

УДК 7.037.5;77.04

ББК: 85.160

А43

DOI: 10.18688/aa188-5-51

И. А. Шик

«Найденные объекты» в сюрреалистической фотографии

Найденные объекты (*objets trouvés*) — предметы и изображения, изолированные от своего изначального контекста и наделенные новыми смысловыми коннотациями — получили широкое распространение в художественной практике сюрреализма. Как отметил известный исследователь сюрреализма Л. Г. Андреев, «объекты пользовались неустанным вниманием сюрреалистов, поскольку придавали зримое выражение внутреннему видению, проникновению в бессознательное. Объект подтверждал главную заявку сюрреализма на сотворение сюрреальности, на соединение сна и реальности, на объективность любого сюрреалистического случая. Граница субъективного, сотворенного и объективного, природного разрушается, сглаживается в объекте, он оживает, приобретает новые значения» [6, с. 352–353]. Генетически сюрреалистический найденный объект восходит к дадаистскому реди-мейду, бросая вызов традиционному созданию произведений искусства в процессе художественного творчества и предлагая вместо него концептуальный акт выбора, сделанный субъектом. Однако, в отличие от реди-мейда, найденный объект наделен психологическим содержанием и «символическим смыслом» [6, с. 353]. Хрестоматийными примерами найденных объектов, появившихся в жизни сюрреалистов по воле объективного случая, являются ложка с башмачком-каблучком и маска, приобретенные А. Бретоном и А. Джакомметти на блошином рынке («Безумная любовь», 1937). Эти вещи вызывают у их новых «хозяев» необъяснимое волнение и цепочку личных ассоциаций [2], воплощая собой единство желания и смерти, Эроса и Танатоса [13, р. 36–46].

Сюрреалистическая фотография создает своеобразный «контр-архив» найденных объектов, включающий вещи, которые способны красноречиво рассказать как об индивидуальном бессознательном субъекта, так и о социокультурном бессознательном своего времени, но которым, тем не менее, не нашлось бы места среди «официальных» документов эпохи, собранных в архивах и коллекциях [10, р. 8–9]. Работа с *найденными объектами* присуща самой природе фотографии: фотограф всегда делает концептуальный акт выбора, извлекая предмет/событие из реальности и отделяя его рамкой фотокадра от общего визуального потока, что придает ему эстетическую и семантическую автономию, наделяя новыми, изначально не присущими ему смыслами. Кроме того, благодаря тому, что фотографическое «зрение» по своим возможностям многократно превосходит человеческое, фотография способна сделать видимым то, что недоступно

невооруженному глазу, раскрывая оптически-бессознательное [1; 18] реальности и провоцируя поток ассоциаций и интерпретаций. Интерес фотографов-сюрреалистов к найденным объектам отмечается исследователями [7; 10; 12; 13; 14; 16; 17; 18; 21; 22; 23; 24; 25], однако комплексного, системного рассмотрения эта проблема еще не получила. Целью данной статьи являются анализ основных типов найденных объектов в сюрреалистической фотографии и выявление ключевых стратегий их интерпретации. Проблема найденного объекта представляется актуальной, так как концепт «готовой вещи» является одним из наиболее востребованных в современном искусстве, а фотографический медиум придает ему новые смысловые коннотации.

Одним из самых распространенных типов найденных объектов в сюрреалистической фотографии являются найденные изображения. Это могут быть вывески в витринах магазинов, плакаты, афиши, проникнутые сюрреалистическим черным юмором. Одним из страстных «коллекционеров» такого рода изображений был чешский фотограф Йиндржих Штырский. В его работах из циклов «Человек-лягушка» и «Человек в шорах» 1934 г. перед нами предстает хитро улыбающийся повар с тарелкой кнедликов, одевающийся мужчина, подобный безжизненному манекену, огромная ладонь, на линиях которой изображены события человеческой жизни, окруженная толпой мужчин обнаженная женщина, половина тела которой показана в виде скелета, и, наконец, причудливое сгорбленное создание с головой мальчика, стоящее на четырех лапах, — человек-лягушка. Реальность повседневной чешской жизни трансформируется в театр абсурда — плакаты и вывески, будучи изолированы от своего изначального контекста, напоминают сюрреалистические коллажи.

