

А. О. Котломанов^{1, 2}

ЭНТОНИ КАРО В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ЧАСТЬ 2. 1970-е. МЕЖДУ АБСТРАКЦИЕЙ И ИНСТАЛЛЯЦИЕЙ

¹ Санкт-Петербургский государственный университет,

Российская Федерация, 199034, 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

Вторая публикация в серии из трех статей, посвященных памяти выдающегося английско-го скульптора Энтони Каро. В статье анализируется период в творчестве Каро конца 1960-х — 1970-х годов. В это время в его скульптуре проявились себя черты, позволившие говорить об изменении отношения Каро к абстрактному искусству. Более того, в новых произведениях мастера видели даже обращение к традиционному пониманию объема и материала. В публикации проводится анализ некоторых характерных работ Каро данного времени, а также рассматриваются теоретические воззрения его учеников, в частности Уильяма Такера. В итоге делается вывод о том, что работы Каро 1970-х годов были скорее переходным этапом перед будущим обращением к принципиально новым формам в скульптуре, прежде всего — к инсталляции. Библиогр. 7 назв.

Ключевые слова: Энтони Каро, Уильям Такер, Розалинд Краусс, современная скульптура, английская скульптура, абстрактное искусство, минимализм.

ANTHONY CARO IN THE HISTORY OF MODERN SCULPTURE. PART 2. 1970s. BETWEEN ABSTRACTION AND INSTALLATION

А. О. Kotlomanov^{1, 2}

¹ St.Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St.Petersburg, 199034, Russian Federation

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

The second publication in a series of three articles devoted to the memory of the outstanding British sculptor Anthony Caro. The article examines the period of Caro's work of late 1960–1970s. During this time he began to develop new sculpture techniques largely opposed his previous ideas about the shape and volume. Moreover, in his new works was evident even appeal to the traditional understanding of the surface and material. The publication analyzes some of Caro's typical works of that time and discusses theoretical views of his followers, particularly William Tucker. As a result, it is concluded that the 1970s works of Caro were rather a transitional stage in his future treatment to radically new forms in sculpture, primarily — to installation. Refs 7.

Keywords: Anthony Caro, William Tucker, Rosalind Krauss, modern sculpture, British sculpture, abstract art, minimalism.

В 1960-е годы Энтони Каро прославился как глава нового направления в абстрактной скульптуре. «Новое поколение» в Великобритании, возникшее параллельно с минимализмом в США, было по-настоящему радикальным течением, демонстративно порвавшим со скульптурой прежнего времени. В некоторой степени «новое поколение» было типичным продуктом культуры 1960-х годов, наряду с такими явлениями, как, например, поп-арт или рок-музыка [1].

Если тогда развитие новых форм культуры, массовой и элитарной, принималось с присущей времени эйфорией, то уже в 1970-е годы настал период ревизии и переоценки ценностей предыдущего десятилетия, а во многом и отказа от былых ориентиров. Однако, если в случае с рок-музыкой и популярной культурой в целом большое значение имел фактор быстро меняющейся моды, тонкостей, связанных

с требованиями публики, и очевидной усталостью самих кумиров 60-х, то ситуация вокруг лидера «нового поколения» была сложнее. До начала 1970-х годов в художественной среде многим казалось, что Э. Каро целенаправленно шел к поставленной цели и подобно американским минималистам должен оставаться символом художественного мышления современного техногенного общества. Оказалось, что это не совсем так, поскольку неожиданно для всех Э. Каро начал создавать нечто противоположное тому, с чем он ассоциировался прежде.

