

**SPONTANÉITÉ ET HASARD.
J. POLLOCK OU L'INTEGRATION DANS
L'HARMONIE UNIVERSELLE
(SPONTANEITY AND HAZARD.
J. POLLOCK OR THE INTEGRATION
IN THE UNIVERSAL HARMONY)**

LAURA -CODRINA IONIȚĂ*

Abstract: Returning to medieval spirituality seems to be a common feature of the artistic currents, claimed by romanticism: expressionism, abstract expressionism or neo-expressionism. In romanticism the aspiration toward the absolute was obviously. In expressionism the place dedicated to the divinity is found to be empty, and art becomes a cry of despair facing the solitude. Abstract expressionism does not even try to aim for transcendence, but it does probe the interiority, subjectivity and reaction of the human being in the midst of being. However, there are artists belonging to the abstract expressionism who express in their art the harmony of the human being within the cosmos. An example is the art of J. Pollock. It is an art for which not only the artistic image, but also the technique, the *dripping*, and the means of working become expressions of the cosmic harmony. It is something alike a part of science (F.Capra) or the medieval mysticism where we find the same need of communion with nature, a spiritualization of the world, as the first step on the path towards divinity.

Keywords: medieval spirituality, expressionism, abstract expressionism, J.Pollock, cosmic harmony.

LE RETOUR A LA SPIRITUALITE MEDIEVALE

Le début de la deuxième guerre mondiale a déterminé le refuge de beaucoup d'artistes européens aux États-Unis ; c'est le cas d'une partie de l'école surréaliste: André Breton, Roberto Matta, Max Ernst, Salvador Dali ou André Masson. La rencontre entre la culture européenne et les milieux artistiques américains donne naissance à un nouveau courant connu sous le nom d'expressionnisme abstrait. Celui-ci, de même que deux autres courants nés en Europe, cette fois-ci, l'abstractionnisme lyrique des années 50 et le néo-expressionnisme des

* Laura-Codrina Ioniță is Ph.D. Lecturer, "George Enescu" University of Arts, Jassy, Romania. E-mail: lauracodrina@yahoo.fr

années 80, a des affinités avec l'Expressionnisme allemand du début du siècle. Ce dernier fut interprété comme un moyen d'expression du monde intérieur, des émotions, des sentiments, des passions, bref des états d'âme de l'artiste. Ses précurseurs furent les romantiques allemands. Cette filiation s'observe surtout dans la préférence des deux courants pour le retour à la spiritualité médiévale. Pour le romantisme, le Moyen Âge a représenté une réelle source d'inspiration : l'école romantique en Allemagne, selon H. Heine, n'était que la ressuscitation de la poésie du Moyen Âge, telle que celle-ci s'était manifestée dans les chants, les œuvres d'art, les monuments, dans l'art et dans la vie. Mais cette poésie était née de la chrétienté, c'était une passiflore poussée du sang du Christ¹. Dans son *Esthétique*, Hegel considère que l'art romantique c'est l'art chrétien. Les édifices pré-gothiques et gothiques et l'art byzantin sont analysés par Hegel dans les sections dédiées à l'architecture et à la peinture romantique². Dans un monde où les valeurs matérielles de la bourgeoisie devenaient de plus en plus importantes, le romantisme allemand (il ne sera question que de celui-ci, car à l'extérieur de l'Allemagne le romantisme perd sa substance et ne récupère souvent que des éléments superficiels) s'est affirmé comme un courant de la noblesse qui essayait de retrouver une spiritualité perdue. La mise en valeur des mythes et des symboles, le retour au folklore ou bien l'appel au fantastique et au rêve ne font que redécouvrir chez l'homme un fort besoin de se rapporter à une instance supérieure, à l'être. Pour se comprendre et se retrouver, l'homme doit atteindre son essence qui est l'essence de l'univers entier, et que les romantiques n'hésitent pas d'appeler divinité.

