მნიშვნელობაც წარმოიქმნება მაშინ, როდესაც ის მხურვალების ეფექტით რეორგანიზდება. გვატარის სუბიექტივიზმი ქაოტური წესრიგით და არა სტრუქტურალისტების მსგავსად, ყოველდღიური ინსტიტუციების მიღმა დაფარული კოსმოსების ძიებით განისაზღვრება. „გარკვეული ბალანსი ჯერ კიდევ მოსაძებნია სტრუქტურალისტების აღმოჩენებსა და პრაგმატულ მენეჯმენტში, რაც თავისთავად ანგარიშგასაწევია, რათა სოციალური მიტოვებულობის პოსტმოდერნისტული სინდრომი არ გამოვიდეს.“

ეს ბალანსი სტრუქტურათა უკეთესად გამოსაყოფად სოციუმის გარკვეულ ტემპერატურაზე დაკვირვებითა და არა ხელოვნური „გაგრილებით“ წარმოიქმნება. ქაოტური აუცილებლობა გარკვეულ მოქმედებებს ითხოვს. პირველი სუბიექტივიზმის საგნისგან განცალკევებასა და იმ კავშირთა შეწყვეტაში მდგომარეობს, რომლებიც ამ უკანასკნელის ბუნებრივ ატრიბუტებს წარმოადგენდნენ. ეს გარკვეულწილად სცდება ინდივიდის შესაძლებლობათა ზღვარს და სუბიექტურობის ტერიტორიას სოციალურობის მარეგულირებელ უპიროვნო მექანიკურობამდე აფართოებს, რასაც გვატარი იდეოლოგიის ტრადიციული ცნების მიღმა „რესინგულარიზაციას“ უწოდებს. სუბიექტივიზმის მხოლოდ „კოლექტიურ მოქმედებათა“ ერთობლიობა ქმნის ცალკეულ საქმიანობათა არსებობის შესაძლებლობას. რეალური ინდივიდუაცია ეკომენტალური გადამამუშავებელი ხელსაწყოების გამოგონების ფონზე მიმდინარეობს, როგორც მარქსის ეკონომიკური გაუცხოების დემონსტრაცია შრომით სამყაროში ადამიანის ემანსიპაციაზე მუშაობის საშუალებას აძლევს მას. ყველაფერი, რასაც გვატარი აკეთებს, ხარისხის დონის განსაზღვრაა, რომელთან გაუცხოებული სუბიექტივიზმიც მენტალურ სუპერსტრუქტურაზეა დამოკიდებული და გათავისუფლების შესაძლებლობებზე მიუთითებს.

ეს მარქსისტული ფონი იმ მახასიათებლებშიც ამოიცნობა, რომლითაც გვატარი სუბიექტივიზმს განმარტავს: „ყველა მდგომარეობა, რომელიც ინდივიდისთვის და/ან კოლექტიური საქმიანობისთვის ორიენტირებულ, ეგზისტენციალურ ტერიტორიად წარმოქმნის, ახლოს არის, ან უკავშირდება განსხვავებულთან საზღვრის გავლებას, რაც თავისთავად სუბიექტურია“. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სუბიექტივიზმის ამოცნობა მხოლოდ მეორე სუბიექტივიზმის არსებობის შემთხვევაშია შესაძლებელი. ის “ტერიტორიას“ სხვა ტერიტორიებთან გადაკვეთის მოცემულობაში

წარმოქმნის და განსხვავებულობის პრინციპზეა მოდელირებული. სუბიექტივიზმის ამ მრავალრიცხოვან, პოლიფონიურ განმარტებაში ჩვენ პერსპექტივის თრთოლვას ვაწყდებით, რომლითაც გვატარი ფილოსოფიური ეკონომიკის პასუხისმგებლობას ამძიმებს. მისი განმარტებით, სუბიექტივიზმი ვერასოდეს იარსებებს დამოუკიდებლად და ვერავითარ შემთხვევაში გახდება საგნის არსებობის საფუძველი. ის მხოლოდ „ადამიანურ ჯგუფებთან, სოციო-ეკონომიკურ, ან საინფორმაციო მანქანებთან“ ასოცირებული დაწყვილების მოდელით არსებობს, სადაც დამაჯერებელი და შთამბეჭდავი ინტუიციაა ჩართული. თუ „თეზისებში ფოიერბახის შესახებ“ მარქსის გავლენის ძალა ადამიანის დაბრკოლების „სოციალურ ურთიერთობათა მოცემულობად“ განმარტებაში მდგომარეობდა, გვატარი, თავის მხრივ, სუბიექტივიზმს „ურთიერთობათა მოცემულობის“ სახით განსაზღვრავს, რომელიც კოლექტიური თუ ინდივიდუალური, ადამიანური თუ არაადამიანური ინდივიდსა და სუბიექტივიზმის მექანიზმებს შორის წარმოიქმნება. ეს მნიშვნელოვანი გარღვევაა: საგნის სუბიექტივიზმის არსს ჩვენ, ცენტრისგან მოშორებით, „მნიშვნელოვან სემიოტიკურ სისტემაში“ მოქცეულს ვპოულობთ. გვატარი გვაჩვენებს, რომ ჯერ კიდევ სწამს სტრუქტურალისტურ ურთიერთობათა სამყაროსი. ისევე, როგორც აღმნიშვნელი ლევი-სტროსისთან ტყეშია, გვატარისთან ის „მექანიკურ ქვეცნობიერში“ ბატონობს. „კოლექტიური სუბიექტივიზმის წარმოება“ კი „მინიმალური ტერიტორიების“ კონსტრუირებას ემსახურება, რომელთა იდენტიფიცირებაც ინდივიდს შეუძლია. რა არის ფლუიდური აღმნიშვნელი, რაც სუბიექტივიზმს უზრუნველყოფს? პირველი და ყველაზე მნიშვნელოვანი კულტურული გარემო („ოჯახი, განათლება, წრე, რელიგია, ხელოვნება, სპორტი“); შემდეგ კულტურული კონსუმერიზმი („მედიისა და კინოინდუსტრიის ქმნილებები და ა.შ.“), იდეოლოგიური გაჯეტები, მექანიკურობის სათადარიგო ნაწილები... და ბოლოს, საინფორმაციო მექანიკურობის მოცემულობა, რომელიც თანამედროვე სუბიექტივიზმის ა-სემიოლოგიურ, ა-ლინგვისტურ აკორდს აყალიბებს, „იმ ფაქტთან ტანდემში ან დამოუკიდებლად მოქმედებით, რომ ისინი მნიშვნელობებს წარმოქმნიან“. სინგულარიზაციის პროცესი ამ მახასიათებელთა „ეგზისტენციალურ ტერიტორიებად“ გაერთიანებაში მდგომარეობს, რომლებიც „სხეულთან, ფანტაზიასთან, დროის სვლასთან, სიცოცხლისა და სიკვდილის მისტერიებთან“ ახალ ურთიერთობათა ჩამოყალიბებას

