

Одрехівський В.В.

пошуковець, навчальний майстер кафедри монументально-декоративної скульптури Львівської національної академії мистецтв

**МОНУМЕНТАЛІЗМ
В СУЧАСНІЙ СКУЛЬПТУРІ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ
АНИША КАПУРА**

Анотація. У статті розглядаються проблеми сучасної монументальної скульптури на прикладі творів британського художника Аніша Капура. Проводиться художній аналіз творчих робіт митця, експонованих на виставках у галереях Києва та Парижу.

Ключові слова: монументальна скульптура, монументальність, простір, масштаб.

Аннотация. Одрехивский В.В. Монументализм в современной скульптуре на примерах произведений Аниша Капура. В статье рассматриваются проблемы современной монументальной скульптуры на примерах произведений британского художника Аниша Капура. Проводится художественный анализ творческих работ мастера, экспонированных в галереях Киева и Парижа.

Ключевые слова: монументальная скульптура, монументальность, пространство, масштаб.

The summary. Odrakhivskyy V.V. Monumentalism in the contemporary sculpture on the example of the works of Anish Kapoor. In the article it is considered the problems of the contemporary monumental sculpture on the examples of the works of British artist Anish Kapoor. It is developing analysis of creative works of the artist, exhibited at the exhibitions in galleries of Kyiv and Paris.

Keywords: monumental sculpture, monumentality, space, scale.

Постановка проблеми та аналіз останніх публікацій. Дуже часто в наш час музеї сучасного мистецтва стають тим місцем, де експонуються скульптури або інсталяції дуже великого розміру, які мають мистецьку якість монументальності. Або не тільки експонуються готові твори митця, а створюються спеціальні роботи на замовлення, під конкретний зал певної інституції, себто для інтер'єру. Твори, які часто за своїми масштабами далеко виходять за рамки монументальної скульптури (в їхньому дещо класичному розумінні, наприклад, як пам'ятники), встановленої у міському середовищі між будинками – в екстер'єрі, і тим самим створюють нові категорії мистецьких проблем. Створені тільки для конкретного місця і простору, вони просто нездатні існувати в іншому. Для певних виставкових часових обмежень вони є «тимчасові» за своїм характером – на відміну від пам'ятників і монументів, метою яких є стояти «вічно». Тим не менш колосальні розміри цих творів, визнання поважними мистецькими інституціями, подекуди на національному рівні, активний суспільний ажіотаж довкола, присутність у публічному середовищі (хоч і не в екстер'єрі), здається, дають їм право створювати нову категорію «пам'ятників-монументів».

Аналіз останніх публікацій показав, що тема монументальної скульптури у її неklasичному вигляді в українському мистецькому просторі ще мало висвітлена і в основному відображена тільки в мистецьких періодичних виданнях.

Формулювання цілей статті. Через наш пошук ми намагатимемося проаналізувати деякі мистецькі твори, а точніше інсталяції сучасного мистецтва, які тяжіють до категорії монументальної скульптури, а головною проблематикою залишатиметься питання концепції масштабу і монументальності у сучасному мистецтві. Таким чином, ми розглянемо різні ключові взаємозалежні моменти, такі як простір, розташування твору в ньому, роль масштабу та взаємовідношення глядача з твором.

Виклад основного матеріалу дослідження. Гранд Палє (в перекладі з фр. «Великий Палац») був побудований в Парижі у 1900 році для Всесвітньої виставки. Його архітектура, яка складається з металу і скла, створює виняткове середовище для експозицій. Унікальний і незвичний простір для сучасних художників, котрі звикли найчастіше працювати (якщо мова йде про приміщення) в нейтральному середовищі, як в галереях, які в інтер'єрі часто нагадують білі зали кубічної форми (навіть одна з великих лондонських галерей так і називається «White Cube», що в перекладі з англійської означає «Білий Куб»).