Le rapport entre le romantisme et l'expressionnisme repose sur la même profonde nécessité intérieure de trouver l'absolu, de comprendre l'être. L'expressionnisme puise, lui aussi, à la source médiévale. Dans la synthèse qu'elle donne de ce courant, Amelia Pavel cite les opinions de deux chercheurs allemands, Paul Westheim et Adolf Behne, qui comparaient, dès 1917, les œuvres expressionnistes de Franz Marc ou Kokoschka avec la peinture du gothique, les vitraux de Strasbourg, Cologne et l'entière région de Westphalie³.

¹ Heinrich Heine (1973). *Școala romantică. Opere alese*, vol. III. Bucharest: Univers Publishing House, p.84.

² G. W. F. Hegel (1966). *Prelegeri de estetică*. Bucharest: Romanian Academy Publishing House, 3rd section.

³ Amelia Pavel (1978). *Expresionismul și premisele sale*. Bucharest: Meridiane Publishing House, p.22.

L'expressionnisme emprunte donc à ses prédécesseurs cette quête frénétique du sens de la vie et ressent le besoin de l'absolu comme une nécessité sans laquelle l'homme ne saurait vivre. L'expressionniste «cherche, dans ces aspects [psychologique, historique, fantastique sombre, horrible ou grotesque] et au-delà d'eux, une réalité mythique, une transcendance (mystique ou pseudo-mystique...). L'immanentisme naturaliste (et impressionniste aussi) se trouve remplacé dans l'expressionnisme par un transcendantalisme à diverses nuances. (...) l'expressionnisme présente un évident penchant pour l'absolu (...) une rêverie de la valeur supra-personnelle»⁴.

Si les romantiques voyaient l'absolu comme une réalité accessible, les expressionnistes découvrent que le lieu de la divinité est vide. Leur cri trahit leur désespoir devant la perte du sens de l'existence. Le laid, le grotesque, le tragique des choses peuvent être vus comme l'image d'un monde privé de son essence, de son être réel, et cette image ne peut être que dérisoire, car un monde dépourvu de sens est frappé de vanité et de viduité. De l'autre côté, cette tendance à exacerber le mal peut être interprétée comme une nécessité d'exorcisation: pour pouvoir dépasser le mal, il faut d'abord le conscientiser et l'assumer. Dans cette perspective, l'art a un rôle de *Catharsis* et garantit le dépassement de la crise dont l'expressionnisme est conscient, ainsi qu'un «renouveau de l'homme par le biais d'une transfiguration du réel» (Balotă 1976, 354).

En conclusion, l'expressionnisme (et implicitement les courants abstraits qui y trouvent leur origine, l'expressionnisme abstrait, l'abstraction lyrique ou le néo-expressionnisme) fait partie des courants artistiques qui insistent sur l'essence de l'homme et de l'existence et qui s'efforcent de trouver une finalité spirituelle du monde.

J. POLLOCK ET L'HARMONIE COSMIQUE

On pourrait regarder aussi ces deux courants sous l'angle de la perception heideggerienne de l'affectivité. Le romantisme sait dépasser l'étant pour chercher et trouver l'être. L'expressionnisme n'est pas en mesure de passer au-delà de l'étant. Il est néanmoins conscient qu'il doit dépasser celui-ci, et son désarroi vient justement de cette quête et cette découverte désespérée que le lieu de la transcendance est vide. Au-delà de l'étant, l'homme n'aperçoit plus rien, et cela non parce que

⁴ Nicolae Balotă (1976). *Arte poetice ale secolului XX*. Bucharest: Minerva Publishing House, p.353.

l'être se serait retiré de l'étant, mais parce que l'étant qui devrait être capable de comprendre l'être, le *Dasein*, ne veut plus ou bien ne peut plus le faire. Mais le besoin de comprendre reste entier, même si l'entendement s'est perdu. Voilà ce que c'est que l'expressionnisme.

