А.А. Дудина

МУСОР КАК СРЕДСТВО ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНАРДО ДРЮ (В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК АВАНГАРДА)

Статья посвящена творчеству современного американского художника Леонардо Дрю, использующего мусор, природные материалы и их изображения в своих инсталляциях и ассамбляжах. Затрагивается история наделения нехудожественных предметов статусом произведений искусства представителями авангардистских течений прошлого.

The article is devoted to the creativity of contemporary American artist Leonardo Drew, who uses garbage, natural materials and their images in his installations and assemblies. The history of giving non-artistic objects to the status of works of art by representatives of the avant-garde trends of the past is touched upon.

Ключевые слова: Леонардо Дрю, современное искусство, инсталляция, ассамбляж, мусор, джанк-акт, реди-мейд, традиции авангарда.

Keywords: Leonardo Drew, contemporary art, installation, assembling, garbage, junk act, red-maid, avant-garde traditions.

Леонардо Дрю — современный американский художник, получивший мировое признание и успешно работающий в области нефигуративного искусства. Исследование его творчества, до настоящего времени остающегося вне поля внимания отечественной художественной критики и историографии, представляется важным

для понимания тенденций развития американского искусства конца XX — начала XXI в. как части мирового художественного процесса.

В своих ассамбляжах и инсталляциях Леонардо Дрю активно использует отбросы, реди-мейд [1] и природные материалы. В связи с этим анализ его творчества необходимо предварить краткой историей включения этих ранее нетрадиционных материалов в художественный контекст.

Феномен использования мусора в качестве художественного материала своими истоками восходит ко второму десятилетию XX века. Исследователи (В.В.Бычков, В.Д.Седельник, Х.Рихтер) связывают это явление с поисками нового визуального языка в условиях глобального кризиса европейской цивилизации представителями художественного направления дада, особенно Куртом Швиттерсом (хотя следует отметить, что еще раньше элементы мусора — куски старых газет и афиш, фрагменты этикеток от бутылок включали в свои коллажи основатели кубизма Пабло Пикассо и Жорж Брак). Обращение к такому нехудожественному, подчеркнуто низменному материалу, как мусор, — отбросам, остаткам ранее представлявших ценность вещей, лишенным их формы и смысловой составляющей, — полностью укладывалось в контекст лозунгов дадаистов о смерти старого искусства, их отказа от буржуазных ценностей, эстетики, памяти и морали (по определению теоретика направления Тристана Тцара, «дада — антиискусство, антиобщество, антисистема») [2].

Для Швиттерса мусор — не просто доступный материал, это и метафора безвозвратного утраченного прошлого, и прием, позволяющий соединить искусство с реальностью. Для определения своих работ, постепенно выходящих из границ плоскости в пространство, Швиттерс использовал классические художественные термины, добавляя к ним приставку merz (возникла из обрывка листовки с рекламой «Коммерц-унд-приватбанка») — мерц-рисунок (коллаж), мерц-картина (ассамбляж). Следуя этой логике, представляется, что масштабную инсталляцию Merzboy допустимо соотносить с эволюционирующей архитектонической пластикой. Постоянное изменение, сам процесс, становится произведением искусства в такой же степени, как материализованный конечный результат.

Вопреки антиэстетическим идеями дадаистов, гармонизирующей основой построения мерц-объектов Швиттерса является композиция. Как отмечает В.В.Бычков, «в этом плане Швиттерс был маргинальной фигурой в движении дадаистов, но его технические приемы создания артефактов имели большое будущее в искусстве XX в.» [3].

В дальнейшем использование мусора в качестве средства художественной выразительности получило развитие в творческих экспериментах представителей различных авангардистских течений.

В частности, один из основателей поп-арта Роберт Раушенберг, работая «прорыве между искусством и жизнью» [3], в определенной степени продолжает пространственно-образные эксперименты Швиттерса, создавая путем сочетания живописи с различными предметами комбинированные произведения. Однако мусор в его работах не ассоциирован с обломками прошлого, это привычные и узнаваемые фрагменты повседневности, реди-мейд, привнесенный в художественный контекст для его нового осмысления.

Родоначальник автодеструктивного искусства Густав Мецгер в саморазрушающихся работах воспроизводит «одержимость уничтожением, которой люди подвержены как по одиночке, так и в массе», утверждая, что «саморазрушающиеся живопись, скульптура и конструкция — это полное единство идеи, места, формы, цвета, метода, времени и процесса разложения» [5].

