سلطه سوررئالیسم بر اندیشهٔ جهانی هنر

ماکس ارنست: دیدار دوستان: رنگ روغن روی بوم ۱۹۲۲

بی‌تردید می‌توان گفت که سوررئالیسم، مطرح‌ترین و دیرپاترین جنبش هنری سدهٔ بیستم و به سبب تأثیر ژرفی که بر نقاشی جهان گذاشت، فراگیرترین حرکت هنری قرن به شمار می‌آید. سوررئالیسم تنها مکتب و مشرب هنری است که به تمام جهان راه پیدا کرد و در هشتاد سال گذشته، شهرها و فضاهایی که کی‌ریکو نقاشی کرد، پایتخت تصورات و خیال‌پردازی‌های سوررئالیستی بوده است. هنوز که هنوز است در برخی از کشورها، از جمله کشورهای امریکای لاتین، سوررئالیسم تنها مکتب مسلط بر نقاشی شمرده می‌شود. در کشور خود ما هم بسیاری از نقاشان، سوررئالیسم را یکی از ضروریت‌های هنر مدرن پنداشته و هر یک به طریقی در قلمرو آن طبع آزمایی کرده‌اند.

در فاصلهٔ دو جنگ اول و دوم جهانی، بیشتر نویسندگان و شاعران و نقاشان اروپا که می‌توان آنان را نظریه‌پردازان گفتمان‌های هنری مدرن نامید، به سه مفهوم کلی و مسأله‌ساز یعنی رئالیسم، انتزاع و سوررئالیسم پرداختند. هیچ بحث هنری نبود که بر محور یکی از این مفاهیم نگردد و یا آن را به کار نگیرد اما همیشه برداشتی که از هر کدام می‌شد، در پیوند با دو مفهوم دیگر بود. مثلاً قرار بر این بود که هنر انتزاعی و سوررئالیسم دو مقولهٔ جدا و آشتی‌ناپذیر باشند اما آثار انتزاعی پل‌کله و خوان میرو دقیقاً همان شکل از نقاشی بود که سوررئالیست‌ها از آن خود می‌دانستند و با نظریه‌های خود جفت‌وجور می‌یافتند. بنابراین قلمرو واقعی هیچ یک از این ایسم‌ها مشخص نبود و کار کردن در هر محدوده با بحث و جدل‌های فراوان همراه بود. در کنار این سه مفهوم مسلط هنری، سه مفهوم سیاسی، یعنی کمونیسم، فاشیسم و لیبرال کاپیتالیسم هم قد برافراشته بود و هیچ فعالیتی در درون مکتب‌های هنری، نمی‌توانست مستقل از مفاهیم سیاسی، به ویژه سنت روشنفکری مارکسیستی باشد. در این مفاهیم سیاسی هم نشت و تداخل افکار اجتناب‌ناپذیر بود. مثلاً بسیاری از کمونیست‌ها خود را متعهد به رئالیسم می‌دانستند اما می‌دیدند که نازی‌ها هم زیر لوای تعبیری که از رئالیسم دارند شعار می‌دهند و ناگزیر رئالیسم را آن‌گونه که خود می‌خواستند تعبیر و تفسیر می‌کردند. افزون بر این همه، اومانیسم هم با رئالیسم در آمیخته و به پدیده‌یی به نام رئالیسم سوسیالیستی هستی داده بود. به سبب همین پیچیدگی‌ها، هرگز نمی‌توان معنا ء تفسیر جامع و درستی از این مفاهیم به دست داد. نقد هنری آن روز هم به تأثیر از همین اندیشه‌ها هنر را ارزش‌گذاری و ارزیابی می‌کرد و انقلابی بودن، یکی از گفتمان‌های اصلی هنر شمرده می‌شد.

سوررئالیسم برآمده از اندیشه‌یی انقلابی یعنی آزادی مطلق در هنر بود. «آزادی اندیشه‌ها» و «آزادی همگانی» را تبلیغ می‌کرد و بیش از هر مکتب و مشرب هنری دیگر نیز به این نیاز بنیادین پرداخت اما مسأله این بود که آزادی را در گرو سرسپردگی به سوررئالیسم و ایمان خدشه‌ناپذیر به موعظه‌ها و آموزه‌های آن می‌دانست، ایمانی که نه در پیوند با مدرنیته بود و نه تکنولوژی. سوررئالیسم تنها مکتب هنری بود که معابد و قدیسان و واعظان و غسل‌تعمید دهندگان خود را داشت و سرنخ همه چیز در دست آندره‌برتون بود.

اگر چه واژهٔ سوررئالیسم را گیوم آپولینر در ۱۹۱۷ اختراع کرد و بر سرزبان‌ها انداخت[۱] اما آندره‌برتون در ۱۹۲۴ از آن برای نام‌گذاری جنبشی که بنیان نهاده بود استفاده کرد. آندره‌برتون شاعر و نویسندهٔ فرانسوی، از اعضای جنبش دادا بود[۲]، اندیشه‌هایش از ماتریالیسم دیالکتیک مارکس و نوعی اعتقاد به واقعیت مطلق که آمیزهٔ دو حالت متضاد رؤیا و واقعیت بود نشأت می‌یافت. برتون از این باور هم گامی فراتر نهاد و با ایمانی خدشه‌ناپذیر نسبت به واقعیت برتر، سوررئالیسم را به هدف توان بخشیدن به هنر و برای گذر از ایستایی به پویایی پیشنهاد کرد. برتون انسان باهوش، خلاق و تا اندازه‌یی اخلاق‌گرا بود که به هنر مدرن عشق می‌ورزید. همواره اعتقاد داشت که هنر نه تنها توانایی دگرگون کردن زندگی انسان‌ها را دارد، بلکه این را تعهد خود نیز شمرده است. برتون در جنگ جهانی اول شرکت نکرد اما به عنوان دانشجوی پزشکی و انترن، در یک مرکز روان‌درمانی، زیر نظر بابینسکی، یکی از پزشکان سرشناس آن دوران، به بیمارانی که بر اثر موج‌انفجار گرفتار روان‌پریشی شده بودند کمک می‌کرد. همین گوش سپردن به خیال‌پردازی‌های بیماران، تجزیه و تحلیل گفته‌های آنان و تجربه‌هایی که در این کار اندوخت، بن‌مایه‌های نظریه‌های سوررئالیستی او را فراهم آورد. از دیدگاه برتون، رؤیاپردازی آغازگاه هنر بود و تنها در رؤیا بود که حقیقت چهرهٔ خود را می‌نمایاند. او روان‌نژندی را شکلی از رؤیاپردازی ناخواسته و دائمی می‌دانست. در جمع کوچکی که آندره برتون پیرامون خود گرد آورده بود، همه چیز بر محور گفته‌هایی می‌گشت که اعضای گروه، جسته و گریخته و این‌جا و آن‌جا از قول فروید شنیده بودند اما این حرف اصلاً بدان معنا نیست که آنان پیرو فروید بودند. درون‌مایهٔ بنیانیهٔ اول سوررئالیست‌ها آمیزه‌یی است از اندیشه‌های گوناگون، تعریف سوررئالیسم و تأکید بر خودانگیختگی و ارزش‌گذاری بر رؤیا و خیال‌پردازی که فروید آن را بیان مستقیم ضمیر ناخودآگاه می‌دانست،[۳] اما این را هم نباید بدان معنا گرفت که سوررئالیسم به سبب پرداختن به مسائل و نظریه‌های روان‌شناختی، شکل و شمایلی علمی داشت و بر تحقیقات و مطالعات علمی استوار شده بود. به جز مارکس ارنست، هیچ‌یک از آنان زبان آلمانی نمی‌دانستند، نوشته‌های فروید را نخوانده بودند و آثار اصلی و بنیادین فروید در تعبیر و تفسیر رؤیا به زبان فرانسه ترجمه نشده بود. از این رو نظریه‌های برتون چیزی نبود که بتوان آن را با آموزه‌های فروید سنجید. فروید، روان‌نژندی را یک بیماری درمان‌پذیر می‌دانست اما برتون با نگاهی رمانتیک‌گونه در آن می‌نگریست و پیرو همان سنتی بود که از طریق رمانتیسم سدهٔ نوزدهم به سدهٔ بیستم راه یافته بود. برتون هم سر در پی همان اندیشه‌هایی داشت که فرانسیس گویا نمونه‌یی از آن را زیر اچینگ مشهور خود آورده و نوشته بود که «رؤیاپردازی خرد، هیولا می‌آفریند.»[۴] تلاش سوررئالیست‌ها همه آن بود که این هیولاها را شکل بدهند.

