اکسپرسیونیسم انتزاعی امریکا و آثار «رابرت مادرول»
نگاهی به

تصویرهای سوگنامه پر تنش

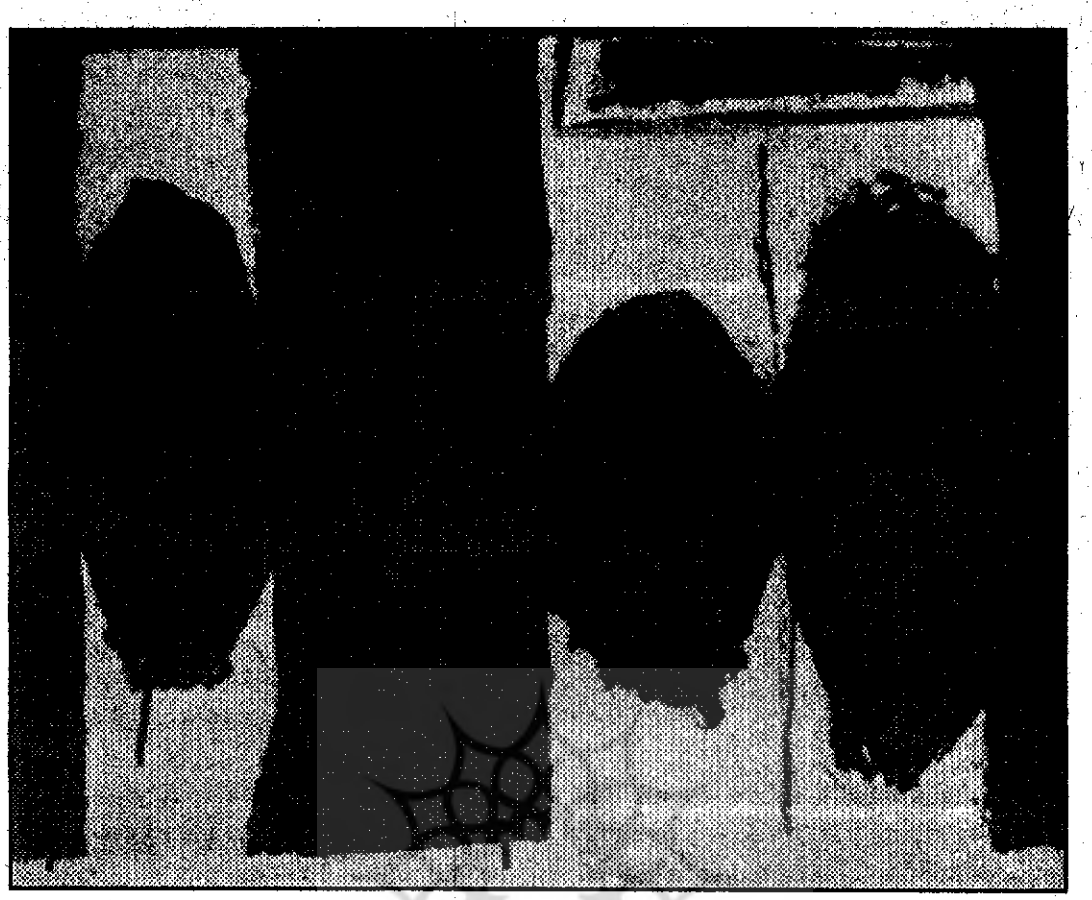
• رحمان احمدی ملکی

در میان موج نقاشی بعد از جنگ جهانی دوم در امریکا، روشی متداول و به بار آمده بود که بسیاری ازمنتقدان و مفسران هنر، از آن به عناوین مختلف یادمی کردند، که از بین عناوین فوق، عنوان «اکسپرسیونیسم انتزاعی»، شاخص تر و پذیرفته شده تر می نمود. البته این اصطلاح در دهه های قبل، درمجامع هنری جهان - و به انحاء مختلف - بکار گرفته شده بود. در سال ۱۹۱۹، اصطلاح اکسپرسیونیسم انتزاعی، نخستین بار برای توصیف برخی ازنقاشی های «کاندینسکی» و سپس در سال ۱۹۲۹توسط «آنودبار» (منتقد) برای توصیفی مشابه به کاربرده شد. منتقد دیگری این اصطلاح را در سال ۱۹۴۶برای توصیف تعدادی از آثار نقاشان جوان امریکایی ،بخصوص «دکونینگ»، «جکسن پولاک» و دیگرپیروانش به کار برد. «هرلد روزنبرگ» (منتقدامریکایی) اصطلاح «نقاشی عمل» یا «نقاشی کنشی (۱)» (Action Painting) را ابداع و متداول کرد.اصطلاحات دیگری از جمله اصطلاح تقریباً خنثای «مکتب نیویورک»، نیز برای توصیف جوش وخروشی که در دهه های پنجم و ششم در نقاشی امریکایی آغاز شد، به کار برده شده است. هیچیک ازاین اصطلاحات، به استثنای اصطلاح اخیر، که اصطلاحی غیرتوصیفی است، به دلیل نگرش فردی هنرمندان مورد نظر، رسا نیستند.

