جورجو د کیریکو
تبعیدی زمان و مکان

علی‌اصغر قره‌باغی

دکیریکو: ۱۹۲۹

بی‌تردید باید گفت که جورجو دکیریکو یکی از شگفت‌انگیزترین نقاشانی بود که جهان هنر به خود دید. سراسر زندگی حرفه‌یی کیریکو تراژدی تلخی بود که به کمدی انجامید. هم خودش سرگشته بود و هم دیگران را گیج و سرگشته می‌کرد و از همین رهگذر هم هست که بیشتر تاریخ‌نگارانی که به اهمیت آثار دکیریکو اشاره‌یی کرده‌اند، از مشخص کردن جایگا هنر او در سلسله مراتب مدرنیستی و هنر مدرن طفره رفته‌اند. دکیریکو امروز بیش از روزهایی که در اوج خلاقیت و شهرت بود، معروفیت و اعتبار یافته است و این شهرت را مدیون پست‌مدرنیسم است. از اواخر دهۀ ۱۹۷۰ و به ویژه بعد از درگذشتش در سال ۱۹۷۸، پست‌مدرنیسم دکیریکو را به سبب آشفته‌گویی‌ها و در آمیختن مضمون‌ها و طنز و تقلیدی که در آثارش به وفور دیده می‌شود ستود و در هر متنی که با هنرهای تجسمی پیوند داشت از او به عنوان یکی از پایه‌گذاران و پیشگامان پست‌مدرنیسم یاد کرد. این ستایش از آن جهت بود که دکیریکو با آثار خود بازگشت به گذشته و بهره‌جویی از نماد و تمثیل‌های کلاسیک را مطرح می‌کرد. عناصر قدیم و جدید و ناهمزمان را به هم می آمیخت و خیال‌پردازی و رؤیا را دست در دست واقعیت‌های زندگی نشان می‌داد. می‌کوشید تا نمادهایی از مراسم آئینی و جادویی را با زندگی هم‌روزگار خود پیوند بزند و فضایی نامتعارف به دست دهد. مهم‌تر از همه، نقاشی مدرن و مدرنیست‌ها را تحقیر می‌کرد، ارجاعات مداوم به پسا-کلاسی‌سیسم که گه‌گاه به کمپ هم نزدیک می‌شود، از عناصر ثابت هنر او بود و این‌ها همان مواردی است که پست‌مدرنیسم بر آن تأکید می‌ورزد و مشوق آن است.

دکیریکو در سال ۱۸۸۸ در شهر ولوس یونان به دنیا آمد. پدرش مردی متدین و از خانواده‌های اشرافی سیسیل بود که به عنوان مهندس راه‌آهن به یونان سفر کرده بود. پدر دکیریکو دائم از بیماری رنج می‌برد و هنوز سن‌وسالی نداشت که بیماری او را از پا در آورد و در ۱۹۰۶ به زندگی او پایان داد. دکیریکو دوران کودکی و نوجوانی خود را در خانواده‌یی گذراند که پاک‌دینی و خداپرستی تا بیخ و بن آن نفوذ کرده بود. راه و رسم اولیۀ طراحی را پدرش به او آموخت و سپس یکی از کارمندان راه‌آهن اورا با دقایق و جزئیات طراحی آشنا کرد. پس از کوچ کردن خانواده به آتن، دکیریکو را برای تحصیل در رشتۀ هنر به پلی‌تکنیک آتن فرستادند اما از آن‌جا که تدریس هنر به شیوۀ سنتی انجام می‌شد، دکیریکو هنرآموز با استعدادی تشخیص داده نشد و از عهدۀ آزمون نهایی برنیامد. مادر دکیریکو که او هم زنی ایتالیایی بود، پس از درگذشت همسرش بر آن شد تا به خاطر آیندۀ پسر کوچکترش که به موسیقی علاقه داشت به مونیخ سفر کند. دکیریکو در نقاشی و طراحی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فرزند با استعدادی از آب در نیامده بود و شاید برادرش می‌توانست در رشتهٔ موسیقی از خود استعدادی نشان دهد. دکیریکو در مونیخ در آکادمی هنرهای زیبا نام‌نویسی کرد و دو سالی را در آن جا گذراند اما محیط و نحوهٔ آموزش آکادمی را ملال‌آور و بی‌فایده یافت و تحصیلات خود را ادامه نداد. در آن روزها انجمنی از نقاشان مدرن و ضدآکادمی شکل گرفته بود اما دکیریکو این شکل از هنر را هم نمی‌پسندید و با آن میانهٔ خوشی نداشت. در هر فرصت مدرنیست‌ها را دست می‌انداخت اما پیدا بود که آکادمی مونیخ و آثار آرنولد بوکلین، نقاش رمانتیک سوئیسی‌تبار و گراورهای ماکس کلینگر، طراح آلمانی، شیاری ژرف و ماندگار در ذهن او پدید آورده است. غم غربتی که یک ایتالیایی رشد کرده در فرهنگ یونان و مقیم مونیخ را می‌آزرد و او را تبعیدی زمان و مکان می‌کرد، سبب شد که جست‌وجوی همه سویه به منظور یافتن جایگاه واقعی خود، در سرلوحهٔ اهداف دکیریکو قرار گیرد. دکیریکو در کنار نقاشی و طراحی، به مطالعهٔ آثار نیچه و شوپنهاور هم پرداخت و با الهام گرفتن از آمیزهٔ این اندیشه‌ها و آن‌چه از بوکلین و ماکس کلینگر آموخته بود، سبک و سیاق فردی خود را پدید آورد.

