

ქ ა რ თ უ ლ ი ა ვ ა ნ ბ ა რ დ ი ს ი ს ტ ო რ ი ი ს ა თ ვ ი ს

ჰინრიკ ბილი „ფრანკფურტულ ლექციებში“ წერდა: „იყო თანამოზიარე, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იყო მიმვერძობელი, იყო დამოკიდებული, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იყო დამონებული“. არსებობს საზოგადო დამოკიდებულებები და ღირებულებანი, რომელთა გარეშეც შეუძლებელია კარგი ქართველი მხატვრის წარმოდგენა. ეროვნულ კულტურასა და ჩვენი ყოფის წესში მრავალგვარ დამახინჯებათა მიუხედავად, ჯერ კიდევ შენახული კავშირები წარსულის სულიერ ღირებულებათა ჩამოყალიბებულ იერარქიასთან ყველანაერი რადიკალური კრიტიკის პათოსს უკეთესი მომავლის სახელით ერთგვარად ანელებს და თითქოს უფრო მიმტევებელს ხდის; ყოველი ახალი მოძრაობა თუ მიმართულება თავისი სიმართლის გასაცხადებლად, დამახასიათებელი დიალექტიკით საზრდოობს თანამედროვეებთან დიალოგის დროს: უფრო შორეული ან დაუფასებელი, მიეიწყებული და ვერშემჩნეული წარსულის მაგალითების მოხმობით იმართლებს თავს. ასე, დავით კაკაბაძეც ეროვნული ფორმის სტილისტიკურ პრინციპთა ძიებისას, უმთავრეს და, მისი აზრით, ყველაზე საჯულისხმო ნიშნებს აზოგადებდა ძველი ქართული ხელოვნების მეკვიდრობიდან და თავის პრაქტიკაში ამგვარად სისტემატიზებულ გამოცდილებას უკავშირებდა XX ს-ის დასაწყისის პოზიტივისტური ყოფისა და ტექნიზებული რიტმის ამსახველ უახლეს ფორმებს და მასალებს. მოგვიანებით, 80-იანი წლების დასაწყისიდან, სწორედ დავით კაკაბაძის შემოქმედება ფიგურირებდა ახალ ქართულ აბსტრაქციონიზმთან დაპირისპირების და, იმავე დროს, მისი გამართლების არფუმენტად, მოწინააღმდეგეთა და მომხრეთა საკმაოდ მწვავე და ტენდენციური კამათის დროს.

ერთი ქართველი კულტუროლოგის სამართლიანი შენიშვნით, საქართველოში სიახლის შემომტანი, ხშირად შესაძლოა მისთვისაც შეუშინეველი მოკრძალებით წარმოადგენს და ამკვიდრებს ამ სიახლეს თანამემამულეთა შორის. ქართული ავანგარდი აროდეს ყოფილა პათეტკური, დემონსტრაციული დაპირისპირება და ოპოზიცია ოფიციალური იდეოლოგიური ხელოვნებისა და საყოველთაო, ბანალური გემოვნებით მსაზრდოებელი მომხმარებლისადმი. მისი განსაკუთრებულობა, ერთგვარად პოსტმოდერნისტული იერი, სწორედ ისაა, რომ თავის არსებობის მანძილზე ის ქმნიდა საკუთარ ტრადიციას, ბიოგრაფიას და ღირებულებათა სისტემას, შესაძლოა უკვე სრულად, გარკვევით ჩამოყალიბებულს, მის შემქმნელთა ზოგიერთი შეგნებული უპრინციპობის, ახლისაკენ გამუდმებული სწრაფვის მიუხედავად. ეს იყო მუშაობა უპირველესად თავად მხატვართათვის აუცილებელი სასიცოცხლო სივრცის, სამყაროს შესაქმნელად, მუშაობა მათ პიროვნებებში შემონახული ღირებულებების და თავისუფლების გადარჩენისათვის. ამ გზას 70-იანი წლების ბოლოდან მხოლოდ ცალკეული პიროვნებები ადგენენ: – თბილისში, სხადასხვანაირი განითხოვებულნი საზოგადო სიმშვიდისა თუ კონფორმისაგან, მცირერიცხოვან თანამგრძობთა და დამკვირვებელთა ჩუმი სოლიდარობით კმაყოფილნი და გამხევებულნი. მოგვიანებით, შედარებით უმცროს თაობაში პატარა ჯგუფებად გაერთიანების სურვილიც გაჩნდა, რომელმაც ალტერნატიული ხელოვნების სასიცოცხლო სივრცის შექმნის მოთხოვნილება შეა – თავისი განსაკუთრებული ცხოვრების წესით, მოთხოვნით ვისთვის ზედაპირული, ვისთვის კი აუცილებელი თავისუფლებისა და ამ თავისუფლების დამაფასებელი, გამზიარებელი მომხმარებლების თუნდაც მცირერიცხოვან საზოგადოებაზე ოცნებით.

