

Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка,
Александр Карписек, Наташа Польшманн,
Филипп Зак (изд.)

Политизация ауры.

Абстрактный кабинет Эль
Лисицкого между концепциями
консервативного музея
и задействованности
посетителей

Аспирантура Немецкого исследовательского
общества (DFG-Graduiertenkolleg)
"Фотографический диспозитив"
Высшая школа изобразительных
искусств в г. Брауншвейг

Политизация ауры. Абстрактный кабинет Эль Лисицкого между концепциями консервативного музея и задействованности посетителей

Публикация аспирантуры Немецкого исследовательского общества (DFG-Graduiertenkolleg) «Фотографический диспозитив» в Высшей школе изобразительных искусств в г. Брауншвейг, выпущена к заключительной презентации выставки «демонстрацёнсраум» (Представительство земли Нижняя Саксония в Берлине, 30.11-13.12.2015; Музей Шпренгеля в Ганновере, 05.06-16.10.2016; галерея Высшей школы изобразительных искусств в г. Брауншвейг, 26.10-11.11.2016) и актуализирована к презентации проекта в выставочном пространстве «Арт Эль», Новосибирск, 19.05-11.06.2017 за счет докладов с конференции в Представительстве земли Нижняя Саксония в Берлине, 02.12.2015.

Издатели

Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка, Александр Карписек, Наташа Польшманн, Филипп Зак

Авторы

Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка, Кай-Уве Хемкен, Александр Карписек, Наташа Польшманн, Филипп Зак, Изабель Шульц, Штефани Зембиль, Катарина Сикора, Стивен тен Тийе, Аннетте Титенберг

Редакция и редаKTypa

Филипп Зак

Перевод

Святослав Городецкий
Елена Штерн

График и веб-дизайн

Фридерике Кюне

Шрифты

OCR-A Extended by American Type Founders,
OCR-B Std by Adrian Frutiger,
Alegreya by Juan Pablo del Peral

© 2017г. Аспирантура Немецкого исследовательского общества «Фотографический диспозитив» (руководитель: Катарина Сикора) в Высшей школе изобразительных искусств в г. Брауншвейг, пл. Йоханес Селенка, 1, D38118, Брауншвейг. Все иллюстрации, если нет иной информации, из © Музея Шпренгеля в Ганновере, перепечатано с согласия музея. Мы приложили все усилия связаться со всеми правообладателями, чтобы удостовериться в верности данных. Если, несмотря на это, Вы заметите случай нарушения авторских прав, просим сообщить нам об этом. При обнаружении подобных случаев мы незамедлительно изменим или удалим соответствующее содержание.

55

Аннетта Титенберг

Пространство превращается в картину,
картина – в пространство

Заметки о медийных и исторических
аспектах реконструкции Абстрактного
кабинета

.. какую роль играла фотография в пространственно-музейной реконструкции Абстрактного кабинета в Ганновере в 1960-х гг.? И какое пространство открывается в реконструированной версии перед сегодняшними посетителями музея? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к размышлениям Ульриха Кремпеля, Кая-Уве Хемкена и Якоба Геберта о выставочных копиях Абстрактного кабинета Эль Лисицкого и Александра Дорнера, а также о «Пространствах настоящего» Ласло Мохой-Надя и Александра Дорнера.^[1] На основании имеющихся результатов исследований попытаемся обозначить контуры понятия производства или воспроизводства, благодаря которому в 1920-е гг. возник Абстрактный кабинет. После чего перейдем к анализу медийных взаимовлияний, сыгравших свою роль при создании музейной реконструкции Абстрактного кабинета, а потом – к концепции этой реконструкции. Цель нашей работы заключается в том, чтобы представить реконструированный вариант Абстрактного кабинета в его собственной историчности, поскольку, на наш взгляд, для истории восприятия, показа и институциональной истории он не менее актуален, чем «оригинал» кабинета 1920-х гг.