З 2007 року, після реставрації, Гранд Палє, у співпраці з Міністерством культури і зв'язку Франції, запускає проект під назвою «Монумента», метою якого є пропонувати кожного року відомому сучасному художнику створити твір, спеціально призначений для головного простору цієї будівлі – під його грандіозним нефом. Цей проект дозволяє кожного разу по-іншому поглянути, переосмислити це місце, доповнює й урізноманітнює мистецькі події, які проводяться в палаці. Така практика вже з 2000 року також існує у

Надійшла до редакції 19.12.2012

Лондоні у Національній галереї модерного і сучасного мистецтва Тейт Модерн, де щороку художники створюють спеціальний монументальний твір для найбільшої зали цього музею – Турбін Хол.

Слово «монументальність», одне з ключових понять цієї статті, є багатозначним в залежності від контексту його використання, а подекуди й суперечливим терміном у історії мистецтва і сучасній критичній думці. Насамперед він використовується, щоб дати уявлення про те, що конкретний твір мистецтва або його частина є велична, благородна, шляхетна, піднесена в концепції, яка має певні властивості міцності, стабільності і позачасовий характер, притаманний великій архітектурі. Це певним чином може охарактеризувати величину твору, але не є прямим синонімом «великого» в якості розміру.

Концепція монументальності не прив'язується лише до розмірів твору, а особливо полягає в тому, як форма розбудовується і твориться. Велич і потужність досягаються за допомогою великих мас, які домінують у творі і, навіть якщо існують малі деталі, вони підпорядковані великим об'ємам і масам. Для монументального твору властива внутрішня чітка архітектоніка.

Перший контакт з твором мистецтва є одночасне фізичне і чуттєве сприйняття, особливо коли йдеться про твори у великому масштабі. Є деякі роботи, котрі володіють неймовірною емоційною енергією впливу і серед них творіння Аніша Капура «Левіафан» може слугувати яскравим прикладом.

Для четвертої щорічної виставки «Монумента» у 2011 році був запрошений британський митець родом з Індії.

На початку роботи над проектом Аніш Капур так описав свої емоції відносно Гранд Пале: «Гранд Пале є спорудою незвичайного розміру... і це якраз ця властивість «гігантчності», яка становить принципову складність для художника. Отже необхідно знайти рішення, придумати твір, який би «працював» з цим об'ємом настільки горизонтально, настільки й вертикально. Вертикальність цього простору по-особливому створює проблеми. Тому що світло підсилює складність і це кидас мені справжній виклик» [1].

Скульптура Аніша Капура давно мали тенденцію до досить таки агресивного вторгнення в поле зору глядача (бурхлива емоційна і фізична реакція по відношенню до скульптури) так як і просторова окупація, заповнення найбільш можливого рівня. Висота «Левіафана» складає майже 35 метрів і таким чином залишається не більш ніж 2 метри до металевих конструкцій стелі палацу. Ми дійсно досягаємо лімітів простору (Рис.1).

Створений з мембрани PVC, цей твір складається з чотирьох з'єднаних між собою сфер, які є надуті, наповнені повітрям і які творять єдиний об'єкт скульптури. В плані нагадуючи трилисник, вони повністю повторюють внутрішню форму палацу.

Гранд Пале є одним з найбільш вражаючих виставкових просторів у світі. Це неймовірний об'єм наповнений світлом, який має свою власну красу, свій власний стиль. Зробити інсталяцію у цьому будинку вимагає врахування властивих йому елементів, насам-

перед світла. Як сказав Аніш Капур, він би хотів, «щоб глядач був шокованим естетично і фізично» [2].

На початку глядачеві пропонується ввійти в світ незвичної атмосфери – всередину в «Левіафана», який займає площу приблизно 150 м кв. (Рис.4). Коли ми заходимо всередину, «Левіафан» набуває специфічного значення. Як зазначає художник: «Досягнути ефекту суто фізичними засобами, щоб забезпечити унікальний досвід – емоційний і філософський» [3]. Як не дивно, тут усередині ми знаходимо це почуття нескінченності, властиве відкритим зовнішнім просторам. Ми не знаємо де саме ці три діри закінчаться, куди вони нас заведуть, це викликає особливу цікавість. Але спостереження і дослідження простору закінчується там, де художник ставить свої бар'єри, створюючи цим обмеження.

