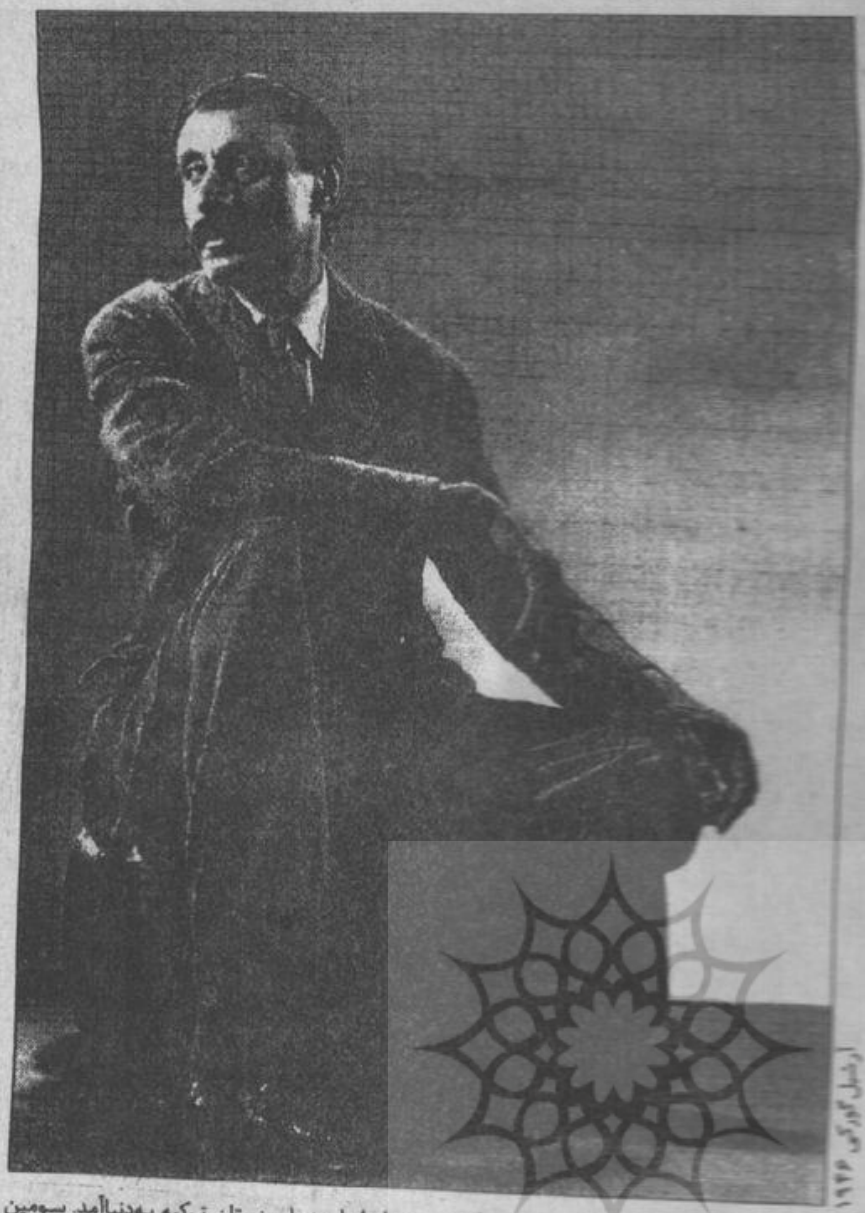
آرشیل گورکی

فرایند کشف هویت

علی اصغر قره‌باغی



آرشیل گورکی ۱۹۲۶

نقاشی آرشیل گورکی نه تنها مرحلهٔ گذر سوررئالیسم اروپایی به اکسپرسیونیسم انتزاعی امریکا است بلکه نقطهٔ رهایی هنرهای تجسمی امریکا از سبک‌های وارداتی و دست‌یافتن به‌نوعی اصالت هنری نیز به‌شمار می‌آید. آرشیل گورکی درست در زمانی به‌دادِ هنر امریکا رسید که امریکا تصمیم گرفته بود بند ناف هنر خود را از هنر اروپا جدا کند. امریکا هم مانند کشورهای اروپایی به هنرمند نابغه و نوآور در عرصهٔ هنرهای تجسمی نیاز داشت. در بسیاری از قلمروها برتری خود را ثابت کرده بود و اکنون نوبتِ قلمرو هنر بود. کلمنت گرین‌برگ منتقد سرشناس امریکایی معتقد بود که آرشیل گورکی یکی از معدود نقاشانی بود که توانست هنر نوین امریکا را به‌جهانیان بشناساند و نقاشانی که می‌خواستند از وقار طراحیِ سنتی در نقاشی انتزاعی هم حراست کنند از او تقلید کردند. گورکی یک هنرمند درجه یک نبود اما بی‌تردید یک نقاش درجه یک بود. قلم‌موی خود را بهتر و ماهرانه‌تر از بسیاری از نقاشان دیگر به‌کار می‌گرفت. ولی نقاشی‌هایش فخیم و محتوای چندانی برای گفتن نداشت. با این‌همه هنر گورکی پل رابطِ هنر امریکا و اروپا را شکل داد و بسیاری از هنرمندانِ مکتبِ نیویورک، از دکونینگ گرفته تا جکسون پولاک از او تأثیر گرفتند اما سرپه‌زنگاه، حتی منکر حضور گورکی شدند و تمام دستاوردهای او را به‌نام خود سکه زدند.

