

სარჩევი CONTENTS

2 მთავარი თემა
ინტერვიუ ირთი მენცელთან
THE MAIN TOPIC
INTERVIEW WITH JIRI MENZEL

62 ხელოვნების საგანძური
ქართული მხატვრობა (ნაწილი მესამე)
TREASURE OF ART
GEORGIAN PAINTINGS (PART THREE)

22 პორტრეტი
სხეულის ენა
THE PORTRAIT
BODY LANGUAGE

70 შედევრის ისტორია
„შაშვის“ ორი მხარე
HISTORY OF MASTERPIECE
TWO SIDES OF A „THRUSH“

28 პროგნოზი
ერთი ინტუიციით წინ, ფოლიანთა სახლი
THE PORTRAIT
ONE INTUITION AHEAD, FOLIO HOUSE

74 ტელესკოპი
დებიუტი „მუსიკის“, გარეშე
TELESCOPE
DEBUT WITHOUT „MUSICS“

36 სტუდენტური კლუბი
მარიამ გრიგალაშვილი, ნანა ნატროშვილი, ნინო ბურდულაძე
STUDENTS' CLUB
MARIAM GRIGALASHVILI, NANA NATROSHVILI, NINO BURDULADZE

76 სტუმარი
კახა შენგელია
THE GUEST
KAKHA SHENGELIA

42 გეოაირი წარმომადგენი
ქართველები უცხოეთში, უცხოელები საქართველოში
GEOAIR PRESENTS
GEORGIANS ABROAD, FOREIGNERS IN GEORGIA

82 დიჯესტი
ამბავი მეფეზე, 35/53, ბურჭულაძის ხელის ანაბეჭდი
THE DIGEST
STORY ABOUT KING, 35/53, BURCHULADZE'S HANDPRINT

COPYRIGHT

გამომცემელი: საქართველოს საავტორო უფლებათა ასოციაცია / Publisher: Georgian Copyright Association (GCA)
საქართველო, 0171 თბილისი, კოსტავას ქ. 63 /63 Kostava str. 0171 Tbilisi, Georgia Tel: +995 32 2 23 78 87
www.gca.ge contact@gca.ge ნომერზე მუშაობდნენ: სალომე არშბა, ირინე ხიზანიშვილი, ვიკა ბუკია, გიორგი კალანდია,
ანი დურგლიშვილი, ელისო ნადიბაიძე, თათია კუხალაშვილი, ზურაბ ბეჟაშვილი/The edition was prepared by: Salome
Arshba, Irine khizanishvili, Vika Bukia, Giorgi Kalandia, Ani Durglishvili, Eliso Nadibaidze, Tatia Kukhalashvili, Zurab Bezhashvili
ფოტო: მარიამ სიტინავა/Photo By: Mariam Sitchinava გრაფიკული დიზაინი: ნუცა ნადირაძე/Graphic Design: Nutsa
Nadiradze ლიტერატურული რედაქტირება: გაგა ლომიძე/Literature Editing: Gaga Lomidze თარგმანი: მიშა გევორქიანი/
Translation: Misha Gevorkyan ჟურნალი გამოდის ინტელექტუალური საკუთრების ეროვნული ცენტრის, „საქპატენტის“
მხარდაჭერით და დაბეჭდილია მის პოლიგრაფიულ ბაზაზე/The magazine was published with the support of the National
Intellectual Property Center - SAKPATENTI and was printed by its publishing house ჟურნალში გამოქვეყნებული მასალების
გამოყენება გამომცემლის ნებართვის გარეშე აკრძალულია/The use of the magazine content is forbidden without prior
permission of the publisher. ყველა უფლება დაცულია © 2014/ All Rights Reserved ჟურნალი ვრცელდება უსასყიდლოდ/
The magazine is produced for non commercial purpose.



საქართველოს
საავტორო უფლებათა
ასოციაცია
კოლმედიური ბარათის ორგანიზაცია





PRESENTS | წარმოგიდგენთ

ერთობლივი კულტურული პროექტები
არტ რეზიდენცია
არქიდრომი - თანამედროვე ხელოვნების არქივი

COLLABORATIVE CULTURAL PROJECTS
ART RESIDENCY
ARCHIDROME - CONTEMPORARY ART ARCHIVE

გეოეარი არის არსამთავრობო, არაკომერციული ორგანიზაცია, რომელიც 2003 წელს თბილისში დაარსდა. გეოეარი აწყობს და ხელს უწყობს საერთაშორისო გაცვლითი პროექტების ორგანიზებას, რომელთა მიზანია ქართული და კავკასიური სახელოვნებო სივრცის გაძლიერება, უცხოელი ხელოვნების კავკასიელ ხელოვნებთან დაკავშირება და მათთვის შესაბამისი სამუშაო კონტექსტის შექმნა. გარდა ამისა, გეოეარი აძლიერებს ინტერესს და ყურადღებას ხელოვნების სფეროს მიმართ ამ კონკრეტულ რეგიონში.

2007 წლიდან გეოეარმა ჩამოაყალიბა პროექტი „არქიდრომი - თანამედროვე ხელოვნების არქივი“, არქიდრომის მიზანია ქართველი ხელოვნების პორტფოლიოების შეგროვება შემეცნების და სამეცნიერო კვლევისათვის, აგრეთვე, ქართულ სახელოვნებო და საზოგადო სივრცეში თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციების გაცნობა და ადგილობრივ ახალგაზრდა ხელოვნათა ნამუშევრების ფართო საზოგადოებისთვის წარდგენა. ამ მიზნების განსახორციელებლად, „არქიდრომი“, რეგულარულად აწყობს ხელოვნათა ნამუშევრების პრეზენტაციებს, რის შემდეგაც მოძიებული მასალა ინახება გეოეარის ბიბლიოთეკაში, დაინტერესებულ პირებს შეუძლიათ გაეცნონ მათ გეოეარის ჯგუფთან წინასწარ შეთანხმებით. გარდა ამისა, ბიბლიოთეკაში ინახება ინფორმაცია კავკასიის რეგიონში მიმდინარე თუ უკვე ჩატარებული თანამედროვე ხელოვნებასთან დაკავშირებული ღონისძიებების შესახებ.

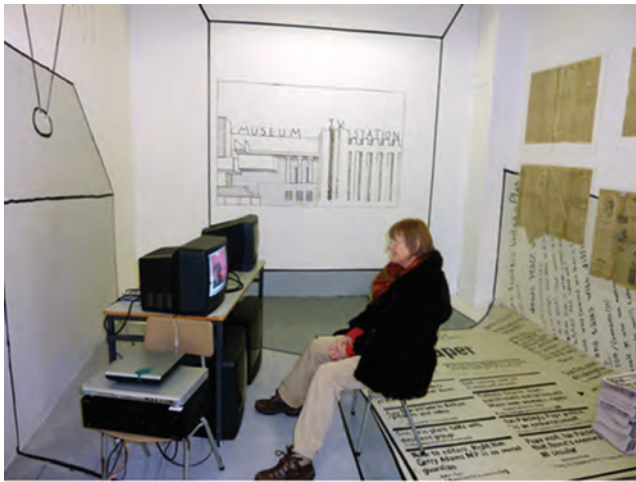
2010 წლიდან გეოეარმა დააარსა რეზიდენცია კურატორებისა და ხელოვნებისთვის, რომლებიც დაინტერესებული არიან საქართველოში და კავკასიის რეგიონის სახელოვნებო და კულტურული სივრცით. რეზიდენციის პროგრამა კურატორებსა და ხელოვნებს სთავაზობს საშუალებას, დაფუძნდნენ თბილისში და გამოიყენონ ეს ადგილი, როგორც სანყისი ნერტილი კავკასიის რეგიონში კავშირების დასამყარებლად. ამ პროგრამის მეშვეობით, გეოეარის მიზანია, საფუძველი ჩაუყაროს და გააღრმავოს თანამშრომლობა ქართველ და საერთაშორისო ხელოვნებს, კურატორებსა და კულტურულ ორგანიზაციებს შორის.

GeoAIR (2003 onwards) is non-governmental organization registered as not-for-profit legal entity that works with project related funding. GeoAIR organizes and supports international exchange projects with the goal of strengthening the Georgian and Caucasian art world, bringing together artists from different cultural backgrounds and finding relevant contexts for them to work in. Besides this, GeoAIR stimulates and raises awareness and engagement with art and culture from this region. We work together with international individuals and organizations that share our goals.

‘Archidrome’ Contemporary Art Archive (2007 onwards) serves as a presentation room where regular meetings, discussions and presentations take place. We invite local as well as foreign artist, scholars for presentations and lectures that concern the cultural events and urgent issues concerning contemporary art in the region. Based on collected material GeoAIR runs a library, which can be visited in agreement with GeoAIR staff. Besides GeoAIR archive contains documentation and material of projects which took place in Georgia.

From 2010 GeoAIR runs art residency program in Tbilisi, Georgia. GeoAIR residency program offers primarily curators, culture producers, and artists the opportunity to base themselves in Tbilisi and use this location as a starting point to build networks, meet and collaborate with artists, cultural institutions and curators from Georgia and Caucasus, develop and deepen their knowledge and research of the Caucasus context. It is important to stress that the residency program is emphasizing a collaborative process with institutions, organizations and culture producers from Georgia, the Caucasus region and internationally to strengthen and extend the artistic foundation of this area and to encourage and stimulate the exchange of knowledge and the production of significant cultural projects.

<http://geoair.blogspot.com/>
<http://geoairresidency.blogspot.com>
archidrome.blogspot.com



მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგური, გალერეა პს 2, ბელფასტი ირლანდია, 2010
ფოტო: ლადო დარახველიძე

Museum TV Station at Gallery PS 2, Belfast, Ireland, 2010
Photo by Lado Darakhvelidze

ქართველები უცხოეთში GEORGIANS ABROAD

გეოეარი წარმოგიდგენთ: საუბარი ხელოვნებაზე
ლადო დარახველიძეს ესაუბრა სოფო ტაბატაძე,
არქიდრომის სახელით (არქიდრომი, თანამედროვე
ხელოვნების არქივი)

ლადო დარახველიძე დაიბადა 1977 წელს, ცხოვრობს და
მუშაობს არნემში (ნიდერლანდები). ნიკოლაძის სამხატვრო
სასწავლებლისა და სამხატვრო აკადემიის ფერწერის
ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ, სწავლა განაგრძო
და მაგისტრის წოდება მოიპოვა ჰოლანდიის სახელოვნებო
ინსტიტუტში. მისი ნამუშევრები გამოფენილი იყო
სტამბოლის მე-11 (2009) და ლინცის (2010) ბიენალეებზე.
მისი ნამუშევრები გამოქვეყნდა ჟურნალებში
„მეტროპოლისი“ და „ვოლუმი“. www.vladimer.net

სოფო ტაბატაძე დაიბადა 1977 წელს, ცხოვრობს და
მუშაობს თბილისსა და ბერლინში. ნიკოლაძის სახელობის
ტექნიკუმის დამთავრების შემდეგ, სწავლა გერმანულ
რიტფელდის აკადემიაში გააგრძელა, სადაც ბაკალავრის

GEOAIR PRESENTS: INTERVIEW WITH AN ARTIST
LADO DARAKHVELIDZE BY SOPHIA TABATADZE
ON BEHALF OF ARCHIDROME (ARCHIDROME -
CONTEMPORARY ART ARCHIVE).

Lado Darakhvelidze was born in 1977. He lives and works in
Arnhem, the Netherlands. After graduating from Nikoladze art
College and Tbilisi State Academy painting department he was
awarded MA at Dutch Art Institute. His works were exhibited
at the 11th international Istanbul Biennale in 2009 and at Linz
Biennale in 2010. He is published in Metropolis M and Volume.
www.vladimer.net

Sophia Tabatadze was born in 1977. She lives and works in
Tbilisi and Berlin. After graduating from Nikoladze art College
she continued her education at Gerrit Rietveld Academie in
Amsterdam, the Netherlands, where she obtained her BA.
Tabatadze represented Georgia at the Venice Biennale in 2007

დიპლომი მოიპოვა. 2007 წელს, სოფო ტაბატაძემ ვენეციის საერთაშორისო ბიენალეზე საქართველო წარადგინა და ამავე წელს, მონაწილეობა მიიღო სტამბოლის ბიენალეში. 2003 წელს მან საქართველოში ჩამოაყალიბა ორგანიზაცია გეოვარი, რომელიც საერთაშორისო კულტურული პროექტების ორგანიზებას ემსახურება, თანამედროვე ხელოვნების არქივს და მხატვრების და კურატორების რეზიდენციას მოიცავს. www.sophia-tabatadze.com

სოფო: რამდენიმე დღის წინ, ნიკოლაძის სამხატვრო სასწავლებლის დროინდელი შენი სადიპლომო ნამუშევრები რომ ვნახე, რალაც დაინგრა ჩემში. ნიკოლაძე რომ დავამთარეთ, 19 წლის ვიყავით და იმდროინდელი შენი ნამუშევრები ჩემთვის გიგანტური და ძალიან საინტერესო, მაშინდელი მოცემულობიდან და ფორმატიდან მთლიანად ამოვარდნილი იყო. მოცემულობის მიხედვით, მგონი, ყველას გარკვეული ზომის ექვსი ნამუშევარი უნდა გამოგვეფინა. ამ ფონზე, შენი ნამუშევარი ხუთოსნის კარგად გაკეთებული კი არა, მაგარი 'გატრაკებული' ნამუშევარი იყო. თუ შეგიძლია, რომ მოყვე, როგორ განვითარდა შენი შემოქმედება მას შემდეგ და რას აკეთებ ახლა.

