

ანსელმ კიფერი

Ich war der Vater

Notwendig



„მი რეალობას ვეძებ...“

ანსელმ კიჭერი
"მე რეალობას ვეძებ..."

მერწყული

Anselm Kiefer

“ICH SUCHE DIE REALITÄT...”

Franziska Leuthäuser im Gespräch mit Anselm Kiefer

Aus dem Deutschen ins Georgische übersetzt von

Dato Barbakadse

Selbstverlag *Mertskuli*

Tbilissi

Juni 2020

ყდაზე: ანსელმ კიფერი, ნოტუნგი (1973)

თვითგამომცემლობა მერწყული

თბილისი

2020 წლის ივნისი

არაკომერციული გამოცემა

დაიბეჭდა ხელნაწერის უფლებით

ISBN 978-9941-8-2307-7

ანსელმ კიფერი

”მე რეალობას ვეძებ...”

ანსელმ კიფერთან
ფრანცისკა ლოიტჰოისერის ინტერვიუ

*გერმანულიდან თარგმნა
დათო გარბაქაძე*

მთარგმნელის წინასიტყვა

2014-2018 წლებში აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში რამდენიმე აკადემიურ სალექციო კურსს ვუძღვებოდი (პარალელურად ან მონაცვლეობით). 2018 წელს, როცა განათლების და კულტურის სამინისტროები გაერთიანდა, სამხატვრო აკადემიის ხელმძღვანელობამ მიიჩნია, რომ ამიერიდან მისი უშუალო მაკონტროლებელი განათლების სამინისტრო იქნებოდა და აკადემიას აიძულებდა ყველა კანონის ზედმინვენით შესრულებას, მათ შორის – 2013 წელს "საქართველოს მაცნეში" გამოქვეყნებული იმ დოკუმენტის, რომლის თანახმადაც სამეცნიერო ხარისხის არმქონე პირებს ეკრძალებათ უმაღლეს სასწავლებლებში აკადემიური სალექციო კურსების წაკითხვა. ვინაიდან სამეცნიერო ხარისხი არ გამაჩნდა და ლექციებს დოქტორანტის სტატუსით ვკითხულობდი, სამხატვრო აკადემია რთულ სიტუაციაში აღმოჩნდა და იძულებული გახდა, შეგველოდა მეც და – არაერთ სხვა ლექტორსაც. სამხატვრო აკადემიის რესტრუქცია-კონსერვაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტს იმედი ჰქონდა, რომ, დისერტაციის დაცვისთანავე, კვლავ მიმიწვევდა ლექციების წასაკითხად.

მას მერე, რაც სამხატვრო აკადემიას მადლიერებით დავემშვიდობე, მრავალ დანყებულ სალიტერატურო, მთარგმნელობით და საგამომცემლო პროექტზე მუშაობამ, ასევე – მინიმალური სტაბილური ფინანსური შემოსავლის უზრუნველყოფის მიზნით, საჯარო სკოლებში პედაგოგიურმა საქმიანობამ, დღემდე არ მომცა ჩემი სადოქტორო დისერტაციის დასრულება-დაცვისა და დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოპოვების შესაძლებლობა. ამის მიუხედავად, მიმდინარე წლის გაზაფხულის სემესტრში, ფაკულტეტმა კვლავ მიმიწვია ლექციების წასაკითხად, მეტიც,

შემომთავაზა – თავად ამერჩია ჩემი რამდენიმე სალექციო კურსიდან ერთ-ერთი. ჩემთვის ძვირფასი ადამიანების შემომთავაზებას ერთადერთი პირობით დავთანხმდი: ლექციები უსასყიდლოდ უნდა წამეკითხა. როგორც მოსალოდნელი იყო, კეთილისმსურველი უარი მივიღე, მაგრამ აღნიშნული პირობის დარღვევა გულში არც კი გამივლია. მხოლოდ სამხატვრო აკადემიისთვის ჩემი სემესტრული ჯამაგირის დაბრუნების ფორმა იყო მოსაფიქრებელი, ამისთვის კი დრო საკმარისზე მეტი მქონდა.

სწორედ აღნიშნული პირობის შესრულების მიზნით, აკადემიის სტუდენტებისთვის (პირველ რიგში კი – იმ სტუდენტებისთვის, რომლებსაც 2020 წლის გაზაფხულის სემესტრში ვუკითხავდი ლექციების კურსს "პოეზია და ფილოსოფია: გერმანული გამოცდილება" და რომლებსაც მეორე შუალედური წერიტი გამოცდის ერთ-ერთ საკითხად შევთავაზე პროვოკაციული თავისუფალი თემა "მე რომ მხატვარი ვყოფილიყავი"), და მხოლოდ ამის მერე – ნებისმიერი დაინტერესებული პირისთვის, ვთარგმნე და გამოვეცი წინამდებარე ინტერვიუ (რომელიც ორიგინალში დასათაურებული არ არის, ამიტომ თავს უფლება მივეცი და ინტერვიუდან ამონარიდი ციტატით დავასათაურე). მე ის მსგავსი ტექსტების ზღვაში გამოვარჩიე, და თუ მისმა თარგმნამ ჩემგან მხოლოდ ორი დღის შრომა მოითხოვა, სამაგიეროდ, შერჩევის პროცესში, თვეები დავუთმე ჩემთვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე **სიზუსტის** განხორციელებაზე ფიქრს. შესაბამისად, ამ აქციის არც ერთი დეტალი, არც ერთი ნიუანსი შემთხვევითი არ არის (სწორედ ქართული კონტექსტის უინტენსიურესი გათვალისწინებით).

თუ სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები ამ ერთი შეხედვით რიგით ბიოგრაფიულ ინტერვიუს, რომელშიც ლაყბობის მისხალიც არ ურევია, გულდასმით წაკითხავენ (მისი ფრთხილი, მწვავე და სასტიკი სიუჟეტური განვითარების ჩათვლით) და მის ისტორიულ-კულტურულ საკონტექსტო ბილიკებზე სიარულსაც არ დაიზარებენ, მიხვდებიან, რომ მე მათთვის თანამედროვე ხელოვნების ნამდვილი სახელმძღვანელო (=ანტისახელმძღვანელო) ვთარგმნე. მაგრამ თუ ისინი მეტს გაბედავენ, ანუ მოინდომებენ და ამ ინტე-

რვიუს თვალეზშიც ჩახედავენ, მაშინ ისეთი გამოცდა ელით, როგორსაც მათ ვერ მოუნყობდა დედამინაზე არსებული ვერც ერთი სამხატვრო აკადემიის ვერც ერთი პროფესორი.

p. s. ფორმალური დეტალები ასე გამოიყურება: ჩემმა ჯამაგირმა 2020 წლის გაზაფხულის სემესტრში 360 ლარი შეადგინა. აღნიშნული თანხით შესაძლებელი გახდა ბროშურის მხოლოდ 150 ეგზემპლარის დასტამბვა. ასორმოცდაათივე ეგზემპლარი გადაეცემა სამხატვრო აკადემიის რესტავრაცია-კონსერვაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტს, პირველ რიგში – აღნიშნული სტუდენტების დასაჩუქრების თხოვნით. ნიგნის ტირაჟი კი 160 ეგზემპლარია. მაშასადამე, დანარჩენი 10 ეგზემპლარი, რომელიც საჩუქრად უნდა დაეგზავნოს რამდენიმე ბიბლიოთეკას, დამატებითი თანხით არის გამოცემული.

დათო ბარბაქაძე

09.06.2020

ფრანცისკა ლოითჰოისერი: თქვენი სტუდენტობა ფრაიბურგში დაიწყო. ზუსტად როდის განაგრძეთ სწავლა კარლსრუეს აკადემიაში?

ანსელმ კიფერი: ხელოვნების შესწავლას ფრაიბურგში 1966 წელს შევუდექი. იქ პეტერ დრეერის¹ კლასში ვირიცხებოდი. მოგვიანებით კარლსრუეში გადავედი, მაგრამ ისევ პეტერ დრეერის მეთვალყურეობის ქვეშ ვიყავი. კარლსრუეში, იმავდროულად, ჰორსტ ანტესის კლასში ვიყავი.

და ამ დროს კარლსრუეში ცხოვრობდით?

დიახ, იქ გადავსახლდი. მაშინ ამისთვის სატვირთო მანქანა დამჭირდა. ჩემი ტილოები საკმაოდ დიდი ზომის იყო, ამიტომაც დამჭირდა ნამდვილი სატვირთო მანქანა, ფრაიბურგის აკადემიიდან კარლსრუეში რომ გადავსახლებულიყავი.

თქვენ ჯერ სამართალმცოდნეობას სწავლობდით და სულ არ ფიქრობდით ხელოვნების შესწავლას?

არა, ასე არ იყო. მხატვარი რომ ვიყავი, ადრევე ვიცოდი. მე ვფიქრობდი – და ასეთი ფიქრი ხომ ყოველთვის სანახევროდ სწორი და სანახევროდ მცდარია –, რომ მხატვრებად იბადებიან და ამიტომ ხელოვნების აკადემია არ მჭირდებოდა.

მაშინ რისთვისღა დაგჭირდათ აკადემია?

მივხვდი, რომ კოლეგების, კრიტიკის, ვიზავის გარეშე არაფერი გამოვიდოდა.

რატომ არ მიაშურეთ პირდაპირ დიუსელდორფის აკადემიას?

მე პაულ კლექეთი და ვილი ბაუმაისტერით შთაგონებული ვიზრდებოდი. ბოისის შესახებ პირველად კარლსრუეში გავიგე.

რა გაიგეთ იქ ბოისზე?

გავიგე, რომ იქ იყო ერთი მნიშვნელოვანი ხელოვანი, რომელიც აქციებს აკეთებდა.

მე ვფიქრობ, ჰორსტ ანტესთან ხატავდნენ, არა? თქვენ კი ერთი ხანობა ამ მონოდებასაც ახმოვანებდით: შეეშვით ხატვას.

დიახ, ეს კარლსრუეში იყო, მოგვიანებით.

რა იყო თქვენთვის მაშინ ხელოვნება?

ჩემთვის ხელოვნება იყო იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, "ლურჯი მხედარი" და "ხიდი". ეს იყო ჩემთვის ხელოვნება.

და ამიტომ სწავლობდით ხელოვნებას?

მე ხომ ყოველთვის მინდოდა, რომ ხელოვანი გავმხდარიყავი. ექსპრესიონიზმის გამო იყო ეს თუ – "ლურჯი მხედრის" გამო, ამის თქმა შეუძლებელია. არა, მე მსურდა, ხელოვანი ვყოფილიყავი. მსურდა, მხატვარი ვყოფილიყავი. ჩემთვის ეს იყო სრულიად ნათელი.

როდიდან გსურდათ, რომ მხატვარი ყოფილიყავით? თქვენი პირველი აქციები ხომ, მაგალითად "ოკუპაციები";² მხატვრობა არ იყო.

არა, ეს აქციები მაშინ გავაკეთე, როცა ბოისის შესახებ ჯერაც არაფერი ვიცოდი. ჩემთვის ერთბაშად დაკარგა მნიშ-

ვენელობა, ხელოვნების რაიმე ფორმაში ენერგობოდა თუ არა ის, რითაც მე ვიყავი შეპყრობილი და რისი გამოთქმაც მსურდა.

როგორ წარმოგედგინათ მაშინ ხელოვანი? რა გხიბლავდათ მასში?

მიჭირს ამის თქმა. ბავშვი ამას მკაფიოდ ვერასდროს წარმოიდგენს. ჩემთვის აშკარა იყო, რომ მსურდა სადმე ვყოფილიყავი, ისეთ წრეში ან ისეთ კონტექსტში, წინასწარ განსაზღვრული რომ არ იქნებოდა. მსურდა, თავი დამეხსნა ჩემი წვრილბურჟუაზიული, ვინრო, ავტორიტარული წარმომავლობისგან – მამაჩემი ოფიცერი იყო. კლასთა და საზოგადოებრივ კონვენციათა მიღმა დგომა მსურდა.

და ამან გაამართლა? შეგვიძლია თუ არა ახლა ამ ტიპს "ღარიბი პოეტი" ან "განზემდგომი ტიპი" ვუწოდოთ, ვილაც, ვისაც საზოგადოებაში, უბრალოდ, სხვა ფუნქცია აქვს ან სხვა ადგილი უკავია?

ბავშვობაში ეს ასე რადიკალურად არ ჩამომიყალიბებია. მე მხოლოდ ის მსურდა, რომ ჩემი კლასის წარმომადგენელი არ ვყოფილიყავი. მე ხომ წვრილბურჟუაზიულად გავიზარდე. და ამის გამო თავიდანვე მრცხვენოდა.

კარლსრუეს აკადემიაში, ალბათ, ყველაფერი ჯერაც საკმაოდ ტრადიციულად გრძელდებოდა, არა? დიუსელდორფში ბოისთან გადასვლით თავდახსნის შესაძლებლობას ხედავდით?

ბოისი მაშინ უკვე ლეგენდა იყო.

და თქვენ მას დაურეკეთ და უთხარით...

... "მე მსურს, თქვენი მოსწავლე ვიყო. როდის არის შესაძლებელი, ჩემი ნამუშევრები გაჩვენოთ?" – "ეს სულაც არ არის საჭირო. მე ყველას ვღებულობ." რა თქმა უნდა, იმედ-

გაცრუებული დავრჩი, რაკი ყველას ლებულობდა.

ასე გიპასუხათ?

დიახ. ეს ხომ მისი პრინციპი იყო. ბოლოს მას 600 თუ 700 სტუდენტი ჰყავდა.

როდის გაემგზავრეთ პირველად ბოისთან დიუსელდორფში?

1971-ში. ამ დროს უკვე მქონდა რალაც-რალაცები გაკეთებული, სხვადასხვა აქცია, და ეს ყველაფერი ვაჩვენე.

"ოკუპაციებზეც" ილაპარაკეთ?

