

# საგამოფენო პროექტი „თავისუფლების სასრულობა“ (ბერლინი, 1990), როგორც აწმყოს კონტექსტების კურატორული კვლევის მაგალითი

ეკატერინა კენიგსბერგი

*საკვანძო სიტყვები: თავისუფლების სასრულობა, ბერლინი, კურატორი, ხელოვანი, ბერლინის კედელი, ობიექტზე (ადგილი) მორგებული ხელოვნება, ინსტალაცია*

ამ სტატიაში განხილულია საგამოფენო პროექტი „თავისუფლების სასრულობა“, რომელიც გაიმართა აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინის საჯარო სივრცეებში 1990 წელს, მალევე ბერლინის კედლის დაცემიდან.

XX საუკუნის მიწურულსა და XXI საუკუნის დასაწყისში კურატორული კვლევა იქცა წამყვან სტრატეგიად კურატორის საქმიანობაში. კურატორული კვლევის ყველაზე მნიშვნელოვანი სფეროებია: აწმყოს რეალური ფილოსოფიური, გეოპოლიტიკური, ეკოლოგიური, სოციალური, გენდერული და სხვა კონტექსტები.

ამჟამინდელი კონტექსტების კურატორული კვლევის შესანიშნავი მაგალითი - საგამოფენო პროექტი „თავისუფლების სასრულობა“ გაიმართა აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინის საჯარო სივრცეებში 1990 წლის 1 სექტემბრიდან 7 ოქტომბრამდე. პროექტში მონაწილეობდნენ: კრისტიან ბოლტანსკი, ჰანს ჰააკე, ჯოვანი ანსელმო, რებეკა ჰორნი, ილია კაბაკოვი, იანის კუნელისი, ვია ლევანდოვსკი, მარიო მერსი, რაფაელ რაინსბერგი, კშიშტოფ ვოდიჩკო და ბარბარა ბლუმი. პროექტის იდეა გაჩნდა 1986 წელს და მისი ავტორები არიან მხატვრები - რებეკა ჰორნი და იანის კუნელისი და დრამატურგი ჰაინერ მიულერი. პროექტის იდეა იყო: ხელოვნებას ძალუძს საერთო ენის გამონახვა და აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის არსებული მსგავსებებისა და განსხვავებების წარმოჩენა. თუმცა იდეის ხორცშესხმა შესაძლებელი გახდა მხოლოდ 1989 წლის ნოემბერში, ბერლინის კედლის

დანგრევის შემდეგ, როცა მთავის განმავლობაში კურატორებმა ვოლფ ჰერცოგენრატმა (გფრ) და კრისტოფ ტანერტმა (გდრ), იოჰანეს სარტორიუსთან (გერმანიის აკადემიური გაცვლის სამსახური, გფრ) თანამშრომლობით, განახორციელეს ეს პროექტი.

გერმანელი ხელოვნებათმცოდნისა და კურატორის - მარიუს ბაბიასის თანახმად, გამოფენის სახელწოდება „ისევე მერყევი, ბუნდოვანი და ურთიერთსაწინააღმდეგოა, როგორც თავად ხელოვნება და მისი შექმნის პირობები. ამ თვალსაზრისით, მასში ზუსტად არის ასახული თანამედროვე ხელოვნების პოლიტიკური მერყეობა, თუმცა ასევე წარმოჩენილი გერმანია - გერმანიის გაერთიანებამდე და შემდეგ არსებული ზოგადი პოლიტიკური მერყეობაც“<sup>1</sup>. გამოფენის ორგანიზების რთული პროცესის შესახებ საუბრისას ჰაინერ მიულერი აღნიშნავს: „ველოსიპედის გადაქცევა მოძრავ თვითმფრინავად - აი, რას ვაკეთებთ ჩვენ“<sup>2</sup>. ეს არის ციტატა მისივე პიესიდან.

მონაწილე ხელოვნებს დაევალათ ორ-ორი ნამუშევრის შექმნა ბერლინის კედლის მიდამოებში: ერთი აღმოსავლეთ და მეორე დასავლეთ ბერლინში. აღსანიშნავია, რომ ბერლინის სენატმა წამოაყენა თავისი პირობები: კურატორებს გამოფენაში მონაწილეობის მისაღებად უნდა მიეწვიათ მხატვრები როგორც

1 Babias, Die Endlichkeit, 1990.

2 Es war eine Ausnahmesituation.

აღმოსავლეთ ევროპის, ისე დასავლეთის მოკავშირე ქვეყნებიდან, ასევე თითო შემოქმედი აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინიდან.

თავისი ინსტალაციისთვის კრისტიან ბოლტანსკიმ აირჩია ყოფილი ებრაული უბნის ერთ-ერთი მყუდრო ქუჩა აღმოსავლეთ ბერლინში, კერძოდ კი 1945 წელს დაბომბვის შედეგად განადგურებული, ყვითელი ქვით ნაშენები საცხოვრებელი კორპუსი მისამართზე: Große Hamburgerstraße 15/16, რომელიც აშენდა 1911 წელს და გადაჭყურებდა ბაღს. კრისტიან ბოლტანსკიმ და მისმა თანაშემწეებმა ჩაატარეს კვლევა, რისთვისაც გამოიყენეს მისამართების სიები და საარქივო მასალები და დაადგინეს შენობის მაცხოვრებელთა ვინაობა, სამუშაო ადგილები და ოჯახის წევრთა სახელები. ქრონოლოგიურად კვლევა მოიცავდა 1930-1945 წლებს.