منتقدانی همچون گرین‌برگ و روزنبرگ هم با بهره‌جویی بی‌حساب از تبلیغات، برای دکونینگ و پولاک چنان سروصدایی به‌راه انداختند و بساطی چیدند که در تمام طول تاریخ برای هیچ‌یک از خدایان و اسطوره‌ها چیده نشده بود.[1]

آرشیل گورکی که نام اصلی او وژدانیک مانوگ آدویان بود، در سال ۱۹۰۵ در دهکده‌یی نزدیک دریاچهٔ وان در ارمنستان ترکیه به‌دنیاآمد. سومین فرزند خانواده‌یی تهی دست بود. پدرش با کارهای نجاری گذران معاش می‌کرد و مادرش از آخرین بازماندگان یک اشرافیت رو‌به‌زوال به‌شمار می‌رفت. وژدانیک سه‌ساله بود که پدرش به‌بهانه فرار از خدمت سربازی در ارتش ترکیه، خانوادهٔ خود را رها کرد و به‌امریکا رفت. مادر وژدانیک و دو فرزند کوچکترش با آغاز گشتار ارامنه و شروع جنگ، از ترکیه گریختند و در ایروان، در ارمنستان روسیه اقامت کردند. وژدانیک از کودکی به‌طراحی و هنر فولکلوریک زادگاه خود علاقه داشت و مادرش هم از تشویق‌کردن او کوتاهی نمی‌کرد. مادر وژدانیک در روسیه درگذشت و وژدانیک در شانزده‌سالگی همراه خواهرش با گروهی از پناهندگانِ دیگر، به‌امریکا رفتند. امید خواهر و برادر همه آن بود که به پدرشان که در رُدآیلند زندگی می‌کرد به‌پیوندند.