Критик мистецтва Денис Гілен, в монографії про Аніша Капура, ділиться думками стосовно цього аспекту: «Ми схильні порівнювати роботи Капура з губками, збільшення яких є двояким: вивернуті назвні розширенням їх об'єму і завернуті всередину інвагінацією поверхні, що, для двох випадків, полягає у переробці навколишнього середовища, відповідно своєю колонізацією і поглинанням. Нічого дивного – те, що уявно постає замість скульптури, гігантське, в дійсному масштабі, викликає запаморочення, що провокує ці вихори чи гігантські роти, які готові просто поглинути глядача» [4].

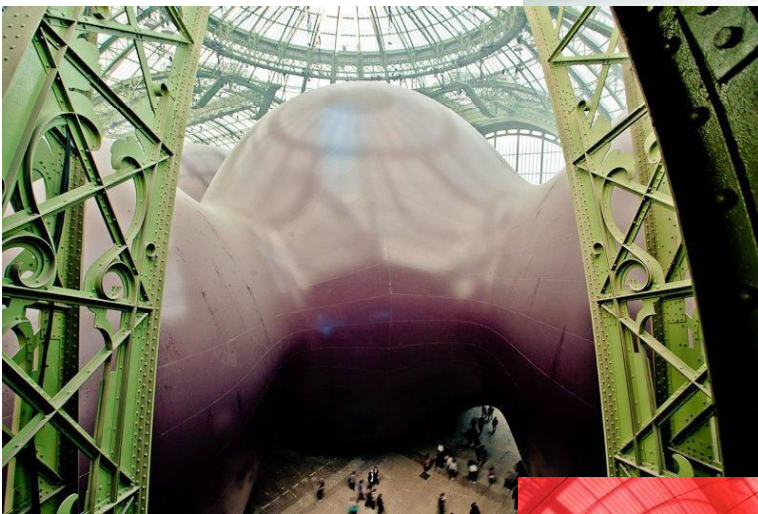
Художник заявляє про свою роботу: «Моєю амбіцією є запропонувати «ударний» твір, який би створював гру з простором і нефом Гранд Пале. Ось чому моїм бажанням було створити скульптуру дуже великого розміру, яка могла б адаптуватися або, ще краще, вписатися, «упакуватися» в будівлю. Я хотів, щоб вона давала бажання нею милуватися якийсь час, не поспішаючи. Час, який я уявляю насиченим і органічним» [5].

Як пише відома американська письменниця і мистецький критик Сюзан Стюарт у одному зі своїх теоретичних пошуків, ми можемо дивитись на гігантське, але бачити його тільки частково: «Наше найбільш фундаментальне відношення до гігантського сформульовано в нашому відношенні до пейзажу, у нашому безпосередньому і дійсному відношенні до природи, оскільки вона оточує нас. [...] Ми є охоплені гігантським, оточені ним. В той час, коли ми знаємо мініатюру як просторове ціле, гігантське ми знаємо тільки частково. Ми рухаємося через пейзаж; він не рухається через нас. [...] Ми знаходимо мініатюру на початку приватної, індивідуальної історії, тоді як гігантське – в походженні історії суспільства і природи. Гігантське стає поясненням для навколишнього середовища, фігурою на межі між природним і людським» [6]. І вона продовжує, розвиваючи цю концепцію відношення глядача з об'єктом великого масштабу (і ми можемо розглядати його як твір мистецтва): «Нашим бажанням є створити навколишнє середовище для мініатюри, але таке середовище є неможливим для гігантського: навпаки, гігантське стає нашим навколишнім середовищем, поглинаючи нас як природа. Є важливим, щоб в репрезентації через публічне середовище гігантське було «вище» і «по-

*Рис.1 Аніш Капур,
«Левіафан», мембрана
PVC, 34 x 72 x 100 м, Гранд
Пале, Париж, 2011*