ქართული ავანგარდის დასაბამს წინ უძღოდა 50-იანი, 60-იანი წლების რამოდენიმე ქართველი მხატვრის პრაქტიკა, რომელიც 50-იანელთა თაობისათვის ზოგადად

დამახასიათებელი და მალე კანონიზებული პრობლემატკის საზღვრებს სცილდებოდა. ეს გახლდათ ვიპსონ ზუნდაძის, ალექსანდრე ბანძელაძის, გურამ (ხიტა) ქუთათელაძის და ავთო ვარაზის შემოქმედება. თითოეული ამ ოსტატთაგანი მეტ-ნაკლები სიძაბლით ამჟღავნებს ერთგვარი ტენდენციურობით აღქმულ პოსტიმპრესიონისტული, სექტრალური ფერწერის განსაზღვრული ჩარჩოებიდან გასვლის მცდელობას: ვიპსონ ზუნდაძე დეკორატივიზმამდე აზოგადებს მთიანი ლანდშაფტების გეომეტრიზებულ სტრუქტურათა რიტმს, რითაც თითქოს თავისებურ ინტერპრეტაციას უკეთებს დავით კაკაბაძის მიღწევებს. ალ. ბანძელაძე უკვე 60-იანი წლების ბოლოდან ქმნის სურათებს აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ზეგავლენით. გურამ ქუთათელაძე პეინტურ სურათებსა და ნატურმორტებში აღწევს ფერწერული გამომსახველობის და გეომეტრიზებული განზოგადების დამაჯერებელ სინთესს, შემოქმედების ბოლო პერიოდში კი მიმართავს ფიროსმანისა და დონ-კიხოტის რომანტიზებულ სახე-ხატებს, რითაც საფუძველს უდებს თემატური სურათისადმი ინტერესს. ავთო ვარაზის შემოქმედება ძალზე ემოციურია – ის თან ატარებს იტალიური ნეორეალიზმის თავისებურ ზეგავლენას, დამახასიათებელ პერსონაჟთა იერისა და ყოფის გადმოცემისას, რისთვისაც ვარაზი მიმართავდა კოლაჟის ტექნიკასაც.

70-იანი წლების ბოლოს, 80-იანი წლების დასაწყისში, ქართულ მხატვრობაში იწყება უმნიშვნელოვანესი პროცესი, რომელიც ცხადდება ახალი თაობის მხატვართა მოთხოვნა-მონაპოვრით: თემატური სურათის მნიშვნელობის აღდგენით. პირველად, მრავალი ათწლეულის შემდეგ, გაჩნდა დასაბუთებული აზრი, რომ მხატვრობა გაცილებით უფრო მეტია თავისი არსით და მისიით, ვიდრე სპეციფიკური მხატვრული, ფერწერული საშუალებებით ოსტატური, თვითმხნური მანიპულირება. ამ მოძრაობის სისტემატიზაციას, მისი გამოცდილების გაცხადების პროცესს ვინა ბუდაძე ხელმძღვანელობდა თავისი თეორიული პუბლიკაციებით და ძალიან ინტენსიური საგამოფენო