დიახ, რა თქმა უნდა. ეს ხომ მაშინ ჩემი მთავარი ნამუშევარი იყო. ბოისი პირველი იყო, რომელსაც პროფესიული რეაქცია ჰქონდა. მას ის მორალისტურად სრულიად არ შეუფასებია, მხოლოდ ეს თქვა: "კარგი აქციაა". ეს იყო აქციის, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების, პროფესიული შეფასება. ამის მერე კი ვუთხარი: "იცი, იქ, კარლსრუეში პრობლემები მაქვს, ისინი ფიქრობენ, რომ ნეოფაშისტი ვარ." – "შენ – ნეოფაშისტი? იმის გამო, რომ გერმანულ მისალმებას გამოსახავ? ასე არაკორექტულად. ფაშისტი რომ ყოფილიყავი, ასე ხომ ვერ დადგებოდი, ეს შეუძლებელია." მე მაშინ, ბოისთან შეხვედრამდე, "ოკუპაციები" ღიად პირველად წარვუდგინე კარლსრუეს ხელოვნების აკადემიის საგამოცდო კომისიას.

და პეტერ დრეერი და ჰორსტ ანტესიც ამ კომისიაში იყვნენ?

დრეერს ნამუშევრები უნდა დაეცვა. ბევრი ვიკამათეთ მორალზე და – იმაზე, რომ მორალს ხელოვნებასთან არაფერი უნდა ჰქონდეს საერთო და ასე შემდეგ. მე მაშინ ჟან ჟენეს ყველა წიგნი წაკითხული მქონდა და კარგი არგუმენტები გამაჩნდა. მერე პეტერ დრეერმა ჩემი ნამუშევრები სენ-

ატს წარუდგინა და დაიცვა, მხარი დაუჭირა. მე ხომ ბევრი სხვა აქცია მქონდა გაკეთებული. სხვადასხვა ხელოვანს ხატვა ავუკრძალე, ჰაიდელბერგი დავტბორე³ და ასე შემდეგ.

"ჰაიდელბერგის დატბორვა" ნამდვილი აქციიდან იდეის თეორიული მანიფესტაციისკენ გადადგმული ნაბიჯი იყო.

ეს არ იყო ექსპერიმენტი, ეს უკვე დასრულებული ქმედება იყო. ექსპერიმენტი აღარ ჰქვია იმას, ჰაიდელბერგს რომ ტბორავენ.

კი, მაგრამ თქვენ ხომ ეს არ ჩავიდენიათ.

ჩავიდინე.

დიახ, თქვენს სურათებში.

დიახ, ჩემს ნიგნში. ყოვლად უეჭველი იყო, რომ ეს ხდებოდა. მე ეჭვიც კი არ შემპარვია იმაში, რომ ჰაიდელბერგის დატბორვა კარგი რამ არის.

განა არ წერთ თქვენს ნიგნში, რომ გამოკვლეულ უნდა იქნას, საკმარისია მხოლოდ სურათებში ჰაიდელბერგის დატბორვა თუ მართლაც უნდა დაიტბოროს იგი?⁴ განსხვავება ხომ აშკარაა!

დიახ, ეს მართალია. ჩემს დღიურში ამ თეორიული ჩანაწერების საფუძველზე ჩემი აქციის ყოველმხრივი გაშუქება მსურდა. მე მას ისე ვუვლიდი ირგვლივ, როგორც – ქანდაკებას.

და ამგვარი რამ, ხელოვნებას შესდგომოდით თუ მის გარშემო გველთ, აკადემიაში თქვენმა მასწავლებლებმა გასწავლეს?

როცა რაღაც ახალს აკეთებ, ამას მასწავლებელთან უკვე

აღარაფერი აქვს საერთო. კარგმა მასწავლებელმა – პეტერ დრეერი კი ერთობ კარგი მასწავლებელი იყო – მოსწავლეს უნდა მოუწოდოს, რომ მას აღემატოს.

მოგვიანებით დიუსელდორფში ბოისი თქვენი ის თანამოსაუბრე იყო, ვისთანაც, როგორც ტოლთან და სწორთან, საუბარი შეგეძლოთ?

მე მაშინვე ვიგრძენი, რომ შემეძლო ბოისთან ჩვეულებრივად მელაპარაკა. და რომ მისთვის არაფრის ახსნა არ იყო საჭირო. სურათი იქნებოდა თუ სხვა რამ, უბრალოდ, უნდა ჩამომეკიდა კედელზე, და უკვე კარგი იქნებოდა. მეტი არაფრის კეთება არ იყო საჭირო.

მისი ნამუშევრებიც მაშინვე გაიგეთ?

ბოისის გამოფენა პირველად დიუსელდორფის ხელოვნების მუზეუმში ვნახე. ეს 1969 წელს იყო.⁵ გაოგნებული დავრჩი. ეს ჩემთვის გასხივოსნებაც იყო და – ხელახალი აღმოჩენაც.

თუ გახსოვთ, ყველაზე მეტად რამ მოახდინა მაშინ თქვენზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება?

დიახ, ეს იყო ვიტრინები, ვიტრინებში კი განთავსებული იყო კომიკური ნივთები. ეს დამუხტული ობიექტები იყო.

გამოფენაზე თქვენ მას პირადადაც შეხვდით?

ჩემს ცხოვრებაში მას მხოლოდ ოთხჯერ თუ ხუთჯერ შევხვდი. მე ხომ მის კლასში არ ვიყავი. ოფიციალურად შევხვედრივარ, მაგრამ არა – პრაქტიკულად. მე მაშინ გერმანელი ხალხის სასწავლო ფონდის სტიპენდია მქონდა მიღებული და ამიტომ სადმე უნდა ჩავნერილიყავი, წინააღმდეგ შემთხვევაში ამ სტიპენდიას დავკარგავდი. ჰოდა, მეც დიუსელდორფის აკადემიაში ჩავენერე, ბოისმა კი ხელი მომიწერა.

ასეთი შემთხვევების დროს თქვენს ნამუშევრებს თუ უჩვენებდით ხოლმე?

როგორც უკვე გითხარით, პირველად "ოკუპაციები" ვაჩვენე. ეს აქცია ძალიან მოეწონა, ასევე – ხატვის აკრძალვის ბრძანება. მერე იყო, ეს "სხვენის სურათები"⁶ რომ გავაკეთე. ეს ნამუშევრებიც ძალიან მოეწონა. მე მას ამ ყველაფერს ყოველთვის მხოლოდ ვაჩვენებდი, სულ ეს იყო.

მერე კი ისევ ოდენვალდში გაემგზავრეთ და მუშაობა განაგრძეთ?

დიახ, ჩემი სურათები ისევ დავგრავნე და დიუსელდორფი დავტოვე.

გყავდათ თუ არა კოლეგები, რომლებსაც აზრებს უცვლიდით?

არა, სხვათა შორის, არავისთან ვლაპარაკობდი. მხოლოდ მივემგზავრებოდი, შეიძლება ღამეც დავრჩენილვარ, უკვე აღარ მახსოვს, და მერე „ხოჭოთი“ უკანვე ვბრუნდებოდი.

არც დისკურსი გჭირდებოდათ და არც – აღიარება?

როგორ გითხრათ! აკი ერთიც და მეორეც პირველი შეხვედრისთანავე მოვიპოვე, როცა "ოკუპაციები" ვაჩვენე; სრულიად ნათელი იყო, რომ მოვიპოვე, მან ხომ ზუსტად დაინახა. ამის მერე კი, რა თქმა უნდა, სასიხარულო იყო, "სხვენის სურათები" რომ დავხატე და ვაჩვენე და ეს ნამუშევრებიც ძალიან მოეწონა. ხელოვანს აღიარება სჭირდება! მე ეს ჩემზე უფროსი კოლეგების შემთხვევაში გამოვცადე, ზოგჯერ გზებს მცდარი მიმართულებით მივყავართ. ამიტომ არის აუცილებელი ყოველთვის ვინმესთან დიალოგი.

პირველი გამოფენა კარლსრუეში, კაიზერპლაცზე მდებარე გალერეაში გქონდათ.⁷

ეს იყო ერთი ხანდაზმული მხატვარი, რომელიც ხანდაზმულ ქალბატონებს ფერწერაში ამეცადინებდა და გალერეაც ჰქონდა. ჰელმუტ რემე ერქვა. კარგად მახსოვს.

მას ეწვიეთ და ჰკითხეთ, თუ შეიძლებოდა, მისთვის თქვენი ნამუშევრები გეჩვენებინათ?

არა, ასე არ მოვექცეულვარ. ჩემს ცხოვრებაში არასდროს მივიდოდი გალერიისთან და არასდროს ვკითხავდი: "შეიძლება, თქვენთან გამოვიფინო?" არა, მან თავად მკითხა. რა იყო, რომ ვაჩვენე? ჩემი ნიგნები ვაჩვენე.⁸

მექმნება შთაბეჭდილება, რომ ერთობ განმარტოებით მუშაობდით და, გარკვეულწილად, ხელოვნების ინდუსტრიის მიღმა იდეებით.

დიახ. დღესაც ვფიქრობ, რომ ხელოვანს ინდუსტრიისგან თავი შორს უნდა ეჭიროს.

"ინდუსტრიაში" ვგულისხმობ არა მხოლოდ გალერეებს და ბაზარს, არამედ – მთლიანად ინდუსტრიას, აკადემიებსაც და გამოფენებსაც.

არსებობს მიდრეკილებათა მრავალგვარობა. მე ყოველთვის, ასე ვთქვათ, უდაბნოში ვიყავი. სამხრეთ საფრანგეთშიც უდაბნოში ვიყავი.⁹ სხვები მაინც და მაინც შუაგულში ტრიალებენ და, ამის მიუხედავად, მაინც კარგ ნამუშევრებს ქმნიან.

თქვენი პირველი კონტაქტები როგორ დაამყარეთ?

პირველი გამოფენა 1973 წელს მქონდა, კლაუს გალვიციის "14X14"-ის ფარგლებში.¹⁰ ეს გამოფენების მონყობის სრულიად ახალი სახეობა იყო. 14 ხელოვანი, თითოეული 14 დღის განმავლობაში, იფინებოდა ხელოვნების მუზეუმში. სწორედ მაშინ შეიძინა ბაზელიცმა ჩემი გამოფენის ყველა სურათი.

მართლა ყველა?

დიახ, ყველა.

თქვენ იქ ბაზელიცს პირადადაც პირველად შეხვდით?

არა, პირადად – არა. მე არავის ვიცნობდი. მან ნამუშევრები ოფიციალურად შეიძინა. მე ის პირადად მოგვიანებით გავიცანი. მაგრამ ფრიად გულუხვი იყო. არ დაუნყია იმაზე ფიქრი, რომ ჩემთან უნდა ევაჭრა, მეტიც, თანხას პროცენტებიც კი დაურთო ხელოვნების მუზეუმისთვის. ხელოვნების მუზეუმი 25 პროცენტს მოითხოვდა, და უნდა ითქვას, რომ მაშინ ის არც ისეთი მდიდარი იყო. ეს, ალბათ, სწორედ ის იყო, რასაც ის ბერლინში ყოველთვის ნატრობდა: რომ მასთან ვინმე მივიდოდა და ყველაფერს შეიძენდა.

ბაზელიცი და ლიუპერცი მოგვიანებით მიხაელ ვერნერმა გაგაცნოთ?

დიახ, ვერნერს ბოისმა ურჩია. არსებობს წერილი, რომელშიც ბოისი მწერს, რომ მან გალერისტ ვერნერს ყურადღება ჩემზე გაამახვილებინა. ეს წერილი დუისბურგში გამართული გამოფენის "იოზეფ ბოისი. ანსელმ კიფერი" კატალოგშია გამოქვეყნებული.¹¹ სხვათა შორის, ეს გამოფენა გერმანელმა მაყურებელმა, პირველ რიგში კი კრიტიკამ, საერთოდ ვერ შენიშნა.

ბოისის გარდა მაშინ დიუსელდორფში ბევრი სხვა ხელოვანიც იყო. მაგალითად – ზიგმარ პოლკე.

პოლკესაც შევხვდი ერთხელ, მაგრამ ეს ირიბი შეხვედრა უფრო იყო. პორსტ ანტესი ფიქრობდა მაშინ, რომ სხვებიც უნდა გამეცნო, და თავის მდივანთან ერთად დიუსელდორფში გამგზავნა. სტუმრად ვიყავი, პოლკე რომ გავიცანი და, მგონი, რიხტერიც.

თვალს ადევნებდით, რას აკეთებდნენ მაშინ ეს ხელოვანები?

მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო ამდენი გამოფენა. მაგრამ როცა გამოფენა ეწყობოდა, ვათვალიერებდი.

გამოფენებს სტუმრობდით, მაგრამ არა – მაინც და მაინც გახსნის დღეს?

არა, ამას ისედაც არ ვაკეთებდი. მე იქ ჩართული არ ვიყავი.

და არც გინდოდათ ყოფილიყავით, არა?

არ გამოვიდა. ხელსაყრელი გარემოება არ შექმნილა. მე მაშინ ოდენვალდში ვცხოვრობდი, იქამდე კი შორი გზა იყო.

სურვილი რომ გქონოდათ, ოდენვალდიდან ჩამოსვლა შესაძლებელი იქნებოდა.

როგორც ჩანს, ამის მოთხოვნილება არ მქონდა.

"ოკუპაციები", სხვა ყველაფერთან ერთად, გერმანიის უახლეს ისტორიას იკვლევს. თქვენ ერთხელ ომისშემდგომი ეპოქის შესახებ თქვით, ის ისტორიის ჩრდილი კი არა, ისტორიის გაგრძელებააო.¹²

დიახ, გაგრძელება იყო. ადენაუერის მრჩეველი, ჰანს გლობკე, რომელმაც სამოქალაქო კოდექსს ნაციონალსოციალისტური კომენტარი დაურთო¹³ და რომელსაც ნაციონალსოციალისტების დროს მაღალი თანამდებობა ეკავა, ადენაუერმა შეინარჩუნა, რადგან მან თავისი საქმე კარგად იცოდა. როცა რევოლუციას ახდენენ და ყველას სანაგვეზე ყრიან, აღარაფერი გრძელდება. ელიტა ყოველთვის იგივეა.

ამას ასე ჯერ კიდევ მაშინ გაიაზრებდით?

მე მივხვდი, რომ რაღაც ხდებოდა, რაღაც საშინელი, რაღაც ერთობ უჩვეულო, რაც არ ჩანდა. ამას ვეძიებდი, და მერე ინფორმაციებიც მოვიპოვე. ეს ხომ 60-იანი წლების ჩათვლით გრძელდებოდა. ეს ყველაფერი ხომ გრძელდებოდა.

