МАУРО РЕСТИФФ

Постсоветская Россия
1995/2015

GARAGE

Подготовлено к выставке
Постсоветская Россия. 1995/2015
Музей современного искусства «Гараж»
7 апреля – 26 июня 2016

Куратор *Снежана Кръстева*
Менеджер проекта *Анастасия Лесникова*
Дизайн выставки *совместно с архитектором Мартином Коруллоном (METRO Arquitetos Associados)*

Административная команда Музея современного искусства «Гараж»:
Антон Белов, директор
Кейт Фаул, главный куратор
Анастасия Тарасова, руководитель Департамента выставочных, образовательных и научных проектов
Дарья Котова, руководитель Департамента развития, маркетинга и рекламы

Над проектом работали:
Сергей Антропов, Яна Бабанова, Екатерина Валетова, Александр Васильев, Екатерина Владимирцева, Юрий Волков, Виктория Душкина, Анастасия Евтушенко, Анна Ермакова, Елена Забелина, Анна Игнатенко, Екатерина Истратова, Алёна Ищук, Сергей Ключерев, Влад Колесников, Дмитрий Коняхин, Сара Кроутер, Мария Лубкова, Елена Мелкумова, Анастасия Митюшина, Дмитрий Накоряков, Дмитрий Никитин, Роман Никонов, Галина Новотворцева, Алексей Певзнер, Мария Сарычева, Александра Сербина, Алёна Соловьёва, Елена Солодянкина, Евгения Толстых, Антонина Трубицына, Ольга Федерягина, Кит Хелл, Анастасия Шамшаева, Рут Эддисон

Онлайн публикация:
Эссе *Снежана Кръстева, Родриго Мора, Сергей Ситар*
Редакторы *Мария Назаретян, Елена Шокурова*
Корректор *Любовь Федецкая*
Перевод *Даниил Дынин, Тобин Обер, Андрей Фролов*
Дизайн макета, верстка *Анастасия Орлова*
Менеджер проекта *Мария Назаретян*

© Музей современного искусства «Гараж», 2016
© Mauro Restiffe, 2016
© Анастасия Орлова, макет, 2016

Содержание

Кейт Фаул — ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО — 4

Родриго Мора — ИГРА ПАМЯТИ — 5

Снежана Кръстева — ВРЕМЕННЫЕ СТРУКТУРЫ И СЕРИЯ МАУРО РЕСТИФФА «ПОСТСОВЕТСКАЯ РОССИЯ. 1995/2015» — 7

КАТАЛОГ — 10

Сергей Ситар — ИСКУССТВО (КОНЦЕПТУАЛИЗМ) – АРХИТЕКТУРА (КОЛХАС) – ФОТОГРАФИЯ (РЕСТИФФ) — 82

БИОГРАФИИ — 85

В 2015 году Музей современного искусства «Гараж» переехал в свое первое постоянное помещение на территории Парка Горького в центре Москвы. Советское модернистское здание, построенное в 1968 году и некогда служившее рестораном, в 1990-е годы было заброшено и пришло в упадок. К моменту начала реставрационных работ сохранилась лишь часть фасада, а остатки внутренних стен были покрыты граффити.

Перед архитектором Ремом Колхасом стояла задача создания нового музейного здания. Он решил ограничиться минимальными вмешательствами в оригинальную конструкцию, сохранив то качество, которое он называет «щедростью» советской архитектуры, а также ряд оригинальных элементов: лестницы, плитки и большую мозаику на тему времен года. Колхас спроектировал фасад, внушающий мысль о будущем, и оснастил здание всем необходимым для его новой функции.

Творческое обновление небольшого фрагмента советской архитектурной истории стало приглашением к диалогу для художников, готовых откликнуться на центральную идею Музея — «места, где встречаются люди, идеи и искусство, чтобы создавать историю». Бразильскому художнику Мауро Рестиффу, жителю Сан-Паулу, свойственны чуткость по отношению к архитектуре и урбанистической среде, а кроме того, давний интерес к России, что в итоге и привело его в «Гараж». В 2014 году ему было предложено создать фотопроект, посвященный реконструкции музейного здания, а также городу, одним из общественных центров которого этому зданию вновь предстоит стать.

Свойственный Рестиффу интерес к взаимодействию между архитектурой и повседневной городской жизнью связан с той ролью, которую градостроительство сыграло в реализации идей модернизма в Бразилии, обеспечив этой стране авторитет в глазах мирового сообщества. В преобразовании бывшего ресторана художник увидел метафору регенеративных механизмов, действующих как в искусстве, так и в жизни города. Кроме того, этот заказ стал поводом вернуться к фотографиям, которые Рестифф снимал в Москве и Санкт-Петербурге в середине 1990-х годов, в начале своего творческого пути. При этом обнаружились визуальные параллели между снимками, сделанными с разницей в двадцать лет: кажется, будто места и люди, запечатленные на них, пребывают вне времени, и этот эффект является важной составляющей данной книги. Вслед за Колхасом, который спроектировал современный музей на основе советского модернистского здания, Рестифф создал фотоочерк, улавливающий перекличку между изменениями, которые город переживает сегодня, и его постсоветским прошлым.

Кейт Фаул, главный куратор
Музея современного искусства «Гараж»

Родриго Мора

ИГРА ПАМЯТИ

Воспоминание о счастье — это, возможно, тоже счастье.
Аньес Варда, «Девушки 25 лет спустя» (1993)

Говорят, что детское воспоминание ощущается как нечто повторяющееся, даже если событие произошло всего несколько раз или однажды. Наша память часто увеличивает длительность событий или считает, что они случались чаще, чем на самом деле. Так, люди говорят порой: «Мы отдыхали на том пляже тем летом», хотя на самом деле они были там всего один раз. А такие фразы, как «Мои родители всегда слушали оперу в воскресенье утром» или «Мы всегда ели говяжий хвост у бабушки», могут описывать разные события, персонажей, музыкальные жанры и блюда в зависимости от того, кто вспоминает их, делая их более продолжительными, более трепетными, более частыми, чем в действительности.

Кроме того, в некоторых местах люди сменяются, а разговоры остаются теми же. Мы постоянно слышим одни и те же жалобы у выхода на посадку в самолет — это пример привычного повторения, связанного с определенным местом. Например, жена упрекает мужа за то, что он недостаточно внимательно изучил подробности маршрута, когда бронировал авиабилеты, или маленький ребенок ищет последнее развлечение перед взлетом самолета — журнал, телефонный звонок или даже очередное посещение уборной. Аэропорты располагают к воспроизведению одних и тех же воспоминаний, подобно заевшей грампластинке, вечно повторяющей один и тот же фрагмент записи.

Похоже, московские фотографии Мауро Рестиффа намеренно колеблются между этими двумя полюсами. Рестифф запечатлевает памятники, уличные сцены, городские пейзажи, интерьеры, людей, художественные пространства, места общественных мероприятий в две разные исторические эпохи: во время своего первого посещения России в 90-х годах и затем в 2014 году, когда он приехал по приглашению Музея современного искусства «Гараж». При этом он дезориентирует нашу память, превращая свои воспоминания в трепетные события (подобные нашим вновь сочиненным детским впечатлениям) и представляя повседневные происшествия (как нудные повторяющиеся разговоры в аэропорту) в непривычном ракурсе. В работах Рестиффа городское пространство кажется местом, где не действует принцип причины и следствия. В этих снимках нет ничего напоминающего «прогресс», «развитие» и их следствий вроде «преобразования», «упадка» или «благоустройства». Словом, здесь нет прогрессивного повествования с началом, серединой и концом, где фотография находится на службе у более или менее здравой надежды на спасение. Вместо фотографий, воспевающих преобразования и исторический прогресс, мы имеем дело с элегией маленьким, повседневным трагедиям, которые никогда до конца не понятны, которые отделены от высокопарной канвы истории, но именно поэтому являются ее неотъемлемой частью.

Когда мы рассматриваем эти снимки отдельно, нам не всегда очевиден объединяющий их принцип. Сосуществование в контексте одной выставки, соединяющей образы разного формата в линейной последовательности, придает им более динамичный смысл. Времена здесь смешиваются, как фрагменты осадочных пород, нагроможденные у основания среза на обочине дороги. Группа людей, переходящих улицу, не сразу узнаваемый памятник, спальня, посетители выставки, книга, оставленная на кровати. Эти образы допускают разные интерпретации и дают зрителям возможность строить свои собственные сюжеты. Хочется либо сочинять истории для каждого снимка отдельно, либо создавать общее повествование, соединяя точки между фотографиями, представленными группами.

Хотя характерный фотографический стиль Рестиффа придает нечто общее его образам, их наиболее привлекательная черта — почти случайные отличия и мимолетная поэзия, фрагменты которой мы стараемся довольно условно восстановить, проникая взглядом в повествование, созданное автором. По сравнению с прочими сериями, в которых проявляется интерес к конкретным историческим эпизодам, как, например, «Инаугурация» (2003) или «Оскар» (2012), где другой город (Бразилиа) становится сценой двух событий, разделенных десятилетием (президентской инаугурации Лулы и похорон архитектора Оскара Нимейера), серия московских фотографий пронизана почти вневременным ощущением, созданным самим временем и первоначальным местом происхождения и назначения снимков, — архивом фотографа.

Снежана Кръстева

ВРЕМЕННЫЕ СТРУКТУРЫ И СЕРИЯ МАУРО РЕСТИФФА «ПОСТСОВЕТСКАЯ РОССИЯ. 1995/2015»

Среди работ, представленных на выставке Мауро Рестиффа в Музее современного искусства «Гараж», есть четыре фотографии под одним названием — «Перевернутая рамка. 1995/2015», в которых воплощена суть проекта «Постсоветская Россия. 1995/2015». Эти снимки сделаны в разное время, их разделяет примерно двадцатилетие. На самом большом из них мы видим группу юных кадетов в форменной одежде, идущих мимо больших икон в санкт-петербургском Русском музее. Высокий юноша в великоватом кителе фотографирует иконы на мобильный телефон. Только эта деталь — телефон с функцией фотокамеры — позволяет датировать работу. На следующем снимке, меньшего размера и иначе обрамленном, мы видим группу мужчин и женщин в Эрмитаже, разглядывающих что-то в окно. Здесь время съемки также может быть установлено по незначительным деталям вроде одежды и причесок, типичных для 1990-х годов.