آرشیل گورکی، جگر- تاج خروس است

وزدانیک در پنج سال اول زندگی در امریکا به کارهای گوناگون روی آورد، یک‌چند در کارخانهٔ لاستیک‌سازی کار کرد و بعد در تئاتر بوستون به کار پرداخت اما در هر فرصت به‌نقاشی آثار هنری موزه‌ها می‌رفت وطراحی و نقاشی هم می‌کرد. در بیست‌ویک سالگی به‌نیویورک کوچ کرد، در هنرکدهٔ مرکزی گرانت نام‌نویسی کرد و پس از تمام کردن تحصیلات، در همان هنرکده به‌تدریس پرداخت. برای گورکی به‌عنوان بیگانه‌ای در فضای هنری امریکا یافتن هویت و فردیت کار آسانی نبود و از همین رو به‌فکر افتاد که نام خود را تغییر دهد. در مصاحبه‌یی با یک روزنامهٔ محلی، خود را آرشیل گورکی و عموزادهٔ ماکسیم گورکی نویسندهٔ سرشناس روس معرفی کرد. آرشیل، شکل روسی Achilles" و گورکی، که در زبان روسی به‌معنای "تلخ" است، نام مستعاری است‌که ماکسیم گورکی، قهرمانان جنبش چپ روسیه برای خود انتخاب کرده بود. اما وزدانیک نمی‌دانست که "گورکی" یک نام مستعار است و نام خانوادگی این نویسنده نیست. وزدانیک اکنون گورکی شده، می‌خواست باور نمایدی که شده خود را یک هنرمند روس جا بزند. یکبار با پولی که با هزار مصیبت پس‌انداز کرده بود یک پالتو گران‌قیمت با یقهٔ پوست اغز خرید و وانمود کرد که یک چهره‌پرداز مولق اروپای شرقی است. گاهی ریش می‌گذاشت و یکبار هم برای تظاهر به‌داشتن رابطه با هنرمندان اروپایی، با پرداختن مبلغی اندک به‌یک ویلن‌زن دست‌به‌دهان مجار خواست تا برای شاگردانش ویلن بنوازد و وانمود کرد که این نوازنده را به‌همین منظور از اروپا آورده است. هاریلد روزنبرگ منتقد سرشناس امریکایی که او را خوب می‌شناخت معتقد بود که مسألهٔ هویت یکی از مسایل اساسی زندگی و هنر گورکی بود. می‌نویسد: گورکی هنگام ورود به‌امریکا تصمیم گرفت که نقاش بشود و از همان زمان هم کوشید تا ظاهرش مثل نقاش‌ها باشد. "با گذشت زمان، نقش بازی کردن گورکی از لباس پوشیدن و ظاهرسازی فراتر رفت و به شیوهٔ نقاشی کردنش هم سرایت کرد و نامأوس‌ترین نقاشان را الگو قرار داد. اول مثل سزان نقاشی می‌کرد، بعد در محدودهٔ ۱۹۳۷ با آن‌که دوران کوبیسم به‌سر آمده بود، سزان را رها کرد و به کوبیسم روی آورد؛ دو نقاش اسپانیایی یعنی پیکاسو و میرو برگزارهایش سایه انداخته بودند. گورکی در سرزمینی بیگانه در جست‌وجوی هویت بود. می‌گفت شاگرد گاندینسکی بوده است. تمام مولفه‌های یک بیگانهٔ رمانتیک در او جمع بود و پاسپورت و اوراق هویتی هم نداشت‌که بیشینه و نام او را فاش کند. با این‌همه فیزیکس، حتی دوستانش باور نمی‌کردند که روس باشد. با نام عاریتی از نقاشان دیگر تقلید می‌کرد و همین نقش‌بازی کردن‌ها سبب می‌شد که در محافل هنری نیویورک او را دست بیندازند و برایش جوک بسازند.

گورکی در جست‌وجوی هویت، می‌خواست انسان دوباره نوآد یافتنی‌یی باشد که ایمانش را خودش اختراع کرده باشد و در این گمان افتاده بود که راه دست یافتن به هویت تازه، گریختن از هویت پیشین است. کاری که گورکی برای یافتن هویتی بدان دست زد یادآور گفتهٔ راک لاکان فیلسوف آمریکایی هویت، خطر جنون را نیز همراه دارد. "این رویداد در نقاشی‌هایی که می‌کشید، هم بیانی خیالپردازی و بازگشت به‌خاطرات دوران کودکی دیده می‌شد و هم کوششی برای یگانه‌شدن خرد و خرمت طراحی و نقاشی سنتی و پیروی‌های استادانه به‌طرح‌های کلاسیک. نمونهٔ این شیوه‌ی را می‌توان در تابلویی که از چوشتی و مادرش کشیده دید. گورکی این پیشینه را در ۱۹۲۶ نقاشی کرد و بعد از گذشت شانزده‌سال بار دیگر آن را در ۱۹۴۲ از روی عکس کهنه‌ای که خود داشت و از آن مانند گنجینه‌یی گران‌بها حراست می‌کرد نقاشی کرد و در آن عکس رنگ‌پریده و رفته قابلیتی چشمگیر بخشیده بود که گل‌هایی که کودک در دست دارد از بروتری دوری دامن مادرش چیده شده است و شاید برای همین هم بود که این عنوان دوره‌ساز را برای نقاشی دهم انتخاب کرد: "چگونه نای پیشینه بروتری دوری‌شدهٔ مادرم در زندگی من باز می‌شود".