კრისტიან ბოლტანსკიმ გადაიღო მოძიებული დოკუმენტების ფოტოსურათები, დაურთო მათ ებრაელების უბნისა და მიმდებარე ტერიტორიის რუკები, მოათავსა ისინი 10 ვიტრინაში და განალაგა ორ რიგად მიტოვებულ ტერიტორიაზე Lehrter Bahnhof მუნიციპალური რკინიგზის სადგურთან (ამჟამად ჰამბურგის სადგურის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის მიმდებარე ტერიტორია), დასავლეთ ბერლინის ერთ-ერთ საჯარო სივრცეში. ასე შეიქმნა ინსტალაცია „მუზეუმი“.

გარდა ამისა, კრისტიან ბოლტანსკიმ შექმნა ინსტალაცია „დაკარგული სახლი“ სახანძრო კიბზე Große Hamburgerstraße-ზე მდებარე ორ შენობას შორის, ანუ იქ, სადაც ოდესღაც მდებარეობდა სახლი #15/16. ლითონის 23 თეთრ მემორიალურ დაფაზე, რომლებიც შავი სამგლოვიარო არშიით იყო შემკული, გაკეთდა წარწერები შავი ასოებით: პატარა ასოებით მოცემული მაცხოვრებლის მიერ შენობაში გატარებული წლები, შემდეგ დიდი მუქი ასოებით მისი სახელი და გვარი და ისევ პატარა ასოებით მისი სამუშაო ადგილი/პროფესია. ყველა

მონაცემი ავთენტური იყო და აღადგინეს შენობის შემორჩენილი აღრიცხვის ჟურნალის მიხედვით. ეს დაფები, რომლებიც მოგვაგონებს სამგლოვიარო განცხადებებს გაზეთებიდან, განთავსებულია სახლის კედლებზე იმ ბინების დონეზე, სადაც მოცემული პირები ოდესღაც ცხოვრობდნენ. მსხვერპლთა მოგო-

ნება, რომელიც ამ შემთხვევაში პერსონალიზებულია ხელოვანის მიერ, ასევე მიუთითებს კოლექტიურ, ანონიმურ მესხიერებაზე, რომელიც გულისხმობს, რომ ნაციზმის მსხვერპლთა სტატისტიკა ანონიმურია: ზუსტი რიცხვი ცნობილია, მაგრამ ყველას სახელი არა.

კშიშტოფ ვოდიჩკოს ორნაწილიანი პროექტი მოიცავს ორ პარალელურ პროექციას. პირველი მოეწყო აღმოსავლეთ ბერლინში, ლენინის სახელობის მოედნის შუაგულში, საბჭოთა ბელადის მონუმენტის ზედაპირზე. ხელოვანის ძალისხმევით საბჭოთა სისტემის ყველაზე ცნობილი ფიგურა წარმოდგა ჩვეულებრივი პოლონელი ტურისტის სახით, რომელიც ავსებს ურიკას უბნის მაღაზიაში ნაყიდი საყოფაცხოვრებო ნივთებით. „მონუმენტის ამ ინტერპრეტაციაში ვოდიჩკომ საბჭოთა ძღვევამოსილების საკულტო ფიგურის ამსახველი მონუმენტური ჰეროიკული პათოსი ჩაანაცვლა ანტიგმირით, რომელიც წარსულში მიუღებელი იყო, დღეს კი უხერხულობას იწვევს, და ყოველივე ეს ხელახლა მოპოვებული თავისუფლებით და ყოფილი აღმოსავლეთ ბლოკის ქვეყნების საზღვრების გახსნით გამოწვეული ეიფორიის პირობებში. ძეგლის სიმბოლიზმის „მიტაცების“ ამ მცდელობის ეპილოგი დაიწერა ერთი წლის შემდეგ, როცა ცხარე საჯარო დებატების შედეგად იგი ჩამოხსნეს და გაანადგურეს.<sup>3</sup> დასავლეთ ბერლინში კი ღამე, Potsdamer Platz-ზე ერთ-ერთი შემორჩენილი საოფისე შენობის სახანძრო კედელზე არწივის პროექცია განთავსდა. ამ გზით კშიშტოფ ვოდიჩკომ გააკრიტიკა Daimler-Benz Group-ის უზარმაზარი საოფისე შენობების პროექტი იმ ტერიტორიაზე, რომელიც ქალაქს ოდესღაც ორ ნაწილად ყოფდა.

ილია კაბაკოვის ტოტალური ინსტალაცია „შიშის ორი მოგონება“ განთავსდა ევრეთწოდებულ „სიკვდილის დერეფანში“, წარსულში ნეიტრალურ სასაზღვრო სივრცეში. Potsdamer Platz-ის უბანში ხელოვანმა ააგო ორი ვიწრო დერეფანი. ამ დერეფნებში, რომლებიც პარალელურად მიუყვებოდა ახლახან დანგრეულ ბერლინის კედელს, დამთვალიერებლის თვალების სიმაღლეზე გაჭიმულ თოკებზე განთავსდა კედლის მიდამოებში ნაპოვნი საგნები: დაჭმუჭნილი სიგარეტის კოლოფები, გაზიანი სასმელების ქილები, შოკოლადის კილიტა, ლურსმნები და შესაფუთი