Однако первая и последняя фотографии этого цикла оставляют нас в недоумении: возможно ли, чтобы это странное, отделанное деревом помещение существовало по сей день? Его простой, характерный для советского времени интерьер выглядит как анахронизм, даже если предположить, что снимок сделан во время первого визита художника в Россию в середине 1990-х годов. Возможно, это загородная гостиница или очень аккуратно и строго обставленная дача. Единственным неповторимым акцентом здесь оказывается маленький портрет, любовно (как хочется думать) повешенный на стену. Другое чувство возникает при взгляде на последнее изображение. Чем больше мы рассматриваем причудливые отражения интерьера Эрмитажа в стекле, закрывающем изображение Девы Марии, тем больше убеждаемся, что одни и те же отражения падали на это произведение как в прошлом, так и в наши дни — чтобы увидеть их, достаточно посетить музей.

Глядя на фотографии 1990-х годов, уже можно заметить интерес Рестиффа к советским интерьерам, архитектурной среде и взаимодействию между людьми и предметами их окружения (в частности, произведениями искусства). Уже тогда он снимал фасады зданий и городскую среду в целом. Постсоветская Россия с ее анахроническими деталями, зафиксированными в этой ранней серии работ, которая увидела свет почти через двадцать лет после создания, выглядит столь же небогатой событиями, как и на фотографиях, снятых в 2014 году. Время здесь существенной роли не играет. Мы угадываем его по орнаменту на советских обоях, рисунку на платье девушки, меховой шапке прохожего на Дворцовом мосту, автомобилю «Москвич» и старому телефону. В большей степени Рестифф сосредоточен на взаимоотношениях между различными областями внутри единого пространства — между искусством

и его контекстом, архитектурными интерьерами и городской жизнью — в стремлении выявить сложную сеть связей, пронизывающих урбанистическую среду и показывающих, как человек создает культуру.

Время, одновременно фактическое и метафорическое, становится ключевым элементом для Рестиффа в момент его новой встречи с русской культурой, оказавшей решающее влияние на художника в 1990-е годы, в период его формирования. Нелегкая задача визуализации меняющейся истории, как приватной, так и публичной, и отображения жизни Москвы и Санкт-Петербурга после двух десятилетий их трансформации дополнительно осложняется неизменной верностью художника аналоговой фотокамере и черно-белой пленке с ее «вневременным» эффектом. Результатом этой новой для Рестиффа ситуации становится более углубленное исследование времени во всем его многообразии.

При взгляде на снимки двух городов, сделанные тогда и сейчас, упомянутый вневременной эффект черно-белой фотографии (а также особое внимание художника к едва заметным, часто атемпоральным связям между архитектурой и городской средой) лишь усиливает ощущение непрерывности и цикличности, проявляющееся в переосмыслении художником работ, созданных в начале его пути. Рестифф говорит, что чувство волнения, которое он испытывал во время учебы в художественном колледже, где узнавал фотографию как некий новый «алфавит», повторилось, когда двадцать лет назад он впервые оказался в России. Хотя на протяжении времени, прошедшего с тех пор, медиум черно-белой фотографии становился все более устаревшим, проблема отображения жизни большого города остается неизменно важной для Рестиффа. Возможность проследить и проанализировать свои первые опыты в фотографии, сопоставив их с новыми работами, где повторяются те же элементы, создает ощущение узнавания нового «алфавита», имеющего отношение не только к языку фотографии, но и к искусству в целом.

В другой группе фотографий, «Зимняя ловушка. 1995/2015», мы видим фрагмент картины Питера Брейгеля «Зимний пейзаж с конькобежцами и ловушкой для птиц» (1565) в экспозиции Эрмитажа, а рядом — фотографию опустевшего бульвара со строем полицейских, сделанную в Москве во время массовых протестов, вызванных убийством Бориса Немцова в 2015 году (единственная откровенно политическая отсылка на выставке). Это сопоставление выглядит абсурдно и при этом странным образом естественно. Чувство абсурда возвращается снова и снова: его вызывает фотография одинокого здания на Софийской набережной в Москве (ныне снесенного) и крупный план гипсовой головы Ленина за полупрозрачным экраном. Или взять, к примеру, один из самых эмблематических снимков — фотографию пожилой женщины, знакомой Рестиффа, которая стоит у окна, глядя прямо на нас. Обрамленная старыми, линялыми занавесками, она словно никогда не покидала квартиру, где художник некоторое время жил во время своего пребывания в России в начале 1990-х годов. Эта героиня словно персонифицирует коллективную советскую бабушку, которая вроде и встревожена изменениями, происходящими во дворе, однако телевизор в ее старой квартире стоит современный.

Эффект абсурда становится очевиден в сопоставлении кадров, снятых в разные периоды. Вневременное измерение, проглядывающее в обеих сериях, приводит нас к некоему парадоксальному пониманию их скрытого смысла. «Тогда» и «сейчас» не так уж далеки друг от друга: перед нами будто единый и непрерывный поток истории, реалии которой в начале и двадцать лет спустя так похожи, что трудно представить ее экономический, социальный и политический финал. Это постоянство отражено также в решении представить фотографии двумя квазикинематографическими рядами, идущими параллельно друг другу, с интервалами между ними. Несколько крупноформатных изображений (такой размер характерен для работ Рестиффа) размечают и «разбивают» ряды, усиливая кинематографический эффект и побуждая зрителя заполнять промежутки между кадрами собственными воображаемыми образами.

Сюжеты этих работ и способ их организации напоминают о монументальном, но неоконченном труде немецкого историка искусства Аби Варбурга «Атлас Мнемозины» — предпринятой в начале XX века попытке рассказать историю искусства с помощью изображений. Варбург собрал одну из крупнейших библиотек в мире и был известен тем, что постоянно переставлял книги в соответствии с меняющимися категориями. В последние годы своей жизни он

затеял проект атласа, объединяя иллюстрации из книг, а также фотографии, сделанные им во время путешествий, в таблицы, представлявшие собой большие черные «кинематографические» панели. Изображения располагались согласно сложной логике, которую Варбург называл «иконологией интервалов», отстаивая значение «паттернов», образованных жестами, формами и идеями, которые обнаруживаются в разные эпохи и в разных культурах и указывают на возможность другой, более изменчивой истории искусства. К сожалению, этот подход был лишь намечен Варбургом, и нам остается строить догадки на его счет. Подлинные таблицы давно потеряны. Однако их фотографии производят впечатление причудливого фильма, демонстрирующего установленные Варбургом неожиданные и выразительные нелинейные связи. Так и «атлас» Рестиффа изображает очень своеобразные и множественные уровни времени и истории, относящиеся как к личному восприятию контекста, так и к оригинальному подходу фотографа.

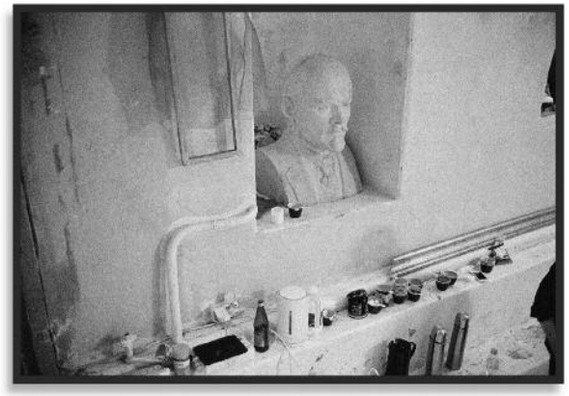
Возникает ощущение глубокой поэтической и эмоциональной связи художника с двумя российскими городами и их жителями — единственная позиция, с помощью которой можно выразить столь уникальный опыт. Кто-то скажет, что в осмыслении прошлого и фиксации истории всегда есть элемент вымысла. В этом отношении, возможно, уместно будет сравнить определенные аспекты фотоочерка Рестиффа с научно-фантастическим романом, где описания других, инопланетных миров и их обитателей обычно рассказывают нам не столько о воображаемых сценариях будущего, сколько о нашем собственном, современном мире.

Россия (плывущая в постели). 1995

Россия (плывущая в постели). 1995

Серебряно-желатиновый отпечаток. 35,6×27,9*

* Все размеры даны в см

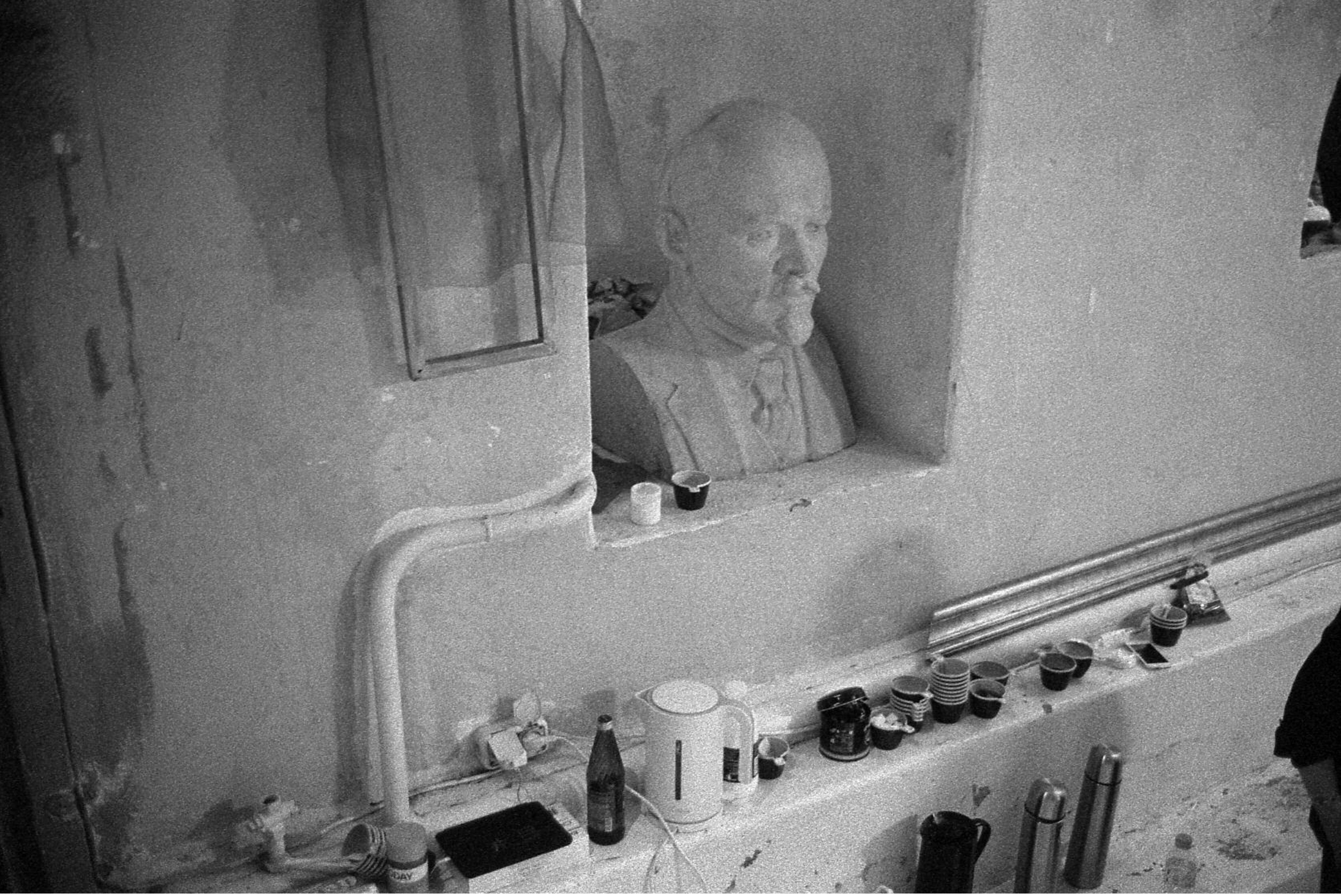


Театр в углу. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Театр в углу. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 26,5×39,7