*Рис.2-3 Аніш Капур,
«Левіафан», мембрана PVC,
34 x 72 x 100 м, Гранд Пале,
Париж, 2011*



*Рис.4 Аніш Капур, «Левіафан»
(вигляд із середини),
мембрана PVC, 34 x 72 x 100 м,
Гранд Пале, Париж, 2011*





*Рис.5-7 Аніш Капур, «Пам'ять»,
сталь, 4,5 x 14,5 x 9 м,
ПінчукАртЦентр, Київ, 2012*

над». Традиційно ця властивість використовується у скульптурі в громадському середовищі, у скульптурі увіковічнення і прославлення. У живописі і літературі гігантське є питанням встановлення співвідношення описуваного пейзажу до описуваної фігури, тоді як тривимірність скульптури змушує враховувати прямий зв'язок її матеріальності з людським (реальним) масштабом глядача. [...] Якщо мініатюра робить людське тіло гігантським, то гігантське навпаки трансформує тіло в мініатюру, особливо, підкреслюючи «іграшковість» і «незначущість» тіла по відношенню до нього» [7].

Це якраз випадок з роботою Капура: через свою монументальність і спосіб розвитку у просторі, є неможливим мати її цілісний вигляд. Обходячи її з усіх сторін, глядач уявно відтворює властиву їй форму трилисника більш чи менш точним способом. Як пояснював про куб Мерло-Понті у «Феноменології сприйняття», що єдність думки і об'єкта не доведена: це тільки розум може візуалізувати форму твору.

Відомий французький архітектор Жан Нувель по-іншому інтерпретує цю ідею під час зустрічі з Анішем Капуром і куратором виставки Жаном де Луазі: «Коли ви робите сферу і коли вам видно тільки одну частину в обхідному баченні по відношенню до такої складної збіжної системи, ви не маєте жодного уявлення про відстань, ви можете не мати жодного уявлення про

масштаб: ви не знаєте чи це більше, ви не знаєте чи це менше, ви не знаєте куди воно вас заведе. Очевидно є щось базоване на еліпсі, однак ми не бачимо великої частини простору. Це оперування простором є актом великих знань і актом дуже сміливим» [8].

Зовні «Левіафан» є настільки великим, що його неможливо побачити усього одночасно. Для цього твору може слугувати референцією відома індійська притча «Про слона і шістьох сліпих». В ній оповідається про те, як вони не могли дійти згоди про форму і загальний вигляд слона через те, що кожен торкався його різних частин тіла.

Насправді ж «Левіафан» є образом біблійного монстра, втілення темної і могутньої сили. Він з'являється у книзі Йова, у книзі пророка Ісаї і деяких псалмах. Розмовляючи з Йовом, Бог назвав морське чудовисько «левіафаном»: «Чи можеш спіймати на гачок і витягнути левіафана? Чи всунеш ти кільце в його ніздрі? Чи зможеш розважатися з ним, як з пташкою, або прив'яжеш його, для дівчаток своїх? Можеш відкрити його рота?» [9]. Левіафан згадується також, коли говориться про кінець світу і прихід Месії. Він описаний як тварина, яка «вдаряє самим лише поглядом». Таким чином для Аніша Капура «Левіафан» є величною архаїчною силою пов'язаною з темрявою, монстр «переповнений» своїм тілом.