Начать хотелось бы с утверждения Даниеля Бюрена, который изучает вопрос контекста в искусстве с 1960-х гг., выделяя, комментируя и разрушая институциональные границы системы искусства, внутри которых он работает как художник, – например, стены выставочных залов, привычные формы показа художественных работ и нарратив, предлагаемый кураторами выставок. В предисловии к своим «Памятным снимкам 1965-1988» Бюрен пишет:

Кто мог бы в здравом уме и твердой памяти перепутать крокодила с его фотографией или наоборот? Последствием, вероятно, стал бы летальный исход. Без лишних доводов можно смело признать, что – по крайней мере, в наших широтах – лишь немногие спутают вещь и ее снимок (или даже голограмму), и только в случае с фотографиями – плоских или объемных – произведений искусства все обстоит иначе.^[2]

Даниель Бюрен указывает на неоспоримое различие. Ни искусство, ни выставки искусства не идентичны с их фотографической документацией, с так называемыми *installation shots*. С конца XVII века в Европе и США выставочное искусство сформировалось как отрасль представления, (само) познания и развлечения^[3], апеллирующая к разным чувствам зрителей и редко не зависящая от финансовых интересов. При всем различии институциональных рамок, условий доступа^[4] Ди адресатов, зависящих от историко-социальных факторов, сохранялась одна важная константа: выставки искусства никогда не ориентировались только на зрительное восприятие. Таким образом, фотографическое воспроизведение выставки всегда представляет собой редукцию по сравнению с восприятием той же выставки на месте, поскольку оно отдает

^[1] Ulrich Krempel: Kurt Schwitters' Merzbau und El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten. Zwei Rekonstruktionen von zerstörten Räumen der Moderne im Sprengel Museum Hannover, in: Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion. Hrsg. v. Annette Tietenberg. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 115–128; Kai-Uwe Hemken/Jakob Gebert: Autor und Authentizität. Probleme der Re-Konstruktion am Beispiel des Raums der Gegenwart von László Moholy-Nagy und Alexander Dorner, in: Die Ausstellungskopie, 2015, S. 129–144.

^[2] Daniel Buren: Erinnerungsphotos 1965–1988. Basel 1989, S. 3.

^[3] Cp. Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997.

^[4] В последней трети XVIII века в Англии и Франции впервые стали требовать плату за посещение выставок.

предпочтение визуальному, исключая пространственное восприятие, чувство атмосферы и проприоцепцию. К тому же, фотография не заставляет работать осязание и вестибулярный аппарат. Выставки не только показывают художественно-исторические конструкции, опубликованные в каталогах. Они способствуют тому, что посетители физически воспринимают объекты или становятся соучастниками заранее продуманной ситуации. По словам Хуберта Лохера, «любая выставка разрабатывает особенную риторику, проявляемую в реализации демонстрационного жеста, который можно толковать бесконечным множеством разных способов, в то время как инфраструктура требует больших или меньших затрат... Презентация объектов согласуется с донесением послания, заложенного в особенной концепции выставки»^[5]. И так, какой демонстрационный жест предполагался в «оригинальном» Абстрактном кабинете? И какое послание несли выставленные тогда объекты?

С 1928 по 1937 гг. Абстрактный кабинет находился в зале №45 художественной галереи ганноверского Провинциального музея, сегодняшнего Музея земли Нижняя Саксония (Илл. 1).

^[5] Hubert Locher: Die Kunst des Ausstellens, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2015, S. 41-62, hier S. 45.



Илл. 1
Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет, 1927. Изначальный вариант в ганноверском Провинциальном музее, 1934.
(Фото: Музей Шпренгеля, Вильгельм Редеманн).

^[6] Alexander Dörner: *Überwindung der Kunst*. Hannover 1959. Zitiert nach: Krempel 2015 (Anm. 1), S. 123.

^[7] Cp. Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München 2007.