گورکی در فضای هنری نیویورک، هنرمندی آسیب‌پذیر بود و رکود اقتصادی دههٔ ۱۹۳۰ بیش از هنرمندان دیگر بر او تأثیر گذاشت. گاه از شدت تهی‌دستی پول خوردن بوم و رنگ را نداشت و همین ترس از نداشتن ابزار و وسایل نقاشی چنان در روحیهٔ او رسوب کرده که بعدها بعالیار کردن لوازم نقاشی پرداخت و اطراقیانش به‌مطمئنه او را "محتکر" می‌نامیدند. گورکی در سال ۱۹۳۵ با مدارس کشورک از دواج کرد اما زندگی مشترک آن‌دو دیاد نپائید. مدارس به‌یاد می‌آورد که امکان نداشت گورکی از مقابل فروشگاه لوازم نقاشی عبور کند و مقداری رنگ و بوم نخرد و به‌خانه نیاورد.

هنر گورکی در دههٔ ۱۹۳۰ پیشرفت چشمگیری نداشت. چند گزارش برای نمایش در یک نمایشگاه گروهی چهل‌وشش نقاش و مجسمه‌ساز که سن‌شان کمتر از سی‌وپنج سال بود در موزهٔ هنر مدرن پذیرفته شد و در ۱۹۳۴ نخستین نمایشگاه انفرادی خود را برگزار کرد. نمونه‌هایی از آن‌چه گورکی ارائه می‌کرد در نمایشگاه‌های نقاشان دیگر هم دیده می‌شد با این همه جدا از کیفیت‌های گوناگونی که در هر یک از کارهایش به‌چشم می‌آمد، در کل از اشارتی تازه به‌مسایل نقاشی مدرن هم تهی نبود ولی مسأله این بود که نمی‌شد گفت چه‌مقدار از این ارزش‌ها ذاتی و طبیعی است و چه‌مقدار عارضی و اکتسابی. در همین روزها بود که گورکی با دکوبینگ آشنا شد و نسبت به‌او القای برادرگونه پیدا کرد.

آن‌چه گورکی می‌خواست و به‌آن می‌اندیشید نقاشی کردن بود. کسانی که از سوی حکومت روزولت به‌مصرف‌مندان می‌شتافتند بخوبی‌دیری بود که او را سرپا نگه می‌داشت. در ۱۹۳۵ نقاشی یک سلسله دیوارنگاره با مضمون هواپیمایی از سوی دولت به‌او داده شد. گورکی در ۱۹۳۶ از شیوهٔ نقاشی کوبیستی برید و به‌سوی لحن و لهجهٔ تازه‌یی که از شکل‌های ارگانیک هستی یافته

از شیل گورکی، نقاش و مادرش، ۱۹۲۹

بود گرایش یافت. بیشتر بود که از پیکاسو و میرو برده است اما بعدتر، آشکار نقاشی خود را زیر پرسیال کاندینسکی پرورده بود. این هم دیر نپایید و از همان آغاز پیدایش، نگاهای تند و فرمهای ارگانیک سرآغاز شیوهٔ فردی و تشخص‌یافتگی هنر او را نوید می‌داد. در فرمهایش نشانه‌های رستن و یافتن سبک و سیاقی فردی دیده می‌شد و آن‌ها که پیشتر دستانش می‌انداختند و کجی‌کار می‌نامیدند، اکنون به‌تأثیر او را جدی‌تر می‌گرفتند. در ۱۹۳۷، موزهٔ ویتنی یکی از نقاشی‌های او را خرید و در ۱۹۳۸ نمایشگاه انفرادی خود را در نیویورک برگزار کرد. در آن روزها در میان هنرمندان نوعی نگرش اجتماعی هم رواج یافته بود اما گورکی به‌تمام نقاشی‌هایی که مضمون سیاسی و اجتماعی داشت بی‌اعتنا بود و آن‌ها را "هنر فقیر برای مردم فقیر" می‌نامید. از کودکی آن‌قدر ترس و وحشت سیاسی و نابرابری اجتماعی دیده بود که این نقاشی‌ها بنظرش مسخره می‌آمدند و از منظر او به‌پرده‌هایی شباهت داشتند که میان تاریخ و قربانیان آن کشیده شده باشد.