В качестве найденных изображений в сюрреалистической фотографии могут выступать различные фактурные поверхности, такие как обшарпанные стены, потрескавшиеся тротуары, полуразвалившиеся двери и т. д., нередко дополненные граффити или содержащие легко считываемые формы. Их случайная красота, порожденная самим временем, приобретает для фотографов-сюрреалистов особую притягательность, будучи воплощением автоматического, свободного от рационального замысла и эстетических установок творчества. В своих работах фотографы-сюрреалисты следуют завету Леонардо да Винчи, предлагавшему рассматривать «стены, запачканные пятнами, или камни из разной смеси» [3, с. 79] в поисках вдохновения (см. подробнее [5]).

Одна из стратегий работы с мотивом «старинной параноидной стены» в сюрреалистической фотографии — это фиксация готовых изображений и легко считываемых форм, демонстрирующих, как живописная фактура принимает участие в создании образа. Фотограф дает им свою интерпретацию посредством названия, однако зритель волен видеть в них то, что отвечает его собственным желаниям. Серия Брассая «Граффити» (1933–1956) включает «незаконные» изображения, выдолбленные на парижских стенах. Свой корпус снимков граффити Брассай разделил на серии в соответствии с их содержанием: «Животные», «Смерть», «Любовь», «Маски и лица», «Магия», «Рождение человека», «Язык стен», «Примитивные образы». Тематический диапазон граффити охватывает ключевые проблемы человеческой жизни, отражая коллективное бессознательное парижан и формируя «современную мифологию». Как отмечает М. Уорхайм, снимки граффити Брассая «делают неизвестными устойчивые, хорошо знакомые эле-

менты урбанистической реальности, изолируя и обрамляя чьи-то каракули как произведения искусства, в то время как фотографии ночного Парижа являются его собственным исследованием загадочного континента. Желание зафиксировать эфемерные формы социальной реальности лежит в основе всех его лучших работ тридцатых — и фотографий граффити, и образов парижских ночей и их “секретов” [25, р. 90]. Сюрреализм питал особый интерес к этнографии, причем объектом исследования нередко выступали не только первобытные общества и их артефакты, но и социальная жизнь и культура Парижа. «Граффити» Brassая — характерный пример этого «этнографического сюрреализма», делающего «известное странным» [9, р. 542]. Они являются попыткой формирования «этнографии более развитых обществ» и исследования «социальных фактов» современной жизни [цит. по: 25, р. 89]. Интерес к граффити «унаследуют» и чешские фотографы-сюрреалисты (Й. Штырский «Без названия», 1934; В. Райхманн «Страх», 1980). Разработанный чешской группой принцип визуальной аналогии [24, р. 11] проявит себя в поисках антропоморфных форм в живописных фактурах, предпринятых Эмилей Медковой («Глаза», 1962; «Крик», 1963) и Вильямом Райхманном («Философ», 1956). Как и работы Brassая, снимки чешских фотографов-сюрреалистов могут рассматриваться как исследование социального бессознательного, однако здесь оно носит принципиально иной, тревожный, почти параноидальный характер, будучи отражением неблагоприятной социально-политической ситуации в послевоенной Чехословакии и воспоминаний о мрачной реальности военных лет.

Живописные поверхности, изоборожденные трещинами и испачканные пятнами, могут подаваться фотографиями-сюрреалистами и как эстетически самоценный объект. Зрителю не дается никаких подсказок — ему предлагается самостоятельно «поиграть в ассоциации». Наибольшее распространение этот подход получает в послевоенное время, корреспондируя с такими направлениями искусства, как абстрактный экспрессионизм и *art informel*. На снимке Фредерика Соммера «Найденная живопись» (1949) подтеки краски на поверхности напоминают архетипические образы, спонтанно рождавшиеся в картинах Джексона Поллока, а в работе Эмилей Медковой «Стена» (1951) неистощимая фантазия времени готова соперничать с произведениями *art informel*. Извлеченные из реальности живописные фактуры также могут использоваться фотографом в качестве элемента произведения, обрастающего сетью аллюзий (Ф. Соммер, «Луна в зените», 1951).