^[8] Beatrix Nobis: El Lissitzky: *Der „Raum der Abstrakten“ für das Provinzialmuseum Hannover 1927/28*, in: *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. Hrsg. v. Bernd Klüser / Katharina Hegewisch. Frankfurt am Main / Leipzig 1991, S. 76–83, hier S. 78/79.

Глава художественного отдела Александр Дорнер, историк искусств и, как мы сказали бы сегодня, куратор первого часа, а также университетский преподаватель и блестящий знаток современного искусства, заказал этот выставочный и образовательный зал Эль Лисицкому осенью 1926 года и называл его не иначе как демонстрационное пространство. Основополагающую культурно-политическую программу Дорнер сформулировал еще в 1924 году: «Художественный музей – это в первую очередь образовательный институт для большей части публики... как образовательный институт, музей, невзирая на любые обстоятельства, должен выйти из своей пассивной функции»^[6]. Посетители музея и выставок, согласно Дорнеру, должны не воспринимать традиционные нарративы истории (искусств), а соучаствовать, да, активно сообщничать с прогрессивными художниками и музейными работниками в выставочном пространстве. Совместно с создателями «нового»^[7] мира подобный активный посетитель – в соответствии с эмфатическим самовосприятием, характерным для модернизма, – вполне мог воспринимать себя прокладчиком «нового» пути: прикладывая свою руку к созданию Абстрактного кабинета, он создавал бы непредсказуемые сочетания, вносил бы изменения во внешний вид выставки, тренировался бы в мультиперспективном восприятии, по-своему располагал бы картины и бумажные работы, сделанные экспрессионистами, футуристами, кубистами, русскими конструктивистами, дадаистами и сюрреалистами. Задача Лисицкого заключалась в том, чтобы создать предпосылки для функционирующего взаимодействия между часто меняющимися экспонатами из собраний музея и его посетителями. Он создал «активную» экспозицию, заменив стены черно-белыми ширмами и подвижными планшетами:

Располагаясь горизонтально, вертикально и в виде лесенки, они определяют формат, становятся упорядочивающими геометрическими элементами, противостоящими беспокойству ширм. Перед планшетами по рельсам двигаются черные листы, изначально планировавшиеся как перфорированные металлические жалюзи, а теперь превратившиеся в закрытые маски, то и дело целиком закрывающие картины, расположенные одна за другой. Зрителю предлагается двигать эти листы. Тем самым он закрывает одни картины и открывает другие, сам создает «картину» того, что предстает его взгляду.^[8]

Эль Лисицкий придавал большое значение своему проекту меняющейся экспозиции в ганноверском музее. Ссылаясь на музейную концепцию Дорнера, он резюмировал в 1941 г. в своей «Автобиографии»:

В 1926 г. началась моя важнейшая художественная работа: оформление выставок. В этом году Комитет международной художественной выставки в Дрездене поручил мне создать пространство беспредметного искусства, и меня командировали туда. После ознакомительной поездки,

целью которой было изучение городской архитектуры в Голландии, я осенью вернулся в Москву. 1927 г. – типографская выставка в Москве. Проект Абстрактного кабинета для ганноверского музея по заказу д-ра Дорнера.^[9]

В это время Лисицкому, хорошо образованному архитектору с международным опытом, старавшемуся прослыть поборником идеи «нового советского человека» среди культурной бюрократии дореволюционной России, пришлось признать, что супрематизм и его концепция проунов («проектов утверждения нового») не находили поддержки у компартии СССР. Он покинул Народное художественное училище в Витебске, где преподавал графику, типографское искусство и архитектуру. Уже в 1921 году, когда 25 художников, в том числе Александр Родченко и Любовь Попова, открыто отреклись от так называемых изящных искусств в пользу продуктивной работы в промышленности и проектировании, Эль Лисицкий уехал из СССР как раз в ту страну, где учился. В Германию, точнее, в Берлин – и даже подумывал примкнуть к Тео ван Дусбургу в веймарском «Баухаусе», но вместо этого оказался в Ганновере, где в лице Александра Дорнера, Экхарда фон Зидова и Курта Швиттерса обрел близких друзей и влиятельных соратников. В январе 1923 года у Лисицкого, которому к тому времени уже перевалило за тридцать, состоялась первая персональная выставка – в помещении ганноверского Общества Кестнера. До 1930 года он еще преподавал в московском ВХУТЕМАСе, организуя выставки и рисуя плакаты. Таким образом, постепенно создавая Абстрактный кабинет в Ганновере, Лисицкий оформлял выставку в Дрездене, ездил изучать городскую архитектуру в Голландию и занимался в Москве современным агитпропом, используя типографику и графику.