دههٔ ۱۹۴۰ برای گورکی هم با پیروزی همراه بود و هم با تراژدی. در ۱۹۴۱ برای دومین بار ازدواج کرد؛ همسرش اگنس ماگروِدر، دختر یک دریادار امریکایی [illegible] و نوعی زندگی هم‌سبب خلق‌وخوی تند و ناآرام [illegible] دستخوش فروریختن بسیار شد. در [illegible] سال ۱۹۴۶ اگنس آمده است که: "زندگی کردن با او مثل سواری در تلاقی‌یی است که راهی پرفراز و نشیب را می‌پیماید و در هر فراز و فرود، قلب انسان را به‌دهانش می‌آورد." هر روز که می‌گذشت، فکر بیگانه‌بودن در سرزمینی دور و دیگر و زیستن با نام و هویت عاریتی، ذهن گورکی را می‌آزرد و سبب می‌شد که خلق‌وخوی ثابتی نداشته باشد. گه‌گاه خاطرات دوران کودکی خود را مرور می‌کرد و یادداشت‌هایی می‌نوشت. تازه دریافته بود که چه‌چیزهایی داشته و چه‌چیزهایی را از دست داده است. دست‌کم در رؤیاهای خود جایگاهی یافته بود که به‌آن پناه ببرد؛ جایگاهی که در گذر زمان بیشتر معنوی می‌نمایاند تا مادی. "حدود شصت‌هفتاد متری خانهٔ ما، کنار جاده‌یی که به چشمه ختم می‌شد، پدرم باغچهٔ کوچکی با چند درخت سیب داشت. درخت‌ها خود را بازنشسته کرده‌بودند و دیگر میوه نمی‌دادند. این باغچه در واقع تکه زمینی در سایه بود که در آن هویج وحشی می‌رویید و جوجه‌تیغی‌ها در آن لانه کرده بودند. یک تکه سنگ بزرگ هم آن‌جا بود که نیمی از آن در زمین سیاه دفن شده بود و این‌جا و آن‌جا خزه بر آن روییده بود... می‌گفتند این سنگ آرزوها را برآورده می‌کند و خودم بارها مادرم و برخی دیگر از زنان روستایی را می‌دیدم که دگمهٔ پیرهن‌شان را باز کرده و سینهٔ خود را به‌امید برآورده‌شدن نذر و نیازها به‌سنگ می‌مالیدند. تمام باغچه زیر سایهٔ درخت تنومندی بود که در میانهٔ آن زیر آفتاب ایستاده بود. این درخت را هم "درخت مقدس" می‌نامیدند. نمی‌دانم چرا مقدس بود اما می‌دیدم که مردم و عابران، نواری از لباس خود پاره می‌کنند و به درخت می‌آویزند. این رشته‌ها به‌مرور زمان مانند پرچم‌هایی در باد جلوه‌فروشی می‌کردند و هر کدام به‌منزلهٔ امضایی فردی به‌نظر می‌آمدند."

گورکی در ۱۹۴۴ باگروهی از نقاشان سوررئالیست که در نیویورک در تبعید به‌سر می‌بردند ملاقات کرد و با آندره برتون رهبر آن‌ها دوست شد. آندره برتون توانست تا حدودی اطمینان به‌نفسی را که گورکی به‌آن نیاز داشت به‌او بدهد. آشنایی با سوررئالیسم سبب شد که خود را به‌تمامی از قیدوبند کوبیسم رها کند و هنر خود را با خاطرات دوران کودکی در زادگاهش ارمنستان بیامیزد. نامه‌هایی که به خواهرش وارتوش و دیگر آشنایان نوشته سرشار از نشانه‌های نوستالژی است. انگار تازه رمزوراز سرزمین خودش را کشف کرده بود و یک سر طرح‌هایی که می‌کشید به بندناف سرزمین مادری و آیین‌های مذهبی و فولکلور و هویت شبه‌بیزانسی او وصل بود. در بیشتر نقاشی‌هایش اگرچه با واقعیت فاصله دارند، نوعی همدلی و هم‌نفسی با مردم سرزمین زادگاهش دیده می‌شود و شکل پژواک دور رویدادهای دوران کودکی او را به‌خود می‌گیرد. پیوند گورکی با سوررئالیست‌ها هم دیر نپایید و از آن‌ها هم جدا شد. می‌گفت: "سوررئالیسم هم شیوهٔ آکادمیکی است که نقاب بر چهره دارد، مشکوک و ضد زیبایی‌شناسی است و مهم‌تر از همه در ضدیت با هنر مدرن است... سوررئالیست‌ها سرمست فی‌البداهگی روانی و رؤیاهای شرح‌وبیان ناشدنی‌اند... در مورد نقاشی، فاقد آن صداقتی هستند که من انتظارش را دارم. هنر می‌باید درهمه حال صداقت داشته باشد. هنر باید جدی باشد، نه طمنه و کنایه و کمدی. شاید هم همهٔ این‌ها برای آن است که من ارمنی هستم و آن‌ها نیستند." همین روزها با یک نقاش شیلیایی به‌نام