دکیریکو سال‌های ۱۹۰۹ و ۱۹۱۰ را در ایتالیا و شهرهای میلان و تورین و فلورانس گذراند. با آن که به بیماری سخت روده و دستگاه گوارشی مبتلا شده بود، با پشتکاری حیرت‌انگیز و چنان که گویی طلسم بوکلین در تار و پود نقاشی او تنیده شده است، نقاشی‌های شبه سوررئالیستی خود را به نام نقاشی متافیزیکی[1] آغاز کرد. نقاشی بوکلین و گراورهای ماکس کلینگر، نوشته‌های نیچه دربارهٔ معانی تغزلی و نهفته در پس پشت شکل ظاهری اشیا و نوشته‌های شوپنهاور و رؤیاهای تمادین او دست‌به دست هم دادند و جهان نقاشی متافیزیکی دکیریکو را شکل بخشیدند. دکیریکو در سال ۱۹۱۱ فلورانس را به قصد اقامت در پاریس ترک کرد و در آن جا با رهبران جنبش آوانگارد از جمله ماکس یاکوب و پیکاسو و آندره دورن و گیوم آپولینر آشنا شد. دکیریکو می‌خواست با نقاشی‌های متافیزیکی خود رشته پیوند عادت‌زده با اشیا را بگسلد و جهان پررمزورواز خواب و رؤیا را به تصویر بکشد اما نقاشان نوین که به تازگی و با هزار مصیبت خود را از زیر سیطرهٔ روایت‌گری‌های نقاشی رهانده بودند، این شکل نقاشی را نمی‌پسندیدند و آن را واپس‌گرایانه می‌دانستند. با این همه، پاریس دکیریکو را از یک نقاش محلی ناشناس و نائیو به یک نقاش مطرح و سرشناس مبدل کرد. آپولینر با نوشتن نقدهایی دربارهٔ نقاشی دکیریکو در شناساندن او به جامعهٔ هنری پاریس نقشی بزرگ ایفا کرد اما دکیریکو، بی‌آن‌که قدر این خدمت‌ها را بشناسد، جاه‌طلبانه بر آن بود که تأثیری که بر این دوستان تازه و جامعه هنری پاریس گذاشته بیشتر و مهم‌تر از تأثیرپذیری‌هایش از آنان بوده‌است. در یکی از مقالاتی که آپولینر دربارهٔ نقاشی دکیریکو نوشته آمده است که: «دکیریکو یک نقاش مدرن به معنای مطلق است... می‌توان آثارش را زبان رویاها توصیف کرد. به یاری یک سلسله تناقض‌نماها، خط‌های راست طولانی، رنگ‌های ساده و نمای ساختمان‌ها و تضاد روشنی و تیرگی، به گستردگی‌های بی‌نهایت، انزوا، سکون و خلسه و همان چشم‌اندازه‌هایی می‌پردازد که در خواب و رویا دیده می‌شود.»[2]