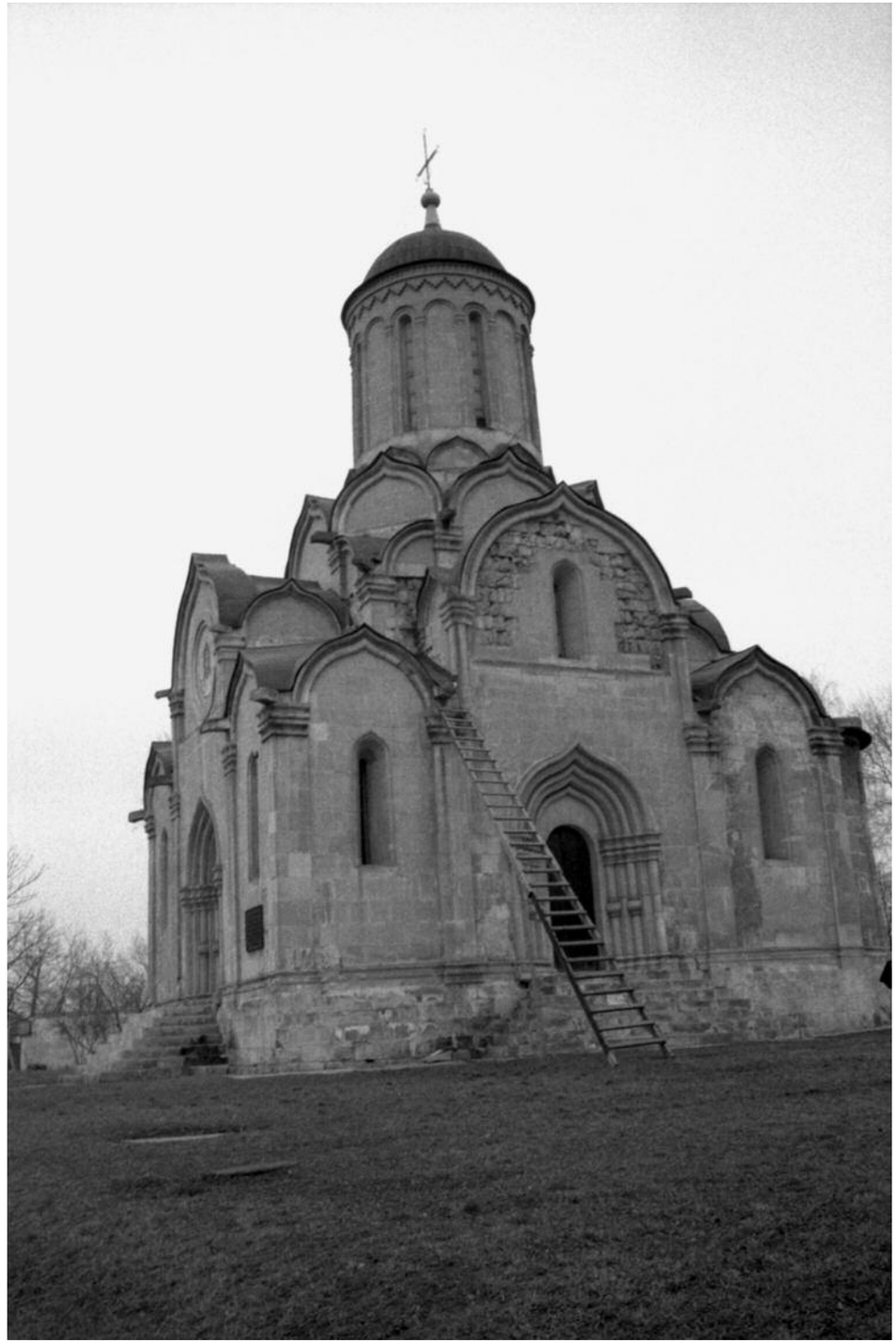
Театр в углу. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 43,5×65,3

Театр в углу. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Белые горизонты. 1996/2015



Белые горизонты. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 35,6×27,9

Белые горизонты. 1996/2015

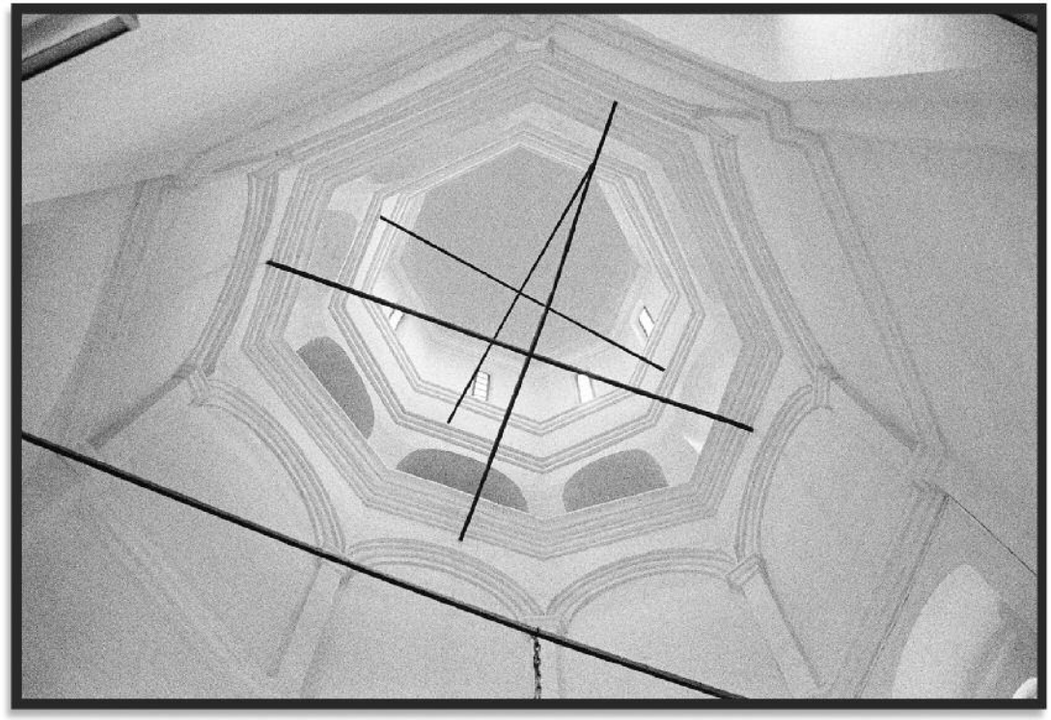
Серебряно-желатиновый отпечаток. 47,5×71,2

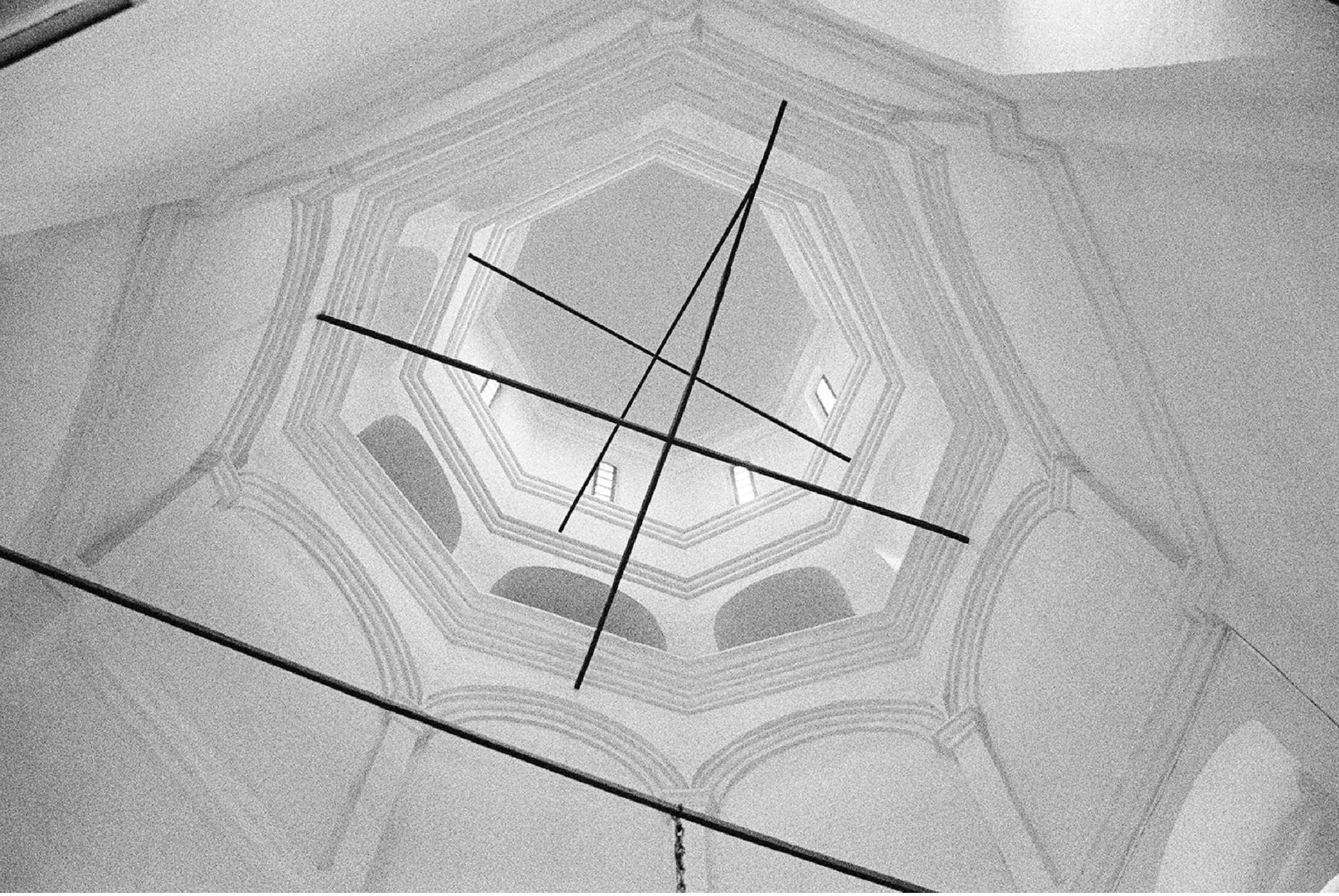
Белые горизонты. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6×52,5