«Ожившие» мета-объекты [6] из деталей сломанных механизмов и металлолома художника нового реализма Жана Тэнгли — примеры самосоздающихся и самоуничтожающихся произведений, пародия на техническую цивилизацию с ее ценностями, рушащимися «сами по себе», которая со временем сменяется размышлениями о судьбах мира, стоящего на пороге ядерного коллапса. Представитель того же направления Арман создает «портреты»-ящики, наполненные принадлежавшим «моделям» мусором, а затем и аккумуляции [7] социологической реальности, полагая, что «именно разнообразный мусор может лучше всего рассказать о повседневной жизни общества».

Миммо Ротелла изобретает технику деколлажа, основывающуюся на обнажении слоев при отрывании кусков от массивов, наклеенных

на рекламные тумбы старых киноафиш, вычленяя и комбинируя фрагменты некогда единого целого; позже «афишисты» переходят к практике сохранения формы фрагмента реальности, являющегося плодом коллективного творчества и дополняющегося как обществом, так и художником.

Представитель джанк-арта [8] Ричард Станкевич обращается к эстетике ржавого металла и создает окрашенные тонким юмором абстракции, тяготеющие к фигуративности конструкции на стыке скульптуры и ассамбляжа. Джон Чемберлен исследует пластические возможности старого металла, который красит, а затем моделирует путем его сочетания новые объемы и формы.

Художники итальянского арте повера [9], пытаясь «сбросить» искусство с пьедестала, видят в мусоре не только антипод коммерчески благополучным художественным материалам, но и носитель экзистенции простого человека, и концентрируются, в отличие от представителей минимализма, на поэтике артефакта.

В творчестве представителя московского концептуализма Ильи Кабакова мусор имеет коннотации с «образом советской действительности», «архивом воспоминаний» и современной культурой, характеризующейся «недоделанностью, незавершенностью форм, непродуманностью» [10].

Британские художники Тим Ноибл и Сью Вебстер, работающие в жанре трэш-арта [11], посредством ассамбляжей-«обманок» из мусора, своеобразного иронического театра теней, исследуют оптическую природу восприятия искусства и способности человеческого глаза к самообману.

Вик Мунис, создавая из мусора реплики известных произведений, и ХА Шульт, экспонируя по миру «мусорную армию», занимаются, как и другие представители эко-арта, «художественной утилизацией» мусора, пытаясь решать экологические и гуманистические задачи.

Таким образом, мусор со временем стал для художников универсальным синтетическим материалом, готовым, в зависимости от решаемых задач, к порождению многовариативных форм и смыслов.

Одним из современных художников, активно использующих мусор



Рисунок 1. Леонардо Дрю. «Номер 8». 1988 г.

в своих работах, является Леонардо Дрю. Причины выбора данного средства художественной выразительности, становятся понятными при обращении к его биографии.

Леонадро (Лео) Дрю (1961 г.р.) — афроамериканец, его детство прошло в жилищном проекте Бриджпорта (такие кварталы-гетто в США прочно ассоциированы с нищетой, жилищной сегрегацией, наркоторговлей, отсутствием социальных лифтов), в доме, окна которого выходили на мусорную свалку. С раннего возраста его отличали способности к рисованию. Свои работы на местной выставке он представил в 13 лет, а через два года попал в зону интересов DC Comics и Marvel Comics. Дрю изучал дизайн в Новой Школе дизайна в Нью-Йорке (Parsons School of Design), в 1985 году получил степень бакалавра изящных искусств в колледже Купер Юнион (Cooper Union). Вскоре после этого он обращается к нефигуративному искусству (по собственному признанию художника, под влиянием творчества Джексона Поллока и Пабло Пикассо). Материал для своих работ он находит на свалке, где прошло его детство.

Первое состоявшееся и получившее признание арт-критиков произведение «Номер 8» (1988) — окрашенный в черный цвет ассамбляж из дерева, бумаги, веревок, перьев и шкур, скелетных останков животных и мертвых птиц — воплощало «циклический характер существования» (рис. 1).

Эту работу в интервью Дрю именует «Матерью», он оставляет ее в личной коллекции, а тема рождения, смерти и последующего перерождения становится основополагающей для художника.