Другой тип найденных объектов, получивший распространение в сюрреалистической фотографии, — это повседневные вещи, которые обретают вторую жизнь. В знаменитых «Невольных скульптурах» 1933 г. Brassая и Сальвадора Дали (Минотавр, № 3–4, 1933) комочек зубной пасты, кусочек мыла, хлебный мякиш, автобусные и театральные билеты превращаются в произведения искусства, снабженные комментариями. Фотоувеличение в «Невольных скульптурах» становится средством раскрытия оптически-бессознательного и помогает привести в действие механизм реинтерпретации, на котором основан параноидально-критический метод С. Дали, позволяющий увидеть два образа в одном [11]. «Невольные скульптуры», как справедливо отметил Д. Бэйт, «демонстрируют *миметически* сцену „моторного автоматизма“; объект на снимке — автобусный билет — передает *про*фотографическую психическую автоматическую деятельность вне

контроля сознания» [7, p. 84]. Автоматизм «Невольных скульптур» носит предельно непосредственный характер — человека, сминающего автобусный билет в кармане, трудно заподозрить в каком-либо умысле. «Невольные скульптуры», как и серия «Граффити», являются примером «этнографического сюрреализма», собирая факты о современном человеке — его привычках, желаниях, неврозах, — остающиеся неведомыми для него самого, занимая достойное место в контрархиве своей эпохи.

Зачастую в поле зрения фотографов-сюрреалистов попадают вещи, отслужившие свой срок и выброшенные на свалку. Последний цикл работ Эмилы Медковой с характерным названием «Конец иллюзий» включал фотографии «обломков и заброшенных вещей» [12, p. 118]. Знаменитый снимок Медковой «Арчимбольдо I» (1978) запечатлел живописную кучу мусора, «современные руины», отдаленно напоминающие лица с полотен художника-маньериста XVI в. Как справедливо отметил К. Фиялковски, «остроумная и отчаянная одновременно, фотография также говорит о медленной агонии современного объекта, его обещании рационализованного будущего, отправленного к куче мусора в предельном фарсе утилитарных ценностей» [12, p. 118]. Если Эмила Медкова дает своим работам интерпретацию посредством названия, опираясь на принцип визуальной аналогии, то объекты на снимках Алоиса Ножички упорно сопротивляются возникновению каких бы то ни было ассоциаций [21, p. 20]. Лейтмотив творчества А. Ножички — «антиэстетические натюрморты», образовавшиеся из выброшенных на свалку вещей в различной стадии разложения, которые изо всех сил пытаются слиться с пространством, мимикрировать и не поддаются идентификации в лучших традициях батаевского *бесформенного* [8], которое «противостоит извечному свойству человека наделять смыслом или “навязывать смысл” явлениям окружающего мира» [4, с. 31]. Названия циклов, в которые входят безымянные снимки «антиэстетических натюрмортов», не проясняют ситуацию, а придают ей еще более абсурдный характер («Я извиняюсь перед тобой...», «Простите, могу ли я здесь раздеться...», «Что бы ты сказал и убежал...» и т. д.). Агонизирующие найденные объекты в работах Э. Медковой и А. Ножички передают тотальность и неизбежность энтропии и отражают тревогу за будущее человечества, самозабвенно предающегося потреблению и производству отходов. Снимки Э. Медковой и А. Ножички обладают критическим потенциалом по отношению к социально-политической реальности Чехословакии в 1960–1970-х гг. и служат ненавязчивым напоминанием о том, что ничто не вечно, в том числе политический режим.

Найденные на свалках и чердаках вещи могут использоваться фотографами в качестве элементов натюрморта, объединяясь в нем по принципу удивительных сопоставлений. Снимки Фредерика Соммера, скомпонованные из найденных объектов, построены на «визуальных шутках и парадоксах, некоторые основаны на литературных аллюзиях» [15]. На снимке «Ундины» 1950 г. мастер объединил старую доску, пластмассовую кукольную ручку и крохотную ножку. Тело отсутствует — остаются лишь его части, одна из которых поглощает (порождает) другую. Акт поглощения является визуальной метафорой трагической любви между водной нимфой Ундиной и смертным человеком; любовь превращается в акт уничтожения.