ლადო: იმ დროს, 1994-96 წლებში, ბევრს ვხატავდი, სერიები მქონდა ფიროსმანის თემაზე. ამ სერიებში მხატვრის ხატს, 'იმიჯს' ვიკვლევდი, მაინტერესებდა, რა 'როჟა' მხატვარი და რა ძალა შეიძლება ქონდეს მას საზოგადოებაში. ფიროსმანი ჩემთვის უძლიერესი ტიპი იყო, მაგრამ მაინტერესებდა მისი ცხოვრება - ვისთან ცხოვრობდა, როგორ ახერხებდა საკუთარი თავის დაფინანსებას. ეს კითხვა, სხვათა შორის, დღევანდელი მხატვრისთვისაც აქტუალურია. მხატვრის ისტორია და ფიროსმანის ისტორია ერთია, ეს არის დაუსრულებელი ამბავი. მაშინ შერეული ტექნიკით და ზეთის საღებავებით ვხატავდი ქალაქზე. დიპლომამდე, თუ გახსოვს, გამოფენის ნამუშევრები ფურცლებზე მქონდა დახატული, მაგრამ სკოლის ადმინისტრაციამ არ გამომაფენინა შერეული ტექნიკით გაკეთებული ნამუშევრები, ფერწერა მომთხოვეს და კომპრომისზე წასვლა მომიწია, რადგან ნიკოლაძის დამთავრება და აკადემიაში ჩაბარება მინდოდა.

სოფო: აკადემიის მერე ჰოლანდიაში წახვედი. იქ რა თემებზე დაინწყე მუშაობა?

ლადო: ხომ იცი როგორც ხდება, აქედან წახვალ და მერე სულ აქაურობაზე ფიქრობ. ხოდა, რომ წავედი, პირველ რიგში, ქუთაისის რუკის ხატვა დავინწყე. დიდი ხანია ქუთაისში არ ვყოფილვარ. საქართველოში რომ ჩამოვდივარ, თბილისში ვრჩები ხოლმე, ქუთაისში შეიძლება ერთი დღე ჩავიდე. უბანი მახსოვს, აი, შენ როგორც გახსოვს ჩემი ნახატები, ისე. მოკლედ, დავინწყე ქუთაისის უბნის აღდგენა ჩემთვის. 80-90-იან წლებში უბანი ძალიან დინამიური იყო, რადგან იმ დროს ბევრი კომერციული საწარმო გაიხსნა. მეზობლები ქარხნებში მუშაობდნენ და სამსახურის მერე იქვე, უბანში იკრიბებოდნენ და ერთმანეთს კომერციულ იდეებს უზიარებდნენ. ერთს ქონდა, მაგალითად, პლასტმასის საწარმო, მეორე მეზობელს - პარკების საწარმო და პოლიეთილენის პარკებისთვის პლასტმასის ტარებს პირველთან აკეთებდა. მთელი ეს დინამიკა აღწერილია ამ რუკებში. იქ არის კიდევ ხის საწარმო, კლემების საწარმო - მანქანის „კლემები“. ერთი ქურდული გაგების ტიპი ციხიდან რომ გამოუშვეს, ყველაზე ქურდული რამე უნდოდა გაეკეთებინა და

and participated in Istanbul Biennale the same year.

In 2003 Sophia Tabatadze founded GeoAIR, which organizes international cultural projects, houses contemporary art archive and residency for artists and curators. www.sophia-tabatadze.com

Sophia: A few days ago, when I saw your Nikoladze diploma works at your place something broke in me. We were 19 when we graduated from Nikoladze and your works at that time seemed immense and very interesting to me. They were absolutely beyond that time reality and format. According to the task we were all supposed to exhibit six works of certain size. In this context, your works were not just cool works by an excellent student, but rather quite kick-ass ones. Can you tell us how your art has developed since then and what are you doing now?

Lado: I used to draw a lot in 1994-96. I had series related to Pirosmani topic. In this series I was exploring painter's character, his "image". I was interested in his personality and what power he can have in the society. Pirosmani was the greatest guy for me; I was much interested in his life, who he lived with, how he managed to finance himself. By the way, this question is relevant for present day artists as well. The history of an artist and that of Pirosmani is one and the same. This is a never-ending story. Back then I used a mixed technique and oil on paper. Before the final work, if you remember I had the exhibition, where I presented these series on the paper. My entire studio was full of these drawings. However, the school administration did not let me exhibit mixed media. They told me that I had to paint and I had to compromise, as I wanted to graduate from the Nikoladze and enter the Art Academy.

Sophia: After the Academy you went to Holland. Which themes did you start working on there?

Lado: When I left Georgia, and you know how it happens, you leave the place and then you think about it all the time, so when I left the first thing I did was that I started drawing Kutaisi map. I have not been to Kutaisi for a long time. When I come to Georgia I stay in Tbilisi, I may go to Kutaisi just for a day. I remember the district just as you remember my paintings. Well, I started reconstructing the district of Kutaisi for myself. Due to numerous commercial enterprises which started there in 80s - 90s it was a very dynamic district. My neighbours worked in the factories and after work they used to gather in the neighbourhood to share commercial ideas. For instance, one of them produced plastic, while another produced plastic bags and used to make plastic handles for his bags with the first one. So, this entire dynamics is described in these maps. There's also a carpentry and clamp - car clamps - producing enterprise. One criminal after his release from custody wanted to do something of criminal type, hence, came up with the idea of clamps. A clamp is a device made of copper wire and attachments used to start up a car battery. Some of the businesses were not respected in the criminal world. I remember that in my childhood it was believed that selling drugs or weapons as well as selling anything at all did not deserve criminal respect, however, for some reason or other, the underworld respected production of car clamps.

„კლემები“ მოიფიქრა. „კლემები“ სპილენძის მავთული და სამაგრია, რომელიც აკუმულატორზე ერთდება, რომ ის აამუშაოს. ზოგიერთი ბიზნესი არაქურდულად ითვლებოდა. მახსოვს, პატარაობაში ამბობდნენ, რომ ნარკოტიკის ან იარაღის გაყიდვა და, საერთოდ, ვაჭრობა არ იყო ქურდული. მაგრამ მანქანისთვის „კლემების“ აწყობა რატომღაც ამ კატეგორიაში არ შედიოდა.

სოფო: შემდეგ როგორ განვითარდა შენი მუშაობა და უცხოეთში ცხოვრება?

ლადო: 2008 წელს, რუსეთ-საქართველოს ომის დროს, დავინტერესდი იმით, თუ როგორ განიხილავს ევროპული მედია სხვადასხვა მოვლენას. რა რაოდენობის ინფორმაციაა ამა თუ იმ ქვეყანაზე დროის გარკვეულ მონაკვეთში და როგორ კლებულობს ინფორმაციის მონოდეზინაჟიზმის მოვლენის, მაგალითად, ომის დამთავრების შემდეგ. ომის დროს, ჰოლანდიური გაზეთები სავსე იყო ინფორმაციით საქართველოზე, ჩვენს პრეზიდენტზე, პრეზიდენტის ცოლზე, ქართულ პროდუქტებსა და სანარმოებზე. თუ ომი და საშინელება არ ხდება, არანაირი ინფორმაცია არ არის საქართველოზე. შენს ქვეყანაში რომ რაღაც ცუდი მოხდება, შენი იდენტობა უფრო მნიშვნელოვანი და თვალსაჩინო ხდება, გეკითხებიან რაღაცეებს და აინტერესებთ შენი ქვეყნის შესახებ.

2009 წელს, რუსეთ-საქართველოს ომზე ნამუშევრით სტამბოლის ბიენალეზე მივიღე მონაწილეობა. ამ ბიენალეში დიდი ადგილი ეთმობოდა აქტუალურ პოლიტიკურ თემებს და არტ-ჟურნალისტური ტენდენციები დავინახე. სტამბოლის ბიენალეზე ვნახე ნამუშევრები ისეთ პრობლემატურ თემებზე, რასაც ტელევიზიით ვერ ნახავ და გაიგებ.

ბიენალეს მერე, გადაწყვიტე მომეძიებინა და პუბლიკაციად შემეყრა ინფორმაცია ისეთ მხატვრებზე, ვინც აქტუალურ თემებს ბევრად უფრო საინტერესოდ გადმოცემს, ვიდრე საერთაშორისო არხები, პროგრამები და ასე შემდეგ. მაგალითად, კარლოს მოტა (<http://carlosmotta.com>) კოლუმბიელი მხატვარია, რომელმაც თავისი ნამუშევრისთვის „The Good Life“ ლათინური ამერიკის სხვადასხვა ქვეყანაში შეერთებული შტატების შესახებ 360 ინტერვიუ ჩაწერა მოქალაქეებთან; ან კიდევ, ვენდელინ ვან ოლდენბორგი (Wendelien van Oldenborgh), რომელმაც ჰოლანდიური ჯარის ისტორიაზე კვლევა და ფილმი გააკეთა. ჰოლანდიური ჯარი დღესდღეობით ომებს არ აწარმოებს, უფრო ანალიტიკური ჯარია. ვენდელინი კი იკვლევს, როგორი იყო ჰოლანდიის ჯარი ახლო წარსულში და რა მოუწინაველი დანაშაულები აქვს ჩადენილი კაცობრიობის წინაშე. მისი ნამუშევრის თემა იყო კრიმინალი, რაც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ და მანამდე ჰოლანდიურმა ჯარმა ინდონეზიაში ჩაიდინა.

სოფო: რა სპეციფიკაცია აქვს ასეთ თანამშრომლობას და როგორ უთანხმდები ხელოვანებს საავტორო უფლებებზე?

ლადო: მხატვრებთან დაახლოებით ერთი წელი ვანარმოებდი მოლაპარაკებას იმის შესახებ, თუ ამ პუბლიკაციაში რომელ ნამუშევარს და ტექსტს გამოვიყენებდი. პუბლიკაცია 1000-იანი ტირაჟით დაიბეჭდა. ერთ-ერთმა ავტორმა, ვენდელინ ვან ოლდენბორგმა შეამჩნია, რომ მისი ნამუშევრის სათაური,

Sophia: How did your work and living abroad develop later?

Lado: In 2008, during the Russia-Georgia war I got interested in how the European media would discuss various events; what is the amount of information about specific countries during a certain period and how the information supply decreases after certain events, for instance after the war. During the war, Dutch press was full of information about Georgia, our president, his wife, Georgian products and enterprises. However unless there is a war or some other horrors take place, there is no information about Georgia at all. When something bad happens in your country, your identity suddenly becomes more important and visible; people ask you questions and are interested in you and your country.

In 2009, I participated in Istanbul Biennial with the work related to Russia-Georgia war. Current political events were emphasized at this Biennial and I saw art-journalistic tendencies there. At the Istanbul biennial I saw works concerning such problematic issues which are not broadcasted on TV.

After the Biennial, I decided to collect and publicize information about those artists, who present current topics in a more interesting way than international channels. For instance, Carlos Motta (<http://carlosmotta.com>) is an artist from Columbia who interviewed 360 people in different countries of Latin America for his project “The Good Life”, concerning the USA. Another person is Wendelien van Oldenborgh, who carried out a research and made a film on the history of the Dutch Army. Nowadays, Dutch Army is not engaged in any wars. It is rather an analytical and soft army. However, she explores what kind of army it was in the near past and what unrepentant crimes it committed against humanity. Her work dealt with crimes the Dutch Army committed in Indonesia before and after the Second World War.

Sophia: What makes this collaboration specific and how do you agree on copyright issues with the artists?

Lado: I had been negotiating with the artists which works and texts to publish for about a year. There were 1000 issues published and one of the artists, Wendelien van Oldenborgh, noticed that the title of her work “instruction” was misspelled as “instructions” and because of this I had to re-print the entire edition. Later, I found a creative solution to the problem - I used white color to hand-cover extra “s” in every copy of the edition containing the mistake.

Soon after this publication, I realized that I will not be able to sufficiently cover the topic and emphasize the fact that an artist is an excellent reporter by only making this publication. Hence, I started to think about creating platform for inviting and representing artists of this type. This gave birth to the idea of creating “Museum TV Station”.

Sophia: What is “Museum TV Station”?