3 Wodiczko, Lenin, 2023.

მასალების ნარჩენები. ამ საგნებს ხელოვანმა დაურთო პატარა ტექსტები გერმანულად, ინგლისურად და რუსულად, რომლებიც მოგვაგონებენ სქოლიოებს და ხელით გაკეთებულ წარწერებსა და განცხადებებს, სოციალისტური ბანაკის ქვეყნების ყველა დასახლების ლობებზე, წყალსარინებსა და სადარბაზოს შესასვლელებში რომ გვხვდებოდა: „ძალა გამომეცალა. უბრალოდ ვტირი...“; „როდესაც კედელს დაანგრევენ, რაც ისედაც ძნელი წარმოსადგენია, ვერავინ დაიჯერებს, რომ ჩვენ ასეთი ცხოვრებით ვცხოვრობდით“ და სხვა.<sup>4</sup> ილია კაბაკოვის ტიპური აღუბიები ყოველდღიურ ცხოვრებაზე არა მხოლოდ ცხადყოფს განსხვავებებს ფსიქოლოგიური კედლების შემქმნელ იდეოლოგიებს შორის, არამედ ასევე იქცევა კონკრეტული ისტორიული მომენტის ვიზუალურ ჟამთააღმწერლად. „შიშის ორი მოგონება“ უნდა გავიაზროთ, როგორც ილია კაბაკოვის 1984 წლის ცნობილი, მთელი მსოფლიოს მასშტაბით არაერთხელ წარდგენილი ტოტალური ინსტალაციის - „16 ბაწრის“ ვარიაცია, მორგებული კონკრეტულ ობიექტზე (ადგილზე).

ჰანს ჰააკემ კი აღმოსავლეთ გერმანიის სასაზღვრო-საგუშაგო კომპისგან შექმნა დასავლური კონსუმერიზმის მონუმენტი („თავისუფლებას დღეს სპონსორი აფინანსებს“). კომპიუს სახურავზე აღმართეს „მერსედესის“ ყველასთვის ნაცნობი ლოგოს ასლი, რომელიც ღამით ნეონის შუქით ნათდებოდა, ხოლო კედელზე ისახებოდა პროექცია - კომპანიის რეკლამაში გამოყენებული ციტატები გოეთესა და შექსპირის ნაწარმოებებიდან: „ხელოვნება უკვდავია“ და „მზადყოფნა ყველაფერია“. გერმანელი მკვლევრის, სარა ალბერტის თანახმად, „1990 წლის ზაფხულში საგუშაგო კომპის პროექტით ხაზი გაესვა დასავლეთის უპირატესობას და ნაწინასწარმეტყველები იყო აღმოსავლეთის კაპიტალისტურ წყობილებაზე გადასვლა. ჰააკემ ასევე განათავსა კომპზე მომხმარებლური მიდგომის სიმბოლო მუსტად იმ დროს, როცა თავად კედელი იქცა მოხმარების საგნად“.<sup>5</sup> აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ 1987 წელს ჰანს ჰააკემ თავის ინსტალაციაში „უწყვეტობა“, რომელიც საზოგადოების წინაშე წარსდგა გამოფენის documenta 8 ფარგლებში, გამოიკვ-

ლია ზღვარი რეკლამასა და ხელოვნებას შორის და გააკრიტიკა მსხვილი საერთაშორისო კორპორაციების ეკონომიკური და პოლიტიკური გავლენა.<sup>6</sup>

რაფაელ რაინსბერგის ობიექტზე მორგებული ინსტალაცია „სააქციო საზოგადოება“ მოიცავს აღმოსავლეთ და დასავლეთ გერმანული კომპანიების 50 კაბელის კოჭას, ჩამწკრივებულს ბერლინის კედლის გაყოლებაზე, Martin Gropius Bau-ს შენობის წინ, როგორც ერთი ქვეყნის ორი ნაწილის საერთო წარსული და მომავლის სიმბოლო. „50 უზარმაზარი კაბელის კოჭა, ერთიან ბარიერად შეკრული, წარმოადგენს გააფთრებული კონფრონტაციის არქაულ სახეს, ორბროვანსა და სრულიად შესაფერისს პოლიტიკური ძვრების პერიოდისთვის. კონფრონტაცია და კომუნიკაცია, მითოლოგიური არქეტიპი და სტანდარტიზებული ინდუსტრიული ნიშანი ერთობლიობაშია მოსული და, ამავე დროს, იძლევა ინტერპრეტაციის ფართო ასპარეზს. ბერლინის დიდებული და მერყევი ხასიათი შეჯამებულია მძლავრ გამოსახულებაში, ხოლო სივრცის საზღვრები უარყოფილია ბარიერის მეშვეობით“, - წერდა გერჰარდ ულმანი გამოფენის რეცენზიაში, რომელიც დაიბეჭდა შვეიცარიულ ჟურნალში Werk, Bauen + Wohnen 1990 წლის დეკემბერში.<sup>7</sup>

ვია ლევანდოვსკიმ კი თავისი ნამუშევრებისთვის გამოიყენა ანტონ ფონ ვერნერის მოზაიკა „გამარჯვების სვეტზე“ დასავლეთ ბერლინში, რომელიც გამოსახულია გამარჯვება საფრანგეთზე და გერმანიის რაიხის დაარსება, კერძოდ კი გადააფარა მას ქსოვილი და უხილავად აქცია იგი. ფროტაჟის მეთოდის გამოყენებით მან გარდაქმნა გამოსახულება მონოქრომულ ნახატად და განათავსა იგი მაქს ლინგნერის ცნობილ კერამიკულ პანელზე, რომელიც გამოსახულია მუშებისა და გლეხების ბედნიერი ცხოვრება. ეს პანელი, თავის მხრივ, მდებარეობს ეგრეთწოდებული მინისტრთა სახლის ფასადზე აღმოსავლეთ ბერლინში. ერთი ქვეყნის იდეალიზებული ისტორიული სურათი ზევიდან ედება მეორე ქვეყნის არანაკლებ იდეალიზებულ და ისტორიულ სურათს და ამ გზით წარმოჩენილია ხელოვანის მიერ ისტორიული მოვლენების გადატანისა და კრიტიკის შესაძლებლობები.