უწყობენ ხელს და აზროვნებისა და ქცევის უნიფიცირებასთან გამკლავებას ამარტივებს. ამ კუთხით, სოციალური ნაწარმი „მენტალური ეკოსოფიის“ საცერში უნდა გატარდეს. ინდივიდუალური სუბიექტივიზმი, მექანიკურ პროდუქტთა გადამუშავებით იქმნება: როგორც შუალედებისა და სხვაობების, გაუცხოებული მოქმედებების და განსხვავებული შეხედულებების შედეგი, ის არ შეიძლება ყველა სხვა სოციალური ურთიერთობებისგან იყოს მოშორებული ისევე, როგორც გარემოსთან დაკავშირებული პრობლემები ვერ იქნება სხვა საწარმოო ურთერთობებისგან გამოყოფილი. არსებობის, როგორც დამოუკიდებელ ფაქტორთა ქსელის მართვა, რომელიც გამაერთიანებელი ეკოლოგიიდან მომდინარეობს, გვატარის დამოკიდებულებას განსაზღვრავს ხელოვნების საგნობრიობასთან: ეს გლობალურ სისტემასთან ასოცირებული მგრძნობელობის მხოლოდ ერთ-ერთი სფეროა. ეკოლოგიაზე ფიქრი გვატარის „ესთეტიკის ვაჭრობაში“ და თანამედროვე ხელოვნების აღწერისას, რომანტიკული მოდელების დაძლევაში დაეხმარა სხვა პროფესიონალებზე ბევრად ადრე. ამგვარად, სუბიექტივიზმის გვატარისეული ვერსია ესთეტიკას საექსპლოატაციო პარადიგმით უზრუნველყოფს, რომელიც პასუხად, ბოლო სამი ათწლეულის განმავლობაში მოღვაწე ხელოვანების პრაქტიკებითაა გამყარებული.

სუბიექტივიზაციის ერთეულები

თუ გამოყენებითი ესთეტიკის სფეროში კანტი პეიზაჟსა და ბუნებრივ ფორმას აღიარებდა, ჰეგელს უშუალოდ ნააზრევით ფორმირებული ობიექტების სპეციფიკური კლასი აინტერესებდა. რომანტიკული ესთეტიკა, საიდანაც შესაძლოა თავი არც დაგვიღწევია, ამბობს, რომ ხელოვნების ნიმუში როგორც ადამიანური სუბიექტივიზმის პროდუქტი, საგნის მენტალურ სამყაროს გამოხატავს. XX საუკუნის განმავლობაში შექმნის ამ რომანტიკულ ვერსიას ბევრი თეორია მისი საფუძვლების სრული უარყოფის გარეშე განიხილავდა. მოდით, მარსელ დიუშანის ნამუშევარი გავიხსენოთ, რომლის „რედიმეიდებმაც“ ავტორის მოქმედება და ჩარევა მასობრივი პროდუქციის ობიექტის შერჩევამდე და მის პერსონალურ ლინგვისტურ სისტემაში ჩართვამდე შეამცირა და ამით რეალობასთან მიმართებაში ხელოვანის პასუხისმგებლობა გადააფასა. ან, როჟე კაიუას განზოგადებული ესთეტიკა ავიღოთ, რომელიც შემთხვევითობით წარმოქმნილ ფორმებს თავის ადგილას

აბრუნებდა. გენიალურობის რომანტიკული იდეის უარყოფითა და კრიპტო-ღვთაებრივი ინსპირაციების ნაცვლად ხელოვანის, როგორც მნიშვნელობის ოპერატორის წარმოდგენით, გვატარის თეზისის იგივე მიმართულებით აღქმაა შესაძლებელი. თუმცა, აქვე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მას არაფერი აქვს საერთო „ავტორის სიკვდილის“ სტრუქტურალისტურ ჰიმნებთან. გვატარის აქ სიყალბის პრობლემაც აქვს ჩართული. ეს სუბიექტივიზმის წარმოების პროცესია, რომელიც კოლექტივიზაციის კუთხით გადააზრებას საჭიროებს. რადგან ინდივიდი არ ფლობს სუბიექტივიზმზე მონოპოლიას, ავტორის მოდელი და მისი სავარაუდო გაუჩინარება არ არის დიდი მნიშვნელობის მატარებელი: „სუბიექტივიზმის საწარმოებელი საშუალებები როგორც მეგაპოლისის, ისე ინდივიდის ლინგვისტური თამაშების დონეზე შეიძლება არსებობდეს“. ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის არსებული რომანტიკული კონტრასტი, რომელიც ხელოვანის თამაშის როლსა და მის მერკანტილურ სისტემას ასაზრდოებს, რეალურად უსუსური და ძალადაკარგული გახდა.