ეს სპარსეთის შაჰის წინააღმდეგ დემონსტრაციებით დაიწყო.¹⁴ ეს პოლიციელები და პოლიციის მაღალჩინოსნები ხომ ერთ დროს ნაციონალსოციალისტური რეჟიმის ნაწილი იყვნენ. ისინი არავის შეუცვლია, და იმის შესატყვისად იქცეოდნენ, რაც ნაციონალსოციალისტების დროს ისწავლეს. მათ დემონსტრანტები გალახეს და დაამწყვდიეს. წითელი არმიის ფრაქცია ხომ საერთოდაც სწორედ ამის შედეგად წარმოიშვა. სახელმწიფოს მიერ ძალის გადამეტების შედეგად. ჩვენ ამას "ძალის გადამეტებას" დღეს ვუწოდებთ, თორემ მაშინ სულაც არ ცნობიერდებოდა, ეს რომ ძალის გადამეტება იყო.

ამაზე ბაზონ ბროკსაც ვესაუბრე. ის ამბობს, რომ მაშინ, მოჩვენებითად დენაციფიცირებულ გერმანიაში, ბევრგან შეიმჩნეოდა ფაშისტური ტენდენციები, ხელოვნებაშიც, ანუ ხელოვნებით ინიღბებოდა. ის "დემოკრატიულად დღე-გითიმირებულ ფაშისტებზეც" ლაპარაკობს.

როცა ამბობ, სიკვდილ-სიცოცხლის მბრძანებელი ვარო, ეს, რა თქმა უნდა, ფაშისტურია. და მაშინ ნაწილობრივ ასეც იყო. ფაშიზმის ხანას ხომ 1945-ში არ დასმია წერტილი. 1945 წელი ქვეცნობიერად გრძელდებოდა. ამის ბევრი მაგალითი არსებობს, 1968 წელს კი ეს გამოაშკარავდა. გამოაშკარავდა, რომ ჯერ კიდევ არსებობდა სტრუქტურები, რომლებიც მარტო ავტორიტარული კი არა, ფაშისტურიც იყო.

მაგრამ ამის შესახებ თქვენს ნამუშევარში ხომ არაფერი გითქვამთ?

მაგალითად, ერთ "სხვენის სურათს" წავაწერე სახელები ენსსლინი, მაინჰოფი, რასპე და მაინსი. ახლა ეს სახელები გადაღებილია, მაგრამ სურათს კარგად თუ დააკვირდებით, სახელებს ახლაც ამოიკითხავთ. ეს მე მანუხებდა. იმ დროს ეს შემდეგს ნიშნავდა: გერმანიის ციხეებში აწამებენ. ჩემს ერთ სურათზე ეს ასეც წერია. ასტრიდ პროლი პირველი იყო, ვინც იზოლაციურ საკანში აღმოჩნდა. მან თქვა, რომ მალე ჭკუიდან შეცდებოდა. მაინჰოფი მოგვი-

ანებით იმავე საკანში აღმოჩნდა. ეს სისასტიკე იყო. "გერმანიის ციხეებში აწამებენ", ეს, რა თქმა უნდა, მედიალურად ძლიერ გაბუქებული იყო, მაგრამ მართლა ასე ხდებოდა. წამებაა, როცა ადამიანს ასეთ იზოლაციაში ამყოფებენ. იქ ჩქამიც არ აღწევდა, სულ არაფერი. ამ დროს ადამიანი ხომ ჭკუიდან იშლება. ჩემთვის ეს ყველაფერი ცნობილი გახდა. როცა ჰოლგერ მაინსი¹⁵ გარდაიცვალა, ჰაიდელბერგში დემონსტრაცია გაიმართა, რომელშიც მეც ვმონაწილეობდი. მაგრამ არც ერთ ჯგუფს არ შევუერთდი.

თქვენ მაშინ გერმანული მისალმება იმიტომ შეასრულეთ, რომ თქვენი სხეულით გამოგეცადათ, ეს ჟესტი როგორ შეიგრძნობა?

ამაზე არ მიფიქრია. მე შევამჩნიე, რომ იქ იყო რაღაც, რაც ფარულად ბორგავდა. აი, ამ ჩემთვის დაფარულის გამოაშკარავება მსურდა.

რაღაც რომ დაამუშაოთ, გადაამუშაოთ და ხელოვნებად აქციოთ, ამისთვის დროითი ინტერვალი გესაჭიროებათ?

გააჩნია, მოცემული გაქვთ რაღაც, რაც უკვე გარკვეული დროის განმავლობაში არსებობს, რაც უკვე მომნიჭდა, რაც საიდუმლოს ფლობს თუ პირდაპირი ჩარევაა აუცილებელი – ეს უკვე სულ სხვა რამ არის. მართალია, ყოველდღიურობის პოლიტიკა მაინტერესებდა, მაგრამ რაკი ეს სიბნელეში ხდებოდა, სწორი რეაგირების უნარს მოკლებული ვიყავი.

ეს საინტერესოა. ბოისს ხომ ორივე ჰქონდა. ის, ერთი მხრივ, თავისი ბიოგრაფიიდან ახალ მითებს ქმნიდა, მეორე მხრივ კი, პოლიტიკურად მართლაც აქტიური იყო.

მე ვიტყვოდი, რომ ეს ორი სხვადასხვა რამ არის. მან მითოლოგია განავითარა. ეს ხომ რაღაც ისეთია, რაც მუდმივად ვითარდება. მეორე კი ყოველდღიურობის პოლიტიკა იყო. მას, უბრალოდ, ძალაუფლება სურდა, მას პოლიტიკური ძალაუფლება სურდა.

და თავის ხელოვნებაში მან ორივე ერთმანეთს დაუკავშირა.

დიახ, მაგრამ ეს იყო კავშირი, რომელიც არ ფუნქციონირებდა. მან ხომ, როგორც პოლიტიკოსმა, მარცხი განიცადა. ეს იმიტომ მოხდა, რომ ის მწვანეებს არ სურდათ. იმათ, მწვანეებს, ასეთი შეშლილი არ უნდოდათ, მათ ხელოვანი არ უნდოდათ. მე ბოისთან ხშირად მიკამათია მისი პირდაპირი დემოკრატიის თაობაზე. ეს ხომ, თავისთავად, ძალაუფლების მოსაპოვებელი საშუალება იყო. პირდაპირი დემოკრატია ყველაზე უარესია, რისი გაკეთებაც შეიძლება. ეს მყისიერი დაღუპვის საწინდარია. ყოველთვის ვეუბნებოდი, წადი აპენცელში, იმათ აქვთ პირდაპირი დემოკრატია-მეთქი, თუმცა კი მაშინ – ჯერაც უქალებო.

ყველა, ვისთანაც მისაუბრია და ვინც ბოისს პირადად შეხვედრია, ერთხმად აღნიშნავს, რომ ის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, თუ არა – საერთოდაც უმნიშვნელოვანესი, ფიგურა იყო 1945 წლის მერე გერმანული ხელოვნების განვითარებისთვის. ცხადია, უფრო ახალგაზრდა თაობისთვის, რომელიც მას არ მოსწონებია, მისი ნამუშევრების რეცეპცია სულ სხვაა.

ჩემთვის ასეთია კლასიკური სკულპტურები, ისინი ფლობენ ყველაფერს, რაც სკულპტურას უნდა გააჩნდეს. მას შეიძლება ირგვლივ უარო, ის გეტყვის ყველაფერს, ის სილამაზესაც ფლობს და ბევრ სხვა რამესაც. „თაფლის ტუმბო“¹⁶ კლასიკური შემთხვევაა. თაფლი, რომელიც მთელ მუზეუმში მიედინება, ეს ხომ საოცრებაა. ეს ხომ მართლაც იშვიათი რამ არის?

მისი ნამუშევრების გამოფენის მოწყობა რთულია. მაგალითად, მიუნხენში, თანამედროვეობის პინაკოთეკაში, შეიძლებოდა მისი ქვების უკეთესად განთავსება. ან, ვთქვათ, მისი კოიოტების აქცია, რომელიც ნიუ-იორკში შედგა.¹⁷ ქვემოთ განუწყვეტლივ პოლიციის მანქანა დადიოდა და სირენის ხმა ისმოდა. მე ეს არ მინახავს, მაგრამ წარმომიდგენია. კოიოტს ნიუ-იორკში დაუჯერებელი დატვირთვა აქვს. ბუნება, რომელიც კუნძულს უბრუნდება, მკვიდრი

მოსახლეობა და, ვინ მოთვლის, კიდევ რამდენი რამ. ის ხელოვნურად კი არ არის დამუხტული, არამედ მას მნიშვნელობა აქვს.

ეს უდავოა. და მაინც, ჩემს თავს ვეკითხები: ბოისის პერსონასთან დისტანცირების კვალად, ხომ არ შემცირდება მისი ნამუშევრების მნიშვნელობა? რა ზომით იცვლება ეს მნიშვნელობა თაობაში, რომელიც ბოისს პირადად არ იცნობდა?

ზემოქმედება შეიცვლება, რადგან ხელოვნების ნაწარმოებები დროთა განმავლობაში იცვლებიან. მაგრამ იმ შემთხვევაშიც კი, ბოისს რომ წარმოებული არაფერი დაეტოვებინა, დღემდე ექნებოდა ზემოქმედება, ეს უშუალოდ მოხილვადიც რომ არ ყოფილიყო.

როგორც ჩანს, ბოისი სრულიად გამორჩეული ფიგურა იყო, არა?

დიახ, ეს სრულიად ნათელია.

არსებობდა თუ არა მეორე ხელოვანი, მეორე პოზიცია ბოისთან ერთად, რომელიც თავისი მნიშვნელობით ბოისს მიუახლოვდებოდა?

არა, ასეთი ვინ უნდა ყოფილიყო? ფლუქსუსი ხომ მრავალი ხელოვანისგან შემდგარი მოძრაობა იყო, იქ იყვნენ ართურ კიოპკე, ტომას შმიტი და ბევრი სხვა. ისინი არ შემორჩნენ, რადგან შედეგები არ არსებობს. ამის მიუხედავად, ისინი ძალიან მნიშვნელოვნები იყვნენ. ბოისის შემთხვევაში, პირიქით, შედეგები გვაქვს. მაშინაც კი, თუ ბოისის აქციების ამსახველ ფილმებს კიოპკეს და შმიტის გამოსვლებს შეადარებთ – ეს ფილმები სულ სხვაგვარად ზემოქმედებს.

როცა თქვენ "ზემოქმედებას" ახსენებთ, ამ დროს ხომ საქმე, ისევ და ისევ, პერსონას ეხება?

არა, აქ საქმე შედეგის ხასიათს ეხება. ფლუქსუსის აქტივისტები მაშინ ძალიან მნიშვნელოვანნი იყვნენ, ისინი მო-

ქმედებდნენ, და მათ გარეშე ეს არ გამოვიდოდა. მაგრამ კიოპკეს ფოტოს ასეთი ზემოქმედება, უბრალოდ, არა აქვს. მაგრამ, აი, როცა ერთ ფოტოზე ბოისს თავზე მოთ ჯვარი უჭირავს და სახეზე სისხლი დასდის, ეს უკვე შედეგია.

შემთხვევით არის გადაღებული, არა? ეს ფოტო ბოისს ხომ არ დაუგეგმავს.

პირიქით! ეს ყველაფერი მის მიერვე იყო შემუშავებული. ყველაფერი ორგანიზებული იყო.

ამ დროს თქვენც იქ იყავით?

არა, მაგრამ მე ეს ვიცი. როცა ჩვენ ტყეს ვგვიდით,¹⁸ იმ ბატონს, ფოცხებით რომ მოგვამარაგა, გაბრიელე ჰენკელმა დაურეკა, რამეს ხომ ვერ მოიფიქრებდა ბოისის მხარდასაჭერად და ასე შემდეგ. ის კი ამის პასუხად, რატომღაც, ძალიან უარყოფითად განეწყო ბოისის მიმართ, რაც იგრძნო ბოისმა და ამის მერე მისი პროვოცირება დაიწყო და ეუბნებოდა: "აბა, დამარტყით, აბა, დამარტყით". ბოისს მართლა უნდოდა, რომ მას დაერტყა. აი, ამას ვუნოდებ "შედეგის და ნამუშევრის ხასიათს".

ბოისი პროვოცირებდა, რომ სხვები გამოენვია თუ საკუთარი საზღვრები მოესინჯა?

ლამაზი სურათი რომ შეექმნა.

როგორ, სურათისთვის პროვოცირებდა?

რა თქმა უნდა, სურათისთვის! რა თქმა უნდა! ის ხომ მხატვარი იყო! ეს ერთმნიშვნელოვანია. საქმე ეხებოდა მხოლოდ სურათებს. როცა ის სხვებს ფეხებს ბანდა, სურათი უნდა შექმნილიყო.¹⁹

ფლუქსუსის ხელოვანთა აქციების დროს მაყურებელი პუბლიკის ნაწილი იყო – როგორც თეატრში...

ფლუქსუსის ხელოვნები, დამატებით, პუბლიკის ინტეგრირებას მიმართავდნენ. პუბლიკას მათ აქციებში მონაწილეობა უნდა მიეღო. ჰოდა, ერთხელაც მავანმა ბოისის ცხვირში უთავაზა, რაკი მისგან მონაწილეობის მიღებას მოითხოვდნენ.²⁰

ბუნებრივია, შეიძლება ამას ასეც შევხედოთ. რომ პროვოკაციის გზით პუბლიკა გამოიწვიეს – მონაწილეობა მიეღო. ბაზონ ბროკი 1964 წელს აახენში შექმნილ სიტუაციას სხვაგვარად აღწერს. ის ამბობს, რომ ღონისძიება, უპირველეს ყოვლისა, ტიმ ულრიხსმა ჩაშალა. განზრახ. როცა ბაზონ ბროკი ტექსტს თავდაყირა მდგომი კითხულობდა, ის ტიმ ულრიხსმა წააქცია. 1969 წელს ბოისს, ჰენინგ ქრისტიანსენტან ერთად, ბერლინში კონცერტი ჰქონდა დაგეგმილი, რომელიც მოდებოშე სტუდენტებმა ჩაშალეს²¹ – წინასწარ ამის დაგეგმვა ხომ შეუძლებელი იქნებოდა?

დეტალური დაგეგმვა მართლაც შეუძლებელია. მაგრამ როცა ცხვირში მუშტის მიღებაა საჭირო, ინტუიციურად იციან კიდეც, სად უნდა მიიღონ.

