

РИХАРД СЕРРА:
«ОПОРА ПРЯМОГО УГЛА» И «МЁРТВЫЙ».
КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВО И ПАРАДИГМА

Макс Имдаль

I

Пластика «Опора прямого угла» (ил. 1) сделана из свинца, пластика «Мёртвый» – из стали. Пластикой каждую из них можно назвать потому, что они, подобно всем пластическим произведениям, не создают видимости трёхмерности, но являются трёхмерными.

По Гердеру, пластика («ваяние») есть «истина, тогда как живопись есть видимость». По Шлегелю, пластические творения «в отличие от творений живописных являют собой не пустую видимость для глаза, но тела, способные выдержать испытание чувством (то есть осязанием)». Подобные высказывания говорят о том, что в аспекте телесности и трёхмерности пластика, в отличие от живописи,

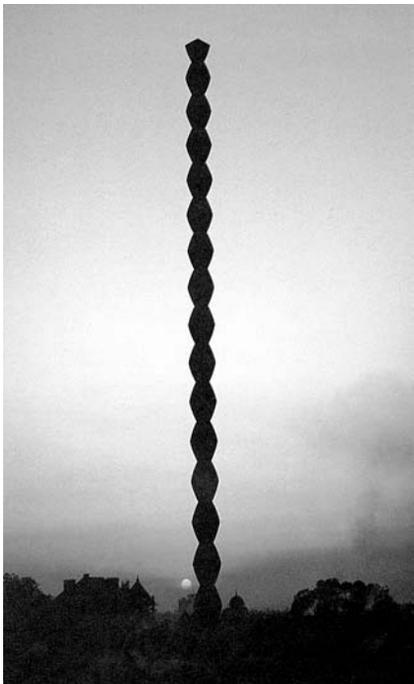


Ил. 1. Рихард Серра.
Опора прямого угла. 1969

способна к отождествлению изображения и изображённого. В этом аспекте фактической, а не только оптически суггерированной телесности пластическое художественное произведение является – чтобы ещё раз процитировать Гердера – непосредственно «наличествующим». От других пластических работ «Опора прямого угла» и «Мёртвый» Серра отличаются прежде всего тем, что очевидным образом тематизируют свой пластический материал. Они не воплощают идей, по отношению к которым сам пластический материал оставался бы индифферентным. Подобная принципиальная индифферентность формы по отношению к материалу характеризует предметную, фигурную пластику. Здесь речь не идёт о материальных качествах бронзы или мрамора, поскольку материал выступает лишь медиумом реализации «идеи» – к примеру, идеального представления фигурного канона, артикулируемого в пропорциях в качестве своеобразной реляционной структуры, – хотя материал, разумеется, выступает в данном случае как фактиче-

ский носитель этой структуры: материал есть *sine qua non*, но не сама вещь.

Ситуация не изменится, если — теперь уже в рамках современной, т. н. беспредметной пластики — обратиться, к примеру, к «Бесконечной колонне» Бранкузи (ил. 2): здесь тоже не тематизируется материальность. Известны «Бесконечные колонны» из дерева или металла. Темой «Колонны» не является и повторение идентичных



Ил. 2. Константин Бранкузи.
Бесконечная колонна. 1918

элементов формы. Тематизируется исключительно образ бесконечного, который создаётся материалом и его формой, но необходимым образом превосходит любую материальную и формальную данность. Колонна конечна, а потому, создавая образ бесконечного, она выходит за свои пределы, то есть становится неидентичной тому, что представляет. Было бы ошибкой говорить — именно это могут доказать «Бесконечные колонны» Бранкузи, — что современная, нефигурная и в этом смысле беспредметная пластика в большей степени ориентируется на материал, чем пластика фигурная. Конечно, сам собой напрашивается вопрос: не составляет ли осуществляемая в самом материале дематериализация, с целью идеализации, и в беспредметной пластике, подобно пластике фигурной, предметной, самой сути, так сказать, спиритуального художественного произведения? Однако такое понятие искусства не применимо к обсуждению пластики Серра. По сути говоря, это понятие не является понятием конкретного искусства, как оно предстает в работах «Опора прямого угла» и «Мёртвый».

