

А. О. Котломанов^{1,2}

ЭНТОНИ КАРО В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ЧАСТЬ 1. 1960-е. КАРО И «НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ»

¹ Санкт-Петербургский государственный университет,

Российская Федерация, 190034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

² Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13

Первая публикация в серии из трех статей, посвященных памяти Энтони Каро (1924–2013), одного из последних скульпторов XX века. Получив известность в 1960-е годы, он вошел в историю искусства как идейный вдохновитель «нового поколения» — группы английских скульпторов, бывших в основном его учениками. В публикации прослеживается эволюция творчества Каро в 1950-е — 1960-е годы, начиная от ранних экспрессионистических скульптур и заканчивая абстрактными композициями. Исследуются истоки его понимания абстрактной скульптуры в теоретическом и практическом контексте. Анализируются идеи Клемент Гринберга и художественный метод американского скульптора Дэвида Смита. Уделяется внимание художественной программе «нового поколения» и ее взаимосвязи с американским минимализмом. Итоговые выводы статьи связаны с размышлениями о глубоко индивидуальном характере творчества Каро, его личном пути в современной скульптуре. Библиогр. 13 назв.

Ключевые слова: Энтони Каро, Генри Мур, Клемент Гринберг, Майкл Фрид, Розалинд Краусс, современная скульптура, абстрактное искусство, минимализм.

ANTHONY CARO IN THE HISTORY OF MODERN SCULPTURE. PART 1. 1960s. CARO AND THE “NEW GENERATION”

А. О. Kotlomanov^{1,2}

¹ St.Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St.Petersburg, 190034, Russian Federation

² St. Petersburg Art and Industry Academy of A. L. Stieglitz,
13, Solyanoy per., St.Petersburg, 191028, Russian Federation

The first publication in a series of three articles devoted to the memory of Anthony Caro (1924–2013), one of the last great sculptors of the XX century. Gaining fame in the 1960s, he entered the history of art as an inspirer of the “new generation” — a group of British sculptors who were mostly his students. The publication traces the evolution of Caro’s work in the 1950s and 1960s, from early expressionistic sculptures to his famous abstract compositions. It also explores the origins of his perception of abstract sculpture in theoretical and practical context, analyzes the ideas of Clement Greenberg and art methods of American sculptor David Smith. Special attention is paid to the artistic program of the “new generation” and its relationship with the American minimalism. Refs 13.

Keywords: Anthony Caro, Henry Moore, Clement Greenberg, Michael Fried, Rosalind Krauss, modern sculpture, abstract art, minimalism.

В октябре прошлого года в Лондоне скончался Энтони Каро (1924–2013), один из последних выдающихся скульпторов XX века. Его имя в основном ассоциируется с «новым поколением» в английской скульптуре 1960-х гг. и занимает важное место в истории современного британского искусства. Вместе с тем, Каро представляет собой пример весьма неоднозначного художника с точки зрения того, как в его творчестве были отражены новые художественные тенденции, и какую роль в нем играла пластическая традиция.

Э. Каро получил основное художественное образование в Королевской Академии в Лондоне в 1947–1952 гг. В то время молодой художник увлекался творчеством шведского скульптора Карла Миллеса и даже совершил поездку в Швецию, чтобы

познакомиться с этим мастером и его произведениями. Другим ориентиром в творчестве для молодого Каро был Генри Мур. В 1950 г. начинающий скульптор посетил поместье Мура в Мач-Хедхем, где попросил разрешения стать ассистентом мастера. Получив согласие, он в течение нескольких лет помогал Муру в изготовлении монументальной скульптуры. При этом художественная манера старшего коллеги не оказала заметного влияния на его произведения, и даже ранние работы Каро имеют мало общего со скульптурами Мура. Они представляют собой массивные бронзовые изваяния, в которых с трудом угадываются искаженные, комкообразные формы человеческого тела. Подобная стилистика была весьма характерна для западноевропейской скульптуры двух первых послевоенных десятилетий, когда многие художники, изображая человеческое тело, придавали его образу болезненно-напряженное звучание. Известно, что выдающийся английский художественный критик Герберт Рид определял эту тенденцию в послевоенной пластике как «геометрию страха» (*Geometry of Fear*). Что касается Э. Каро, то его скульптуры 1950-х гг. были вполне типичным следованием общей тенденции, в них едва ли угадывается талант выдающегося мастера, подчеркнуто индивидуальный «почерк» или какая-то особенно оригинальная художественная манера.