Дрю создает сложносочиненные плоскостные и пространственные инсталляции из предметов, прошедших через процессы окисления, горения и гниения. Все это позволяет достичь видимого эффекта разложения, столь натуралистичного, что зрители начинают

принюхиваться, ожидая почувствовать запах распада. Однако специфический запах существует лишь в воображении, порожденный мастерски созданной художником атмосферой зловещего очарования смерти, одновременно притягивающей и пугающей. Вид отживших свой срок предметов и материалов, останков живых существ вызывает мысли о неизбежном конце жизни, прощании навсегда, невозвратном прошлом. Однако, как отмечает американский искусствовед Лорейн Эдвардс, у Леонардо Дрю «жизнь и смерть идут в тандеме» [12], и, следовательно, смерть является лишь стадией циклического существования, вызывающей резонанс жизни.

Примечательно, что составные части «мусорных» инсталляций после экспонирования не выбрасываются, а служат основой для новых работ. Этим Леонадро Дрю не просто подтверждает исповедуемую идею о цикличности существования, но органично встраивает в нее в качестве бесконечно эволюционирующей категории процесс ресоздания произведения искусства.

Художник не дает своим работам названия, он лишь присваивает им номера (добавление к номеру буквы указывает на место создания: L — Лондон, T — Техас, S — Сан-Франциско). Этот прием не только облегчает каталогизацию, позволяя проследить хронологический порядок создания произведений, но избавляет их от давления авторской идеи, неизбежно закладываемой в названиях, оставляя простор для свободной зрительской интерпретации, основывающейся на индивидуальном опыте.

Как отмечает Дрю, «скульптуры можно рассматривать как упражнения в формализме, с другой стороны, эти работы исследуют человеческую память, с помощью широкого спектра материалов отсылая как к общим элементам человеческого опыта, так и к разнообразной истории общества» [13].

В поисках новых средств художественной выразительности Леонардо Дрю дополняет список используемых материалов старым металлом, который собирает по улицам Нью-Йорка и химически обрабатывает в студии, часто используя полученную ржавчину как краску. Первая подобная работа — «Номер 14» (1990) — остается в его личной коллекции.

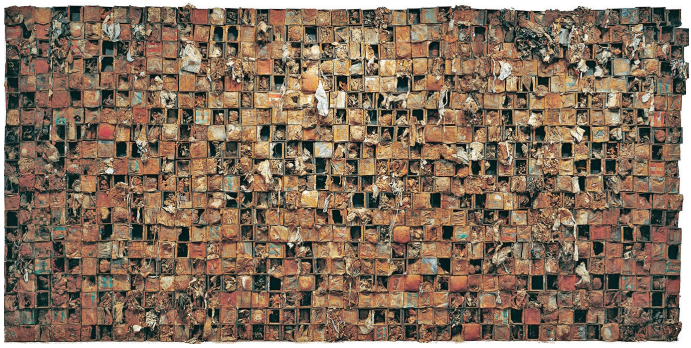


Рисунок 2.
Леонардо Дрю.
«Номер 43». 1994 г.

Поездка в Сенегал, во время которой Дрю посетил бывший рабовладельческий пост на острове Горе, послужила для художника поводом к художественному осмыслению родовой исторической травмы, характерной для афроамериканского населения США. С 1992 года он создает ряд работ, содержащих хлопок-сырец, — подвешенные к деревянной балке грязные белые мешки, напоминающие то ли саваны членов общества Ку-клукс-клана, то ли рубища рабов («Номер 29»), штабели массивов хлопка («Номер 25»), груда хлопковых ящиков («Номер 28»).

Самой впечатляющей работой становится ассамбляж «Номер 43» (1992), в котором Дрю соединят материалы, подобные использовавшимся ранее в «Номере 8» и «Номере 14». Восемьсот коробок, плотно «утрамбованных» в ячеисто-сетчатую стену, вызывают ассоциации с переполненными клетушками, в которых рабы ожидали отправки к своим новым хозяевам, или с грязными домами-сотами современных негритянских гетто. Какие-то коробки закрыты ржавым железом, из других торчат веревки или тряпки, часть зияет пустотой. (рис. 2).

Использование этих материалов символично и содержит напоминание о беспощадной эксплуатации человека человеком на хлопковых плантациях американского Юга, о работорговле, борьбе за свободу и гражданские права. Также здесь явственно просматривается параллель с ситуацией в современной Америке, где значительная часть афроамериканцев по-прежнему испытывает тяготы социального и расового неравенства.