Уже во второй половине 1960-х годов в творчестве Э. Каро начали заявлять о себе некоторые новые тенденции, которые, как могло показаться, шли вразрез с его прежней интенцией, удаляясь от радикальной абстракции. В некоторой степени они свидетельствовали об обращении художника к традиционным способам пластического выражения, хотя в данном случае говорить о традиции нужно с большой осторожностью. Какие бы аллюзии относительно художественной истории ни присутствовали в скульптуре Э. Каро, она никогда не становилась чем-то действительно традиционным в общем понимании этого термина. То есть изменения эти были скорее технического плана, в то время как художественно-образная концепция мастера продолжала эволюционировать в том направлении, которое наметилось в начале 1960-х годов. В этом есть определенная сложность, характерная вообще для Э. Каро как выдающегося художника, которого трудно вписать в какой-либо определенный контекст. С одной стороны, эти изменения действительно были неожиданными для скульптора-абстракциониста, особенно в связи с созданием Э. Каро серии небольших композиций под названием «Столы» (1966–1969), представлявших собой некое новое прочтение традиционной формы натюрморта. С другой стороны, вряд ли можно было назвать эти работы традиционными с точки зрения художественной манеры. Стилистически они развивали эстетику абстрактной металлической скульптуры, которая в общем понимании до сих пор воспринимается как нечто радикальное и даже антихудожественное в сравнении с традиционными формами.

В дальнейшем Э. Каро продолжил экспериментировать с поверхностью скульптуры. В 1970-е годы он практически перестал раскрашивать стальные компоненты. Вместо этого он либо полировал их, либо покрывал патиной, а зачастую «заставлял» материал ржаветь, подчеркивая таким образом материальность, осязаемость металлической скульптуры. Этого, конечно, не было ранее, когда его работы и произведения его учеников, как и скульптуры американских минималистов, напоминали своей специфической «сделанностью» продукцию индустриального производства. Здесь действительно очевидна решительная оппозиция тем принципам пластического языка, с которыми Э. Каро ассоциировался в 1960-х годах, — оппозиция скульптуре, отвергающей природу и основанной на чистом визуальном восприятии. Раскрашивание стальной скульптуры ровным ярким цветом подчеркивало, что она является именно искусственной конструкцией, сделанной из индустриальных материалов и всецело противостоящей природе. Когда Э. Каро начал изготавливать стальные композиции, покрытые слоем ржавчины, он тем самым как бы допустил участие природного начала в создании скульптуры, таким образом отвергнув противостояние искусства и природы и допустив их тесную взаимосвязь. Его произведения отныне перестали быть радикальными декларациями отказа от прежних способов пластического выражения, они обрели объем и осязаемость, а также возможность гармонизации с естественной средой.

В 1975 г. в журнале “Art in America” был опубликован текст известного американского искусствоведа и художественного критика Розалинд Краусс с броским названием «Насколько парадигматичен Энтони Каро?». Статья Р. Краусс была приурочена к открытию ретроспективы Э. Каро в США. Эта экспозиция последовательно проходила в “Walker Art Center” в Миннеаполисе, Музее изящных искусств в Хьюстоне и Музее изящных искусств в Бостоне. Одновременно с открытием выставки был выпущен каталог произведений скульптора в виде монографии, текст которой написал американский искусствовед Уильям Рубин. В своей публикации в “Art in America” Р. Краусс выделяет фразу, высказанную У. Рубином о том, что Э. Каро — самый значительный приверженец художественной традиции, представляющей собой «наиболее парадигматическое выражение нового чувства мира». Заметим, что речь идет о традиции геометрической абстракции.

Р. Краусс пишет, что лучшей, по ее мнению, работой Э. Каро является абстрактная скульптура «Однажды рано утром» (1962, Галерея Тейт, Лондон), с одной стороны напоминающая стол и стоечно-балочную конструкцию в принципе, а с другой — организованная в соответствии с законами построения планов восприятия в живописи: «Этот тип вертикальности — вертикальность живописи. <...> В картине каждое измерение реального пространства превращается в уплощенную, вертикально ориентированную плоскость. И в “Однажды рано утром” Каро конструирует модель видения мира, структурированного вертикализмом живописи» [2, р. 81]. В то же время она упрекает Э. Каро в том, что он в своих относительно более поздних работах отходит от строгости и логики и использует формы как «декоративные композиции», а не «логическое выражение смысла»¹ [2, р. 81]. Она видит в его новых произведениях «художественность» и утверждает, что «используя в своих работах рельеф, Каро соединяет свою новую скульптуру с исторической традицией репрезентации и иллюзорности» [2, р. 83]. «Почитатели Каро, — пишет Р. Краусс, — любят называть его работы “радикально абстрактными”. Но в композиции Curtain Road нет ничего абстрактного. Скорее, в этой скульптуре создается иллюзорный образ (в отличие от “Однажды рано утром”), в котором, конечно, нет ничего радикального» [2, р. 83].