برتون از توان رهبری خوبی برخوردار بود، توانست گروهی را در پاریس گرد خود جمع‌آورد و بر آن دارد که آموزه‌هایش را وحی منزل بینگارند و از قواعد آن پا بیرون نگذارند. اعضای این گروه زمینه‌های اندیشگی مشترک داشتند، همگی به شعر و ادبیات عشق می‌ورزیدند، ارجحیت آن بر هنرهای تجسمی را پذیرفته بودند و به ارزش‌هایی که بر اثر جنگ از دست رفته بود می‌اندیشیدند،[۵] ماکس ارنست با کوله‌باری از طراحی و نقاشی و کلاژهای دادائیستی خود از آلمان به پاریس آمده بود و نقاشی کاریکاتورگونه‌یی که در ۱۹۲۲ از این جمع کشید، معتبرترین سندی است که از بنیان‌گذاران سوررئالیسم برجا مانده است، در این تابلو، آندره برتون برای شاعران موعظه می‌کند، پل الوار، آراگون، ماکس ارنست و تنی از چند شاعران دیگر پاریسی نیز حضور دارند. به اعتبار این سند می‌توان گفت که سوررئالیسم یک جنبش ادبی بود که با شتابی تصورناپذیر شکلی سیاسی - فرهنگی به خود گرفت. رابطهٔ سوررئالیسم با نقاشی چندان هم که تصور می‌شود روشن نیست و آن گونه که تاریخ هنر دربارهٔ تصویر کردن خودانگیختگی‌ها و جهان رؤیاها تعریف و فرمول‌بندی کرده، نمی‌تواند چیزی جز یک ساده‌اندیشی و سرهم‌بندی کردن باشد. برای به دست دادن تعریفی پذیرفتنی از سوررئالیسم باید ناگزیر به گفته‌ها و نوشته‌های بنیان‌گذاران و نظریه‌پردازن آن مراجعه کرد. یکی از این تعریف‌ها را آراگون به دست داده است: «سوررئالیسم ابزار تازه یا راه ساده‌تر بیان هنری نیست، حتی متافیزیک شعر هم نیست بلکه ابزار رهایی کامل اندیشه است... سوررئالیسم یک فرم شاعرانه نیست بلکه فریاد اندیشه است که پژواک آن به سوی خود باز می‌گردد.» اساس و جوهرهٔ بیانیه‌های برتون هم بر لولای این اندیشه می‌گردد که بینش و شهود پرتوان‌ترین حس انسانی است. به اعتبار همین نظریه‌ها در می‌یابیم که توانایی در ثبت ایماژهای بصری نه تنها همان چیزی است که سوررئالیسم به آن اهمیت می‌دهد بلکه درست همان امری است که به آن نیاز دارد. از همین رهگذر هم بود که

صحابهٔ برتون همگی ستایشگر هنر کی‌ریکو بودند و آثار او را پل رابط میان رمانتیسم و سوررئالیسم می‌دانستند. اما مسأله این بود که تا آن زمان، نقاشی با آن‌که می‌توانست با واقعیت رقابت کند، با نگاهی معطوف به بیرون، بیشتر بر ساختارهای جهان بیرون تمرکز داشت تا اقتضاهای درون. هدف برتون آن بود که انقلابی در خودآگاهی بورژوازی پدید آورد و نقاشی را ابزار این کار می‌دانست. رساله‌یی هم در باب «سوررئالیسم و نقاشی» نوشت که در سال ۱۹۲۸ منتشر شد. برتون در مورد نقاشی مرور بر ارزش‌های متداول را با نگرشی سوررئالیستی پیشنهاد کرد و ضمیر ناخودآگاه انسان را مبنا و اساس تمامی هنرها می‌دانست. به این ترتیب نقاشی سوررئالیستی از بطن دادائیسم و حرکتی ادبی سربرآورد، تمامی جنون تصنعی خود را از آن به ارث برد و دیر نگذشت که سالوادور دالی، با الهام شبه‌مذهبی از مسیح ذهنی خود یعنی کی‌ریکو، یحیای تعمیددهندهٔ این نوزاد عجیب‌الخلقه شد.