Нередко сами фотографии становятся у сюрреалистов найденными объектами. Фотографии ставятся ими в один ряд с объектами, поскольку являются благодаря своей до-

кументальной природе такими же «трофеями», захваченными у реальности, как и трехмерные вещи. Анонимные снимки, изолированные от своего изначального контекста, приобретают иной смысл на страницах сюрреалистических публикаций («Сюрреализм на службе революции», «Минотавр», «Документы»). Сюрреалисты используют различные стратегии при работе с найденными фотографиями: они могут публиковаться анонимно, без каких-либо названий либо связи с текстом или, напротив, выступать в качестве иллюстраций к тексту, или же подвергаться реинтерпретации посредством нового названия [20, p. 155–189]. Известный пример реинтерпретации найденного фотоснимка — это фотография африканской хижины, превращенная Сальвадором Дали в «Параноидальное лицо» («Сюрреализм на службе революции», 1931, № 3). Кроме того, найденные фотографии могут использоваться в качестве элементов коллажа, позволяя художнику воплотить его фантазии, как, например, в работах Нуш Элюар («Фотоколлаж», 1936) или Джорджа Хагнета («Без названия», 1936). Элементами коллажей могут выступать и «классические» работы фотографов-сюрреалистов, придавая им «постмодернистскую» цитатность. В работе чешского сюрреалиста Карела Тайге «Коллаж № 205» (1941) фрагмент фотоснимка Ман Рэя «Возвращение к разуму» помещен под мрачными романскими сводами вместе со снимком барочной скульптуры, а «Коллаж № 70» (1939) представляет собой совмещение фрагмента фотографии Ман Рэя «Наташа» (1929) с ракушкой, которая заменяет голову модели, морским пейзажем и надписью “Melanholia”, отсылающей к известной гравюре Альбрехта Дюрера. Эротические коллажи Тайге являлись как художественным, так и политическим жестом: своей формой и содержанием они бросали вызов советскому проекту и соцреализму [19, S. 409–417], а также фашизму и неоклассическому искусству [12, p. 32]. По мысли Тайге, «вся поэзия есть реализация желания в сопротивлении враждебному существованию, являющаяся отрицанием и трансформацией неприемлемой реальности в реальность желания» (цит. по: [12, p. 32]).

Таким образом, основными типами найденных объектов в сюрреалистической фотографии являются найденные изображения, повседневные вещи, обретающие вторую жизнь и сами фотоснимки. Фотограф может давать им свою интерпретацию посредством названия, использовать в качестве элемента произведения или оставлять без каких-либо комментариев. Работая с найденными объектами, фотографы-сюрреалисты актуализируют такие важные для движения концепции, как автоматизм, объективный случай, параноидально-критический метод, принцип визуальной аналогии, черный юмор, принцип удивительных сопоставлений, этнографический сюрреализм и т. д. Фотографии найденных объектов могут рассматриваться как «одна из демократических моделей производства» [14, p. 22] в художественной практике сюрреализма: любая, даже самая незначительная, вещь может претендовать на статус арт-объекта; каждый человек вне зависимости от его профессиональных навыков может выступить в роли художника, случайно смяв пальцами автобусный билет, создав граффити, составив коллаж или просто сделав предметом своего выбора. Фотографии найденных объектов убеждают в том, что «сюрреальное существует внутри нас, в вещах, которые стали столь банальными, что мы больше не замечаем их» (Брассай) (цит. по: [10, p. 69]).