Рисунок 3. Леонардо Дрю. «Номер 80». Фрагмент. 2002 г.
Рисунок 4. Леонардо Дрю. «Номер 90». Фрагмент. 2004 г.

При беглом взгляде стена-сетка сливается в своеобразный единый узор, отдаленно напоминая тканое полотно, однако более пристальная концентрация на деталях — кусочках хлопка, веревках, ржавом металле подвигает к пониманию их образной ассоциативной связи с микрокосмами, «заключенными» в соты-ячейки. В этом прослеживаются определенные реминисценции Луиз Буржуа («Клетки») и Луизы Невельсон («Небесный собор», «Посвящение шести миллионам»). «Сетка — это моя основа здравомыслия, иначе это был бы просто шум. <...> …Но если вы знаете, что слушать, они (детали — *А.Д.*) будут говорить с вами», — отмечает Дрю [14].

Прием с «клетками» и ящиками» художник применяет достаточно часто, используя ритмику модульной структуры (подобной графической сетке Пита Мондриана) в качестве организующей основы своих ассамбляжей и инсталляций. Такие конструкции, выполненные из дерева, металла, стекла или плексигласа, могут располагаться на стенах или в пространстве, наполняться самым разным предметным содержанием. Чаще всего это обломки материальной человеческой культуры, несущие личные ассоциации и отпечаток культурной памяти, выброшенные на свалку, которые Леонардо Дрю, в соответствии со своей идеей о цикличности существования, возрождает в произведениях искусства метафорически и визуально.

Минимализм в колористических решениях его работ (белый, черный, синий, «цвет ржавчины», «цвет земли», «цвет пепла») ассоциируется





Рисунок 5. Леонардо Дрю. «Номер 55P». Фрагмент. 2014 г.
Рисунок 6. Леонардо Дрю. «Номер 186», 2012 г.

с «монохромами» Раушенберга, техникой сплошного цвета Джексона Поллока и «живописью цветового поля» Роберта Мазарвелла.

Дрю много путешествует по миру: после поездки в Бразилию в его работах появляются цветовые акценты; во время путешествия в Японию в философии дзен-буддизма он находит подтверждение своим идеям о цикличности существования; в Китае овладевает техниками обработки бумаги.

С начала 2000-х годов артефакты со свалки художник начинает заменять их образами (подобный прием с муляжами использовали, в частности, Марсель Дюшан и Клас Олденбург) из папье-маше и литой бумаги.

Первая подобная работа «Номер 80» (2002) представляет собой своеобразный мемориал из 400 призрачных образов когда-то существовавших вещей — игрушек, предметов быта, одежды (рис. 3).

В «Номере 92» (стеклянный куб, в прозрачные пронумерованные ячейки которого помещены бумажные оттиски вентилей кранов, инструментов и выполненных в форме автомобилей флаконов для одеколона, 2003), «Номере 14F» и «Номере 15F» (3d-образы искореженных детских игрушек из литой бумаги в плексигласовых ящиках, 2015), «Номере 90» (2004) прослеживаются параллели с «портретами»-объектами и аккумуляциями Армана и «Витриной Референций» Кристиана Болтански» (рис. 4).





Рисунок 7. Леонардо Дрю. «Номер 161». Фрагмент. 2012 г.
Рисунок 8. Леонардо Дрю. «Номер 77», 2000 г.

Эксперименты со скульптурными формами из модифицированной бумаги Леонардо Дрю продолжает печатными рельефными картинами-коллажами (рис. 5), созданными в сотрудничестве со студией Pace Prints. Применяя техники глубокой печати, а также прибегая к тиснению пигментированной бумажной масссы, он получает текстурные пласты, которые соединяет между собой и закрепляет на пространстве стены.

Части коллажа с бумажными рельефами и контррельефами могут соседствовать с закрепленными на пластах сплетениями настоящих корней и кусками древесины («Номер 186», 2016) (рис. 6).

Подвергшиеся повторному уничтожению, лишенные физического естества, но получившие прежнюю форму в ином материале, деревянный мусор и найденные природные объекты обретают новую эстетику, визуально подчеркнутую ценность (триптих «Номер 26Р», 2014).