واقعیت آن است که در زیر پوستهٔ هنر خردگرای سدهٔ بیستم و رنگ‌های تند و تابناک امپرسیونیست‌ها و پست‌امپرسیونیست‌ها و ماده‌گرایی کوربه و حتی بسی پیش از آن در زیر شکل‌های آرمانی نوکلاسیسیسم، رگه‌هایی از رؤیاپردازی خزیده بود. در زیر پوستهٔ این آثار، قلمرو ضمیر ناخودآگاه و جهانی ساخته و پرداختهٔ وهم و خیال حس شدنی بود و همواره لایه‌های ناپیدای رمزواز، مالیخولیا و توهم خود را به رخ می‌کشید. برخی از هنرمندان، مانند فیوزلی و گراندویل، شهامت تصویر کردن این کابوس‌ها را داشتند و برخی دیگر مانند رمانتیک‌های آلمانی، فیلیپ اتو رونژ و کاسپار دیوید فریدریش، فضاهای خود را مالیخولیایی می‌آفریدند و برخی دیگر مانند اودیلون رودن و گوستاو مورو به رؤیاپردازی‌های سمبولیستی می‌پرداختند و تصویرهایی در تضاد با خردگرایی پدید می‌آوردند. این‌ها همه در واقع در ادامهٔ همان سنت خردستیزی بود که پیشتر در آثار بروگل و هیرونیموس بوش و حتی در دوران رنسانس در آثار پی‌برو دی‌کوزیمو خود را نمایانده زمینه‌های اندیشگی هنر کی‌ریکو را فراهم آورده بود. همین فضاها و ایماژهای کابوس‌های کهنه بود که در شکل و شمایلی قرن بیستمی سر از پرده‌های سوررئالیست‌ها برآورد. بدین‌سان نقاشی سوررئالیستی با کنکاش در درون رؤیاها و بهره‌جویی از چشم‌اندازهای نظریات فروید، شکل بیانی رمزآلود و هذیانی را به خود گرفت و بر اساس نظریهٔ تکان‌دادن و شگفت‌آفرینی با بهره‌جویی از نمایش تضادها، پندارها و تصویرگری جهان کابوس‌ها و عناصر دور از ذهن، شکل گرفت. برتون بر آن بود که پردهٔ سوررئالیستی باید طولانی‌ترین زمان ممکن را برای ترجمه شدن به زبان متعارف و مفهوم به خود اختصاص دهد و در این راه هر گونه تحریف و اعوجاج و تناقض را نه تنها مجاز، که لازم می‌شمرد. اما از آن‌جا که ادراک نقاشی سوررئالیستی به تجربیات و ذهنیات فردی تماشاگر بستگی دارد هرگز نتوانست مفهومی عام و در برگیرنده داشته باشد و شکل بیانی همگانی را به خود بگیرد. و باز از آن‌جا که همیشه در قلمرو رؤیاها باقی می‌ماند و رؤیا خود نوعی بازآفرینی واقعیت بود، هرگز توانایی لمس کردن و نمایش دادن واقعیت‌های زندگی را پیدا نکرد. گفتم که ایماژهای سوررئالیستی در آثار پیشینیان هم چهره نمایانده بود اما در آن‌جا مفهومی محدود داشت و برای اهداف خاص به کار گرفته می‌شد حال آن‌که در آثار سوررئالیست‌ها، آزادی تعبیر و تبیین غیرمنتظرهٔ ایماژها تا مرزهای بی‌نظمی مطلق پیش می‌رفت و اجرای نقاشی شکل تلاشی برای سامان بخشیدن به

رابطهٔ سوررئالیسم با نقاشی چندان هم که تصور می‌شود روشن نیست و آن‌گونه که تاریخ هنر دربارهٔ تصویر کردن خودانگیختگی‌ها و جهان رؤیاها تعریف و فرمول‌بندی کرده نمی‌تواند چیزی جز یک ساده‌اندیشی و سرهم‌بندی کردن باشد

بی‌سامانی را به خود می‌گرفت. سوررئالیست‌ها می‌پنداشتند که خودانگیختگی و ضمیر ناخودآگاه کلید و مفتاح درهایی است که منظری باز و نو در برابر هنر می‌گشاید اما در گرماگرم نظریه‌پردازی‌ها خود از این واقعیت غافل ماندند که این قاعده و نظریه هر قدر هم که در ظاهر معتبر باشد و رسمی استوار را جلوه دهد، هرگز قادر نخواهد بود که مانع تکرار و جمود و بی‌جانی آثاری شود که پای‌دربند مکتب و مشربی خاص داشته باشند و دیدیم که سوررئالیسم، بعد از مکتب پیش رافائلیان، حساب‌گرانه‌ترین، برنامه‌ریزی شده‌ترین و آئینی‌ترین مکتب نقاشی از آب درآمد.

به سبب‌هایی که بر شمردم، هنرهای تجسمی در واقع ضمیمه‌یی بر سوررئالیسم بود اما سوررئالیسم بیشتر از طریق نقاشی بود که شناخته شد و گسترش یافت. به همین دلیل هم بود که بیشتر نقاشان سوررئالیست مستقل از اندیشه‌ها و دخالت‌ها و شخصیت سلطه‌جوی آندره برتون کار می‌کردند. پل کله و پیکاسو حتی رضایت ندادند که سوررئالیست نامیده شوند، پیوند میرو با آنان در حد دوستی متعارف بود، عضویت دالی در جمع آنان بیش از پنج سال دوام نیاورد اما سوررئالیست‌ها همهٔ این هنرمندان را یک جا به کیسه می‌کردند و راهیان قافلهٔ سوررئالیسم می‌نامیدند. با این همه، برای کی‌ریکو حسابی جدا باز کرده بودند.

کی‌ریکو به تأثیر از آرنولد بوکلین، نقاش سوئیسی نقاشی می‌کرد. بوکلین به بناهای ویران و چشم‌اندازهای اندوهبار عشق می‌ورزید و فضاهایی که می‌آفرید سرشار از مالیخولیا و نوستالژی بود. کی‌ریکو هم به پیروی از بوکلین، شهرها را نه به سبب کیفیت‌های واقع‌گرایانهٔ معماری بلکه به سبب فضا و صحنه‌یی که برای تئاتر و نقاشی متافیزیکی او فراهم می‌آورد برگزیده بود. سوررئالیست‌های پاریس هم شیفتهٔ همین زیبایی سوررئالیستی آثار کی‌ریکو بودند. نوعی زیبایی غریب و نامنتظر برآمده از رویارویی با جهانی یک سره بیگانه. نوعی زیبایی پادرگریز و یا آن‌گونه که برتون می‌گفت: «زیبایی تصادفی». سوررئالیست‌ها به پیروی از آندره برتون، برای «شگفت‌انگیزی» بیش از «زیبایی» ارزش قائل بودند چرا که هر پدیدهٔ شگفت‌انگیز با تصادف آمیخته بود و همین آمیزش آن را زیبا می‌کرد. به بیان دیگر تنها پدیدهٔ «شگفت‌انگیز» بود که می‌توانست زیبا باشد. سوررئالیست‌ها بر این باور بودند که دریافت زیبایی به همان تجربیاتی تعلق دارد که ترس و امیال جنسی به آن وابسته است و هیچ چیز روشنفکرانه در آن دیده نمی‌شود. این کیفیت می‌توانست در یک کارت‌پستال یافت شود یا در نقاشی هیرونیموس بوش و یا تابلوی سر در یک فروشگاه و یا حتی در خودکشی یک دوست. یکی از متونی که سوررئالیست‌ها به آن عشق می‌ورزیدند یادداشت‌های لئوناردو داوینچی دربارهٔ نقش‌هایی بود که بر اثر رطوبت و مرور زمان بر دیوار می‌نشیند و ایماژها و چشم‌اندازهای گوناگون را در ذهن انسان تداعی می‌کند. چیزی مانند صدای ناقوس کلیسا که در طنین آن می‌توان تکرار هر نامی را شنید.