4 Babias, Die Endlichkeit, 1990

5 Alberti, Die Freiheit.

6 Keninsberg, Curatorial, 2023, p. 27.

7 Ullmann, Sperrige, 1990, p.18.

ჯოვანი ანსელმოს ნამუშევარი *Particolare*, რომლის დებიუტიც შედგა 1972 წელს გამოფენაზე Documenta 5, ამჯერად განთავსდა აღმოსავლეთ ბერლინის ერთ-ერთი კერძო ბინის ცარიელ ოთახებში და საბჭოთა სახელოვნებო სააგენტო „ინტერ-არტის“ ოფისში დასავლეთ ბერლინში. თითოეულ ოთახში დიდდა 5 პროექტორი, რომელთა მეშვეობითაც კედლებზე და დამთვალეიერებელთა სხეულებზე პროექციით ისახებოდა ძველებური შრიფტით შესრულებული სიტყვა *Particolare*, რომელიც ითარგმნება, როგორც „ნაწილი“ ან „განსაკუთრებული სიტუაცია“, რითაც ხაზგასმული იყო ოთახების სიცარიელე და ახალი ცხოვრების დასაწყისი ბერლინის კედლის მიღმა. ეს გახლდათ ერთადერთი ნამუშევარი, რომელიც განთავსდა საჯარო სივრცეების გარეთ.

იანის კუნელისმა თავისი ნამუშევრებისთვის გამოიყენა ნახშირზე მომუშავე გადამცემი სადგურის მიტოვებული შენობა, სადაც მან განათავსა ობიექტზე მორგებული კინეტიკური ინსტალაცია „უსათაურო“. ამ სადგურის ცარიელ საამქროებში გამოზომილი რიტმით მიგორავს მექანიკურად მართული, ნახშირით დატვირთული ურიკა, რომელიც შემდეგ გადის ეზოში და იმავე საამქროების გავლით ბრუნდება საწყის წერტილში. ამ უსასრულო და უაზრო მოძრაობის მონოტონურობა მიუთითებს ინდუსტრიალიზაციის დასაწყისზე და ქმნის კავშირებს ახალ მსოფლიოსთან.

რებეკა ჰორნის ინტერაქტიური კინეტიკური ინსტალაცია „დატრილი მაიმუნის ოთახი“ განთავსდა *Stresemannstraße 128*-ში მდებარე სახლში, რომლის დასავლეთ კედელი გადაჭყურებს სასაზღვრო ტერიტორიას *Potsdamer Platz* მახლობლად. ამ ინსტალაციაში ხელოვანმა გამოიყენა შემთხვევით ნაპოვნი ძველი ქალაქის სატრელი მოწყობილობა, სამი წყვილი სპილენძის მავთული, ნახშირის სამი გროვა, ორი ბინოკლი და ორი მეტრონომი. ინსტალაციის სივრცეში დამთვალეიერებლის შესვლისთანავე მოწყობილობა ირთვება, მავთული რიტმულად ყრის ელექტრობის ნაპერწკლებს, ხოლო მეტრონომი გამოსცემს სხვადასხვა რიტმის ხმებს. ოთახის კედელში ამოჭრილია ორი მრგვალი ჭუჭრუტანა, საიდანაც შესაძლებელია ბინოკლით გახედვა აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ. ეს ნამუშევარი სიმბოლურად განასახიერებს

გერმანიის დაყოფითა და გაერთიანებით გამოწვეულ სხვადასხვა გრძნობას.

ბარბარა ბლუმის ორი ინსტალაცია *Regal-lager* გამოფენილი იყო აღმოსავლეთ ბერლინის ბუნების-მეტყველების მუზეუმში და დასავლეთ ბერლინის სახელმწიფო მუზეუმის ძეგლის სახელოსნოში. მუზეუმების საწყობებში მოძიებული სტანდარტული თაროები ხელოვანმა გაავსო სიმეტრიული ყალიბებით, რითაც მოხდა ომისშემდგომ პერიოდში ბერლინისთვის მნიშვნელოვანი თემის: შერწყმისა და განცალკევების, მსგავსებებისა და განსხვავებების კონცეპტუალური წარმოჩენა.