L'expressionnisme abstrait oublie même qu'il a existé un être qu'il devrait chercher. Leur cri n'est plus issu du désespoir lié à l'impuissance de dépasser l'étant, ce n'est plus la recherche d'un être absent, mais l'expression de la solitude et du sentiment de se trouver tout simplement au milieu de l'étant. Il s'agit d'une «subjectivité absolue», d'une subjectivité dépourvue de toute transcendance, de tout rapport à autre chose que son propre *ego*, son propre état d'âme. Ce moi, cette individualité absolue qui s'extériorise sur les toiles des artistes n'est pas une altérité, un «adonné», comme chez J.-L. Marion, mais se suffit à soi-même et ne se rapporte qu'à soi-même: «La peinture est une découverte de soi. Tout bon artiste (dé)peint ce qu'il est»⁵, disait J. Pollock dans une interview où il parlait aussi de ses affinités avec Freud et Jung. Il existe aussi, bien entendu, des exceptions que nous essayerons de mettre en évidence; ou bien des cas où les artistes atteignent une identification avec l'universel bien qu'ils croient au sujet d'eux-mêmes qu'ils n'expriment qu'eux-mêmes. En règle générale, les états d'âme extériorisés par les artistes ne dépassent pas la limite de l'étant, le sentiment de sa totalité ou bien de son envahissement.

Jackson Pollock (1912-1956) est le premier Américain qui se sépare nettement des influences des surréalistes européens exilés pour devenir un des artistes les plus importants de l'expressionnisme abstrait, à côté de Franz Kline, Mark Tobey, Willem de Kooning ou Robert Montherwell. La spontanéité et le hasard, ainsi qu'une certaine violence du geste pictural, seront essentiels pour l'art de ceux-ci.

Dans ses voyages des années 30 à travers le continent américain, J. Pollock découvre la «peinture de sable»⁶ des Indiens du

⁵ “Interview with Pollock”, in Lea Vergine (2001). *Art on the Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movements*, Milano: Skira, p.20.

⁶ Au sujet de cette peinture cérémonielle, Dan Grigorescu écrit qu'elle «remplit un rôle important dans la cérémonie de la Grande Échelle, dont la mission est l'élimination des maux causés par les esprits ennemis et par les sorciers; par exemple, la perte du pouvoir, les cauchemars, les vertiges. Le malade dort couché sur les dessins sacrés et, si le rituel est respecté à la lettre, quatre nuits après les maux s'évanouissent. Les quatre spirales sont les quatre grandes montagnes de la périphérie du monde, telles que les Indiens Navajo se les imaginent. Chacun contient

sud-ouest du pays (les Navajo appellent leur peintures *Iikaah*, «l'endroit où les dieux vont et viennent»). Le mythe et le symbole, véritables clefs pour déchiffrer ces desseins symétriques, réguliers, mais entièrement abstraits, s'avèrent en même temps autant de possibilités de s'échapper à un monde corrompu et dévasté par la guerre, que l'artiste envisageait par le biais de la question suivante: «Qu'est-ce qui reste qui n'a pas perdu de sens dans un monde où la santé morale et intellectuelle sont vues plutôt comme une perversion, et la décence semble hors de propos?»⁷.



A gauche: Peinture du sable, Navajo, *Le Peuple Ciel Voie du projectile*

Au centre: Les peintures de sables, *Sand paintings*, participent aux diverses cérémonies navajo (initiations, guérisons, bénédictions, etc.)

A droite: Les 4 mondes *Histoire de la création Navajo*: le premier monde noir de Begochiddy, le premier homme, la première femme, le dieu du feu et le coyote. Fils du Soleil, Begochiddy est le créateur des insectes, des plantes et des cinq montagnes ...

Le retour aux origines, à des débuts non altérés, aux vérités des symboles et à la fraîcheur de l'art indien primitif devient ainsi une solution. Dans son art apparaissent maintenant des images totémiques, des idéogrammes, des formes violentes, «comme dans une biologie des êtres primaires»⁸.