Lado: It was my idea that with the help of the artists a museum can be an ideal information station. Imagine you are creating

instruction შეცდომით ეწერა, როგორც instructions და ამის გამო მომინა მთელი პუბლიკაციის თავიდან დაბეჭდვა. შემდგომში ამას კრეატიული გამოსავალი მაინც ვუპოვნე და ხარვეზით დაბეჭდილ პუბლიკაციაში ყველა ზედმეტი „ს“ ხელთ გადაეშალე თეთრი საღებავით.

ამ პუბლიკაციის გამოშვების შემდეგ, მალევე მივხვდი, რომ, უბრალოდ, ამ მხატვრების პუბლიკაციაში თავის მოყრით ამ თემას სათანადოდ ვერ წამოწევ და ვერ გაუსვამ ხაზს იმას, რომ მხატვარი იდეალური რეპორტიორია. ამიტომ დავიწყე ფიქრი, თუ როგორი პლატფორმა შემექმნა, სადაც ამ ტიპის ხელოვნებს მოვინვევდი და წარმოვაჩენდი. აქედან წამოვიდა „მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგურის“ შექმნის იდეა.

სოფო: რა არის ეს „მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგური“?

ლადო: ჩემი იდეა იყო, რომ მხატვრების წყალობით, მუზეუმში შეიძლება იყოს იდეალური საინფორმაციო სადგური. წარმოიდგინე, რომ შენივე თავისთვის ქმნი საინფორმაციო გადაცემას, ამაში რთავ ყველა იმ ადამიანს, ვისი აზრიც გაინტერესებს ამა თუ იმ თემაზე და ამ საინტერესო ველის შექმნით, ეს მათთვისაც და დამსწრე აუდიტორიისთვისაც საინტერესო ხდება. ამის კეთებით მეც ძალიან ბევრ ახალ ინფორმაციას ვიღებ. „მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგურის“ თემებს ამა თუ იმ ქვეყნის საზოგადოების არსებულ პრობლემატიკაზე ვაგებ, მაგალითად, სოციალურ ქსელებში, ბლოგებზე, ონლაინ გაზეთებში მოქალაქეების კომენტარებს ვიკვლევ და ეს კომენტარები ხშირად „მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგურის“ თემად იქცევა ხოლმე. ამ თემებზე, ასევე, ვაკეთებ „სამოქალაქო გაზეთს“.

სოფო: უფრო კონკრეტულად მომიყევი, როგორ აწყობ ამ ღონისძიებას.

ლადო: გინდა სამზარეულოში შეგიყვანო? მობრძანდი სამზარეულოში, გააღეთ კარი, ნახეთ, რა კარგი, ცოცხალი „პრიპასები“ გვაქვს აქ - მონაწილე მხატვრები და მაცურებელი, რომლებთან ერთადაც ვქმნით ინფორმაციას.

სოფო: რამდენადაა „პრიპასები“ გარეცხილი და წინასწარ გამზადებული?

ლადო: მარტო მონაწილე მხატვრები არიან „გარეცხილები“ და „გამზადებულები“, იციან, რა თემაზე უნდა ილაპარაკონ და დაახლოებით რა დროში უნდა ჩაეტიონ. მაგრამ მათი მონაწილეობა შეიძლება სხვადასხვანაირი იყოს. ეს შეიძლება იყოს მომზადებული სკაიპ-რეპორტაჟი, პერფორმანსი, საუნდპოეზია, ინტერაქტიური სიმღერა, ცეკვა და ა.შ. თავდაპირველად მე, როგორც პროექტის ავტორი, ვამზადებ თემას და ვინვევ ძირითად სამუშაო ჯგუფს. მერე ამ ჯგუფთან ერთად ვავითარებ პროექტს, ვწყვეტ, ვინ იქნება მონაწილე, სტუმარი, მოწვეული ექსპერტი, რათა ეს ღონისძიება ჩვენთვისაც და მაცურებლისთვისაც ცოცხალი და ინფორმატიული გამოვიდეს.

„მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგურის“ დროსაც ჩნდება პრობლემა საავტორო უფლების შესახებ, ბრიტანელმა ხელოვნმა ჩარლზ ფოქსმა ამ პრობლემას ძალიან საინტერესო გადაწყვეტა მოუფიქრა: თუკი ის რომელიმე

news program for yourself. You include all the people whose ideas on various topics you are interested in. Creation of this space makes it interesting for both artists and the audience. By doing this, I also get a lot of fresh information. The topics of “Museum TV Station” cover the problematic issues of societies in different countries. For instance, I study citizens’ comments in social networks, blogs, online newspapers and these comments usually become discussion topics for the “Museum TV Station”. I also use these topics to produce “Civil Newspaper”.

Sophia: Tell me in more detail about how you make this event.

Lado: Now you want me to show you ins and outs of the project? Please come inside and see good, fresh “ingredients” we have - participating artists and the audience, who make the information.

Sophia: To what extent are these fresh “ingredients” trimmed and prepared beforehand?

Lado: It’s only participating artists who are “washed” and “prepared”, they know the topics they are going to talk about and an approximate time limit allocated to their talk. However, their participation can be of various kinds - it might be prepared Skype presentation, performance, sound poetry, interactive song, dance, etc. In the beginning I, as a project author, prepare the topic and invite the working group. Then we together develop a project, we decide who is going to be a participant, a guest, an invited expert to make the event lively and informative for both the audience and us.

We encounter copyright problems during the “Museum TV Station” as well. British artist, Charles Fox has found a very interesting solution to this: if he participates in some events, he initially says that he is going to include quotes, music, etc. by different authors in his performance. That is, he made the copyright issue a part of his performance.

The “Museum TV Station” topics vary according to the country and the space they are taking place in. For instance, in Northern Ireland the project covered conflict between Catholics and Protestants. Due to this severe confrontation, districts are separated by walls there and citizens are actively involved in online discussions.

In Holland, different problems engaged society. Religion topic would not have been interesting here, since it is no longer the question of social discussion for this society. Here, in 2010 art budget suffered substantial reductions. This was the major topic of media and online discussions, and hence, it was the topic for the “Museum TV Station” as well.

Sophia: “Museum TV Station” is like a local television, as it might have been before, like in village television, without a filter, saying that somebody lost a cow and so on.

Lado: You can see it as a village television. This is a way to provide the information without any governmental ideological



„მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგური“, სახელოვნებო სივრცე სმარტ, ამსტერდამი, ნიდერლანდები, 2011, ფოტო: კარლოს მონტესი

Museum-TV-Station at Smart Project Space, Amsterdam, The Netherlands 2011, Photo by Carlos Montes.

ლონისძიებაში ერთვება, მონაწილის სტატუსით, თავიდანვე ამბობს, რომ პერფორმანსის ნაწილად სხვადასხვა ავტორის ციტატებს, მუსიკას და ა.შ. გამოიყენებს, ანუ მან საავტორო უფლებების საკითხი მისი პერფორმანსის ნაწილად აქცია.

„მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგურის“ თემები იმის მიხედვით იცვლება, თუ რომელ ქვეყანაში და რა სივრცეში ტარდება ლონისძიება. მაგალითად, ჩრდილოეთ ირლანდიაში პროექტი კათოლიკეებსა და პროტესტანტებს შორის დაპირისპირებებს დაეთმო. იქ, ამ მწვავე დაპირისპირების გამო, უბნები კედლებითაა დაყოფილი და მოქალაქეები ძალიან აქტიურად არიან ჩართული ონლაინ დისკუსიებში. ჰოლანდიაში სხვა აქტუალური პრობლემატიკა ჰქონდა საზოგადოებას, აქ რელიგიური თემა არ იქნებოდა საინტერესო, რადგან ამ საზოგადოებისთვის ეს თემა სოციალური დისკუსიის საგანი აღარ არის. 2010 წელს, ჰოლანდიაში სახელოვნებო ბიუჯეტზე დიდი შემცირებები მიდიოდა, მედიაში და ონლაინ დისკუსიებში სულ ეს თემა ტრიალებდა. ამიტომ „მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგურის“ თემადაც ეგ შევარჩიეთ.

filters and without any mediation when a journalist processes it first for himself, then again to make it attractive for the television boss, and then once more to adapt it to a larger corporation and so on without end. In our case, an artist and a critically thinking citizen do not trust mass media. It exhausted its credit limits in every country, but still has fascinating power for capturing masses.

Sophia: How did the “Museum TV Station” run in Georgia and what was the topic?

Lado: The topic in Georgia was “Mapping the Caucasus with You”. Its starting point was that there is no contact between the North and the South Caucasus. However memories of how we used to live side by side are still alive. “Museum TV Station” took place in Tbilisi and Batumi. These two events turned out different as the audiences differed. For instance, in Tbilisi it was my friends, art community and relatives who came. In Batumi the topic was enriched by Turkey and the Black Sea coast contacts. The audience there, which was absolutely unknown to

სოფო: „მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგური“ ლოკალური ტელევიზიისთვისაა, ნინათ როგორც შეიძლება ყოფილიყო, ან სოფლებში რომ ტელევიზიაა, ფილტრის გარეშე, თემებით - ამან ძროხა დაკარგა და ა.შ.

ლადო: სოფლის ტელევიზიადაც შეგიძლია აღიქვა. ეს არის ინფორმაციის გავრცელება სახელმწიფო იდეოლოგიის ფილტრის და მედიაციის გარეშე, სანამ ჟურნალისტი დაამუშავებს - ჯერ თვითონ, მერე ტელევიზიის უფროსის გემოვნებით, რომ მერე დიდ კორპორაციას მოარგოს და ასე შემდეგ, გაუთავებლად. ჩვენს შემთხვევაში, მხატვარი და ანალიტიკურად მოაზროვნე მოქალაქე აღარ ენდობა მასმედიას, მასმედიამ ყველა ქვეყანაში ამონეურა თავისი ნდობის ფაქტორი, მაგრამ კვლავ აქვს მომწესხავი ძალა მასების მანიპულირებისთვის.

სოფო: საქართველოში როგორ ჩატარდა და რა თემას მიეძღვნა „მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგური“?

ლადო: საქართველოში თემა იყო „ერთად შევექმნათ კავკასიის რუკა“. ამის ამოსავალი წერტილი იყო ის, რომ ჩრდილო და სამხრეთ კავკასიას შორის არ არის კონტაქტი, მაგრამ ჯერ კიდევ არის ცოცხალი მოგონებები, თუ როგორ ვცხოვრობდით ერთმანეთის გვერდით, „მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგური“ ჩატარდა თბილისსა და ბათუმში. ეს ორი ღონისძიება სხვადასხვანაირი გამოვიდა, რადგან აუდიტორია იყო სხვადასხვა. თბილისში, მაგალითად, სულ ჩემი მეგობრები, ხელოვნები და ნათესავები მოვიდნენ. ბათუმში თემას დაემატა თურქეთის და შავიზღვისპირეთის კონტაქტები. აქ ჩემთვის სრულიად უცნობი აუდიტორია იყო, რომელსაც მართლა აინტერესებდა და გულთან ახლოს მიჰქონდა ეს თემა. მაგალითად, ბათუმში, სადაც შავიზღვისპირეთის რუკას ვაკეთებდით, განგებ ვთქვი, რომ ბათუმსა და სოხუმს შორის არ არის კონტაქტი. იქვე, აუდიტორიიდან, სამმა ჩემთვის უცნობმა პიროვნებამ თქვა, რომ მათ აქვთ კონტაქტი. ორმა თქვა, რომ ქორწილებში დადის სოხუმში, ერთმა აღნიშნა, რომ თუ ვინმე გარდაიცვალა, მაშინ ჩადის სოხუმში ნათესავთან და ა.შ. ანუ ასეთი ინფორმაცია ჩემთვისაც ახალია, ტელევიზორში ვერ გაიგებ ეგეთ რაღაცეებს. ბათუმში, ასევე, აქტიურად ჩაებნენ შეკითხვებით სკაიპ-სტუმართან, რომელიც ოსეთიდან ჩაგვეერთო. ოსმა მხატვარმა ყაზბეგ ტედეევმა ისტორია მოყვა თავის ქალაქზე, რასაც აუდიტორიის მხრიდან დიდი გამოხმაურება მოყვა, რადგან ძალიან ბევრი საერთო დინახეს ოსეთსა და საქართველოს შორის. მე კი ამ დროს ვთქვი, რომ არაფერია საერთო საქართველოს და ოსეთს შორის. ამით შევექმენი დაძაბულობა, რაც ყოველთვის აჩქარებს თემის ბოლომდე გახსნას ან მის ჩაკეტვას.

სოფო: როგორ ქმნი და რა დატვირთვა აქვს ამ დაძაბულობას?

ლადო: როცა მსგავს პროექტს აკეთებ, ცოცხალ აუდიტორიასა და სკაიპით ჩართულ მონაწილეებს შორის ენერგიული მედიაცია უნდა შედგეს. რაიმე თემა რომ გახსნა, დაძაბულობაა საჭირო, რადგან ამ დაძაბულობის დროს, მონაწილეები და აუდიტორია ერთად ცდილობენ იპოვონ გამოსავალი. გამოსავლის ერთობლივად ძიებით კი ეს პროექტი ყველასთვის საინტერესო ხდება.