В конце 1950-х гг. Каро начинает вести курс скульптуры в лондонской Школе искусств св. Мартина. Его ученики — Филлип Кинг, Уильям Такер, Тим Скотт и др. — впоследствии, в середине 1960-х гг., будут названы «новым поколением» английской скульптуры. В 1958 г. Э. Каро познакомился в Лондоне с человеком, идеи которого о новой скульптуре оказали на него большое влияние, — с известным американским арт-критиком Клементом Гринбергом.

Скульптура, по мнению Гринберга, должна иметь исключительно нематериальное значение посредством зрительного восприятия. В 1948 г. он написал на эту тему статью под названием «Новая скульптура», впоследствии переработанную в 1958 г. и затем, в 1961 г., вновь опубликованную в его известном сборнике «Искусство и культура». Статья Гринберга представляет собой манифест, следуя которому должна развиваться скульптура: «Новая конструкция-скульптура указывает на свои истоки в кубистской живописи: своей линейностью и линейной путаницей, своей открытостью, транспарентностью и невесомостью, отношением к поверхности как к снятой коже, что передается острыми или листовидными формами. Пространство здесь может приобретать какую-то форму, разделяться, закрываться, но не наполняться. Новая скульптура стремится к отрицанию камня, бронзы и глины в пользу индустриальных материалов, таких как железо, сталь, сплавы, стекло, пластик, целлулоид, etc., etc., которые обрабатываются инструментами кузнеца, сварщика, даже столяра. Единство материала и цвета более не требуется, и поэтому вполне допустимо окрашивание. Различие между высеканием и ваянием уже не имеет значения: произведение может состоять из частей, которые могут отливаться по форме, коваться, вырезаться или просто соединяться воедино; и не столь существенно, в какой степени скульптура сконструирована, выстроена, асSEMBлирована или аранжирована. В связи со всем этим техника приобретает новую гибкость, в чем я вижу шанс скульптуры охватить даже более широкий диапазон выразительности, чем живопись» [1, p. 142].

Эта позиция была противоположна мнению Г. Рида, строившего свою концепцию скульптуры прежде всего на основе ее физической осязательности: «Для скульп-

птора тактильные качества — это не иллюзия, которую можно создать на двухмерной плоскости: они образуют реальность, выраженную непосредственно в объемной массе. Скульптура — это искусство осязания, искусство, позволяющее физически ощущать объекты... Единственный путь, по которому мы можем получить полное представление о трехмерном объекте, — позволить нашим рукам ощупать его, получить физическое ощущение поверхности, контрастов формы и текстуры» [2, р. 49]. Любопытно, что Гринберг не только не признавал авторитета Рида как теоретика современной скульптуры, но и прямо говорил о его некомпетентности в вопросах новейшего искусства [3, р. 165]. Вообще, он довольно саркастически отзывался об английской художественной культуре 1940-х — 1950-х гг., и в этом смысле интересна его положительная оценка творчества Э. Каро, зафиксированная в работах 1960-х гг.

Возвращаясь к статье «Новая скульптура», важно упомянуть, что в конце текста Гринберг формулирует то, что по его мнению, должно сделать скульптуру чуть ли не главным выражением модернизма в художественной культуре: «Именно физическая независимость наделяет новую скульптуру статусом репрезентативного визуального искусства модернизма. Скульптура, в отличие от архитектурного сооружения, не должна нести ничего, кроме своего веса, и, в отличие от картины, не должна таить в себе никакой тайны; она существует для себя и сама по себе буквально и концептуально. И в этой самодостаточности скульптуры наиболее полно проявил себя позитивистский аспект модернистской “эстетики”» [1, р. 145]. Единственное, что явно недостает данному тексту — это примеров из современной автору художественной практики. Гринберг пишет о Пикассо, Липшице, Гонсалесе — точнее, об их произведениях 1910-х — 1930-х гг., упоминая лишь одно имя скульптора-современника: Дэвида Смита. В этом была определенная уязвимость позиции Гринберга — говоря о «новой скульптуре» как о широком движении, он на самом деле имел в виду творчество одного-единственного художника, надеясь, видимо, что со временем тот станет родоначальником целого направления в современном искусстве. В 1956 г. он опубликовал статью «Дэвид Смит», где говорил о положении дел в скульптуре того времени уже с большей долей скепсиса. В частности, Гринберг подверг критике послевоенное поколение британских скульпторов-фигуративистов, в число которых входили Редж Батлер, Линн Чедуик, Эдуардо Паолоцци и Уильям Тернбулл. В их работах, так же как и в послевоенных произведениях Генри Мура, Марино Марини и Альберто Джакометти, он увидел качество, которое, на его взгляд, является проявлением своего рода болезни в искусстве, а именно «художественности» (artiness): «Болезнь сегодняшней модернистской скульптуры, здесь и за границей, называется художественностью — это и архаическая художественность Мура, Марини и Джакометти, и художественность кубизма или ар-брюта у молодых британских скульпторов, и экспрессивно-сюрреалистическая художественность у американцев. Художественность является симптомом боязни показать в произведении искусства его подлинную идентичность, вследствие чего оно превращается в заурядный утилитарный объект» [4, р. 204].