در سال ۱۹۱۵ جنگ در ایتالیا درگرفت و دکیریکو و برادرش به خدمت سربازی فراخوانده شدند. دکیریکو در قرارگاه فرارا به خدمت پرداخت اما به علت بیماری روده که شدت بیشتری هم یافته بود از جنگیدن در جبهه معاف شد. در همین روزها به بیماری روانی هم گرفتار آمد و کارش به آسایشگاه بیماران روانی کشید. در همین جا بود که با کارلو کارا آشنا شد و شالوده‌های اندیشگی نقاشی متافیزیکی برای نمایش جهان خیال‌پردازی‌ها و رویاها شکلی جدی‌تر به خود گرفت. دکیریکو در سال ۱۹۱۸ از خدمت سربازی معاف شد و نمایشگاهی از آثارش را در ایتالیا برگزار کرد. نظرش دربارهٔ هنر به کلی دگرگون شده بود و آن‌طور که خودش گفته است پایه‌های این دگرگونی سال‌ها پیش در فلورانس فراهم آمده بود. در یادداشت‌هایش آمده است که: «یک روز صبح در ویلابورگز و در برابر یکی از آثار تیسین ناگهان به نظرم آمد که زبانه‌های آتش همه جا را فراگرفته است و در بیرون، زیر آسمان آبی شهر، صدای پرهیبتی مانند طنین فرود آمدن تازیانه در یک مراسم آئینی با پژواک صدای یک ترومپت که رستاخیزی تازه را نوید می‌داد در آمیخته بود.» بیماری روانی دکیریکو سبب شده بود که دائم در خیالات و اوهام خود پرسه بزند و همه چیز را سرشار از رمز و راز ببیند: «خوب به یاد می‌آورم که یک روز روشن و ساکت زمستان در ورسای همه چیز با رمز و رازی ناگفتنی مرا نظاره می‌کرد. ناگهان متوجه شدم که هر گوشهٔ کاخ و هر ستون و هر پنجره از روحی نفوذناپذیر برخوردار است و از همان لحظه رمزورازی ناگشودنی مرا به آفرینش فرم‌های غیرعادی واداشت.»[3] دکیریکو می‌خواست همهٔ این‌ها را در نقاشی‌های خود تصویر کند و بدین‌سان آفریده‌یی پدید آمد که غیرمتعارف‌تر از آفرینندهٔ خود بود. دکیریکو شعر می‌گفت، داستان کوتاه و بلند می‌نوشت و گه‌گاه مقالاتی در باب هنر سرهم می‌کرد و به مجلات می‌سپرد. بر آن بود که: «اثر هنری، برای دست یافتن به جاودانگی، باید از بند تمام محدودیت‌های انسانی بگریزد. منطق و احساسات متعارف، نقشی مداخله جویانه دارند و به محض آن که این سدها شکسته شوند پای هنر به جهان کودکی و رویاها بازخواهد شد... باید گریبان هنر را از چنگ عناصر و مضامین شناخته نجات داد.»

از میان آثار دکیریکو آن‌چه بیشتر شناخته است و شهرت دارد همین نقاشی‌های متافیزیکی است که اغلب آن‌ها را در یک حال‌وهوا کشیده است. منابع و ارجاعات او، افزون بر بوکلین و ماکس کلینگر، یک دور تسبیح نقاشان خردستیز و مالیخولیایی دیگر از جمله ویلیام بلیک و فیوزلی و ژریکو و فیلیپ آتو رونژ و کاسپار دیوید فریدریش بودند که بر تمام این‌ها باید خیال اندیشی‌ها و رؤیا بافی‌های خود او را هم افزود. در یادداشت هایش آمده است که: «یک روز بعدازظهر روشن پاییز روی نیمکتی در کنار میدان سانتاکروچه فلورانس نشسته بودم، تازه از شر بیماری سخت و طولانی روده خلاصی یافته بودم و تمامی جهان پیرامونم، حتی سنگ‌های مرمر بناها و چشمه‌ها بیمارگون به نظر می‌آمدند. در میانهٔ میدان مجسمهٔ دانته ایستاده بود. ردایی بلند بر تن داشت و تاجی از برگ غار بر سر نهاده بود. آفتاب تند پاییز بر مجسمهٔ دانته و بناهای کنار میدان می‌تابید. به نظرم آمد که نخستین بار است که این‌ها را می‌بینم و ناگهان ترکیب‌بندی - رمز و راز یک بعدازظهر پاییز- به ذهنم راه یافت. اکنون هم هر وقت به این نقاشی نگاه می‌کنم، همان موقعیت و لحظه را می‌بینم. این موقعیت برای من رمز و رازی شده است که توصیف ناشدنی است.»