პრაქტიკით. სწორედ ამ პერიოდში, თითქმის ერთდროულად ჩნდება ირაკლი ფარ-ჯიანის რელიგიურ თემებზე შექმნილი ორიგინალური ფერწერა, ლევან ქოლოშვილის საისტორიო თემებზე შექმნილი სურათები (უმთავრესად XIX-XX სს-თა მიჯნის ქართული ინტელიგენციის პორტრეტული სურათები, მეფეთა პორტრეტები) და ვია ბულაძის რომანტიკული, მრავალნაწილიან სურათთა სერიები: „რ. ვაგნერის, ნოვალი-სის, გ. მალერის ნაწარმოებებთა თემებზე, მისივე სერიები: „ლაშა-იდილია“, „ვერი-დიკე“, „ახალი ევრიდიკე“, „შვიდან თეთრამდე“, რომლებსაც საფუძვლად გერმანუ-ლი რომანტიკის ტრადიცია და ვაგნერის „ხელოვნებათა სინთეზის“ იდეები ედო. მოგვიანებით გ. ბულაძემ თავისი შემოქმედებისათვის განმსაზღვრელ ეროვნული ისტორიის თემას მიმართა და 1985 წელს ლ. ქოლოშვილთან ერთად მოაწყო ძალზე მნიშვნელოვანი გამოფენა „ისტორიიდან“. ამავე გამოფენისათვის საგანგებოდ შეიქმნა ლ. ქოლოშვილის ძალზე ორიგინალური, დრამატული სურათი „ზურაბ არაგვის ერისთავის მოკვდინება“, რომელშიც უჩვეულოდაა სინთეზირებული ადრე შუა საუკუნეთა ქართული ფრესკების ექსპრესიულობა, დრამატიზმი და ასახული ისტორიული მოვლენის დროინდელი ერთგვარი ყოფითი სპარსული ორიენტალიზმი.

ზემოთ ნახსენებ მხატვართა მიერ დამკვიდრებული იქნა მრავალსაშემცველი დახვეწილი სტილისტიკური კულტურა, შედეგი ხელოვნების ისტორიაზე ახალი, ანალი-ტიკური დაკვირვებების. ასე, მაგალითად, ირაკლი ფარჯიანმა მიმართა შუა საუკუნეთა ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებს, პერაფაელიტთა მეცნიერებას, სიმბო-ლიზმს, ალბერ შტეფენის და პაულ კლეეს შემოქმედებას. ვია ბულაძე, გოეთეს ფერთა თეორიის პრაქტიკულ გამოცდილებად ქცევის სურვილით, დაუბრისპირდა სექტ-რული ფერწერის ორთოდოქს აპოლოგეტებს, ამასთან, მრავალნაწილიან ეპიკურ სერი-ებზე მუშაობისას შეიმუშავა განსვავებული პოლისტილისტიკა, სუბიექტურ ისტორი-ულ დრამატურგიას დაქვემდებარებული თავისებური „ფერადოვანი დრამატურგია“.

ლ. ქოლოშვილმა თავის ჯგუფურ პორტრეტთა პირველწარმოებად აირჩია ძველი ფოტო-სურათების განსაკუთრებული იმპოზანტური ფრონტალურობა რეპრეზენტაციისა, მიმართა სახასიათო-დრამატულ ნიშანთა ხშირად უკიდურეს გამძაფრებას.

80-იანი წლების დასაწყისიდან, სწორედ გამოფენებზე ჩნდებოდა გ. ეძვერაძის, ი. ზაუტაშვილის, ს. ნერეთლის, დ. მიქაბერიძის აბსტრაქციონისტული სურათები. იმ თაობის მხატვართათვის ზოგადად დამახასიათებელი ერთგვარად პათეტიკური პათოსი სულიერ ღირებულებათა ძიებისა, მათ შემოქმედებაში არეკლილი სხვადასხვა თეოლოგიური ან ოკულტისტური მოძღვრებებისადმი ინტერესით, დაკავშირებული იყო აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ტრადიციასთან; ცხადად იგრძნობოდა დე უინინგის, მარკ როტკოს და რენიჰარდტის ზეგავლენები, ამასთან მათთვის უკვე გასაგები იყო აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მცდელობა არქექტიპული ხატების გამოვლენის და ვიზუალური გაცხადებისათვის.