اکسپرسیونیسم انتزاعی از نخستین روزهای پیدایش در سال ۱۹۴۲ تا شناسایی رسمی اش درنمایشگاه سال ۱۹۵۱ «موزه هنرهای نوین» با نام «نقاشی و پیکرتراشی انتزاعی در امریکا» به نیرومندترین جنبش اصیل در تاریخ هنر امریکا تبدیل شد. در این دوره، نقاشان و پیکرتراشان، از شرکت ودخالت خویش در پدیده های هیجان آور، آگاه بودند.آن ها در جهت ها و کارکردهای مختلف تصویری درتلاش بودند. این تلاش، گاه به صورت انفرادی و گاه نیز به صورت جمعی رخ می نمود و در مواقعی سبب بروز و بیارآمدن جنجال ها و جریان هایی می شد.

اکسپرسیونیسم انتزاعی دهه چهل - و نمایشگاه بزرگ ۱۹۵۱ - پیش از آنکه یک سبک باشد، یک اندیشه بود (اکسپرسیونیست های انتزاعی، افراد گوناگونی بودند که جز مخالفت، هیچ وجه مشترکی نداشتند).ریشه های این جنبش را - آن گونه که پیشتر گفته شد -باید در تلاش های هنرمندانی جست که در دهه های چهارم و پنجم، تقریباً جدا از یکدیگر کار می کردند.جوهر اکسپرسیونیسم انتزاعی، اثبات خودانگیخته وجود فرد است. بنابراین، تلاش برای نتیجه گیری های جامع درباره این جنبش به عنوان یک سبک، پیگیری هدفی دست نیافتنی است. هر نتیجه ای که به دست آید،باید نتیجه انباشته مطالعه کار و زندگی تک تک هنرمندانی باشد که در دهه های پنجم و ششم در جوش و خروش آن روزی دنیایی هنر نیویورک درگیر بودند(۲)».

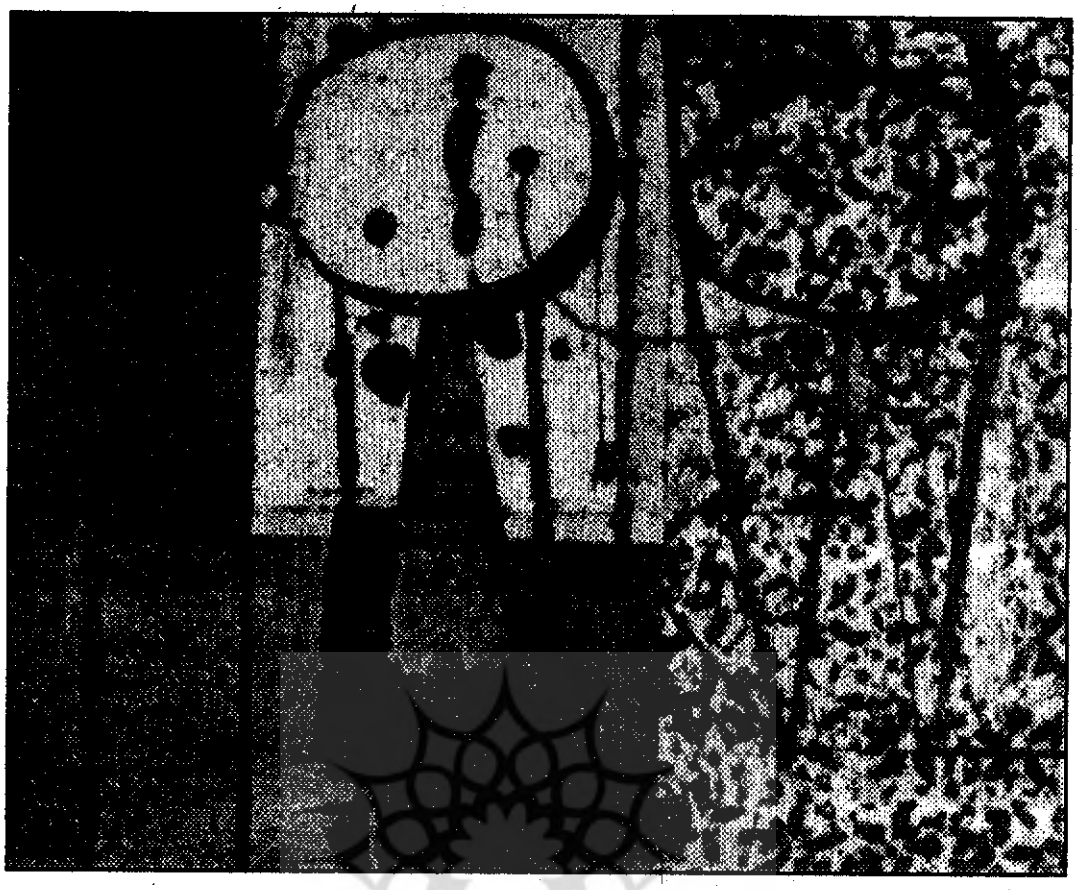
از میان این گروه، چند نفری نسبت به افراد دیگرشناخته شده تر بودند، اما از جهتی دیگر، تلاش وفعالیت افراد فرعی و گمنامی را که در