دکیریکو: ۱۹۵۱ / عکس از فیلیپ هالسمن

همین فضا و موقعیت بود که بر پرده‌های دکیریکو سیطره یافت و بارها تکرار شد. آفتاب عصر پاییز که بر بناها و دیوارها می‌تابد و سایه‌های درازی که بر زمین می‌اندازد در بسیاری از آثار او دیده می‌شود. حتی اگر مجسمه‌یی پیدا نباشد، سایه‌یی که بر زمین انداخته حضور آن را تأیید می‌کند و شهر رویایی دکیریکو را پایتخت نقاشی مدرن جهان جلوه می‌دهد. مجسمه‌ها و سایهٔ آن‌ها در بسیاری از نوشته‌ها و نقاشی‌های دکیریکو حضور دارند: «یک روز در میانهٔ میدان پر آفتاب کنار سلحشوری سنگی و حوضچهٔ تهی از آب نشسته بودم... آفتاب بر همه جا حکم می‌راند و سایه‌های دراز بر زمین آرمیده بودند.» در نقاشی دکیریکو، میدان‌ها و خیابان‌هایی که قرار است محل اجتماع و پیوند انسان‌ها باشد، به فضایی تهی و ملال‌انگیز و محل رفت‌وآمد فیگورهای تنها و منزوی مبدل شده‌اند و از این رو بیانگر فاجعه و بلایی است که در جهان مدرن بر سر روابط سنتی انسان‌ها آمده است. دکیریکو می‌نویسد: «در خیابان‌ها فاجعه در گذر است... یک تکه کیک نرم و شیرین را چنان باآرامش خیال می‌خورد که گویی قلب خود را می‌خورد. از دور دست صدای رعدوبرق می‌آید و هر چیز در سقف شیشه‌یی می‌لرزد. باران پیادەروها را شسته است.» در آثار متافیزیکی دکیریکو، مجسمه‌های شکستهٔ یونان و رم باستان نماد کمال و بی‌نقصی‌های آرمانی از دست رفته است. در خیابان‌ها و میدان‌های پررمزوراز شهر، بدشگونی موج می‌زند و انتظار فاجعه‌یی ناآشنا حضور سنگین خود را به رخ می‌کشد. تماشاگر تجسم کابوس‌های خود را در خواب و رویاهای کسی دیگر می‌بیند و می‌پندارد که به قلمرو و رویاهای دیگران گام نهاده است. دکیریکو دربارهٔ نقاشی متافیزیکی می‌گفت: «هر چیز دارای دو جنبه است. یکی وجه عادی و متعارفی است که هر انسان عادی آن را می‌بیند و دیگری وجه متافیزیکی است که شمار معدودی از انسان‌ها در لحظات خاص نهان‌بینی و انتزاع متافیزیکی قادر به دیدن آن هستند. اثر هنری باید روایتگر چیزی باشد که ازمحدودهٔ قاب و چارچوب نقاشی فراتر می‌رود. فیگورها و اشیای بازنمایی شده در پردهٔ نقاشی باید به شکلی شاعرانه راوی چیزهایی باشد که از چشم‌ها پنهان مانده است. مثلاً سگی که کوربه نقاشی کرده مانند افسانهٔ یک شکار رمانتیک و شاعرانه به نظر می‌آید.»