მარიო მერსმა წარადგინა ნამუშევარი *Was machen?* - მცირე ზომის, წითელ ფონზე ნარინჯისფრად მოკაშკაშე ნეონის მანათობელი, რომელიც განთავსდა *Lehrter Bahnhof*-ის რკინიგზის სადგურზე დასავლეთ ბერლინში და *Marx-Engels-Platz*-ის სადგურზე აღმოსავლეთ ბერლინში. ამ მარტივ შეკითხვას ჰქონდა განსხვავებული კონოტაცია ორ ბანაკად დაყოფილ ქალაქის ნაწილებში, რაც განსაზღვრული იყო წარსულისა და აწმყოს გაცნობიერებით და აღქმით: „სიმარტივის, ბერლინის ისტორიის და აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინის შორის მოძრავი მატარებლების მეხსიერების დაკარგვის, შიშითა და წარუმატებლობის გამოცდილებით სავსე დროის გაჩერების, ლაბირინთის მსგავსი სივრცეების და ტრავმატული შემთხვევებით აღსავსე ბიუროკრატიული წესების სამაგალითო ნიმუში, რომელიც გაფანტულია კონკრეტულ სადგურებს შორის და დღესაც თან სდევს მგზავრს ბერლინში მოგზაურობისას“.<sup>8</sup>

პროექტის ფარგლებში შექმნილი ბევრი ინსტალაცია, ეხებოდა რა 1990 წელს კედლის დანგრევის შემდეგ არსებულ სიტუაციას ქალაქში, გაუგებარი აღმოჩნდა აღმოსავლეთ გერმანელი აუდიტორიისთვის, რომელიც არ იცნობდა თანამედროვე ხელოვნების ენას. ხელოვანთა მიერ გააზრებული და გამოხატული იდეები ხშირად შეიცავდა ფარულ, ირიბ კონტექსტებს. ბერლინური გაზეთის *Die Tageszeitung* არქივებში დაცულია 1990 წლის 4 სექტემბრით დათარიღებული ცნობა, რომლითაც ქალაქის მაცხოვრებელი გერდ გაბელი იუწყება გამოფენის „თავისუფლების სასრულობა“ გახსნის შესახებ აღმოსავლეთ ბერლინის *Prenzlauer*

8 Ullmann, Sperrige, 1990, p. 16.



Berg უბნის აბანოების ნაწილში. ცნობა მთავრდება სიტყვებით: „ვფიქრობ, სად დავდო ბომბი პირველ რიგში: ბარბარა ბლუმის Regallager-თან ბუნების-მეტყველების მუზეუმში თუ მეიერის ბინაში მისამართზე Pasteurstraße 40 (11:00-17:00, სამშაბათი-კვირა), თუ Gropius-Bau-ს მახლობლად „სააქციო საზოგადოების“ წინ, თუ ჰანს ჰააკეს Freiheit, die jetzt gesponsert wird-თან, თუ ქალბატონი ჰორნის „დაჭრილი მაიმუნის ოთახში“, თუ Ohne Titel-თან ტრანსფორმატორის სადგურზე, თუ პირდაპირ აღმოსავლეთ ბერლინის შრომის ოფისში“.<sup>9</sup>

ეს პროექტი იყო ობიექტზე მორგებული, კურატორთა და ხელოვანთა ერთობლივი კვლევა, რომელმაც ხორცი შეასხა მსგავს, თავისებური ვაკუუმის პირობებში არსებული, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის თანამედროვე ხელოვნების წარმოჩენის იდეას. „თავად გამოფენის თარიღებიც ხაზს უსვამენ თანამედროვე, ძირეული ცვლილებებით აღსავსე მოვლენებს ისტორიაში და აქცენტს აკეთებენ ხელოვნების უფლებებზე, ჩაერიოს ამ პროცესში. გამოფენა გაიხსნა 1 სექტემბერს, პოლონეთის ტერიტორიაზე შეჭრით მეორე მსოფლიო ომის დაწყებიდან მეორე დღის წლისთავზე, და დაიხურა 7 სექტემბერს, აწ არარსებული გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის დაარსების 41-ე წლისთავზე. აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინის ურბანულ სივრცეში განხორციელებული ეს საგა-

მოფენო პროექტი ასახავს ისტორიულ კურობს, რადგან იგი დაიწყო ორი, პარალელურად განვითარებადი სახელმწიფოს პირობებში და დასრულდა მათი გაერთიანების დროს“, - აღნიშნავს მარიუს ბაბიასი.<sup>10</sup>

მიუხედავად ამისა, ამ შემოქმედებითმა კომენტარმა წარმოაჩინა განსხვავებები აღქმასა და გაცნობიერებაში არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ 1990-იანი წლებში არსებული მდგომარეობის ფართო კონტექსტშიც. ხელოვანთა რეაქცია ცვალებად თუ სახეცვლილ გარემოებებზე აისახა მათ ნამუშევრებსა და პროექტებში. კურატორების ამოცანა კი ბევრად უფრო რთული აღმოჩნდა: დასავლეთ და აღმოსავლეთ გერმანიის მიერ ერთობლივად დაფინანსებული და ორგანიზებული გამოფენა იყო ერთადერთი მასშტაბური საერთაშორისო სახელოვნებო პროექტი 1990 წელს ბერლინში. მართალია, ყველა კურატორის თუ ხელოვანის იდეა არ იყო მხარდაჭერილი და განხორციელებული, მაგრამ საკვანძო ისტორიული ეტაპის სწრაფმავალმა ხასიათმა და წარსულში აკრძალული, გერმანია-გერმანიის სასაზღვრო თუ საზღვრის მახლობლად მდებარე ტერიტორიის შერჩევამ მხატვრული ინტერვენციის ჩასატარებლად, მაინც შეასრულა თავისი როლი: რთულია, სათანადოდ არ დააფასო „თავისუფლების სასრულობის“, როგორც აწმყოში მიმდინარე კონტექსტების კვლევის პროექტის, უნიკალურობა და მნიშვნელობა.