ბერლინში იმ დროს, უპირველეს ყოვლისა, ისევ გაცოცხლდა ფერწერა, იყო ფიგურატიულ და აბსტრაქტულ მხატვრობაზე გაუთავებელი დისკუსიები. დიუსელდორფში იყო "ზერო". ერთნი ახალ დასაწყისს, ათვლის ნერტილს პროპაგანდირებდნენ, სხვები ტილოზე საშინელებათა ამსახველ თავიანთ ნამუშევრებს მანიფესტირებდნენ და გარკვეულწილად ასე უპირისპირდებოდნენ ხელოვნების თეორ, წმინდა ნაწარმოებს, უსურათო ტილოს. ეს ის მიმდინარეობები იყო 1945 წლის მერე, რომლებიც ერთობ ურთიერთგანსხვავებულად რეაგირებდნენ მეორე მსოფლიო ომზე. თქვენ სად განათავსებდით თქვენს ხელოვნებას? თქვენ თქვენს ხელოვნებაში ისტორიის სიმბოლოებს მიმართავთ, და მაინც, თქვენი ნამუშევრები, თქვენი აქციები შედეგობრივად სრულიად გახსნილია.

დიახ, საქმე შედეგს სულ არ ეხება. საქმე აქციას ეხება. ეს, ნაწილობრივ, ისტორიასთან იდენტიფიკაციაც არის, თუნდ-

აც – როცა ეს ანეული ხელია. სხვათა შორის, მაშინ ან არ ვიყავი ან საერთოდ არ ვიყავი ინფორმირებული. ბოისს ჯერ არ ვიცნობდი, არაფერი ვიცოდი ფლუქსუსზე და "ზერო"-ზე. მე მაშინ სავსებით კლასიკურ კონტექსტთან ვიყავი დაკავშირებული: კლეე, ბაუმისტერი, კანდინსკი, ცხადია პიკასო და მანე, მონე, ეს იყო ჩემი სამყარო. აი, ამ სამყაროში შემოიჭრა ჰიტლერის ისტორია, უბრალოდ, შემოიჭრა.

თამატიურად?

არა. როცა რაღაც უკვე ჰაერში ტრიალებს, დანამდვილებით ძნელია იმის თქმა, თუ საიდან მოდის და საით მიდის, შენ ეს არ იცი. სრულიად შემთხვევით – დღევანდელი დღესავით მახსოვს – ხელში ჩამივარდა გრამფირფიტა, რომელიც ამერიკელებმა გამოუშვეს გერმანელებისთვის, რათა ისინი მესამე რაიხთან დაკავშირებით გაენათლებინათ. ჩანერილი იყო ყველაფერი, ჰიტლერის, გიობელსის, გიორინგის გამოსვლები. ამით ვიყავი ინიცირებული. როცა ჰიტლერს მოვუსმინე, მის მეტყველებას, მაშინვე ვიფიქრე: "ოჰო, ეს რაღაა?"

როგორ აღმოჩნდით ეგრეთ წოდებულ "კომპანიაში", მიუხედავად იმისა, რომ პირადად ამკარად ნაკლებად ჩანდით?

ძალიან დამეხმარა ჰორსტ ანტენი. მაგალითად, 1971 წელს თან წამიყვანა ნიუ-იორკში. იქ გალერეები დავათვალიერეთ და ჯორჯ სეგალს და სხვა ხელოვანებს ვესტუმრეთ. ეს ჩემთვის მართლაც განსხვავებული გამოცდილება იყო. ნიუ-იორკი ხომ კარლსრუე არ არის.

იმაზე თუ გქონდათ წარმოდგენა, რა უნდა გელონათ თქვენი ხელოვნებით? როდიდან შეძელით თქვენი ნამუშევრების გაყიდვა?

1973 წელს ბაზელიცის მიერ შეძენილი ნამუშევრების გამოკლებით, დაახლოებით 83/84 წლებამდე, თავად მე არაფერი გამიყიდია.

სულ არაფერი გაგიყიდიათ?

მცირედი.

მიხაელ ვერნერი თუ ყიდდა თქვენს ნამუშევრებს?

დიახ, ნაწილობრივ. მაგრამ მე ის ძუნწად მიხდოდა. ფიქრობდა, რომ სოფლად ფული არ მჭირდებოდა. ეს კლასიკური შემთხვევაა. ამან, რა თქმა უნდა, ჭკუა მასწავლა და მოგვიანებით გალერისტებს მკაცრად ვექცეოდი.

მგონი, 1977 წლამდე მიხაელ ვერნერთან თანამშრომლობდით, არა?²²

დიახ, დაახლოებით სამი წელი. 1974-ში გავიცანი, ხოლო 1979 წელს, როცა ეინდჰოფენში გამოფენა მქონდა,²³ მასთან უკვე აღარ ვიყავი.

ჯერ კიდევ 1973-ში თქვენ ამსტერდამში, გოეთეს ინსტიტუტის გალერეაში, გამოიფინეთ.²⁴ თქვენ მაშინ იოჰანეს გახნანგმა მიგინვიათ.

დიახ, მე და გახნანგმა ერთად ერთობ ნაყოფიერად ვიმუშავეთ. მაშინ, ამსტერდამში, "ჰერენგრაბტში" ორჯერ გამოიფინეთ. მაშინ იყო, "პარსიფალის" მთელი ციკლი შპალერზე რომ დავხატე, რადგან შპალერი იაფი ღირდა. მერე დავგრაგნი და გახნანგს მატარებლის სადგურზე გადავეცი. მან კი ისინი ამსტერდამში გამოიფინა. მე ამ გამოფენაზე არ წავსულვარ.

ბაზელიცის გარდა, თქვენი პირველი უდიდესი გაყიდვები ჰოლანდიას უკავშირდება.

აბა, რა გითხრათ, ეს არ ყოფილა დიდი გაყიდვები. ყოველთვის მოკრძალებული გაყიდვები იყო. მარტინ ვისერი იყო დიდი კოლექციონერი, მარტინ სანდერსზეც იგივეს ვიტყვოდი. მარტინ ვისერმა შეიძინა "სიბრძნის გზები",²⁵ სურათი თავებით, მარტინ სანდერსმა კი – 1973-ში შესრულებული "მამაღმერთი, ძელმერთი, სულიწმინდა".²⁶ ჰოლან-

დიაში ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი ეს ნამუშევრები გაიყიდა.

როგორ შეძელით იქ უკეთ გაყიდვა, ვიდრე – გერმანიაში?

არ ვიცი. იქ აქტიური კოლექციონერები იყვნენ: მარტინ ვის-ერი და მარტინ სანდერსი რუდი ფუქსს იცნობდნენ. 1980 წლის ვენეციის ბიენალეზე პირველად შევეძელი მეტ-ნაკლები ინტერესის გამოწვევა, ოღონდ – ყოვლად უარყოფითი აზრით, არც ერთი გერმანული გაზეთის მონონება არ დამიმსახურებია.²⁷ ერთადერთი გამონაკლისი იყო "ფრაიბოიტერის"²⁸ გამომცემელი კლაუს ვაგენბახი. ის უკიდურესი მემარცხენე იყო, და რაკი ის ყველას წინააღმდეგ იყო, ცხადია, იმის წინააღმდეგაც იყო, რომ ყველა ჩემს წინააღმდეგ იყო.

თქვენს ნამუშევრებზე ასეთმა რეაქციამ მაშინ, ვენეციაში, გაგაკვირვათ?

ერთსულოვნებამ გამაკვირვა. რა თქმა უნდა, ჯერ კიდევ აკადემიაში სწავლის წლებიდან ვიცოდი, რომ იყო ხალხი, რომელიც ჩემს ნამუშევრებს უარყოფდა და ნეონაციისტად მივაჩნდი.

ცოტა ხნის წინ პეტრა კიპპჰოფის კრიტიკა გადავიკითხე. ეს აბსურდია. დღეს ძნელად ასახსნელია, თუ როგორ იყო შესაძლებელი იმ დროს თქვენი ასე არასწორად გაგება. კლაუს გალვიცი 1980 წელს მესამედ იყო გერმანული პავილიონის კომისარი. მას ხომ ნდობა იმიტომ არ დაუმსახურებია, რომ გამოეფინა ხელოვანი, რომელიც თავისი ხელოვნებით აშკარად ნაციონალსოციალისტების იდეოლოგიას ემხრობოდა?

მე ეს დღემდე არ მესმის. ახლაც ზუსტად იგივე ხდება.

მაგრამ დღეს ხომ ნეონაციისტობას აღარავინ გაბრალებთ?! თუმცა, როცა პრესა ჟორჟ პომპიდუს ცენტრში თქვენს ახლანდელ გამოფენას აშუქებს,²⁹ საილუსტრაციოდ ყვე-

ლაზე ხშირად გამოყენებული მასალა თქვენი "გმირული სიმბოლოებიდან" ერთ-ერთის ფოტოგრაფიული რეპროდუქციაა, თქვენი ერთ-ერთი პირველი და, ეჭვგარეშეა, ცენტრალური ნამუშევრიდან. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ გამოფენა ბოლო 50 წლის მანძილზე შექმნილი ნამუშევრების რეტროსპექტივაა, მართლაც გასაკვირია, რომ "ჰიტლერული მისალმება", როგორც ჩანს, მასმედიისთვის დღემდე უკონკურენტოა.

ელაპარაკეთ კლაუს გალვიცს მაშინ, ვენეციის ბიენალეს გახსნამდე, თქვენს ნამუშევრებზე შესაძლო რეაქციების შესახებ?

გალვიცმა არჩევნის სრული თავისუფლება მომცა. თავიდან სხვა ნამუშევრები შევარჩიე. მაგრამ მერე კიდევ ერთხელ დაფიქრდი და ოთხი თემა ავირჩიე: "დანახშირება", "დასხეპვა", "დაძირვა" და "დასილვა".³⁰

ნამუშევრების შინაარსზე გალვიცთან სულ არ გისაუბრიათ?

იმას გულისხმობთ, ამის პრობლემატიზება თუ მოვახდინეთ?

დიახ, იმაზე თუ ელაპარაკეთ, როგორი იქნებოდა ამ ნამუშევრების ზემოქმედება ასეთ კონტექსტში, ისტორიით დამძიმებულ ამ ადგილას?

ცხადია, ვიცოდი, რომ ნაციონალსოციალისტებმა შენობას 1938 წელს სახე უცვალეს. ეს დღესაც ჩემი საყვარელი შენობაა. განსხვავებით მხატვრობისგან – იმ პერიოდის სურათებს შორის ვერ ვნახე ვერც ერთი ნამუშევარი, რომელსაც შეიძლება საერთოდ ხელოვნება ეწოდოს – ეგრეთ წოდებული "ფაშისტური არქიტექტურა" სწორედ ისევე ნაკლებად ფაშისტურია, როგორც, მაგალითად, ტროკადერო პარიზში.³¹

თქვენ ამბობთ, რომ ხელოვნებას, უპირველეს ყოვლისა, თქვენთვისვე ქმნით. მაგრამ როცა თქვენს ნამუშევრებს

საზოგადოებას წარუდგენთ, ვთქვათ, ვენეციის ბიენალეზე, ალბათ იმაზეც ფიქრობთ, ამ ნამუშევრებმა დამთვალიერებელზე როგორი ზემოქმედება შეიძლება იქონიოს?

არა. მაშინ მე ამაზე არ მიფიქრია, და ამაზე არც ახლა ვფიქრობ. მე არასდროს ვფიქრობ იმაზე, რაღაც როგორ შევა. მე იმაზე ვფიქრობ, რა გამოვა, მაგრამ არა იმაზე, თუ როგორ შევა.

გერმანიაში რომ ამ ზომამდე არასწორად გიგებენ, სულ არ გაღელვებთ?

რაც შეეხება სადღეისო კრიტიკას, ჩემი ნამუშევრების გერმანული კრიტიკა ხომ არასწორი გაგება სულაც არ არის, არამედ ერთი და იგივეს გადანერაა. ეს დაფიქრების ნაკლებობაა და, შესაძლოა, ინტელექტის ნაკლებობაც. მაგალითად, ერთხელ ჰონგკონგში პატარა გამოფენა მქონდა.³² გალერეაში მათს სურათებიც გამოვფინე, რომელიც მანამდე სამ მუზეუმში – დანიის ლუიზიანას მუზეუმში, იტალიაში და ენტონი დ'ოფეის გალერეაში – მქონდა ბევრად ადრე გამოფენილი. ჰონგკონგის ამ გამოფენის მერე კრიტიკოსებმა დაწერეს, რომ მე ბოლო დროს ჩინურ ბაზარს ვემსახურები. თითქოს მე მათს ეს სურათები ჩინელებისთვის დამეხატოს. და იმის მიუხედავად, რომ პრესას მისი ყალბი ვარაუდის შესახებ ეუწყა, კრიტიკოსებმა იგივეს წერა განაგრძეს. ეს ავტომატიზმია. ანუ არასწორი გაგება დიახაც კარგი იქნებოდა, რადგან არასწორ გაგებას შეიძლება გამოენვია რაღაც, რასაც არასწორ გაგებასთან აღარაფერი ესაქმება. მაგრამ ამასობაში, კრიტიკის ერთი ნაწილის შემთხვევაში, არასწორ გაგებაზე ვეღარ ვილაპარაკებთ. ეს, უბრალოდ, აზროვნების უქნარობაა და მეტიც არაფერი.

და, თქვენი აზრით, არც 1980 წელს ვენეციაში ჰქონია ადგილი არასწორ გაგებას?

პირიქით, მაშინ ეს გაუგებრობა იყო. მაშინ ხომ ასაბუთებდ-

ნენ. ის გააზრებული კრიტიკა იყო. რაციონალურია, როცა ამბობენ, - აკრძალულია, ვინმე იდგეს და ხელი ჰქონდეს ანეულიო. ის გააზრებული კრიტიკა იყო, თუმცა – უნისონური, და ყველამ იგივე დანერა, მაგრამ ის კრიტიკა გააზრებული იყო. და ამან ნაახალისა დისკუსია.

თავდაპირველად განზრახული იყო, რომ გერმანულ პავილიონში თქვენთან ერთად არა მხოლოდ გეორგ ბაზელიცი, არამედ მარკუს ლიუპერციც გამოფენილიყო. ასეთი კონსტელაცია თქვენთვის მისაღები იყო?