სოფო: ყოფილა ისეთი შემთხვევა, რომ ზედმეტად დაძაბულა სიტუაცია? მითუმეტეს რომ ყოველთვის მტიკინეულ თემებს ირჩევ.

me, was really interested and touched by the topic. For instance, in Batumi as we were making the map of the Black Sea coast, I deliberately mentioned that there was no contact between Batumi and Sokhumi. Three people from the audience, whom I did not know, said that they actually had contacts: two of them said that they visited Sokhumi on weddings and one of them said that the trips to the relatives in Sokhumi were made in case of somebody's death. This kind of information is fresh for me too. Things like that are not reported on TV. The engagement with a Skype guest from Ossetia was also very active in Batumi. Ossetian artist, Kazbeg Tedeev told us the story of his town which caused quite a reaction in the audience as they saw a lot in common between Ossetia and Georgia. And at this moment I said that there was nothing in common between Georgia and Ossetia. This created tension, which always either boosts the topic or closes it up.

Sophia: How do you create this tension and what is it for?

Lado: When you deal with projects like this, you should make a good, energetic mediation between live audience and the participants involved through Skype. Some tension is necessary to advance a certain topic, because this is when participants and the audience try to find the solution together. This joint effort to find solution makes the project interesting for everybody.

Sophia: Have you ever had a case when the situation would become overstrained? Especially, since you always address sensitive issues.

Lado: I created the map of Sokhumi based on the childhood memories of a lot of Georgians and Abkhazians. I illustrated these memories on the map and another layer was added to it - that of the Sokhumi streets today. When I exhibited it in Batumi and visitors discovered Ardzinba Street, they protested against it and the situation became tense. They started asking how it was possible that I was talking about childhood memories and had contemporary street names on the map. But this is the idea of the map to look at the past, analyze the present day situation there and imagine the future. When making maps I think within these three dimensions and offer others as well to imagine what kind of positive future the Caucasus might have in 20-50 years time. Everybody imagines it in the same way, everybody sees the Caucasus as a good, happy place without wars and tensions. A lot of people think that in the future nationalism must retreat to the background and the individuals should become important despite their ethnic identity.

Sophia: Well, what common line can you see between the Pirosmeni and your last project?

Lado: There is no common line at all. I was 17-19 years old when I was working on the Pirosmeni topic, and that artist Lado Darakhvelidze does not exist any more. From that Lado Darakhvelidze I remember some small stories at the level of senses, but I have nothing in common with him.

It has been two years since I organized "Museum TV Station" and it is for this project that I want to keep Lado Darakhvelidze alive for a long time.



„მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგური“, ეროვნული ბიბლიოთეკა, კარტოგრაფიის განყოფილება, თბილისი, საქართველო 2012, ფოტო: ლადო დარახველიძე

Museum-TV-Station at National Library, Cartography department, Tbilisi, Georgia 2012, Photo by Lado Darakhvelidze

ლადო: ბევრი ქართველის და აფხაზის ბავშვობის მოგონებებზე დაყრდნობით, სოხუმის რუკა შევქმენი. ეს მოგონებები ჩემს მიერ იყო ილუსტრირებული ამ რუკაზე და ამას კიდევ ერთი შრე ქონდა დამატებული - თუ როგორია სოხუმის ქუჩები დღეს. ეს რომ გამოვფინე ბათუმში და დამთვალე რეგულარულად არძინბას, ასევე 90-იან წლებში მებრძოლი აფხაზი გენერლის ქუჩა აღმოაჩინეს, პროტესტი გაუჩნდათ და დაიძაბა სიტუაცია. დამიწყეს გამოკითხვა, ბავშვობის მოგონებებზე გველაპარაკები და თან დღევანდელი სოხუმის ქუჩის სახელები გაქვს დატანილიო. მაგრამ რუკის იდეაც ის არის, რომ შეხედო წარსულს, გაანალიზო, რა მდგომარეობაა დღეს და წარმოიდგინო მომავალი. როცა რუკებს ვაკეთებ, ამ სამგანზომილებიან ვიქტრობ და სხვებსაც ვთავაზობ, რომ წარმოიდგინონ, თუ როგორი შეიძლება იყოს კავკასიის დადებითი მომავალი

20-50 წლის შემდეგ. ამაზე ყველას ერთნაირი წარმოდგენა აქვს, მომავალში კავკასიას ყველა წარმოიდგენს, როგორც კარგ, ბედნიერ ადგილს ომების და დაძაბულობის გარეშე. ბევრი ადამიანი ფიქრობს, რომ მომავალში ნაციონალიზმი უკანა პლანზე უნდა გადავიდეს და ადამიანი გახდეს მნიშვნელოვანი, მისი ეთნიკური მიკუთვნებულობის გარეშე.

სოფო: კარგი, ფიროსმანის პროექტიდან ბოლო პროექტამდე რა საერთო ხაზს ხედავ?

ლადო: არანაირი საერთო ხაზი არ არის. ფიროსმანის თემაზე რომ ვმუშაობდი, მაშინ 17-19 წლის ვიყავი და ის ლადო დარახველიძე აღარ არსებობს. ორი წელია, რაც „მუზეუმ-სატელევიზიო-სადგურს“ ვუკეთებ ორგანიზებას.

მინა ჰენრიკსონი და სეზგინ ბოინიკი ესაუბრა ნინი ფალავანდიშვილი.

სეზგინ ბოინიკი (1977, პრიზენი), ცხოვრობს და მუშაობს ჰელსინკიში. ამჟამად დოქტორანტურის კურსს გადის სიუევასკილას უნივერსიტეტის სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტზე. მუშაობს სადოქტორო დისერტაციაზე, სახელწოდებით „1963 - 1972 წლებში იუგოსლავიის შავი ტალღის კულტურული პოლიტიკა“. გამოქვეყნებული აქვს ნაშრომები პანკ კულტურაზე, პოლიტიკისა და ესთეტიკის კავშირზე, კულტურულ ნაციონალიზმზე, ასევე საერთაშორისო და იუგოსლავიური კინოს მდგომარეობაზე. არის წიგნის „ნაციონალიზმი და თანამედროვე ხელოვნება“, თანარედაქტორი (მინა ჰენრიკსონთან ერთად, რიზომა და EXIT, პრისტინა, 2007) და წიგნის „პანკის და ანდერგრაუნდის ისტორია თურქეთში, 1978-1999“, თანავტორი (თოლგა გულდალთან ერთად, BAS, სტამბოლი, 2008). სამეცნიერო საქმიანობის გარდა, სეზგინ ბოინიკი აქტიურადაა ჩართული კონცეპტუალურ ხელოვნებაში. მისი ბოლოდროინდელი ნაშრომებია: „ახალი კოლექციები“ (სურათების გახსენება, ბრილი, ბოსტონი და ლეიდენი, 2011), „დუსან მაკავეჯევის კულტურული პოლიტიკა“ (KINO! ჟურნალი, N15, ლიუბლიანა, 2011), „თანამედროვე ხელოვნების თეორიული პრაქტიკის ნაკლავანებები“ (ჟურნალი Visual Art Practice, 10.2, ლონდონი, 2011), „ლოზუნგების ხელოვნება - ორ ნაწილად“, (TKH 19 და 20 გამოცემები, ბელგრადი, 2012). მისი სამხატვრო ნამუშევრებია „ლენინის შესახებ: ატლასები, პერბარიუმები და რიტუალები“ (ანდერს ბერგმან გალერი, ჰელსინკი, 2013) და სამხატვრო წიგნი „წინააღმდეგობრივი მოდელი“ (თანავტორი: მ.ლ.ჰენრიკსონი, Labyrinth press, სტოკჰოლმი, 2012).

მინა ჰენრიკსონი (1976, ულუ), ცხოვრობს ჰელსინკიში. მინა მუშაობდა სხვადასხვა სამხრეთ ევროპულ ქალაქში და 2003 წლიდან პერიოდულად ცხოვრობდა სტამბოლში. სწავლობდა ხელოვნებას ბრაიტონში, ჰელსინკიში და მამაოში. მისი მხატვრული ნამუშევრების ერთ-ერთი თემაა სამხატვრო სცენების დინამიკა და ძალაუფლების პოზიციები. 2010 წელს, მინამ თურქეთში, ტრაპიზონში პერმანენტული საჯარო სახელოვნებო ნაშრომი განახორციელა. თავის სახელოვნებო ნაშრომში მინა, სოციოლოგ სეზგინ ბოინიკთან ერთად, აქტიურად მუშაობდა ნაციონალიზმის საკითხზე თეორიული თვალსაზრისითაც და თანამედროვე ხელოვნებასთან მიმართებაშიც.

ამჟამად, მიმდინარე პოლიტიკური მოვლენების უკეთ გასაგებად, ის ისტორიით, ისტორიული ამბებით, განსაკუთრებით კი - დატოვებული მემკვიდრეობით დაინტერესდა.

Nini Palavandishvili in conversation with Minna Henriksson and Sezgin Boynik

Sezgin Boynik (1977, Prizren), lives and works in Helsinki. He is Phd candidate in Jyväskylän University Social Science department. He is working on thesis “Cultural Politics of Black Wave in Yugoslavia from 1963 to 1972”. He has been publishing on punk, relation between aesthetics and politics, on cultural nationalism, Situationist International and Yugoslavian cinema. Co-edited reader “Nationalism and Contemporary Art” (with Minna L. Henriksson, Rhizoma & EXIT, Prishtina, 2007), and co-authored book on “History of Punk and Underground in Turkey, 1978-1999” (with Tolga Guldalli, BAS, Istanbul, 2008). Apart from scholarly work he is also active as conceptual artist. Recent articles include “New Collectives” (Retracing Images, Brill, Boston & Leiden, 2011), “Cultural Policy of Dusan Makavejev” (Kino! Journal No. 15, Ljubljana, 2011) “Discontents with Theoretical Practices in Contemporary Art” (Journal of Visual Art Practice 10:2, London, 2011) “Art of Slogans - in two parts” (TKH no 19 and 20, Belgrade, 2012). Art works are installation “On Lenin: Atlases, Herbariums and Rituals” (Anders Bergman Galleri, Helsinki, 2012) and art-book “Counter-constructivist Model” (co-authored with M.L. Henriksson, Labyrinth Press, Stockholm, 2012).

Minna Henriksson (1976, Oulu) lives in Helsinki. She has worked in many Southeast European cities and has lived in Istanbul for several periods since 2003. She studied art in Brighton, Helsinki and Malmö. One of the topics in her artistic work has been dynamics and power-positions in art scenes. In 2010 she realized a permanent public artwork in Trabzon, Turkey. She has been working with the issue of nationalism in her artistic work as well as theoretically, in connection to contemporary art, together with sociologist Sezgin Boynik. Currently, with the aim at better understanding the political operations of today, she is interested in exploring history, and its narration, especially regarding the legacy of the Left.

Nini Palavandishvili was born and raised in Tbilisi, Georgia. After studying Art History in Tbilisi, she graduated from the UdK Berlin in Faculty of Public and Industrial Communication. After returning back to Georgia she worked as graphic designer for diverse advertising companies, cultural institutions, media and book publishers. Designing catalogues for exhibitions and individual artists led her way back to visual art and artist community. In 2006 Nini joined artist initiative GeoAIR and since then she is actively engaged in curating and organizing international exchange projects in Georgia and beyond its



სეზგინ ბოინიკი და მინა ჰენრიკსონი გეოაირის რეზიდენციაში / Sezgin Boynik and Minna Henriksson at GeoAIR residency

ნინი ფალავანდიშვილი, დაიბადა და გაიზარდა თბილისში, საქართველოში. თბილისში ხელოვნების ისტორიის შესწავლის შემდეგ, დაამთავრა ბერლინის UdK-ს საჯარო და ინდუსტრიული კომუნიკაციის ფაკულტეტი. საქართველოში დაბრუნების შემდეგ, მუშაობდა სხვადასხვა სარეკლამო კომპანიაში გრაფიკულ დიზაინერად, კულტურის სფეროს დაწესებულებებში, მედია და ლიტერატურულ გამოცემებთან. გამოფენების და ცალკეული მხატვრების კატალოგების დიზაინზე მუშაობამ, იგი სახელოვნებო წრეში დააბრუნა. 2006 წელს სახელოვნებო ინიციატივა გეოეარს შეუერთდა და მას შემდეგ, საქართველოში და მის ფარგლებს გარეთ, სხვადასხვა საერთაშორისო გაცვლითი პროგრამის ორგანიზებასა და კოორდინაციაში არის აქტიურად ჩართული. 2010 წლიდან ნინი ფალავანდიშვილი, ასევე, თბილისში, GeoAir-ის მიერ ორგანიზებული არტ რეზიდენციის პროგრამის კოორდინატორი გახლავთ.

თავისი პროექტების მეშვეობით, ნინი იკვლევს სოციალურ და პოლიტიკურ კონტექსტებს და მის ასახვას კულტურულ პროდუქციებში და თანამედროვე ხელოვნებაში. დანიტერესებულია იმ სახელოვნებო პრაქტიკით, რომელიც ინოვაციურ ფორმებს იძენს და ეძებს ისეთ ენას, რომელიც პოლიტიკურ და სოციალურ მოვლენებს გადმოცემს.