II

Свинец — металл необычайно тяжёлый и одновременно мягкий и эластичный. Именно этим он отличается от других металлов. Когда свинец осознаётся как таковой, осознаются и эти его качества. Именно их тематизирует пластика Серра «Опора прямого угла». Работа состоит из двух листов свинца: почти квадратного плоского и длинного узкого, согнутого в форме буквы *L*. Согнутый лист со всей возможной очевидностью (эвидентностью) указывает на мягкость и гибкость материала «свинец». Квадратный компонент прислоняется

к стене, согнутый – размещается перед ним. Если бы согнутый лист стоял свободно, то есть был отодвинут от квадратного листа, то – сообразно тяжести и гибкости свинца – он изменил бы свою форму, то есть распрямился. И наоборот: лист, стоящий у стены, опять же сообразно тяжести и гибкости свинца должен был бы обвалиться и сломаться, если бы не поддерживался согнутым листом, который он, в свою очередь, поддерживает. Таким образом возникает отношение взаимного определения одного через другое при условии, что одно без другого осело бы и изменило свою форму, однако сохраняет устойчивость, то есть предохраняется от оседания и самодеформации, за счёт того, что предохраняет от оседания и самодеформации другое. Именно эта взаимность не изображается пластикой подражательно и не суггерируется ею в обход собственной материальности как чистая имажинация некоего способа бытия, но *de facto* существует в данной констелляции благодаря физическим свойствам и особенностям поведения свинца.

Неоспоримое преимущество пластики «Опора прямого угла» состоит в том, что её можно осмыслить единственно в качестве описанной выше структуры, то есть её нельзя обозначить лексически релевантным понятием предмета, как, к примеру, пластику «One Top Prop» (ил. 3). Последняя денотирует структуру, которую можно обозначить понятием предмета «карточный домик». Соответственно, она стала известна под названием «Карточный домик». Но поскольку денотируется «карточный домик», возникает опасность, что структура пластики будет (неправильно) понята как простой вариант предмета, гарантированного понятийно (*begrifflich schon gesichert*): возникает опасность, что структура пластики будет не познана, а узнана, что узнанное уже известно [зрителю] (*Vorgewusste*), а именно понятийно уточнённое сделается прокрустовым ложем для самого опыта.

Нет сомнения, что «Опора прямого угла», напротив, непосредственным и несубституируемым образом утверждает свои идентичность и самоочевидность, материальность и физическое поведение (*Sich-Verhalten*) именно потому, что не денотирует ничего, что можно было бы лексически уточнить в качестве структуры определённого предмета.



Ил. 3. Рихард Серра.
One Top Prop / Карточный домик. 1969

III

Смысл пластики «Опора прямого угла» не исчерпывается описанным, не сводимым ни к какому лексическому понятию самобытием, но обладает значением, выходящим за его рамки. Подобное значение — чтобы начать с абстрактной формулировки — возникает тогда, когда демонстрируется не только отвечающее свойствам материала поведение компонентов из свинца определённой констелляции и формы, но и то, что в свою очередь демонстрирует и доводит до сознания это поведение материала.