ეს არ იყო ჩემი განსასჯელი. როცა კომისარი ირჩევს, ასეც უნდა იყოს.

ასეთ გამოფენაში მონაწილეობის შემოთავაზება შეგიძლია მიიღო ან ისე მოიქცე, როგორც მაშინ მარკუს ლიუპერციც მოიქცა, რომელმაც გადაწყვიტა, არ მიეღო მონაწილეობა.³³

მე სიამოვნებით მივიღე მონაწილეობა. იმას ვგულისხმობ, რომ ნებისმიერი ხელოვანი სიამოვნებით ხვდება საზოგადოებას. მე ხომ ხელოვნებას მხოლოდ შინ დასატოვებლად არ ვაკეთებ.

ამ კონტექსტში ისევ გქონდათ რამე საქმე მიხაელ ვერნერთან?

მიხაელ ვერნერს ყოველთვის პატივს ვცემდი, რადგან ის ფრიად განათლებული ადამიანი იყო, ერთობ ნაკითხი. იმ გაღერისტებს შორის, რომლებსაც მე ვიცნობ, ის ერთ-ერთი ყველაზე განათლებული იყო. მაგრამ მას ერთი პრობლემა ჰქონდა: ის ყოველთვის თავის ფეხზე ნაიბორძიკება და ხოლმე.

ეს რას ნიშნავს?

მას ძალაუფლების სურვილით ძალაუფლება სურდა. მას სურდა თავად გადაეწყვიტა, ვინ, სად და როდის გამოეფე-

ნილიყო. და მე ამას ვერ ვიტანდი. გასაგებია, რომ გალერის-ტი ძალაუფლებას ფლობს. ამის შესატყვისად უნდა მოქმედებდეს. მაგრამ მიხაელ ვერნერს მხოლოდ ძალაუფლება სურდა, ეს კი ყოველთვის ცუდია. ეს ყოველთვის არას-ნორ შედეგებს იწვევს.

იმ დროს მან თქვენი ბევრი გამოფენა უზრუნველყო?

მან ჩემთვის სხვა რამ უზრუნველყო. მაგალითად, ფრან-გული კულტურით უზრუნველმყო: "დიდი მოლნის" ავტორი ალენ-ფურნიე, მორის ბლანშო, ჟორჟ ბატაი, ვილიე დელილ-ადანი და ბევრი სხვა... ჩამოთვლა რომ გავაგრძელო, თქვენ-თან ერთად მთელი ჩემი ბიბლიოთეკის გადათვალეერება მომიწევს. მასთან ურთიერთობა ჩემთვის ერთობ პოზიტი-ური გამოდგა. მიშელ ვერნერის გალერეიდან ხალისით სუ-ლაც არ წამოვსულვარ. ეს ჩემთვის დიდი და მნიშვნელო-ვანი გადანყვეტილება იყო. ძალიან საყურადღებოდ მიმაჩნ-და მისი უნარი და მისი მოთხოვნილება, საქმე სულიერი გადმოსახედიდანაც განეჭვრიტა. მაგრამ, როგორც ვთქვი, ხელოვანს არ შეუძლია თანამშრომლობა იმასთან, ვინც ძალაუფლების სურვილით არის შეპყრობილი.

გქონდათ თუ არა იმ დროს მჭიდრო ურთიერთობა გალერე-ის სხვა ხელოვანებთან, მაგალითად, ბაზელიცთან, ლიუ-პერცთან და პენკთან?

პენკი, მგონი, 1976 წელს გავიცანი, აღმოსავლეთ ბერლინ-ში. მე მას ძალიან ვაფასებდი და დღესაც ვაფასებ. ის იმაზე ნაკლებად დაფასებულია, ვიდრე იმსახურებს. მაგრამ ხე-ლოვანებთან ურთიერთობა არ მქონია.

პენკს აღმოსავლეთ ბერლინში მიხაელ ვერნერთან ერთად სტუმრობდით?

დიახ.

მიხაელ ვერნერი, როგორც ჩანს, ყოველთვის დიდ მნიშე-

ნელობას ანიჭებდა იმას, რომ ხელოვანებს ერთმანეთი გაცნობთ და ერთმანეთთან ურთიერთობა ჰქონოდათ.

დიახ. ამიტომაც იყო კარგი გალერისტი. მარსელ ბროდჰარსიც და ჯეიმს ლი ბიარსიც მიხაელ ვერნერმა გამაცნო. ეს ჩემთვის ფრიად მნიშვნელოვანი იყო.

სხვა ხელოვანებთან გამოცდილების ურთიერთგაზიარებამ თუ იქონია ზეგავლენა თქვენს ნამუშევრებზე?

უდავოდ. სხვა ხელოვანებთან გამოცდილების ურთიერთგაზიარება, ცხადია, რაღაც გავლენას ახდენს. როცა მერე მიხაელ ვერნერისგან წამოვედი, სხვებმაც მიმატოვეს, გარდა ჩემი ცოლისა. ფრედ იანმა აღარ ისურვა ურთიერთობის გაგრძელება, სხვებზეც იგივე ითქმის.

რაკი ვერნერს დაემშვიდობეთ, სხვებმა აღარ ისურვეს თქვენთან ურთიერთობა?

ასე იყო! ამის მერე ჰელენ ვან დერ მეიესთან ერთად ვმუშაობდი.³⁴ ეს ძალაუფლების ვნებით შეპყრობილი კიდევ ერთი გალერისტი იყო, რომელსაც მიხაელ ვერნერის ბრძანებები სულ არ ანალვლებდა. ამიტომაც განაგრძო ჩემთან თანამშრომლობა.

*1981 წელს სიქს ფრიდრიხთან, პაულ მენცთან და მარიან გუდმენტან გამოიფინეთ.*³⁵

დიახ, მარიან გუდმენი პირველი იყო, რომელმაც ამერიკაში ჩემი გამოფენა მოაწყო. 83-ში კი ენტონი დ'ოფეიმ გამოიფინა.³⁶ გერმანიაში მაშინ ბევრი არაფერი მომხდარა, კაცმა რომ თქვას, საერთოდ არაფერი. და დღესაც ასეა, ლა-მანშის სრუტე საზღვარია.

თუ აქვს ახსნა იმას, რომ თქვენს ნამუშევრებს იქ უკეთ იღებენ?

ამერიკაში ესენი, პირველ რიგში, ებრაელი ემიგრანტები იყვნენ, რომლებიც მერე კოლექციონრები გახდნენ. მათ გაიგეს ჩემი ნამუშევრები. მათ გაიგეს, რატომ ვაკეთებ იმას, რასაც ვაკეთებ. როცა ისინი ემიგრირდნენ, მთელი კულტურა თან წაიღეს. და, ჩანს, მოეწონათ, რომ ჩემი სახით იქ ვილაც მსგავსი ზურგჩანთით ჩავიდა.

გერმანიაში არასდროს უღიარებიათ თქვენი ხელოვნება ისე, როგორც აშშ-ში, თუნდაც ისრაელში, გაიგეს თქვენი ნამუშევრები. ალბათ, სწორედ გერმანიისთვის იქნებოდა ერთობ მნიშვნელოვანი, რომ აქ თქვენი ხელოვნება უკეთ გაეგოთ.

მე ყოველთვის ვამბობდი, რომ გერმანელებმა არა მხოლოდ ექვსი მილიონი ებრაელი მოკლეს, რაც თავისთავად საშინელებაა, არამედ საკუთარი თავის ამპუტაცია მოახდინეს, რადგან 20-იანი წლები უჩვეულოდ ნაყოფიერი ხანა იყო, და ეს ებრაელების გარეშე წარმოუდგენელი იქნებოდა. კოლექციონრები, კრიტიკოსები, ინტელექტუალები. ებრაული ელემენტის გარეშე გერმანული ხელოვნება ამპუტირებული კულტურაა.

ამასვე არ უნდა მივათვალოთ გერმანელების უუნარობა – გაუმკლავდნენ ამ მემკვიდრეობას? შესაძლებელია, რომ გერმანიაში, უბრალოდ, აღარ სურდეთ ამ წარსულთან საქმის ქონა? საზღვარგარეთ თქვენი შემოქმედება, ეტყობა, ეგ ზოტიკურობის გარკვეული ბონუსითაც სარგებლობს.

მე ვფიქრობ, ამას სხვადასხვა მიზეზი აქვს. გერმანელებს უყვართ ის, რაც ციცქნა და კოხტაა. მათ უყვართ მოკრძალება. მათ არ სურთ მხრების გამლა და გარისკვა. მე ვფიქრობ, ეს კიდევ ერთი ასპექტია. მაგრამ მე ამაზე ხანგრძლივად არ ვფიქრობ.

არ მიგაჩნიათ, რომ საზოგადოება გერმანიაში ვერ უმკლავდება თქვენი ნამუშევრების შინაარსს?

ამას, ბოლოს და ბოლოს, უნდა მიმხვდარიყვნენ, არა? შეუძლებელია, ასე გრძელდებოდეს. აბსურდული იქნებოდა, დღესაც რომ ნეოფაშისტად მივაჩნდეთ.

არა, ჩემი აზრით, ასე აღარავინ ფიქრობს. მე უფრო ვითომდა "გერმანული ხელოვნების" ესთეტიკას ვგულისხმობ. ისევე, როგორც არც გერმანიის დროშის დანახვა სურდათ. ეს ვითარება პირველად 2006 წლის მსოფლიო ჩემპიონატმა შეცვალა.

დიახ, გერმანელებს ერთი პრობლემა აქვთ: ერთი მხრივ, თავიანთი უპირატესობის ჩვენება უყვართ, მეორე მხრივ კი, ძალიან ბევრი კომპლექსი აქვთ. გერმანელებს საკუთარ თავთან ყოველთვის აქვთ პრობლემები. მათ ხომ არ გააჩნიათ მითები, რომლებიც სხვა ხალხებს აქვთ. ფრანგებს აქვთ დიადი რევოლუცია, ინგლისელებს აქვთ პირველი კონსტიტუცია, ამერიკელებს – ომი დამოუკიდებლობის მოსაპოვებლად და ასე შემდეგ. გერმანელებმა სამჯერ სცადეს რევოლუციის მოხდენა და სამჯერვე დამარცხდნენ. გამაერთიანებელი ელემენტი აკლიათ. მოკლედ, გერმანელებს არ გააჩნიათ დიადი მითები.

თქვენ, რა თქმა უნდა, არა მარტო მტრები გყავთ, არამედ – უამრავი მხარდამჭერიც. 80-იან წლებში თქვენ მოახერხეთ ინტერნაციონალური გარღვევა. ამისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა 1980 წლის ბიენალეს გერმანულ პავილიონში წარმოდგენილ თქვენს ნამუშევრებს ჰქონდა?

არა, გადამწყვეტი ის იყო, რაც ამას მოჰყვა. მე მაშინ ერთგვარი პიონერი ვიყავი. 80-იან წლებში აშშ-ში – ჩიკაგოში, ფილადელფიაში, ლოს ანჯელესში, ნიუ-იორკის ახალი ხელოვნების მუზეუმში – ჩემი გამოფენების სერიაზე ისეთი წერილები დაინერა, რომ გაგაოგნებდათ: ატლანტის ოკეანის ორივე მხარის საუკეთესო მხატვარი და ასე შემდეგ. რატომ მოხდა ასე, არ ვიცი. ნებისმიერ შემთხვევაში, პირველად მოხდა, რომ ჩემი თაობის ხელოვანმა ასეთი წარმატება მოიპოვა.³⁷

თქვენი ნამუშევრების მიმართ მზარდმა ინტერესმა გაყიდვებზეც მაშინვე იქონია გავლენა?

დიახ. მე ხომ მაშინ მარიან გუდმენტან და ენტონი დ'ოფეისთან ვთანამშრომლობდი, და არანორმალური მოთხოვნები იყო.

ჯერ კიდევ მაშინ აშშ-ში ყველაფერი ცოტა სხვაგვარად ფუნქციონირებდა. როგორ გამოიყურებოდა იქ გალერისტებთან თანამშრომლობა თქვენს მიერ გერმანიაში მიღებულ გამოცდილებასთან შედარებით?

აშშ-ში მხოლოდ ერთი გალერისტი მყავდა, მარიან გუდმენი. ჯერ კიდევ მაშინ – და ეს იქ ჯერაც არ იყო ჩვეულებრივი მოვლენა – მას გალერეაში ევროპელი ხელოვანები ჰყავდა.

მაგალითად?

ლოთარ ბაუმგარტენი, იტალიელები ჯოვანი ანსელმო და ჯუზეპე პენონე, რებეკა ჰორნი. მარიან გუდმენმა მაშინ ამერიკაში ევროპული ხელოვნება შეიტანა.

მერე კი ნელინაღში სამ-ოთხჯერ ჩამოფრინდებოდა ხოლმე გერმანიაში და თქვენს ატელიეში ნამუშევრებს არჩევდა?

დიახ, და მორიგ გამოფენას ვგეგმავდით ხოლმე.

ამას გარდა, 1981-დან 89-მდე ყოველწლიურად იფინებოდათ პაულ მენცთან. როგორ ჩაენერეთ მაშინ მის პროგრამაში? 1979 წელს მან *Arte Cifra*³⁸ გამოფინა, 1980 წელს – "მიულჰაიმური თავისუფლება".³⁹

ერთი წუთით... თავდაპირველად მას აბსტრაქციონისტი ხელოვანები ჰყავდა, დანიელ ბურენი, ნიელე ტორონი და სხვები, ეს ხომ უაღრესად სუფთა პროგრამა იყო. მოწესრიგებული და სუფთა.

როგორ დაიწყო თქვენი თანამშრომლობა?

ჩემით დაინტერესდა. 1978 წელს ვერნერთან დამშვიდობების მერე ხომ გერმანიაში გალერისტი არ მყოლია, და პაულ მენცმა ინტერესი გამოხატა. დასაწყისში კარგად ვითანამშრომლეთ. სასიამოვნო იყო, მაგალითად, გამოფენა თვითმფრინავებით. მაგრამ როცა მან "მიულჰაიმური თავისუფლების" მხატვრები იმის გამო მიატოვა, რომ მათ ბაზარზე მოგება აღარ მოჰქონდათ, გავერიდე. ეს არ მომეწონა. ან ხარ დარწმუნებული ან – არა. ეს გალერისტის კი არა, ბაზრის გამოცდა იყო.