Почему мы считаем, что эта биографическая информация важна? Потому что надеемся: взгляд на многообразие его занятий и на исторические реалии того времени, повлиявшие на жизнь и творчество Лисицкого, показывает, что он не был свободным художником, постоянно отслеживающим и продвигающим свои проекты от начала до конца. Эль Лисицкий был социально ангажированным архитектором, то есть он часто работал одновременно в разных местах и выполнял чужие заказы – музеев, высших школ или культурных институтов государства. К тому же, он явно считал политическое просвещение одной из главных задач любого художника. Поэтому вместе с директором ганноверского музея Лисицкий преследовал культурно-политическую цель, намеревался вырвать художественный музей из традиционного бюргерского восприятия и посредством подходящих педагогических и дидактических концепций превратить его в «институт воспитания масс»^[10].

Используемые им приемы и механизмы не в последнюю очередь призваны нивелировать социальные и национальные различия между посетителями, между широтой их познаний и

^[9] El Lissitzky: Ausst. Kat. Busch-Reisinger Museum Cambridge/Sprengel Museum Hannover/Staatliche Galerie Moritzburg Halle. Hannover 1988, S. 73.

^[10] Dorner 1959 (сноска 6).

^[11] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung), in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Abhandlungen. Bd. I. 2 Hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1980, S. 471–508, hier S. 505.

^[12] El Lissitzky: Demonstrationsräume, in: El Lissitzky. Ausst. Kat. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven/Kunsthalle Basel/Kestner Gesellschaft Hannover. Hannover 1966, S. 58.

покупательной способностью. Поэтому Эль Лисицкий предпочитал физический контакт, любил «думать рукой». Он призывал зрителей к самостоятельному действию, к постоянному изменению экспозиции, к принятию решений на физическом, психическом и интеллектуальном уровнях. То, о чем Вальтер Беньямин остроумно пишет в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», имеет прямое отношение к демонстрационному пространству, задуманному Дорнером и Лисицким: «Задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, то есть созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание»^[11]. Абстрактный кабинет также представляет собой пространство для приобретения коллективного опыта, для привыкания к «новому искусству» за счет непосредственного соприкосновения с ним.

Хотелось бы подчеркнуть, что Эль Лисицкий вовсе не ставил себе задачи оптимально расположить тот или иной художественный объект в пространстве. Как архитектор, автор плакатов и типограф, Лисицкий привык думать в категориях воспроизводимости. И он решительно проявил это в трех своих работах, среди которых и Абстрактный кабинет, создавая «стандарты для пространств, в которых искусство представлено общественности»^[12]. Вдохновившись моделями типизации и стандартизации жилищных построек в Нидерландах, Лисицкий грезил транспортабельным выставочным пространством, состоящим из модулей, которые можно было бы устанавливать в разных местах, а его основной функцией он считал привыкание публики к «новому» беспредметному искусству.