В заключительной части статьи Р. Краусс подводит итог критическим размышлениям о творчестве скульптора: «Каро представляется мне примером художника, относительно которого можно легко запутаться, если слишком доверять терминологии, используемой в продвижении его творчества. Достаточно прочесть его опубликованные высказывания за последние десять лет, чтобы увидеть, как быстро он адаптировал идеи, казалось бы, ему совершенно чуждые. В интервью 1961 г. Каро говорил об анализе своих произведений вне коннотаций “изящного искусства” и “конвенциональных формулировок”. К 1972 г. он уже говорил об “оптичности” и о том, что работает над “зыбкой формой”. Автор “Однажды рано утром” не создавал ничего “зыбкого”. Тогда, в 1962 г., он действительно сделал серьезное художественное заявление, которое и было парадигмой “современного чувства”» [2, р. 83]. Таким образом, по версии Р. Краусс, в 1970-х годах Э. Каро уже нельзя было считать выразителем «парадигмы нового чувства мира», скорее, в это время он показал себя традиционалистом, использующим в своем творчестве приемы иллюзионистической

¹ Иноязычные источники цитируются в переводе автора.

пластики. Это весьма серьезное заявление, тем более, что сделано оно было одним из наиболее авторитетных специалистов в теории современной скульптуры.

Действительно, в творчестве Э.Каро, начиная с 1970-х годов, появляется все больше тенденций, позволяющих говорить о присутствии в нем элементов традиционализма. Однако его скульптура, используя те или иные технические приемы, характерные для пластики предшествующих времен, никогда не отказывается от той своеобразной манеры интерпретации образа, которую он выбрал еще в конце 1950-х. Смысл ее был в передаче некоей неуловимой сути материального образа — «улыбки Чеширского Кота» (определение английского искусствоведа и художественного критика Дэвида Силвестра [3, р.291]), к которой в той или иной степени могли добавляться и другие намеки на «телесность» или «вещественность». Среди последних — полуабстрактные визуальные ассоциации с объектами окружающей действительности в «Столах» или отдельные, внешне не связанные друг с другом, фигуративные элементы более поздних инсталляций. Все это определяет основное содержание творчества Э.Каро как искусства пластического анализа, стремление к выявлению такого образа, который открывал бы потаенную суть, невидимую конструкцию предметного мира.

Говоря об изменениях в творчестве Э.Каро конца 1960-х — 1970-х годов, можно апеллировать собственно к словам скульптора, приведенным в его интервью и других публикациях. Подобных источников достаточно много, но они, равно как и рассуждения критиков Э.Каро (вне зависимости от их отношения к нему), представляют собой субъективные высказывания, относящиеся непосредственно к личности одного конкретного художника. Более плодотворным в нашем случае будет анализ эволюции его творчества в контексте объективных закономерностей истории современной скульптуры. В этом смысле большой интерес представляют тексты учеников Э.Каро, среди которых в особенности необходимо выделить Уильяма Такера, сформулировавшего в конце 1960-х — середине 1970-х годов теоретические принципы нового отношения к скульптурной форме, совпавшие, случайно или закономерно, с принципиальными изменениями в общей практике «трехмерного искусства».

В июне-июле 1967 г. в лондонской галерее “Whitechapel” проходила выставка ученика Э.Каро Тима Скотта. В ее каталог была помещена статья «Размышления о скульптуре», написанная автором выставки в сотрудничестве с У.Такером. В этой публикации приводятся объяснения таких понятий, применимых к современной скульптуре, как «объект», «масса», «пространство», «число и порядок», «центр и уровень». Здесь, в частности, У.Такер делает следующее определение скульптуры: «Скульптура — это утверждение физического мира, утверждение законченного порядка (законченности) и, в конце концов, нашего бытия в этом мире; направленность ее действия исходит от персонального к общему». В то же время, Т.Скотт предлагает альтернативное определение: «Скульптура действует при помощи перемещения восприятия; она — состояние бытия, состояние чувства, состояние опыта, состояние физического сознания и ощущения» [4, р.786].