ნინი ფალავანდიშვილი: მინა, მოკლე ექსკურსი თქვენი სახელოვნებო ბიოგრაფიის შესახებ: თავდაპირველად განათლება მიღებული გაქვთ მხატვრობაში. შემდეგ მულტიმედიის მიმართულებით სწავლობდით და დამამთავრებელი კურსი კრიტიკულ სწავლებაში გაიარეთ. თქვენ დაშორდით მხატვრობას და თქვენი ნაშრომების უმეტესობა, რომელიც ნაციონალიზმს, ურბანულ გარემოს და ჩვენს სოციალურ გარემოს ეხება, დაფუძნებულია კვლევებზე. შეგიძლიათ გვიამბოთ, რამ ჩამოაყალიბა თქვენი ინტერესები და რა როლს თამაშობს კვლევა ხელოვანის მუშაობაში?

მინა ჰენრიკსონი: გარკვეულწილად, ყოველთვის მსიამოვნებდა ხატვა და ახლაც ასეა, რადგან ეს საქმიანობა მედიტაციურია და მას გარკვეული ისტორიული ღირებულება გააჩნია. თუმცა რაღაც მომენტში, ხატვა ჩემთვის შემზღუდავი აღმოჩნდა, როდესაც საზოგადოებაში არსებულ დამაბრკოლებელ თემებზე, პოლიტიკასა და ისტორიაზე, ხელოვნების სტრუქტურაზე საუბრის სურვილი გამიჩნდა. ასევე სირთულესთანაა დაკავშირებული ნახატების გატანა გალერეის კედლებს მიღმა და ამით ისინი ელიტური ხელოვნების წრეში რჩებიან. შესაბამისად, არ ვიცი, რა მომეხერხებინა ხატვისთვის. იმედი მაქვს, ოდესმე ისევ მივუბრუნდები მათ. რაც შეეხება კვლევას, ეს ჩემი მუშაობის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ჩემი კვლევები კლასიკური აკადემიური ნაშრომები არ გახლავთ. როგორც ხელოვანს, მეტი თავისუფლება მაქვს, რომ გამოვტოვო რაღაც დისციპლინები და მივიღო ისეთი შედეგები, რასაც მეცნიერები ვერასოდეს გაბედავენ. მაგალითად, სახელოვნებო სცენების რუკის შექმნისას, რომელზეც 2005-2009 წლებში ვმუშაობდი, ინფორმაციის წყაროდ ჭორებს და პირად საუბრებში მოსმენილ ამბებს ვიყენებდი. რადგან ყველაფერი დაწერილი და გასაჯაროებული იყო, ბევრმა ვერ გააცნობიერა ის ფაქტი, რომ სულაც არ არის აუცილებელი, წარმოდგენილი ინფორმაცია ფაქტობრივი მასალა იყოს.

borders. Nini Palavandishvili is also a coordinator of an art residency program launched by GeoAIR in January 2010 in Tbilisi, Georgia.

Through her projects Nini researches on social and political contexts and its interpretation in the context of cultural production and contemporary art. She is interested in artistic practice that gives innovative forms and finds a language with which it is possible to speak about political and social matters.

Nini Palavandishvili: Minna, Shortly about your artistic background: your primer education is in painting. Then you were studying at multimedia department and made a postgraduate course in critical studies. You have moved away from painting and most of your works which touch topics as nationalism, urban space, our social surrounding are based on research. if you could tell us what shaped your interests and what role does research play in works of a visual artist?

Minna Henriksson: I really enjoyed the painting medium, and I still do, because it is very meditative and it has a certain art historical weight. But at some point it became limiting for me, when wanting to speak about complex issues in the society, about politics and history, and about art structures. Also it is difficult to take painting away from the gallery environment and it remains within the elite high art circles. I didn't know what to do with painting any longer. I hope to get back to it one day. Research is very important element in all my work. But it is not a classic academic research. As artist I have much more freedoms to jump across disciplines, and suggest outcomes that academic researchers would not dare to do. For example in the maps of art scenes that I made between 2005 and 2009 I was treating rumors and privately spoken information as the source data. Because everything was written down and made public, many viewers could not overcome the fact that the presented information was not necessarily factual.

Another occasion where I felt the freedom of research from artistic point of view and with artistic means was when looking into the Finnish swastika symbol and its connection with the Aryan race ideology. Historians and art historians, whom I consulted, said that there is not something incorrect in my research and assumptions. But at the same time they would be cautious in making such connections.

As artist I have the means at hand to make propositions and pose questions that suggest new readings of historical issues and provoke discussion. Analyzing and rereading history is important in understanding the structures of today, as it tells how we have arrived to where we are at, and also it reveals how history is being written from point of view of today's political motivations.

N.P. As part of research or as findings from your research on certain topic, you are using lots of old material from archives and old documentation. How is copyright issue approached here? And where is the borderline of your as artist individual authorship over the work and of those persons who's work you are using for your own work?

მეორე შემთხვევა იყო, როდესაც ჩემმა, როგორც ხელოვანის, თავისუფლებამ მიბიძგა და ხელოვნების მიმართულებით, ფინური სვასტიკის სიმბოლოს და მისი არიული რასის იდეოლოგიასთან კავშირის კვლევა დავიწყე. ზოგადად, ისტორიკოსები და ხელოვნების ისტორიკოსები, რომლებთანაც კონსულტაციები გავიარე, მარწმუნებდნენ, რომ ჩემს კვლევებსა და ჰიპოთეზაში არაფერი უმართებულო არ ყოფილა. თუმცა თავად მაინც თავს არიდებდნენ ასეთ შრეებში ჩაღრმავებას.

როგორც ხელოვანს, ხელთ მქონდა ჩემი დებულებების გამოთქმის და შეკითხვის ისე დასმის საშუალება, რომელიც ახალ ისტორიულ ჩანართს წარმოშობდა და, ასევე, დისკუსიას გამოიწვევდა.

დღევანდელი სტრუქტურის უკეთეს გასაგებად, საჭიროა ისტორიის გადაკითხვა და გაანალიზება, რადგანაც მხოლოდ ამით გავიგებთ, როგორ მოვედით იქამდე, სადაც ვართ და, ასევე, გამოვარკვევთ იმას, თუ როგორ იწერებოდა ისტორია - უკვე დღევანდელი პოლიტიკური მოტივების გადასახედოდან.

ნ.ფ. გარკვეული საკითხის კვლევისას და აღმოჩენებისას უამრავ ძველ მასალას და დოკუმენტაციას იყენებთ არქივებიდან. აქ რა მიდგომით ხელმძღვანელობთ, საავტორო უფლებების თვალსაზრისით? რა საზღვრებშია მოქცეული ნაშრომზე ინდივიდუალური ხელოვანის საავტორო უფლება და იმ პირების უფლებები, რომელთა ნაშრომებსაც საკუთარ შრომებში იყენებთ?

მ.ჰ. მართლაც უამრავ მასალას ვიყენებ არქივებიდან. არქივების უპირატესობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ იოლად მიაკვლევ მასალის პირველწყაროს. ფოტოს გადასაღებად ზოგჯერ გარკვეული საფასურის გადახდა გინევს და ყველაფერი არ არის გათვალისწინებული გამოსაქვეყნებლად. მაგალითად, ფინეთის 1918 წლის სამოქალაქო ომის დროინდელი ფოტოები, მათზე ასახული პიროვნებების იდენტიფიკაციიდან გამომდინარე, მეტად სენსიტიურია.

სხვის შრომებს ჩემი მუშაობისას მხოლოდ ინტერვიუს სახით ვიყენებ - კერძოდ, როდესაც ხელოვანები თავიანთი საქმიანობის შესახებ მიაშრობენ. აქამდე ამასთან დაკავშირებით პრობლემა არ მქონია, თანაც ჩემს რესპონდენტს ყოველთვის ვეუბნები, როგორ კონტექსტში იქნება შემდეგ მათი ნაამბობი გამოყენებული. ამასწინათ საქმე გართულდა, როდესაც რასისტული ტრადიციის პრობლემის ხაზგასასმელად, ვაჟთა გუნდის წევრებისთვის ფოტოს გადაღება გადაწყვიტე. რადგანაც ბიჭები არასრულწლოვნები იყვნენ, ფოტოს გადასაღებად ნებართვის აღება მათი მშობლებისგან მჭირდებოდა. როცა მშობლებმა გაიგეს, რომ მათი საყვარელი რასისტული ტრადიციის გასაკრიტიკებლად ფოტოს გადაღებას ვაპირებდი, ბავშვებს ამ საქმეში მონაწილეობა აუკრძალეს. ბოლოს გამიმართლა და რამდენიმე არატრადიციონალისტის ახალგაზრდა ვიპოვე, რომლებიც აღნიშნულ კონტექსტში ფოტოს გადაღებაზე დამთანხმდნენ. ესენი სამხატვრო სკოლის დანეებითი კლასების მოსწავლეები არიან. მეორე სირთულეს მაშინ გადავწყვიტე, როდესაც ფინეთის ეროვნული გმირის, აქსელ გალენ-კალელას ცნობილი ნახატის გადაღება გადაწყვიტე. მისი ცნობილი ნახატი „აინოს ტრიპტიქი“ დღეს ფინეთის ბანკის საკუთრებაა,

M.H. I use a lot of material from different archives. It is the precondition of the archives even to access the material that the source is mentioned. Sometimes you need to pay a small fee for a photograph, and not everything is possible to be published, for example many photo archives of the Finnish Civil War of 1918 are still sensitive regarding protection of identity of persons.

I have used work by other artists within my work only in interview situations, where the artist is telling about the work. There have not been any problems with that, and like other interview material, I inform the interviewee as well as possible about the context in which the material will be used.

Problems arose recently when I planned to photograph members of boys' choir in order to problematize local tradition as racist. The boys were under aged and needed permission from their parents for the photo. When the parents understood that I intended to criticize their beloved tradition, which the choir is protecting, unchanged, they refused to let their children take part. Luckily in the end I found some non-traditionalist youth, who didn't mind being photographed in this context. They were primary school students with art emphasis.

Another difficult situation was when wanting to photograph a famous painting by Finnish national hero, Akseli Gallen-Kallela. The painting Aino-triptych, (first version from the year 1889) is in the possessions of the Bank of Finland and it has massive wooden frames with golden swastikas going around. My intention was to present the photograph of the painting in the context of my research of the meanings of the swastika symbol in Finland. The person in charge of the collections in the Bank of Finland told me that he will find out whether it is possible to photograph it, and to get back to me via email.

A week later I received a phone call from the lawyer of the Bank of Finland. We had a long telephone conversation during which I learned about the articles in the Finnish copyright law to do with protection of classics and 'respect right', copyright law articles 52 and 53. Also we had a debate about whether we can even speak about swastika, or if we should use a more euphemistic word, such as 'sun swirl'. My argument was that the director of the Gallen-Kallela Museum uses the swastika-word in the context of speaking about the frame of the Aino-triptych and so we can use it too (http://www.suomenpankki.fi/en/julkaisut/muut_julkaisut/Documents/eDocker2/Akseli_Gallen-Kallela_EN.pdf). Also the lawyer revealed to me that he happens to be one of the board members of the Gallen-Kallela foundation. He told me that in order for the Bank of Finland to be able to even consider my request, I need to provide with a reading of the copyright law from the Ministry of Education for my project plan, where the context of the photo-documentation of the painting is described in detail.

That was the beginning of a complicated bureaucratic procedure, during which the lawyer of the Bank of Finland called me a number of times, usually in the evenings, I preferred writing him emails, and I had some conversations with the Ministry of Education. The specialist of the copyright law in the Ministry of Education was amazed by my request, as they

ნახატი მასიური ხის ჩარჩოშია ჩასმული, რომელზეც ირგვლივ ოქროს სვასტიკებია დატანილი. ჩემი მიზანი იყო ნახატის ფოტოგრაფირება ჩემი კვლევის ფარგლებში, რომელიც სვასტიკის, როგორც ფინეთის სიმბოლოს მნიშვნელობის გარკვევას გულისხმობს.

ადამიანი, რომელსაც ბანკში ამ საქმის მოგვარება ევალებოდა, დამპირდა, რომ ელექტრონული ფოსტით დამიკავშირდებოდა და გამაგებინებდა, რა იყო საჭირო ფოტოს გადასაღებად. ერთი კვირის შემდეგ, ტელეფონით დამიკავშირდა ფინეთის ბანკის იურისტი. საკმაოდ ხანგრძლივი საუბრისას, მან განმიმარტა, რომ არსებობს ფინეთის საავტორო უფლებების შესახებ კანონში 52-ე და 53-ე მუხლები, რომელთა მიხედვით, ხელშეუხებელია კლასიკის უფლება და, ამავდროულად, დაცულია „პატივისცემის უფლება“. აქვე საკმაოდ კარგად განვიხილეთ თვითონ სვასტიკის სახელის თემა, გვენოებინა მისთვის სვასტიკა თუ ევფემისტურად გვენოებინა „მზის ბრუნვა“. არგუმენტად ვიყენებდი გალენ-კალელას მუზეუმის დირექტორის მიერ გამოყენებულ სიტყვას - სვასტიკა, რომელსაც იგი ნახატის ჩარჩოზე გამოსახულს ფიგურებს უწოდებდა. (http://www.suomenpankki.fi/en/julkaisut/muut_julkaisut/Documents/eDocker2/Akseli_Gallen-Kallela_EN.pdf).