1987 წელს ჯერ მოსკოვში, შემდეგ კი თბილისში მოწყობილი ჯგუფური გამოფე-ნებით ალ. ბანძელაძემ, გ. ეძვერაძემ, ი. ზაუტაშვილმა, ლ. ლასარეიშვილმა, გ. ზაუტა-შვილმა და გ. მგალობლიშვილმა (რომლის ნაშუქვერები თბილისში რატომღაც აღარ იყო ექსპონირებული) ყველასათვის განაცხადეს ქართული აბსტრაქციონიზმის მანამდე ნაკლებად ცნობილი ტრადიციის არსებობა, იმ დროისათვის ჩამოყალიბებული კონ-ცეპტუალური ფერწერის სკოლა, პლასტიკური იდეების გადმოცემის დამახასიათებელი გამოცდილებით თითოეული ავტორის შემოქმედებით პრაქტიკაში.

გ. ეძვერაძემ უკვე 80-იანი წლების დასაწყისში მიავთო თვით ფონზე შავით თითქმის კალიგრაფიულად წერის მისთვის უნივერსალურ მეთოდს, როგორც საშუალებას კონ-ცეპტუალური ნიშნების და იდეების პლასტიკური ობიექტივინაციისათვის. მოგვიანებით გაჩნდა პარალელური ნაკადის „ფერადი“ სურათებიც, სხვადასხვა ფაქტურათა რიტ-მული მონაცვლეობით, რომლებშიც აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის გამოცდილების

და ტრანსავენგარდისტული ირონიის ორიგინალური სინთეზი მოხერხდა. მხატვრის განცხადებაში, იმის შესახებ, რომ „შავ-თეთრით წერა“ არის ოპერირება „ბუნებრივი დულური კონფლიქტით“ კარგად ჩანს პოსტმოდერნისტული აზროვნების ზეგავლენაც, რამაც უფრო მრავლისმომცველი და თანმიმდევრული გახადა მისი პოზიცია.

1986 წელს აკადემიის სტუდენტთა ერთმა ჯგუფმა მუშაობა დაიწყო სამხატვრო აკადემიის მეთათ სართულზე, დიპლომანტ მამუკა ცეცხლადისათვის გამოყოფილ ერთ პატარა ოთახში. (მეთათ სართულზე მასთან ერთად მუშაობდნენ: ნიკო ცეცხლაძე, მაია ცეცხლაძე, ოლეგ ტიმჩენკო, მამუკა ჯაფარიძე, კარლო კაჭარავა, ვია დოლიძე, თემურ იაკობაშვილი, ზურაბ სუმბაძე, ვია ლორია, გიორგი მალაყელიძე). იმავე წელს, ზაფხულში მოეწყო ამ ჯგუფის პირველი გამოფენა თბილისის ეთნოგრაფიის მუზეუმში – „ქარვასლაში“. გამოფენას ხელმძღვანელობდა ვია ბულაძე, რომელმაც აშვერად ისევ მრავალნაწილიანი სერია „დონ უჟანი“ წარმოადგინა. საგანგებოდ აღსანიშნავია ვია ბულაძის მიერ შემოთავაზებული ახალი ფორმა საგამოფენო პრაქტიკისა – ე.წ. „თემატური გამოფენები“; საგანგებო მისიით კონკრეტულ ისტორიულ, სოციალურ გარემოებებთან დაკავშირებული გამოფენების ამგვარი ფორმა, პუბლიკასთან განსხვავებული კომუნიკაციის მოძიების მცდელობა, ძალზე მნიშვნელოვან გამოცდილებად, ზეგავლენად იქცა „მეთათ სართლის“ ჯგუფისათვის.