Скульптура в понимании У.Такера и Т.Скотта выходила за пределы представления о ней как о самодостаточном виде искусства, все значение которого определяется конкретной объемно-пластической формой, что было характерно для типично модернистской пластики. Она приобретает множественность значений, не предполагающих какой-либо одной, конкретной интерпретации. Переосмысление скульп-

туры в идейном смысле сопрягалось с переосмыслением возможностей ее формы. Если она включала в себя такие понятия, как пространство, центр и уровень, а также количественное измерение, то она вполне допускала позиционирование себя не в качестве конкретной формы или объекта, а в качестве сложной системы — композиции объектов, определяемой единым контекстом. В этом случае скульптура уже необязательно должна была отвечать традиционным средствам пластического выражения, сводимым к категориям конкретного объема в конкретном пространстве. Понятие пространства оставалось по-прежнему значимым, но остальные характеристики скульптуры как вида искусства существенно расширились. Теперь они скорее сводились к идее скульптуры как форме организации пространства внутри другого, более абстрактного пространства. Первое пространство могло состоять из осязаемых или неосязаемых, двумерных или трехмерных элементов, видимых из второго пространства (среды зрительного восприятия) как нечто «другое», вырывающееся из общего контекста, хотя и существующее в нем.

Для 1960-х годов было характерно появление новых пластических форм, важнейшей из которых стала инсталляция, чье возникновение в основном связано с американским поп-артом. В отличие от своего английского аналога, поп-арт в США стал чрезвычайно влиятельным художественным движением, получив развитие и в живописи, и в скульптуре. Появление в начале 1960-х годов скульптурных инсталляций неотделимо и от других «форм», возникших в это время — хэппенинга, перформанса и энвайронмента. Вместе с поп-артом в искусство влилась повседневная жизнь, реальность действительности с сопутствующими ей атрибутами. К тому же одной из особенностей вклада поп-арта в художественную культуру было размывание границ между скульптурой и живописью. На это, в частности, указывал известный художественный критик Лоуренс Аллоуэй, авторству которого приписывается сам термин «поп-арт». По мысли Л. Аллоуэя, строгие дефиниции видов искусства связаны с доиндустриальным социальным порядком и в наибольшей степени представлены в иерархии искусств, сформировавшейся в эпоху Просвещения. Что касается нового, индустриального общества, то одним из его очевидных достижений является возникновение массовой художественной культуры, обладающей более гибкими, экспериментальными качествами, чем статичная и классифицированная «высокая культура». Помимо этого, массовая культура коммерциализировала живопись и скульптуру, объединив их идеями покупной ценности и собственности [5, p. 701].

Необходимо отметить, что трехмерные (определение «трехмерное искусство» по отношению к пластике стало показательным явлением именно данного времени, когда качественные характеристики скульптуры значительно расширились) опыты поп-артистов, где зачастую используются образы человеческой фигуры, обладают явно театральными чертами. Человек может присутствовать в них в качестве невольного действующего лица, как, например, в энвайронментах Клэса Олденбурга, где зритель вовлекается в выстроенную художником систему обстоятельств. Эти энвайронменты, которые К. Олденбург называл «театром действительности» или «театром объектов», были прообразами инсталляций, ставших основным вкладом поп-арта в «трехмерное искусство». Инсталляция отличается от энвайронмента тем, что она не допускает присутствия зрителя внутри произведения, хотя и, в отличие от традиционной скульптуры, включает в себя пространство действительно-

сти. Среди особенностей инсталляции как пластической формы выделяется, прежде всего, наличие планов восприятия, что в большей степени характеризует рельеф или живопись, чем полноценную скульптуру в ее «истинном» понимании. Инсталляции поп-артистов широко используют приближенные к реальности человеческие фигуры (слепки, муляжи и т. п.), застывшие в определенном действии, что делает эти произведения схожими с театром: они уподоблены жизни и в то же время остаются в пределах собственной, заданной им условности. Поп-инсталляции (и подавляющее число инсталляций в целом) так же, как и энвайронменты К. Олденбурга, могут называться «театром объектов», включая в себя и определенную концептуальную сюжетность, и объект как ключевую форму, из которой создается инсталляция.

