پیشگامان نقاشی امروز جهان

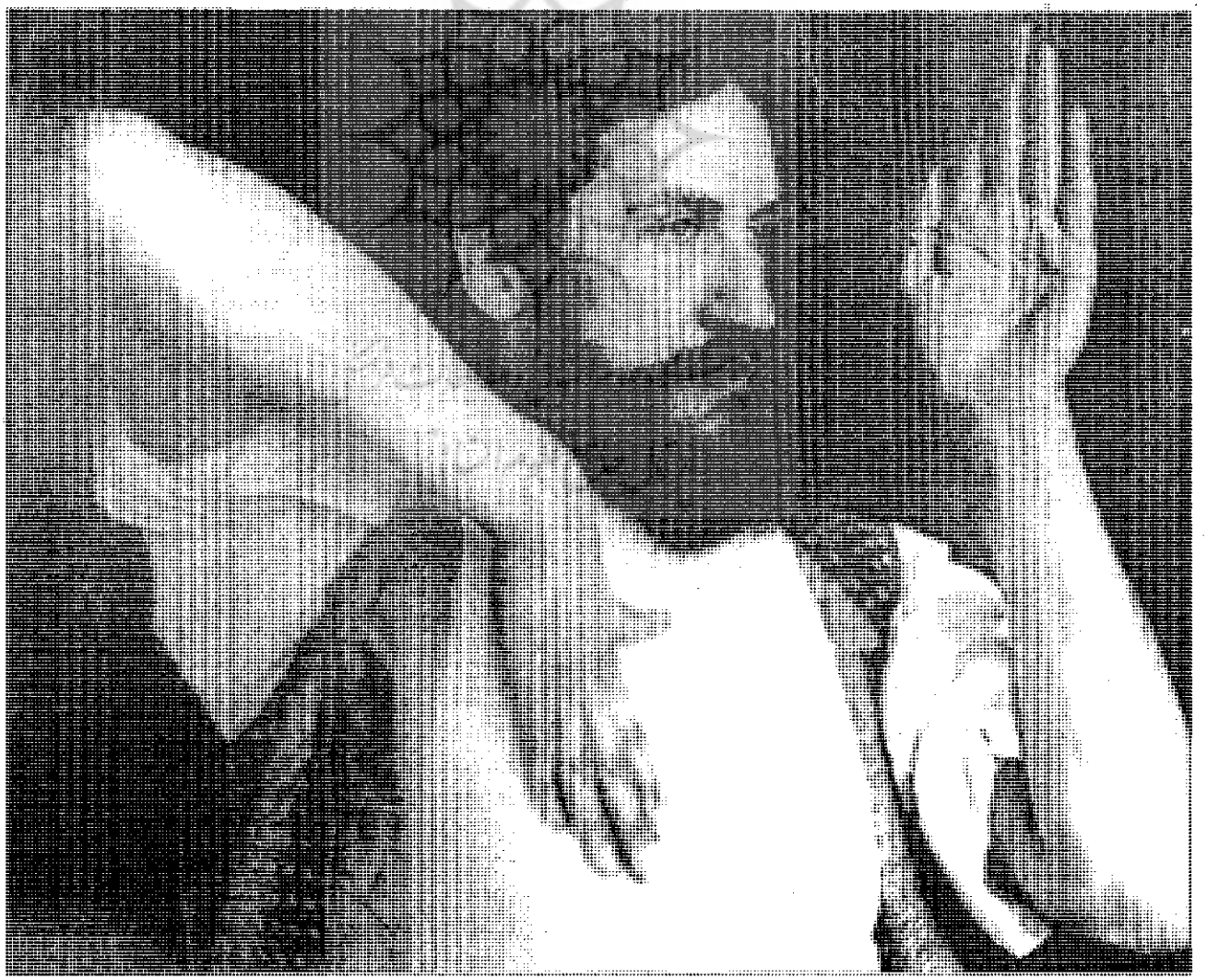
موندریان
نقاش عارف

علی‌اصغر قره‌باغی

پیترموندریان یکی از سرشناس‌ترین و مهم‌ترین نقاشان و نظریه‌پردازان نیمهٔ اول قرن بیستم بود. نقاشی موندریان نه تنها مثال‌وارهٔ هنر انتزاعی و نماد مدرنیته به شمار می‌آمد بلکه از لوازم باسوادی تجسمی بود و به سبب شکل خاصی که داشت، از هر روشنفکر مدعی به آشنایی با نقاشی مدرن، انتظار می‌رفت که آثار موندریان را بشناسد، خطوط افقی و عمودی و راست گوشه‌های رنگین موندریان با آن که شکلی وسواس‌آمیز و کنترل شده داشت، هنر انتزاعی را به جهانیان شناساند و افقی نو در چشم‌انداز هنرهای تجسمی بازگشود.