„მეთათ სართლის“ ჯგუფის ხელოვნება რომანტიზმის ტრადიციის თავისებური გაგრძელება იყო: ეს გახლდათ ნეოექსპრესიონისტული ფიგურატიულობით ვაცოცხლებული სამყარო რაინდების, მეფეების, ჯუჯებისა და უჩვეულო თამაში ირონიით დახასიათებული ემშაკების ან ყოველდღიურობის უსაიმოვნებათაგან დაღლილი, სასაცლოდ იერცვლილი დემონების. ამგვარი ალგორითული სახე-ხატებით აისახა იმთავითვე გაჩენილი ინტერესი თანამედროვეობის სოციალური პრობლემებისადმი. შესამჩნევად გაფართოვდა ხელოვნებათა სინთეზის პრაქტიკულად განხორციელების

საშუალებები: გარშემომყოფათვის უჩვეულო მასალით (სამეურნეო საღებავები, დის-პრესია, რკინის და ხის მასალები), ექსპერიმენტები დაიწყო. გაჩნდა თავისებური, მიკროსაზოგადოებისათვის დამახასიათებელი, სპონტანურად ჩამოყალიბებული შიშები და ლიტერატურულ-კინემატოგრაფიული ალუზიები, აქციები.

მოგვიანებით „მეთათ სართლის“ ჯგუფს, უკვე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის საბუტაფორიო სახელოსნოში მუშაობისას (სადაც მუშა-დეკორატორად მუშაობს მამუკა ცეცხლაძე) აკაკი რამიშვილი შეუერთდა. მისთვის დამახასიათებელი დისციპლინირებული რაციონალიზმი თავისებური სტიმული იყო ჯგუფის შემოქმედებითი პრაქტიკისათვის.

თანდათანობით ჯგუფის მუშაობა ახალ სახელოსნოში განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა. აქ ერთმანეთთან თანაარსებობდა სახეებით განსხვავებული ტენდენციები; კეთებოდა უჩვეულოდ დიდი ზომის (3,5 მეტრის) სურათები, რკინის და ხის ობიექტები, მონახტული კოსტუმები, სხვადასხვაგვარი კოლაჟები, ალბომები. ძალიან მნიშვნელოვანი იყო დიდი გერმანელი მხატვრის იოზეფ ბოისის შემოქმედებასა და ნააზრევთან ზიარება; ბოისის ხელოვნება ჯერ თავისი მეტაფიზიკური, შამანური ზეგავლენის ძალის მომზიბველობით იქნა აღქმული, მოგვიანებით კი მის განსაკუთრებულ სოციალურ აქტივობასაც მიექცა ყურადღება. მამუკა ცეცხლაძემ ჩამოაყალიბა ე.წ. „მდიდარი ხელოვნების“ ცნება, ანუ ხელოვნებისა, რომელიც თავისი არაკომერციულობით, არაპრაქტიკულობით და თავისუფლებით, გიგანტური ზომებით უგულბელყოფს გარემოს ზერელე, გაუნათლებელ და წვრილმან პრაქტიციზმს, ამასთან, ჭეშმარიტ კულტურულ და კომერციულ ღირებულებასაც წარმოადგენს.

„მეთათ სართლის“ ჯგუფი პირველია და ჯერჯერობით ერთადერთია საქართველოში, რომელმაც გამოფენებზე აქციების, ჰეფენინგების დემონსტრირება დაიწყო. ოთხი წლის განმავლობაში ჯგუფმა მხოლოდ თბილისში თოთხმეტი გამოფენა

მოანყო. ეს გამოფენები ჩნდებოდა ზოგჯერ საკმაოდ მოულოდნელ ადგილებში: რესპუბლიკის მოედნის მიწისქვეშა იარუსზე (სადაც მათვე მოხატეს მიწისქვეშა გასასვლელის კედლები), მარჯანიშვილის თეატრის ფოიეში, სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის მეათე პავილიონში, სადაც იყო სამწუნაროდ წარუმატებელი მცდელობა, სურათების გაყიდვის შემთხვევაში მთელი თანხა გადაერიცხათ დიაბეტიით დაავადებულთათვის საზღვარგარეთული პრეპარატების შესაძენად.

1987 წელს მოენყო გამოფენა აღმოსავლეთ ბერლინში (მამუკა ცეცხლაძე, ნიკო ცეცხლაძე, ოლეგ ტიმჩენკო, აკაკი რამიშვილი, მამუკა ჯაფარიძე), სადაც ფერწერის გამოფენის გარდა, მხატვრებმა კედლის მხატვრობის ნიმუშები და ბერლინში შექმნილი ჯართით რკინის ობიექტებიც შექმნეს.