Dans les œuvres influencées par les surréalistes réfugiés, le peintre garde encore les allusions figuratives. Avec le temps, celles-ci seront pourtant abandonnées, et ce ne sera paradoxalement qu'à partir de ce moment que le peintre sera parvenu à réaliser le rêve surréaliste de l'*automatisme*. Par nécessité d'éliminer toute intervention de la raison

aussi la représentation d'un serpent : tour à tour noir, bleu, jaune et blanc» (*Istoria artei americane*. Bucharest: Saeculum Publishing House, 1997, p.27).

⁷ Réponses de J. Pollock à un questionnaire de la revue *Arts and Architecture*, no. 2, février 1994, p. 14.

⁸ Dan Grigorescu (1997). *Istoria artei americane*, op.cit., p.292.

ordonnatrice qui aurait structuré ses œuvres dans une manière établie, J. Pollock invente une modalité de travail toute personnelle, l'*action painting*, la «peinture gestuelle», la «peinture comme action», telle qu'elle fut baptisée par H. Rosenberg. Pour peindre, l'artiste renonce au chevalet traditionnel et met l'œuvre, de grandes dimensions, directement par terre: «Je me sens plus proche de mon tableau, j'en fais davantage partie, car je peux ainsi tourner autour de lui, travailler des quatre côtés et littéralement m'intégrer à la peinture»⁹. Le désir de «se trouver à l'intérieur du tableau» que Kandinsky essayait de réaliser à travers son art abstrait (désir issu, chez le peintre russe, de son sentiment d'être envahi par les couleurs ressenti dans la maison paysanne ou bien dans les églises moscovites) trouve son accomplissement «littéral» chez J. Pollock. Ce besoin d'être «dans l'œuvre» ne fut pas manifeste seulement chez Kandinsky et Pollock. La préférence de Mark Rothko pour les grandes dimensions de ses tableaux a la même explication: «Peindre de petites toiles signifie se placer en dehors de sa propre expérience (...) Peindre des toiles de grandes dimensions c'est s'y trouver dedans»¹⁰.

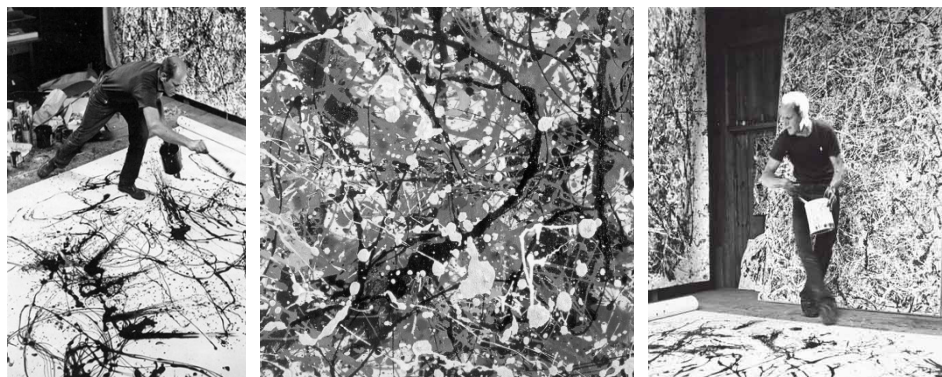
Tout en se déplaçant autour de la toile déposée sur le plancher, ou même en marchant dessus, J. Pollock étalait la couleur – souvent des peintures industrielles – sur toute la surface, en la laissant tomber en gouttes d'un pinceau trop chargé ou bien couler d'une boîte trouée. De là le nom de *dripping* donné à cette méthode picturale grâce à laquelle la surface de la toile se couvre, à l'aide de gestes amples, hasardés, d'un réseau de lignes colorées, de courbes, de taches, de gouttes qui ne permettent plus aucune association avec la reproduction mimétique. J. Pollock décrivait cette méthode picturale dans les termes suivants: «Je ne travaille pas à partir de dessins ou d'esquisses colorées. Ma peinture est une peinture directe. Ma façon de peindre résulte de la croissance naturelle d'un besoin. Je veux exprimer mes sentiments plutôt que les illustrer. La technique n'est qu'un moyen de parvenir à cette affirmation. Lorsque je peins, j'ai une notion générale de ce que je suis en train de faire. Je peux maîtriser le flux de la