დიუშანი, რაუშენბერგი, ბოისი, უორჰოლი საკუთარ ნამუშევრებს სოციალურ მიმდინარეობებთან გაცვლის სისტემაზე აგებდნენ და ამ გზით რომანტიკული იდეოლოგიით მხატვრისთვის გამოყოფილ მენტალურ კოშკებს ანგრევდნენ. შემთხვევითი არ არის, რომ ხელოვნების ნიმუშის თანმიმდევრული დემატერიალიზაცია, XX საუკუნეში შრომის სფეროს ეკონომიკურ ზრდასთან ერთად მოხდა. ხელწერა, რომელიც არტისტულ ეკონომიკაში სუბიექტივიზმის გაცვლის მექანიზმებს ასვამს ბეჭედს (მისი გავრცელების ექსკლუზიური ფორმა, მისი მოხმარების საგნად გადაქცევა), სუბიექტივიზმის პოლიფონიის დაკარგვასა და სტერილურ ფრაგმენტაციაზე მიუთითებს. მისი დანაკარგის დასატირებლად ქაოსმოსში გვატარი არქაული საზოგადოებებისთვის მიღებულ პრაქტიკას მიმართავს, რომელიც ერთი და იგივე ინდივიდისთვის ბევრი განსხვავებული სახელის მიცემას გულისხმობს.

პოლიფონია, გარკვეულ დონეზე მაინც, აღდგენილია სუბიექტივიზაციის იმ მოცემულობებში, რომლებიც ჰეტეროგენულ ასპარეზებს ერთმანეთთან აკავშირებენ. ეს ბლოკები „ინდივიდი-ჯგუფი-მანქანა-მრავალრიცხოვანი გაცვლაა“, რომლებიც ფსიქოანალიტიკური თერაპიის ფარგლებში „პიროვნებას ეგზისტენციალური სხეულის სახით უკან ერთად დაბრუნებას და განსაკუთრებულობის კიდევ ერთხელ მოპოვებას სთავაზობენ“.

საკმარისია იმ ფაქტის მიღება, რომ სუბიექტივიზმი არანაირი ერთგვაროვნებიდან არ მომდინარეობს, - პირიქით, ის წყვეტილად, ფსიქიკური ცხოვრების ილუზორული მონაკვეთების სეგმენტიზირებითა და დანაწევრებით ვითარდება. „მისთვის უცხოა დეტერმინაციის სხვა ნებისმიერი საშუალება, რომელიც სხვა საშუალებებს ერთმნიშვნელოვანი მიზეზობრიობის შესაბამისად მართავს.“ როდესაც საქმე ხელოვანის პრაქტიკას ეხება, ეს ფაქტი სტილის გაგების ტოტალურ ნგრევას იწვევს. ხელწერის ძალაუფლებით დაჯილდოებული ხელოვანი, როგორც წესი, ხელისა და გონებრივ შესაძლებლობათა მაჩვენებლის სახითაა წარმოდგენილი, რომლებიც ერთი პრინციპის - მისი სტილის გარშემოა შემოხვეული. თანამედროვე დასავლელი ხელოვანი, პირველ რიგში, განსაზღვრულია როგორც საგანი, რომლის ხელწერაც „ცნობიერების მდგომარეობათა გამაერთიანებლად“ მოქმედებს და სტილსა და სუბიექტივიზმს შორის წინასწარ გათვლილ არეულობას იწვევს. თუმცა, ჯერ კიდევ შესაძლებელია ვისაუბროთ ავტორსა და მის შემოქმედებით საგანზე, როდესაც „სუბიექტივიზაციის კომპონენტები“ კონსენსუალური ილუზიის გავლენითაა გაერთიანებული და ხელწერისა და სტილის აღიარებული მეთოდებით „ყველა მეტ-ნაკლებად საკუთარი თავისთვის მუშაობს?“ გვატარის თემა დამოუკიდებელი ილუსტრაციებისგანაა აწყობილი, რომლებიც სუბიექტივიზმის ჰეტეროგენულ სფეროებში მოძრავ სხვადასხვა დაწყვილებებთან ამყარებს კავშირს. მის მიერ აღწერილ „ინტეგრირებულ მსოფლიო კაპიტალიზმს“ მხოლოდ „ეგზისტენციალური ტერიტორიები“ აღელვებს, რომელთა წარმოების მისიაც სწორედ ხელოვნებას აკისრია. ხელწერის გაუმჯობესების მეშვეობით, რაც ქცევითი ჰომოგენიზაციისა და გასაგნების ფაქტორია, მას თავისი როლის შესრულების გაგრძელება და შესაბამისად, ამ ტერიტორიების პროდუქტებად გარდაქმნა შეუძლია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იქ, სადაც ხელოვნება „ცხოვრებისეულ შესაძლებლობებს“ გვათავაზობს, ინტეგრირებული მსოფლიო კაპიტალიზმი ჩვენ ანგარიშის სახით წარგვადგენს. და რა იქნებოდა, როგორც გვატარი და დელიოზი წერენ, თუ რეალური სტილი არა გააზრებული „კეთების“ განმეორება, არამედ „აზროვნების მიმდინარეობა“ იყო? გვატარი სუბიექტივიზმის ტიპების ჰომოგენიზაციასა და სტანდარტიზაციას არსებობის „ჰეტეროგენულ პროცესში” ჩართვის აუცილებლობას უპირისპირებს. ცალკეული სამყაროებისა და იშვიათი ცხოვრებისეული ფორმების არტიკულაცია მენტალური ეკოსოფიის

უპირველესი პრინციპია. გვატარის მოსაზრებაც სოციალური ურთიერთობების წინასწარ მოსამზადებელი შიდა მოდელირების არგუმენტაციიდან მომდინარეობს. არაფერია შესაძლებელი სუბიექტივიზმის შორსმჭვრეტი ეკოლოგიური ცვლილების, სუბიექტივიზმის განსხვავებულ ურთიერთდამოკიდებულებათა ფორმების ძიების გარეშე. ის საუკუნის ავანგარდულ მოძრაობებს აკავშირებს, რომლებიც დამოკიდებულებებისა და სოციალური სტრუქტურების ერთობლივ ტრანსფორმაციას ითხოვდნენ. დადაიზმი, სიურრეალიზმი და სიტუაციონიზმი ტოტალური რევოლუციის განვითარებას ცდილობდა და ამბობდა, რომ სუპერსტრუქტურის (იდეოლოგია) შორსმჭვრეტელი გადააზრების გარეშე ინფრასტრუქტურაში - წარმოების მექანიზმში არაფერი შეიცვლებოდა. გვატარის „ესთეტიკური პარადიგმის“ მფარველობა, ადამიანურ მოთხოვნილებებსა და გამოწვევებს აერთიანებს, რითიც მისი „სამი ეკოლოგიის“ (გარემო, სოციალური და მენტალური) მოთხოვნა თანამედროვე მხატვრული უტოპიების ერთგვარ მეინსტრიმში ექცევა.