مانا هم آشنایی یافت.[2] مانا از او جوان‌تر بود و در طراحی دستی بسیار توانمند داشت اما افزون بر طراحی، آن‌چه بر گورکی تأثیر گذاشت، شکل تفکر و اندیشه‌های مانا بود. گورکی دل خود را به‌این خوش‌کرده بود که طرح‌ها و ذهنیت او را نقاشی کند و با این‌همه، آشنایی با مانا سبب شد که سرانجام به‌نقاشی، نقایدی خود پایان دهد. پیستسال به‌کپی کردن پیکاسو و کاندینسکی و میرو پرداخته بود و اکنون در چهل سالگی مصمم شده بود که شیوهٔ خودش را پیدا کند.

در سال ۱۹۴۶ دو حادثهٔ ناگوار در زندگی گورکی روی داد؛ در ماه ژوییه، کارگاهش در شهر کوچک شرمن در ایالت کانکتیکات در آتش سوخت و ۲۲ تابلوی او و بسیاری از طرح‌ها و یادداشت‌هایش ازمیان رفت و در ماه فوریه، بعلت ابتلا به‌سرطان تحت عمل جراحی قرار گرفت. افزون بر این مسایل، رابطهٔ همسرش با مانا هم شکافی نامتعارف پیدا کرده بود و این امری نبود که از چشم گورکی و اطرافیان او پنهان بماند. گورکی تصمیم گرفت که برای همیشه به شرمن کوچ کند و در ۱۹۴۸ در یک حادثهٔ اتومبیل بصختی مجروح شد؛ گردنش شکست و بازویش که با آن نقاشی می‌کرد قلج شد. پس‌از مرخصی از بیمارستان رابطه گورکی و همسرش به‌شدت تیره شد و تنها راه رهایی متلاق بود. گورکی تمام درها را بروی خود بسته می‌دید. زندگی خانوادگی‌اش فروپاشیده بود و سرنوشت، توان نقاشی کردن را از او بازگرفته بود. خودکشی می‌توانست راه نجات باشد و گورکی هم همین کار را کرد؛ در ۲۱ جولای ۱۹۴۸ در چهل‌وسه سالگی بزندگی خود خاتمه داد. جولیان لوی، که دلال آثار هنری و دوست نزدیک او بود می‌گوید: "بعد از آن‌که چندین مکان را برای مردن آزمود سرانجام تیرک عرضی یک آلونک چوبی را انتخاب کرد و خود را بدار آویخت. بر یک تخته که بدیوار نصب شده بود با گچ سفید نوشته بود "خدا حافظ کسانی که دوستشان دارم."

مرگ گورکی فاجعه‌یی ناپهنگام بود چراکه درست در زمانی روی داد که بدادراک درستی از استعداد خود نایل شده بود و در آثارش نشانه‌های آینده‌یی پربار بچشم می‌خورد. نقاشی‌هایش بدگونه‌یی بود که هم می‌توانست تجسم اکسپرسیونیسم انتزاعی باشد و هم آن‌چه هارولد روزنبرگ آن را اکشن پینتینگ می‌نامید. در نقاشی، چه سنتی و چه مدرن، قرار بر این بود که نقاش با فکر و اندیشه و مضمونی معین در برابر بوم بایستد و نقاشی کند اما اکسپرسیونیسم انتزاعی شکل تازه‌یی از نقاشی بود و عمل نقاشی را برآمده از انگیزش آفرینشگر درون می‌دانست. از این دیدگاه، نقاشی برای آن نبود که به‌یک ایماژ ذهنی شکل و تجسم بدهد، نه

آرشیل گورکی: چهره وارنوش، محدوده ۱۹۳۵

مضمون اهمیتی داشت و نه فرم و ایماژ انگیزه‌ا آفریننده. فطری و ناخودآگاه انگاشته می‌شد و فقط در "عمل" نقاشی کردن چهره‌می‌درخشید و نقاشی دلخواه بچهار می‌آورد. به‌بیان دیگر فقط عمل نقاشی کردن بود که مهم شمرده می‌شد.