По определению У. Такера, термин «объект» обозначает «идеальное состояние самодостаточной обособленности произведения искусства, обладающего собственными правилами, собственным порядком, собственными материалами, независимыми от его создателя, от его зрителя и от мира в целом» [6, p. 107]. Подобная концепция художественного произведения, декларирующая прежде всего предельную независимость искусства от чего-либо «чуждого» ему, — одна из центральных характеристик модернизма в целом. Определение объекта как художественной формы основывается на перенесении какой-либо, чаще всего принадлежащей действительному миру формы в такой контекст, который бы кардинальным образом изменил ее смысл, сделал бы независимой от сети связанных с ней ассоциаций. Объект может быть средством художественного выражения, как, например, в скульптурах Константина Бранкузи, основанных на яйцевидной форме («Спящая муза», 1910; «Начало мира», 1924, обе — Центр Помпиду, Париж). Также объект может непосредственно, без дополнительной пластической трансформации со стороны художника, становиться его авторским произведением. Последний случай характерен для так называемых реди-мэйдов и «найденных объектов», связанных прежде всего с дадаизмом и сюрреализмом, а в своих наиболее ранних образцах — с художественной деятельностью Марселя Дюшана. Сюрреализм наделил объект магическим смыслом, придавая обычным вещам загадочное значение. Это видно по скульптуре Хоана Миро и Макса Эрнста, а также по работам сюрреалистического периода творчества Альберто Джакометти.

В послевоенное время, указывает У. Такер, в результате отрицания идеалов первой половины столетия слово «объект» приобрело негативный оттенок среди новых авангардистов. Это вообще относилось ко всему, что «ассоциируется с *rasse* в пластических искусствах, тем элементам традиционного набора качеств скульптуры и живописи, которые мешают стремлению к окончательному стиранию различий между искусством и жизнью» [6, p. 107]. Парадоксально, но именно во второй половине XX в. объект стал важнейшим элементом западной художественной культуры, хотя использование этой формы уже не подразумевало под собой какого-то особенного иррационального смысла, как это могло быть в первой половине века. К тому же, и в этом следует согласиться с У. Такером, объекты, взятые «из жизни», теперь соответствовали идеям «актуального искусства», выражая или обозначая то, что непосредственно могло касаться действительности. Это свойственно и скульптурным экспериментам поп-артистов, и работам многих других художников. Например, данная тенденция относится к фигуративным скульптурам Эдуардо Паолоцци конца 1950-х годов, в структуре которых использованы детали настоящих

механизмов («Циклоп», 1957, Галерея Тейт, Лондон). В работах другого известного скульптора, Луизы Невелсон, объекты — спинки кресел, дверные ручки, деревянные балясины и т. п. — komponуются в сложные раскрашенные ассамбляжи. Они составлены по принципу формальной родственности предметов, хотя и в некотором соответствии с художественно-пластическими задачами («Белый водопад», 1972, Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк). Иное использование «найденных объектов» демонстрируют произведения Джона Чемберлена, скомпонованные из сваренных воедино кусков металлолома («Долорес Джеймс», 1962, Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк). То же относится и к работам французского скульптора Сезара (Сезара Бальдаччини), где при помощи гигантских механизмов объемы создаются путем спрессовывания целых автомобилей («Сжатие», 1960, Национальная галерея Австралии, Канберра).