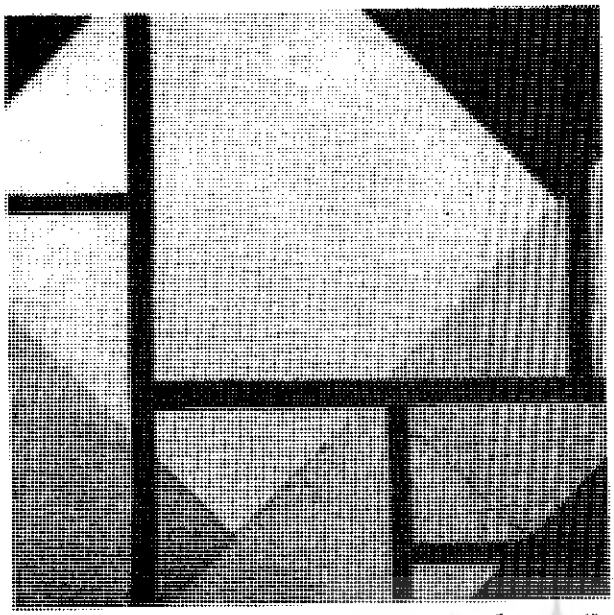
پیتر کورنلیس موندریان در مارس ۱۸۷۲ در شهر آمرسفورت هلند به دنیا آمد. نخستین فرزند پسر خانواده بود و چهار خواهر و برادر داشت. پدر موندریان مردی سروری خواه، زورگو و خشکه مذهب بود که دستی در طراحی داشت و از پیروان سرسخت مذهب کالوین به شمار می‌رفت. بخشی از نوجوانی موندریان صرف چالش و رهایی از سیطرهٔ آموزه‌های پدر شد و به همین سبب هم هست که یکی از آشنایان خانوادگی آنان او را جوانی ناسازگار توصیف کرده است.

موندریان در ۱۸۸۶ پس از پایان بردن تحصیلات رایج، به یاری پدر و عموی خود که او هم با دقایق طراحی آکادمیک آشنایی داشت به طراحی و نقاشی پرداخت. پس از سه سال تمرین موفق شد که آزمون آموزش طراحی را بگذراند و به عنوان آموزگار طراحی در دبیرستان مشغول به کار شود. پدر موندریان که از موفقیت فرزند خود به وجد آمده بود به او اجازه داد که در آکادمی هنرهای زیبای آمستردام نیز نام‌نویسی کند. موندریان دو سالی را در آکادمی به مطالعهٔ هنر پرداخت



مولدریان در ۱۹۰۹ و روزهایی که به انجمن عارفان هلند پیوسته بود

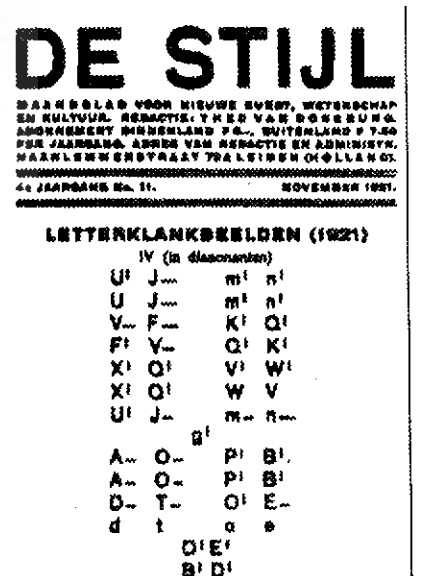
اما هنوز در گزینش حرفه‌یی که تأمین کنندهٔ آینده و معاش او باشد تردید داشت. در پی این تردیدها تحصیل در آکادمی را رها کرد و چند صباحی به سرش افتاد که کشیش بشود، اما در ۱۸۹۶ بار دیگر به آکادمی بازگشت و در کلاس‌های شبانه نام‌نویسی کرد. در این روزها چند نمایشگاهی از آن‌چه کشیده بود در آمستردام برپا کرد اما چون شهرتی به هم نیاورده بود، نقاشی‌هایش مورد توجه قرار نگرفت. موندریان در ۱۹۰۱ برای مسابقهٔ طراحی نام‌نویسی کرد اما از آن‌جا که داوطلبان باید از روی مدل زنده طراحی می‌کردند و موندریان استعداد این کار را نداشت، در آزمون طراحی مردود شد. این عدم موفقیت سبب شد تا به نقاشی طبیعت و چشم‌اندازهایی که فراهم می‌آورد روی آورد و طبع خود را در این عرصه بیازماید. در همین سال به اسپانیا و انگلستان سفر کرد اما آن‌چه در این سفرها دید تأثیری بر ذهن و نقاشی او بر جا نگذاشت. در آغاز سال ۱۹۰۴ بر آن شد تا یک سره از محیط هنری آمستردام بگسلد. خانهٔ کوچکی اجاره کرد و یک سال در انزوای کامل به نقاشی پرداخت. از سال ۱۹۰۸ به بعد به شهرهای دیگر سفر کرد و با شماری از نقاشان سمبولیست آشنایی یافت. سال ۱۹۰۹ یکی از تند پیچ‌های زندگی موندریان بود، نمایشگاهی از مجموعهٔ آثار خود در آمستردام برگزار کرد و به انجمن عارفان هلند پیوست. پیوستن به حکمت الهی، سرآغاز گسستن همیشگی او از باد و مبادهای پدر و پس‌زمینه‌های کالونیستی خانواده بود. موندریان دو سالی بعد از گرایش به عرفان به همان م ضامینی که مونک نقاشی کرده بود پرداخت.