سوررئالیست‌ها همه شاعر و نویسنده بودند. نخستین نقاشی که به جمع آنان پیوست، مارکس ارنست بود. ارنست در پاریس کلاژهای خود را با نقاشی کی‌ریکو درهم آمیخت و حاصل آن پدید آمدن یک سلسله ایماژهای خیالی در عرصهٔ هنر مدرن بود. انگار در آن روزهایی که ارنست نقاشی می‌کرد، جهان با ترس مدرن آشنایی یافته بود و نقاش هم تعهدی جز نمایش ترس و کابوس برای خود نمی‌شناخت. در نقاشی‌های ارنست، یا چکاوک کودکان را می‌ترساند و یا هیولائی برآمده از حیوانات و صنعت، چشم‌انداز و افق را

می‌پوشاند. گراورهایی هم که ارنست بعداً تهیه کرد در توازی با جهان واقعی بود و شکل انتقام‌گیری از سرخوردگی‌های دوران کودکی را داشت.

یکی از مسایلی که سوررئالیست‌ها با آن روبه‌رو بودند آن بود که خردستیزی شکل شناخته و معینی نداشت. هیچ شکل سنتی و معیار شناخته‌یی نبود که بتوان بر اساس آن خردستیزی و شگفت‌انگیزی را تعبیر و تفسیر کرد. اما به هر حال مضمون آثار سوررئالیستی باید از منبع و مأخذی فراهم می‌آمد. این منابع به سه گروه یعنی هنر کودکان و هنر دیوانگان و هنر پریمیتیو تفکیک شده بود و از میان همه، هنر پریمیتیو طرفداران بیشتری داشت. یکی از پریمیتیوهای مورد ستایش سوررئالیست‌ها هانری روسو بود که «گمرکچی» لقب داشت. روسو همیشه آرزومند آن بود که «بهتر» نقاشی کند و آثارش را کنار نقاشی‌های بزرگانی همچون ماسونیه و بوگرو و ژاروم و انگر به نمایش بگذارد و وقتی که به «سالن» راه نیافت، از ۱۸۸۶ به بعد همراه نقاشانی که نمایشگاه مستقل‌ها را تشکیل داده بودند کارهایش را به تماشا گذاشت. روسو رفته رفته شهرتی هم به هم رساند و به سبب همین شهرت هم بود که یک بار به پیکاسو گفت: «ما دو نفر، بزرگترین نقاشان زندهٔ جهانیم. من در سبک و مکتب مدرن و تو در سبک و سیاق مصری.» یکی دیگر از نابیوهایی که سوررئالیست‌ها او را می‌ستود، نقاش نبود بلکه بنایی بود به نام فردیناند شوال. شغل اصلی شوال نامه‌رسانی بود و به عنوان پستچی در دهکده‌یی در ۶۰ کیلومتری لیون زندگی می‌کرد. شوال چهل‌وسه ساله بود که روزی هنگام رساندن نامه‌ها یک تکه سنگ نظرش را به خود جلب کرد. آن را با خود به خانه برد و «سنگ‌گریز» نامید. تا آن زمان به هیچ کاری جز رساندن نامه‌ها دست نبرده بود اما از آن پس هر چه می‌یافت، جمع می‌کرد. باغچهٔ پشت‌خانه‌اش انباری شده بود از تکه‌های شکسته چینی و موزائیک، شیشهٔ شکسته، صدف جانوران، سیم، آهن و هر چیزی که در مسیر راه خود پیدا می‌کرد. سرانجام در ۱۸۷۹ به این فکر افتاد که با این مصالح خانه‌یی بنا کند. روزها را به نامه‌رسانی می‌گذراند و از سحرگاه تا شروع کار روزانه و نیز غروب‌ها تا پاسی از شب رفته به کار بنایی می‌پرداخت. قناعت از خور و خواب می‌کرد و سی‌وپنج سال از عمر خود را صرف ساختن خانه‌یی کرد که آن را «کاخ ایده‌آل» نامید. الگوی او عکس‌هایی بود که در روزنامه‌ها و مجلات و به ویژه در کارت‌پستال‌هایی که برای مردم می‌برد دیده بود. می‌خواست معماری یونان و رم باستان و مصر و آشور و تاج محل و مسجد قاهره و کاخ سفید و جنگل‌آمازون را در هم بیامیزد. خودش می‌گفت ۱۰۰۰۰ روز یعنی ۹۳۰۰۰ ساعت برای ساختن این بنا کار کرده است. پس از سرانجام دادن به این کار، در ۱۹۱۲ به ساختن آرامگاهی برای خود پرداخت و آن را هم در ۱۹۲۴، یعنی در هشتاد و هشت سالگی به پایان برد. بنابراین آندره برتون و دوستانش می‌توانستند او را دیده باشند، اما ندیدند. خانه‌اش بعدها زیارتگاه سوررئالیست‌ها شد، آندره برتون شعری دربارهٔ آن سرود و ماکس ارنست کلاژ آن را ساخت. سوررئالیست‌ها این خانه را برآمده از یک ذهن ناخودآگاه و جادویی که خردستیزی مطلق بر آن حکم می‌راند می‌دانستند. سوررئالیست‌ها با تکیه بر همین ذهن ناخودآگاه نقشهٔ جهان را هم کشیدند. در این نقشه انگلستان وجود ندارد، اما ایرلند هست چراکه سرزمین اسطوره‌ها و انقلاب‌های سلتیک بود. مکزیک امریکا را یک سره بلعیده است. استرالیا حضوری محو و کم‌رنگ دارد اما گینهٔ جدید به اندازهٔ سرزمین چین است. افریقا و نقاب‌ها و بتواره‌های آن نیز در مستعمرهٔ فرهنگی

نقاشی سوررئالیستی
از بطن دادائیسم
و حرکتی ادبی سربرآورد
تمامی جنون تصنعی خود را
از آن به ارث برد
و دیر نگذشت که
سالوادور دالی
با الهام شبه‌مذهبی
از مسیح ذهنی خود
یعنی کی‌ریکو
یحیای تعمیددهندهٔ
این نوزاد عجیب‌الخلقه شد

سوررئالیست‌ها جای دارد. روسیه سرزمینی گسترده اما تهی است و تمامی اروپا در پاریس خلاصه شده است. در این نقشه، با آن‌که چند تن از سوررئالیست‌ها از جمله دالی و میرو و پیکاسو از اسپانیا آمده بودند، اسپانیایی دیده نمی‌شود.