1970-იანი წლების ბოლოდან ამ სამხატვრო მოძრაობაში აღმოაჩინეთ თუ არა რალაც, რალაც ისეთი, რასაც შეიძლება თქვენი ინტერესი გამოენვი?

ჩემთვის, მთლიანობაში, არც ისე საინტერესო იყო. ცოტანი არიან. მაგალითად, ვალტერ დანმა შექმნა ზოგიერთი ისეთი ნამუშევარი, რომელზე მსჯელობაც შეიძლება. მაგრამ, არსებითად, ამაში ახალი არაფერი ყოფილა. ეს მანერა უფრო იყო, ვიდრე – მხატვრობის ახალი სახეობა. მაგალითად, ასე თქმის მანერა: "მე შემიძლია კუთხეში მოვჯვავა, და ეს კარგია". ეს ისეთი მანერაა, რალაც დროის განმავლობაში რომ მუშაობს. ეს პენკსაც ახასიათებდა. პენკმა თქვა, - მე, პრინციპში, საერთოდ არ შემიძლია მოვჯვავა, ყველაფერი, რასაც გამოვყოფ, დიდებულიაო.

ასე თქვა?

არა, მაგრამ ასე იყო. ასე არ უთქვამს, მაგრამ მე ასე ვხედავ. სურათების კეთება ჩემთვის ყოველთვის ბრძოლაა, ჩემს თავში მიმდინარე ომია. უნდა გამოვაქვეყნო თუ – გავანადგურო, რომ მერე, მოგვიანებით, ოდესმე, ისე აღვადგინო? ჩემთვის ნამდვილი ხელოვანი ხატთმებრძოლია.

თქვენ ფიქრობთ, რომ პენკთან ასეთი დაეჭვება არ არსებობს?

არა. მანერა, რომ ყველაფერი, რასაც აკეთებ, კარგია, რადგან ეს შენი გაკეთებულია, ყმანვილური მანერაა, გასაო-

ცარი მანერაა, მაგრამ ასეთი მანერით როგორ დაღვინდები? მე არ ვიცი, პენკი ამჟამად რას აკეთებს. მე ვიცნობ მის იმ ნამუშევრებს, რომლებიც დასავლეთ გერმანიაში გადმოსვლამდე შექმნა. ძალიან მომწონდა. მე პენკს ვეთაყვანებოდი.

რატომ?

თუნდაც მისი ჩხირკაცუნები! ამის კეთებას ხომ ყველა ისურვებდა, ასე არ არის?

საინტერესოა, რომ თქვენი თაობა, ერთი მხრივ, ბოისის და, მეორე მხრივ, პენკის შეფასებაში ერთსულოვანია.

მე ვფიქრობ, პროფესიონალ ხელოვანებში გავრცელებულია სრულიად ჩამოყალიბებული რწმენები, რაღაც-რაღაცებზე აღარ კამათობენ, რადგან ამაზე კამათი შეუძლებელია. მაგალითად, ლეონარდო და ვინჩიზე კამათი, ვფიქრობ, აღარ გვსურს, არა? იმათ შორის, ვინც იმას ფიქრობს, რაც საჭიროა, სულერთია, ვისაც უნდა ეხებოდეს საქმე, ყოველთვის ერთი აზრი ტრიალებს.

თავიდან გერჰარდ რიხტერის მიმართაც ყველა თითქმის სოლიდარული იყო, ყოველ შემთხვევაში, ყველა გალერისტს მასთან თანამშრომლობა სურდა, ჰაინერ ფრიდრიხსაც, რუდოლფ ცვირნერსაც, მიხაელ ვერნერსაც და რენე ბლოკსაც.

მე მისი ნამუშევრები ყოველთვის ისეთ გასაოცარ ხელოსნურ ნიმუშებად მიმაჩნდა, რომ მათით, როგორც სწორედ ასეთებით, ყოველთვის აღფრთოვანებული ვიყავი. ხელობა? არადა, ამბობთ, რომ მხატვრობაში ხელობა სინამდვილეში არავითარ როლს არ თანაშობს.

დიახ, რადგან მე არც ისე კარგი [ხელოსანი] ვარ.

რადგან თქვენ არც ისე კარგი [ხელოსანი] ხართ და რადგან

თქვენ ამბობთ, რომ მოტივაცია იმაზე ნაკლებ როლს თამაშობს, ვიდრე – მანერა.

არა, მე ვფიქრობ, რომ მოტივაცია შეიძლება ყალბი იყოს და მაინც სწორი შედეგი მოგვცეს.

და რიხტიერთან მოტივაცია შედეგის კონგრუენტულია?

არა, მე ვვარაუდობ, რომ მას მოტივაციასთან დაკავშირებით პრობლემა აქვს. ანუ მე ამას ვვარაუდობ, მე ხომ მას არ ვიცნობ. მე ვფიქრობ, რომ მას თემის მიგნების პრობლემა აქვს. ეს ამკარად ჩანს. ანუ პრობლემაა: ახლა რა უნდა დავხატო?

ეს ჩანს?

ანუ მე ამას ვხედავ.

და ეს მაშინაც ასე იყო?

დიახ, ყოველთვის ასე იყო. ყოველთვის მოტივაციის პრობლემა ჰქონდა, მე ასე მგონია. მაგრამ რაშიც ცუდი არაფერია.

არაფერია. ჩვენ ხომ კარგზე და ცუდზე არც ვსაუბრობთ. საქმე ამას არ ეხება. პოლკეს შემთხვევაში როგორ იყო?

პოლკე ჯადოქარია. პოლკე ყოველთვის ძალიან მომწონდა. ის ხომ ყველაფრით ერთობა, ეს გასაოცარია. "უზენაესი არსებები ბრძანებენ", ან თუნდაც – ბამბუკის ღეროები წყლიან თასში – "გაცოცხლების მცდელობა" –, ეს ფანტასტიკურია. ან – კარტოფილები. ეს ყველაფერი თავიდან არ ამოდის.

პოლკესთან იუმორი მართლაც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, მაგრამ მასთან სულ სხვა შრეც მოიპოვება, ასე არ არის? "უზენაესი არსებები ბრძანებენ" – ეს ხომ იუმორის-ტულ კომენტარზე მეტია.

ეს, ამავე დროს, შედეგიც არის, ლამაზი სურათი.

როცა თქვენი ხატვის პროცესს აღწერთ, თუ გექმნებათ შთაბეჭდილება, თითქოს, შრომის მიწურულს მაინც, უზუნაესი არსება გიბრძანებდეთ?

დიახ, უდავოდ, კამათს ხომ მხოლოდ მაშინ აქვს აზრი, როცა სიღრმე არსებობს. ხომ არავინ კამათობს იმაზე, რაც უმნიშვნელოა.

არ ვიცი. პოლკეს ისეთი ნამუშევრებიც აქვს, მაგალითად "მუყაოლოგია", რომლებშიც ეს სიღრმე წინდანინ არ ჩანს.

უკანა პლანზე აუცილებლად არის რაღაც ერთობ სერიოზული, კერძოდ, რომ ყველაფრით შეიძლება ხელოვნების კეთება. მარმელადით, განავლით, ყველაფრით არის შესაძლებელი რაღაცის კეთება. ხელოვანს ყველაფრის ფორმირება ან დეფორმირება ხელენიფება. ეს არის "მუყაოლოგიის" საფუძველი. აქედან წარმოსდგება მერე ეს ირონია. მე რომ ახლა თქვენს წინაშე გამოვიდე და გამოგიცხადოთ, რომ ნებისმიერი მასალისგან შემიძლია რაღაც ძალიან მაგარი გავაკეთო, ეს პათეტიკურად გაიჟღერებს. ეს სხვაგვარად უნდა გაკეთდეს. სწორედ ასე მიიღება "მუყაოლოგია".

რა თქმა უნდა, იმასაც ხომ ცდილობენ, რომ სურათები ამ მიზნით შექმნან. მსურს, კიდევ ერთხელ შევეხო თქვენი, როგორც ხელოვანის, მოტივაციის თემას: 60-იანი წლებიდან ხელოვანის ხატი ან თუნდაც ხელოვანის დანიშნულება შეიცვალა?

არა, სრულიადაც არა. მხოლოდ ჩანს, თითქოს რაღაც სხვაგვარად იყოს. მაგრამ ძირისძირში არაფერი შეცვლილა. ამჟამად ისე ჩანს, თითქოს ხელოვნება განივრცო, ერთბაშად ყველას სურს, რომ ხელოვანი გახდეს, ძალიან ბევრი გამოფენა ეწყობა, მასები ნაკადებად ელტვიან მუზეუმებს. ეს, ერთი შეხედვით, ფანტასტიკურია. მაგრამ არსებითად არაფერი შეცვლილა. სინამდვილეში ხელოვანთა რა-

ოდენობა დღესაც მცირეა, და ერთობ ცოტანი არიან ისეთებიც, ხელოვნებით რაღაცის კეთება რომ შეუძლიათ. ცოტანი არიან, ამას რომ მართლაც აფასებენ. მაგრამ თივის ზვინში ნემსის მისაგნებად ცოტა უფრო მეტი შრომაა საჭირო, რადგან ბევრი სხვა საქმეც არსებობს.

თქვენ თქვენივე თავს და ხელოვნებას გარკვეულ მოთხოვნებილებას უყენებთ. თქვენთან ხელოვნებას თითქმის რაღაც ფუნქცია აქვს შესასრულებელი.

"ფუნქცია" რთული ცნებაა. ბუნებისმეცნიერების სფეროში ფუნქციას როცა ეხება საქმე, ღილაკს თითს აჭერენ და რაღაც გამოდის. ფუნქცია მრუდია, რომელიც აჩვენებს, შემდეგ როგორ უნდა იმოქმედონ. იქ ყოველთვის იციან, როგორ უნდა განაგრძონ მოქმედება. ხელოვნებაში კი ასე არ არის. მე ვიტყვოდი, ჩემთან განსხვავება ის არის, რომ მხოლოდ მაშინ ვხატავ, როცა აუცილებელია. ჩემთვის კი ეს აუცილებელი მაშინ არის, როცა რაღაც ისეთი გამოვცადე, დამუშავებას რომ უნდა დავუქვემდებარო. ელდა უნდა მეცეს. აი, მაშინ ვხდები აქტიური. ასე რომ, მე იმაზე არასდროს ვფიქრობ, რა შეიძლება ახლა დავხატო. მე არ ვგავარ გოდარის ფილმის პერსონაჟს, ანა კარინას, რომელიც ზღვის გასწვრივ დადის: "Qu'est-ce que je peux faire? Je sais pas quoi faire!".*

ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენი ხელოვნება პირადი აუცილებლობიდან აღმოცენდება?

აქ საქმე რეალობას ეხება. მე რეალობას ვეძებ. ვინაიდან ყველაფერი, რაც მე გარს მაკრავს, არარეალურია. თქვენ არარეალური ხართ, ეს ოთახი არარეალურია, ეს ყველაფერი არარეალურია.

რა არის რეალური?

რეალურია, მაგალითად, ლექსი ან მუსიკალური ნაწარმოე-

* რის გაკეთება შემიძლია? არ ვიცი, რა ვაკეთო! (ფრანგ.)

ბი. ჩემთვის ეს არის რეალობა. სხვა ყველაფერი ილუზიაა. მე კი რეალობის გარეშე ვერ ვიცოცხლებ. მე არ შემძლია ილუზიაში ცხოვრება.

თქვენთვის სად გადის ზღვარი ილუზიასა და რეალობას შორის?

ილუზია არის რაღაც, რაც არ არსებობს. რაც მე მეცხადებ, მაგალითად, როგორც ფერი. აი, იქ წითელ სინათლეს ვხედავ, ეს ილუზიაა.

ანუ ის არ არსებობს.

პირიქით, არსებობს, როგორც ილუზია.

არც ტყე ყოფილა რეალობის ნაწილი, არა?

ტყე? ჩემთვის ტყე არ არსებობს მანამ, სანამ ტყეს თავად არ შევქმნი. ტყე თავისთავად ჩემთვის მანამ არ არის რეალობა, სანამ რომელიმე ნამუშევარში არ დაკონკრეტდება.

ვისთან ერთად იზიარებთ რეალობასა და ილუზიაზე ამ თვალსაზრისს?

ისეთ ფილოსოფოსებთან ერთად, როგორც არის, მაგალითად, ანდრეა ემო. ის ამბობს, რომ სურათი მიმეზისი ან Apparentia კი არ არის, როგორც პლატონთან, არამედ მინიშნებაა არარსებულზე. რომ ხდომილება არაფერია, არამედ – მხოლოდ შემდგომი ინტერპრეტაცია. მას სურს, რომ სურათებს მათი არ-არსებობის ცნობიერება მიანიჭოს.

ამაზე უნდა ვიფიქრო. ჩვენ კი განვაგრძოთ: 1989-ში კიოლ-ნში მოენყო გამოფენა "ხატმებრძოლეობა",⁴⁰ რომელზეც თქვენ თქვენი სურათების ჩვენება არ ისურვეთ.

"ხატმებრძოლეობასთან" დაკავშირებით რაც მოხდა, საზიზღრობა იყო. მაშინ იოჰანეს გახნანგს წავეკიდე, სამ-ნუხაროდ. ერთი ხანობა ის ჩემი საუკეთესო მეგობარი იყო. "ხატმებრძოლეობა" ხომ ჩემი თემა იყო.⁴¹ ის მე დავამუ-

შავე. გამოფენის ორგანიზატორებს კი, მიხაელ ვერნერის რეჟისორობით, მხოლოდ კერძო საკუთრებიდან რამდენიმე მცირე ზომის სურათის ჩვენება სურდათ, თემასთან საერთო რომ არაფერი ჰქონდა, და ეს გავაპროტესტე. დღეს ეს ჩემთვის სულერთი იქნებოდა, ამაში საერთოდ არ ჩავერეოდი, მაგრამ მაშინ ეს უსირცხვილობად მივიჩნიე.

მიხაელ ვერნერს თქვენთან საერთო ხომ უკვე აღარაფერი ჰქონდა?

დიახ, სწორედ ამიტომ.

მისი მხრიდან ამას ცოტათი შურისძიების ელფერი ხომ არ ჰქონდა?