جهت شور والتهاب جنبش قرار گرفته و بر شدت آن دامن می‌زدند،نباید فراموش کرد؛ به خاطر همین شاید نتوان لیست وفهرست شخصی کاملی از هنرمندان دخیل در این جریان را ارائه داد. «گرچه دامنه اکسپرسیونیسم انتزاعی امریکایی، به اندازه هنرمندان پیروش متنوع است، ولی با اندکی اغماض و مسامحه شاید بتوان به دو گرایش اصلی، به معنای محدود این واژه، اشاره کرد. گرایش نخست فعالیت «نقاشان قلمکاری» (نقاشی کنشی) است که به طرق گوناگون با حرکت یاعمل قلم، و بافت رنگ در زمینه تابلو سروکار دارند؛ وگرایش دوم، فعالیت «نقاشان میدانرنگ» است که به‌بیان علامت یا تصویری انتزاعی در قالب یک شکل یاسطح بزرگ و یکپارچه رنگی توجه دارند... این تقسیم‌بندی، کاملا اختیاری است، چون مقولات دیگری مانند امپرسیونیسم انتزاعی و انتزاع تغزلی رانیز می‌توان طوری فرمول بندی کرد که نقاشانی‌خارج از دو گروه یادشده نیز در آن بگنجند. درنخستین سال‌های دهه ششم، توجه عمومی برنقاشان کنشی معطوف بود و بیشتر نقاشان نسل دوم‌جذب «دکونینگ» و «پولاک» شدند(۳)». اما از میان‌آن‌ها عده‌ای همچنان به راه خود ادامه داده و طی‌سالهای متمادی به کندوکاوهای بصری واکتشاف‌های انتزاعی خویش پرداختند که در جمع‌پراکنده شده آن‌ها، شاید عملکرد و شخصیت «رابرت مادرول» (۱۹۱۵ – ۱۹۹۱)، حالت و کیفیت‌خاص و دگرگونه‌ای داشته باشد.

«مادرول» جوانترین نقاش در جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی و یکی از فعالان و در عین حال تأثیرگذاران جمع آن‌ها بود. او با همه افراد گروه و هنرمندان هر دو گرایش، مراوده، تجربه‌آموزی وهمکاری داشت و از شگردهای تجسمی و تصویری‌هر دو استفاده می‌کرد؛ بخاطر همین او را پلی بین هردو گرایش جنبش دانسته‌اند که این نقش را درسال‌های بعد نیز در روند فعالیت‌ها و آثارش ایفا کرده‌و تقریباً بیشتر نقاشی‌های بزرگش را همچنان به‌سبک تصویرگرایان انتزاعی کشیده است.