Белые горизонты. 1996/2015

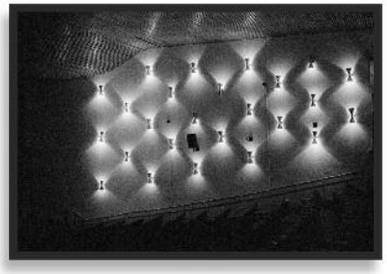
Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6×52,5





Геометрия. 2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 123 × 181



Будущая ностальгия. 2015

Будущая ностальгия. 2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6×52,5

Будущая ностальгия. 2015

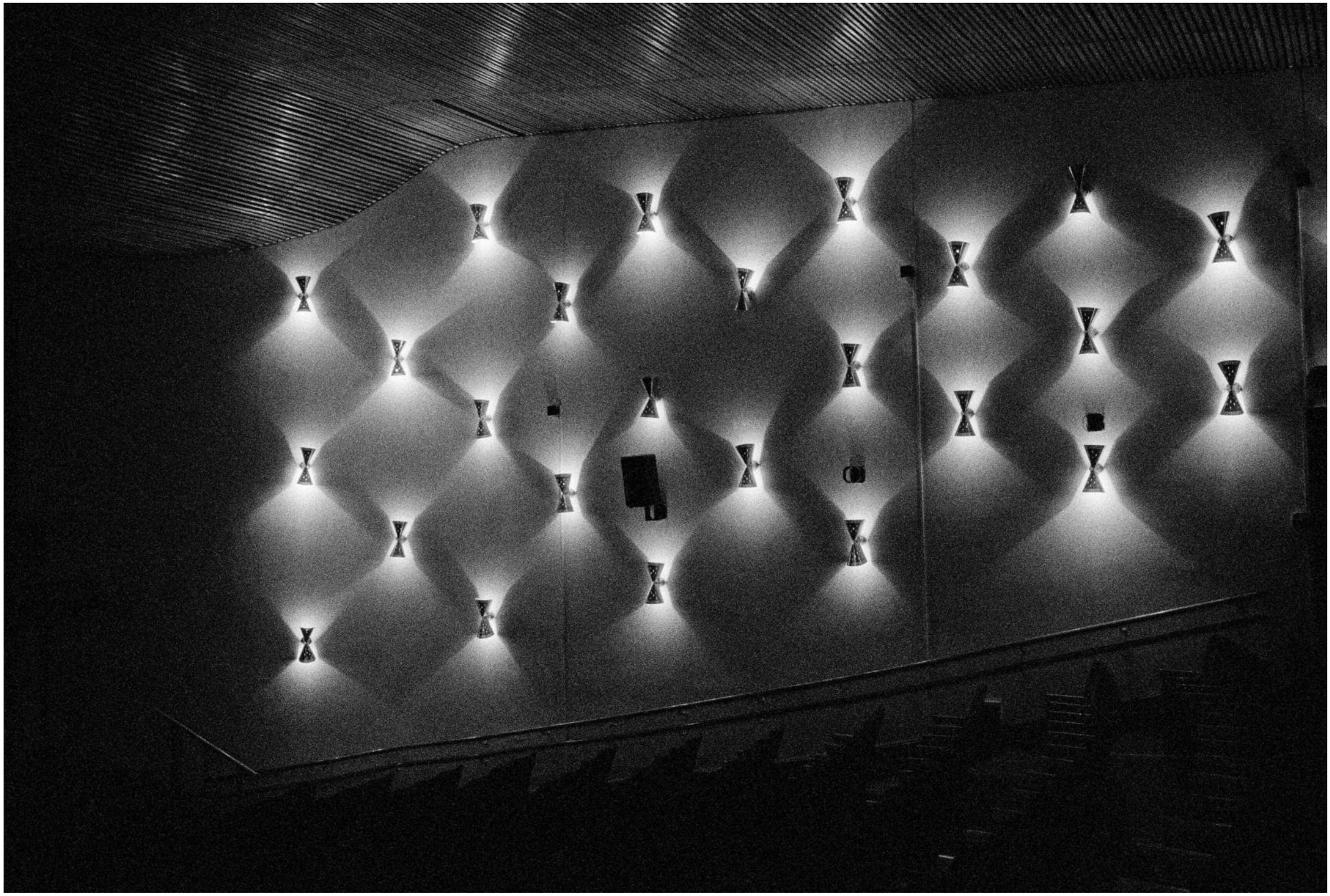
Серебряно-желатиновый отпечаток. 47,5×71,2

Будущая ностальгия. 2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6×52,5

Будущая ностальгия. 2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6×52,5



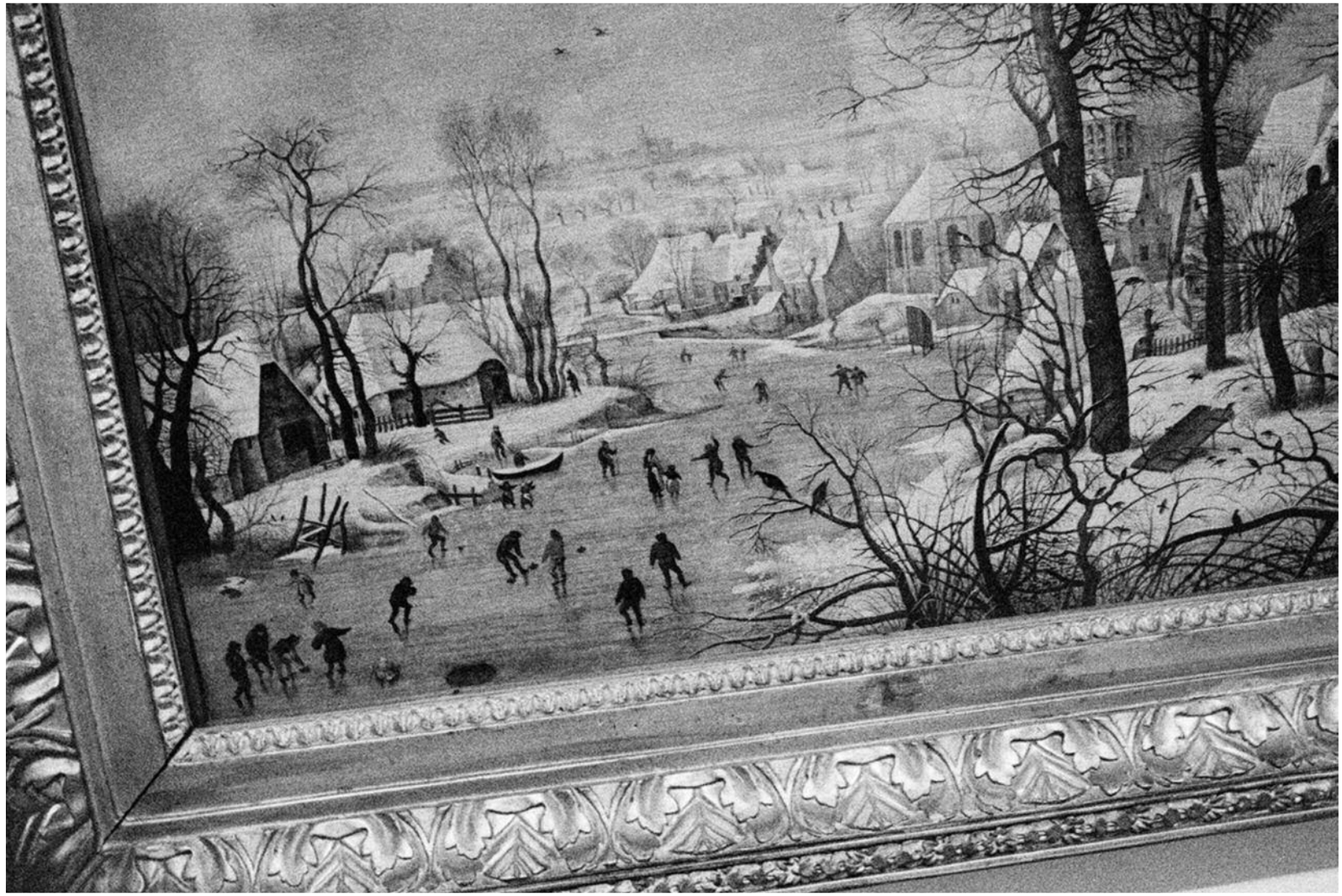
Будущая ностальгия. 2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6×52,5

Зимняя ловушка. 1996/2015

Зимняя ловушка. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6



Зимняя ловушка. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Зимняя ловушка. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 39,5×52,9

Без слов. 2015

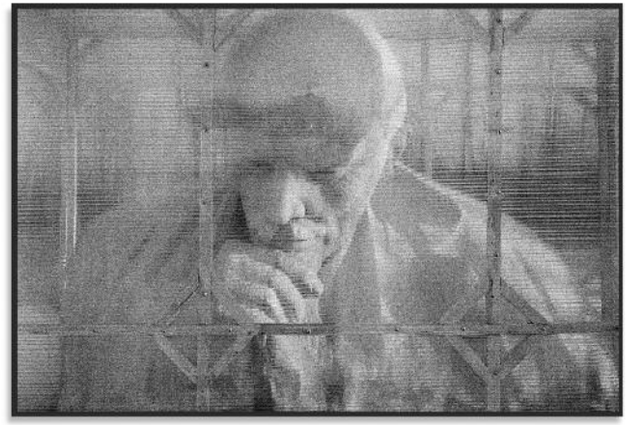
Без слов. 2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 41,5×62,2

Брутальное зеркало. 2015

Брутальное зеркало. 2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 136×201,5