دکیریکو این مرحله از هنر خود را که دوران نقاشی‌های متافیزیکی می‌نامید تا ۱۹۱۸ ادامه داد و از این تاریخ آن را یکسره کنار گذاشت. دکیریکو در واقع در سال ۱۹۱۹ به نوعی خودکشی هنری دست زد، از آن پس اصرار داشت که هنرخود را به شکلی دیالکتیکی نفی کند و پنجاه سال دیگر عمر را به ویران‌سازی خود مشغول بود. نخست در پی کشف و شهودی تازه، در مقاله‌یی لزوم بازگشت به سنت را مطرح کرد و به رقابت با نقاشان کلاسیک برخاست. خود را وارث تیسین می‌دانست و پژوهشی تازه و وقت‌گیر در تکنیک‌ها و مواد و مصالح نقاشی سنتی را آغاز کرد. سراسر باقی‌ماندهٔ عمر بی‌آن‌که مهارت لازم برای نقاشی سنتی را داشته باشد به تکرار آثار پیشین خود پرداخت و هنرش سیری پس‌رونده داشت. دکیریکو در زمان به عقب بازمی‌گشت و سرانجام به فضایی رسید که فقط می‌توانست در ضمیر ناخودآگاه برخی ازتماشاگران آثار او وجود داشته باشد. می‌خواست یکی از ادوار گذشتهٔ تاریخ اروپا را به زمان حال خود بکشاند اما خودش هم نمی‌دانست گدام دوران را درنظر دارد. مالیخولیایی که تصویر می‌کرد مانند یک بیماری واگیردار به تماشاگر هم سرایت می‌کرد و او را هم به سرگردانی در وادی تاریخ می‌کشاند. دکیریکو با پشت کردن به هنر خود به شکلی آشکار راه رسیدن به شهرت و موفقیت خود راهم مسدود کرد. در زندگینامهٔ شبه حماسی خود (۱۹۲۹)[۴] تصویری از درگیری‌های درونی‌اش را به دست می‌دهد وکتابش گواهی است بر این‌که تغییر ناگهانی سبک، به سبب از دست دادن توان تصورات نبوده بلکه به علت احساس ناتوانی در برابر تاریخ بوده است. از همین زمان هم هست که محرومیت‌های تاریخ چهرهٔ خود و در آثار دکیریکو آشکار می‌کند. دکیریکو مدام از شیو نقاشی خود انتقاد می‌کرد و در پی این بررسی‌ها ناخشنودی‌هایی که در پی داشت، دائم به شهرهای ایتالیا و پاریس سفر می‌کرد. سر در پی چیزی داشت؟ خودش هم نمی‌دانست چیست. در پاریس با آندره‌برتون و گروهی از سوررئالیست‌ها آشنا شد و در ۱۹۲۵ بی‌آنکه با آنان بجوشد و توافقی داشته باشد