იმავე წელს მოსკოვიდან თბილისში დაბრუნდა გია რიგვავა, ჩვენი სინამდვილისათვის მოულოდნელი, საკმაოდ უჩვეულო ოსტატი, რომელიც 1988-89 წლის გამოფენებზე „მეათე სართულის“ ჯგუფთან თანამშრომლობდა. გ. რიგვავას ხელოვნების თანმიმდევრულობა სიმკაცრემდე მომთხოვნიდა და თვითურიტყუალი. 1988 წლის გამოფენებზე დემონსტრირებული ობიექტების სერია „ტილო“ – ყოველთვის მოულოდნელი რეპლიკებია ჩვენს რეალობაზე, ამასთან, ყოველთვის განზოგადებული, დაზღვეული ზოგადსაბჭოური რეგიონალური კონფორმისტული კონტექსტებისაგან.

1988 წელი ძალიან მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა: გაზაფხულზე თბილისში, „ქარვას-ლაში“, „მეათე სართულის“ ჯგუფის ინიციატივით მოენყო ოცი ქართველი მხატვრის გამოფენა, ქართული აენაგარდის ერთგვარი რეტროსპექტივა. ზემოთ ნახსენებ მხატვართა გარდა ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყვნენ ახალგაზრდა მხატვრები: ნიკო ლომასვილი, გურამ ნიბახაშვილი, დთო ჩიხლაძე, ზურაბ ვომელაური.

ამ გამოფენის შემდეგ „მეათე სართულის“ ჯგუფი ოდნავ უფრო გაფართოებული შემადგენლობით ნარევაში ჩავიდა, სადაც „თავისუფალ მხატვართა კოლეჯის“

სახელით გამოვიდა ნარვის ხელოვნების ზეიმზე. ნარევაში საკმაო წარმატებით დემონსტრირებული ფართო მხატვრული პროგრამის შემდეგ (საყოველთაო ყურადღება მიიქცია ლია შველიძის ობიექტმა – ბინტში გახვეულმა ავტობუსმა, აკაკი რამიშვილის ინსტალაციამ „ნისლების ქვეყანა“, რომელიც ესტონეთს მიძღვნიდა; გია რიგვავას და ნიკო ცეცხლაძის ერთობლივმა ობიექტმა, მამუკა ჯაფარიძის აქციამ საბჭოთა ფულით, ოლეგ ტიმჩენკოს და მამუკა ცეცხლაძის ენავირომენტებმა), იმავე წლის ზაფხულისა და შემოდგომაზე, ჯგუფმა გამოფენებისა და აქციების ერთგვარი „მართონი“ მოანყო „ქარვასლის“ დარბაზში, სადაც სხვადასხვაგვარ ექსპოზიციებში ჩართული იყო მინსკელ, ბერლინელ, ლენინგრადელ მხატვართა, აგრეთვე, ყველა მსურველის, დებოტანტის ნამუშევრები.

იმავე 1988 წელს მხატვართა ერთი ნაწილის (ნ. ცეცხლაძე, მამუკა ცეცხლაძე, მია ცეცხლაძე, მ. ჯაფარიძე, ო. ტიმჩენკო, ა. რამიშვილი, ლ. შველიძე) ნამუშევრები კიოლნში ფრანსუზა ფრიდრიხის გალერეაში იყო გამოფენილი.