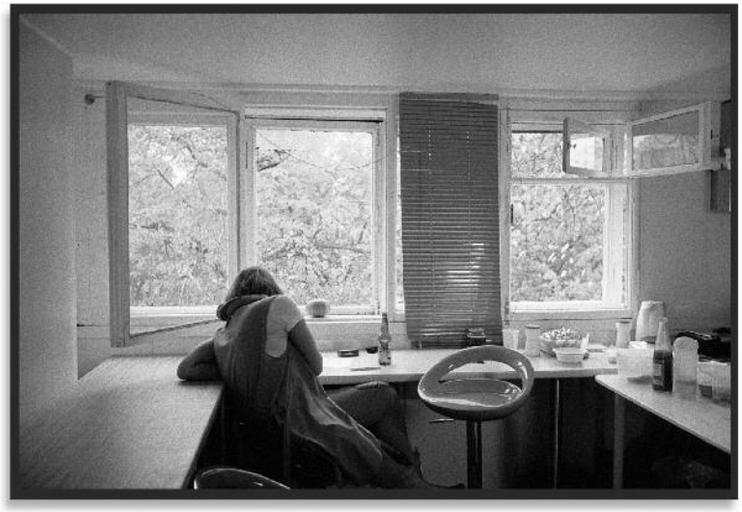
Призраки. 1996/2015

Призраки. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Призраки. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 47,5×71,2



Окно изнутри – наружу. 1996/2015

Окно изнутри – наружу. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 35,6×27,9

Окно изнутри – наружу. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 47,5×71,2

Окно изнутри – наружу. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 26,5×39,7

Виды из комнаты. 1995/2015

Виды из комнаты. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Виды из комнаты. 1995/2015
Серебряно-желатиновый отпечаток.
43,5×43,5

Виды из комнаты. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Виды из комнаты. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Виды из комнаты. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 24×36

Границы города и мертвые герои. 1995/2015

Границы города и мертвые герои. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Границы города и мертвые герои. 1995/2015

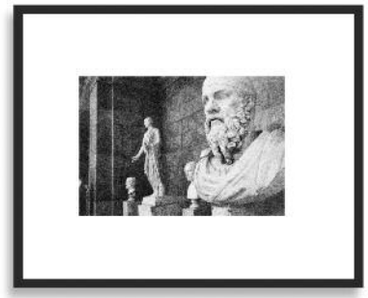
Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Границы города и мертвые герои. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Границы города и мертвые герои. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 43,5×65,3

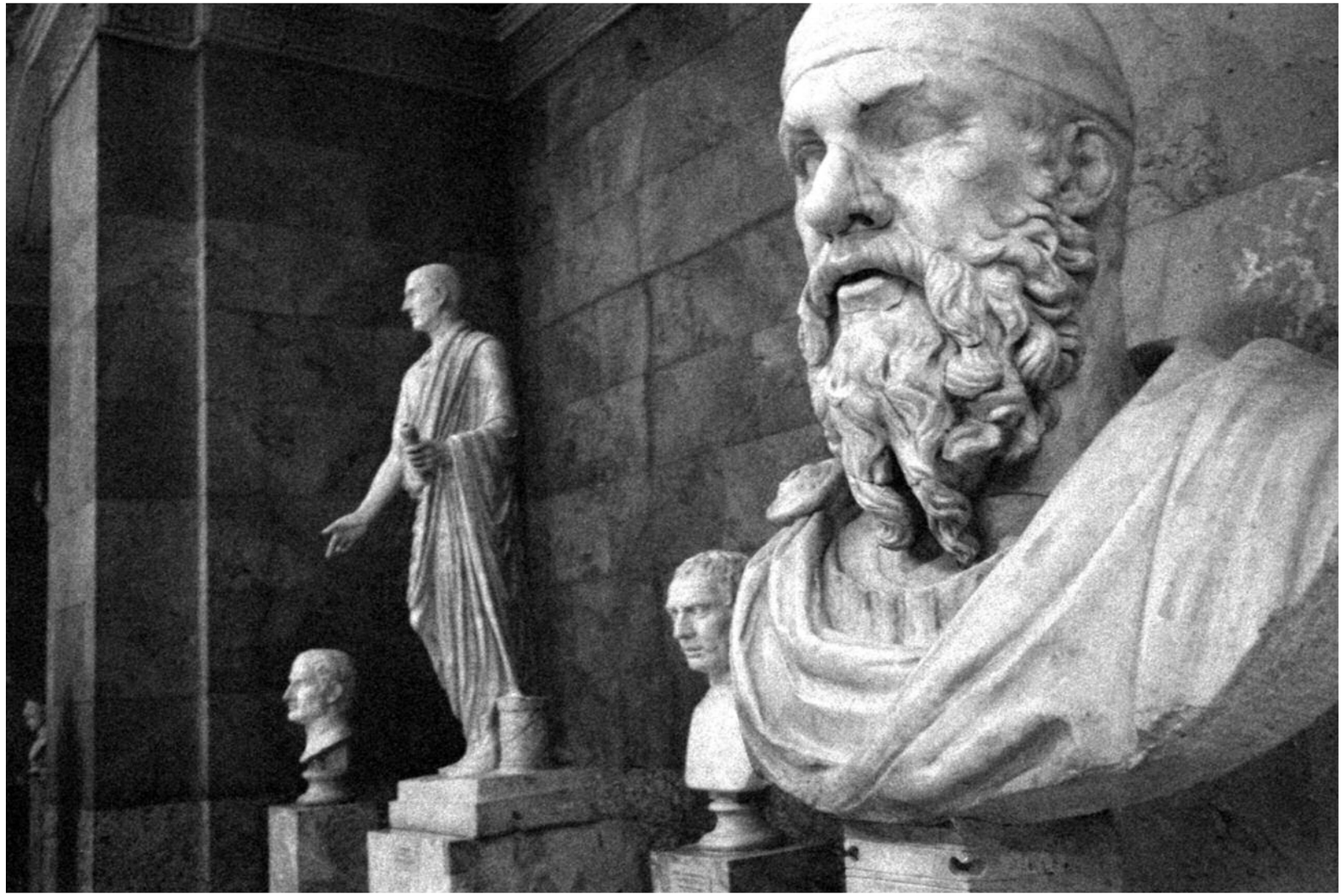


Головы и исчезнувшие связи. 1996/2015

Головы и исчезнувшие связи. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

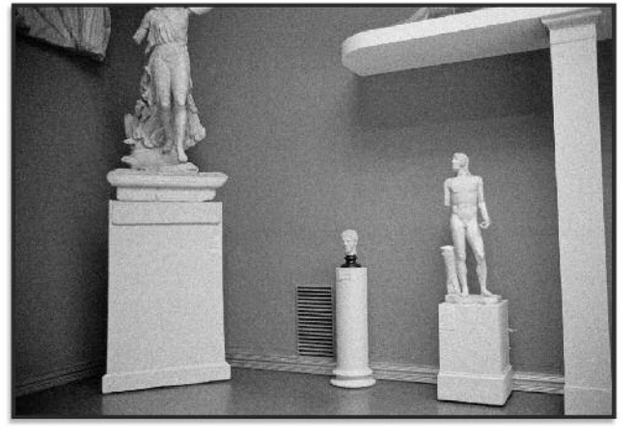
Головы и исчезнувшие связи. 1996/2015
Серебряно-желатиновый отпечаток. 39,5×59,2



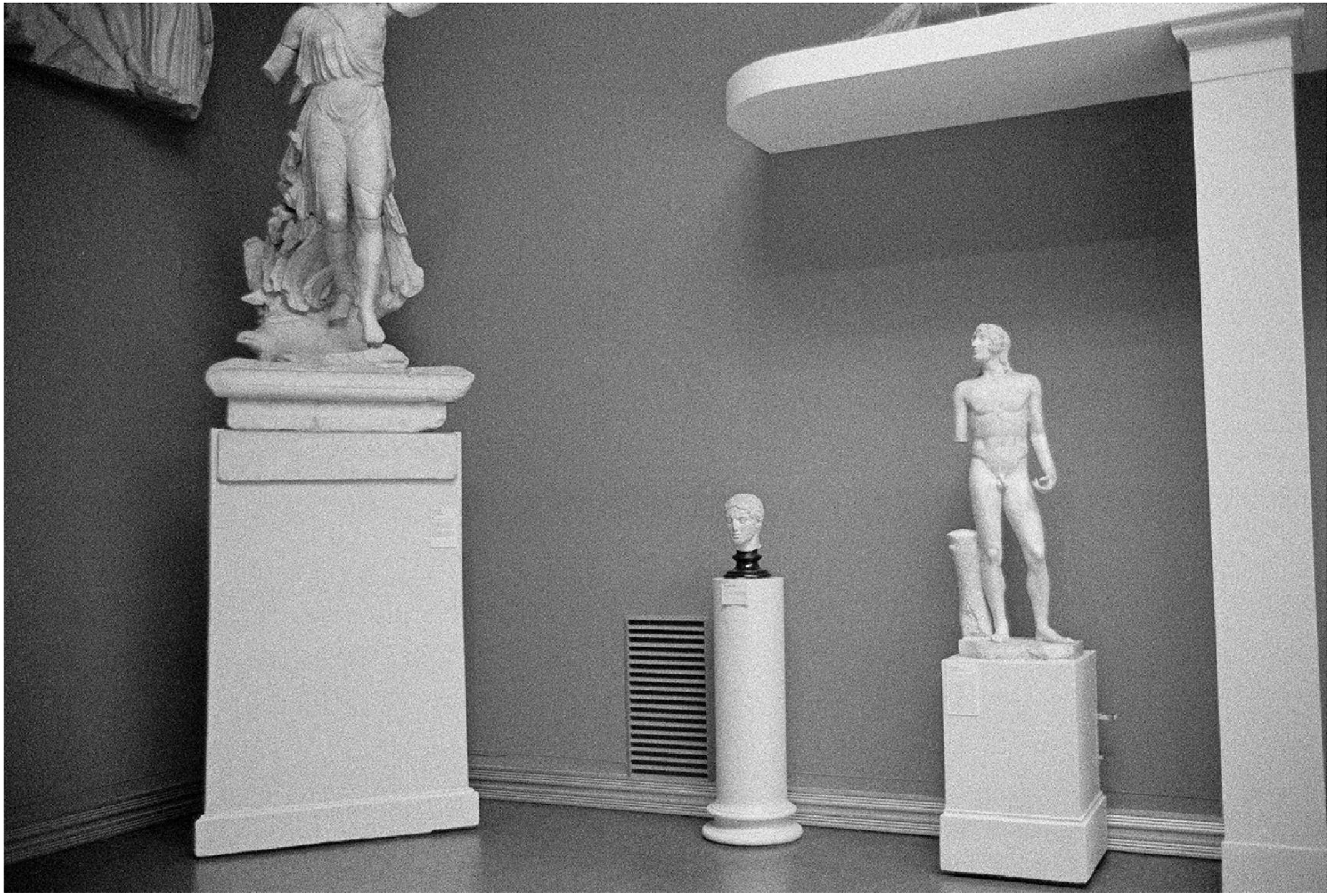
Головы и исчезнувшие связи. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Головы и исчезнувшие связи. 1996/2015
Серебряно-желатиновый отпечаток. 30,4×45,6