Имитируя результаты процессов разрушения и коррозии, которым время подвергает материалы, Дрю проявляет их скрытые слои («Номер 3Р», 2012; «Номер 32Р», 2014; «Номер 48Р», 2014). Это делает его сборные объекты визуально похожими на работы афишистов.

Большинство работ Леонардо Дрю связаны с пространством стены. Масштабные пространственные инсталляции, такие как «Номер 161» (2012), побуждающий зрителя идти мимо нагромождения фанерных обрезков и сухих веток — образов опустошенных трущоб или сгоревших лесов, пробираться под почерневшими от огня балками,





Рисунок 9. Леонардо Дрю. «Номер 185», 2016 г.
Рисунок 10. Леонардо Дрю. «Номер 159», 2012 г.

в промежутках между которыми пробивается свет, и уже упомянутые ранее «Номер 28» и «Номер 80», не получили значительного распространения в его творчестве (рис. 7).

Возможно, причина кроется в прошлом Дрю как традиционного графика и живописца. Однако такой способ пространственной организации работ является оправданным для решения многих задач художника. Монументальные ассамбляжи и «печатные» сборки могут закрывать огромные площади стен (так, например, размеры «Номера 129» (2009) составляют 457.2 x 1747.5 x 160 см, «Номера 77» (2000) — 426.7 x 1,706.9 x 147.3 см) (рис. 8).

Во многих работах тысячи подобных друг другу составных элементов напоминают очертания перемещенной на вертикальную плоскость плотной городской застройки. Драматическую динамику композиции придают диагонали — ощетинившиеся сплетения корней («Номер 134D», 2009) или куски дерева, вырывающиеся из «равнинного рельефа» картины в пространство «Номер 185 2016) (рис. 9). Соединяя искусственные и естественные материалы и формы, художник исследует взаимодействие природной сущности и индустриального мира, внутренние конфликты, неизбежно порождаемые их симбиозом. Гипертрофированное выражение этот прием получает, когда Дрю добавляет в работы фигурные объемы из скрепленных болтами алюминиевых листов (рис. 10).



Рисунок 11.
Леонардо Дрю.
«Номер 190». 2016 г.

«Номер 35S», «Номер 37S» (оба 2014) и «Номер 158» (2012), собранные из множества обработанных вручную и идеально подогнанных друг к другу брусков древесины, продолжают тему своеобразных архитектурных метафор, порою представляя собой узнаваемые фрагменты капителей и пилястров, символизирующие с помощью своей волнообразной формы периоды расцвета и заката цивилизаций.

Еще одним интересным приемом, используемым Леонардо Дрю, является «деконструкция» работ**.** Извлекая элементы ассамбляжа из сетчатого каркаса («Номер 62», 2012; « Номер 123», 2009), он размещает их на стенах галереи. Однако, разрушив формальную структуру, ранее являвшуюся средством организации привнесенных в произведение найденных материальных объектов, художник создает из фрагментов хаоса со свалки безупречно ритмически выверенную композицию, одновременно добиваясь концентрации зрительского внимания на деталях. В эпическом ассамбляже «Номер 190» (2016) он в определенной степени продолжает эту практику, создавая своеобразный каталог, который содержит части всех работ, созданных Леонардо Дрю за его карьеру (рис. 11).

Развивая традиции авангарда, творчески переосмысливая приемы, введенные в художественную практику представителями нефигуративного искусства прошлого, обращаясь к реди-мейду,

мусору и природным материалам как к универсальным средствам художественной выразительности, Леонардо Дрю последовательно вырабатывает свой узнаваемый образно-пластический язык. В своих работах, объединенных идеей цикличности существования, он исследует вопросы культурной памяти и самоидентификации человека и общества. Его ассамбляжи и инсталляции, которые отличают мощная эмоциональная выразительность и глубина художественного высказывания, занимают важное место в современном американском искусстве, формируя один из векторов его развития.

Примечания:

1. Термин «реди-мейд» ввел художник Марсель Дюшан для обозначения предмета утилитарного обихода, изъятого из среды обычного функционирования и выставленного в качестве произведений искусства. См.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В.Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 379.

2. Цит. по: *Галеева А.А., Хан-Магомедова В.Д.* Культура в современном мире. — 2010. — № 5–6 [Электронный ресурс]. — URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2010/05-06/2010-05-06_r_kvm-s5.pdf (дата обращения: 10.05.2017).