Він дає концептуальне пояснення свого твору, підкреслюючи також сенс масштабу. Художник стверджує, що масштаб залишається загадкою. Це важливий інструмент скульптури, використовуючи який, можна вміло орудувати простором і впливати на нього. Велика річ не обов'язково повинна бути великого розміру – все полягає в сенсі. «Художники піднесеного, від Мікельанджело до Каспара Девіда Фрідріха, в ньому черпають фундаментальні елементи. Куди поставити людину в контексті Всесвіту, ось запитання! Місце виставки – у Королівській академії мистецтв в Лондоні чи під небом Парижа – міняє контекст, але поетика залишається такою ж. Я хочу спричинити ставлення до нескінченності нашої космічної системи і до темряви нашого внутрішньо-тілесного світу. Людина запитує себе, що криється під землею корою, над стратосферою, під власною шкірою. Скульптор також, виходить з фізичних даних і переходить до метафізичних. Скульптура є простим способом ставити очевидні питання про матеріальність світу. Моя проблематика завжди полягає в придумуванні об'єктів, які є об'єктами некомфортними, надто великими, надто складними для спостереження і вивчення поглядом, надто непорядкованими... Мистецтво часто заплутується в бажанні бути легкотравним, прийнятним, дружнім і таким, що подобається, як «ласкаво-запрошуюча» сила» – вважає Аніш Капур [10].

«Левіафан» не може існувати окремо від Гранд Пале: всередині і назовні, ми бачимо тіні нефу будинку, які його ділять на сегменти. Це не просто палац, що міняє скульптуру, але також і «Левіафан», який своїм образом втручається у внутрішню структуру будівлі.

Пропозиція Аніша Капура для «Монументи» має прямий зв'язок з архітектурою палацу. Йдеться про те, що потрібно було реалізувати піднефом подвійне завдання, одночасно інтер'єру і екстер'єру. Метою було заплутати глядача, створити враження ніби ми вже знаходимось назовні, хоча насправді, ми є закриті та обмежені в інтер'єрі будинку. Це може ставати справжнім досвідом величчя, зустріччю людини з архітектурою.

Видається, що «Левіафан» створює конкуренцію для Гранд Пале, ставлячи наступні запитання: Хто є більший? Хто домінує? Хто має більшу вагу/вагомість? Це місце, що вміщає твір, чи твір, що вміщає місце? Це просторова окупація, яка штовхає таким чином візуальне вторгнення аж до його кульмінації. Це об'єкт нездатний вийти за межі цього визначеного простору, нездатний покинути своє місце. Скульптура позиціонується у тісному зв'язку, в діалозі, в прямій конфронтації з місцем і простором (Рис.3).

Розмір «Левіафана» не допускає будь-який «інтимний» стосунок з ним (Рис.2). Чим більшим є об'єкт, тим більше він потребує простору. «Левіафан» заповнює весь простір Гранд Пале так, ніби цей палац «вагітний».

Один з основоположників течії ленд-арту, американський художник Роберт Смітсон мав цікаву думку про вплив місця на твір: «Скульптура, навіть якщо вона нефігуративна, є також зумовлена архітектурними деталями. Підлога, стіни, вікна і стеля визначають ліміти скульптури для інтер'єру. Багато нових скульптур ви-

грають у масштабі у великому розмірі. Потрібно, щоб стіни сучасних музеїв більше не існували як стіни, з їхнім власним характером і недоліками. Краще б художники могли обдумувати виставковий простір як систему поверхонь і ліній» [11].

Нагадуючи порівняння Сюзан Стюарт про мініатюру і гігантське, є очевидно, що «мініатюра репрезентує ментальний світ пропорції, контролю і балансу, в той час як гігантське становить фізичний світ безпорядку і диспропорції. Є помітним, що найбільш типовим світом мініатюри є іграшковий будинок, в той час як найбільш типовим світом гігантського є небо – велике і неосяжне, недиференційований простір позначений тільки постійним рухом хмар з їхніми аморфними формами» [12].

Таким чином у творах Аніша Капура, концепція масштабу постає питанням не тільки розміру, а й сенсу – того, який ми пов'язуємо з тим, що бачимо. Форми є наскільки увігнуті, настільки й опуклі, маси іноді легкі, іноді важкі, порожнеча з одного боку, з іншого наповненість. Ми занурилися у границю між двовимірним простором метафізичних і поетичних думок і тривимірним простором тіла, в якому подвійність правил дозволяє гру і творчість. Проходячи по скульптурі поглядом так як і своїм тілом, глядач таким чином створює, виходячи з ліній і форм, матеріалів, кольорів, відображень, свою власну репрезентацію і свій власний досвід чуттєвого, просторового і символічного середовища; і навзаєм середовище конструює відвідувача. Чи не є це для людей, по суті, ще одним способом відчутти простір?