В дальнейшем, уже в 1960-е гг. идея «новой скульптуры» все-таки получила развитие на практике, лучшим примером чего стало творчество Каро, радикально абстрактные работы которого были с воодушевлением приняты Гринбергом. В частности, в его статье «Энтони Каро» (1967) говорится, что скульптор «подошел ближе к истинно великой манере... чем какой-либо другой английский художник до него»

[5, p. 117]. Подобного мнения придерживался и талантливый последователь Гринберга, Майкл Фрид, считавший Каро ведущим представителем «объектного мышления» (культивирующего идею художественного объекта и отрицающего «литературные» или «театральные» приемы в изобразительном искусстве) в современной скульптуре. Это мнение, в частности, излагается в программном эссе «Искусство и объектность» (1967) [6, p. 830].

В 1959 г. Э. Каро отправился в Америку, где впервые увидел скульптуры Дэвида Смита, впоследствии говоря, что работы последнего продемонстрировали ему возможность, как «уйти от объектов действительности, патины и прочего — всего того, что определяет “старое видение”» [7, p. 30]. Смит, творчество которого оказало столь значительное влияние на Каро и «новое поколение» английских скульпторов 1960-х гг., начинал свою художественную жизнь живописцем. Он обратился к скульптуре в 1930-е гг., что было для него не более чем изменением художественной техники. «Я никогда не понимал разделения [между скульптурой и живописью], — говорил Смит, — из-за присутствия в одном и отсутствия в другом одного из трех измерений» [8, p. 224]. В 1930-е гг. американский скульптор сооружал композиции из стальных составляющих и рэди-мейдов, затем, в 1940-е гг., он перешел к исполнению линейной скульптуры, своеобразных рисунков из металла («Дом сварщика», 1945, сталь, Институт Курто, Лондон; «Сон ирландского кузнеца», сталь, бронза, 1949–1950, Музей Вильгельма Лембрука, Дуйсбург). Поздний период творчества Смита (вторая половина 1950-х — 1965) был временем создания его наиболее важных произведений. В первую очередь это относится к двум скульптурным сериям Смита — Zig и Cubi. Построенные на компоновке геометрических форм, эти абстрактные скульптуры сконструированы из готовых компонентов, подобно игре в конструктор. В их композиции отсутствует явное логическое начало, что компенсируется экспрессией динамически напряженной игры пластических элементов. Некоторые работы Смита окрашены, другие сохраняют блеск непатированного металла. В отличие от скульпторов-виталистов, ориентировавшихся на примеры органических форм, Смит сознательно абстрагировался от подобных ассоциаций и вообще от какого-либо намека на фигуративность. В этом скульптура Смита имеет много общего с абстрактным экспрессионизмом в живописи. Смит, входивший в круг этих художников, развивал в своем творчестве аналогичные идеи спонтанной манеры и предельное освобождение от осмысленности.