1989 წლის 2 აპრილს ლენინგრადში, საბჭოთა კავშირის ხალხთა ეთნოგრაფიის მუზეუმში გახსნილი გამოფენის „ქართული აენაგარდი, 80-იანი წლები“ მონაწილეთა უმრავლესობას ისევე უმცროსი თაობის, თუ მეორე ტალღის წარმომადგენლები შეადგენდნენ: ნიკო ცეცხლაძე, მამუკა ცეცხლაძე, მია ცეცხლაძე, ლია შველიძე, ოლეგ ტიმჩენკო, მამუკა ჯაფარიძე, აკაკი რამიშვილი, კარლო კაჭარავა, გიორგი ლორია, ნიკო ლომასვილი, გია რიგვავა, გურამ ნიბახაშვილი. გამოფენაზე მათ ნამუშევრებთან ერთად პირველად იყო წარმოდგენილი ყარამან ქუთათელაძის ნონფიგურატიული სურათები. იმავე გამოფენაზე ექსპონირებული იყო თბილისის მხატვრის სახლის გრაფიკოსთა სახელოსნოს (ხელმძღვანელი მარკ პოლიაკოვი) წევრთა გრაფიკული ნამუშევრებიც, აგრეთვე, დათო ჩიხლაძის პოეტური კრებულები, რომლებიც ავტორს სხვადასხვა მხატვრებთან თანამშრომლობით ჰქონდა გაკეთებული. ლენინგრადში გამოფენა

გახსნეს ილია ლევიშვილი, ხელოვნებათმცოდნე ერასტ კუნცეცოვა და მხატვარმა ანდრეი გენადიევმა.

1989 წლის 6 აპრილს მოუნხენში, თომასის გალერეაში გაიხსნა გ. ეძგვერაძის ნამუშევართა გამოფენა, რომელსაც მხატვარმა საზოგადო კონცეფციის გამაცხადებელი სახელი: „ტკბილი ბრინჯი“ უწოდა. გამოფენის გახსნას თან ახლდა გ. ეძგვერაძის აქცია. გამოფენაზე წარმოდგენილი ნამუშევრები ქართული საზოგადოებისათვის მხოლოდ მოუნხენში გამოცემული კატალოგის რეპროდუქციებითაა ხელმისაწვდომი. ყველა ეს სურათი მოუნხენში სამუშაოდ მიწვეულმა მხატვარმა ადგილზე, თომასის გალერეაში მუშაობის დროს შექმნა.

1989 წლის ზაფხულში მოუნხენიდან დაბრუნებულმა გ. ეძგვერაძემ სცადა ქართული ავანგარდის წარმომადგენელთა გაერთიანება და დამოუკიდებელი ასოციაციის შექმნა. კონსოლიდაციის და სოციალური დაცვის მოთხოვნილება, სამომავლო პერსპექტივებზე ერთობლივი მუშაობა, დამკვეთთან თუ გალერეებთან კომერციული ურთიერთობების იურიდიულად რეგლამენტირებული ფორმებით ამ ასოციაციის სამუშაო პროგრამას წარმოადგენდა. საკმაოდ დაძაბულ მუშაობას ასოციაციის შესაქმნელად უშედეგოდ არ ჩაუვლია: 20 სექტემბერს საქართველოს სახალხო მურნეობის მიღწევათა გამოფენის პირველ პავილიონში გაიხსნა ქართული ავანგარდის კიდევ ერთი რეტროსპექტიული გამოფენა (საგანგებოდ აღსანიშნავია სსმგ-ს დირექტორის ბატონ თენგიზ კეკელიძის შემწეობა ამგვარი მასშტაბური გამოფენის მოწყობისათვის). სწორედ ამ გამოფენის მეშვეობით შეძლეს ქართული ავანგარდის გაცნობა რამოდენიმე დღის შემდეგ თბილისში გახსნილი თანამეგობრე ხელოვნების კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის AICA-ს კონგრესის მონაწილეებმა და მოგვიანებით ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი სიმპოზიუმის სტუმრებმა. რეტროსპექტივებზე პირველად იყო წარმოდგენილი რამოდენიმე ახალგაზრდა მხატვარი

ან უკვე ცნობილი ოსტატები, მათთვის ახალ ამბულაში; თავისთავად ტენდენციებად გამოჩნდა ქეთიონი კაპანაძის კონცეპტუალური რიგის სურათები, დავით შუშანიას და ვალერი კოჩაროვის აბსტრაქციონისტული ძიებები, მ. დათუკიშვილის კოლაჟები, ნ. მეტრეველის, თ. ჯვავიშვილის, ი. ჩიტაძის ფერწერა.