اما از نظر سیاسی، آن آزادی که سوررئالیست‌ها موعظه می‌کردند و خود را متعهد به آن می‌شمردند، مبهم‌تر از ایماژهای دیگرشان بود و در آن نوعی تضاد میان معانی و فرهنگی که از آن حمایت می‌کردند دیده می‌شد. آمیزه‌یی بود از رؤیابافی، آرزوهای ناخودآگاه، تکیه بر شانس و تصادف و آرمان‌های علمی و ماتریالیسم دیالکتیکی. در آغاز، حتی خط فارقی میان طغیان فردی و انقلاب سیاسی قائل نبودند و مانند برخی از نویسندگان بعدی، خود را ژاکوبیان‌های ادبی می‌انگاشتند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۸، گرایش سوررئالیسم به سوی کمونیسم می‌توانست امری عادی باشد چراکه نخستین ترجمه‌های نوشته‌های لئون تروتسکی به زبان فرانسه در دسترس بود، تروتسکی به عنوان یک شخصیت سیاسی از سوی سوررئالیست‌ها پذیرفته شده بود و تا روزی که در ۱۹۴۰ به دستور استالین در مکزیکوسیتی کشته شد از چنین اعتباری برخوردار بود. اما سوررئالیسم به سبب هم‌آمیختگی و پادرهوایی نظریه‌ها نمی‌توانست ارزش حمایت کردن از سوی حزب کمونیست فرانسه را داشته باشد. برتون زمانی را بر سر نوشتن گزارش دربارهٔ زندگی کارگران گذاشت اما دیری نگذشت که این کار را رها کرد و بهانه‌اش هم این بود که کار سیاسی هم‌ارز و هم چند کار ادبی و شعر و شاعری نیست. آراگون هم که در ۱۹۳۰ برای شرکت در گردهمایی نویسندگان در کاراکف به شوروی سفر کرد، جذب پیروان استالین شد و به مخالفت با تروتسکی و نظریه‌های فروید برخاست. جدا از تروتسکی که آندره برتون او را پیش از کشته‌شدنش در مکزیکوسیتی ملاقات کرد، سوررئالیست‌ها تماس چندانی با سیاستمداران نداشتند و از داشتن قهرمان سیاسی محروم بودند. با این همه فهرستی بلند بالا از قدیسانی که در راه پیدایش سوررئالیسم تلاش کرده بودند تهیه کردند. در این فهرست از ویکتورهوگو و بایرون گرفته تا بودلر و رمبو حضور داشتند. در فهرست آنان هراکلیتوس بر افلاطون ارجح شمرده شده بود و فانتزی‌های کیمیاگرانه بر نظم و اندیشه‌های توماس آکویناس برتری داشت.

با آغاز جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه به دست سپاه هیتلر، جمع سوررئالیست‌ها هم فروپاشید. خوان‌میرو به اسپانیا بازگشت، ماکس ارنست به امریکا رفت، پشت سرش، آندره برتون و آندره ماسون و ایوتانگی و سالوادور دالی هم راهی امریکا شدند و بدین سان مرکز سوررئالیست‌ها از پاریس به نیویورک تغییر مکان داد. باقی‌ماندهٔ سوررئالیست‌ها در امریکا ریشه دواند و برگ و باری هم آورد اما هرگز نتوانست بارآوری پاریس را داشته باشد. با این همه بر بسیاری از نقاشان امریکایی تأثیر گذاشتند و اسباب گسترش جهانی سوررئالیسم را فراهم آوردند.

نقاشی سوررئالیستی، چه از منظر شکل و محتوا و چه از نظر اجرا به دو گروه «واقع‌گرایانه» و «خودانگیخته» تفکیک شدنی است. نقاشی‌های گروه نخست، به نمایندگی خوان میرو، آرپ و آندره ماسون، تغزلی‌تر و انتزاعی‌تر است و فرم‌های آن شباهتی به نیاکان اروپایی خود ندارند. خودانگیختگی و خود را تسلیم سیلان خاطرات و تداعی کردن‌ها شکل عامل اولیه را به خود می‌گیرد و حتی آن‌جاکه توقف خودانگیختگی و آغاز خودآگاه مرزی مشخص و روشن پیدا می‌کند، این عامل

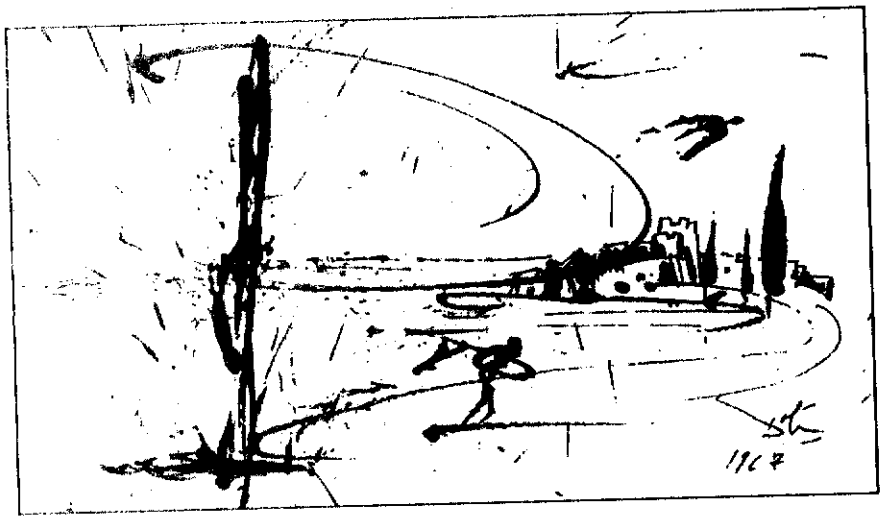
همچنان سیطرهٔ خود را حفظ می‌کند. اما در آثار گروه دوم یعنی دالی و ایو تانگی و ماگریت، و «رئالیسم جادویی» آنان، فرایند آفرینش هنری زمانی آغاز می‌شود که خودانگیختگی متوقف شده است. اجرا و فرایند آفرینش آنان به هیچ رو خودانگیخته و غیرارادی نیست. اگر چه ایماژها و فضاها نامعقول و دور از ذهن به نظر می‌آیند اما پیداست که خود را پیشاپیش به نقاش نمایانده‌اند و حتی برخی از فیگورها حالت هم گرفته‌اند. به علت همین تصنع و ساختگی بودن فضاها هم بود که فروید در ملاقات با سالوادور دالی گفت: «آن‌چه در هنر شما برای من جاذبه دارد خودآگاه شما است نه ناخودآگاه.» و به قول هربرت رید، در واقع هذیان‌گویی ظاهری سوررئالیست‌ها نبود که برای فروید جاذبه داشت بلکه شیوهٔ هذیان‌گویی آنان پرجاذبه بود.