تحصیلات اولیه «مادرول» در رشته تاریخ،



نقد، وفلسفه هنر بود. در مقام یک نقاش، جز مختصرآموزشی که در نزد هنرمندی سوررئالیست (به نام کورت سلیگمان) دید، هنرمندی خودآموخته وخودساخته بود. او پس از سفری به اروپا، در سال ۱۹۳۸، در نمایشگاهی با سوررئالیست ها درنیویورک شرکت کرد. (۱۹۳۹) و بعداً با «پولاک»، «دکونینگ» و «روتکو» (که با او مدرسه هنر را بنیادنهاد) همکاری نمود. او همچنین در سال های بعدویرایشگری مجموعه مهم «اسناد هنر مدرن» را نیز به انجام رسانده و به نوشتن کتابهایی چون «نقاشان وشاعران داداء» و «هنرمندان نوگرا در امریکا» همت گماشت و سال ها به تدریس هنر مشغول شد(۴).

مادرول در سال ۱۹۴۱ با برخی دیگر از نقاشان اروپایی که در نیویورک بودند. بخصوص «ماکس ارنست»، «تانگه»، «ماسون» و «ماتا» آشنا شد. جنبه هایی از سوررئالیسم که بیش از همه توجه او رابه خود جلب می کردند عبارت بودند از حرکت خودانگیخته، و عنصر اشراق یا درون بینی، غیرمنطقی، و تصادفی در آفرینش هر اثر هنری. او درمحاوره های هنری، همواره بر گفته خود تأکید می کردکه: «بدون آگاهی اخلاقی (و اشراقی)، نقاش تنها یک آذینگر است (۵)».

نخستین نقاشی های او بازتابی از تلاش اولیه وی برای ابراز حس درونی و کشف و اشراق فردی و به گونه ای، ابداع روش و نیل به تجربه ای بود که درفضای آن روز، در جهت حل تضادهای ظاهری بین موندریان (که او در نیویورک با وی نیز آشنا شده بود) و سوررئالیست های انتزاعی، کارساز و مؤثربودند.

مادرول نبوغ ناآشکار خویش را همواره برای تلفیق راه کارها، موازنه تطبیقی نظریه ها و بالاخره ابداع راه میان بر، بکار می برد. او گرچه از اصول منطقی و محاسبات عقلی همواره کناره گرفته و ابداع اتفاقی و اشراق بی محاسبه را بر تلاش حسابگرانه ترجیح می داد، اما نگاه تیز و ذهن پویای خویش راهمیشه در جهت موازنه و مطالعه های سریع و ابرازنظر «نه این

و نه آن» و در عین حال تجربه و استفاده ازهر دو، متوجه می‌ساخت. به نظر می‌رسد، خلاقیت اوهمواره مصروف پرکردن خلاءها و شکاف‌ها و کشف راه سوم یا روش مصالحه‌آمیز و بدیعی بوده است واین ابداع، در نگاه نخست، غیرمنتظره و تصادفی وحتی مقداری شهودی و تعجب برانگیز می‌نماید، اما درنهایت راه شخصی او و شگرد کاری او محسوب می‌شود.