تئو ون دزبورگ، بدون عنوان، رنگ روغن روی بوم، ۳۰×۳۰ سانتی‌متر، ۱۹۴۲

موندریان، نقاشی‌های مونک و به ویژه الههٔ سکوتی را که در پردهٔ «صدا» نقاشی کرده بود، نماد جادویی درون‌گرایی معنوی می‌دانست.

موندریان در سال ۱۹۱۱ برای نخستین بار آثار پیکاسو و براک را دید و همین دیدار سبب شد تا در ۱۹۱۲ راهی پاریس شود. در پاریس دو سالی به تأثیر از کوبیست‌ها و تبلیغاتی که آپولینر برای آنان به راه انداخته بود، به سبک و سیاق کوبیست‌ها نقاشی کرد. آن روزها کوبیسم جریان ژرف‌تری در روند تاریخ مدرنیسم تصور می‌شد اما موندریان در یک مورد با کوبیست‌ها توافق نداشت و آن مضمون نقاشی‌های کوبیستی بود. کوبیست‌ها زندگی شهری و کافه‌نشینی و میز و بطری و پیپ و روزنامه و در یک کلام خرت و پرت‌هایی را نقاشی می‌کردند که موندریان از آن‌ها نفرت داشت. چندی بعد به هلند بازگشت و نمایشگاهی از ره‌آورد سفرش برپا کرد. موندریان از این زمان به بعد به نقاشی انتزاعی و نوشتن نظریه‌های خود پرداخت، با شماری دیگر از نقاشان هلندی گروه «استیل» را تشکیل داد، بیانیهٔ گروه را امضا کرد و در نخستین شمارهٔ نشریهٔ استیل، مقاله‌یی در باب طبیعت و معنای نقاشی انتزاعی نوشت. «استیل» گروه آرمان‌گرایی بود که اعضای اصلی آن را گریت رایت‌ولد، گئورک ونتونگرلو، تئو ون‌دزبورگ و موندریان تشکیل می‌دادند. اعضای این گروه به خط منحنی اعتقادی نداشتند و آن را بیش از حد «فردی» می‌دانستند. بر خط‌های راست و راست گوشه و رنگ‌های اصلی تأکید می‌ورزیدند. از دیدگاه آنان، فرم‌ها دستورزبان خود را داشتند و بر آن بودند که این دستور زبان در تمام عرصه‌های هنر کارآیی دارد. موندریان در ۱۹۱۹ پس از پایان جنگ بار دیگر به پاریس بازگشت، کارگاهی اجاره کرد و آن را مانند نقاشی‌های انتزاعی خود به ساده‌ترین شکل ممکن آراست. در کارگاه خود به جز پاره‌یی لوازم ضروری نقاشی و یک گرامافون که خودش آن را با رنگ قرمز تند رنگ زده بود و چند صفحهٔ موسیقی جاز، هیچ چیز دیگری نگه نمی‌داشت، نه کتابی داشت و نه مجله و روزنامه‌یی و حتی نامه‌هایی را که برایش می‌رسید بعد از خواندن پاره می‌کرد و دور می‌ریخت. از هر چه منظره و طبیعت و چشم‌انداز که بود بیزار شده بود و اگر گاه‌گداری برای غذا خوردن به رستورانی می‌رفت، به عمد صندلی خود را طوری انتخاب می‌کرد که چشمش به بیرون و طبیعت و گل و درخت نیفتد. تنها نشانی که از طبیعت در کارگاهش دیده می‌شد، یک گل لاله مصنوعی بود که آن را با رنگ سفید رنگ کرده بود. به میانه سالی رسیده بود اما هنوز ازدواج نکرده بود و تنها معاشرتی که با دیگران داشت شرکت در مجالس رقص بود. به همین منظور مختصری از رقص‌های مد روز را در یک کلاس رقص آموخته بود و شلنگ‌انداز در حال و هوای خود می‌رقصید. برای آن که با کسی آشنایی و معاشرت نداشته باشد، بیش از یکی دو بار از یک فروشگاه خرید نمی‌کرد و می‌خواست برای همه ناشناس باشد. در دفتر خاطرات وینیفرد نیکلسون، همسر بن نیکلسون شرح کارگاه موندریان به تفصیل آمده است و من مختصرش را می‌آورم که: «اگر کسی می‌خواست به دیدن موندریان برود باید اول تلفن می‌کرد. این بدان سبب نبود که فکر کنند ممکن است موندریان سرگرم کار باشد و مزاحمتی فراهم آید. همه می‌دانستند که موندریان همیشهٔ خدا مشغول کار است و بی‌کاری ندارد. تلفن کردن برای آن بود که موندریان فرصت داشته باشد تا شلوار سیاه راه‌راه خود را بپوشد و