Давайте еще раз ненадолго вернемся к понятию производства, воплотившемуся в Абстрактном кабинете: перед нами модель коллективного творчества. То есть некая институция, представленная в данном случае музейным директором, и архитектором – оба совместно, рука об руку, трудятся в целях эстетического воспитания посетителей выставки. Художники, создающие предметы искусства, составляют необходимый выставочный материал. Как режиссер кинокартины не отвечает за условия ее восприятия в кинозале, так и они не влияют на пространство, где демонстрируются их работы. Восприятие происходит, прежде всего, с помощью физического контакта – приложения руки. Далее, мы имеем дело с варьирующейся выставочной концепцией, пользующейся механизмами стандартизации и типизации, поэтому единичное произведение искусства подчиняется предпосылкам воспроизводимости построенного пространства.

Новый вид воспроизводства, фотографирование выставочных объектов, сыграл свою роль при реконструкции. Ее инициировала Лидия Дорнер, вдова Александра Дорнера,



Илл. 2
Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет, 1927. Реконструкция
в ганноверском Музее им. Шпренгеля, 1982. (Фото: Музей
Шпренгеля, Дирк Эрдманн)



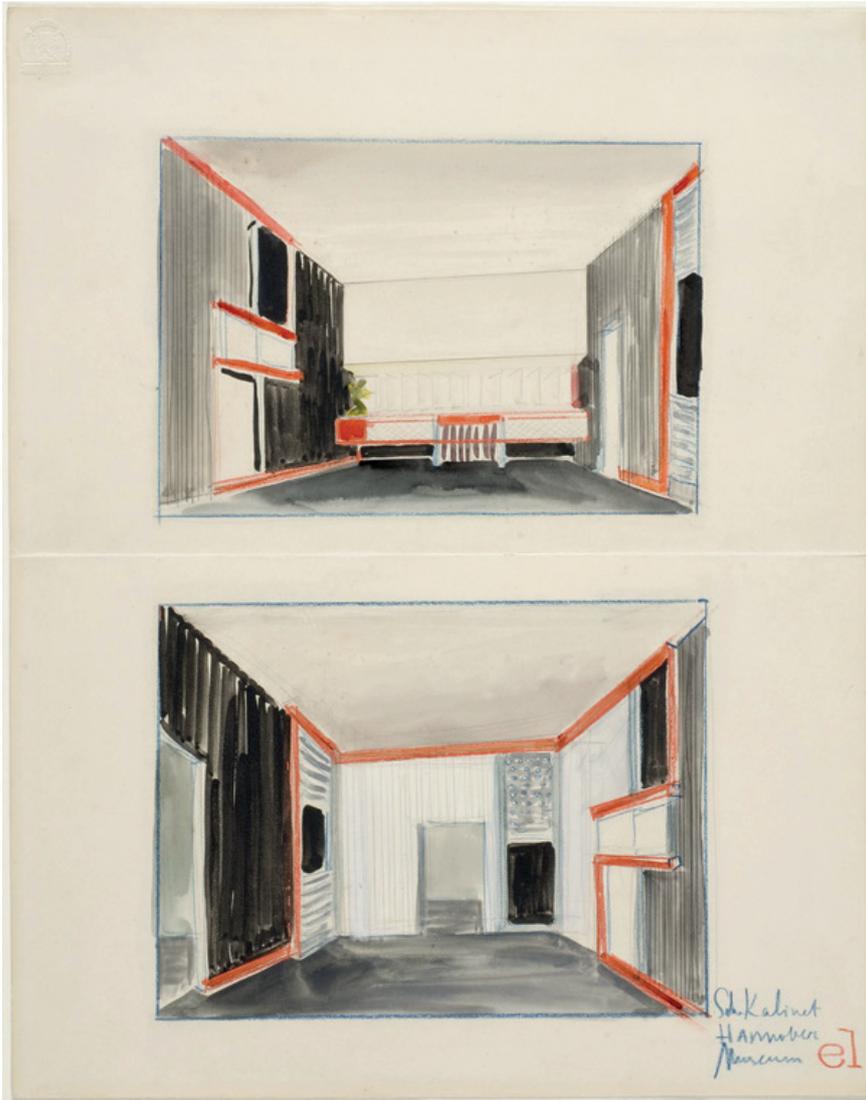
Илл. 3
Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет, 1927. Реконструкция
в ганноверском музее земли Нижняя Саксония, 1968.
(Фото: Музей Шпренгеля, Нельтер)