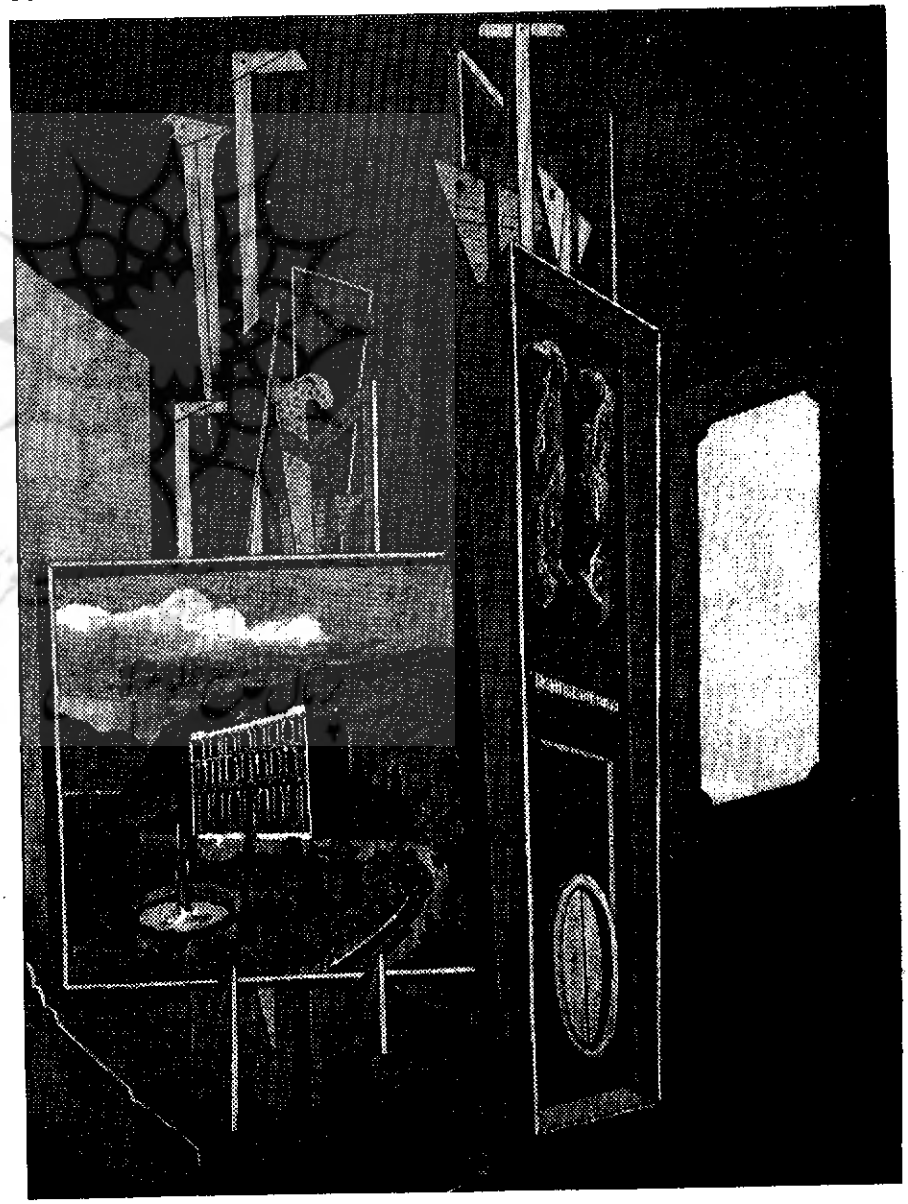
دکیریکو: پرترهٔ گیوم آپولینر / ۱۹۱۴

چند اثرش را همراه آثار سوررئالیست‌ها به نمایش گذاشت. در همین روزها بود که با همسر اولش رایسا کالزا ازدواج کرد. این ازدواج دیر نپایید و دکیریکو در سال ۱۹۳۲ بار دیگر ازدواج کرد. همسر دومش ایزابلا پاکسور بود که چندین مقاله در باب هنر دکیریکو نوشت اما گفته‌اند که این مقاله‌ها را خود دکیریکو دیکته می‌کرد و زنش با نام مستعار ایزابلا نار در اختیار جراید می‌گذاشت.

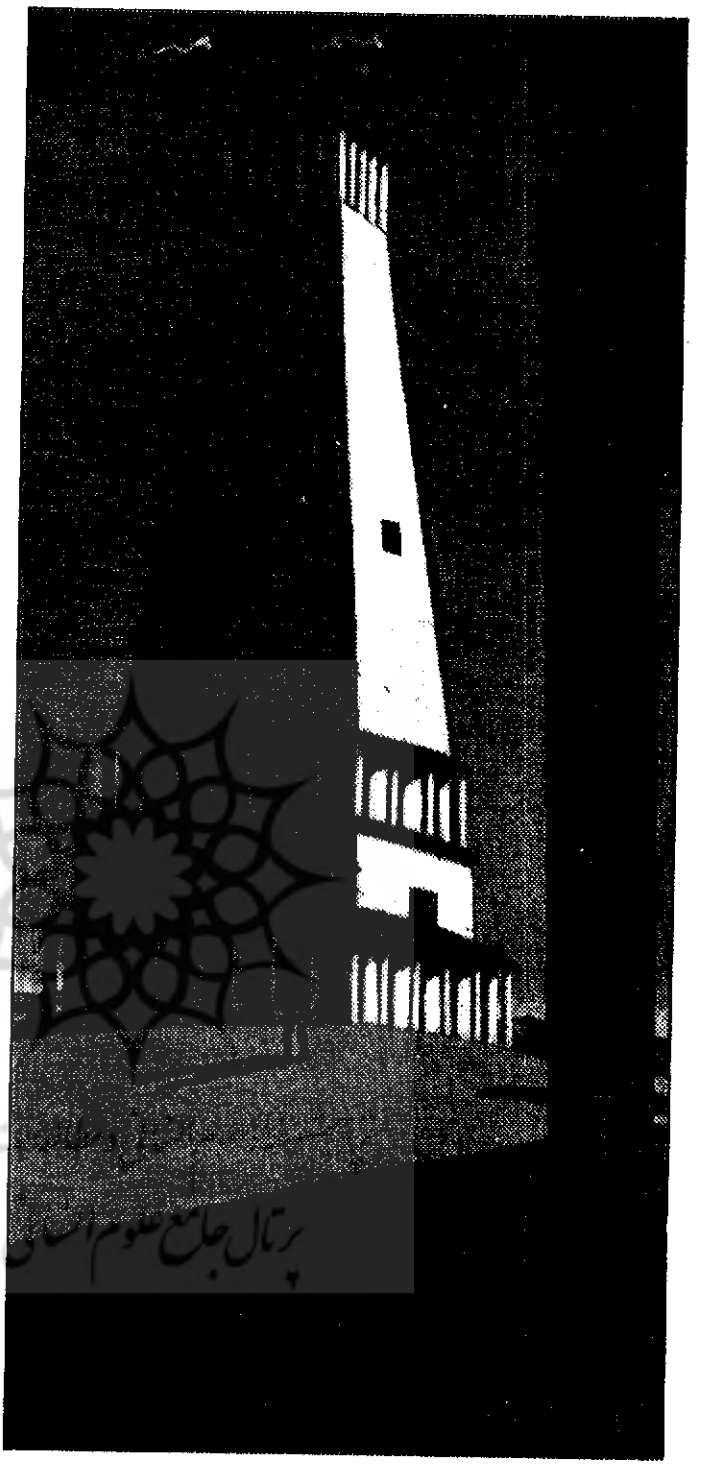
تنها دکیریکو نبود که در محدودهٔ ۱۹۲۰ از سبک و سیاق فردی خود جدا شد، در این سال کوبیسم و فوتوریسم و ماتیس هم که به نوعی دوام و استحکام دست یافته بودند از سبک خود دوری گرفتند. این دوری گرفتن‌ها، از یک طرف سبب ساز فعالیت‌های بیشتر و گسترده‌تر بود و از طرف دیگر شکلی از گذر به مکتب و مشرب دیگر را داشت. در مفهوم فعالیت، سبب شد تا پیکاسو موقتاً به شکلی از نقاشی ملهم از هنر کلاسیک روی آورد و ماتیس به الگوهای رمانتیک‌ها و حرمسرای دلاکروا سرک بکشد. اما در مفهوم گذرا بودن، همین همگامی و همزبانی با سنت‌های پیشین نقاشی، به نوعی شک‌اندیشی تردید در معصومیت و خطاناپذیری هنر آوانگارد تعبیر می‌شد.