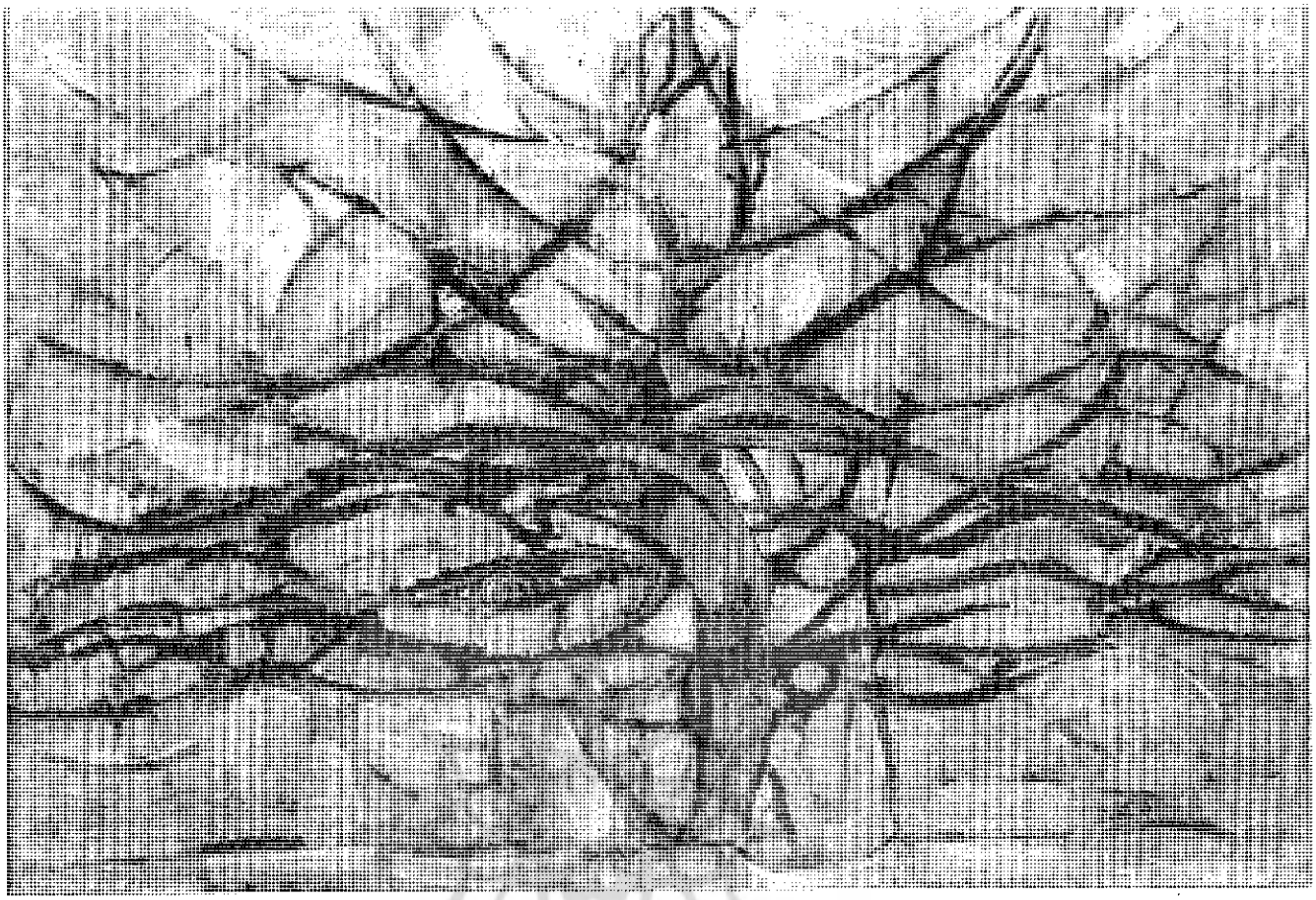

DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP EN CULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG.

LETTERKLANKBEELDEN (1921)

IV (in diasonanten)

روی جلد نشریهٔ استیل، ۱۹۲۱



پیت موندریان، درخت خاکستری، رنگ روغن روی بوم، ۱۱۰×۸۰ سانتی‌متر، ۱۹۱۲

کفش چرمی‌اش را به پا کند. کارگاه موندریان در یکی از خیابان‌های پررفت و آمد و پرسروصدای پاریس قرار داشت. آپارتمانش نه آسانسور داشت، نه آب و نه وسیلهٔ گرم‌کننده و آن‌چه به وفور حضور داشت تنهایی بود و بوم‌های نقاشی‌های ناتمام. موندریان با دقت و حوصله روی نقاشی‌های خودکار می‌کرد و خط‌ها را میلی‌متر به میلی‌متر پهن و نازک می‌کرد و پس و پیش می‌برد. پس از اطمینان یافتن از درستی کار، اول راست گوشه‌های سفید را چندین بار رنگ می‌زد و بعد، گاهی بعد از گذشت چندین ماه و حتی سال، سطوح رنگی دیگر را رنگ می‌کرد. یک گرامافون قدیمی داشت که خودش آن را با رنگ قرمز رنگ کرده بود و گه‌گاه با آن موسیقی جاز می‌نواخت. فقط موسیقی جاز گوش می‌کرد و از موسیقی کلاسیک خبری نبود. کم‌تر اتفاق می‌افتاد که برای نقاشی‌هایش خریدار پیدا شود و اگر گاه‌گداری یکی از آن‌ها را می‌فروخت مجبور بود که با پول آن مدت‌ها زندگی کند. کسی جرأت نداشت که برایش گل بیاورد و برعکس برانکوزی که عاشق گل بود. از گل و سبزه نفرت داشت.» سال‌های آغازین زندگی موندریان در پاریس در فقر و تنگدستی گذشت. شرایط چنان بر او تنگ شده بود که ناگزیر برای گذران معاش به نقاشی با آبرنگ و گل و بوته و همان چیزهایی که از آن‌ها متنفر بود پرداخت و با فروش گه‌گاهی آن‌ها با یک جور زندگی بخور و نمیر می‌ساخت. اما از سال ۱۹۲۶ گشایشی در کارش پیدا شد و تک‌وتوکی از نقاشی‌هایش را فروخت.