⁹ J. Pollock (1948). *My Painting*. "Possibilities", no. 1, p. 79. Voir aussi Edward Lucie-Smith (1996). *L'art d'aujourd'hui*. Paris: Bookking International, p.58.

¹⁰ M. Rothko (1996). *I Paint Very Large Pictures*, in Kristine Stiles et Peter Selz eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California Press, p.26.

peinture; il n'y a pas d'accident, exactement comme il n'y a ni commencement ni fin»¹¹.

Le tableau entier devient la matérialisation d'un mouvement immense, apparemment chaotique, mais bouleversant par ses dimensions et son intensité. Le peintre «vit» son rapport à son œuvre et au rythme universel qui s'étaye sur sa toile. Lorsqu'il peint, il s'intègre dans l'harmonie cosmique à travers la communion avec un tableau qui se transforme en un *en-soi*: «Je n'ai pas peur d'y apporter des changements, de détruire l'image, etc., parce que la peinture a une vie en soi, et c'est cette vie que je cherche à faire ressortir. Ce n'est que lorsque je perds contact avec mon tableau que le résultat est un désastre. Sinon, tout n'est que pure harmonie, accommodement facile et la peinture est une réussite»¹².



A gauche et à droite: J. Pollock en train de travail autour de la toile
Au centre: J. Pollock, *Number 8, 1949*, (detail)

Le rythme et le mouvement universel qui envahissent les œuvres de J. Pollock semblent une saisie, sur la toile, de la danse cosmique dont parlent les traditions orientales et que le physicien contemporain Fritjof Capra traduit comme l'expérience qui lui a révélé les rapports profonds entre la pensée mystique et la physique moderne: «J'étais assis un soir au bord de l'océan un soir d'été, regardant déferler les vagues et sentant le rythme de ma respiration, lorsque je pris soudain conscience de tout mon environnement comme étant engagé dans une gigantesque danse cosmique. Étant physicien, je savais que le

¹¹ Commentaire de J. Pollock au film Jackson Pollock réalisé en 1951 par Hans Nemuth et Paul Falkenberg, cité par Edward Lucie-Smith dans *L'art d'aujourd'hui*, *op.cit.*, p.58.

¹² J. Pollock (1948). *My Painting*, cité par Edward Lucie-Smith, *op.cit.*, p.58.

sable, les roches, l'eau et l'air autour de moi était composés de molécules vibrantes et d'atomes, consistant en particules qui en créent et en détruisent d'autres par interactions. Je savais aussi que l'atmosphère de la Terre était continuellement bombardée par des pluies de rayons cosmiques, particules de haute énergie subissant de multiples collisions lorsqu'elles pénètrent dans l'air. Tout cela m'était familier de par ma recherche en physique des hautes énergies, mais jusque là, je l'avais seulement expérimenté à travers des graphes, des diagrammes, et des théories mathématiques. Tandis que je me tenais sur la plage, mes expériences théoriques passées devinrent vivantes. Je vis des cascades d'énergie descendre de l'espace au sein desquelles les particules étaient créées et détruites selon des pulsations rythmiques. Je vis les atomes des éléments et ceux de mon corps participer à cette danse cosmique de l'énergie. J'en sentais les rythmes et j'en entendais les sons, et à ce moment précis, je sus que c'était la danse de Shiva, le seigneur de la danse adoré par les hindous»¹³.