После поездки в Америку Э. Каро перестает работать в бронзе, используя в качестве главного материала сталь. Помимо этого, он отказывается от пластической моделировки объема и вместо нее «конструирует» свои работы, ставшие полностью абстрактными. Их элементы — стальные брусья, перекладины и трубы, соединенные сваркой. Характерно, что его скульптуры данного периода — вплоть до конца 1960-х гг. — располагаются непосредственно на поверхности земли или пола ниже уровня глаз и воспринимаются как рисунки или картины. Этому способствует плоскостной характер элементов и окрашивание их каким-либо ярким цветом. Подобные скульптуры — расположенные в плоскости ниже уровня глаз — уже создавал в 1930-е гг. Альберто Джакометти («Дворец в 4 часа пополудни», 1932–1933), но произведения Каро отличаются от них своими внушительными размерами и абстрактным характером. Характерно, что для скульптур этого периода Каро не делает эскизов, они рождаются непосредственно, как картины абстрактных экспрессионистов.

В 1960-е гг. ситуация конфликта различных тенденций в британском искусстве обозначилась особенно явно — и более всего в скульптуре. В 1965 г. в Лондоне прошли две знаменательные выставки — ретроспективная экспозиция в Галерее Тейт «Британская скульптура в 1960-е гг.» и выставка «Новое поколение» в Whitechapel Gallery. Экспозиция выставки «Британская скульптура в 1960-е гг.» включала в себя произведения Г. Мура и Б. Хепурт, а также работы их более молодых коллег-фигуративистов — Р. Батлера, К. Армитейджа, Л. Чедвика и Б. Мидоуса. В Whitechapel Gallery экспонировались работы девяти молодых художников, учившихся или преподававших в Школе искусств св. Мартина и находившихся под сильным влиянием Э. Каро. Филип Кинг, Тим Скотт, Уильям Такер и другие, в противоположность интересу Г. Мура и его последователей к органическим формам, представили на этой выставке принципиально иной образ «трехмерного искусства» — конструкции из ярко окрашенной стали или стекловолокна, поставленные прямо на пол. Экспозиция произвела фурор, даже популярные газеты уделили ей большое внимание. Незадолго до этого в той же Whitechapel Gallery прошла выставка «Энтони Каро: скульптура 1960–1963 гг.», в каталоге которой была помещена статья М. Фрида. В ней, в частности, было процитировано интервью Каро, которое он дал известному арт-критику Лоуренсу Аллоуэю. Одно из наиболее интересных высказываний мастера было связано с его пониманием роли пространства в скульптуре: «Я знаю, что когда я работаю над скульптурой на открытом воздухе, у меня есть комната, в которую я могу отойти, и это заставляет меня беспокоиться о балансе и о чем-то подобном; от этого все разрушается. Работая в закрытом помещении, я не думаю об окружающем пространстве, обо все этих вещах, мешающих композиции» [9, p. 273]. Фрид в этом тексте описывает основные особенности искусства Каро таким образом, как будто он рассказывает о них неподготовленному человеку, имеющему некоторое представление об истоках современной скульптуры, например, о творчестве Родена: «Скульптуры Каро — результат стремления использовать материалы и техники, появившиеся благодаря “модернистской революции” как базовые элементы конструирования экспрессивной жестикуляции. В этом заключается главное различие между его скульптурой и творчеством Родена: для последнего выражением жеста было собственно человеческое тело, в то время как в работах Каро жест высвобождается путем конфигураций со стальными балками, листовой сталью и листовым алюминием, путем окрашивания яркими красками. Есть и другое различие, еще более примечательное. Скульптуры Каро, в отличие от работ Родена, не заставляют зрителя чувствовать, что художник близко или страстно взаимодействовал с материалом. Бронзы Родена дают вам почувствовать текстуру глины в пальцах скульптора, его мраморы воссоздают самые тонкие светотеневые нюансы, какие только можно извлечь из этого материала; единственное, что вы видите, глядя на скульптуры Каро, — жест сам по себе. Все, чем визуально ценно искусство Каро, — кроме цвета — в их синтаксисе» [9, p. 273].