Пластика Серра «Опора прямого угла» есть констелляция компонентов из свинца, каждый из которых, сообразно свойствам материала, расположению и форме, может осесть и деформироваться. Особая констелляция предохраняет части от деформации. В рамках потенциала деформации опора и устойчивость пластики предстают как не-деформация. Но поскольку опора и устойчивость тематизируются в горизонте деформации, а деформация — в горизонте опоры и устойчивости, репрезентируется структура экзистенции, которая благодаря пластике, а точнее, благодаря поведению материала «свинец» становится предметом рефлексии, без того чтобы при этом было вытеснено фактическое присутствие самой пластики: чем больше зритель по поводу пластики и с её помощью рефлексиирует структуру экзистенции, в которой одно/другое приобретает устойчивость и внутреннюю опору по мере того, как предохраняет от деформации другое/одно, чем больше зритель осознаёт это примечательное взаимодействие (*Interaktion*) как возможную структуру экзистенции вообще, тем больше сама пластика становится для него парадигматическим предметом постижения этой структуры.

В пластике Серра «Опора прямого угла» интерес вызывает не только поведение материала «свинец», но и структура, парадигмой которой оно выступает. Именно в парадигматическом значении пластики открывается смысл, выходящий за рамки голого самобытия: пластика Серра — это не «образ», а реальный случай экзистенциальной структуры, в которой устойчивость обеспечивается констелляцией элементов, взаимно предотвращающих деформацию или даже разрушение друг друга. Само собой разумеется, что эта структура, если она вообще осознаётся как таковая, может быть помыслена не только в отношении пластики из свинца. Само собой разумеется, однако, и то, что пластика становится более убедительной и неопровержимой парадигмой подобной структуры тогда, когда не отображает эту структуру, а сама ей подчиняется.

IV

Как едва ли какая иная пластика, «Мёртвый» Серра есть парадигма негации, способная задеть зрителя за живое. «Мёртвый» тоже изображает только то, чем является *in concreto*, то есть в наличности самого объекта: поставленную наискось квадратную болванку

из стали с заглублённым углом. Как и в других пластиках Серра, здесь нет никакого цоколя. Поверхность, на которой располагается «Опора прямого угла» и в которую врежется «Мёртвый», есть составная часть самой пластики и одновременно пол, на котором стоит зритель. Пластика находится перед зрителем точно так же, как зритель – перед пластикой. Именно благодаря этому равенству условий отношение между зрителем и пластикой является непосредственным. Помимо того, высота обеих работ соотносится с высотой глаз зрителя.

С одной стороны, пластика Серра «Мёртвый» *есть частично заглублённая квадратная форма* из стали: квадрат – это основная прямоугольная форма. Когда эта форма не опускается одним углом вниз, а размещается параллельно поверхности земли, её прямые углы соответствуют основным направлениям горизонтали и вертикали, а тем самым, и основным ориентирам нашего пространственного бытия-в-мире. В этом аспекте решающее значение имеет то, что в пластике Серра «Мёртвый» заглубление рассчитывается особым образом, а именно так, что оно эвоцирует прямую форму как умышленно оставленную, покинутую норму, как закон, который уже потерял свою силу. Если в связи с пластикой «Опора прямого угла» Серра можно говорить о структуре баланса в смысле некоего «ещё», то в отношении пластики «Мёртвый» можно говорить о некоем «уже не». Отрицание в смысле «уже не» есть нечто иное, чем однозначное «нет».

С другой стороны, пластика Серра «Мёртвый» *есть частично заглублённая квадратная форма из стали*: сталь – материал, отличающийся тяжестью и твёрдостью. В пластике Серра эти свойства стали проявляются с особой силой именно потому, что форма выражает «уже не» основных ориентиров – вертикали и горизонтали. Когда прямоугольная форма располагается параллельно поверхности земли, одновременно задавая основные ориентиры нашего пространственного бытия-в-мире, материальный субстрат представляет собой побочную со-реальность формы. Но когда один угол прямоугольной формы заглубляется вниз, лишая эти ориентиры силы в модусе «уже не», материал приобретает первостепенное значение: его тяжесть экспонируется тем, что прямоугольная форма продолжает стоять, даже будучи заглублённой книзу, а твердость – тем, что форма, даже будучи заглублённой книзу, воспринимается как прямоугольная. Или, чтобы сказать иначе: твёрдость материала «сталь» тематизируется в горизонте его тяжести, а тяжесть – в горизонте его твёрдости. Благодаря этому взаимобратимому отношению, где тяжесть с равным правом экспонируется в аспекте твёрдости, а твёрдость – в аспекте тяжести, пластика Серра «Мёртвый» подчёркивает свойства материала, из которого состоит.