به هر حال با آن که ناب‌ترین آثار سوررئالیستی را خوان میرو آفرید و آندره برتون هم او را سوررئالیست‌ترین نقاش جهان می‌نامید، جهان هنر، سالوادور دالی را نمایندهٔ این جنبش قلمداد کرده است. واقعیت آن است که میرو از طریق آندره ماسون که در همسایگی او می‌زیست با سوررئالیست‌ها آشنا شد اما هرگز به جمع آنان نپیوست و این سوررئالیست‌ها بودند که خود را به او پیوند دادند. دالی هم پنج سال بعد از پیوستن به سوررئالیست‌ها از شرکت کردن در جلسات آنان محروم شد و از ۱۹۳۸ به بعد رسماً از سوررئالیست‌ها جدا شد. با این همه، خوان میرو و سالوادور دالی دو نمونهٔ متضاد نقاشی سوررئالیستی را به دست داده‌اند.

نقاشی خوان میرو همان چیزی بود که سوررئالیست‌ها به آن نیاز داشتند و آن را آمیزه‌یی از شعر و روایت و فولکلور و طنز و شکل‌ها و فضاهای عجیب و غریب می‌یافتند. سوررئالیست‌ها هنر کودکان را می‌ستودند و آن را یک فرم فرهنگی می‌دانستند که پرده از رشد و طبیعت اندیشه برمی‌گرفت. یکی از نخستین کارهای میرو که «مزرعه» نام دارد در واقع کشتی نوح نقاشی او است و در آن بسیاری از حیوانات و جانوران را نقاشی کرده است. میرو از ۱۹۲۴ به بعد نقاشی خود را به راهی دیگر کشاند و وارث جانوران و دیوان و ددانی شد که پیشتر پرده‌های هیرونیموس بوش را عرصهٔ تاخت‌وتاز خود کرده بودند. خود میرو می‌گفت این شکل‌ها حاصل گرسنگی و چشم‌دوختن به ترک‌ها و نقش‌های دیوارهای نمور پاریس است. اما این شکل‌ها پایاتر از آنند که ثمرهٔ خیال‌بافی‌های زودگذر باشند، بیش از هر چیز به خودشان شباهت دارند و به ویژه در فضاهای خلوت‌تر نقاشی‌های او یکتایی خود را به رخ می‌کشند. میرو پیرانه سر به شکل‌گرایی‌های تفننی و کشیدن تابلوهای سفارشی پرداخت تا مگر پول و پله‌یی به هم آورد و انتقام گرسنگی کشیدن‌های پاریس را از خود و هنرش بگیرد. در سال‌های آخر عمر هم فرم‌های تازه پدید آورد، فرم‌هایی که هنوز قرار بود بار مفاهیم تازه را بردوش بکشند و نمی‌کشیدند.

سالوادور دالی چهل سال از سرشناس‌ترین نقاشان جهان بود و این شهرت دیرپا حتی روزهایی که جهان هنر دیگر او را یک نقاش جدی به شمار نمی‌آورد همچنان ادامه یافت. کریستوفر ویلسون، منتقد سرشناس انگلیسی، دالی را یکی از ارکان اصلی سوررئالیسم می‌نامد اما این حرف نمی‌تواند مستند به مأخذی استوار و معتبر باشد و بیشتر در محدودهٔ همان تعارفات معمول می‌ماند. سسیل کالینز، او را تنها سوررئالیست واقعی می‌خواند و بی‌گمان اساس این گفته مقایسهٔ دالی با گروهی از نقاشان انگلیسی است که یک شبه به افسون هربرت رید و پال نش، سوررئالیست شدند تا انگلستان هم بتواند در نمایشگاه جهانی سوررئالیست‌ها در ۱۹۳۶ حضور داشته باشد. این هم گفتنی است که وابستگی این گروه از نقاشان انگلیسی به مکتب سوررئالیسم تنها تا زمان برچیده‌شدن نمایشگاه ادامه داشت.