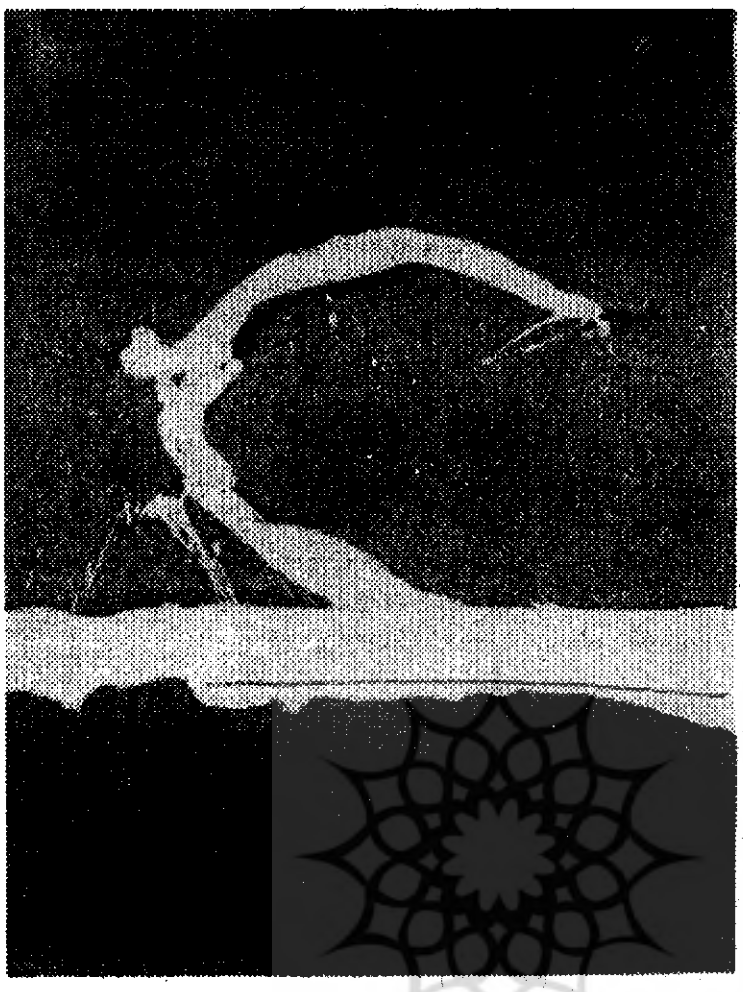
«با وجود گوناگونی ظاهری کارهای مادرول، هماهنگی قابل ملاحظه‌ای در آنها حضور دارد که دربرگیرنده ویژگی‌هایی است از سادگی کلاسیک وارتا بیان رمانتیک؛ اما مهمتر از همه نمایانگر بزرگ‌شدگی و غنایافتگی شکل‌ها و مضامین اساسی وخاص است. ردپای بسیاری از دستاوردهای بعدی اودر کاوهای آغازینش مثل «زندان کوچک اسپانیایی» (۴۴ - ۱۹۴۱)، یا «تصویر اسپانیایی همراه با پنجره» (۱۹۴۱)، دیده می‌شود. این آثار، نقاشی‌هایی کلاسیک، تمام‌رخ نما، باز و بی‌انتها، و کوچک از نظر مقیاس امابا عظمت از لحاظ پیامدهایشان هستند(۶)».

در سال ۱۹۴۳، مادرول به آزمایشگری در عرصه کولاژسازی روی آورد و یکی از مهمترین آفریده‌های این دوره‌اش «پانچوویلا، مرده و زنده» (۱۹۴۳) نام‌دارد و جهتگیری‌های فردی او در نقاشی را به نمایش می‌گذارد. این پرده، اثری مقابل نمایانه با دو تصویرعروسک وار از پانچوویلا در داخل دو مستطیل عمودی است؛ و شکل‌ها و تصویرهایی که بعدها ازمختصات مادرول به شمار آمدند، مانند شکل‌های بیضی‌وار که به سختی در بین اجزای عمودی ساختمان، نگهداشته شده‌اند و در اینجا به روشنی دیده می‌شوند(۷).

پرده پانچوویلا، تقریباً به سه قسمت نامشخص عمودی تقسیم می‌شود. قسمت سمت چپ، تیرگی خاکستری تقریباً یکنواختی را شامل می‌شود که صرفنظر از دو تیرگی خطی نرده مانند وسط و کناره، تضاد و فعالیت خاصی را نشان نمی‌دهد ولی در عین حال کنتراست‌ها و تنوعات قسمت‌های دیگر را تشدیدکرده و موجب بروز و چشمگیری آن‌ها می‌شود. بیشترین تحرک بصری در قسمت وسط به کار گرفته شده است که شامل تقسیمات فعال، تنوع سطوح و اشکال، تیرگی‌های زنده و روشنایی های سیال می‌باشد. پانچوویلای زنده در اصل از یک دایره، یک مثلث و چند شکل نامشخص حاصل از کشانه قلم وفضاهای خالی بین آن‌ها، تشکیل می‌شود که البته حالت پویایی و زنده بودن را القا می‌کند. در قسمت سمت راست، تقریباً همان اشکال و عناصر قسمت وسط قرار داده شده است منتهی مقدار زیادی ازتضادها و تحرک‌های بصری از آنها گرفته شده وفیگور انتزاعی و ساده شده پانچوویلا در زیر لکه‌های ریز و یکنواخت تیرگی نهاده شده است. گویی جسد اوزیر انبوهی از برگ‌های خزان زده، پنهان و استتارشده است.