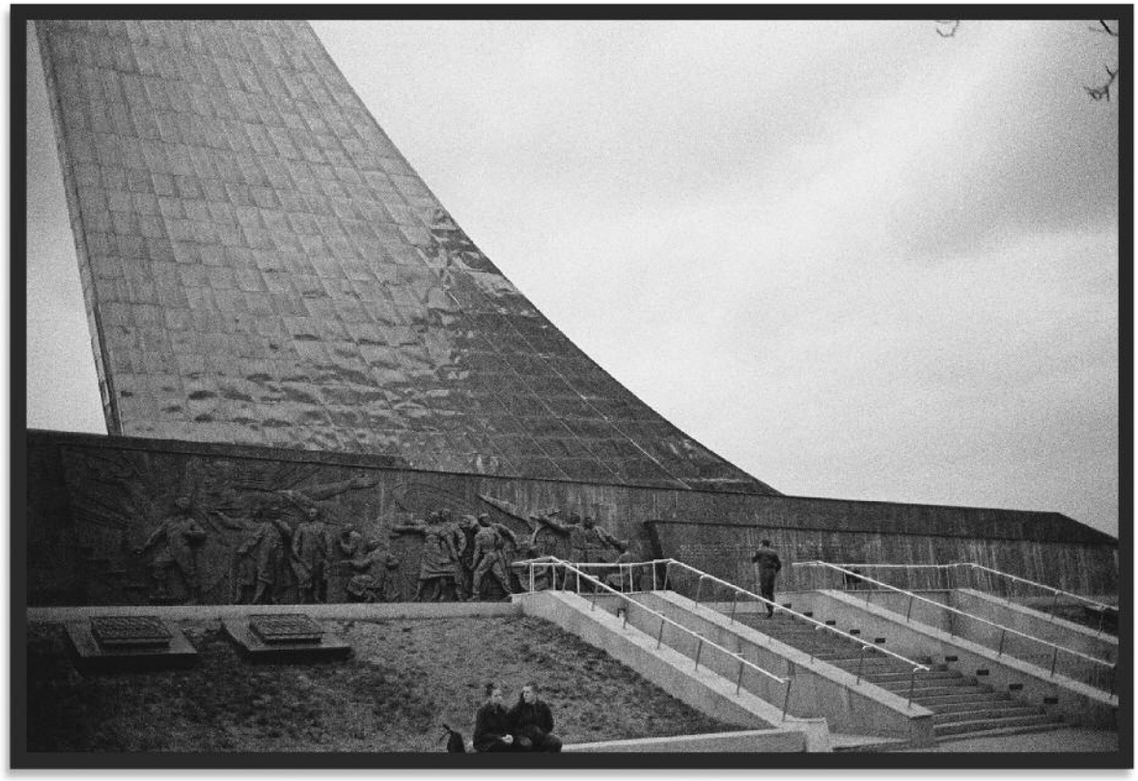


Гипсовая история. 2015



Гипсовая история. 2015

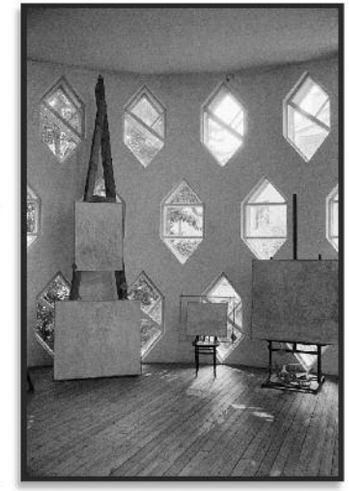
Серебряно-желатиновый отпечаток. 43,5×65,3



Памятник. 2015

Памятник. 2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 112,5×166,5



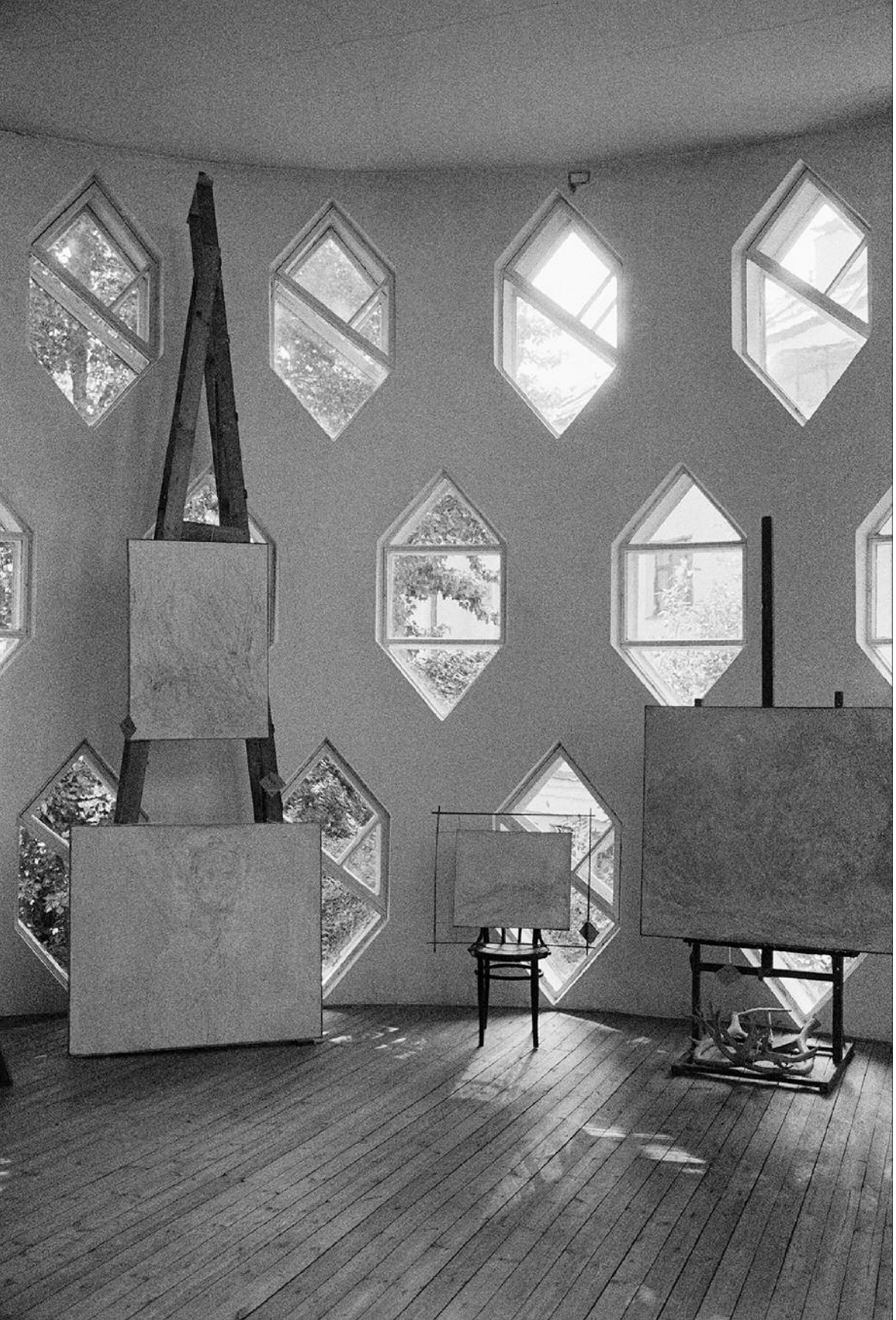
Пара башен. 1995/2015

Пара башен. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6×52,5

Пара башен. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6



Пара башен. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 56,2×37,5

Перевернутая рамка. 1995/2015

Перевернутая рамка. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Перевернутая рамка. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 43,5×65,3

Перевернутая рамка. 1995/2015

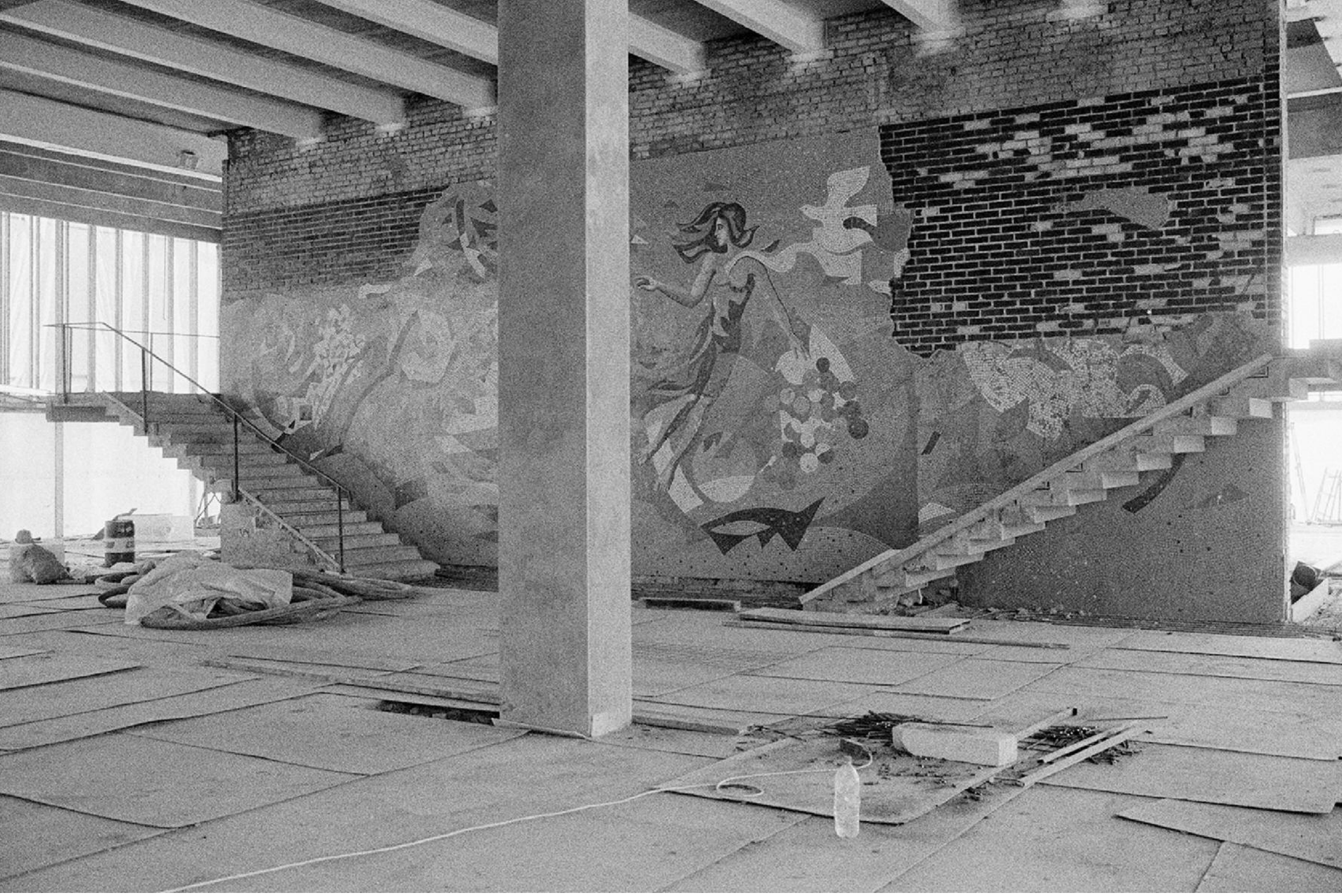
Серебряно-желатиновый отпечаток 27,9×35,6