دکیریکو دو دههٔ ۱۹۲۰ و ۳۰ را به طور کجدارومریز با آوانگاردها سرکرد و در ۱۹۲۹ داستان تخیلی خود را نوشت[5]. در این روزها حکومت فاشیستی موسولینی ایتالیا را در سیطرهٔ خود گرفته بود اما دکیریکو نسبت به این نامردمی و دیکتاتوری آشکار هم نظریه‌یی مبهم و چندپهلو داشت. به عنوان نمونه سیاست‌های فرهنگی موسولینی را در کل مسالمت‌آمیز و شکیبا می‌دانست، فقط در یک مورد با آن توافق نداشت. بر آن بود که: «فاشیست‌ها هرگز مردم را از چیزی که می‌خواهند نقاشی کنند نهی نمی‌کنند اما اشکال این‌جاست که سلسله مراتب هنری آنان برگرفته از روش‌های مدرنیستی پاریس است و در آن شیفتگی نسبت به پاریس دیده می‌شود.» دکیریکو موسولینی و حکومت فاشیستی او را محکوم می‌کرد و آن را ضد یهود می‌دانست. زن دومش یهودی بود و وظیفهٔ خود می‌دانست که از یهودیان دفاع کند اما هنگامی که حکومت موسولینی از دکیریکو تجلیل کرد و سالنی را در نمایشگاه ۱۹۳۵ به آثار او اختصاص داد سخت شادمان شد و فقط از این که او را ضدفاشیست دانستند و جایزه‌یی به او ندادند آزرده شد. موسولینی و دوست به اصطلاح هنرشناس‌اش مارینتی، از هر چه بوی گذشته و نوستالژی و رمز و راز می‌داد متنفر بودند و دکیریکو شیفتهٔ گذشته و رمز و راز آن بود و همین کیفیت‌ها را نقاشی می‌کرد. با این همه، دکیریکو در ایتالیا ماند و دعوت حکومت برای شرکت در نمایشگاه ۱۹۴۲ را هم پذیرفت.

