КОЛЛЕКЦИЯ FEUERLE

Берлин полон сюжетов, где немецкая история XX века становится оболочкой для обсуждения сегодняшних проблем. В этом контексте символичным выглядит и Feuerle Collection в мигрантском Кройцберге — в полумраке нацистского бункера собрана коллекция средневековой азиатской скульптуры. Его посещение предлагает уникальный эмоциональный опыт: зайти внутрь могут всего несколько человек одновременно, на входе ты сдаёшь телефон и все вещи, и тебя оставляют фактически один на один со статуями, чьи улыбки и выражение глаз подчёркивает специально поставленный свет. На развитие эмпатии работает и пространство, похожее на чёрный куб театральной сцены, и музыка Кейджа, которую посетителю предстоит прослушать прежде, чем оказаться в зале, и современное искусство, комментирующее экспозицию

Дезире Фойерль
Основатель музея Feuerle Collection.

Ещё ребёнком я коллекционировал открытки с произведениями искусства, которые меня трогали. Позднее я одним из первых начал сопоставлять предметы различных эпох и культур. Берлинский бункер стал прекрасной оболочкой для моей *Gesamtkunstwerk*, продолжая эксперименты, начатые мной в 1987 году в Galerie Jablonka, где я показывал Ива Кляйна, Йозефа Бойса, Георга Базелица, Брайса Мардена вместе с готическими и барочными Мадоннами и Пьетами, а также необычный гобелен с изображением сломанного позвоночника. Я пытался почувствовать ауру произведений, и когда она казалась мне сходной у разных работ или они как бы дополняли друг друга, то старался подчёркивать это цветом, правильным расположением предметов в пространстве и тем самым формировать новое переживание этих работ. Произведения искусства должны соблазнять посетителей, и свет и расположение — здесь самые важные аспекты. Ещё важная категория пребывания работы вне времени. Каждое произведение было когда-то современным, и мне важно вернуть глазам это чувство переживания новизны того, что ты видишь. Работы должны снова стать юными и сексуальными, чтобы привлечь посетителя, а для этого их надо представить по-новому.

Позднее в 1990-м я основал в Кёльне галерею, продолжая свои сопоставления: Эдуардо Чильида и фарфоровых шейных подушек династий Мин и Сун; конструктивистких работ Хоакина Торреса Гарсии и детского набора для крикета двадцатых годов; Джулиана Шнабеля и английских, французских, фламандских гобеленов XV—XVII веков; Гилберта и Джорджа с французскими готическими часами и часами времён империи; Аниша Капура и терракот из Банчианга II—III тысячелетий до н. э.; Ричарда Дикона и серебряных кофейников XVII—XX веков; Розмари Трокель и научных приборов; Ричарда Таттла с гобоями и кларнетами; Ричарда Артшвагера и фигурок животных; Пьера Клоссовски и барабана XVIII века из Вюрцбурга; Лучио Фонтаны, Пьеро Мандзони и мебели Этьена Авриля; эротических работ Джойс Козлофф и тростей XVII—XIX веков; Клауса фом Бруха и первых изданий Блаженного Августина, Эразма Роттердамского, Платона и Аристотеля.

Позднее, когда я решил создавать собственный музей и начал присматривать пространство для него, я искал не обязательно бункер, и искал в разных странах, и представил бы коллекцию иначе и другими работами в ином пространстве. Однако оказавшись в телекоммуникационном бункере, я задумался, а возможно ли здесь сформировать поток позитивной энергии. Это очень важно именно в Кройцберге, где находится музей, поскольку это молодой и открытый всему новому район, здесь сосредоточено то, что я больше всего люблю в Берлине, в первую очередь, новые люди, которые приезжают сюда, чтобы создавать будущее города.

На стр. 130—144
Вид экспозиции
и экспонаты музея
Feuerle Collection
Фотографии: © 2019 def image
Предоставлено пресс-службой
музея Feuerle Collection

Сино Кобаяси
Искусствовед, куратор, сотрудник Коллекции Feuerle.