В 1966 г. работы «нового поколения» были показаны в нью-йоркском Еврейском музее на выставке «Первоначальные структуры», вместе с родственными им произведениями американских минималистов. Что касается сходства минимализма с «новым поколением», то оно очевидно в их неприятии «художественных трюков», стремлении к максимально честному отношению к материалу, демонстрации всех особенностей работы с ним. С другой стороны, работы «нового поколения» более

сложны в художественном плане, не столь упрощенно симметричны, как объекты минималистов, и в некоторых случаях допускают именно творческую доработку. Сходство минимализма и скульптуры «нового поколения» проявлялось также и в активном использовании цвета, «пикториализации» скульптурного объекта. В этом, по мнению известного американского искусствоведа и художественного критика Розалинд Краусс, прослеживается одна из наиболее существенных характеристик скульптуры в ее обновленном понимании: «Благодаря пикториализации скульптуры, эти художники осуществили попытку добиться более явного контраста. Они тем самым утверждают различие между скульптурным объектом и каким-либо другим, обычным объектом <...> До 1960 года было довольно просто определить различие между этими двумя категориями. Материал скульптуры, ее метод трансформации, ее изоляция от обычного пространства — все это гарантировало, что она не будет ни восприниматься, ни трактоваться в качестве обычного объекта» [10, p. 197]. Важно заметить, что идеи «нового поколения» были не только следствием каким-то общим тенденциям, многое в них было продиктовано теоретическими соображениями самих скульпторов. Главным теоретическим источником здесь являются тексты Уильяма Такера, ставшего своеобразным идеологом данного движения. В его статьях «Размышления о скульптуре» (совместно с Тимом Скоттом, 1967), «Эссе о скульптуре» (1969), а также в сборнике эссе «Язык скульптуры» (1974) дается глубокое осмысление направленности творчества мастеров «нового поколения», сущность их взгляда на пластическую форму и ее потенциальные возможности.

И минималисты, и художники «нового поколения» создали такой тип скульптуры, который максимально приближался к обычному объекту действительности, типовой продукции индустриального общества, и в то же время подчеркивал свою несхожесть с ним. Основное отличие этих двух движений — в том, что работы английских скульпторов в большей степени определялись художественностью формы, в то время как произведения минималистов были подчеркнута техногенными, сконструированными объектами с доминантой конструкции над формой. «Новое поколение» все же осталось отдельной художественной группой, развив свои пластические идеи в своих же произведениях, в то время как минимализм оказался более влиятельным явлением в искусстве. В то же время, если признавать Э. Каро как творческого вдохновителя «нового поколения», можно говорить и о том, что эта группа британских художников все-таки стала объективно значимым феноменом в современной скульптуре. Этому весьма способствовали, например, статьи М. Фрида, публиковавшиеся в 1960-е гг. в журнале *Artforum* и других изданиях. В них Фрид превозносил художественный метод Э. Каро и давал более чем положительную оценку почти всем новым работам скульптора: «Какие бы образы вы не находили в работе Каро, они появляются позже, уже в сознании зрителя, изначально не подразумеваясь в произведении. Когда работа готова, они уже здесь. Но даже если вы их видите, это вовсе не значит, что они помогут вам понять произведение. Скульптуры, такие как *Span* и *Horizon*, собираются воедино не благодаря тем образам, с которыми они могут ассоциироваться, но, я хочу сказать, теми смыслами, которые они производят. Искусство Каро эссенциализирует осмысленность — как будто бы сама возможность смысла создает его скульптуры» [11, p. 175]. В следующей статье Фрид пишет о двух композициях Каро 1967–1968 гг. *Prairie* и *Deep Body Blue*: «Я верю, что *Prairie* — это шедевр, великое произведение современного искусства и, в то же время, отправная

точка для скульптуры будущего. *Deer Body Blue*, хотя и не столь эффектная работа, но все-таки она намного превосходит возможности любого другого живущего ныне скульптора. В своей радикальности эти произведения имеют больше общего с поэзией, музыкой, новейшей живописью, чем с творчеством любого из скульпторов предшествующего времени. И эта радикальность открывает целый мир выразительности и смысла, изначально присущего скульптуре как виду искусства» [12, p. 184].