موندریان از اوایل دههٔ ۱۹۳۰ به جمع نقاشان انتزاعی پاریس پیوست و از ۱۹۳۱ ترکیب‌بندی و عناصر نقاشی خود را به خط‌های افقی و عمودی و راست‌گوشه‌های رنگین کاهش داد. نه تنها بازنمایی و نمایش جهان آشنا را یک‌سره کنار نهاد بلکه هر شکلی جز راست گوشه‌های افلاطونی و آرمانی را از ساحت نقاشی خود بیرون راند. بیشتر از رنگ‌های اصلی قرمز و زرد و آبی و سیاه و سفید بهره می‌گرفت. موندریان این شیوه نقاشی را نو ـ پلاستی‌سیسم نامید و بیست سال آینده را به همین شکل نقاشی کرد. می‌گفت: «نقاشی‌های گذشته و حال نشان داده‌اند که عنصر اصلی تجسمی آن‌ها خط و رنگ بوده است. اگرچه این عناصر پس از پیوستن به هم، خواه‌ناخواه فرم‌ها را پدید می‌آورند اما فرم تنها ابزار تجسمی نقاشی نیست و فقط ابزار درجه دوم بیان تجسمی به حساب می‌آید.»

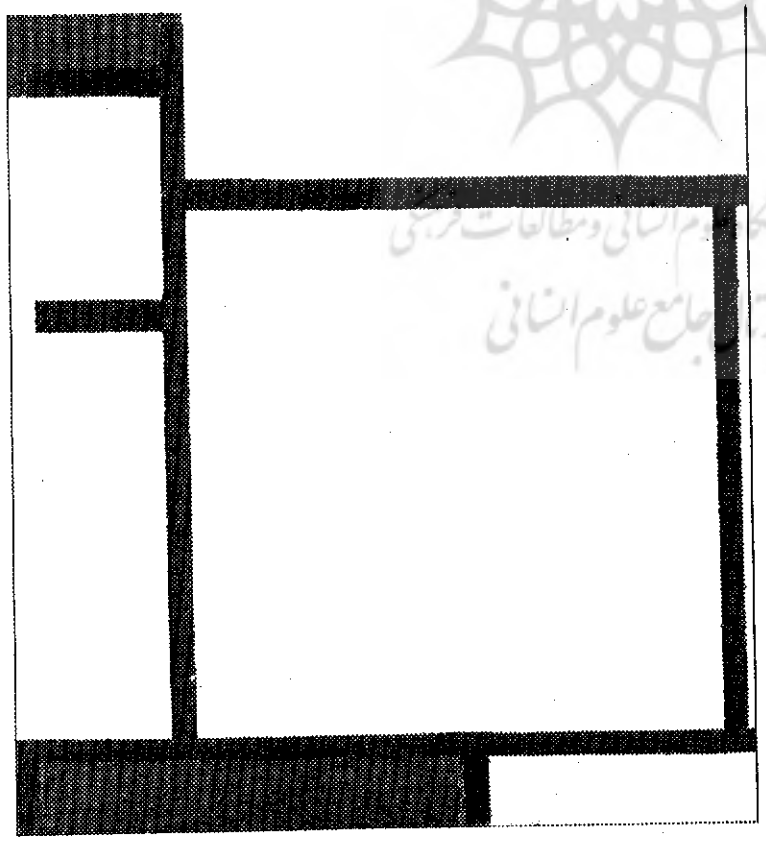
موندریان در جایی دیگر می‌گوید: «سراسر تاریخ فرهنگ و هنر نشان داده است که زیبایی فراگیر برآمده از ویژگی‌های خاص فرم نیست بلکه برآمده از همارایی دینامیک روابط ذاتی و درونی آن‌ها است. یک ترکیب‌بندی موفق، ثمرهٔ رابطهٔ دو سویهٔ فرم‌ها است. فرم فقط برای آفرینش رابطه کارآیی دارد و نقاشی باید نمایشگر این رابطه باشد.» موندریان در این روزها از گروه استیل جدا شده بود و اساس اندیشگی آنان را خشک و دست‌وپاگیر می‌دانست. گروه استیل بیش از آن چه جهان هنر آن روز می‌طلبید آرمان‌گرا بود و نگارخانه‌ها و موزه‌ها آن قدر که استیل تصور کرده بود دربند آرمان‌گرایی نبودند. موندریان در محدودهٔ ۱۹۲۴ با بن نیکلسون نقاش انگلیسی و هاری هولزمن نقاش امریکایی آشنا شده بود و این آشنایی‌ها در زندگی آینده او نقشی بزرگ ایفا کرد. موندریان از نخستین نقاشانی بود که خطر جنگ در اروپا را احساس کرد و از پاریس گریخت. گروهی از نقاشان انگلیسی به سرکردگی بن نیکلسون از او دعوت کردند که به انگلیس برود و شرایط سیاسی ۱۹۳۸ هم این امر را ناگزیر می‌نمود. موندریان بیم آن داشت که پاریس هدف بمباران نازی‌ها قرار گیرد