کل پرده با وجود حالت انتزاعی، منطق گریزی تصویری و تقسیمات اتفاقی‌اش، هنوز از بیان فیگوراتیو و تصویرگری بی تکلف مادرول، بری وبرکنار نیست و با وجود بیان خشن و خودکارانه‌ای که دارد، هنوز به اندازه آثار بعدی نقاش، در عرصه انتزاع و فیگورزدایی قرار نگرفته است. مادرول درمراحل بعدی، مجموعه‌ای از اشکال تخم‌مرغی شکل سرگردان و گیرکرده در میان نرده‌ها را با دوسه نوع تیرگی محدود، و با نهایت امساک در بکاربردن رنگ، ترسیم کرد. «او در سال ۱۹۴۹، پرده «در ساعت پنج بعد از ظهر» را تحت تأثیر شعری از «گارسیالورکا» نقاشی کرد. این پرده نخستین نقاشی، در مجموعه نقاشی های موسوم به «سوگنامه‌های اسپانیایی» اوبود. و این عنوان را در اثر علاقه شدیدش به انقلاب اسپانیا برای این مجموعه برگزید و بین سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۷۶، تقریباً صد و پنجاه روایت گوناگون بر مبنای این مضمون نقاشی کشید. این آثار، از جهت عدم تنوع فام‌های رنگی، در برابر کلاژها و نقاشی‌های پرآب ورنگ و تابناک دهه‌های قبل نقاش قرار می‌گیرند؛ و باآنکه فقط جنبه‌ای از کار هنرمند را تشکیل می‌دهند، بازخاوی اطلاعات بسیاری درباره نگرش و شیوه برخورد او به هنر نقاشی هستند. این پرده‌ها تقریباً یکسره سیاه و سفیداند و فقط گاهگاهی اثری از رنگ اخرایی یا خاکستری در آنها به چشم می‌خورد، وغالباً از چند شکل بزرگ ساده یا چهارگوش‌های عمودی تشکیل شده‌اند که شکل‌های بیضی واری رادر خود معلق نگهداشته‌اند.

مادرول در مجموعه سوگنامه‌های اسپانیایی، سرانجام خود را از سنت نقاشی



ناتورالیستی می رهاند و نظریه کمال یافته خویش را از هنر نقاشی به صورت نقاشی دیواری، نگهدارنده یکپارچگی سطح نقاشی و قادر به گسترش بی نهایت از طرفین فرمول بندی می کند(۸)».

نقاشی های اواسط دهه ۱۹۵۰ او مثل مجموعه «دوستت دارم»، نشان دهنده توانایی نقاش برای ایجاد ترکیب بندی با رنگ آمیزی توأم قلم مویی وخوشنویسی بود، اما به طور کلی رنگ تا اوایل دهه ۱۹۶۰ در قلمرو کلاژهای او باقی ماند. تا اینکه پس ازآن پیروزمندانه در بسیاری از نقاشی های او کم کم سر برآورد؛ نقاشی هایی که در بزرگداشت شور وعشق او به دریا کشیده شده بود، به ویژه درمجموعه ای از کارهای کوچک و هم اندازه او با رنگ روغن یا اکریلی روی کاغذ که عنوان «کنار دریا» رادارد.

از دهه ۱۹۵۰ به بعد، مادرول به کلاژسازی خود که در بسیاری از آنها از کارت پستال ها، پوسترها، برچسب های شراب یا نت های موسیقی استفاده کرده، ادامه داد تا به این وسیله منظری روز به روز ازاحوال خویش بدست بدهد(۹).

تابلوی «به رنگ سفید با چهارگوش» که محصول سال ۱۹۶۴ و جزو مرحله کلاژ با کاغذ پاره ها وبرچسب های کنده شده از بطری ها و جعبه ها است، به طرز جسورانه و افراطآمیز ساده و تخت و منتزع شده است و کل اثر شامل تنها پنج سطح روشن - چهارسطح در گوشه های کادر و یک سطح روشن سه گوش در وسط - و چهار سطح تیره می باشد. سطح روشن سه گوش وسط، با صلابت و سرسختی، روی سطح سندانی شکل تیره پایین تابلو قرار گرفته است: به سان کوه های برف گرفته در فضای قیرگون شبگاهی؛ و تیرگی چهارگوش وسط آن، فعالانه نگاه تماشاگر رااز تیرگی سه طرف به حیطه سطح مثلثی می کشد و به منزله

روزنی است که بر سینه سترگ بناهای هرمی‌شکل قرار می‌دهند تا رابط نهانخانه بنا با فضای لایتناهی بیرون باشد. تابلو قسمت زیادی از باربصری خویش را مدیون این روزن چهارگوش تیره است و در صورت نبودن آن، ساختار متوازن و قابل‌قبول اثر، بهم می‌خورد. شاید شکل و کیفیت لکه‌ها وسطوح دیگر، از یک اتفاق حسی نشأت گرفته باشندولی ضرورت وجود این لکه کوچک بی‌تردید از یک انتخاب بصری خبر می‌دهد.