ესთეტიკური პარადიგმა

სციენისტური პარადიგმის კრიტიკა

გვატარის „შიზოანალიტიკურ“ სამყაროში ესთეტიკას თავისი განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ის წარმოადგენს „პარადიგმას“, მოქნილ საქმიანობას, რომელსაც რამდენიმე დონეზე და ცოდნის განსხვავებულ პლასტზე მოქმედება შეუძლია; კვარცხლბეკს, რომელიც საკუთარი ეკოსოფიის განვითარების საშუალებას იძლევა; სუბიექტივიზმის წარმომქმნელ მოდელს; ფსიქიატრიული და ფსიქოანალიტიკური პრაქტიკის გამაღრმავებელ ინსტრუმენტს. გვატარი ესთეტიკას „სციენტისტურ სუპერ ეგოს“ ჰეგემონიის დასაბალანსებლად მიმართავს, რომელიც ანალიტიკურ პრაქტიკებს ფორმულებში აქცევს. „ფსიქო ადამიანებს“ ის წარსულისკენ მიბრუნებისა და ფროიდ-ლაკანისეული კონცეფციების გარდაუვალ ჭეშმარიტებად გამოცხადების გამო უპირისპირდება. ქვეცნობიერი თავისთავად „ინსტიტუციას, კოლექტიურ სიამოვნებასაა“ მიმსგავსებული... მეთოდის მუდმივი რევოლუცია? „იგივე უნდა გაგრძელდეს [...] მხატვრობისთვის და ლიტერატურისთვის, სფეროებისთვის, რომელთა ფარგლებშიც თითოეული რეალური აქტივობის ამოცანას სამომავლო წამოწყებებში განვითარება, დანერგვა და გავრცელება წარმოადგენს. ეს მათი ავტორების მხრიდან, გარანტირებულ თეორიულ საფუძვლებზე ან ჯგუფზე, სკოლაზე, კონსერვატორიაზე ან აკადემიაზე ავტორიტეტის განაცხადის გაკეთების შესაძლებლობის გარეშე უნდა მოხდეს.“ ერთადერთი, რაც მნიშვნელობას ატარებს, „მუშაობის პროცესია“. აზროვნება საფუძველს ხელოვნებიდან იღებს, რაც არ არის რიტორიკის სინონიმი... ამიტომ, არ უნდა გაგვაკვირვოს დელიოზისა და გვატარის მიერ ფილოსოფიისთვის მიცემულმა განმარტებამ: „ფორმირების, გამოგონებისა და მრეწველობის კონცეფციების ხელოვნება“.

მეტად რომ განვაზოგადოთ, გვატარის განზრახვა „ესთეტიკურ პარადიგმაზე“ დაყრდნობით მეცნიერებისა და ტექნოლოგიისთვის ახალი ფორმის მიცემა იყო. „ჩემი განზრახვა ადამიანური და სოციალური მეცნიერებების სამეცნიერო პარადიგმებიდან ეთიკურ-ესთეტიკურ პარადიგმებში გადატანაში მდგომარეობს“, განმარტავს ის. ეს განზრახვა სამეცნიერო სკეპტიციზმს ენათესავება. მისთვის თეორიებსა და კონცეფციებს მხოლოდ „სუბიექტივიზაციის

მოდელთა“ ღირებულება აქვთ, სადაც ნებისმიერი მტკიცებულების შეცვლაა შესაძლებელი. სამეცნიერო მეთოდების ძირითადი საზომი, როგორც პოპერი ამტკიცებდა, ფალსიფიცირებაა, - არ არის ასე? გვატარიზე დაყრდნობით, ესთეტიკური პარადიგმა დისკურსის ყოველი აკორდის შესაბღალად და ცოდნის ყველა სფეროში შემოქმედებითი ორჭოფობისა და ამაღელვებელი გამოგონებების შხამის შესაყვანადაა მოხმობილი. აღიარებული სამეცნიერო „ნეიტრალიტეტის“ უარყოფა: „ამიერიდან დღის წესრიგში ვირტუალობის „ფუტურისტული“ და „კონსტრუქტივისტული“ ველების გამოთავისუფლება იქნება.“ ფსიქოანალიტიკოსის, როგორც ხელოვანის პორტრეტი: „ჩემს მკითხველს ვთავაზობ ისევე თავისუფლად მიიღოს ან უარყოს ჩემი კონცეფციები, როგორც მხატვარი იღებს წინამორბედებისა და თანამედროვეებისგან მისთვის საჭირო მახასიათებლებს“.

რიტურნელო, სიმპტომი და ნამუშევარი

ნიცშეს ესთეტიკის მსგავსად, საიდანაც გვატარი ვითარდება, ეს უკანასკნელი მხოლოდ შემქმნელის თვალთახედვას იზიარებს. მასში „რიტურნელოს“ გაგების გარდა, ესთეტიკური აღქმის არავითარი გათვალისწინება არ არის განხილული. მაგალითად, ტელევიზორის ყურების ფაქტი... ტელევიზორის ჩართვა დროებით შესვენებაზე „შენი პერსონალური იდენტობის შეგრძნების“ გამჟღავნებაა. ამგვარად, ტელემაყურებელი რამდენიმე სუბიექტური კავშირის გზაგასაყარზე არსებობს: ელექტრონულ გამოსახულებათა სკანირებით გამოწვეული - „აღქმადი მიმზიდველობის“; თხრობითი შინაარსის მეშვეობით მიღწეული - „დატყვევების“; გაცოცხლებული შეგრძნებადი „პარაზიტების“, მაგალითად, ტელეფონის; და ბოლოს, გადაცემიდან აღმოცენებული „ფანტაზიათა სამყაროსი“, რომელიც „შესამჩნევ და მნიშვნელოვან ქაოსში“ მომუშავე „მომზიდავ, მომხიბლავ“ „ეგზისტენციალურ მოტივადაა“ მიღებული.
მრავლობითი სუბიექტივიზმი „რიტურნელიზებული“ და „ეგზისტენციალური ტერიტორიების“ ფორმირების შესავალშია „გამოჭერილი“. ფორმის აღქმა აქ არა როგორც ძველებური „ნების შეწყვეტის“ (შოპენჰაუერი), არამედ თერმოდინამიური პროცესის, ფსიქიკური ენერგიის კონდენსირებისა და აკუმულაციის ფენომენის სახით შემოდის. ხელოვნება ყოველდღიური ცხოვრებიდან გადამისამართებით აფიქსირებს ენერგიას:

ექოსა და რიკოშეტის საკითხი... როგორც „ნებასა და მასალას შორის შეჯახება“, ხელოვნება, გვატარისთვის შესაძლებელია ზედმიწევნით ნიცშეანურ მოქმედებასთან შედარდეს, რომელიც მსოფლიოს ქაოსიდან ტექსტის გამოყოფაში მდგომარეობს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ინტერპრეტაციისა და დასკვნის“ აქტში... ესთეტიკური აღქმისთვის შეთავაზებული „ეგზისტენციალური მოტივები“ სუბიექტივიზმის განსხვავებულ კომპონენტებს იჭერს და მართავს. ხელოვნების მეშვეობით სუბიექტივიზმს ისევე შეუძლია საკუთარი თავის რეფორმირება, როგორც სინათლის რამდენიმე წყაროდან წარმოქმნილი ნაკადით შესაძლებელია კონკრეტული წერტილის განათება. ამ კონდენსაციის საპირისპიროდ, სადაც ხელოვნება დასკვნით მაგალითს ქმნის, - ნევროზია, რომელშიც მერყევი „რიტურნელო“ აკვიატებით „მყარდება“; ასევე ფსიქოზი, რომელიც პიროვნების აფეთქებით, სუბიექტივიზმის „ნაწილობრივ კომპონენტებს“ „ჰალუცინაციურ, ბოდვით ხაზებში“ ტოვებს... და თავად ობიექტის ნევროტულობას გვთავაზობს: „რიტურნელიზაციის“ მერყეობისგან განსხვავებით, რომლის წარმატებული კრისტალიზაციაც არასრულ ობიექტებზე ზემოქმედებს, ნევროზი ყველაფერს ამყარებს, რასაც კი ეხება. ამგვარად, ინტეგრირებული კაპიტალიზმი, რომელიც ეგზისტენციალურ ტერიტორიებს ქონებად გარდაქმნის და სუბიექტურ ენერგიას პროდუქტებთან მიმართებაში ანაცვლებს, ნევროტულ რეჟიმში ფუნქციონირებს. პირდაპირი ვაჭრობის მიდამოების მიერ ვაკანტურად დატოვებულ სივრცეებში შეჭრით ის „სუბიექტივიზმში უშველებელ სიცარიელეს“, „მექანიკურ მარტოობას“ წარმოქმნის. სიცარიელეს, რომლის შევსებაც მხოლოდ არაადამიანურთან, ანუ მანქანასთან ახალი შეთანხმების მონახაზით შეიძლება.

გვატარის აზროვნება ანალიტიკური პერსპექტივის ირგვლივაა ორგანიზებული, რომლისგან განკურნებაც დისტანციურ ჰორიზონტს ქმნის. გარდაუვალია ნაწილობრივი განკურნების მეთოდის იმისთვის წარმოქმნა, რომ ახალი სახე მისცეს სუბიექტივიზაციის სურათის ნამსხვრევებად ქცეულ ფორმას. ხელოვნება არც ისე შორსაა სიმპტომისგან, მაგრამ არ განავრცობს მას. ეს უკანასკნელი „გამეორების მომენტიდან, ეგზისტენციალური რიტურნელოს მსგავსად მოქმედებს“, როდესაც რიტურნელო „გამყარებული რეპრეზენტაციით, აკვიატებული რიტუალითაა წარმოდგენილი“. მაგრამ, თუ სნეული პაციენტის მიერ თავისუფლების აღქმის და ხელოვანის ქმნილების ანალოგი ზოგჯერ საკმაოდ შორს მიდის,

გვატარი თავმდაბლურად ცდილობს „ფსიქოზის - ხელოვნების ნიმუშისთვის, ხოლო ფსიქოანალიტიკოსის - ხელოვანთან მიმსგავსებას“...გარდა იმისა, რომ ორივეს ერთ სუბიექტურ მასალასთან აქვს შეხება, უნდა ვახსენოთ ინდივიდის მიმართ კაპიტალისტური სისტემის ძალადობრივი მოპყრობა, თუ ჰომოგენიზაციის გავლენისაგან „განკურნება“ გვინდა; ყველა შემთხვევაში ხელოვნება და ფსიქიკური ცხოვრება ერთი და იგივე ქმედებებშია გადახლართული. ფსიქიკის მექანიზმების უკეთ მატერიალიზაციისთვის გვატარი ხელოვნებას მხოლოდ არამატერიალურ პირობებში აღწერს. ისე, როგორც მხატვრულ აქტივობაში, ანალიზის დროსაც „დრო აღარ წვალობს; ის გამომუშავებულია და ხარისხიან ცვლილებებზე ორიენტირებული ობიექტია“ და თუ ანალიტიკოსის როლი „სუბიექტივიზაციის მუტირებული ფოკუსების შექმნაში“ მდგომარეობს, იგივე ფორმულა თავისუფლად შეიძლება მხატვარსაც მიესადაგოს.