### ბამოყენებული ლიტერატურა:

- Alberti S., Die Freiheit, 2020. <https://www.freitag.de/autoren/sarah-alberti/die-freiheit-gesponsert> 20.08.2024
- Babias M., Die Endlichkeit der Freiheit. Stadtraum von Berlin Ost und West, 1.9. – 7.10.1990. <https://www.kunstforum.de/artikel/die-endlichkeit-der-freiheit/> 20.08.2024
- Gabel G., Eigentlich wollte ich baden gehn. taz, 04.09.1990, S. 25.
- Es war eine Ausnahmesituation, 2021. <https://taz.de/Doppel-Interview-zu-Kunstprojekt/!5763469/> 20.08.2024
- Keningsberg E., Curatorial Strategies in the Contemporary Visual Art of the Second Half of the 20th and Early 21st Centuries. Minsk, 2023
- Ullmann G., Sperrige Orte, Verquere Objekte: Rückblick auf die Ausstellung “Die Endlichkeit der Freiheit” in Berlin Ost und West als Versuch, mit künstlerischen Mitteln den Umbruch in Berlin zu kommentieren. Werk, Bauen + Wohnen. Band (Jahr): 77, 1990, Heft 12. S. 14–29.
- Wodiczko K., Lenin Monument. <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-27/> 20.08.2024

9 Gabel, Eigentlich, 1990.

10 Babias, Die Endlichkeit, 1990.

# THE EXHIBITION PROJECT “THE FINITENESS OF FREEDOM” (BERLIN, 1990) AS AN EXAMPLE OF CURATORIAL RESEARCH INTO CURRENT CONTEXTS OF THE PRESENT

Ekaterina Kenigsberg

*Keywords: The Finiteness of Freedom, Berlin, curator, artist, Berlin Wall, site-specific, installation*

The article explores the exhibition project “The Finiteness of Freedom” shown in the public space of East and West Berlin in 1990 shortly after the fall of the Berlin Wall.

Curatorial research is becoming a leading curatorial strategy in the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. The most important areas of curatorial research include the actual contexts of the present—philosophical, geopolitical, ecological, social, gender, etc.

An outstanding example of curatorial research into current contexts of the present is the exhibition project “The Finiteness of Freedom”, which was shown in the public space in East and West Berlin from 1 September to 7 October 1990. The project participants were Christian Boltansky, Hans Haacke, Giovanni Anselmo, Rebecca Horn, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis, Via Lewandowsky, Mario Merz, Raffael Rheinsberg, Krzysztof Wodiczko, Barbara Bloom. The original idea for the project, conceived in 1986 by the artists Rebecca Horn, Jannis Kounellis and the playwright Heiner Müller, was based on the possibility of art to find common ground, to reveal links and differences between East and West. It was only after the opening of the Berlin Wall in November 1989 that the idea was developed, and in a short period of eight months the curators Wolf Herzogenrath (FRG) and Christoph Tannert (GDR) in collaboration with Johannes Sartorius (German Academic Exchange Service, FRG) were able to realise the project.

According to the German art critic and curator Marius Babias, the title of the exhibition is “as indecisive, am-

biguous and contradictory as the art itself and the conditions of its creation. In this respect, it also very accurately reflects the political indecision that contemporary art is said to possess. But it also reflects the general political indecision shortly before or shortly after the German-German unification”<sup>1</sup>. Speaking about the complex process of creating the exhibition, Heiner Müller quoted a phrase from one of his plays: “Turning a bicycle into an aeroplane in motion is exactly what we do”<sup>2</sup>.

Each of the participating artists was supposed to make two works in the immediate vicinity of the Berlin Wall—one in East Berlin and one in West Berlin. It should be noted that the Berlin Senate set its own conditions: the curators had to invite artists from the countries of Eastern Europe, the Western allies and one artist each from East and West Berlin to participate in the exhibition.

Christian Boltansky chose a quiet street in the former Jewish Quarter of East Berlin to create his installation. The part of the yellow block of flats built in 1911 at Große Hamburgerstraße 15/16, which overlooked the garden, was destroyed by bombing in 1945. Christian Boltansky and his assistants conducted research, using the surviving address book and archival data to identify the names of the building’s occupants, their occupations and family members. The chronological framework of the research covered the years 1930–1945.

1 Babias, Die Endlichkeit, 1990.

2 Es war eine Ausnahmesituation.

Christian Boltansky photocopied all the found documents, supplemented them with maps of the Jewish Quarter and the surrounding area, and exhibited them in two rows in ten glass cases in a public space in West Berlin, on an abandoned site near the city train station Lehrter Bahnhof (now the area of the Hamburger Bahnhof Museum of Contemporary Art) as the installation called “The Museum”.

At the same time, Christian Boltansky created the installation “The Missing House” on the firewalls of the two houses of Große Hamburgerstraße, between which house 15/16 was located: on 23 white metal plaques framed by a black mourning border, three lines are inscribed in black lettering: the years of a particular person’s life in the house in small letters, followed by the initial and surname in large bold letters, then again in small letters the profession or occupation. All the data is authentic, reconstructed from the surviving house book. These plaques, reminiscent of death notices in newspapers, are placed on the walls of the houses on the levels where the flats of the people in question were located. The memory of the victims, personalised by the artist in this case, simultaneously refers to the memory of the collective, anonymous memory—the statistics of the victims of Nazism are anonymous, the numbers are known, but not all the names.