سالوادور دالی با تصویر کردن جهان‌های اعجاب‌آور و اوهام‌نگاری‌ها و به گفتهٔ برتون با «نزول گیج‌کننده به درون خود» نه تنها عمداً به آثارش رنگی از جنون می‌بخشید، بلکه با گریه‌رقصانی‌ها و فضیلت‌تراشی از زشتی‌ها و تظاهر به وابستگی به هر چیز سخیف و نازیبا و کردار و گفتار خلاف آداب و رسوم، خود را افسونی ذهنی پیچیده و نوعی جنون نبوغ‌آمیز جلوه می‌داد. اگر چه به طعنه می‌گفتند که سبیل خود را از روی الگوهای موجود در سالن حشرات موزهٔ تاریخ طبیعی گرته‌برداری کرده اما پیدا بود که آن را با تقلیدی آشکار از روی پرتره فیلیپ چهارم اثر ولاسکز گذاشته است و می‌خواهد آن را رقیب گوش بریدهٔ ون‌گوگ جلوه دهد. منکر دلیل و منطق و خرد بود و می‌گفت ممکن است خرد و منطق در علم نقشی یاری‌دهنده داشته باشد اما در قلمرو هنر تنها خردستیزی و ضدمنطق است که به یاری هنرمند می‌آید، می‌گفت: «تفاوت من با یک دیوانه این است که من دیوانه نیستم.» راست هم می‌گفت، دیوانه نبود اما با دیوانه‌بازی‌هایش خود را «سالی دیوانه» و «سگ اندلسی» شناسانده بود و در تداوم همین دیوانه بازی‌ها بود که سرانجام کارش به یاوه‌گویی کشید. این جنون حساب شده، ریشه در نظریه‌یی کهن داشت و لابد شنیده بود که در جهان کهن هم شاعری را نوعی جنون و شیدایی الهی می‌دانستند. دالی هم مانند بسیاری از سوررئالیست‌ها، گیرم به شکلی افراط‌آمیزتر، و با تظاهر به گفتار و کردار غریب، بر آشفتن زندگی متعارف و وابستن به هر امر غیرعادی، مانند «همه‌چیز خواری»، تلاشی خستگی‌ناپذیر در مهمل‌نمایی داشت و می‌خواست با این شگرد خود را هنرمندی افسانه‌یی جلوه دهد. می‌گفت: «من یک صوفی اسپانیایی هستم، یک فوق رئالیست... از واقعیت آغاز می‌کنم چرا که می‌خواهم به واقعیت هم بازگردم.» اما به رغم این گفته‌ها، می‌کوشید تا با تظاهر به شکلی از زندگی که در همخوانی با فضاهای پرده‌هایش باشد، حیرت دیگران را برانگیزد. یک بار از آرزوهایش دربارهٔ ساختن ویلاتی از قرص نان سخن می‌گفت و در هذیان‌گونهٔ دیگری از نقشه‌های خود دربارهٔ ساختن میزی از تخم‌مرغ آب‌پز و صندلی‌های شکلاتی صحبت می‌کرد. به نوعی «همه‌چیز خواری نامحدود»، حتی آدم‌خواری تظاهر می‌کرد و می‌گفت در دنیا چیزی که خوردنی نباشد وجود ندارد، چرا نباید مگس بخوریم. یک جا شلوار ناپلئون را خوردنی وصف می‌کرد و در جای دیگر می‌گفت: «من شخصاً پاپ، جان بیست‌وسوم را ترجیح می‌دهم. او سخت اشتها برانگیز و خوردنی است.» دالی حتی هنگام نقد و بررسی آثار هنری از دیدگاه و کیفیت «خوردنی بودن»، آن‌ها را ارزیابی می‌کرد و ابعاد اشتها برانگیز نقاشی‌های ماسونیه، «هضم هذیانی» گوستاو مورو و ابعاد مردم‌خواری مبالغه‌آمیز و پرآب و تاب



فرانسوا میه را می‌ستود. دربارهٔ سوررئالیست‌ها بر این اعتقاد بود که: «حتماً باید سوررئالیست‌ها را خورد. ما سوررئالیست‌ها خوراکی‌هایی با کیفیت بسیار بالا هستیم. ما خاویاریم.» و با این یاوه‌بافی‌ها و مهمل‌گویی‌ها مدعی بود که می‌خواهد هر چه بیشتر در «ژرفای جادوی فشردهٔ جهان» نفوذ کند. این منطق‌ستیزی که با نوعی تداوم منطقی تکرار می‌شد در واقع شکلی از خود مطرح کردن و ایجاد فضایی برای کسب شهرت و ثروت‌اندوزی بود که بیشتر هم بسیاری از عاقلان و دیوانگان دیگر تجربه کرده بودند. در همان روزها گرین‌برگ نوشت: «راست است که هتک حرمت انسان و ریشخند کردن متعارف‌ها در روزگار ما کارکرد و کاربرد داشته است اما هتک حرمت ابلهانهٔ دالی هیچ‌گاه نامتعارف‌تر و حتی انقلابی‌تر از فاشیسم نبوده است و از همین رهگذر هم نباید او را چیزی جدی‌تر از هشدار یک بیماری اجتماعی به حساب آورد.[۶] جورج اورول هم در سال ۱۹۴۴ در مروری که بر کتاب «زندگی پنهان سالوادور دالی» نوشت، با اشاره به گفتهٔ خود او که: «در هفت سالگی می‌خواستم ناپلئون باشم و از آن به بعد این جاه‌طلبی در حال رشد بوده است» نوشت، تصور کنید که در کسی، فضیلتی جز نفس‌پروری و عجب وجود نداشته باشد و تنها استعدادی که در او به ودیعه نهاده شده، مهارت و توانمندی در طراحی و نقاشی آکادمیک باشد... با این داشته‌ها چگونه می‌توان ناپلئون شد؟ بی‌گمان در شرایطی از این گونه تنها راه ناپلئون شدن روی آوردن به زشتی و تباهکاری است.»

اما نقاشی دالی را باید مستقل از زندگی و یاوه‌گویی‌های او بررسی کرد. دالی تقریباً تمام آثار ارزندهٔ خود را در یک دوران ده ساله، در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۹ و پیش از سی‌وپنج سالگی نقاشی کرد. او در ۱۹۲۶ به این کشف ارزنده نائل آمد که اگر در نقاشی واقع‌گرایانه بیش از اندازه بر نمایش جزئیات تأکید ورزیده شود، می‌تواند با واژگون کردن احساس واقعیت، نوعی سوررئالیسم پدید آورد. ویژگی آثار دالی طراحی دقیق، تکنیکی واقع‌گرایانه و اعجاب‌انگیز و پرداختن وسواس‌آمیز به جزییات است و در این راه از آثار ماسونیه، نقاش آکادمیست سدهٔ نوزدهم تقلید می‌کرد. در بیشتر آثار دالی طبیعت چهره‌یی صریح و آشکار دارد. زمین و آسمان به شدت واقعی است تا زمینه‌یی برای واقعی جلوه‌دادن سایر عناصر تخیلی و غیرواقعی فراهم آورد. در نقاشی‌هایش همه چیز با وضوحی انکارناپذیر واقعی به نظر می‌آیند حال آن‌که هیچ چیز واقعی نیست. همه چیز وجود دارد در حالی که بیرون از دنیای امکانات قرار می‌گیرد و نمی‌تواند وجود داشته باشد. دالی با آگاهی کامل از قوت کاسه‌گری، تماشاگر آثارش را به فراجهانی می‌برد که در آن ممکن و ناممکن وجودی یگانه پیدا می‌کنند. همین کنار هم گذاشتن واقعیت و غیرواقعی، شکل سیال وجهی از استحالهٔ پندار و حقیقت را به خود می‌گیرد و بر دو وجهی بودن زندگی و دگر جایی مداوم اشیا در ذهن انگشت می‌گذارد. از همین رهگذر هم هست که فضاهای ذهنی او با همهٔ گستردگی، فضای فرجام‌شی نیست و آکنده از وهم و دلهره به نظر می‌آید. در گسترهٔ بی‌نظمی‌های هولناک و هیبت جادویی چشم‌اندازهای دالی، هیچ عنصری نیست که مستقل از ذهن بیننده و حواس انسان وجود داشته باشد. ایماژهایش فکر و اندیشه‌یی واحد و منسجم را تداعی نمی‌کنند و بیشتر به پراکنده‌گویی‌های ذهنی پیچیده شباهت دارند که می‌کوشد رؤیا و پندار را با دریافتی هذیانی اما هنری تصویر کند. پرسپکتیو جهانی که دالی تصویر می‌کند و فضای وهم‌آلودی که می‌آفریند، نگاه تماشاگر را جذب می‌کند اما جسم را به درون نمی‌خواند. تماشاگر هرگز تصور نمی‌کند که بتواند در این فضاگام بگذارد و در چشم‌اندازهای آن گردش کند، و یا چیزی را لمس کند چراکه همه چیز توهم و خیال است. دالی می‌گفت «رویای سانسور شده دیگر رویا نیست.» اما آن چه نقاشی می‌کرد از صافی سانسور او گذشته بود تا زیباترین جلوه‌های خود را بیابد و به نمایش بگذارد. دالی بیش از هر چیز به جذابیت‌های مکتبی و مشربی می‌اندیشید، همه چیز را در قالبی پیش‌اندیشیده می‌انداخت تا به ساختاری خودآگاه هستی دهد و خواستهٔ هوادارانش را که تنها به شگفت‌انگیزی می‌اندیشیدند برآورده کند.