Илл. 4
Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет, 1927.
Изначальная версия в ганноверском Провинциальном музее, 1928. (Фото: Музей Шпренгеля, неизвестный фотограф)

предпослав ей выставку «Двадцатые годы в Ганновере» – так в 1962 году появилось желание воссоздать Абстрактный кабинет, разрушенный в 1937 году во время акции «дегенеративное искусство». В надежде загладить вину перед прошлым было принято решение об архитектурной реконструкции. Восстановленный под руководством архитектора Арно Байера Абстрактный кабинет был открыт в зале №41 ганноверского Музея земли Нижняя Саксония тогдашним директором Харальдом Зайлером в 1968 году (Илл. 2), а в 1978-79 гг. его переместили в открывшийся неподалеку Музей Шпренгеля (Илл. 3). При реконструкции использовались чертежи и записи Лисицкого, но прежде всего – исторические фотографии выставки (Илл.4).

Наряду с компромиссами, связанными с новым пространством – невозможен задуманный Дорнером круговой обход, и поэтому отсутствует нарратив веймарской эпохи; изначально в выставочном пространстве было два входа/выхода и одно окно, – главным недостатком реконструкции стала утрата цветовой концепции Лисицкого. Легче всего объяснить ее опорой на документы. На черно-белых фотографиях хорошо видна система ширм, созданных из изготовленных промышленным образом тонких листов нержавеющей стали, но в том, что касается цветовых решений, множество оттенков серого можно интерпретировать по-разному. Хотя на некоторых чертежах (Илл. 5) и видно, что рамы и планшеты некогда были синими и красными, а одна из посетительниц, как



Илл. 5
Эль Лисицкий, Смотровой кабинет для ганноверского музея [Набросок Абстрактного кабинета], 1926–27, акварель, карандаш на картоне. (Фото: Музей Шпренгеля, Херлинг/Гвозе)

можно прочесть у Ульриха Кремпеля, вспоминает, что потолок выкрасили в желтый цвет^[13], все же реконструкция Абстрактного кабинета по фотографиям руководствовалась строгим спектром из черного, белого и серого. Если Эль Лисицкий говорил о том, что возникающая благодаря краскам оптическая механика призвана воодушевить зрителя, то сохранившиеся исторические фотографии создали обратный эффект. Взгляд замирал, создавался образ некоего идеала, постыдно утраченного в эпоху национал-социализма, некоего недостижимого совершенства, к которому посильно стремились авторы реконструкции.

Значит, выставочная копия 1979 года, также запечатленная на исторических фотографиях, – это лишь полная недостатков производная? Неумело реконструированный на злобу дня эрзац? Воссозданный документ, лишенный эстетической и

^[13] Кремпел 2015 (сноска 1), Стр. 125.

исторической ценности? Нет, конечно же, нет. Возьмемся утверждать, что коллективное творчество и связь между производственным и эстетическим началами, характерная для Абстрактного кабинета 1920-х гг., оправдывают подход музейных работников к реконструкции. И ее результат, который до конца 2016 года можно было увидеть в Музее Шпренгеля, отнюдь не просто дань памяти «золотым двадцатым». Это документ, свидетельствующий об агрессивном уничтожении новаторской экспозиции в эпоху национал-социалистической культурной политики: серо-черное свидетельство утраты и скорби. Но также и свидетельство немецкой протестной культуры 1968 года и ее настойчивой переработки национал-социалистического прошлого.