شکل سایه‌گون شبیه به فیگور انسان که در پس‌مثلث وسط قرار دارد، اتفاقی است و عنوان تابلو برمبنای کیفیت ترکیب‌بندی سطوح تیره و روشن بوده ومانند عنوان صدها تابلوی «کمپوزیسیون» یا «بدون‌عنوان»، هیچ چیز دیگر را روایت یا نقل نمی‌کند؛ مثل‌آن است که هنرمند نام اثرش را بگذارد: «چند سطح‌تیره و روشن.»

و البته مضمون این عنوان، برارجحیت ارتباط سطوح و تاکید کیفیت انتزاعی اثراشاره دارد.

تابلوی «پایان پاییز» که هم‌زمان با پرده پیشین درسال ۱۹۴۶ و به طور مختلط با رنگ و روغن و اکرلیک بر روی بوم کشیده شده، همسان کارهای کلاژمادرول، از سه سطح خاکستری تیره، روشن ومتوسط تشکیل شده است. سطح تیره در پایین قراردارد که بر سنگینی و صلابت ترکیب تابلو تأکیدمی‌کند؛ کشیده روشن که شبیه به امواج کف آلود دریااست. در وسط قرار دارد که کمانه‌ای از آن بر سطح خاکستری و وسیع بالا، پیشرفته است و ارتباط دوسطح یادشده را برقرار می‌کند. اما علیرغم این‌تدبیرها، ارتباط سطوح و تحرک ترکیب‌بندی نقاشی ،به اندازه پرده قبلی (به رنگ سفید با چهارگوشه)فعالانه و پویا عمل نمی‌کند.

طی دهه ۱۹۷۰، در کنار کارهای بزرگ مادرول که بر بسترها و سطوح مختلف کشیده می‌شدند (دیوار، بوم‌های بزرگ و سطوح دیگر) کلاژهای او نیز ادامه داشتند و حتی عظمت و عمق بیشتری پیدا کردند؛ ازنظر شکل، متفاوت و متنوع شدند و طیف وسیعی ازاشکال حالت انگیز تند و خشن، تا سادگی فراوان کلاسیک وار را شامل شدند.

با آنکه مضمون سوگنامه برای مدت درازی درآثار او باقی ماند، ولی در اواخر دهه ۱۹۶۰، دومین مضمون بزرگ زندگی هنری مادرول نیز وارد آثار اوشد، و آن مجموعه وسیع و بی‌انتهایی از نقاشی های «دیوار و پنجره» بود. در اینها برخلاف سوگنامه ها یانقاشی های دیواری اولیه، نکته با اهمیت، رنگ‌آمیزی بود در مقیاسی وسیع و سرشار از تمام حساسیت وزیبایی که این نقاش از عهده‌اش بر می‌آمد. این مجموعه بزرگ قطع و وسیع، مرکب از قطعاتی بود ازنواحی رنگین نسبتاً یکدست (اما نه تخت و مسطح) گرفته، تا کارهای بسیار عظیمی با قلم کاری های متوازن و پر از گوناگونی. در این آثار، همیشه حرکت و نور در داخل زمینه وجود دارد و نقشمایه به اصطلاح پنجره، در تمام این نقاشی ها مشترک است، همین طور ازاره، که گهگاه در آن ها ظاهر می‌شود تاعمق عجیبی را القا می‌کند، که این نقاشی ها را از جرگه نقوش صرفاً رنگین خارج می‌سازد. گرچه این نقاشی های بی‌انتها و گشاده با رنگ آمیزی های احساس انگیز و سازمانبندی‌های معمارانه شان، درقطب مخالف سوگنامه ها قرار دارند، ولی از این جهت که بیشتر تصویرهایی سرشار از پیوستگی‌اند (و نه نظم یافتگی هایی از عناصر صوری)، دارای ضابطه واستانداردی مشترک‌اند.