Коллекция Feuerle объединяет несколько периодов: во-первых, это кхмерская скульптура, созданная в Ангкорской Камбодже в VII—XIII веках, во-вторых, китайская мебель со II века до нашей эры по XVIII век нашей, лакированная и каменная, и, в-третьих, современное искусство. Но на самом деле суть музея в том, что он представляет азиатскую скульптуру и старинную мебель максимально современным способом. Его основатель Дезире Фойерль хотел видеть пространство устроенным таким образом, как бывает в музеях современного искусства, где задача состоит не в том, чтобы научно показать объекты, а в том, чтобы создать особую среду при помощи произведений. Фойерль изучал искусство в Лондоне и Нью-Йорке, работал в аукционном доме, а затем открыл в Кёльне собственную галерею и всю жизнь сталкивал в одном пространстве произведения разных культур и разных временных периодов, концентрируясь на общем творческом импульсе и эмоциональном воздействии, чтобы создать нечто вроде Gesamtkunstwerk. Позже он закрыл галерею и стал искать помещение для частного музея, и был очень рад, обнаружив этот бункер — поскольку его грубая фактура, брутальность и запущенность могли обеспечить должный контраст изысканной и чувственной азиатской скульптуре. Этот бункер предназначался не для людей, а для машин — телекоммуникационного оборудования сети железных дорог. Именно поэтому он отличается от других подобных сооружений Берлина: он очень большой, с высокими потолками и огромными залами, остальные же, как правило, состоят из множества маленьких комнат. Ко всему прочему, это помещение так сильно отличается от элегантных пространств Парижа и Лондона, что Фойерлю сразу захотелось показывать коллекцию именно здесь. Здание принадлежало государству, но его с радостью продали частному лицу, потому что никто не представлял, что с ним делать, и денег, чтобы привести его в порядок и поддерживать, в городском бюджете не было. На самом деле бункеров в Берлине много. Ещё одна важная коллекция — музей Boros — находится в похожем, но предназначавшемся для людей. И это, кажется, хорошее решение для города.

Дальше Фойерль нашёл английского архитектора-минималиста Джона Поусона. Самое привлекательное в его подходе — что он никогда не выводит себя на первый план в своей работе, чтобы все видели его личность и его присутствие в здании. Наоборот, он смотрел на работы коллекции и слушал их так, чтобы на первом плане оказались именно они. При этом ни одна из работ музея не сопровождается этикеткой с датами и исторической информацией — по задумке зритель должен сконцентрироваться на чувственном опыте общения с каждым конкретным произве-

дением, а не использовать их в качестве учебника. Каждое произведение стоит того, чтобы пообщаться с ним самим. Конечно, вы всегда можете спросить и получить информацию о работе, но эмоциональное переживание контакта с произведением — главное. Поэтому в музей мы решили пускать не более четырнадцати человек одновременно. И мы не проводим экскурсий: до начала просмотра зрители слушают трёхминутное вступление, а дальше исследуют пространство самостоятельно — в полумраке и тишине.

Перед тем как войти в пространство коллекции, посетители оказываются в абсолютно тёмной комнате, где они должны прослушать композицию Джона Кейджа. Постепенно их глаза начинают различать слабый свет из зала, и они идут туда. Обычно посетители не испытывают с этим трудностей или неприятных ощущений. Примерно у одного процента зрителей имеется клаустрофобия, и тогда мы их пускаем с другой стороны, не заставляя проходить через звуковую комнату, но это редкий случай.

Идея архитектора заключалась в том, чтобы не привносить в пространство ни одного нового элемента. Сейчас бункер можно видеть ровно таким же, каким он был до того, как стал музеем, однако архитектор приспособил уже существующие части под новые функции. Хороший тому пример — комната с озером. Это помещение уже было в бункере, и оно уже было заполнено водой. Поусон просто увидел, насколько это чёрное озеро красиво, и решил его оставить в этом качестве. Это проявление уважения к истории здания, но не стоит также забывать, что в каждом дворце или храме, где изначально располагалась кхмерская скульптура, всегда ощущалась близость воды. Однако вот что придумал архитектор — он использует заполненную водой комнату в качестве системы, регулирующей температуру и влажность в музейных залах. Мы сильно охлаждаем воду — и это решает нашу проблему поддержания нужного микроклимата для произведений искусства. Изначально здесь было множество именно технических проблем, которые нужно было решить: в бункере не было ни электричества, ни водоснабжения. Нам не удалось найти никаких следов, что его когда-либо использовали, сюда стекали все