დიახ, უდავოდ. როცა გალერეა დავტოვე, დამემუქრა, რომ ამის მერე ყველგან იტყოდა, თითქოს მე ცუდი ხელოვანი ვარ. ეს, რა თქმა უნდა, მისთვისვე იყო საზიანო. სულერთია, პირადად რა დამოკიდებულება მაქვს ხელოვანთან ან ის რას ფიქრობს ჩემზე, ნამუშევარს და პიროვნებას ყოველთვის გავმიჯნავ ერთმანეთისგან.

თქვენ მაშინ პრესაში განცხადება გამოაქვეყნეთ, რომელშიც მკაფიოდ იუწყებოდით, რომ თქვენი ნამუშევრების მოხსნა გსურდათ.⁴² მაგრამ იმის გამო, რომ გამქირავებელი თქვენ არ იყავით, ამას ვერ უზრუნველყოფდით. კურატორებმა თუ გამოფენის ორგანიზატორებმა თქვენი ნამუშევრები თქვენი სურვილის საწინააღმდეგოდ გამოფინეს და ამით მათი პოზიციაც თუ ძალაუფლებაც აშკარა გახადეს.

ამ შემთხვევაში ეს ნაკლებად იყო კურატორების ძალაუფლება, არამედ უფრო მეტად – ერთადერთი გალერეის.

1990/91-ში ბერლინის ეროვნულ გალერეაში თქვენი დიდი რეტროსპექტივა მოენყო.⁴³ ამის მერე თქვენ ხელოვნება, სამი წლის განმავლობაში, მეტ-ნაკლებად გვერდზე განიეთ. მაშინ თქვენს თავს შესვენება გამოუნერეთ?

არა, მე ჩემთვის არაფერი გამომიწერია. მე მაშინ ახალი ქალი აღმოვაჩინე და მთელი მსოფლიოს გარშემო იმას დავდევი, ყველგან. ისე, რომ ითქვას, ყოველთვის ქალებს დავდევი.

ანუ წყვეტა სულაც არ ყოფილა პროგრამული?

ვიფიქრე, რომ დადგა დრო, როცა უნდა გამეაზრებინა, დავფიქრებულებიყავი, როგორ უნდა გამეგრძელებინა. პერიოდულად ყოველთვის უნდა შეჩერდე და გაიზარო.

სწორედ მაშინ, როცა თქვენი ხელოვნებით პირველ დიდ ნარმატებებს მიაღწიეთ, არა მხოლოდ აშშ-ში, არამედ – გერმანიაშიც.

დიახ, სწორედ ამიტომ. ნარმატებები ხომ საშიშია. ჩნდება საფრთხე, რომ დიდი აღიარების გამო გამეორებას მიჰყო ხელი, მოთხოვნა დააკმაყოფილო. და კარადის თაროზეც იოლად აღმოჩნდები შეგდებული.

თქვენ კი ეს არ გსურდათ?

ეს იყო გადანყვეტილება, რომელიც ასეთი რაციონალურიც არ ყოფილა. მეუღლეს გავეყარე, ხელახლა დავოჯახდი. მეორე ორი, სამი წელი ვმოგზაურობდი.

1992 წელს საფრანგეთში გაემგზავრეთ. მოგვიანებით ხელოვნების ინდუსტრიაში დასაბრუნებელ კარში იოლად შეხვედით?

არა. მე ინდუსტრიაში არ ვყოფილვარ. პაუზა გახანგრძლივდა. უნდა ითქვას, რომ დიდი ხნის განმავლობაში არაფერი მიკეთებია. ყოველ შემთხვევაში, არა – საჯაროდ.

მერე კარი როგორღა მონახეთ?

როცა რაღაც დროის განმავლობაში მუშაობ, მერე შენი ნამუშევრების ჩვენებაც გინდა.

და მერე ასევე ყველას მოუნდა, მაშინვე კვლავ გამოეფინეთ?

დიახ, იყო ისეთი გამონევეები, როგორებიც არის, მაგალითად, პარიზის სალპეტრიერი⁴⁴ და გრან პალე,⁴⁵ რაც ძალიან ძნელი დასაძლევია იყო, რადგან გრან პალეს უზარმაზარი ინდივიდუალური დინამიკა აქვს.

ამ პაუზის მერე თქვენი მუშაობის სტილში რამე არსებითი ცვლილება ხომ არ შეგიტანიათ?

ამას მე ვერ შევაფასებ. ეს თქვენ უნდა თქვათ. მე ამის დანახვა არ შემიძლია. გერმანიის დატოვება შეცდომა იყო. დიდი შეცდომა. მერე ბარჟაკში, კაცმა რომ თქვას, გერმანია გავიმეორე.

რატომ იყო შეცდომა გერმანიის დატოვება?

სამხრეთ საფრანგეთში ძალიან ლამაზ გარემოში ვცხოვრობდი. მაგრამ ერთი ისეთი სურათიც კი არ გამოიკეთებია, იქაურ ლადშაფტს რომ დაეფუძნებოდა, და ეს – იმის მიუხედავად, რომ იქაური ლანდშაფტი მართლაც ულამაზესია. ნიშანდობლივი იყო, რომ ბარჟაკში გვირაბების თხრა დავიწყე, თითქოს ოდენვალდთან კავშირს ვეძებდი. მაგრამ ის, რაც იქ ახლა შექმნილია, კომპეები, შენობები ინსტალაციებით – ამასობაში უკვე 50-ზე მეტი –, ახალი გზები, ეს ყველაფერი ამ "შეცდომის" ნაყოფია, ასე რომ, ბოლოს შეცდომა აღარ არსებობს.

აქ, კრუასში სხვა ხელოვნებას აკეთებთ, ვიდრე, მაგალითად, თქვენს პორტუგალიურ ატელიეში?

როგორც პორტუგალიაში, ისე ბარჟაკსა და კრუასში დიასპორაში ვცხოვრობ.

სიურრეალისტები თქვენთვის მაშინაც მნიშვნელოვანნი იყვნენ?

უნდა გითხრათ, რომ რასაც ჩვენ რეალობას ვარქმევთ, უკვე საკმარისად სიურრეალურია.

რაც ისევ ილუზიასთან გვაბრუნებს. და ანდრე ბრეტონი?

ანდრე ბრეტონი და, პირველ რიგში, რაიმონ რუსელი – "Locus Solus", ფანტასტიკურია!

სულ სხვა საკვანძო სიტყვა: ქალები. ხელოვან ქალებთან თუ გქონდათ მაშინ კონტაქტი?

ჩემი სტუდენტობის ხანას გულისხმობთ? დიახ, ორი, სამი ქალი კოლეგა მყავდა. ამჟამად ბევრ ხელოვან ქალთან ვმეგობრობ: დორის სალკედო, ლორი ანდერსონი, ამ წელს რომლის საოცარი ფილმიც ვნახე ნიუ-იორკში, მარინა აბრამოვიჩი, შირინ ნეშატი, ტატიანა ტრუვე, ფოტოგრაფი ბარბარა კლემი... მგონი, უფრო მეტ ხელოვან ქალს ვიცნობ, ვიდრე – ხელოვან მამაკაცს.

აზრად არასდროს მომივიდოდა, მეთქვა, რომ ქალები ცუდი მხატვრები არიან. და საერთოდაც: ჩემში ქალურის იმდენივე ნილს ვხედავ, რამდენსაც – მამაკაცურს. შეხედეთ, აი, იმ ფოტოს. ერთხელ ნიუ-იორკში სახლიდან ქალურად ჩაცმული გამოვედი.

დასასრულს, დიდი სურვილი მაქვს, თქვენს იმ იდეაზე ვილაპარაკოთ, გდრ მუზეუმად რომ უნდა დარჩენილიყო.

სამწუხაროა, რომ არ გამოვაქვეყნე, არა?

აკი გამოაქვეყნეთ. მე ხომ ნავიკითხე.

უნდა გითხრათ, რომ "Süddeutschen"-ში, ჟურნალში, მინდოდა ამის გამოქვეყნება. რედაქტორს ვუთხარი, ერთი ტექსტი დავნერე, გდრ მუზეუმად უნდა დარჩეს, როგორც ერთადერთი ქვეყანა, რომელშიც ნამდვილი კომუნიზმია-მეთქი. ხოლო საზღვარზე სათავგადასავლო შვებულებების შეთავაზება უნდა ხდებოდეს, შტაზის დაკითხვებით-მეთქი.

ვფიქრობ, ძალიან საინტერესო კონცეპციაა. თუ თქვენ ახლა იქიდან ამოდიხართ, მე კი ეს სწორედ ასე გავიგე, რომ ჩვენ მაინც ყველაფერს ვიხსენებთ, და რომ კულტურულ მეხსიერებას ან – შესაძლოა – ევოლუციურ მეხსიერებასაც გარკვეული ხანგრძლივობა აქვს, მაშინ ყოფილი სახელმწიფოს მუზეუმიზაცია – და ამით გამოცდილების ამგვარი სამყაროს შექმნა – ხსოვნის დამხმარეა თუ – ვიზუალური ნწყვილი?

ეს ცინიკური პროვოკაცია იყო, თუმცა – გულწრფელი ფარული აზრით თანხლებული, რადგან აყვავებულ ლანდშაფტებს დღესაც ყველგან როდი შეხვდებით. ისინი უფრო მეტად ქალაქის რესტავრირებული ცენტრებით იფარგლება. თუმცა, როცა პროვოკაციის საფუძველი მხოლოდ თავად ეს პროვოკაციაა, მე მას ხელს არ ვკიდებ. მაშინ ეს ამიტომაც არ გამოვაქვეყნე.

კრუასი-ბობურგი, 2016 წლის 26 იანვარი

ინტერვიუების შენიშვნები

1. პეტერ დრეერი (დ. 1932) – მხატვარი და გრაფიკოსი. 1965 წლიდან ასწავლიდა კარლსრუეს ნატიფ ხელოვნებათა სახელმწიფო აკადემიის ფრაიბურგის ფილიალში (ბრაისგაუში) და 1968 წელს იქვე მიიწვიეს პროფესორად.

2. 1969 წელს კიფერი მამამისის უნიფორმით გაემგზავრა საფრანგეთსა, იტალიასა და შვაიცში, რათა ბუნებაში, მნიშვნელოვანი ნაგებობებისა და ძეგლების წინ, ჰიტლერული მისალმება შეესრულებინა. ამ აქციებს კიფერმა "ოკუპაციები" უწოდა. 1970 წელს მან, თავისი ფოტოგრაფიების საფუძველზე, შვიდი ფერწერული ნამუშევარი შექმნა სახელწოდებით "გმირული სიმბოლოები". შდრ. "Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990", hg. von Götz Adriani, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 1990, S. 8–19, hier S. 12.

3. 1969 წელს, სახელწოდებით "ჰაიდელბერგის დატბორვა", კიფერმა ორი წიგნი შექმნა, რომლებშიც ქალაქის განზრახ დატბორვის სცენარი განიხილება. შდრ. წიგნების სოლიდური დოკუმენტაცია კატალოგში: "Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990", hg. von Götz Adriani, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 1990, S. 114–132.

4. "[...] გამოსაკვლევი, საკმარისი იქნება თუ არა ჰ. -ის მხოლოდ გამოსახულებით დატბორვა, ე. ი. საკმარისი იქნება თუ არა იდეის ქონა, მანიპულაციური ფოტოსურათით ამის შესაძლო ჩვენება (შესაძლოა, უკეთესი იყოს ამ შემთხვევაში მხოლოდ მისი ქონა), თუ ის მართლაც დასატბორია.": Anselm Kiefer, "Die Überschwemmung Heidelbergs", ციტ. შემდ. გამოცემიდან: Götz Adriani, "Jede Gegenwart hat ihre Geschichte", კატალოგში: "Anselm Kiefer. Bücher 1969–1990", hg. von Götz Adriani, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 1990, S. 8–19, hier S. 13.

5. "კარლ შტროერის კოლექცია", დიუსელდორფის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი. 1969 წლის 25 აპრილიდან 1969 წლის 15 მაისამდე გამოფენაზე ნაჩვენები იყო ბოისის ნამუშევრებიც შტროერის კოლექციიდან.

6. ადრეულ 1970-იან წლებში ანსელმ კიფერის მიერ შექმნილი სურათების სერია, რომელიც ხშირად "სხვენის სურათებად"

მოიხსენიება, გამოხატავს მითოლოგიურ, რელიგიურ და გერმანულ სიმბოლიკას ხის ინტერიერთა ფონზე, რომელთა ნიმუშსაც ჰორნბახში კიფერის სახლის საწყობში მისი ატელიე წარმოადგენს. სხვა ნამუშევართა შორის, ამ სერიიდან არის "მამალმერთი, ძელმერთი, სულინმინდა" (1973), "კვატერნიტეტი" (1973) და "ნოტუნგი" (1973). შდრ. "Anselm Kiefer", hg. von Jürgen Harten, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 24. März – 05. Mai 1984/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 11. Mai – 21. Juni 1984/The Israel Museum, Jerusalem, 31. Juli – 30. September 1984.

7. "Bilder und Bücher", Februar 1970, Galerie Helmut Rehme am Kaiserplatz, Karlsruhe.

8. სხვა ნამუშევრებთან ერთად გამოფენილი იყო წიგნები "ცა", "შენ მხატვარი ხარ", "ჰაიდელბერგის დატბორვა", "დუნაის წყარო". შდრ. Eckhart Gillen, "Selbstgefällige Marmorpaläste", in: "Badische Neueste Nachrichten", 09.02.1970, S. 9.

9. 1992-დან 2007 წლამდე ანსელმ კიფერი ცხოვრობდა სამხრეთ საფრანგეთში მდებარე ბარჟაკში, ყოფილი აბრეშუმის ფაბრიკის 35 ჰექტარის ფართობის ტერიტორიაზე.

10. 1968-1973 წლებს შორის კლაუს გალვიცმა მოაწყო გამოფენების სერია "14X14 – ახალგაზრდა გერმანელი ხელოვანები" ბადენ-ბადენის სახელოვნებო მუზეუმში. სხვა ხელოვნებთან ერთად მონაწილეობდნენ ანსელმ კიფერი, გეორგ ბაზელიცი, ალმუტ ჰაისე, იმი კნიობელი, ბლინკი პალერმო, გერჰარდ რიხტერი, ულრიხ რიუკრიემი და გიუნთერ უეკერი.

11. შდრ. "Brief von Joseph Beuys an Anselm Kiefer, Düsseldorf, 04. März 1973", in: "Joseph Beuys. Anselm Kiefer. Zeichnungen, Gouachen, Bücher", hg. von Götz Adriani/Walter Smerling, Ausst.-Kat. Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Köln 2012, S. 6.