ხელოვნების ნიმუში, როგორც ნაწილობრივი ობიექტი

ხელოვნების ნიმუში გვატარის ინტერესს იმდენად წარმოადგენს, რამდენადაც ის არ არის „პასიური რეპრეზენტაციის გამოსახულება“. ნამუშევარი ეგზისტენციალურ ტერიტორიებს მატერიალურ მახასიათებელს ანიჭებს, სადაც გამოსახულება „შემცვლელის“ ან სუბიექტივიზაციის ვექტორის როლს ირგებს და ჩვენს აღქმას სხვა შესაძლებლობებში „თავიდან ჩართვამდე“, „სუბიექტივიზმის კვანძების ოპერირებამდე“ აყოვნებს. ესთეტიკის „დროითი მონაკვეთის არადისკურსიული გამოცდილების“, ამ „მგრძნობიარე ცოდნის“ მოდელის შემოთავაზების შემთხვევაშიც კი ხელოვნების ნიმუშს არ შეუძლია რაიმე ექსკლუზიურზე პრეტენზიის ქონა... ამ ტიპის ცოდნა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ ჩვენ ნამუშევრის აღქმისას ვერავითარ სიამოვნებას ვეღარ განვიცდით. გვატარი ნიცშეს ირგვლივ ტრიალებს და გერმანელი ფილოსოფოსის ვიტალიზმი („პრობლემა, რომელიც საკუთარი თავის დაძლევას გვაიძულებს, - მშვენიერია“) ფსიქო-ეკოლოგიური ლექსიკონის სფეროში გადმოაქვს. ესთეტიკურ აღქმაში ის „სუბიექტივიზაციის გადატანის“ პროცესს ხედავს. მიხეილ ბახტინისგან ნასესხები ეს კონცეფცია იმ მომენტს აღნიშნავს, როდესაც „გამოხატვის საკითხი“, „ფორმალურად შემოქმედებითი“ ხდება.
გვატარის პოსტულატები საკმაოდ ჰგავს ჰიუსტონში 1945 წელს

მარსელ დიუშანის მიერ „შემოქმედებით პროცესზე“ წაკითხულ ლექციას: დამთვალიერებელი ნამუშევრის თანაშემქნელია, რომელიც „ხელოვნების კოეფიციენტით“ შემოქმედების პროცესში ერთვება და ერთმანეთისგან „ხელოვანის ჩანაფიქრსა და შექმნილს განასხვავებს“. დიუშანი ამ ფენომენს ფსიქოანალიზის მსგავსად აღწერს: ეს, რა თქმა უნდა, „გადატანის“ საკითხია, რაც „ხელოვანს არ აქვს გაცნობიერებული“ და ნამუშევრის წინ დამთვალიერებლის რეაქციაც ერთგვარი „ესთეტიკური ოსმოსის გავლით ხდება“. ხელოვნების ნიმუშის ეს გარდამავლობის თეორია გვატარიმ სუბიექტივიზმის არამდგრად ბუნებაში საკუთარი მიგნებების საყრდენად აქცია, რომლის შემადგენელი ნაწილებიც, როგორც უკვე ვნახეთ, ჰეტეროგენულ „ეგზისტენციალურ ტერიტორიებზე“ დროებითი მიკრობით მოქმედებენ. ხელოვნების ნიმუში არ აკავებს თვალს. ეს ესთეტიკური მზერის მომნუსხავი, პარაჰიპნოტური პროცესია, რომელიც ირგვლივ არსებულ სუბიექტივიზმის განსხვავებულ ინგრედიენტებს აკრისტალებს და თავიდან ავრცელებს მათ ახალი აორთქლებადი წერტილების მიმართულებით. ნამუშევარი, კლასიკური ესთეტიკის აღქმით გამომუშავებული დასრულებული ობიექტებისა და დახურული ორგანიზმების საპირისპიროა. ეს ესთეტიკური მერყეობა შეუძლებელია ნამუშევრის დამოუკიდებლობის საკითხებისგან განცალკევდეს. გვატარიმ ის „ნაწილობრივ ობიექტად“ განსაზღვრა, რომელიც სარგებელს, ლაკანისეულ ქვეცნობიერში ა ობიექტის მსგავსად, „ფარდობითი სუბიექტური ავტომატიზაციიდან“ იღებს. ობიექტი „ნაწილობრივი განმცხადებლის“ სტატუსს იძენს, რომლის ავტონომიაც „ახალი რეფერენციების ველებს წარმოქმნის“. ეს განმარტება ხელოვნების ფორმების საკმაოდ ნაყოფიერი განვითარების შესაძლებლობას იძლევა: „სემიოტიკური სეგმენტით“ კოლექტიური სუბიექტური წარმოებისგან განცალკევებული ნაწილობრივი ობიექტის თეორია, რომელიც „დამოუკიდებლად მუშაობას“ იწყებს და აღწერს მხატვრული შემოქმედების დღეს გავრცელებულ მეთოდებს, როგორებიცაა სურათებისა და მონაცემების გადარჩევა, ახლად სოციალიზირებული და ისტორიზებული ფორმების გადამუშავება, კოლექტიური იდენტობების გამოგონება... ასეთია დღევანდელი ხელოვნების ქცევა, რომელიც წარმოსახვის ჰიპერინფლაციური სისტემიდან მომდინარეობს. ნაწილობრივი ობიექტების სტრატეგია, კონცეპტუალური ხელოვნების სისტემაში შედევრისთვის ტრადიციული დამოუკიდებლობის მინიჭების ნაცვლად