دکیریکو از نیمه‌های دههٔ ۱۹۲۰ به صورت تولید انبوه نقاشی می‌کرد. روزبه‌روز دایرهٔ مضمون نقاشی‌هایش را تنگ‌تر می‌کرد و اکثر تابلوهایی که می‌کشید کپی و تقلیدی از آثار دوران رنسانس و باروک بود. بیشتر این نقاشی‌های تکراری را G.d. Chirico, Pictor Optimus (جی.دی. کیریکو، بهترین نقاش) امضا می‌کرد. در برخی از این نقاشی‌ها از همان شیوهٔ نقاشی متافیزیکی سود می‌جست اما اثرش را به شکلی تزئینی در می‌آورد. مضمون این آثار بیشتر اسب، دریا، گلادیاتورها و نقش‌های برگرفته از دیوارنگاره‌های پمپی بود. شیوهٔ تولید انبوه و نقاشی پراکنی بی‌حساب، خود دکیریکو را هم سرگردان کرده بود و سبب شد تا هنگام برپایی نمایشگاهی از مجموعهٔ آثارش در ۱۹۴۸، رسوایی برپا کند و برخی از آثار به نمایش گذاشته شده را تقلبی بداند. دکیریکو از ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۲ یکی از تابلوهای خود، یعنی الهام نگران‌کننده را به هجده روایت تکرار کرد و بسیاری از کارهای تازه خود را با آثار پیشین در آمیخت. در افکار مالیخولیایی خود می‌انگاشت به همان نسبت که پا به سن می‌گذارد، کارش هم پخته‌تر می‌شود. نمی‌خواست به هیچ قیمتی بپذیرد که در جوانی بهتر و هنرمندانه‌تر نقاشی می‌کرده است و به همین علت هم بود که هنر پیشین خود را نفی می‌کرد و با هرچه دربارهٔ هنر دوران جوانی او گفته و نوشته می‌شد مخالفت می‌کرد. می‌خواست با مطرح کردن بازگشت به گذشته و بهره‌جویی از الگوهای کلاسیک، مدرنیست‌ها را تحقیر کند. از تمثیل‌ها و نمادها و شمایل‌های کلاسیک تقلید می‌کرد و



دکیریکو: اندرون متافیزیکی / ۱۹۲۹



دکیریکو؛ نوستالژی ابدیت / ۱۹۱۳ یا ۱۴

می‌خواست آن‌ها را کپی کند اما توان و مهارت لازم برای این کار را نداشت. دکیریکو نه تنها با نقاشی‌ها بلکه با نوشته‌های خود هم برحیرت مردم می‌افزود. می‌گفت: «اگر مجموعهٔ آثار مرا از ۱۹۱۸ به این سو در نظر بگیرید، بی‌تردید متوجهٔ یک پیشرفت دائمی در روند هنر من خواهید شد. یک حرکت پایا و صعود به سوی رفیع‌ترین مراتب استادی و کمال در هنر من دیده می‌شود که فقط شمار اندکی از هنرمندان گذشته به آن دست یافته‌اند. البته لازمهٔ گفتن و نمایاندن این‌ها، افزون بر هوش و ذکاوت استثنایی که من از آن برخوردارم، داشتن شخصیتی توانا و با شهامت و نیز برخورداری از عشق سوزان نسبت به حقیقت نیز هست.»

دکیریکو تا پایان عمر در همین عوالم زیست و بخشی از ادعاهای خود را در جلد دوم زندگینامهٔ خود (۱۹۶۰) هم منتشر کرد. دکیریکو در سال ۱۹۷۸ در نود سالگی درگذشت. ◇

پانویس‌ها و منابع:

۱. دکیریکو نقاشی خود را Pittura Metafisica می‌نامید.

۲. "Apollinaire on Art: Essays and Reviews. 1902-1918",1972

۳. نقل قول‌ها از مقالات، یادداشت‌ها و زندگینامهٔ دکیریکو است.

۴. زندگینامهٔ دکیریکو Hebdoneros نام دارد.

۵. این کتاب آمیزه‌یی از داستان و زندگینامهٔ خود اوست.

منابع:

- "Apillinaire on Art; Essays and Reviews 1902-1918" , de. Leroy C, Breunig, Da Capo, New York, 1972
- Hughes, Robert. "The Shock of the New, Art and the Century of Change", Thames and Hudson, 1993
- Hughes, Robert. "Nothing if not Critical", Harper Collins, London, 1990
- Interpreting Contemporary Art", ed. Stephen Bann and William Allen, Beaklion Books, London 1991
- "Modern Art and Modernism, A Critical Anthology" ed. Francis Frascina and Charles Harrison, Paul Chapman, London 1988
- "Modern Artists on Art", ed. Robert L. Herbert, Prentice Hall Press, London, 1986
- "Painters on Paintings", de. Eric Protter, Dover Publications, Inc. London, 1971
- "The Penguin Book of Art Writting", ed. Martin Gayford and Kare Wright Penguin Books, London, 1999
- "Poets on Painters", ed.J.D. McCatchy, University of California Press, Berkeley, 1990
- Smith, Edward Lucie. "Lives of the Great 20th Century Artists", Thames and Hudson, London, 1999

"Theories of Modern Art", ed. Herschel B. Chipp, University of California Press, Berkeley, 1973