Krzysztof Wodiczko’s two-part project included two parallel projections. In East Berlin, the projection was carried out on the Lenin monument in the centre of the square of the same name. Through the artist’s efforts, the most famous figure of the Soviet system was represented in the recognisable average image of a Polish tourist who filled their trolley full of cheap household appliances in a local shop. “In his reinterpretation of the monument, Wodiczko replaced the monumental heroization of a cult figure of Soviet power with the image of an anti-hero, as unwelcome in the former era as it was inconvenient now, amid the euphoria of regained freedom and opening of borders between the countries of the former Eastern bloc. This attempt to appropriate the monument’s symbolism found its epilogue a year later when, following a heated public debate, the monument was removed and destroyed”<sup>3</sup>. In West Berlin, an eagle projection was displayed at night on the firewall of one of the surviving of-

fice buildings on Potsdamer Platz. In this way, Krzysztof Wodiczko criticised the project to build huge office spaces for the Daimler-Benz Group on the former border area that divided the city.

Ilya Kabakov’s total installation was entitled “Two memories of fear” and was located on the former neutral border strip, the so-called “death strip”. Parallel to the course of the recently demolished Berlin Wall in the Potsdamer Platz neighbourhood, the artist built two narrow wooden corridors in which objects found near the Berlin Wall were placed on ropes at the level of the viewer’s head: crumpled empty cigarette packs, tin cans from carbonated drinks, chocolate foil, nails and fragments of packaging. Each of the objects was accompanied by a small text note in German, English and Russian, reminding at the same time of footnotes in the texts or handwritten notes and announcements that could be seen on fences, drainpipes, entrances of every settlement in the countries of the socialist camp: “I have no more strength, I’m just crying...”; “When there will be no more wall, but it is hard to imagine, no one will be able to believe how it all was and what kind of life it was”, etc.<sup>4</sup>. Ilya Kabakov’s typical reference to everyday life not only demonstrated the difference of ideologies that created mental walls, but also became a visual chronicle of a specific historical moment. “Two memories of fear” should be understood as a site-specific variation of Ilya Kabakov’s famous total installation “16 ropes”, created in 1984 and presented many times around the world.

Hans Haacke transformed the East German border watchtower into a monument to Western consumerism (“Now Freedom is simply sponsored”). On the roof of the tower, a replicated and highly recognisable Mercedes logo was mounted, glowing neon blue at night, and the Goethe and Shakespeare phrases respectively used in Mercedes advertising were projected onto the walls of the tower: “Art remains art” and “Readiness is all”. According to the German researcher Sarah Alberti, “in the summer of 1990, the watchtower project emphasised the superiority of the West while prophesying the capitalisation of the East. Haacke also provided the tower with a symbol of consumption at precisely the time when the wall became a consumer product”.<sup>5</sup> It is worth mentioning

3 Wodiczko, *Lenin*, 2023.

4 Babias, *Die Endlichkeit*, 1990

5 Alberti, *Die Freiheit*.

that already in 1987 Hans Haacke explored the boundaries between advertising and art in his installation “Continuity” at documenta 8, which criticised the economic and political influence of large international corporations.<sup>6</sup>

Raffael Rheinsberg’s site-specific installation “Joint Venture” consisted of 50 cable drums of East German and West German companies lined up along the course of the Berlin Wall in front of the Martin Gropius Bau building as a symbol of the shared past and future of two parts of one country. “... the installation of 50 huge cable drums that are condensed into a barrier, forming an archaic image of forceful confrontation, is ambiguous and entirely appropriate to a situation of political upheaval. Confrontation and communication, the mythological archetype and the standardised industrial sign come together and leave room for interpretation. The dazzling and uncertain nature of Berlin is summed up in a powerful image, the boundaries of space are blown up by a barrier,” wrote Gerhard Ullmann in a review of the exhibition published in the Swiss magazine “Werk, Bauen + Wohnen” in December 1990.<sup>7</sup>

Via Lewandowsky covered the Anton von Werner mosaic depicting the victory over France and the founding of the German Reich on the plinth of the Victory Column in West Berlin with fabric, making it invisible. Using the frottage method, he transferred the image, creating a monochrome painting, and placed it in front of Max Lingner’s iconic ceramic panel showing the happy life in the state of workers and peasants on the façade of one of the houses in East Berlin, the so-called “House of Ministries”. An idealised historical picture of one country superimposed on an equally idealised and already historical picture of another country showed the possibilities of artistic transfer and critique of chronicle events.

Giovanni Anselmo’s work “Particolare”, first shown at documenta 5 in 1972, was exhibited in the empty rooms of a private flat in East Berlin and in the office of the Soviet Art Agency “Inter-Art” in West Berlin. Five projectors stood in each room, transmitting the word “Particolare”, in old-fashioned script, onto the walls and onto the bodies of visitors. “Particolare”, translated as “part” or “special situation”, emphasised the emptiness of the rooms and the beginning of a new life outside the Berlin Wall. It was the only work in the exhibition to be placed outside

the public space.

Jannis Kounellis used the building of a former coal-fired transformer station to place his site-specific kinetic installation “Untitled”. A coal-laden carriage rolled along the rails in a certain rhythm through the empty workshops of the substation. Controlled by mechanics, it rolled out into the yard and returned to the starting point through the same shops. The monotony of the endless and aimless movement referred back to the dawn of industrialisation and created links with the new world.