Інтер'єр «Левіафана» є повністю червоний (Рис.4). У цьому творі, як і в інших творах художника, колір грає істотну роль, оскільки він є фундаментальним елементом загалом у мистецтві Аніша Капура. Він є не просто для декорування або для збагачення твору, а частиною ідейної концепції твору, і завжди чистий і однорідний, без домішок. В роботах художника кінця 1970-х початку 1980-х років, він реалізує скульптури повністю вкриті насиченим пігментом. Меншого розміру, по відношенню до творів створених пізніше, ці скульптури становлять референцію до індійської традиції ставити чисті пігменти при вході у храми. Для Капура, «пігмент сприяє тому, щоб надавати об'єктові невидимості, створювати візуальне враження Гештальта, все об'єднувати, для якого поняття зпереду, ззаду, збоку були б практично неіснуючі» [13].

З цієї точки зору, «Левіафан» становить черговий експеримент: всеосяжний і всеохоплюючий монохром, в який ми пірнаємо, як занурення. Це так ніби колір пронизував глядача аж до кісток. Колір тут постає невід'ємною частиною композиції.

Аніш Капур завжди задіює глядача, щоб він рухався, був активним, переміщувався і перебував у тісній взаємодії з твором мистецтва. «Левіафан», чи може він претендувати на те, щоб належати до арт-тоталь? Твори арт-тоталь характеризуються одночасним використанням численних мистецьких засобів і дисциплін, зі збереженням їх символічного, філософського і метафізичного наповнення. Це використання з'явилося через бажання відображати єдність життя.

Коли ми заходимо всередину в цю скульптурну інсталяцію, звуки є спотворені, червона напівпрозора мембрана трансформує наше бачення зовнішнього світу, вологість нас пригнічує, а перенасичене повітря створює невелике запаморочення. Більше того, внутрішній простір цього арт-об'єкту стає місцем для перформансів, спектаклів, концертів та інших мистецьких подій. Відомий англійський музикант Річі Хавтін організував музичне шоу під нефом Гранд Пале біля «Левіафана»: «Розташований на позолоченому балконі Гранд Пале, Річі Хавтін, мініатюрна фігура у величезному просторі заповненому чисельною публікою і монументальною скульптурою, творив містичне звукове дійство, перформанс підсилений грою гіпнотичного світла і декорацій. З самих надр плоти монстра, оглядаючи вражаючий органічний всесвіт, відвідувачі спостерігали деформовані ехо концерту. Підвищені басы підсилювали вібрацію червоно-крової мембрани «Левіафана», та створювали загальне звукове, візуальне і сенсорне враження» [14].

Вперше у Східній Європі Аніш Капур був представлений на виставці у Києві у ПінчукАртЦентрі. Тут експонувалося кількадесят скульптур і макетів митця. Серед них найбільшою була «Пам'ять» («Memory»), яка як і «Левіафан» поставала у тісному зв'язку і прямій конфронтації з місцем і простором свого перебування (Рис.5, Рис.6).

Контраст текстур між середовищем і скульптурою у даному випадку є прямо протилежним до того, який ми могли спостерігати у Гранд Пале: якщо там скульптура була з делікатної вібруючої мембрани, відполірованою, чистою і монолітною по відношенню до численних металевих конструкцій палацу, то тут металева куля, створена з іржавих сталевих листів, грубо зварених між собою, поміщена у практично «стерильний» своєю білизною простір одного із залів ПінчукАртЦентру.

Незважаючи на свої фізичні відмінності, ці дві скульптури мають спільні концептуальні риси, які їх об'єднують. В тому числі, неможливість мати загальний вигляд твору, пропозиції ввійти чи заглянути всередину роботи, і цим створивши поштовх до уявної візуалізації зовнішньої загальної форми об'єкта (Рис.4, Рис.7).