سالوادور دالی در ۲۳ ژانویه ۱۹۸۹ چند روزی پس آن که برای آخرین بار جهان را دست انداخت و خبر درگذشتش را از تلویزیون محلی در بیمارستانی که در آن بستری بود شنید، دیده بر جهان فروبست. ظاهراً این تلویزیون با گرفتن گزارشی تأیید نشده، خبر درگذشت او را پخش کرد و اسبابی فراهم آورد تا دالی در واپسین روزهای عمر هم جهان را به ریشخند بگیرد.

اگر چه سوررئالیسم به عنوان یک جنبش هنری، بیش از درگذشت آندره برتون در سال ۱۹۶۶، رسماً مرده بود اما برای هنرمندان دهه‌های ۱۹۶۰ و ۷۰ میراثی گران‌بها باقی گذاشت و هنوز بسیاری از نقاشان در سراسر جهان از سنت‌ها و قواعدی که سوررئالیست‌ها رایه گذاشتند پیروی می‌کنند. با این همه، آن‌چه از سوررئالیسم برجا ماند بسیار کم‌تر از آنی بود که جیان‌گذارانش انتظار داشتند. سوررئالیسم در پشت سر خود یک سلسله دراز آهنگ از اندیشه‌ها و آثار هنری برجا نهاد اما هرگز جهان را آن‌گونه که می‌خواست و ادعا کرده بود، دگرگون نکرد. جهانی که سوررئالیست‌ها در برابر آن قد علم کرده بودند همچنان با واقعیت‌های خود برجاست. سوررئالیسم نمونهٔ یک آزادی آرمانی بود که تنها در نظریه و رؤیا می‌تواند وجود داشته باشد نه در واقعیت. با آن که نقش سوررئالیسم در پیشبرد هنر و آزادی هنرمند انکارناشدنی است، اما دو اشتباه بزرگ، جنبش آنان را به تباهی کشید و نابود کرد. اول آن‌که وقتی ظرف‌های فضای فرهنگی، به ویژه اگر به طور خود انگیخته ظهور و رشد کرده باشد، متزلزل شود، ناگزیر مظروف آن هم متشنج و پراکنده خواهد شد و چیزی

فردیناند شوال: کاخ ایدئال ۱۹۱۲ - ۱۹۷۹

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

جز یاد و خاطره از تأثیرات رهایی‌بخش آن برجا نخواهد ماند. دوم آن که در ارتباطات روزمره، معانی شناخت‌شناسانه و بیانگری‌های ذهنی و ارزش‌هایی که بر دوش هر کدام نهاده می‌شود باید در پیوند با یکدیگر باشند و فرایند ارتباط، نیاز به یک سنت فرهنگی دارد که تمام جوانب آن را پوشش دهد. زندگی خردگرای روزانه نمی‌تواند با یک فرهنگ واحد کنار بیاید و به همین اعتبار در طغیان سوررئالیستی به دیدهٔ جایگزینی برای انتزاع می‌نگرد.

پانویس‌ها و فهرست منابع

۱.گیوم آپولینر در نمایشنامه‌یی که به نام دیستان‌های تیرزیاس، نوشته بود و نیز برای توصیف طرح‌هایی که پیکاسو برای بالهٔ رژه تهیه کرده بود از واژهٔ سوررئال بهره گرفت.

۲.آندره برتون در سال ۱۹۲۰ یک نمایشنامهٔ دادائیستی را به روی صحنه برد که آمیزه‌یی بود از نمایش آثار دادائیست‌ها و خواندن نوشته‌های پیکابیا. این آخرین فعالیت دادائیست‌ها شمرده می‌شود، چرا که سال بعد گروه آنان از هم فروپاشید.

۳ برتون بیانیه‌های خود را در سال‌های ۱۹۲۴، ۱۹۳۰ و ۱۹۴۲ منتشر کرد.

۴."El sueno defa razon produce monstruos"

۵ بیشتر سوررئالیست‌ها از جورهٔ تفکر مذهبی کاتولیک آمده بودند، اکثریت با مردان بود و آثارشان نیز در قلمرو خیال‌پردازی‌های مردانه بود.

۶ گرین برگ از سر تعصب بر این باور بود که سوررئالیسم در بیرون مسیر رشد و پیشرفت هنر قرار می‌گیرد و حتی نمی‌توان آن را بخشی از روایتگری تجسمی قلمداد کرد.

- Art in Theory 1900-1990, ed. Charlas Harrison and Paul Wood, Blackwell, Oxford, 1993
- Critical Terms for Art History,ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff, The University of Chicago Press, 1996
- Gerard,Max. "Dali, Dali...", Harry N. Abrams Inc. New York, 1974
- Gombrich, E.h. "The Story of Art", Phaidon, London 1984
- Greenberg, Clement."The Collected Essays and Criticism". 4vol.,ed.John o'brien, The University of Chicago Press, 1995
- Hughes, Robert , "The Shock oe the new , Art and the Century of Change", Thames and Hudson, London, 1993
- Theories of Modern Art,ed. Herschel B. Chipp, University of California Press, Berkley , 1971

□