و لندن را مکان امن‌تری می‌پنداشت. به هر حال به لندن رفت و در محلهٔ همپستد، اتاقی نزدیک خانهٔ بن‌نیکلسون و نائوم گابو و باربرا هپورث اجاره کرد. هربرت رید نقل می‌کند که: «وقتی موندریان در ۱۹۳۸ به لندن آمد اتاقی در طبقهٔ هم‌کف یک خانه در خیابان پارک هیل محله همپستد اجاره کرد. این خانه درست روبه‌روی خانه‌یی بود که من در آن زندگی می‌کردم و یک بار از سرکنجکاوی و با تمهیدات بسیار به سلول سفیدی که در آن کار می‌کرد نفوذ کردم و از این که می‌دیدم همان محیط و شرایط کار پیشین خود را در لندن هم تکرار کرده است حیرت کردم. موندریان سرگرم نقاشی بود و با دقت بسیار و به تکرار یکی از خط‌های سیاه نقاشی خود را رنگ می‌زد. پرسیدم آیا این کار برای اطمینان یافتن از پهنای خط است؟ موندریان پاسخ داد، نه برای شدت و غلظت رنگ است که تنها با روی هم گذاشتن چندین لایهٔ رنگ به دست می‌آید.»

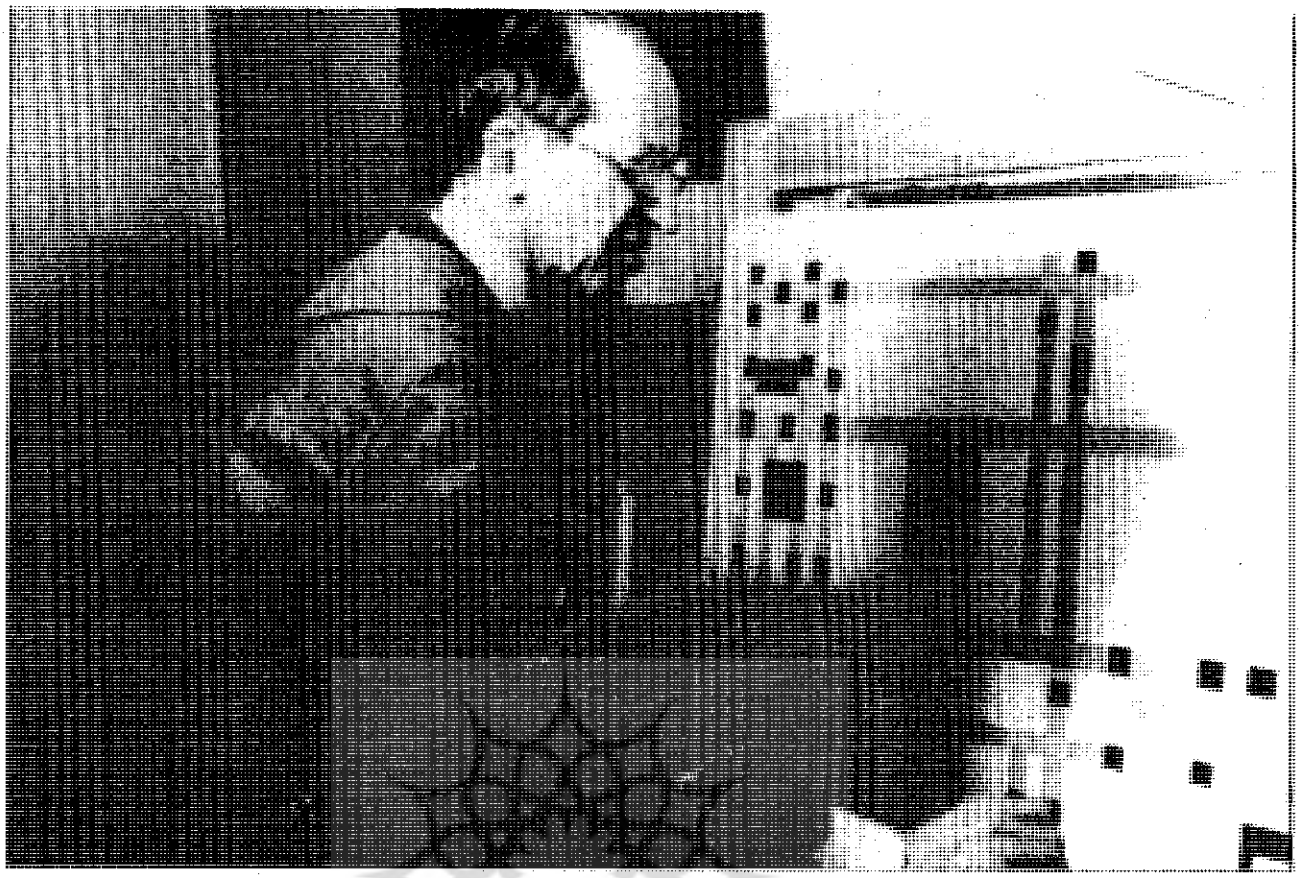
موندریان لندن را شهری امن می‌انگاشت اما برخلاف تصور او لندن هم از شر بمباران نازی‌ها درامان نماند و بمبی خانهٔ مجاور خانهٔ او را با خاک یکسان کرد. موندریان هم بلافاصله لندن را ترک کرد و به امریکا گریخت. با آن که سن و سالی از او گذشته بود، به آسانی با شرایط تازه کنار آمد و کارگاهی همشکل آن‌چه پیشتر در هلند و پاریس داشت برای خود دست‌وپا کرد. مقداری بوم و نقاشی نیمه‌کاره با خود از لندن آورده بود و کار را با کامل کردن این‌ها آغاز کرد. فقر و تنگدستی پیشین و آزادگی روح و هدفی که سر در پی آن داشت به او آموخته بود تا با قناعت زندگی کند. موندریان نقاشی‌هایش را در چارچوبی از چوب باریک و سفید قاب می‌کرد و می‌گفت: «تا آن‌جا که می‌دانم، من نخستین کسی بودم که نقاشی را از قاب بیرون آوردم. متوجه شدم که یک نقاشی بدون قاب تأثیر بیشتری از نقاشی قاب کرده برجا می‌گذارد. قاب احساس سه بعدی بودن را افزایش می‌دهد و ژرفا را القا می‌کند. از این رو از قاب‌هایی که از چوب باریک ساخته شده استفاده کردم.»