Выставки в Лондоне и Нью-Йорке, после которых за учениками Э. Каро закрепилось наименование «новое поколение», сделали скульптора знаменитым. С середины 1960-х гг. он начал восприниматься главой нового направления в трехмерной абстракции. Смыслом этого направления было стремление к полному освобождению скульптуры от ассоциаций с конкретными предметами или природной органикой, а также использование в качестве материала стандартных компонентов индустриального характера. В то же время творчество Каро оставалось глубоко индивидуальным по идее. Это проявлялось, например, в том, что скульптор не хотел, чтобы его работы воспринимались с отдаленного расстояния, и стремился помещать их в небольшие сегменты зрительного восприятия, даже если они находились на открытом воздухе, как бы настаивая на их максимально близком расположении к зрителю. В этом заключается один из парадоксов его творчества. В то время, когда другие выдающиеся абстрактные скульпторы — например, Н. Габо или А. Колдер, — создавали масштабные композиции, предназначенные для открытых пространств, Каро подчеркивал личностный характер своих произведений и говорил, что «все они (даже большого размера) не являются “общественными скульптурами»» [7, p. 83]. М. Фрид, как указывает исследователь творчества Каро Уильям Рубин, сделал в связи с этим интересное предположение, что «скульптуры Каро всегда были глубинно связаны с человеческим телом» [7, p. 83]. Подобной точки зрения придерживался и известный английский художественный критик Д. Силвестер, считавший, что основным предметом творчества Каро является некая «человеческая глина» [13, p. 290], метафизическая субстанция, лежащая в основе тела как формы. В подтверждение этой мысли Силвестер говорил о том, что радикально абстрактные работы Каро 1960-х гг. на самом деле воспроизводили человеческие жесты и эмоциональные состояния, но это были «бестелесные жесты, некие диаграммы жестов, улыбка Чеширского Кота» [13, p. 291]. Характерно также, что в абстрактных скульптурах Каро некоторые исследователи, в частности Э. Люси-Смит, обнаружили сходство с «Полулежащими фигурами» Мура — сходство на уровне сбалансированной горизонтальной конструкции, что делает эти работы Каро «скелетами» объемных образов Мура [8, p. 230].

В конце 1960-х гг. в творчестве Каро происходят определенные изменения, неожиданно демонстрирующие его новое обращение к традиции. Помимо стальных балок и труб, ставших, казалось бы, основными компонентами его произведений, он начинает использовать в скульптуре металлические формы, имитирующие или напоминающие «найденные объекты». В это время Каро начинает работу над серией «Стол» — своеобразными натюрмортами из объектов, располагая на подиумах нейтрального цвета стальные элементы, напоминающие реальные предметы. В других произведениях конца 1960-х — 1970-х гг. стальные формы выгибаются, иногда превращаясь в причудливые искореженные рельефы, организуя иллюзию какого-то квазипредметного или квазифигуративного объема. Его индивидуаль-

ные художественные идеи и пластические решения все больше расходились с тем, что еще недавно позволяло считать Каро главой нового направления в абстрактной скульптуре.

Литература

1. *Greenberg C. The New Sculpture* // C. Greenberg. Art and Culture. Boston: Beacon Press, 1961. P. 139–145.
2. *Read H. Art of sculpture*. New York: Pantheon Books, 1956. 152 p.
3. *Greenberg C. Wyndham Lewis against Abstract Art* // C. Greenberg. Art and Culture. Boston: Beacon Press, 1961. P. 164–166.
4. *Greenberg C. David Smith* // C. Greenberg. Art and Culture. Boston: Beacon Press, 1961. P. 203–207.
5. *Greenberg C. Anthony Caro* // *Studio*. 1967. Vol. 174. № 892. P. 116–118.
6. *Fried M. Art and Objecthood* // *Art in theory. 1900–1990*. Oxford: Blackwell, 1992. P. 822–834.
7. *Rubin W.S. Anthony Caro*. New York: Museum of Modern Art, 1975. 196 p.
8. *Lucie-Smith E. Movements in art since 1945*. London: Thames & Hudson, 1975. 288 p.
9. *Fried M. Anthony Caro* // M. Fried. Art and Objecthood. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998. P. 269–276.
10. *Krauss R. E. Passages in modern sculpture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1981. 308 p.
11. *Fried M. New Work by Anthony Caro* // M. Fried. Art and Objecthood. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998. P. 173–175.
12. *Fried M. Two Sculptures by Anthony Caro* // M. Fried. Art and Objecthood. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998. P. 180–184.
13. *Silvester D. Caro* // D. Silvester About modern art: Critical essays 1948–1996. London: Chatto & Windus, 1996. P. 287–292.

Статья поступила в редакцию 12 декабря 2013 г.

Контактная информация

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения, доцент; kotlomanov@yandex.ru
Kotlomanov Alexander O. — Candidate of Arts, Associate Professor; kotlomanov@yandex.ru