საუბრისას იურისტიმ აღნიშნა, რომ ის გალენ-კალელას ფონდის საბჭოს ერთ-ერთი წევრი გახლდათ. ამის შემდეგ, ეს ადამიანი დამპირდა, რომ ჩემი თხოვნის დაკმაყოფილების შესაძლებლობას გაარკვევდა. ამასთან, ისიც მითხრა, რომ ჩემი სამოქმედო გეგმისთვის განათლების სამინისტროდან საავტორო უფლებების შესახებ კანონის გამოთხოვა მჭიდრობოდა. აქედან დაიწყო რთული ბიუროკრატიული პროცედურები, რომლის დროსაც რამდენჯერმე მომიწია ფინეთის ბანკის იურისტთან შეხვედრა და ვინაიდან ეს შეხვედრები, ძირითადად, საღამოობით იგეგმებოდა, ვარჩიე ელექტრონული მიმონერა მენარმოებინა და პარალელურ რეჟიმში, ასევე, მიმონერას ვანარმოებდი განათლების სამინისტროსთან.

განათლების სამინისტროს საავტორო კანონის სპეციალისტი გაცემული იყო ჩემი თხოვნით, რადგანაც მათთვის ჯერ არასოდეს არ მიუმართავთ ჰიპოთეზის დონეზე არსებული დარღვევის შესასწავლად და, ამდენად, არასოდეს ყოფილან მსგავს სიტუაციაში. საბოლოოდ კი, სამინისტროდან მივიღე წერილი, სადაც ისინი მე და ფინეთის ბანკს ჩვენი უფლებების, კერძოდ კი - სიტყვის თავისუფლებისა და არტისტული თავისუფლების შესახებ შეგვახსენებდნენ.

ასევე, ჩემი მოთხოვნები გადაუგზავნეს გალენ-კალელას მუზეუმის დირექტორს, რომელმაც, თავის მხრივ, მუზეუმის მკვლევარს დამაკავშირა, ხოლო ამ უკანასკნელმა კი - გარე მკვლევარს. გარე მკვლევარმა წასაკითხი მასალა მომცა, რომელსაც გალენ-კალელას მუზეუმის ექსპერტებისგან ვერ მივიღებდი. ამ გარე მკვლევარმა დამიდასტურა, რომ გალენ-კალელას სვასტიკასა და იმდროინდელ რასისტულ თეორიებთან, კერძოდ კი არიანიზმთან კავშირი არსებობდა. თუმცა, ამ ქალბატონმა აქვე დაამატა, რომ 1880-იანი წლების პერიოდის არიანიზმის თეორია ნაცისტური გერმანიის თეორიისგან განსხვავდებოდა. შესაბამისად უკვე გალენ-კალელას მუზეუმის ექსპერტი

don't read the copyright law applied to a hypothetical copyright violation, but to situations which have already happened and he had never before been addressed with such a request. Finally I received a letter from the Ministry of Education where they remind me, and the Bank of Finland, of my rights; the freedom of speech and the artistic freedom.

Also my claims were forwarded to the director of the Gallen-Kallela Museum. She connected me to a researcher at the Gallen-Kallela Museum who then further connected me with another, external researcher. This external researcher gave me a reading that I did not expect to get from Gallen-Kallela experts; she confirmed that the swastika of Gallen-Kallela is likely to be connected with the race theories of the times, and to Aryanism. But she adds that the significance of races and Aryanism was not the same in 1880s as in the Nazi Germany. The researcher in the Gallen-Kallela Museum had to agree with this reading. In the end of the bureaucratic ordeal and a vast amount of communication with several fronts, the lawyer of the Bank of Finland emailed me a photograph that was the official press photo of the painting. Accompanying was letter, where the Bank of Finland made their own reading of the symbol. Later on I spoke with a professor in the Helsinki University, who is a copyright law expert. His reading was that the lawyer of the Bank of Finland probably just wanted to get me into a bureaucratic limbo, where I would finally give up with my claims.

N.P. As opposite to Minna, Sezgin you are a theoretician, who also works as a conceptual artists, what triggered your interest to become “practitioner”?

Sezgin Boynik: My involvement in “practice” of conceptual art is actually a result of pure “theoretical” concerns. It has resulted from my quest on the issues such as ideology of artistic formation, historical transformations of the artistic expressions, limits of artistic autonomy, and particularly on relations between arts and politics. I think that whole legacy of conceptual art is based on translation of this theoretical issues to certain practical, or more precisely formal expressions. My interest in possibilities of “theoretical practice” of conceptual art has two sources: first source is Marxist conceptualisation of politics and history, which entails certain abstraction and formalisation of contingencies. Work of Louis Althusser and his critique of spontaneities in knowledge production, his analyses of reproduction of social conditions, over-determination by contradictions and aleatoriness was crucial for understanding fundamental tenets of conceptual art, especially conceptualism as it is practiced and theorized by group Art & Language. Second source of my interest in conceptual potential of the theoretical practice of art is based on work of Russian Formalist's from twenties. Writing in the eve of most radical political, social, cultural and artistic transformation of XXth century, in the eve of October Revolution, Russian Formalist's have managed to discuss the inclusion of contingencies inside the art work in most admirable precision. Legacy, which still awaits for proper theoretical and practical evaluation.

My first attempt to apply this theoretical elements was scholarly



მინა ჰენრიკსონი / Minna Henriksson

უნდა დათანხმებოდა ამ მასალას. ბიუროკრატიული ტანჯვის და უამრავ საკომუნიკაციო ფრონტზე ბრძოლის შემდეგ, ფინეთის ბანკის იურისტმა ნახატის ოფიციალური ფოტო გადმომიგზავნა, რომელიც პრესისთვის იყო განკუთვნილი.

ამავე დროს, აღნიშნულ წერილთან ერთად, ფინეთის ბანკმა სვასტიკის სიმბოლოსთან დაკავშირებული თავიანთი მასალები მომანოდა. მოგვიანებით ჰელსინკის უნივერსიტეტის პროფესორს, საავტორო სამართლის ექსპერტს ვესაუბრე. მისი აზრით, ფინეთის ბანკის იურისტს, უბრალოდ, ბიუროკრატიულ ჯოჯოხეთში ჩემი ჩათრევა სურდა, რათა ჩემი ჩანაფიქრის განხორციელებაზე ხელი ამეღო.

ნ.ფ. მინასგან განსხვავებით, სეზგინ, თქვენ თეორეტიკოსი ბრძანდებით, რომელიც ასევე კონცეპტუალური მხატვრის სტატუსითაც მუშაობს. რამ განაპირობა, რომ პრაქტიკოსი მხატვარი გამხდარიყავით?

სეზგინ ბოინიკი: კონცეპტუალური ხელოვნების „პრაქტიკაში“ ჩემი ჩართვა სწორედ იმ „თეორიული“ მიზეზებითაა გამოწვეული. ეს ყველაფერი განაპირობა ჩემმა დაინტერესებამ ისეთი საკითხებით, როგორიცაა

text which analyzed, or criticized, the notion of “theory” in contemporary art collective from Russian “Chto Delat” (“Discontents with Theoretical Practice in Contemporary Political Artworks: Theory as vanishing Mediator in the Art of Chto Delat”, Journal of Visual Art Practice, 10:2, pp. 125-148, 2011.) My following research on this line is about constitution of political slogans and its relation to formation of language of conceptual art. It is published in TKH journal from Belgrade in two parts as “The Art of Slogans”. In these articles I have used theoretical devices of conceptual art for generating further that means contradictory, truths on social and political formations. Also I have conceptualized the theoretical practice in more exemplary art fields. I can mention two examples. One is solo exhibition I have did in 2012 in Galleri Bergman, in Helsinki titled “On Lenin: Atlases, Herbariums and Rituals”. In there I have produced a disk called “lenin-machine” which was able to demonstrate the contradictory characters in formation of name “Lenin”. This was experiment on language of politics, both trying to expose the limits of autonomy and systems (autopoiesis) of artistic expression, and at the same time, to show that what constitutes the politics in art is not a proper tendency, but a inclusion of contingencies, poetics, fantasies, surrealisms, noises, or zaum’s into the art-work. Initially, point of departure

ხელოვანის იდეოლოგიური ფორმირება, მხატვრობის გამოხატულების ისტორიული ტრანსფორმაცია, არტისტული ავტონომიის საზღვრები და განსაკუთრებით პოლიტიკასა და ხელოვნებას შორის არსებული კავშირი. ვფიქრობ, კონცეპტუალური მხატვრობის მემკვიდრეობა მთლიანად თეორიული საკითხების პრაქტიკულად გარდაქმნას და, ასევე, მათი გადმოცემის უფრო ზუსტი ფორმის მიგნებას ეფუძნება. კონცეპტუალური ხელოვნების „თეორიული პრაქტიკის“ შესაძლებლობებისადმი ინტერესი ჩემში ორი წყაროს მიხედვითაა განპირობებული: პირველია პოლიტიკისა და ისტორიის მარქსისტული კონცეპტუალიზმი, რომელიც გაუთვალისწინებელი შემთხვევითობების აბსტრაქციას და ფორმალიზაციას მოიცავს. ლუი ალთიუსერის ნაშრომი და მისი შემეცნებით

of exhibition was Alain Badiou’s call from his “The Theory of the Subject” book: “The fact remains that neither politics nor the Party have as their vocation what Mallarme called the “atlases, herbariums, and rituals”. I have tried to introduce these words in conceptualization of Lenin. Matter of fact I have showed that there are plenty of examples of discussing Lenin through “atlases, herbarium and rituals.” My disc is attempt to formalize some of these examples.

Second artistic work is art-book, or paper-film “Counter-Constructivist Model (La Fontaine Stories for Immigrants) paper-film in nine acts” that I produced together with Minna Henriksson. It proposes a counter argument to prevailing



სეზგინ ბოინიკი / Sezgin Boynik

პროდუქტებში ასახული სპონტანურობების კრიტიკა, მისი სოციალური პირობების რეპროდუქციების ანალიზი, ურთიერთინააღმდეგობების და დამთხვევების გადამწყვეტი როლი გახლდათ სწორედ მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომ კონცეპტუალური ხელოვნების პრინციპი, განსაკუთრებით კი კონცეპტუალიზმის პრაქტიკული და თეორიული განხორციელება ხელოვნებასა და ენაში გაშვებული. ხელოვნების თეორიული პრაქტიკის კონცეპტუალური პოტენციალის ინტერესის მეორე წყარო ჩემში მეოცე საუკუნის ოციანი წლების რუსი ფორმალისტების ნამუშევრები გახლდათ.

მეოცე საუკუნის ოციანი წლების მიჯნაზე, როდესაც ოქტომბრის რევოლუცია ახალი მომხდარი იყო, რუსი ფორმალისტები ახერხებდნენ, მოსალოდნელი შემთხვევითობები ფარულად ნამუშევრებში განეხილათ, თანაც ყველაზე საოცარი მიდგომებით. ეს მემკვიდრეობა ჯერ კიდევ სათანადო თეორიულ და პრაქტიკულ შეფასებას საჭიროებს.

ჩემი პირველი მცდელობა იყო, გამერჩია ის სამეცნიერო ნაშრომი, რომელშიც განხილული, გაანალიზებული თუ გაკრიტიკებულია „თეორიის“ ცნება თანამედროვე რუსულ ხელოვნებაში, რომელსაც პირობითად „Chto Delat“ ეწოდება („თანამედროვე პოლიტიკური ხელოვნების ნაკლოვანებები თეორიული პრაქტიკის კუთხით: თეორია, რომელიც Chto Delat ხელოვნებისგან ქრება, როგორც შუამავალი რგოლი“, *Journal of Visual Art Practice*, 10:2, pp. 125-148, 2011.)

ჩემი მომდევნო კვლევა ამ მიმართულებით უკვე პოლიტიკური ლოზუნგების ისტებლიშმენტს და კონცეპტუალური ხელოვნების ენის ჩამოყალიბებასთან მის მიმართებას ეხება. ნაშრომი გამოქვეყნებულია ბელგრადში, ჟურნალ TKH-ში, ორნაწილიანია და „ლოზუნგების ხელოვნება“ ქვია.