3. *Бычков В.В.* Эстетика: Учебник. — М.: Кнорус, 2012. — С. 367.

4. Там же. — С. 390.

5. Цит. по: *Wilson A.* Gustav Metzger's Auto-Destructive / Auto-Creative Art an Art of Manifesto, 1959–1969. An Art of Manifesto, 1959–1969 // Third Text. — 2008. — Vol. 22. — № 2. — P. 184.

6. Приставку мета- по отношению к объектам Тэнгли ввел шведский историк культуры Понтус Хультен см.: *Херрманн Х-К.* Мета-механика. Театр машин Жана Тэнгли // Логос. — 2010. — № 1 (74). — С. 133–134.

7. Аккумуляция — ассамбляж из однотипных предметов, помещенный в закрытые ящики из прозрачного оргстекла. См.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В.Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 29.

8. В 1950-х годах критик Лоренс Эллоуэй впервые употребил термин «джанк-арт» (от англ. junk — «мусор, отбросы, отходы»). См.: *Peter Selz* // Architectural Design (London). — 1961. — Vol. 31. — № 3 (March 1961). — P.122.

9. Термин «арте повера» (с итал. arte povera — «бедное искусство») ввел в 1967 году критик Джермано Челант. См.: *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. — М.: АдМаргинем Пресс, 2015. — С. 553.

10. *Кабаков И. Гройс Б.* Диалоги. — Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. — С. 73.

11. Трэш — «мусор» интеллектуального производства» (от англ. trash — «мусор»). См.: *Фуртай Ф.В., Кребель И.А.* Мусор истории и мусор масс: аксиологические перспективы современной культуры // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. — 2009. — № 3. — С. 298.

12. *Edwards L*. Navigating a Sea of Chaos // Sculpture Magazine. Washington DC. — 1997. — Vol. 16. — № 2. — P. 20.

13. Цит. по: Официальный сайт Леонардо Дрю [Электронный ресурс]. — URL: http://leonardodrew.com/ (дата обращения: 04.05.2017).

14. *O'Sullivan M*. A Trash Course in Sculpture: Leonardo Drew Elevates the Value of Junk // Washington Post. Washington D.C. — 2000. — March, 26. — P. G01.

Библиография:

1. *Андреева Е.Ю.* Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб., 2011.

2. *Андреева Е.Ю*. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. — СПб., 2007.

3. *Бычков В.В.* Эстетика. — М.: Кронус, 2012.

4.Гончаренко. Н. Мусор и его изображение в творчестве художников поп-арта и «нового реализма» // Искусство и образование. — 2015. — № 5. — С. 7–17.

5. *Кабаков И. Гройс Б.* Диалоги. — Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010.

6. *Краусс. Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003.

7. *Седельник. В. Д.* Дадаизм и дадаисты. — М.: ИМЛИ РАН, 2010.

8. *Рихтер Х.* Дада. Искусство и антиискусство. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / пер. с нем. Т.Набатниковой. — М.: Гилея, 2014.

9. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / пер. с англ. Абдушелишвили Г., Бобрикова А., Гавриковой О.,Ермаковой П., Курова Е.,Охнича В., Рябухина О., Фоменко А., Шестакова А. — М.: АдМаргинем Пресс, 2015.

10. *Ceyan T.* Leonardo Drew in Conversation with Tasha Ceyan // NYAQ. — 2016/17. — № 6. — P. 4–9.

11. *Dobrzynski J.H.* Extracting Metaphors from «Life's Detritus»: A Sculptor Entwines Found Objects with His Experiences and Human History // New York Times. — 2000. — February, 2. — P. E8.

12. *Proenza M.* Leonardo Drew review // Art in America Magazine. — 18 Ian. 2013 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.artinamericamagazine.com/reviews/leonardo-drew-1/ (дата обращения: 04.05.2017).

13. *Schmuckli C.,* Weiss. A.S. Existed: Leonardo Drew. — Houston: D.Giles Ltd., 2009.

14. *Weiss H.* Leonardo Drew and The Mother [Электронный ресурс]. — URL: http://www.interviewmagazine.com/art/leonardo-drew# (дата обращения: 04.05.2017).

15. *Whiteley G. Junk: Art and the Politics of Trash*. — New York: I.B. Tauris, 2011.