12. "მე ვიზრდებოდი გახანგრძლივებულ სისტემაში." in: Manfred Bissinger (Hg.), "Anselm Kiefer – Mathias Döpfner. Kunst und Leben, Mythen und Tod: Ein Streitgespräch", Köln 2012, S. 72–73.

13. ჰანს გლობკემ (1898, დიუსელდორფი – 1973, ბონი), რომელიც რაიხის შინაგან საქმეთა სამინისტროს რეფერენტი იყო, ნაციონალსოციალისტების მიერ გამოცემული ნიურნბერგის რა-

სობრივი კანონის გავლენიანი კომენტარები დაწერა. მეორე მსოფლიო ომის მერე, 1953-1963 წლებში, გლობკე კონრად ადენაუერის მთავრობაში სახელმწიფო მდივანი იყო.

14. როცა სპარსეთის შაჰი მოჰამედ რეზა ფეჰლვეი (1919, თეირანი – 1980, ქაირო), 1967 წლის 2 ივნისს, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის პრეზიდენტის ჰაინრიხ ლიუბკეს მიწვევით, ბერლინს ეწვია, ამან, ირანში ადამიანის უფლებათა მძიმე დარღვევების გამო, მემარცხენე სტუდენტების მრავალრიცხოვანი პროტესტები გამოიწვია. გერმანული ოპერის წინ ერთ-ერთი დემონსტრაციის დროს პოლიციელმა კარლ-ჰაინც კურრასმა მოკლა სტუდენტი ბენო ონეზორგი (1940, ჰანოვერი – 1967, ბერლინი). ეს მოვლენა კრისტალიზების არსებითი ნიშნული იყო 1968 წლის მოძრაობის შემდგომი განვითარებისა და რადიკალიზაციისთვის. იხილე ასევე: Uwe Soukup, "Ein Schuss, der die Republik veränderte: Der 2. Juni 1967", Berlin 2017.

15. ჰოლგერ მაინსი (1941, ჰამბურგი – 1974, ვიტტლიხი) წითელი არმიის ფრაქციის (RAF) წამყვანი წევრი იყო. 1966 წლიდან ის გერმანიის კინოსა და ტელევიზიის ბერლინის აკადემიაში სწავლობდა. ამ დროსვე დაიწყო მან არასაპარლამენტო ოპოზიციისა (APO) და კომუნა 1-ის წევრებთან ერთად აქტიურობა. მაინსი, ფსევდონიმით "როლფი", შეუერთდა RAF-ს 1970 წლის ოქტომბერში. იმ ეჭვის საფუძველზე, რომ ის ასაფეთქებელი ნივთიერებებით აფეთქებებში მონაწილეობდა, 1972 წლის 1 ივნისს დააპატიმრეს ანდრეას ზაადერთან და იან-კარლ რასპესთან ერთად ფრანკფურტში. მაინსი 1974 წლის 9 ნოემბერს ვიტტლიხის ციხეში საპროტესტო შიმშილობის შედეგად გარდაიცვალა. იხილე ასევე: Gerd Conradt, "Starbuck – Holger Meins. Ein Porträt als Zeitbild", Berlin 2001.

16. "დოკუმენტა 6" (1977)-ისთვის იოზეფ ბოისმა შექმნა ნამუშევარი "თაფლის ტუმბო სამუშაო ადგილზე". კასელში, ფრიდერიციანუმის როტონდაში მან დააინსტალირა პირველი სართულიდან სახურავამდე ამავალი შლანგების სისტემა მექანიკური ტუმბოთი, რომელიც თაფლს ანაწილებდა. ინსტალაცია განივრცო საკონფერენციო დარბაზში ინტეგრირებული ასეთივე შლანგების სისტემით, ამ დარბაზში კი თავისუფალმა ინტერნაციონალურმა უნივერსიტეტმა (FIU) 100-დღიანი სამუშაო კოლექტივი დააფუძნა. იხილე ასევე: Veit Loers/Pia Witzmann, "Honigpumpe am Arbeitsplatz", in: "Joseph Beuys. Documenta.

Arbeit", hg. von dens., Ausst.-Kat. Fridericianum Kassel, Kassel, Stuttgart 1993, S. 157–167.

17. "Joseph Beuys. I Like America and America Likes Me", René Block Gallery, New York, 20.–25. Mai 1974. აქციის დროს იოზეფ ბოისმა რამდენიმე დღე გაატარა კოიოტთან ერთად (რომელსაც "პატარა ჯონი" ერქვა) გალერეაში მონყობილ გალიაში.

18. აქციის – "ბოლოს და ბოლოს სძლიეთ პარტიების დიქტატურას" – ფარგლებში, დიუსელდორფის ერთ-ერთ რაიონში, გრაფენბერგში, 1971 წლის 14 დეკემბერს, გაიმართა ეგრეთ წოდებული "გარემოს დაცვის დემონსტრაცია". ბოისმა თავისი მოსწავლეების ერთ ჯგუფთან ერთად ტყე დაგავა. აქციის ფოტოგრაფიული დოკუმენტაცია ცნობილია სახელწოდებით "გადაარჩინეთ ტყე".

19. დიუსელდორფის ხელოვნების აკადემიაში, 1971 წლის 5 თებერვალს, აქციის – "მომეცი მყარი წერტილი, სადაც შევძლებ დადგომას, და დედამიწას დავძრავ (მსოფლიოს ანჯამებიდან ამოვადგებ)" – დროს იოზეფ ბოისმა რამდენიმე თავის სტუდენტს ფეხები დაბანა.

20. იოზეფ ბოისმა 1964 წლის 20 ივლისს მონაწილეობა მიიღო "ახალი ხელოვნების ფესტივალში", აახენის ტექნიკური უნივერსიტეტის დიდ აუდიტორიაში. პუბლიკის "ხმაურიანი სცენების" მერე, რომლის კულმინაციადაც იქცა მუშითი ბოისზე ერთ-ერთი სტუდენტის შეტევა, ფესტივალი დროზე ადრე შეწყდა. შდრ. Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas, "Joseph Beuys. Leben und Werk", Köln 1986 (3. Auflage), S.125–134. Siehe auch: Heiner Stachelhaus, "Joseph Beuys", Düsseldorf 1988, S.165–168.

21. რენე ბლოკის გალერეაში გამოფენის – "ბლოკადა 69" – გახსნისას, 1969 წლის 27 თებერვალს, ბერლინის ხელოვნებათა აკადემიაში უნდა გამართულიყო იოზეფ ბოისის და ჰენინგ ქრისტიანსენის კონცერტი. მოდებოშე სტუდენტებმა აქციას ხელი შეუშალეს და ამის გამო ჩაიშალა. შდრ. Jürgen Geisenberger, "Joseph Beuys und die Musik", Marburg 1999, S. 109 f.

22. მიხაელ ვერნერის გალერეაში ანსელმ კიფერის ბოლო გამოფენა 1977 წლის 25 ოქტომბრიდან 19 ნოემბრამდე მიმდინარეობდა სახელწოდებით "ჯირითი ვაიქსელის მიმართულებით".

23. "Anselm Kiefer, schilderijen en aquarellen", Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 09. November – 10. Dezember 1979.

24. "Anselm Kiefer. Der Nibelungen Leid", Galerie im Goethe-Institut Amsterdam, September – Oktober 1973.

25. Anselm Kiefer, "Wege der Weltweisheit", 1978.

26. Anselm Kiefer, "Vater, Sohn, Heiliger Geist", 1973.

27. ვენეციის 39-ე ბიენალეზე, 1980 წელს, გერმანულ პავილიონს კლაუს გალვიცი კურატორობდა. გამოფენილი იყო გეორგ ბაზელიცის და ანსელმ კიფერის ნამუშევრები. ორივე ხელოვანს შერჩეული ნამუშევრების გამო ბრალად დასდეს "მებრძოლი გერმანულობა" ("martialisches Deutschtum"). იხილე ასევე: Rudi H. Fuchs, "Die Kritik riecht Blut und greift an", in: "Der Spiegel", Nr. 26, 23.06.1980, S. 197–198; Petra Kipphoff, "Die Lust an der Angst – der deutsche Holzweg", in: "Die Zeit", 06.06.1980, S. 42; Werner Spies, "Überdosis an Teutschem", in: "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 02.06.1980, S. 19 und Peter Iden, "Die Lieben der Kommissare. Zur Eröffnung der diesjährigen Kunst-Biennale von Venedig", in: "Frankfurter Rundschau", 04.06.1980, S. 7.

28. "ფრაიბოიტერი" იყო პოლიტიკის და კულტურის მემარცხენე ჟურნალი, რომელსაც გამომცემლობა "ვაგენბახი" 1979-დან 1999 წლამდე გამოსცემდა ყოველკვარტლურად.

29. "Anselm Kiefer", Centre Pompidou, Paris, 16. Dezember 2015 – 18. April 2016.

30. 1970-იან წლებში ანსელმ კიფერი მუშაობდა ნახატების სერიაზე, რომლებზეც წარმოდგენილია ხის ინტერიერები. ნაჯახის დარტყმებით, ტყვიით, ქსოვილით და სხვა მასალებით შევსებული ნამუშევრები 1980 წელს ვენეციის ბიენალეს გერმანულ პავილიონში გამოფენილი იყო სახელწოდებით "დანახშირება, დასხეპვა, დაძირვა, დასილვა". ამ სერიის უცნობილეს ნამუშევრებს განეკუთვნება "გერმანული სულის გმირები" (1973) და "პარსიფალი III" (1973). იხილე ასევე: Siehe auch: "Anselm Kiefer: Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden", hg. von Klaus Gallwitz, Ausst.-Kat. Biennale Venedig 1980: Deutscher Pavillon, Stuttgart 1980 und Walter Grasskamp, "Anselm Kiefer. Der Dachboden", in: ders. (Hg.),

"Der vergeßliche Engel. Künstlerportraits für Fortgeschrittene", München 1986, S. 7–22.

31. Palais du Trocadéro არქიტექტორ გაბრიელ დავიოდის ისტორიული საგამოფენო დარბაზი იყო პარიზში, რომელიც 1878 წლის მსოფლიო გამოფენისთვის აიგო. "ექსპო-1937"-ისთვის მზადებისას ის ნეოკლასიციზტური Palais de Chaillot-ით ჩაანაცვლეს.

32. "Let a Thousand Flowers Bloom", Galerie White Cube, Hongkong, 16. Mai – 25. August 2012.

33. მარკუს ლიუპერცმა ვენეციის 39-ე ბიენალეს გერმანულ პავილიონში მონაწილეობის მიღებაზე უარი თქვა აზრთა შიდა სხვადასხვაობის გამო.

34. ანსელმ კიფერს ამსტერდამში, ჰელენ ვან დერ მეიეს გალერეაში, 1977-1982 წლებში ოთხი პერსონალური გამოფენა ჰქონდა.

35. 1981 წლის იანვარში ანსელმ კიფერმა კიოლნში, პაულ მენცის გალერეაში, პირველად გამოფინა თავისი ნამუშევრები, მარტში ის ნიუ-იორკში, მარიან გუდმენის გალერეაში გამოიფინა და, ასევე, მიუნხენში, სიქს ფრიდრიხის და საბინე კნუსტის გალერეაში იყო წარმოდგენილი.

36. "Anselm Kiefer: Paintings and Watercolours", Anthony d'Offay Gallery, London, 1983.

37. სხვა პერსონალურ გამოფენებს შორის, ამას მოჰყვა ანსელმ კიფერის გამოფენები ბერლინის ახალ ეროვნულ გალერეაში (1991), Sezon-ის ხელოვნების მუზეუმში ტოკიოში (1993), თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში სან პაოლოში (1998) და ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმში (1998).

38. "Arte Cifra – სინათლე და თაფლი, ბრძოლა და ქაქი", სანდრო ჩია, ფრანჩესკო კლემენტე, ნიკოლაი დე მარია, ნინო ლონგობარდი, მიმო პალადინო, ერნესტო ტატაფიორე. პაულ მენცის გალერეა, კიოლნი, 21 ივნისი - 21 ივლისი 1979.

39. "მიულჰაიმური თავისუფლება და საინტერესო სურათები გერმანიიდან", ჰანს პეტერ ადამსკი, ინა ბარფუსი, პეტერ ბიომ-

მელსი, ვერნერ ბიუტტნერი, ვალტერ დანი, ჟირი გეორგ დოკ-ოუპილი, გეორგ ჰეროლდი, გერარდ კევერი, გერჰარდ ნაშ-ბერგერი, ალბერტ ოელენი, თომას ვახვეგერი. პაულ მენცის გალერეა, კიოლნი, 13 ნოემბერი – 20 დეკემბერი, 1980.

40. გამოფენა "ხატმებრძოლეობა" 1989 წლის 8-28 აპრილს მიმდინარეობდა რაინჰალენში (კიოლნი). კურატორების ზიგ-ფრიდ გორისა და იოჰანეს გახნანგის მიერ თემა განსაკუთრებით ინტერპრეტირებული იყო, როგორც ევროპული და ამერიკული ხელოვნების განვითარებას შორის დისკუსია, ასევე – კონცეპტუალურ და სამხატვრო სახელოვნებო სცენებს შორის დაპირისპირება.

41. ცენტრალურ ნამუშევარზე – "ხატმებრძოლეობა" (1977) – დაფუძნებული ანსელმ კიფერის ნამუშევრების ჯგუფი მოიცავს ზეთით შესრულებულ სურათებს, ფოტოგრაფიებს და სახელოვნებო ნიგნებს.

42. შდრ. Vgl. Anselm Kiefer, "Anselm Kiefer: Pressemitteilung", in: "Kunstforum International", Bd. 101 (1989), S. 408.

43. "Anselm Kiefer", Nationalgalerie, Berlin, 10. März – 20. Mai 1991

44. "Anselm Kiefer. Chevirat Ha-Kelim", Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris, 21. September – 05. November 2000.

45. "Anselm Kiefer. Sternenfall", Grand Palais, Paris, 30. Mai – 18. Juli 2007.

წყარო:

<https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/anselm-kiefer>

“მე რეალობას ვეძებ...”

**ანსელმ კიფერთან
ფრანცისკა ლოითჰოისერის ინტერვიუ**

ტირაჟი: 150+10 ეგზემპლარი



Ein Schwert von