ნამუშევარს არსებობის კონტინუუმში აქცევს. ეს ნამუშევრები აღარც ნახატებია, არც ქანდაკებები ან ინსტალაციები, არამედ მარტივი ზედაპირები, მოცულობები და ხელსაწყოებია, რომლებიც არსებობის სტრატეგიებით არიან შეკრულნი. ჩვენ დელიოზისა და გვატარის მიერ, რა არის ფილოსოფიაში შემოთავაზებულ მხატვრული აქტივობის განმარტებათა საზღვრებს ვუახლოვდებით: „აღქმებისა და გავლენების (ზემოქმედების) მეშვეობით სამყაროს შეცნობა“... როგორ შეიძლებოდა სუბიექტივიზმის ჰეტეროგენული ინგრედიენტების ნაწილობრივი ობიექტის სინგულარიზაციის მოძრაობა ტოტალურობის იდეამდე მისულიყო: „ნაწილობრივი განმცხადებელი“, რომელიც ხელოვნების ნიმუშს აყალიბებს, არ არის დამოკიდებული ადამიანური აქტივობის სპეციფიკურ კატეგორიაზე, ამიტომ როგორ შეიძლება ის „გავლენებისა“ და „აღქმების“ კონკრეტული მოცემულობებით შეიზღუდოს? იმისთვის, რომ ხელოვნების ნიმუში შედგეს, მან ამ გავლენებსა და აღქმებზე სამუშაოდ საჭირო კონცეფცია უნდა შეიმუშაოს, რომელიც აზროვნების გამოცდილების ნაწილია. ამ სურვილის კატეგორიზაცია, რომელსაც ფუნქცია ებრძვის, აზროვნების ჩამოყალიბების დონეზე გარდაიქმნება. ამიტომ, ხელოვნების განსაზღვრა თავად გვატარის ნაწერებით უფრო მართებული იქნებოდა, როგორც სამყაროს ცოდნაზე მომართული აღქმებისა და გავლენების დახმარებით ჩამოყალიბებული კონცეპციები.

მხატვრული, ეკოსოფიური პრაქსისისათვის

ეკოსოფიური ფაქტი გარემოს, საზოგადოებასა და სუბიექტივიზმის შორის თანა-ეთიკურ-პოლიტიკურ არტიკულაციაში მდგომარეობს. ეს დაკარგული პოლიტიკური ტერიტორიის გარდაქმნის საკითხია, რომელიც „ინტეგრირებულმა მსოფლიო კაპიტალიზმმა“ ძალადობრივი დეტერიტორიალიზაციით დაბზარა. „მატერიალური და არამატერიალური საქონლის პროდუქციის გამწვავებიდან ინდივიდუალური და კოლექტიური ეგზისტენციალური ტერიტორიების ზარალამდე, თანამედროვე პერიოდმა სუბიექტივიზმის ჭარბ სიცარიელეს მისცა დასაბამი, რომელიც უფრო და უფრო აბსურდული და უმიზნო ხდება“. გლობალურობასა და დამოუკიდებლობაზე მიმართული ეკოსოფიური პრაქსისი დღემდე ასე არასათანადოდ დაფასებული სუბიექტივიზმის ოპერატიულ მეთოდებზე დაფუძნებული ეგზისტენციალური ტერიტორიების

გარდაქმნას ისახავს მიზნად. ეკოსოფია „ძველი იდეოლოგიების ჩანაცვლებას ცდილობს, რომლებმაც შეცდომით სოციალური, პირადი და სამოქალაქო სექტორები ერთმანეთისგან განაცალკევეს“. ამ კუთხით ხელოვნება ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანი მოკავშირეა, რადგან ის სუბიექტივიზმის გამომცდელ „მუდმივ სიბრტყეს“ ქმნის. მით უმეტეს, რომ თანამედროვე ხელოვნება, მოდერნისტული თეორიებით მიღებული დამოუკიდებლობის (და შესაბამისად სექტორიზაციის) უარყოფის შეგრძნებით განვითარდა, რომლის უპირველესი დამცველიც კლემენტ გრინბერგი იყო.

დღეს ხელოვნება აღარ არის ფორმათა ჰიბრიდიზაციის ზონა, რომელიც მეთოდებისა და კონცეპციების იმპორტირებას ახდენს. როგორც ფლუქსუსის მოძრაობის ერთერთმა ლიდერმა - რობერ ფილიუმ განაცხადა, ხელოვნება ყველა ნორმიდან გადახრილ პრაქტიკას დაუყოვნებელი „თავშესაფრის უფლებას“ სთავაზობს. შესაბამისად, ბოლო სამი ათწლეულის ბევრმა დამაჯერებელმა ნამუშევარმა ხელოვნების რეალობაში მხოლოდ იმ მარტივი მიზეზის გამო გადმოინაცვლა, რომ მათ სხვა სფეროებში ზღვარს გადააჭარბეს. იგივე გზით მარსელ ბროდჰარსმა პოეზიას, ხოლო იოზეფ ბოისმა კი პოლიტიკურ მრწამსებს მისცა ვიზუალურ ხელოვნებაში მიმართულება. როგორც ჩანს, გვატარიმ ხელოვნების ამ ტევადობის, წარმოების სისტემების გადანაცვლების ჩაწერა მოახერხა. ის ხელოვნებას, როგორც კორპორატიული სხეულით მართულ, სპეციფიკურ აქტივობას აკრიტიკებს.

კლინიკის გამოცდილება ამ ფრაგმენტული ცოდნის საკმად ვრცელ ჩამონათვალს ატარებს, რომლის „კორპორატიულ სუბიექტივიზმსაც“ სექტორიზაციის რეფლექსებისკენ, „გამოქვაბულის ხელოვნების ესთეტიზაციისკენ მივყავართ, რომლის დასაბამადაც ტექნოლოგიური და კულტურული საფუძელია განხილული“.

ახლახანს ნიუ იორკის მომაში ჩატარებული გამოფენა - პრიმიტივიზმი XX საუკუნის ხელოვნებაში - ამ სახის „ფორმალურ, ფორმალისტურ და საბოლოოდ, საკმაოდ ზედაპირულ ურთიერთობებს“ აფეტიშებს იმ ნამუშევრებს შორის, რომლებიც ამოგლეჯილნი არიან „ერთის მხრივ, თემური, ეთნიკური და მითიური, მეორეს მხრივ კი კულტურული, ისტორიული და ეკონომიკური“ კონტექსტიდან. მხატვრული პრაქტიკის საფუძველი სუბიექტივიზმის წარმოქმნაში დევს, სადაც ნაკლებად მნიშვნელოვანია შექმნის რომელი სპეციფიკური მეთოდი შეიძლება იყოს გამოყენებული. თუმცა, მეტნაკლებად, მაინც გამოდის, რომ ეს აქტივობა, არჩეული გამოსახვითი საშუალებით

განისაზღვრება.