La même chose n'était-elle pas témoignée par J. Pollock à travers son désir de se trouver «dans le tableau», d'en faire partie, d'être totalement saisi par les rythmes et le mouvement universels, auxquels le peintre ne faisait que se soumettre, en les transposant en même temps sur la toile? N'est-ce pas la même communion avec l'univers entier que l'on doit déchiffrer dans les mots presque testamentaires de l'artiste prononcés quelques jours seulement avant sa mort, en 1956: «Je veux m'exprimer moi-même, et à travers moi-même, exprimer le bout d'univers qui est à moi et que j'aimerais savoir traduite dans les langues parlées dans d'autres coins de l'univers, habitant d'autres hommes»¹⁴?

Un critique d'art interprète les œuvres du peintre dans des termes similaires à ceux employés par F. Capra pour décrire la «danse cosmique»: «Le Pollock classique de la fin des années 40 et du début des années 50 devient presque un spectacle de la nature; un tourbillon de pure énergie qui peut nous entraîner aux extrêmes cosmologiques de la vision microscopique et télescopique, aperçus fugitifs de quelque explosion atomique ou galactique ou, pour parler en termes plus

¹³ Fritjof Capra (1992). *The Tao of Physics. An exploration of the parallels between modern physics and Eastern mysticism*, Flamingo. Romanian translation (2004): *Taofizica, o paralelă între fizica modernă și mistica orientală*. Bucharest: Editura Tehnică, pp. 7-8. French translation: <http://www.syti.net/Capra.html>

¹⁴ Cf. Allan Kaprow (1958). *The Legacy of Jackson Pollock*. "Art News", nr. 6, p.56.

terrestres, forces écrasantes des éléments les plus impalpables de la nature comme l'air, le feu et l'eau»¹⁵.

On retrouve donc dans les œuvres de J. Pollock la même communion avec la nature, avec le cosmos entier, dont parlent les écrits mystiques. Saint François d'Assise parlait avec les oiseaux et bénissait les plantes. La nature entière était vivante pour lui qui se sentait le frère du soleil et de la lune. Le romantisme récupère ce thème de la réintégration dans l'harmonie cosmique, thème puisé aussi dans le folklore, où le sentiment de plénitude ressenti par l'homme au moment de son intégration dans la nature tient d'un certain rapport religieux au cosmos entier.

Pour la phénoménologie heideggerienne, le monde est conçu comme le lieu d'ouverture. Il n'est pas un étant, ni aucun domaine de l'étant situé devant nous. Le monde est «l'éclaircie de l'Être»¹⁶, il est «l'ouverture qui est l'Être lui-même» (Heidegger 1990, 110). Être au monde nomme l'essence de l'ek-sistance de l'homme. L'homme n'est pas un «sujet» en deçà du monde. Il ne se situe pas dans une relation sujet-objet avec le monde, car il est d'abord, dans son essence, ek-sistant dans l'ouverture de l'Être. L'être au monde est le transcendant (Heidegger 1990, 110).

Lorsqu'il décrit la vie religieuse, Nae Ionescu inclut la spiritualisation du monde comme une étape du chemin vers la spiritualité de Dieu. Dieu est la spiritualité par excellence. Dans le monde, cette spiritualité se retrouve chez l'homme. Mais l'homme ne peut atteindre la spiritualité de Dieu que par la connaissance de sa propre spiritualité. Cette connaissance repose sur le fait admis que l'homme est l'être suprême dans l'univers. La réflexion autour de Dieu commence par l'élargissement de la spiritualité, c'est-à-dire la vivification et la spiritualisation de l'existence entière. La spiritualité de l'être suprême ne peut être atteinte que via la spiritualisation de la nature, du monde. De là la communion avec la nature, avec l'univers entier, qui apparaît dans les écrits mystiques comme une étape dans la connaissance de la divinité. Seulement après que toutes les choses ont acquis la même essence que l'homme, en se spiritualisant, l'on peut

¹⁵ Robert Rosenblum (1975). *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, London, p.203; cité par Edward Lucie-Smith, *op.cit.*, p.61.