موندریان در ژانویهٔ ۱۹۴۲ نخستین نمایشگاه انفرادی خود را در نیویورک برگزار کرد و در ۱۹۴۳ در نمایشگاهی دیگر فقط شش اثر تازهٔ خود را به نمایش گذاشت. یکی از این آثار همان بود که سر سلسله نقاشی‌های «برادوی، بوگی ووگی» و یکی از آثار ارزنده موندریان شمرده می‌شود. این نقاشی نمایشگر یک دگرگونی نامنتظر در هنر موندریان بود. خط‌ها و راست گوشه‌ها که شکل نمادین هنر او را به خود گرفته بود جای خود را به موزائیک‌های رنگین داده بود و معادل‌های بصری ضرباهنگ موسیقی جاز، نور نئون‌ها و حرکت مداوم در خیابان‌های نیویورک و منهتن به شمار می‌آمد. می‌خواست به هر شکل که شده از نقاشی پیشین خود جدا شود اما کار آسانی نبود. می‌گفت: «گذشته تأثیری برجا می‌گذارد که گریز از آن آسان نیست. مصیبت این جاست که همیشه چیزی از گذشته در درون ما هست.» اما چنین به نظر می‌رسید که طلسم رسوبات ذهنی که با خود به نیویورک آورده بود می‌توانست به یاری نمادهای زندگی امریکایی باطل شود و می‌گفت: «خوشبختانه می‌توانیم از ساختارهای مدرن هم لذت ببریم. می‌توانیم از علوم اعجاب‌انگیز، تکنیک‌های گوناگون، هنر مدرن، موسیقی جاز و رقص و نئون‌های رنگی و زرق‌وبرق آن، به تفاوت‌های میان زمان حال و گذشته پی ببریم... زمان حال در خود گذشته و آینده را هم دارد اما ما نیازی نداریم که آینده را پیش‌بینی کنیم، وظیفهٔ ما آن است که جایگاه خود را در رشد فرهنگ انسانی مشخص کنیم.» موندریان بر این اعتقاد بود که: «امروز در یک دوران پرجاذبه زندگی می‌کنیم. بعد از یک فرهنگ غیردینی، یک چرخش مهم روی داده است و خود را در تمام وجوه فعالیت‌های انسانی جلوه‌گر می‌کند.» سلسله نقاشی‌های «بوگی ووگی» تنها استعاره‌های نیویورک نیست بلکه دیاگرام انرژی و نظمی است که در زیر بحران روزمرهٔ شهرهای بزرگ وجود دارد. این نقاشی‌ها نماد زندگی پر نشاط و شادمانی او از زندگی کردن در محیط تازه هم بود اما بیماری ذات‌الریه چندان امانش نداد و در فوریه ۱۹۴۴ در هفتاد و دو سالگی در نیویورک درگذشت.