ამ სტატიებში კონცეპტუალური ხელოვნების თეორიული ბერკეტები გამოვიყენე, რათა სრულად გადმომეცა ურთიერთინააღმდეგობების მნიშვნელობა, სოციალური და პოლიტიკური ფორმირების სიმაღლე. ასევე, იმ დასკვნამდე მივდი, რომ თეორიული პრაქტიკა ხელოვნების დარგში მეტად სამაგალითოა. შემიძლია გავიხსენო ორი მაგალითი: ერთ-ერთია ჩემი სოლო გამოფენა, რომელიც 2012 წელს გალერეა ბერგმანში, ჰელსინკიში გაიმართა, სახელწოდებით „ლენინის შესახებ: ატლასები, ჰერბარიუმები და რიტუალები“. ამ გამოფენის ფარგლებში, გამოვეცი დისკი „ლენინი-მანქანა“, რომლის მეშვეობითაც, შევეცადე ის ურთიერთინააღმდეგობრივი გმირები წარმოგეჩინა, რომელთაც სახელი „ლენინი“ ჩამოაყალიბეს. ეს გახლდათ პოლიტიკის ენის ექსპერიმენტი და, ამავე დროს, არტისტული გამოხატულების ავტონომიის და სისტემების (ავტოუპსი) წარმოჩენის მცდელობა. ამავე დროს, მინდოდა ყველასთვის დამენახებინა, რომ ის, რაც ხელოვნებაში პოლიტიკას ასახავს, არის არასათანადო ტენდენცია, ალბათობის, პოეზიის, ფანტაზიის, სიურრეალიზმის, ხმაურის, ან კიდევ „ზაუმი“ (ენა მნიშვნელობის გარეშე) ასახვა ხელოვნებაში. თავდაპირველად, გამოფენის ამოსავალი ნერტილი გახდა ალენ ბადიუს მოხოვება მისი წიგნიდან „საგნის თეორია“: „ფაქტია, რომ არც პოლიტიკას და არც პარტიას არ გააჩნია ის, რასაც მაღარმე უწოდებდა - ატლასებს, ჰერბარიუმებს და რიტუალებს“. შევეცადე, ეს სიტყვები ლენინის

social activism in arts reducing politics and conceptualisation to a spontaneous action. In the paper-film we tried to criticize this tendency, by looking at forms of knowledge production in the field of multiculturalism, cultural racism, whiteness, segregation, etc.

N.P. Question to both of you:

How do you perceive your practice as contemporary artist and generally role of contemporary art as this is still quite vague understanding in Georgia and the term is not defined.

M.H. To put it short, my artistic work is aiming at bringing visible mechanisms in our societies that contribute to inequality. I am not sure if it always has such an impact. I am especially interested in addressing issues that are heavy with ideological connotations, and preferred to be kept untouched. So one could say that there is a destructive element in my work, which is not pleasant and comfortable. And I think that is part of what contemporary art should be; not in the service of politics, but political.

N.P. As coming to Tbilisi you wanted to use the opportunity to connect your current project of multilingualism and the concept of 'noise', and to try to understand how much in Tbilisi it is possible to frame the issues of multilingualism from the aspect of noise. Particularly you are interested in finding more about Tbilisi Zaum movement in the 20s and its possible effects on the local art scene. What are your interests here and findings so far?

M.H. Sezgin is focusing in the topic of Zaum and the Futurism. I am more interested in looking at the ideological signs in public spaces, how some historical eras are being erased when others are remembered and reconstructed, and the present alterations in the city and its public space presented as progress. The present actions include the privatizations, destruction of architecturally and historically significant buildings and parks and removing the Soviet symbols. I invited others to participate in a small collective research and work with me about these issues. It has just started and I don't know yet what is the outcome.

S.B. In order to answer your question whether there are any influences of Futurist avant-garde movement to contemporary art in Georgia, first we have to make clear what we take as most emancipatory and “contemporary” of Futurism itself. My ideas on this issue are clear. I think that first lines of 41 degree manifesto from 1919 describes the potential of Futurism in most concise way: “Company 41 degree unifies left-wing Futurism, and affirms zaum as mandatory form for the embodiment of the art.” As such, my position is to take these two demands literally, which means to consider the potential of avant-garde both as left-wing position and as radical contingency and indeterminacy exemplified in zaum. This idea of left-wing zaum is in fact same as combination of Lenin and “herbariums, atlases and rituals” which I was talking about in regard to theoretical practice of conceptual art. We need a lot of space for elaborating on political emancipatory potential of zaum (or general Futurist language). I could mention what interests me right now in politicisation of zaum. Our work with Minna on



სეზგინ ბოინიკი და მინა ჰენრიკსონი შვილ როზასთან ერთად თბილისში / Sezgin Boynik and Minna Henriksson with daughter Roza in Tbilisi

კონტექსტში წარმომედგინა. ამით მინდოდა მეჩვენებინა, რომ არსებობს ლენინის განხილვის უამრავი მაგალითი „ატლასების, პერბარიუმების და რიტუალების“ მეშვეობით. ჩემი დისკი ამ მაგალითებისთვის რაღაც სისტემური ფორმის მიცემის მცდელობაა.

მეორე მხატვრული ნაწარმოები არის art-book, ან იგივე ქალაქის ფილმი „წინააღმდეგობრივ-კონსტრუქციისტული მოდელი (ლაფონტენის მოთხრობები ემიგრანტებისთვის), ქალაქის ფილმი ცხრა ნაწილად“, რომელიც მე შევექმენი მინა ჰენრიკსონთან ერთად. ეს წიგნი საზოგადოებაში გაბატონებულ აქტივობებს ხელოვნებასთან მიმართებაში კონტრარგუმენტებს სთავაზობს და მასში პოლიტიკის და სპონტანურობის დოზას ამცირებს. ამ ქალაქის ფილმში შევეცადეთ გაგვეკრიტიკებინა ეს ტენდენცია, ამ სფეროში მულტიკულტურალიზმის, კულტურული რასიზმის, სიეთრის და სეგრეგაციის ძიების მეშვეობით.

ნ.ფ. ეს შეკითხვა კი მინდა ორივეს დაგისვით. როგორ აღიქვამთ თქვენს პრაქტიკას, როგორც თანამედროვე ხელოვანი და, როგადად, როგორ გესახებათ თანამედროვე ხელოვნების როლი, მაშინ როდესაც საქართველოში ჯერ კიდევ საკმაოდ ბუნდოვანია მისი გაგება და ეს ტერმინი არც არის განსაზღვრული.

მ.პ. მოკლედ რომ ვთქვათ, ჩემი მხატვრული ნამუშევრების მიზანია, საზოგადოებაში შემოიტანოს ის ხილვადი მექანიზმი, რომელიც ნათელს მოფენს საზოგადოებაში არსებულ უთანასწორობას. არ ვარ დარწმუნებული ამის ზუსტ შედეგში. ყოველთვის მინდა ხაზი გავუსვა იდეოლოგიურად მძიმე საკითხებს და კონოტაციებს. ასე რომ, ვილაცას შეუძლია თქვას, რომ ჩემს ნაშრომებში არის რაღაც დესტრუქციული ელემენტი, რაც სასიამოვნო და კომფორტული არ არის. ვფიქრობ, რომ სწორედ ეს არის თანამედროვე ხელოვნების არსი - იყოს პოლიტიკური და არ ემსახუროს პოლიტიკას.

ნ.ფ. როდესაც თბილისში მოდიოდით, გასურდათ გამოგეყენებინათ შესაძლებლობა და მიმდინარე მულტილინგვალის პროექტს და „ხმაურის“ კონცეფციას დაკავშირებოდით; ასევე, გასურდათ გაგეგოთ, თუ როგორ ჩატელა თბილისი მულტილინგვალის ჩარჩოებში, ხმაურის ასპექტიდან გამომდინარე. უფრო რომ დაეზუსტო, გასურდათ, რომ თბილისში მეტი გაიგოთ 20-იანი წლების „ზაუმის“ მოძრაობის შესახებ და აღმოაჩინოთ მისი საგარეო ფეხები ადგილობრივ ხელოვნებაში. რა არის თქვენი კონკრეტული ინტერესების სფერო და რისი გაგების სურვილი გაქვთ?

მ.პ. სეზინი, ძირითადად, ზაუმსა და ფუტურიზმზეა ორიენტირებული. მე უფრო მეტად საჯარო სცენებში ასახული იდეოლოგიური სიმბოლოები მაინტერესებს, თუ როგორ მოხდა ერთი ისტორიული ეპოქის წაშლა, მაშინ როცა სხვები დაიმასხვრეს და აღადგინეს კიდევ. ასევე, მაინტერესებს ქალაქის ახლანდელი ცვლა და პროგრესში წარმოჩენილი მისი საჯარო სივრცე. თანამედროვე მოქმედებები გულისხმობენ პრივატიზაციას, არქიტექტურულად და ისტორიულად მნიშვნელოვანი შენობების დანგრევას, ასევე პარკების და საბჭოთა სიმბოლოების განადგურებას. ამიტომაც, მცირე ერთობლივი კვლევის ჩასატარებლად, სხვებიც მოვიწვიე,

multilingualism and noise, which is continuation of “counter-constructivist model”, could be described as conceptualizing zaum of multicultural, heterolinguistic, or dialogic sphere as non-harmonic, coercive and contradictory expressions.

Because of that we were very excited to come to Tbilisi, to look at the capital of most radical zaum experiments during the zenith of Russian avant-garde. As it is well known, zaum is cornerstone, a spine of Russian Futurism. It means “trans-rational” and as such it is the most extreme manifestation of artistic language as opposite to automatized and ideological everyday language. From 1913, when it is declared as principle of Futurism, it occupied not only a most important position in many avant-garde productions in Russia, but also in Georgia, Tbilisi, where Ilia Zdanevich, who co-authored above mentioned manifesto, also have written very interesting works (dra's) in zaum style already in 1916.

Because of its total transformation of linguistic laws, zaum was not only important for poets, but also for Formalists, linguists, and later for historical-materialists (read Marxist) orientations in avant-garde, such as LEF. As complete negation of communicability with existing order, zaum is upmost political and radical artistic position. This aspect of zaum could contribute to a politicisation of avant-garde without instrumentalising its most radical elements for any kind of immediate social benefits. I would like to know something of this kind of political art in Tbilisi, which does not repress the unconscious, or contingent aspect of politics.

But there are scholarly works, such as Laureen Ninoshvili's article, which refers to ambiguity and unintelligibility of zaum language as something constitutive to Georgian national discourse, which she relates to polyphonic folk singing. Even though there are folk and religious elements in zaum (as it was explained primarily by Viktor Shklovsky), it is rather bizarre to relate destructive avant-garde experimentations with national heritage. But similar kind of approach, even in more populist way, could be seen in interpretation of Nana Kipiani, who in two of her essays discusses Tbilisi Zaum and Futurism as best examples of Georgian Europe-oriented cosmopolitan nationalism. For example, in her text titled “The Great Experiment” published in Artforum magazine (April, 2013) she discusses Futurism and other avant-garde manifestations as a canonized artistic heritage of Georgia, which assures national identity. When she discusses the Bolshevik takeover, which apparently put on halt the avant-garde movements in Tbilisi (which is not true), she describes this censure of radical art as difficulty, “to reveal a regional, national identity or carve out their own cultural positions in the European context” (p. 280).

So just imagine, she is complaining about the interruption of historicist and teleological flowering of national identity which avant-garde and left-wing zaum Futurist art should have completed! I think that this is very awkward statement, because in order to interpret legacy of Zaum as affirmative toward European and other liberal-democratic values, one has to neglect the most important elements of this position. Namely, she or he has to silence both the left-wing aspect of

რომ ჩემთან ერთად ემუშავათ. ჩვენ ეს მუშაობა ახლახან დავიწყეთ და, შესაბამისად, ჯერ შედეგზე ვერ ვისაუბრებ.

ს.ბ. იმისთვის, რომ გავიგოთ, თუ რა გავლენა იქონია საქართველოს თანამედროვე ხელოვნებაზე ფუტურიზმის ავანგარდულმა მოძრაობამ, ამისათვის ჩვენ თავდაპირველად უნდა გავიგოთ თავად ფუტურიზმის რა ემანსიპაციურ და „თანამედროვე“ ასპექტებს ვიკვლევთ. ჩემი დამოკიდებულება ამასთან დაკავშირებით გარკვეულია. 1919 წლის მანიფესტის 41-ე ხაზი აღწერს „პოტენციურ ფუტურიზმს ყველაზე მოკლე განმარტებით: კომპანია 41 გრადუსი აერთიანებს მემარცხენე ფუტურიზმს; ამკვიდრებს ზაუმს, როგორც ხელოვნების განხორციელების აუცილებელ ფორმას. მე, პირადად, მინდა, რომ ეს ორივე პირობა ძირფუძვლად შევისწავლო, რაც მემარცხენისთვის, რადიკალური ფრთისთვის და ზაუმის ბუნდოვანებებისთვის ავანგარდის პოტენციალის განსაზღვრას ნიშნავს. რეალურად ზაუმის მემარცხენეობის იდეა იგივეა, რაც ჩემს მიერ შეთავაზებული ლენინის განმარტება „ჭრბარეულების, ატლასების და რიტუალების“ მეშვეობით, რაც კონცეპტუალური ხელოვნების თეორიული პრაქტიკის ნაწილია. პოტენციური ზაუმის თემაზე მუშაობისთვის დიდი სივრცე გვჭირდება (ზოგადად, ფუტურისტული ენა). შემოიღია აქვე ვახსენო, თუ რა მაინტერესებს ზაუმის პოლიტიზაციის სფეროში. მულტილინგვალისმისა და ხმაურის თემაზე ერთობლივი მუშაობა, მინასთან ერთად, რაც, თავის მხრივ, „წინააღმდეგობრივ-კონსტრუქცივისტული მოდელის“ გაგრძელებაა.