¹⁶ M. Heidegger (1990). *Lettre sur l'humanisme* (Lettre à Jean Beaufret), dans *Questions III et IV*, traduit par Roger Munier, Editions Gallimard, p.110.

passer à attribuer la qualité d'esprit à Dieu aussi¹⁷. La spiritualisation du monde ne signifie pas, en fait, son changement. Il reste le même. C'est l'homme qui le perçoit qui devient autre, ou bien autrement. Il perçoit l'ordre secret des choses et parvient à vivre l'état originel de la communion entre l'homme et la nature. L'auteur anonyme du *Pèlerin russe* présente cette étape à sa manière: «Quand j'ai commencé à prier de mon cœur, tout ce qui m'entourait se révélait à moi de façon merveilleuse: les arbres, la terre, le ciel, la lumière, tout semblait me parler et me dire qu'ils existent tous pour l'homme, comme témoignage de l'amour de Dieu pour l'homme; j'ai compris qu'ils prient tous, qu'ils célèbrent tous la gloire de Dieu»¹⁸.

Le même sentiment de la communion avec la nature et la participation à la vie de l'univers en mouvement semble être représenté dans l'œuvre de J. Pollock: «Les peintres gestuels comme Pollock et Kline espéraient faire naître une sorte d'élan communicatif assez voisin de l'élan spirituel qu'avaient suscité les derniers mystiques du Moyen Âge»¹⁹.

Il faut affirmer que par cette mise en évidence des éléments mystiques dans les œuvres des peintres abstraits l'on ne saurait comprendre que tous les peintres auraient eu une vie mystique, mais seulement que, en ce qui les concerne, il s'agit d'une identification mystique avec l'acte artistique.

References :

- Balotă, Nicolae (1976). *Arte poetice ale secolului XX*. Bucharest: Minerva Publishing House.
- Brion, Marcel (1956). *Art abstrait*, Editions Albin Michel. Romanian translation : *Arta abstractă*, (1972). Bucharest: Meridiane Publishing House.
- Capra, Fritjof (1992). *The Tao of Physics. An exploration of the parallels between modern physics and Eastern mysticism*, Flamingo. Romanian translation: *Taofizica, o paralelă între fizica modernă și mistica orientală* (2004). Bucharest: Editura Tehnică.
- Grigorescu, Dan (1997). *Istoria artei americane*. Bucharest: Saeculum Publishing House.

¹⁷ Nae Ionescu (1994). *Prelegeri de filosofia religiei*. Cluj : Biblioteca Apostrof, pp.189-190.

¹⁸ *Pelerinul rus*. Romanian translation by Paulin Lecca (2002). Bucharest: Sophia Publishing House, pp.45-46.

¹⁹ Edward Lucie-Smith, *op.cit.*, p.76.

- Hegel, G. W. F. (1966). *Prelegeri de estetică*, I-II. Bucharest: Romanian Academy Publishing House.
- Heidegger, M. (1990). *Questions III et IV*. Editions Gallimard.
- Heine, Heinrich (1973). *Școala romantică. Opere alese*, vol. III. Romanian translation by I. Cassian Mătășaru. Bucharest: Univers Publishing House.
- Ionescu, Nae (1994). *Prelegeri de filosofia religiei*. Cluj: Biblioteca Apostrof.
- Lucie-Smith, E. (1996). *L'art d'aujourd'hui*. Paris: Bookking International.
- Pavel, Amelia (1978). *Expresionismul și premisele sale*. Bucharest: Meridiane Publishing House.
- Pelerinul rus*. Romanian translation by Paulin Lecca (2002). Bucharest: Sophia Publishing House.
- Stiles, Kristine and Selz, Peter (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California Press.
- Tuchman, Maurice (1972). *New York School. The First Generation*. Greenwich.
- Vergine, Lea (2001). *Art on the Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movements*. Milano: Skira.