1989 წელს კიდევ ორი გამოფენა მოეწყო დასავლეთ გერმანიაში: კასელში: „ალ. ბან-ტელაძის, გ. ეძგვერაძის, ლ. ლასარეიშვილის და ი. ზაუტაშვილის ნამუშევართა გამოფენა, კიოლში კი ისევ ფრანსუაზა ფრიდრიხის გალერეაში გამოიფინა „მეათე სართულის“ ჯგუფის ნევრთა ახალი ნამუშევრები. წლის ბოლოს, მოვლენათა მსვლელობაზე დამკვირვებელთათვის ცხადი გახდა: ქართული ავანგარდი, როგორც მოვლენათანამედროვე სახვითი ხელოვნებისა, ჩამოყალიბდა თავისი მსოფლმხედველობით, სოციალური და ესთეტიკური პრინციპებით.

ის, რასაც ქართულ ავანგარდს უწოდებთ და რაც ჩვენს პირობებშიც ნიშნავს ახალი შინაარსის და ვიზუალური ხატების გაცხადებას, პიროვნულ მსოფლალქმათა გამოვლენასა და გაფორმებას ახალი მასალებით, მოულოდნელი სიერცობრივი, პლასტიკური რეპრეზენტაციით, თითქმის მთლიანად პოსტმოდერნისტულ იერს ატარებს. ამასთან, ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრების პოსტმოდერნიზმი, ისტორიული განვითარებისა და რეგიონალური თავისებურებების გამო მნიშვნელოვნად განსხვავებულია დასავლეთის პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისაგან. დასავლეთში პოსტმოდერნიზმი ხანგრძლივი, დიალექტიკური განვითარების შედეგი ან ქრონოლოგიურად ბოლო ეტაპია, ჩვენში კი დასავლური ტრადიციის თავისებური, მეტ-ნაკლებად გაცნობიერებული და გათავისებული ტრადიციის შეზღუდულ ვადებში ჩამოყალიბებული არათანმიმდევრული სინთეზი. პოსტმოდერნიზმის საყოველთაოდ ცნობილი ოსტატების ჯეფ კუნსის, შუიფის, შერი ლეინის, ეშლი ბიკერტონის, ბილ ეუდროოს შემოქმედება, პოსტ-სტრუქტურალისტული და სემიოტიკური სისტემების მეშვეობით მოტივირებული

მომავლისაკენ მიმართული ინდივიდუალური გონიერი ძიებებია. თითოეული ნახსენები ოსტატი მოღვაწეობს ავანგარდისტული ტრადიციის სამომავლო მიზნისაკენ ევოლუციის რწმენით, ჩვენში კი პოსტმოდერნისტული ეპოქა სრულ ინდივიდუალიზმთან და განუკითხაობასთანაა იდენტიფიცირებული. პოსტმოდერნიზმი ავანგარდის არსებული ტრადიციიდან სუბიექტურად ღირებულის გადარჩევის ნებისმიერობას გულისხმობს და ამგვარად მიღებული ერთგვარი განუკითხაობა, მრავალფეროვნება მიზნად ისახავს ინდივიდის შეუზღუდავი, უარჩევანო თავისუფლების დემონსტრირებას, ემპოტიკური, „მდიდარი“, იმიჯის შექმნას.

ქართული ავანგარდი შეიცავს საზოგადოდ XX ს-ის მეორე ნახევრის ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს. ერთგვარი ესთეტიკიზმი, ზოგჯერ სალონურობის არც მთლად სასურველი იერით, განსაკუთრებული ინტერესი პლასტიკურ გადაწყვეტათა სრულყოფისა და თავისთავადობისაკენ (ქართველ მხატვართათვის უცხოა და შინაგანად მიუღებელი მოსკოვის ალტერნატიული მხატვრობის სკოლის პლასტიკური ასექტივიზმი თუ სიღარიბე და პათოსი პლასტიკური ძიებების სრული იგნორირების), თავისებური არტისტიკიზმი და რომანტიკული წარმოდგენები წარმოსახვაში პოეტიკებულ რეალობაზე.

“ლიტერატურა და ხელოვნება”, № 1, 1990 წ.