گورکی با استفادهٔ خودسرانه‌تر به‌عمل نقاشی کار می‌کرد و معتقد بود که هنر گذشته در خارج هنر روی نداشته است. می‌گفت سنت کلاسیسم اروپا از رمان اوچلو در قرن پانزدهم تا دوران انگر، در قرن نوزدهم بی‌تغییر مانده است و نمایشگر هنر هر دو بود. پیش‌گامان هنر نو از چشمه سزان و گوگن و ماتیس و پیکاسو را هم می‌ستود بر آن بود که هر یک از این هنرمندان را باید بدطریقی خاص بازشناخت. راهی که خودش برای این شناختن برگزیده بود بیستسال طول کشید و آنگاه بعد از این مطالعات و تمرینات نقش‌گیر بود که شکل و شیوهٔ نقاشی خود او هستی یافتند.

آرشیل گورکی هم مانند مودیلیانی و سوتین، هنرمندی سرگردان در سرزمینی بیگانه بود. افکار در سرنوشت او بود که همیشه خود را با دیگران هویت‌یابی کند و دائم درحسرت هویت و فردیت خود باشد. گورکی فقط در چهارسال پایانی عمر بود که بهویت خود بعنوان یک هنرمند وقوف یافت. از دیدگاه گورکی، خلاقیت پای‌بندی بحاصیل و فردیت قایل، تفکیک نبود و سرانجام هم معلوم نشد که در شرایط اجتماعی خاصی که در آن می‌زیست کدام‌یک بخدمت دیگری درآمد. او یک مهاجر آواره بود، یک ایتالیائی و یک نقاش مشهور اما در غرب "تنها" هنرمند بودن و مهارت داشتن کافی نیست. هنرمند می‌باید خودی و هم‌تبار غربی‌ها هم باشد تا چنان‌که باید بهنقدش پرداخته شود. هنرمند جهان سوم هرقدر که با استعداد و ماهر باشد، هرقدر که زندگی‌اش مصیبت‌بار باشد، اروینگ استون زندگی‌نامه‌اش را نخواهد نوشت. هالیوود از سرگذشتش فیلم نخواهد ساخت. وینسنت مینه‌لی کارگردانی آن را بعهده نخواهد گرفت و کرک داگلاس نقش‌اش را بازی نخواهد کرد. این‌ها همه در انحصار غرب است. آرشیل گورکی به گفتهٔ تاریخ‌نگاران غرب یکی از نقاشان مدرن و با اهمیت امریکا بود اما چون خودی نبود رأیت هیوز نوشت "مشروعیت بخشیدن به شهروندهای خود را این گونه ارمنی-امریکایی جا زدن بی‌معناست."

◇

یادداشت‌ها:

۱ در آینه شماره ۲۸، خرداد ۷۸ در مقاله‌یی با عنوان "گفتا اندیشه هنری" به‌تحلیل دیدگاه‌هایی از این دوره اشاره کرده‌ایم.

۲ آشیل با آشیلیوس، فرزند پانوپیس و تتیس، از قهرمانان افسانه‌ای ایلیاد و از جنگاوران برجستهٔ جنگ تروا است. مادر آشیل که پیش‌گویی کرده‌بودند فرزندش در جنگ تروا کشته خواهد شد او را در روز تولدش فرزند "نامرئی" ان خود اعلام کرد. آشیل بعدها در صحنه ماهر بود ترسید و پاریس با زدن تیر بهمفصل پاشنه پا او را بهلاکت رساند.

Roberto Sebastian Matta Y Echaurren

منابع:

-"Concepts of Modern Art", ed. Nikos stangs, Thames and Hudson, London, 1994

-Feldman, Edmund Burke."Art as Image and Idea", Prentice Hall, New enwy, 1967

-Greenberg, Clemont. "The Collected essays and criticism", 4vols. ed. John O'Brian, The University of Chicago Press 1993

-Hughes, Robert. "Nothing if not Critical", Harvill, London, 1990

-Hughes, Robert. "The Shock of the New", Thames and Hudson, London, 1993

-Lucie-Smith, Edward.@Lives of the Great 20th Century Artists", Thames and Hudson, London, 1999

-"Modern Art and Modernism", ed. Francis Frascina, P.C.P. London, 1992

-Rosenberg, Harold."Art and Other Serious Matters", The University of Chicago Press, 1985