Перевернутая рамка. 1995/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 27,9×35,6

Времена года на этапе реставрации. 2015

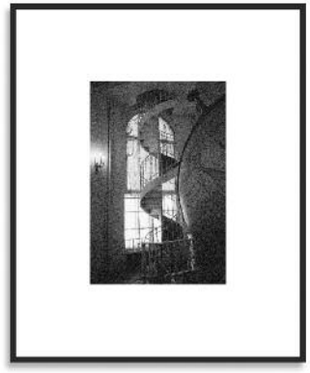
Времена года на этапе реставрации. 2015
Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6×52,5



Времена года на этапе реставрации. 2015
Серебряно-желатиновый отпечаток. 43,5 × 65,3

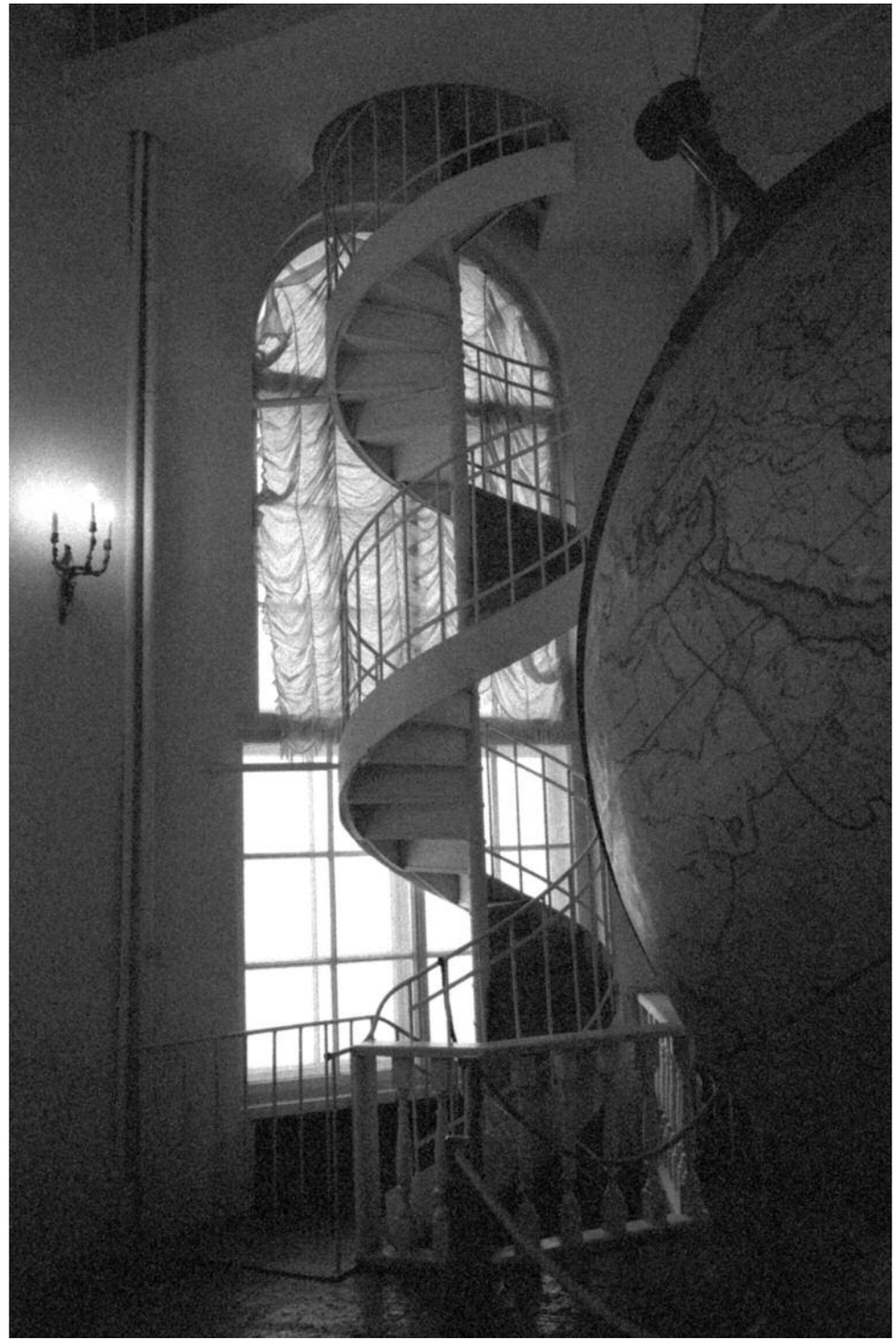
Времена года на этапе реставрации. 2015
Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6 × 52,5

Времена года на этапе реставрации. 2015
Серебряно-желатиновый отпечаток. 34,6×52,5



Временные структуры. 1996/2015

Временные структуры. 1996/2015
Серебряно-желатиновый отпечаток. 47,5×71,2



Временные структуры. 1996/2015

Серебряно-желатиновый отпечаток. 35,6×27,9

Сергей Ситар

ИСКУССТВО (КОНЦЕПТУАЛИЗМ) – АРХИТЕКТУРА (КОЛХАС) – ФОТОГРАФИЯ (РЕСТИФФ)

Один мой выросший на Западе друг, поклонник Луи Альтюссера, как-то сказал, что, как бы ни заблуждались европейские марксисты, все же из всех интеллектуалов XX века «они были самыми умными». Здесь, вероятно, имелось в виду, что важны не столько прикладные результаты мышления, сколько его масштаб и широта — его способность одновременно помещать себя на место всех бесчисленных участников человеческого ансамбля, в том числе и безгласных практиков. Если попытаться перенести этот критерий оценки в область современного искусства, то ему, очевидно, будут соответствовать создатели концептуализма. Художника-концептуалиста отличает способность видеть и чувствовать не только в ситуативном масштабе данного конкретного художественного высказывания, но и в горизонте (даже «за горизонтом») всех возможных творческих актов, независимо от их места и времени. Стараясь разгадать загадку универсальной природы искусства, концептуализм исследует и собирает необозримые протяженности пространства и исторического опыта. Его часто упрекают в пренебрежении пластическими возможностями искусства — в том, что с точки зрения живой выразительности он попросту скучен. Но причина его эстетической нейтральности кроется скорее не в исключении, а, наоборот, в глубокой интериоризации всех доступных эстетических средств и событий: так, складываясь, волны разных частей цветового спектра «гасят» друг друга и дают бесцветный, белый свет. Когда задумываешься об обостренной концептуалистской чувствительности, перед глазами встают обшитые пробкой стены кабинета Пруста и борхесовский Фунес, который не упускал и не забывал ничего, а потому эстетически *выносимым* для него было лишь состояние неподвижности, постоянного полумрака и одиночества.

В современной международной архитектуре имеется какое-то количество аскетов не «от ума», а «от интуиции» или «от природы». Но таких, пожалуй, трудно назвать действующими лицами культурного или тем более политического процесса. И получается, что в категорию «архитекторов-концептуалистов» из известных международных имен едва ли попадает кто-то, кроме Рема Колхаса. В нее, разумеется, не попадают Фрэнк Гери, Заха Хадид, Даниэль Либескинд и их многочисленные последователи, работы которых напоминают зажигательные соревнования по мотофристайлу. Не относится к ней и наиболее «подозреваемый» в концептуализме Питер Айзенман, которого, увы, даже переписка с Жаком Деррида не смогла отвратить от подслеповатой пластической аффектации, архитектурного рукоблудия.

В 1969 году Джозеф Кошут объявил, что всякое искусство (заслуживающее такого имени) после Дюшана является концептуальным. Как многим известно, Марсель Дюшан в 1917 году предложил включить в «сакрализованное» про-

странство художественной экспозиции найденный им в магазине писсуар. Рем Колхас, работая почти сто лет спустя над проектом Музея современного искусства «Гараж», предложил, наоборот, построить музейный белый куб вокруг найденного в Парке Горького «писсуара» — останков модернистского пивного ресторана позднесоветского времени.

В принципе, одного факта такой парадоксальной инверсии дюшановского жеста уже было бы достаточно, чтобы обеспечить проекту нового «Гаража» заметное место как в истории архитектуры, так и в истории искусства, ибо колхасовский концепт разворачивает под новым углом проблематику того и другого. Обнаруживается, что граница между искусством и не-искусством является подвижной не только в сфере человеческих ценностных представлений, как было показано Дюшаном, но также и в пространственном смысле. Возводя новые постройки, мы тем самым конструируем и реконструируем аксиологию, и здесь также находится место для радикальной трансгрессии. Иначе говоря, рядом с «идейным» аксиологическим релятивизмом возникает релятивизм пространственно-практический, основанный на исторически беспрецедентном расширении возможностей строительной индустрии.