Литература

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
2. Бретон А. Безумная любовь. — М.: Текст, 2006. — 188 с.
3. Леонардо да Винчи. О науке и искусстве. — СПб.: Амфора, 2006. — 414 с.
4. Рыков А. В. Художественно-теоретический консерватизм в контексте американской теории современного искусства 1960–1990-х гг.: автореф. дис. ... докт. филос. наук. — СПб., 2008. — 41 с.
5. Шик И. А. «Старинная параноидная стена» Леонардо да Винчи в сюрреалистической фотографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2016. — С. 582–591. URL: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-8-66> (дата обращения: 20.02.2017).
6. Энциклопедический словарь сюрреализма / Отв. ред. и сост. Т. В. Балашова, Е. Д. Гальцова. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — 584 с.
7. Bate D. Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. — London: I. B. Tauris, 2004. — 240 p.
8. Bois Y.-A., Krauss R. Formless: A User's Guide. — New York: Zone Books, 1997. — 304 p.
9. Clifford J. On Ethnographic Surrealism // Comparative Studies in Society and History. — 1981. — Vol. 23, No. 4. — P. 539–564.
10. Conley K. Surrealist Ghostliness. — Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2013. — 319 p.
11. Dali S. L'Âne pourri // Le Surréalisme au service de la révolution. — 1930. — № 1. — P. 9–12.
12. Fijalkovsky K., Richardson M., Walker I. Surrealism and Photography in Chechoslovakia: On the Needles of Days. — Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2013. — 198 p.
13. Foster H. Compulsive beauty. — Cambridge: The MIT Press, 1993. — 313 p.
14. Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art / Eds. A. Deuzeze, J. Kelly. — Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2013. — 200 p.
15. Frederick Sommer in Context // The official site of National Gallery of Art, Washington. URL: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/photographs/frederick-sommer.html> (дата обращения: 29.12. 2016).
16. Iversen M. Readymade, Found Object, Photography // AJ. — 2004. — Vol. 6. — № 2. — P. 44–57.
17. Krauss R. The Photographic Conditions of Surrealism // October. — 1981. — Vol. 19. — P. 3–34.
18. Krauss R. The Optical Unconscious. — Cambridge: The MIT Press, 1994. — 365 p.
19. Levinger E. A Life in Nature: Karel Teige's Journey from Poetism to Surrealism // ZK. — 2004. — Bd. 67, H. 3. — S. 401–420.
20. Livingston J., Krauss R., Ades D. L'Amour fou: Photography and Surrealism. — New York; London: Abbeville Press, 1985. — 244 p.
21. Primus Z. Alois Nožička: komplementární svědectví = Complementary Evidence. — Praha: Kant, 2003. — 183 p.
22. Sayag A., Lionel-Marie A. Brassai: The Monograph. — Boston; New York; London, 2000. — 319 p.
23. Srp K. Jindřich Štyrský. — Praha: Torst, 2001. — 172 p.
24. Srp K. Emila Medková. — Praha: Torst, 2005. — 154 p.
25. Warehime M. Brassai: Images of Culture and Surrealist Observer. — Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998. — 193 p.

Название статьи. «Найденные объекты» в сюрреалистической фотографии.

Сведения об авторе. Шик Ида Александровна — специалист Отдела научной документации. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 34, Российская Федерация, 191186. ida.shik@bk.ru

Аннотация. Статья посвящена проблемам интерпретации концепции найденного объекта в сюрреалистической фотографии. Автор выделяет такие типы найденных объектов в сюрреалистической фотографии, как найденные изображения, повседневные вещи, обретающие вторую жизнь, и найденные фотографии. По мысли автора, сюрреалистическая фотография создает своеобразный «контр-архив» найденных объектов, включающий вещи, которые способны красноречиво рассказать как об индивидуальном бессознательном субъекта, так и о социокультурном бессознательном своего времени. Автор выявляет три основных подхода к трактовке найденных объектов в сюрреалистической фотографии: интерпретация посредством названия, использование в качестве элемента произведения, отсутствие

каких-либо комментариев. Автор подчеркивает предельную «демократичность» снимков найденных объектов: здесь любая вещь может претендовать на статус арт-объекта, каждый человек — выступить в роли художника. Автор приходит к выводу, что, работая с найденными объектами, фотографы-сюрреалисты актуализируют такие важные для движения концепции, как автоматизм, объективный случай, параноидально-критический метод, принцип визуальной аналогии, черный юмор, принцип удивительных сопоставлений, этнографический сюрреализм. Автор заключает, что использование концепции найденного объекта фотографиями-сюрреалистами позволяет им показать, что сюрреальность является непосредственной частью реальности, будучи скрытой в самых простых и привычных вещах.

Ключевые слова: сюрреализм; сюрреалистическая фотография; найденный объект; автоматизм; объективный случай; параноидально-критический метод; принцип визуальной аналогии; черный юмор; принцип удивительных сопоставлений; этнографический сюрреализм; сюрреальность.

Title. Found Objects in Surrealistic Photography.

Author. Shik, Ida Aleksandrovna — specialist of the Register Department. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, St. Petersburg 191186, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

Abstract. The article deals with the issues of the interpretation of the concept of found objects in Surrealist photography. The author identifies such types of found objects in Surrealist photography as found images, ordinary things acquiring the second life and found photographs. The researcher supposes that Surrealist photography creates a specific 'counter-archive' of found objects, including items that can describe not only the individual unconscious but also the collective socio-cultural unconscious. The author brings out three main approaches to the treatment of the concept of found object in Surrealist photography: interpretation by the title, using it as a work element or leaving without any comments. The author emphasizes that photographs of found objects are very "democratic", each thing can become an art object; every person regardless of his or her professional skills can become the creator of found objects or their assemblages. The author concludes that by working with found objects, Surrealist photographers actualize such important concepts as automatism, objective chance, paranoiac-critical method, principle of visual analogy, black humor, principle of paradoxical juxtapositions. The author summarizes that photographs of found objects assure us that sur-reality is the essential part of the reality hidden in the most banal and habitual things.