И не только. Эту выставочную копию можно еще назвать образцовой мета-выставкой, поскольку она представляет собой выставочное пространство, воссозданное для того, чтобы доказать ценность оригинальной выставки. Ценность выставки, позволим себе еще раз процитировать Бенямина, впервые стала признаваться с появлением фотографии: «С появлением фотографии экспозиционное значение начинает теснить культовое значение по всей линии. Однако культовое значение не сдается без боя. Оно закрепляется на последнем рубеже, которым оказывается человеческое лицо»^[14]. Но в исторических фотографиях Абстрактного кабинета человеческое лицо отсутствует. Снимки пустующего демонстрационного пространства привлекают внимание к неизменным размерам, к материальности, к способам создания экспозиции. Меньшую роль играют подвижные части, варьирующиеся произведения искусства, механизмы функционирования выставочной системы, эффект неожиданности, апеллирование к публике – и да, самостоятельные действия посетителей выставки. Иначе говоря, вместо непосредственного соприкосновения с искусством мы получаем благоговейное восхищение перед олицетворением модернистского выставочного пространства.

^[14] Benjamin 1980 (сноска 11), Стр. 445

Если выразиться словами Чарльза Эша, в историю искусства входит «iconic Avant-garde curatorial gesture»^[15]. Превращая разрушенный, навсегда утраченный Абстрактный кабинет в памятник, историческая фотография становится участницей конфликта так называемого музейного искусства и его модернистской антитезы, так называемого живого искусства. Как пишет Хуберт Дамиш в своем эссе «Музей в эпоху его технической доступности», музей традиционно выполняет функцию хранителя особой памяти, функцию памятника, в то время как «живое искусство» определяет себя через свою актуальность, через «новизну», историческая ценность которой еще не изучена. Музей обещает посетителям ценное познание, а живое искусство – (сам)осознание. (Сам)осознание предполагает некий новый опыт, который выходит за рамки обыденности. В своих рассуждениях Дамиш ссылается на Фрейда, который в труде «По ту сторону принципа удовольствия» пришел к заключению, что сознание возникает

^[15] Образцовый кураторский жест авангарда (англ.). Charles Esche: A Different Setting Changes Everything. When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013. Ausst. Kat. Fondazione Prada. Hrsg. v. Germano Celant. Mailand 2013, S. 469–476, зд. стр. 473.

на месте воспоминания. Вооружившись фрейдовской гипотезой о несопоставимости воспоминания и сознания, Дамиш рассуждает о противоречии между способностью искусства предъявлять, выставлять, публиковать свои новейшие проявления и перспективой незамедлительно попасть в анналы истории, становясь частью коллекции некоего учреждения, в которой до своей полной абсорбции оно может только паразитировать?

Именно это неразрешимое противоречие, лежащее в основе музейного показа «живого» и «нового» искусства модернизма, хорошо видно на примере реконструкции Абстрактного кабинета. Выставочная копия 1960-х гг., воспроизводящая утраченную экспозицию 1920-х гг., которую мы могли бы назвать фотографией, дополненной третьим измерением, или пространственным построением по снимкам, словно соединяет в себе обе функции, которые Дамиш приписывает музею и «живому искусству» соответственно: выставочная копия позволяет посетителям соприкоснуться с искусством и действовать самостоятельно, но искусство уже остается неизменным, неактуальным – исторической реальией. Поскольку тот, кто сегодня входит в Абстрактный кабинет, знает, что находится в выставочной копии, в свидетельствующем об утрате памятнике, сглаживающем последствия минувшей эпохи. Реконструкция Абстрактного кабинета была заказана и выполнена музеем, чтобы кабинет сохранился в коллективной памяти и после своего разрушения. А это возможно, только если сегодняшние посетители на время превратятся в посетителей 1920-х гг. Тогдашний посетитель, ставший новым действующим лицом на сцене искусства в начале XX века, не запечатлен на исторических фотографиях. Тем важнее, чтобы современная выставочная копия призвала сегодняшних посетителей активно участвовать в реконструкции художественного целого – разумеется, с пониманием того, что «оригинал» безвозвратно утрачен. Именно это физическое присутствие посетителей, которое не способна воссоздать фотография, может совершить невозможное: оживить историю искусства в настоящем.