ყველაზე მეტად, თბილისში ჩამოსვლისას, სიხარულს გვანიჭებს რადიკალური ზაუმის და რუსული ზაუმის ავანგარდის ზენიტის ექსპერიმენტების ხილვა ამ ქალაქში. როგორც ცნობილია, ზაუმი რუსული ფუტურიზმის ქვაკუთხედი. ის ტრანსრაციონალურია და არტისტული ენის ექსტრემალურ მანიფესტაციას ნიშნავს, რომელიც ავტომატიზებული და იდეოლოგიური ყოველდღიური ენისგან რადიკალურად განსხვავდება. 1913 წლიდან მოყოლებული, როდესაც ფუტურიზმის პრინციპები ცნობილი გახდა, მას რუსულ და ქართულ ავანგარდულ ხელოვნებაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. სწორედ მაშინ წერდა ილია ზდანევიჩი, რომელიც აღნიშნული მანიფესტის თანაავტორია, რომ მას ჯერ კიდევ 1915 წლიდან მოყოლებული აინტერესებდა ზაუმის თემა და სტილი.

ლინგვისტური კანონების შეცვლის გამო, ზაუმი მნიშვნელოვანი გახდა არა მარტო პოეზიაში, არამედ ფორმალისტებისთვის, ლინგვისტებისთვის, ისტორიკოს-მატერიალისტებისთვის (მარქსიზმი) და, ასევე, „Левый фронт искусств“-ის წარმომადგენლებისთვის. როგორც პირობითი წყობის ფონზე არსებული კომუნიკაციის სრული უარყოფის თეორია, ზაუმი პოლიტიკური და რადიკალური ხელოვნების პოზიცია გახლავთ. ზაუმის ამ ასპექტმა განაპირობა ავანგარდის პოლიტიზაცია, მისი რადიკალური ელემენტების ინსტრუმენტალიზაციის გარეშე, რასაც არანაირი მყისიერი სოციალური სარგებელი არ მოჰყოლია. მინდა გავიგო თბილისის პოლიტიკური ხელოვნების შესახებ, რომელიც პოლიტიკის პირობით და უშინაარსო ასპექტებს არ უარყოფს.

თუმცა, აქვე არსებობს, მაგალითად, ლორენ ნინოშვილის

zaum, and also to minimize the contradictions of contingency and noise inherent in this practice. And on another level, to give credibility to avant-garde as affirmation in the level of national identity is most depoliticized interpretation of a truly advanced artistic position.

I guess that main reason of these kind of affirmative interpretations of Zaum as cultural sponsor of Georgian safe nationalism is due to the fact that flourishing time of zaum in Tbilisi was at the same time the first independency of Georgia (1918-1921). This create very uneasy situation. But another complex situation, which generates this kind of strange theses, is extreme anti-communism of Kipiani and of other researchers. In order to criticize the brutality of Stalinist period, many researchers and artists are sweeping off all communist heritage, including dialectical and historical-materialist methodology, which was constituent to avant-garde. After that, what is left in their hand is avant-garde negativity, which does not have any particular meaning other than affirmation of existing values, such as existing liberal-democracy or national identity.

I think that task of the artists and theoreticians here is to find the ways to separate these two instances, the zaum and Georgian independency, at least to separate them in conceptual and methodological level, in order to preclude any nationalist, teleological or mystical interpretation of advanced artistic manifestations such as zaum. By adding the third complex instance to this conceptual configuration, so called “Stalin puzzle” we could have even more contradictory and zaumlike combination of Georgian situation than any Futurist avant-gardist could ever imagine. I guess this could be a example of contemporary art I would prefer to think as legacy of zaum ...

N.P. Your work included lots of publishing, how do you approach hereby topic of copyright, do you commission texts specially for your publications or in case of reusing already created texts you discuss all with authors? and how do you deal with images?

M.H. In all the publications that I have been involved in we have commissioned texts and if we have been lucky we have also been able to pay a writer's fee. When republishing already existing texts we have asked for permission from the author and the publisher. That goes without saying!

We try to be careful with the copyrights, for example we don't put texts online from others before discussing first with authors. With images it is the same.

During his residency Sezgin Boynik made book ‘Still Stealing Steel: Historical-Materialist Study of Zaum’, link to publication could be found here: https://www.academia.edu/6272099/Still_Stealing_Steel_Historical-Materialist_Study_of_Zaum

As outcome of the workshop led by Minna Henriksson, a newspaper was produced. It can be downloaded in this link: http://minnahenriksson.com/wp-content/uploads/2014/03/PREVIEW_GOLDEN_DRAGON.pdf

The residency stay of Sezgin Boynik and Minna Henriksson at GeoAIR is supported by the Arts Promotion Centre Finland.

სამეცნიერო სტატია, სადაც იგი ყურადღებას ამახვილებს ზაუმის ენის ბუნდოვანებასა და გაურკვევლობაზე, რაც, ამავე დროს, ქართულ სამეცნიერო ენაში აისახება და ქართულ ხალხურ პოლიფონიურ სიმღერებთანაა დაკავშირებული. მართალია, ზაუმში არის ფოლკლორული და რელიგიური ელემენტები, (როგორც ამას ვიქტორ შკლოვსკი ხსნის), მაგრამ მაინც საფუძველს მოკლებულია დესტრუქციული ავანგარდის ექსპერიმენტების დაკავშირება ეროვნულ მემკვიდრეობასთან. მსგავსი თეორია უფრო პოპულისტური მანერით აქვს განხილული ნანა ყიფიანს თავის ორ ესეში. მათში განხილულია თბილისის ზაუმისა და ფუტურიზმის საუკეთესო მაგალითები ქართულ, ევროპაზე ორიენტირებული კოსმოპოლიტური ნაციონალიზმის პრიზმაში. მაგალითად, თავის ტექსტში „დიდი ექსპერიმენტი“, რომელიც ჟურნალ „არტფორუმში“ დაიბეჭდა (2013 წლის აპრილი), ის ფუტურიზმს და სხვა ავანგარდულ მანიფესტაციებს განიხილავს, როგორ ქართულ კანონიზებულ სახელოვნებო მემკვიდრეობას, რომელიც ნაციონალურ იდენტობას განსაზღვრავს.

როდესაც ავტორი საქართველოში ბოლშევიკების შემოსვლას განიხილავს, რის გამოც, გარკვეულწილად, თბილისში ავანგარდული მოძრაობა შემოვიდა (რაც არ არის მართალი), ის აღწერს რადიკალური მხატვრობის ცენზურას, როგორც სირთულეს „რეგიონული და ეროვნული იდენტურობის გამოსავლენად ან საკუთარი კულტურული ფორმის ევროპულ კონტექსტში ჩამოყალიბების“ საქმეში (გვ. 280).

თითქოს ეროვნული იდენტურობის ისტორიული და ტელეოლოგიური განვითარების წყვეტა მოხდა, რომელიც თითქოს ავანგარდულმა და მემარცხენე ზაუმის ფუტურისტულმა მიმდინარეობამ შეაჩერა. იმისთვის, რომ ზაუმს ევროპისა და ლიბერალურ-დემოკრატიული ღირებულებებისკენ სწრაფვა შეეჩერებინა, მას თავდაპირველად ეს ღირებულებები უნდა უგულვებელყო. აუცილებელია დავიწყოთ შევინარჩუნოთ ზაუმის მემარცხენე ასპექტთან დაკავშირებით და, ასევე, ამ პრაქტიკაში ხმაურის და წინააღმდეგობრივი ალბათობის მინიმალიზება უნდა მოხდეს. და მეორეც, ავანგარდი აღიარებულ უნდა იქნას, როგორც ჭეშმარიტი არტისტული პოზიციის დეპოლიტიზებული ინტერპრეტაცია, რომელიც ეროვნულ იდენტობამდეა აყვანილია. აქვე დავამატებდი, რომ ზაუმი, როგორც ქართული კულტურის ნაწილი, სწორედ საქართველოს დამოუკიდებლობის პირველ პერიოდში (1918-1921) არსებობდა. ამან კი საკმაოდ რთული სიტუაცია ჩამოაყალიბა. მეორე სირთულე კი უკვე ისეთ უცნაურ თემებთან დაკავშირებით წარმოიშვა, როგორიცაა, მაგალითად, ყიფიანის და სხვა მკვლევრების სტატიები. სტალინური პერიოდის სისასტიკის გასაკრიტიკებლად, ბევრი მკვლევარი და ხელოვანი იმ კომუნისტური მემკვიდრეობის, დიალექტიკური და ისტორიულ-მატერიალური მეთოდოლოგიის სრულ უგულვებელყოფას ცდილობს, რაც საფუძვლად ედო ავანგარდის ჩამოყალიბებას. ამის შემდეგ, უკვე ხელთ გვრჩება უარყოფითი ავანგარდი, რომელსაც ლიბერალურ-დემოკრატიული და ეროვნული იდენტობის მაჩვენებლის გარდა, არანაირი ღირებულება არ გააჩნია. ვფიქრობ, ხელოვანები და თეორეტიკოსები განმასხვავებელ ნიშნებს თუნდაც ორი მაგალითით იპოვიან: ზაუმი და დამოუკიდებელი საქართველო. ასევე,

შედლებენ დაყონ კონცეპტუალური და მეთოდოლოგიური დონეები და ამით ზაუმის არტისტული მანიფესტაციის ნაციონალურ, ტელეოლოგიურ ან მისტიკურ ახსნას მოახერხებენ. ამას თუ კიდევ დავამატებამე სამამე კომპონენტი, როგორიცაა „სტალინის თავსატეხი“, მაშინ კიდევ უფრო წინააღმდეგობრივ და ზაუმისებურ კომბინაციას მივიღებთ, რომელიც ქართულ სიტუაციას იმაზე უფრო მძაფრად ასახავს, ვიდრე რომელიმე ავანგარდ ფუტურისტს შეუძლია ამის წარმოდგენა. აი, ვფიქრობ, სწორედ ეს არის, რაც ზაუმის, როგორც თანამედროვე ხელოვნების მემკვიდრეობაზე მინდა ვიფიქრო.

ნ.ფ. თქვენი ნამუშევრები მოიცავს უამრავ პუბლიკაციას, როგორ უნდა მიუდგეთ საავტორო უფლებების საკითხს ამ შემთხვევაში? თქვენ იყენებთ ტექსტებს თქვენი პუბლიკაციებისთვის თუ გამოყენებამდე განიხილავთ მათ ავტორებთან? და კიდევ, როგორ ხდება ამ საკითხის რეგულირება სურათებთან დაკავშირებით?

მ.ჰ. ყველა პუბლიკაციაში, რომელიც სხვის მიერ დამუშავებულ ტექსტებს მოიცავს, ჩვენ ვიყენებდით მათ. ასევე, გვქონდა ბედნიერება, რომ საავტორო ჰონორარი გადაგვხადა. უკვე ერთხელ გამოქვეყნებული ტექსტის შემთხვევაში, ჩვენ უკვე ნებართვას ვიღებდით ავტორებისგან და გამომცემლისგან. ეს აუცილებელი პირობაა.

ჩვენ ფაქიზად ვეკიდებით საავტორო უფლებების თემას; მაგალითად, არასოდეს ვიყენებთ ტექსტებს ავტორთან შეთანხმების გარეშე. ანალოგიურად ვიქცევით სურათებთან დაკავშირებითაც.

თავისი რეზიდენტობის დროს, სეზგინ ბოინიკმა დაწერა წიგნი „ჯერ კიდევ ხდება ფოლადის მოპარვა: ზაუმის ისტორიულ-მატერიალისტური კვლევა“. პუბლიკაციის ხილვა შესაძლებელია შემდეგ ბმულზე:

https://www.academia.edu/6272099/Still_Stealing_Steel_Historical-Materialist_Study_of_Zaum

მინნა ჰენრიკსონის მიერ ჩატარებული სამუშაო შეხვედრის შედეგად გამოიცა გაზეთი, რომლის ელექტრონული ვერსიის ჩამოტვირთვა შესაძლებელია შემდეგი ბმულით:

http://minnahenriksson.com/wp-content/uploads/2014/03/PREVIEW_GOLDEN_DRAGON.pdf

მინა ჰენრიკსონის და სეზგინ ბოინიკის სარეზიდენციო პროექტს გეოეარში მხარს უჭერს ფინეთის ხელოვნების ხელშეწყობის ცენტრი.