Лампы расположены так, чтобы проявить фактуру поверхности каждой статуи, мельчайшие трещинки, оттенки цвета песчаника, которые пропадают в стандартном музейном освещении. Всё это вместе должно давать эффект, как будто ты ощупываешь пальцами поверхность скульптур

осадки, здание необходимо было полностью высушить, чтобы дальше уже можно было поддерживать постоянную влажность, а ведь китайская деревянная мебель крайне чувствительна к её перепадам. Сейчас инженерные элементы спрятаны в стенах, поэтому работа архитектора фактически невидима. Видимая часть — это работа со светом. Для каждой скульптуры освещение подбиралось отдельно — во-первых, у него разная интенсивность, во-вторых, источники расположены так, чтобы проявить фактуру поверхности каждой статуи, мельчайшие трещинки и неровности, оттенки цвета песчаника, которые пропадают в стандартном музейном освещении. Всё это вместе должно давать эффект, как будто ты ощупываешь пальцами поверхность скульптур. Поусон реально сам настраивал каждый светильник. Также для каждой статуи продумывалось, как будет падать её тень, как эта тень будет выглядеть, — и для этого тоже корректировалось расположение ламп.

Уровнем выше располагается коллекция китайской мебели, и если внизу на стенах у нас фактически только фотографии Нобуеси Араки и инсталляция Аниша Капура, то наверху современное искусство аккомпанирует старому гораздо активнее. Здесь представлены работы Кристины Иглесиас, Адама Фусса, Цзэна Фаньчжи и Джеймса Ли Байарса. Например, работа Иглесиас — это сайт-специфи-

Мы пропагандируем медленное искусство, что непросто, потому что люди сегодня нацелены на приобретение всё большей и большей информации, хотя на самом деле с ней не справляются. Иногда, оказавшись здесь, они просто не понимают, что им делать

ческая инсталляция. Фойерль попросил Кристину создать для этого пространства какое-нибудь эротическое произведение. И она сделала бронзовую лощину, где как будто сплетаются корни деревьев, а между ними стекает вода. В своей грубой каменной раме работа выглядит очень гротескной и очень чувственной. Или вот работа Джеймса Ли Байарса, которая не имеет официального названия, но между собой мы зовем её «золотыми бананами», а г-н Фойерль — «французским поцелуем». На мой взгляд, то, что Фоейрль делает в своём музее, больше похоже на работу парфюмера: он старается проявить, сделать видимой суть каждого элемента своей композиции, а затем оркестровать его другими элементами. Например, однажды, ещё до создания музея, он приложил много усилий, чтобы сопоставить в одном пространстве скульптуру Эдуардо Чильида и воинов из императорской терракотовой армии. Скульптор, увидев это, был удивлён, поскольку не думал, что его источник вдохновения так легко распознать посторонним.

Чтобы проявлять такие связи, нужно внимательно вглядываться в произведения. И мы здесь пытаемся создать условия, чтобы зрители смогли это сделать. Именно поэтому мы просим людей сдавать телефоны и не фотографировать, потому что посетители музеев часто так погружены в съёмку, что, выходя на улицу, не помнят ни одной увиденной работы. Основатель нашей коллекции хотел поменять стандартное поведение посетителей, чтобы они действительно видели работы, чтобы не было толп, чтобы разрушить стандартную музейную стратегию, направленную на увеличение количества посетителей. В общем, мы пропагандируем медленное искусство, что непросто, потому что люди сегодня нацелены на получение всё большего и большего объёма информации, хотя на самом деле они с ним не справляются. Иногда они приходят сюда и просто не понимают, что им делать. Но я видела людей, которые стоят перед скульптурами и плачут. Это было очень красиво и очень меня тронуло. Здесь всё устроено так, чтобы достучаться до людей, до их эмоций. При этом мы ничего этого не объясняем — все видят именно то, что важно им.