در اواخر دهه ۱۹۶۰، مادرول به عنوان یک گراورساز عمده نیز هنرنمایی کرد. برخی از گیراترین سوگنامه های او در ۱۹۷۵ به اتمام رسید و از دل آن هاتصویر تازه‌ای با پیامدهایی برای آینده، سر برآورد: مرگ اسپانیایی. در آغاز سال ۱۹۷۶، او تازه به مضمون اکسپرسیونیستی نوینی روی آورده بود که بر یک نقاشی به نام «افریقا» مبتنی بود، نقاشی‌ای که متعلق به اوایل دهه ۱۹۶۰ بود، اما دیگر باره از دیدگاه خشونت و شکوهمندی برخی از مراحل اکسپرسیونیسم انتزاعی دهه ۱۹۴۰، به آن نگریسته شده بود: «حضور نیاکانی» (۱۹۷۶) (۱۰).

مادرول در سال های پایانی دهه هفتاد (۱۹۷۷ به بعد)، پا به مرحله‌ای از زندگی هنری خویش نهاد که ازنظر کاری یکی از گوناگون ترین و بارآورترین مراحل زندگی او بود. تلاش های او در دهه هشتاد، به گونه‌ای به ثمر می‌نشستند و او در طی هفتمین دهه زندگی خویش، راهی را می‌پیمود که تجربه های مختلفی راپشت سر داشت. نقاشی های مادرول در دهه های هفتاد و هشتاد، از لحاظ بیان حرکت قلم، ازنقاشانه ترین تماها ساختمان های رنگی بزرگ، درخشان، و لبه سخت را در بر می‌گرفت. هنر مادرول بسیار شخصی ولی هنری است که به طرز ماهرانه‌ای توانسته است بسیاری از شکاف های موجود بین اکسپرسیونیسم اولیه و نقاشی میدانرنگ دهه هفتم راپر کند.

هنر مادرول بخاطر پیگیری در آزمودن راه‌های نو، و میل و اشتیاق او به کشف تناسبات و ارتباطها برمبنای نگرشی خودجوش و شهودی، آدمی را به تماشا، کنکاش و بررسی فرا می‌خواند و آن حس کنجکاوانه را که همه ما نسبت به ذوق های تکرو، خودساختگی سمج و آفرینش غیرمنطقی داریم، در ذهن ونگاهمان بر می‌انگیزد.

● پاورقی ها:

۱- در این شیوه نقاشی، معمولا رنگمایه را بر روی بوم می پاشند، می ریزند یا پرتاب می کنند. از این رو تاشیسم فرانسوی یا نقاشی کنشی ترادف معنی دارد. برخی از منتقدان، علاوه بر این دو اصطلاح، اصطلاحات دیگری چون «نقاشی رفتارنما (Gestural Painting)»بکار می‌برند. در این روش گمان بر این است که علامت های پدیدشده بر سطح بوم، نشان از حرکات و انتشارات خاص نقاش دارند، و ازاین رو، نه فقط عواطف او در حین اجرای نقاشی، بلکه کل شخصیت اش را بیان می کنند. پاکباز - رویین، دایره المعارف هنر، چاپ اول (نشر فرهنگ معاصر، (۱۳۷۸)، صص ۵۸۵ و ۵۸۸.

۲- ن. ک: آرناسن - ه. ی، تاریخ هنر نوین، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ اول (انتشارات زرین و نگاه)۱۳۶۷، ص ۴۶۸.

۳- همان، ص ۴۶۹.

۴- ن. ک: موری - پیتر و لیندا، فرهنگ هنر و هنرمندان، ترجمه سوسن افشار، چاپ اول (نشر روشنگران)، ۱۳۷۲، ص ۶۳۷.

۵- همان منبع، ص ۶۳۷.

۶- آرناسن - ه. ی، تاریخ هنر مدرن، ترجمه مصطفی اسلامیه، چاپ اول (نشر آگاه)، ۱۳۷۵، ص ۳۴۶.

۷- تاریخ هنر نوین، ص ۴۸۱.

۸- ن. ک: تاریخ هنر نوین، ص ۴۸۱.

۹- تاریخ هنر مدرن، ص ۳۴۸.

۱۰- تاریخ هنر مدرن، ص ۳۴۸.