Что касается учеников Э. Каро, то их скульптуры, выделявшиеся своим декларативно абстрактным характером, во многом выражали реакцию на преобладание фигуративной составляющей в пластике 1950-х годов. Это проявляется и в обращении теоретика «нового поколения» У. Такера к проблеме объекта. По его утверждению, выраженному в 1969 г. в «Эссе о скульптуре», объекты существуют в своих собственных «семьях», параллельных человеческому миру. Мир объектов зависит от человеческого мира в целях своего существования, но отличается от него своей вневременной долговечностью, противоположной постоянной изменчивости действительного мира. Необходимо отметить, что понятие «объект» для У. Такера подразумевает именно особую пластическую форму, «объектную скульптуру» [7, р. 13]. «Объектная скульптура» является неким подобием объектов повседневной жизни, отличаясь от них своей уникальностью, функциональной бесполезностью и художественным статусом. В то же время, по мнению У. Такера, скульптура должна обладать собственным пространством, созданным именно для нее, где потенциальная аудитория была бы лучше организована, чем на улице или в другом эгалитарном пространстве [7, р. 13].

Скульптуры «нового поколения» и работы Э. Каро 1960–1970-х годов имеют скорее интерьерный характер. Включающие в себя пространственное измерение, они, помещенные в замкнутое пространство, воспринимаются как объемные абстрактные картины. Сходство с живописью подчеркивается также тем, что эти скульптуры в большинстве своем раскрашены. Произведения «нового поколения» могут иметь трехмерную композицию, как бы развиваясь в различных направлениях, но при этом оставаясь абстрактными. Будучи всего лишь раскрашенными металлическими компонентами, они становятся «скульптурными объектами», помещаясь в определенный контекст, концентрирующий внимание на них. Работы «нового поколения» являются прообразами английских инсталляций последующего времени и других новых пластических форм, появившихся в конце 1960-х — 1970-е годы. Эти произведения создают сложную пространственную композицию внутри себя, неотъемлемо находясь и во внешнем пространстве. Они в наименьшей степени подвержены творческому преобразованию со стороны художника, сохраняя собственные «объектные» качества. Но, в отличие от более новых концептуальных форм, эти скульптуры еще не организованы в соответствии с какой-либо сложной идеей и представляют собой модификации идеи чистой пластической формы.

Все это справедливо и по отношению к тем произведениям Э. Каро, в которых его критики видели отказ от прежних принципов радикальной абстракции. В них действительно использованы более разнообразные художественные средства и приемы, чем в предшествующий период. В некоторых случаях они даже могут вызывать отдаленные ассоциации с традиционными методами и техниками скульптуры. В то же время изменение в отношении мастера к форме скульптуры не исчерпывалось чисто техническими переменами, связанными с обработкой поверхности или выявлением тех или иных возможностей материала. Начиная с 1970-х годов, его творчество поднимается на качественно новый уровень, связанный с глубокой разработкой проблемы пространства. Новые черты, появившиеся в работах Э. Каро, были, как выяснилось позднее, связаны с генезисом концептуальной художественной формы, вбирающей в себя качества и скульптуры, и живописи, и даже архитектуры.

Литература

1. *Котломанов А. О.* Энтони Каро в истории современной скульптуры. Часть 1. 1960-е. Каро и «новое поколение» // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2014. Вып. 2. С. 103–110.
2. *Krauss R.* How paradigmatic is Anthony Caro? // *Art in America*. 1975. N 5. P. 81–83.
3. *Silvester D.* Caro // *Silvester D.* About modern art: critical essays, 1948–1996. London: Chatto & Windus, 1996. P. 287–292.
4. *Tucker W., Scott T.* Reflections on sculpture // *Art in theory, 1900–1990*. Oxford: Blackwell, 1992. P. 784–786.
5. *Alloway L.* The arts and the mass media // *Art in theory, 1900–1990*. Oxford: Blackwell, 1992. P. 700–703.
6. *Tucker W.* The object // *Tucker W.* The language of sculpture. London: Thames & Hudson, 1974. P. 107–128.
7. *Tucker W.* An essay on sculpture // *Studio*. 1969. Vol. 177, N 907. P. 12–13.

Статья поступила в редакцию 8 марта 2014 г.

Контактная информация

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