Rebecca Horn’s interactive kinetic installation “The Room of the Wounded Monkey” was located in a house at Stresemannstraße 128, the west wall of which overlooked the border area near Potsdamer Platz. In the installation, the artist used a found old electric paper-cutting machine, three pairs of copper wires, three piles of charcoal, two binoculars and two metronomes. When a visitor entered the installation space, the machine began to work, the wires sparked rhythmically, and the metronomes beat a different rhythm. Through two round holes in the wall of the room, one could look through binoculars from east to west. The work symbolised the different feelings caused by the division and reunification of Germany.

Barbara Bloom’s two installations “Regallager” were exhibited in the Natural History Museum of East Berlin and in the plaster moulding workshop of the State Museums of West Berlin. The standard shelving units used in the museum storage rooms were filled with symmetrical plaster casts. In this way, the artist conceptualised the theme of fusion and separation, commonality and difference, which was important to Berlin throughout its post-war history.

Mario Merz showed his work “Was machen?”, a brightly glowing orange-on-red small concise neon sign, at the city train stations Lehrter Bahnhof in West Berlin and Marx-Engels-Platz in East Berlin. The simple question had different connotations in different parts of the city long divided into two camps, based on realisations and perceptions of the past and the present. “...simplicity, an exemplary example of the loss of memory of Berlin’s history, the history of the trains that ran between East and West Berlin, a memory of time stopping, marked by fears and failed experiences, labyrinthine spaces and bureaucratic rules, burdened by traumatic experiences that

<sup>6</sup> Keninsberg, Curatorial, 2023, p. 27.

<sup>7</sup> Ullmann, Sperrige, 1990, p.18.



lie between the individual stations and accompany the traveller on their journey through Berlin even today”.<sup>8</sup>

Many of the project’s installations, which dealt with the situation in Berlin after the fall of the wall in 1990, were incomprehensible to East German audiences unfamiliar with the languages of contemporary art. Often the ideas that the artists had thought through and revealed referred to hidden or implicit contexts. The archives of the Berlin newspaper “die tageszeitung” contain a note dated 4 September 1990 by the Berlin resident Gerd Gabel regarding the opening of the exhibition “The Finiteness of Freedom” in the city bathing area of East Berlin’s Prenzlauer Berg district, ending with the statement: “wondering where I should put the bomb first: on Barbara Bloom’s “Regallager” at the Natural History Museum, or in Meier’s flat at Pasteurstraße 40 (11 a.m. to 5 p.m., Tuesday-Sunday), or in the “Joint-venture” near Gropius-Bau, or in Hans Haacke’s “Freiheit, die jetzt gesponsert wird”, or in Ms Horn’s “The Room of the Wounded Monkey”, or in the “Ohne Titel” at the transformer station, or directly in the Labour Office in East Berlin”.<sup>9</sup>

The joint site-specific research of curators and artists realised the idea of showing contemporary art of the West and East in a situation of a kind of vacuum. “The dates of the exhibition alone actualise the revolutionary

events of modern history and emphasise the right of art to intervene. The exhibition opened on 1 September, the day the Second World War began with the attack on Polish territory, and ended on 7 October, the 41<sup>st</sup> day of the founding of the now defunct GDR. The exhibition project, realised in the urban space of East and West Berlin, was a historical curiosity, as it started parallel to the political development of the two states and ended, so to speak, with the reunification,” Marius Babias emphasises.<sup>10</sup> However, this creative commentary revealed differences in perception and understanding not only of art, but also of the 1990 situation as a whole. Artists’ reactions to changing or altered circumstances are always reflected in their works and projects. The curators’ task was much more difficult; the exhibition, jointly funded and controlled by West and East Germany, was the only major international art project in 1990 in Berlin. Not all of the curators’ and artists’ ideas were supported and implemented, but the ephemeral nature of the crucial time and the localisation of artistic interventions in the former forbidden, border or near-border zones of the German-German border played their part: the uniqueness and significance of “The Finiteness of Freedom” as a research project on the current contexts of the present cannot be overestimated.

## REFERENCES:

- Ekaterina KENIGSBURG. Curatorial Strategies in the Contemporary Visual Art of the Second Half of the 20<sup>th</sup> and Early 21<sup>st</sup> Centuries. Minsk: BSAA, 2023.
- Es war eine Ausnahmesituation: <https://taz.de/Doppel-Interview-zu-Kunstprojekt/!5763469/> (19/06/2023).
- Gerd GABEL. Eigentlich wollte ich baden gehn. taz, 04.09.1990, S. 25.
- Gerhard ULLMANN. Sperrige Orte, verquere Objekte: Rückblick auf die Ausstellung “Die Endlichkeit der Freiheit” in Berlin Ost und West als Versuch, mit künstlerischen Mitteln den Umbruch in Berlin zu kommentieren. Werk, Bauen + Wohnen. Band (Jahr): 77 (1990), Heft 12. S. 14–29.
- Krzysztof WODICZKO. Lenin Monument: <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-27/> (19/06/2023).
- Marius BABIAS. Die Endlichkeit der Freiheit. Stadtraum von Berlin Ost und West, 1.9. – 7.10.1990, <https://www.kunstforum.de/artikel/die-endlichkeit-der-freiheit/> (19/03/2023).
- Sarah ALBERTI. Die Freiheit: gesponsert: <https://www.freitag.de/autoren/sarah-alberti/die-freiheit-gesponsert> (20/03/2023).

8 Ullmann, Sperrige, 1990, p. 16.

9 Gabel, Eigentlich, 1990.

10 Babias, Die Endlichkeit, 1990.