Keywords: Surrealism; Surrealist photography; found object; automatism; objective chance; paranoiac-critical method; principle of visual analogy; black humor; principle of paradoxical juxtapositions.

References

- Balashova T. V.; Gal'tsova E. D. (ed.). *Encyclopedic Dictionary of Surrealism*. Moscow, Institute of World Literature named after A. M. Gorky Russian Academy of Sciences Publ., 2007. 584 p. (in Russian).
- Bate D. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. London, I. B. Tauris Publ., 2004. 240 p.
- Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1973. 155 p. (in German).
- Bois Y.-A.; Krauss R. *Formless: A User's Guide*. New York, Zone Books Publ., 1997. 304 p.
- Breton A. *L'Amour fou*. Paris, Gallimard Publ., 1996. 176 p. (in French).
- Clifford J. On Ethnographic Surrealism. *Comparative Studies in Society and History*, 1981, vol. 23, no. 4, pp. 539–564.
- Conley K. *Surrealist Ghostliness*. Lincoln; London, University of Nebraska Press Publ., 2013. 319 p.
- Dali S. L'Âne pourri. *Le Surréalisme au service de la révolution*, 1930, no. 1, pp. 9–12 (in French).
- Dezeuze A.; Kelly J. (eds.). *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*. Farnham, Ashgate Publ., 2013. 200 p.
- Fijalkovsky K.; Richardson M.; Walker I. *Surrealism and Photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*. Farnham, Ashgate Publ., 2013. 198 p.
- Foster H. *Compulsive Beauty*. Cambridge, The MIT Press Publ., 1993. 313 p.
- Frederick Sommer in Context. *The Official Site of National Gallery of Art, Washington*. Available at: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/photographs/frederick-sommer.html> (accessed 29 December 2015).
- Iversen M. Readymade, Found Object, Photography. *Art Journal*, 2004, vol. 6, no. 2, pp. 44–57.
- Krauss R. The Photographic Conditions of Surrealism. *October*, 1981, vol. 19, pp. 3–34.

- Krauss R. *The Optical Unconscious*. Cambridge, The MIT Press Publ., 1994. 365 p.
- Leonardo da Vinci. *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*. London, Forgotten books Publ., 2015. 582 p. (in Italian).
- Levinger E. A Life in Nature: Karel Teige's Journey from Poetism to Surrealism. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2004, vol. 67, 3, pp. 401–420.
- Livingston J.; Krauss R.; Ades D. *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. New York, London, Abbeville Press Publ., 1985. 244 p.
- Primus Z. *Alois Nožička: komplementární svědectví (Complementary Evidence)*. Praha, Kant Publ., 2003. 183 p. (in Czech and in English).
- Rykov A. V. *Art Theoretical Conservatism in the Context of the American Theory of Contemporary Art of the 1960–1990s: Abstract of Doctor of Science Thesis*. Saint Petersburg, 2008. 41 p. (in Russian).
- Sayag A.; Lionel-Marie A. *Brassai: The Monograph*. Boston; New York; London, A Bulfinch Press Book Publ., 2000. 319 p.
- Shik I. A. Leonardo da Vinci's "Old Paranoid Wall" in Surrealist Photography. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles, vol. 6*. A. V. Zakharova; S. V. Maltseva; E. Yu. Stanyukovich-Denisova (eds.). Saint-Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp. 582–591. Available at: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-8-66> (accessed 20 January 2017) (in Russian).
- Srp K. *Jindřich Štyrský*. Prague, Torst Publ., 2001. 172 p.
- Srp K. *Karel Teige*. Prague, Torst Publ., 2001. 161 p.
- Srp K. *Emila Medková*. Prague, Torst Publ., 2005. 154 p.
- Warehime M. *Brassai: Images of Culture and Surrealist Observer*. Baton Rouge, Louisiana State University Press Publ., 1998. 193 p.