همان طور که در آغاز اشاره کردم، موندریان یکی از مشهورترین نقاشان قرن بیستم بود. آخرین نقاشی بود که می‌پنداشت نقاشی‌هایش توان دگرگون کردن شرایط زندگی انسان‌ها را دارد اما برخلاف آن‌چه می‌پنداشت، آثارش تأثیری بر روند جهان و زندگی مردم نگذاشت تا این که از طرح‌بندی‌های او برای تزیین مکالئوم و لینولئوم و کف آشپزخانه استفاده کردند. بی‌تردید این سرانجام اسفبار، آن سرنوشتی نبود که موندریان و گروه استیل خیال آن را در سر می‌پروراندند. موندریان که زمانی اسطوره بود، امروز با فروریختن دژ مدرنیسم به یک نقاش تزئینی مبدل شده و آثارش الگوی دکوراسیون مبتذل مدرن شمرده می‌شود. این سرانجام محتوم هنری است که از مردم ببرد و در پیله‌های انزوا به تکرار خود بپردازد. موندریان در خودشیفتگی هنری می‌خواست همه چیز را به قالبی که ساخته و خواستهٔ خود او بود بریزد و یک دم به این واقعیت نمی‌اندیشید که با این کارهای تکراری حتی معتادان به این شیوه را هم نمی‌توان بیش از یکی دو بار برانگیخت و ماجرای هنر و ماندگاری هنر چیزی ورای این تکرارها است. برخی از هنرشناسان از سرخوش‌بینی موندریان را فرمالیستی می‌دانند که سر در پی هنر ناب و همارایی‌های زیبایی‌شناختی داشت حال آن که اصلاً



پیت موندریان، ترکیب‌بندی با قرمز، آبی و زرد، رنگ روغن روی بوم، ۴۸×۴۸ سانتی‌متر، ۱۹۲۱



موندریان در محدوده سال‌های ۳-۱۹۴۲، عکس از فریتز گلارنر

ن طور نبود. او هنرمندی عارف مسلک و به شدت
ذهبی بود و برای خود رسالتی در حد پیامبران قایل
د، می‌خواست شمایل‌های مدرن بیافریند اما دوران
شمایل نگاری گذشته بود. مانند کاندینسکی، که از
سپرسیونیسم به انتزاع کامل رسید او هم از کوبیسم به
نزاع ناب خود رسید اما آن‌چه آفرید در محدودهٔ همان
یرهٔ اندیشگی بود که عرفان و حکمت الهی برایش
اهم می‌آورد. او عرفان را به عنوان یک مذهب و ایمان
ه پذیرفته بود و باید ایماژهای فردی خود را هم به
ونه‌یی می‌آفرید که با آن باورها جفت و جور باشد.
وندریان به تأثیر از اندیشه‌های عرفانی می‌پنداشت که
ر چیز مادی دشمن سوگند خوردهٔ روشنگری معنوی
ت و تمام شکل‌های ظاهر مادی تاریخ باید در دورانی
ه پیامبران تازهٔ آن آنی بسانت و مادام بلاواتسکی
دند از صحنهٔ روزگار برچیده شود. از دیدگاه او هیچ
یز به جز انتزاع کامل نمی‌توانست حق امور معنوی را
کند. پیوندی تنگ میان اعتقادات مذهبی موندریان،
ارساخویی او و هنرش وجود داشت واگر بشود
عتقادات مذهبی نقاشان دیگر را در کارشان مؤثر
نست در مورد موندریان باید گفت که نه تنها هنر، بلکه
مام جوانب زندگی او را در برمی‌گرفت و خودش و
نرش را به انزوا می‌کشاند. ون‌گوگ گوشه‌گیری و
تأثیرات روان‌شناختی عزلت را در چهره‌هایی که از خود می‌کشید نشان می‌داد و موندریان در راست‌گوشه‌های قاب بندی شده و جدا از هم. هر دو نشان دادند که آفرینش هنری در انزوا تحلیل می‌رود و جز در آمیزش و پیوند با دیگران میسر نیست. ون‌گوگ در رویای انس و الفت و معاشرتی که از آن محروم مانده بود سیر می‌کرد اما موندریان انزوا را به عنوان سرنوشت محتوم خود پذیرفته بود. آن را شکلی از خداگونه‌گی می‌انگاشت و هرگز نمی‌خواست برای رهایی از آن تلاشی از خود نشان دهد. می‌خواست هیجان‌های خود را در خط‌های عمودی بیان کند و در عین حال از همه پنهان دارد. ون‌گوگ نقاشی در انزوا و تنها ماندن با انگیزه‌های نقاشی را نتیجهٔ ناگزیر بی‌کسی و تنهایی می‌دانست و همین را هم در نقاشی‌های خود نشان می‌داد اما در مورد موندریان کار به جایی کشید که حتی انگیزه‌های بیرونی را هم رها کرد، یک سره به انگیزه‌های درونی روی آورد و برای هنر خود سرنوشتی رقم زد که امروز شاهد آنیم. ◇

منابع:

- Art and its Significance" ed . Stephen David Ross, State University of New York Press, 1994
- "Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas", ed. Charles Harrison and Paul Wood , Blackwell, London, 1993
- "Artists on Art", ed. Robert Goldwater and Marco Treves, John Murray, London , 1990
- Brunette, Peter and Wills, David, "Deconstruction and the Visual Arts", Cambridge University Press, Cambridge, 1994
- Chipp, Herschel B. "Theories of Modern Art", University of California Press, Berkeley, 1971
- "Encounters with Modern Art" ed. Georg H. Marcus, Philadelphia Museum of Art, 1997
- Lucie-Smith, Edward "Lives of the Great 20th Century Artists", Thames and Hudson, London , 1999
- Varnedoe, Kirk, "A Fine disregard", Harry n. Abrams Publishers, New York, 1994
- "The Penguin Book of Art Writing" ed. Martin Gayford and Karen Wright, Penguin Books, London , 1999