Как *частично заглублённая квадратная форма из стали* пластика Серра «Мёртвый» *есть непосредственно присутствующий, данный в объекте, реальный случай структуры, в которой негация, а точнее, «уже не» существенно значимых основных ориентиров действует совместно с позицией материальности. Само собой разумеется, что по-*

добная структура, в которой негация ориентиров есть позиция самого материала, может быть помыслена не только в связи с пластикой из стали. Тем не менее, эта структура – хотя её значение выходит за рамки пластики из стали – сохраняет соотносённость с пластикой, поскольку находит в ней парадигматическое воплощение.

V

Если тезисно, а потому, упрощая, обобщить сказанное, то проанализированные работы Серра без сомнения подпадают под категорию конкретного искусства, однако, конкретного искусства, понятого особым образом. «Опора прямого угла» и «Мёртвый» не представляют собой ни материальной манифестации идеального фигурного канона, ни связанной с материалом инициации представления о бесконечном, как, к примеру, «Бесконечные колонны» Бранкузи. Напротив, эти работы относятся к произведениям конкретного искусства, поскольку обладают непосредственной самоэвидентностью (самоочевидностью), то есть не зависят ни от феноменальных, ни от образных коррелятов, лежащих вне их самих. Именно эта непосредственная, не соотносимая ни с чем иным, самоочевидность характеризует конкретное искусство. При этом в прежнем – общем – понимании конкретного искусства в пластике имела в виду самоочевидность формы, а не самоочевидность материала, из которого она состоит. О конкретном искусстве в этом общем понимании следует говорить тогда, когда материальный субстрат, до известной степени минуя материальную идентичность и самоценность, выступает просто-напросто как медиум самоэвидентной формы – достаточно вспомнить о конкретной пластике Билла. Отношения, возникающие в конкретной пластике такого рода, по существу не отличаются от отношений, возникающих в неконкретном пластическом искусстве, где форма (тематически) коррелирует с феноменами или образами вне её самой: и там и здесь материал является лишь голым (если не принципиально заместимым) субстратом, а не выразительной ценностью как таковой. Напротив, в работах Серра самоочевидность произведения основывается на взаимной обусловленности формы материалом и материала – формой. Форма пластики не имеет никакого коррелята вне её самой и одновременно играет служебную роль по отношению к материальности её субстрата. Структуру «Опоры прямого угла» невозможно реализовать в свинце, а структуру «Мёртвого» – в бронзе, дереве или лёгком металле.

Работы Серра «Опора прямого угла» и «Мертвый» – суть произведения особого, радикального конкретного искусства: «*per se*» конкретного художественного произведения. То есть то обстоятельство, что оно существует благодаря самому себе и не нуждается в чём бы то ни было другом, радикализируется здесь в самоочевидности не только формы, но и материала. Материал становится незаместимым (несубституируемым). Произведениям конкретного искусства, понятого в общем смысле, т. е. произведениям, экспонирующим скорее са-

моочевидность формы, чем самоочевидность материала, может быть присущ характер абстрактной схемы. Такие произведения могут быть парадигматическими *для* чего-то, к примеру для структур экзистенции. Напротив, работы Серра, которые в силу самоочевидности не только формы, но и материала относятся к произведениям особого, радикального конкретного искусства, могут быть парадигматическими не только для структур экзистенции, но и *как* структуры экзистенции.

Фрагмент взят из:

Имдаль М. *Опыт другого видения. Искусство десяти веков глазами современности. Избранные статьи* / Пер. с нем. А. С. Вайсбанд. Киев: Курс, 2005. С. 436–443.