И все же интерпретировать проект Колхаса только в терминах «инверсии Дюшана» представляется слишком размашистой схематизацией, урезающей истину. И в этой связи хочется вспомнить еще одно классическое концептуальное произведение — пьесу Джона Кейджа «4’33’’». По мнению Андрея Монастырского, ключевого протагониста и теоретика московской ветви концептуализма, пьеса «4’33’’» стала, по существу, единственным событием в культуре второй половины XX века, сопоставимым по масштабу с произведениями-манифестами довоенного авангарда. Что же в ней особенного? Сегодня трудно смириться с историческими сведениями о том, что после ее премьеры от Кейджа отвернулись многие его друзья-композиторы. При этом, далекая от намерения эпатировать, эта пьеса всего лишь напоминает нам, что настоящее произведение — это не высказывание, которое стремится создать, сконструировать какой-то новый смысл или опыт. Настоящее произведение предоставляет смыслу повод и место для возникновения, а иногда — как в случае с кейджевской тишиной — откровенно уступает ему место. Произведение позволяет услышать, как несется по венам наша собственная кровь — или, если воспользоваться словами полузабытого русского поэта Георгия Иванова, «как летит земля с бесконечным, легким звоном».

Временной интервал «исполнения», установленный кейджевской партитурой, работает так же, как поликарбонатное обрамление и новый пол в постройке Колхаса. И в том и в другом случае возникает рама, которая впускает в себя случайный фрагмент бытия, не подчиненный авторской воле. О создании рам как миссии архитектуры писали Жиль Делёз и Феликс Гваттари в книге «Что такое философия?» (1991). По-французски «рама» — это *cadre*, «кадр». Отсюда, как кажется, должно следовать некое сущностное родство архитектуры с фотографией и кино. Такое родство действительно существует, но проявляется оно, к сожалению, так же редко, как рождаются по-настоящему глубокие творения. Гораздо чаще встречаются изделия архитекторов, самоутверждающихся в своих постройках, а также продукция фотографов, которые, направляя объектив на что-то внешнее, безотчетно стараются запечатлеть лишь самих себя.

Редким примером «самоотверженной» фотографии являются, на мой взгляд, работы Мауро Рестиффа, выставка которых приурочена к первой годовщине переезда «Гаража» в новое здание. Крупное зерно фотопленки делает его снимки похожими на скопления минеральных отложений, подобных тем «культурным отложениям», которые решено было сохранить в проекте Колхаса. Они поражают странным сочетанием выверенности и спонтанности, как если бы камера время от времени срабатывала автоматически, без участия оператора. При этом статичность фотографического медиума находит убедительное соответствие в настойчивой тематической архитектурности этих кадров – до такой степени, что архитектурность становится едва ли не главной их отличительной особенностью. Каждый из них – как будто еще один шаг в направлении исчезновения автора, превращения его в один из блоков замшелой каменной кладки, растворения в бесконечности мира и Большого времени, ухода за горизонт событий.

Отдельного обсуждения заслуживает отражение – как архитектурное, так и фотографическое – существа советской культурной специфики. Как и связь

этой специфики с марксистской политической традицией, переживающей сейчас не лучший период своей полуторавековой истории. Колхас часто упоминает о своем визите в СССР в 1965 году, о влиянии на него революционных проектов Ивана Леонидова, о гостеприимной демократической «щедрости» советского архитектурного модернизма. Взгляд Рестиффа периодически останавливается на монументальных портретах Ленина, архитектуре Мельникова и ВДНХ, тонет в бескрайней протяженности советских общественных пространств. Не так давно, на презентации замечательной книги Александра Бикбова «Грамматика порядка», вспыхнула живая и содержательная дискуссия о том, обладала ли советская «гуманистическая жертвенность» (а соответственно, и «щедрость») универсальным — интернациональным измерением? Или она была неотделима от чувства патриотизма и повестки советского «государственного империализма»? Если подлинная универсальность имела место, но только вне официальной сферы, то к какому полюсу были сильнее привязаны архитектура и монументальное искусство — официальному или неофициальному? Очевидно, что эти важные дебаты — резонирующие как с колхасовской реконструкцией памятника советского модернизма, так и с фотопроектом Рестиффа, охватывающим двадцать лет советской и постсоветской истории, — будут иметь продолжение.

МАУРО РЕСТИФФ

Род. 1970, Сан-Жозе-ду-Риу-Парду (Бразилия)
Живет и работает в Сан-Паулу

Избранные персональные выставки

2016 «Постсоветская Россия. 1995/2015». Музей современного искусства «Гараж», Москва (Россия)

2014 «Сан-Паулу. Вне досягаемости». Институт Морейры Саллеса, Рио-де-Жанейро (Бразилия)

2013 «Obra». Музей современного искусства Университета Сан-Паулу (Бразилия)
«Сан-Марко». Галерея Галпан Фортес Виласа, Сан-Паулу (Бразилия)
«Пересечение». Университетский центр Марии Антонии, Сан-Паулу (Бразилия)

2010 «Отражения». Галерея Бажински, Лиссабон (Португалия)
«Рецидивы». Галерея Фортес Виласа, Сан-Паулу (Бразилия)

Избранные групповые выставки

2016 «Вершина». Коллекция Сержиу Карвалью, культурный центр «Почта», Сан-Паулу (Бразилия)

2015 «Архитектура Бразилии IV». Институт Томье Отаке, Сан-Паулу (Бразилия)
«Странные миры». Фонд фотографии Модены (Италия)
«Какой это свет?». Международная биеннале в Куритибе, Муниципальный художественный музей, Куритиба (Бразилия)

2014 «Перейти, чтобы вернуться». Двенадцатая международная биеннале в Куэнке (Эквадор)
«Beyond the Supersquare». Художественный музей Бронкса, Нью-Йорк (США)
«Объект в мире». Коллекция Инхотим, Фонд Кловиса Сальгадо, Белу-Оризонти (Бразилия)

2013 «33-я панорама искусства Бразилии». Музей современного искусства Сан-Паулу, Музей Оскара Нимейера, Куритиба, Фотобиеннале Бразилии, Художественный музей Сан-Паулу (Бразилия)
«Натюрморт». Инхотим, Брумадинью (Бразилия)
«Коллекция бразильской фотографии». Институт Томье Отаке, Сан-Паулу (Бразилия)
«Диалоги: Эмиль Гиперион Дюбюиссон, Аллен Фрейм и Мауро Рестифф». Acta International and Lumni Up, Рим (Италия)
«Планы расширения». Галерея Фортес Виласа, Сан-Паулу (Бразилия)

2012 «Маршруты современности». Музей современного искусства Сорокабы (Бразилия)
«Decimo Parallelo Nord». Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Модена (Италия)

2011 «Космический корабль „Икар-13“: рассказы о движении отовсюду». Фонд современного искусства, Утрехт (Нидерланды)
«BES Photo». Музей «Коллекция Берардо», Лиссабон (Португалия); пинакотека «Станция», Сан-Паулу (Бразилия)

2010 «Всегда в поле зрения». Галерея Мендеса Вуда, Сан-Паулу (Бразилия)
«Безубыточный». Институт Томье Отаке, Сан-Паулу (Бразилия)
«Эксплуатация зданий Бразилии». Институт Морейры Саллеса, Рио-де-Жанейро (Бразилия)

РОДРИГО МОРА — куратор, редактор и художественный критик. Является арт-директором центра современного искусства «Институт Инхотим» в штате Минас-Жейрас (Бразилия), где ранее занимал должности помощника куратора, куратора и заместителя арт-директора. Работая в «Инхотиме», Мора сыграл важную роль в приобретении и экспонировании работ таких художников, как Бабетт Мангольт, Эрнесто Нето, Джета Братеску, Жуан Мария Гусман и Педро Пайва, Виктор Гриппо и других. Также Мора заказал новый проект Хорхе Макчи и Риван Нойеншвандер специально для «Инхотима», который был реализован в 2009 году, и выступил куратором павильона Клаудии Андухар — проекта, завершенного в 2015-м. Работал помощником куратора (2001–2003) и куратором (2004–2006) Художественного музея Пампульи в Белу-Оризонти (Бразилия), где организовал персональные выставки Дамиана Ортеги, Эрнесто Нето, Жозе Бенто и Фернанды Гомес, а также ряд других групповых и персональных выставок и инсталляций.

Мора много пишет о бразильском искусстве и культуре для таких изданий, как Folha de S.Paulo and Trópico, Vogue, Bravo!, Flash Art, Exit, Dardo, Metropolis M, The Exhibitionist, Aperture и ArtNexus. Является одним из авторов книги «Art Now!», Т. 3 (Taschen, Кёльн), для которой написал статьи о десяти художниках.

В качестве независимого куратора провел выставки Mirante, персональную выставку Мауро Рестиффа в рамках фестиваля «Фото-Испания» (Мадрид, 2009), «Планы бегства» (совместно с Йохеном Фольцем) в Культурном центре Банка Бразилии (Сан-Паулу, 2012). Выступил со-куратором 43-го Международного салона художников Колумбии (Медельин, 2013) и artevida (Рио-де-Жанейро, 2014).

СНЕЖАНА КРЪСТЕВА — куратор Музея современного искусства «Гараж» (Москва). Родилась в Болгарии, получила степень бакалавра (специализация — китайский язык) в Университете Нанкина (Китай) и степень магистра (специализация — кураторство) в Голдсмитс-колледже (Лондон). В 2004–2007 годах руководила галереей «Арт-проекты, Пекин — Токио», после чего стала сотрудницей Центра современного искусства Улленсов (Пекин, 2007–2009). Впоследствии работала куратором лондонского арт-центра «Искусство в метрополитене», где реализовала серию проектов в публичной среде. Присоединилась к команде «Гаража» в 2013 году — занимается реализацией масштабных выставочных проектов таких художников, как Эрик Булатов, Катарина Гроссе (оба — 2015). Сокуратор выставки «Грамматика свободы / пять уроков» — первой крупной выставки искусства стран Восточной Европы в Москве; один из организаторов конференции «Перформанс: этика в действии» — первой в России конференции, посвященной данной теме; куратор выставки «Там <…>, где нас нет», исследовавшей альтернативную московскую сцену. В настоящее время выступает куратором «Полевых исследований» — междисциплинарной исследовательской программы, сосредоточенной на социальных и культурных явлениях в России, которые ранее оставались в тени и ускользали от внимания исследователей.

СЕРГЕЙ СИТАР родился в 1969 году. Окончил факультет истории и теории архитектуры Московского архитектурного института (МАРХИ) и Институт архитектуры Южной Калифорнии (SCI-Arc). С 1995 года работал совместно с Бартом Голдхоорном над изданием архитектурных журналов Project Russia и Project International в качестве автора, редактора и арт-директора. Занимается архитектурной и дизайнерской практикой, выставочными и образовательными проектами. Член Союза архитекторов России.

В последние годы участвует в разработке стратегических проектов для городов Российской Федерации, включая Норильск и Сочи.

Вид экспозиции «Постсоветская Россия. 1995/2015»
в Западной галерее Музея «Гараж».
Фото: *Алексей Народицкий*