Присутність і відсутність форми, наповненість і порожнеча є характерними для значної частини робіт митця, який стверджує: «Порожнеча не мовчить. Для мене вона завжди була перехідним простором, простором між чимось. Це має безпосередній зв'язок із часом. Як митця, мене завжди цікавило, як може хтось певним чином «знову побачити» той «найперший момент» творчості, де все можливе і нічого поки що не відбулося. Це простір появи... «чогось», що живе у присутності роботи» [15].

Висновки. У протиставленні до пасивного характеру взаємодії (аналізу, оцінювання, спостереження, милування і т.д.) з мистецтвом, сучасні художники ще й залучають глядача до активної участі. Їхні твори починають існувати повністю, повноцінно, коли глядачі знаходяться поруч або всередині роботи, коли фізично

взаємодіють з творами, коли стають їх частиною. Присутність глядача є невід'ємною, для того щоб твір набув свого сенсу і вплив задум художника (і це також може мати тісний зв'язок з філософською думкою, яка стверджує, що всі речі, створені людиною, втрачають свій сенс, коли остання є відсутня).

Повернувшись на мить до історії, наприклад, до Стародавнього Єгипту, в якості референцій монументальних форм, ми маємо приклад древніх храмів, гробниць фараонів, пірамід, які якраз апелюють до величі та потужності властивих цим монументальним формам.

Ми можемо сказати, що монументальність, виходячи з факту, що вона розглядає людину і її тіло як «мініатюрну і незначну присутність», стає засобом, який може нагадувати форму домінування і впливу влади. Таким чином, через ці скульптури і монументи, ми можемо мати відчуття і враження своєї незначущості по відношенню до них і до світу в цілому.

Ця концепція монументальності була активно використовувана в релігії та політиці впродовж усієї історії (особливо в архітектурних спорудах і монументах).

Сьогодні ж вона набуває іншого характеру. Часто монументальність спекулює і грає на емоціях глядача, таким чином ставши масовим продуктом споживання повністю інтегрованим у суспільство спектаклю [16].

Література:

- [1]. Gouzon A. Anish Kapoor – Leviathan / Gouzon Alain // Monumenta 2011 – Grand Palais. – 2011. – С. 3
- [2]. Там само.
- [3]. Там само.
- [4]. Gielen D. Anish Kapoor, Melancholia. – Hornu: MAC's, 2004. – С. 41-42
- [5]. Monumenta 2011 : [interview with Anish Kapoor / Christophe Ecoffet] // VernissageTV. – 2011. – May 7.
- [6]. Stewart S. On Longing, Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. – London: Duke University Press, 1993. – С. 71
- [7]. Там само. – С. 90
- [8]. Rencontre entre Anish Kapoor et Jean Nouvel. Режим доступу до джерела: <http://2011.monumenta.com/en/2011/medias/view/33/rencontre-entre-anish-kapoor-et-jean-nouvel>
- [9]. Книга Йова, Левіафан [40-41]
- [10]. Duponchelle V. L'infini selon Anish Kapoor. – Paris : Figaro, 2011. – С.8
- [11]. Tiberghien G.A. Land Art. – Paris: Éditions Carré, 1993. – С. 63
- [12]. Stewart S. On Longing, Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. – London: Duke University Press, 1993. – С. 74
- [13]. Artscape. Exposition et culture à Paris. Режим доступу до джерела: <http://www.artscape.fr/anish-kapoor/>
- [14]. Granja C. Culture, La grand-messe du pape de l'électro, 22 juin 2011
Режим доступу до джерела: http://www.lexpress.fr/culture/musique/richie-hawtin-face-au-leviathan-d-anish-kapoor_1004981.html
- [15]. Шнайдер Е. Аніш Капур / Шнайдер Екхард, Бйорн Гельдхоф // ПінчукАртЦентр. – 2012. – 1 травня. – С.6
- [16]. Дебор Г. Общество спектакля, 1967. Режим доступу до джерела: http://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html?q=lib/theory/debord/society_of_spectacle.html