დღევანდელი ხელოვნების ქცევითი ეკონომიკა

„როგორ წარადგენდით საკლასო ოთახს ხელოვნების ნიმუშად?“, -კითხულობს გვატარი... ამგვარად, ის ესთეტიკის საბოლოო პრობლემას და მის მკაცრ კაპიტალისტურ ეკონომიკაში შესაძლო ჩართვას აფიქსირებს. ყველაფერი გვაფიქრებინებს, რომ XIX საუკუნის ბოლოდან განვითარებული მოდერნიზმი „სიცოცხლე როგორც ხელოვნების ნიმუშის“ იდეაზე იყო აწყობილი. ოსკარ უაილდის ფორმულაზე დაყრდნობით, თანამედროვეობა მომენტია, როდესაც „არა ხელოვნება ბაძავს სიცოცხლეს, არამედ სიცოცხლე - ხელოვნებას“... პრაქსისისა და პოეზისის კლასიკური განსხვავების კრიტიკით, მარქსიც იგივე მიმართულებით მსჯელობდა. მისი აზრით, „პრაქსისი ყოველთვის პოეზისის მიმართულებით მოძრაობს და პირიქით“. მოგვიანებით ჟორჟ ბატაიმ საკუთარი შემოქმედება „ფუნქციის სანაცვლოდ არსებობაზე უარის თქმაზე“ ააგო, რომელიც კაპიტალისტური ეკონომიკის საფუძველია. სამი წესი - მეცნიერება, გამოგონება და მოქმედება - არყევს ადამიანურ არსებობას წინასწარ დადგენილი კატეგორიების კლასიფიკაციით. გვატარის ეკოსოფიაც არსებობის ერთობლიობას სუბიექტივიზმის წარმოქმნის წინაპირობად წარმოადგენს. აქ ეს უკანასკნელი საპატიო ადგილს იკავებს, რომელიც მარქსმა შრომისთვის, ხოლო ბატაიმ დაკარგული სუბიექტივიზმის ინდივიდუალური და კოლექტიური რეფორმაციის შინაგანი გამოცდილებისთვის გამოჰყო. „ადამიანური აქტივობების ერთადერთი მისაღები დანიშნულება“ , - წერს გვატარი, - „სამყაროსთან ურთიერთობაში მუდმივად გაღრმავებადი სუბიექტივიზაციის წარმოქმნაა“. ეს განმარტება იდეალურად ერგება თანამედროვე ხელოვანების პრაქტიკას: კონკრეტული ობიექტების ნაცვლად, რომლებიც ხელოვნების სამყაროს ბოჭავდნენ, სამუშაო და საყოფაცხოვრებო მეთოდებით საარსებო საშუალებების შექმნით, ისინი დროს იყენებენ როგორც მასალას. ფორმა აკონტროლებს საგანს, მოძრაობა - კატეგორიებს... ჟესტების წარმოება მატერიალური საგნების წარმოებაზე იმარჯვებს. დღევანდელობაში დამთვალიერებელს რეფერენციების საკუთარ სამყაროში ჩაკარგული ობიექტების გააზრების ნაცვლად „კატალიზატორის მსგავსი მოდელების“ გადალახვისკენ უბიძგებენ. ხელოვანი საკუთარ ძიებებში მოძრაობაში მყოფ სუბიექტივიზაციის

სამყაროს უახლოვდება და საკუთარი სუბიექტივიზმის ერთგვარ მანეკენს ემსგავსება. ის ამგვარად განსაკუთრებული გამოცდილების ტერიტორიად და საკუთარი შემოქმედების სინთეტიკურ საფუძვლად იქცევა, რომლის განვითარებაც მოდერნიზმის მთელ ისტორიას ჩრდილავს. ამ ქცევით ეკონომიკაში ხელოვნების ობიექტი ერთგვარ მაცდურ აურას იძენს, რომელიც ერთდროულად მისი კომერციული გავრცელების საწინააღმდეგო შუამავალიცაა და მიმბაძველი პარაზიტიც.

მენტალურ სამყაროში, სადაც რედიმეიდი ავტო-პოეტურ ვიზუალურ ფორმაში გადამუშავებული კოლექტიური წარმოების (მასობრივი წარმოების ობიექტი) განსაკუთრებულ მოდელს წარმოადგენს, გვატარის აზროვნება დღევანდელ ხელოვნებაში მიმდინარე ცვლილებების გააზრებაში გვეხმარება. თუმცა, ეს მაინც არ ყოფილა ავტორის მთავარი მიზანი, რომლისთვისაც ესთეტიკა უპირველეს ყოვლისა, სოციალურ ცვლილებებთან და მათზე ზემოქმედებასთანაა დაკავშირებული... პოეტურ ფუნქციას, რომელიც სუბიექტივიზაციის სამყაროების რეფორმირებაში მდგომარეობს, არავითარი მნიშნელობა არ ექნებოდა ჩვენს „ჰორიზონტზე გამოკვეთილი რთული გამოცდების, სულიერი მარცხებისა და ქაოტური სპაზმების სიმდიდრეებად და ჯერ არნახულ სიამოვნებად გადაქცევაში“ რომ არ გვეხმარებოდეს...

შენიშვნებისთვის

Relational Aesthetics
Nicolas Bourriaud

Georgian Translation:
Anuka Lomidze / Koka Vashakidze

Editor:
Khatuna Khabuliani

Design:
Koka Vashakidze

On the cover:
Book of New Georgian Aristocracy / 2012
Lado Pochkhua / Project ArtBeat property

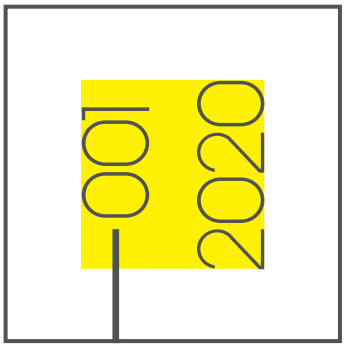
Published by Art and Inovations Hub
in the frame of Rivers Magic Garden Festival

Artistic Research Publishing - Fragmenti
first edition / 2020

Tbilisi / Georgia

www.cca.ge
www.cubeincontext.com

ISBN 978-9941-480-72-0



fragmenti