

Θεωρητικές προσεγγίσεις ενός έργου τέχνης

Ευάγγελος Β. Τσακνάκης

Φοιτητική Εργασία (ΕΛΠ4955, ΑΠΚΥ)
Αθήνα, 10-2012

Περιεχόμενα:

Εισαγωγή

A. Η βιογραφία κάθε καλλιτέχνη ως η κανονιστική αρχή στην ερμηνεία των έργων του.

i. Η θεωρία του Vasari και το παράδειγμα του Μιχαήλ Άγγελου (Michelangelo Buonarroti)

B. Η γραμμική προοπτική ως μέθοδος απεικόνισης του κόσμου

i. Η θεωρία του Alberti

i. Ο άγιος Γεώργιος του Ραφαήλ (Raffaello Sanzio)

Γ. Η θεωρία της καλλιτεχνικής βούλησης

i. Η θεωρία του Riegl

i. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δημητρίου στο βυζαντινό ναό της Δολίχης. Το παράδειγμα της Βαϊοφόρου

Δ. Τα έργα τέχνης σε ρόλο ενισχυτικό για τη διατήρηση της κοινωνικής θέσης των κοινωνικών τάξεων

i. Η θεωρία του Clark

ii. Μία «σκληρή» φωτορεαλιστική εικόνα του Ηλία Δεκουλάκου

Δ. Σημαίνον και Σημαινόμενο

i. Η θεώρηση του Saussure

ii. Ο Γυάλινος Δρομέας του Κ. Βαρώτσου

Επίλογος

Πίνακας Εικόνων

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Υπάρχουν διάφοροι τρόποι για να προσεγγίσει κανείς ένα έργο τέχνης. Στην παρούσα μελέτη θα εξετάσουμε πέντε τρόπους σύμφωνα με τους οποίους η βιογραφία του κάθε καλλιτέχνη, η γραμμική προοπτική, η θεωρία της καλλιτεχνικής βούλησης, η τέχνη ως μέσο ενίσχυσης των κοινωνικών τάξεων και, τέλος, το σημείο με τα δύο σκέλη του: το σημαίνον και το σημαινόμενο, αποτελούν δυνατές ερμηνείες ενός έργου τέχνης.

Θα μπορούσε να επιλεχτεί ένα μόνο έργο τέχνης και βάσει των εν λόγω τρόπων προσεγγίσεων να ερμηνευτεί διαφορετικά. Για τις ανάγκες της εργασίας, όμως, επιλέχτηκαν πέντε διαφορετικά έργα: ο Δαυίδ του Μιχαήλ Άγγελου, ο Άγιος Γεώργιος του Ραφαήλ, η Βαϊοφόρος του Δημητρίου, μία «σκληρή» απεικόνιση του Δεκουλάκου και ο Γυάλινος Δρομέας του Βαρώτσου.

Αφού παρουσιάζονται οι θεωρίες των αντίστοιχων ιστορικών της τέχνης, εξετάζονται τα επιλεγμένα έργα, βάσει αυτών των θεωριών.

A. Η βιογραφία κάθε καλλιτέχνη ως η κανονιστική αρχή στην ερμηνεία των έργων του.

i. Η θεωρία του Vasari και το παράδειγμα του Μιχαήλ Άγγελου (Michelangelo Buonarroti)



Εικόνα 1: Ο Δαυίδ του Μιχαήλ Άγγελου (1504)
Φωτ. David Gaya στο Wikipedia

Ο ιστορικός της τέχνης, Georgio Vasari (1511-74), συνέγραψε το έργο του για την τέχνη της ιταλικής αναγέννησης (1550-68), στο οποίο διαφαίνεται η θεώρησή του σχετικά με τη βιογραφία κάθε καλλιτέχνη.¹ Βάσει της θεώρησης αυτής, λοιπόν, η οποία αποτελεί την κανονιστική αρχή στην ερμηνεία των έργων τέχνης, παραλείποντας τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες,² θα πρέπει το έργο του Μιχαήλ Άγγελου (1475-1564) να ερμηνευθεί σε συνάρτηση με τη βιογραφία του. Για τον Vasari, όσο πιστότερο είναι το έργο στο φυσικό πρότυπο τόσο καλύτερο είναι, αν και ο Μιχαήλ Άγγελος υπερβαίνει τη φύση και περνά στην ιδανική ομορφιά και την απόλυτη τελειότητα.³

Ο Μιχαήλ Άγγελος γεννήθηκε στο Caprese της Ιταλίας και ήταν ο δεύτερος κατά σειρά από τα πέντε συνολικά αδέρφια. Παρά τις αντιρρήσεις του πατέρα του σπούδασε αρχικά ζωγραφική και στη συνέχεια καταπιείστηκε με τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική και την ποίηση. Αφού σπούδασε και την τοιχογραφία ήρθε σε επαφή με ανθρώπους που στη συνέχεια έγιναν πάπες, καθώς και με άλλους ανθρωπιστές της εποχής του.

¹ Χαραλαμπίδης (2010), σ.σ. 170-1.

² Ο.π., σ. 171.

³ Ο.π. (2010), σ. 171.

Από τα βιογραφικά του στοιχεία μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα, βάσει της θέωρησης του Vasari και παίρνοντας ως παράδειγμα το έργο του καλλιτέχνη, *Δαυίδ* (εικ.1), ότι τα βιώματα και οι επιθυμίες του Μιχαήλ Άγγελου αποτυπώνονται στο έργο του. Ο *Δαυίδ*, ο οποίος, όπως και πολλά άλλα έργα, ήταν προϊόν παραγγελίας, προοριζόταν για τον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας,⁴ φιλοτεχνήθηκε στα αρχαιοελληνικά πρότυπα και δεν διαφέρει από την τελειότητα της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής. Ο καλλιτέχνης είχε μελετήσει την ανθρώπινη ανατομία, ενώ ήδη στην ηλικία των δεκαέξι ετών είχε φιλοτεχνήσει τη *Μάχη των Κενταύρων* και την *Παναγία των Σκαλών*.⁵ Στο δε προσωπικό του ημερολόγιο αφηγείται τη διδασκαλία της ελληνικής μυθολογίας από τον προσωπικό του δάσκαλο, καθώς ομολογεί την αγάπη του για την παγανιστική ομορφιά και το ανδρικό γυμνό που έρχονται σε σύγκρουση με τη βαθιά θρησκευτική του πίστη.⁶

B. Η γραμμική προοπτική ως μέθοδος απεικόνισης του κόσμου

i. Η θεωρία του Alberti

Ο Leon Batista Alberti (1404-72) συνέγραψε το έργο *Della pittura* (1435-6), στο οποίο συνοψίζει την άποψη ότι η ζωγραφική είναι προϊόν του νου και ο ζωγράφος θα πρέπει να έχει σαν πρότυπο τη φύση την οποία πρέπει να μιμείται και να βελτιώνει όταν χρειάζεται.⁷ Στο πρώτο βιβλίο του *Della pittura* παρουσιάζεται συστηματικά η μέθοδος της γραμμικής προοπτικής κατά την οποία ο κόσμος παρουσιάζεται σε δισδιάστατη επιφάνεια, όπως φαίνεται ο κόσμος «μέσα από ένα παράθυρο».⁸

i. Ο άγιος Γεώργιος του Ραφαήλ (Raffaello Sanzio)

Κρίνοντας το έργο του Ιταλού ζωγράφου Ραφαήλ (1483-1520), το οποίο αποτελεί αντικείμενο θαυμασμού για τη σαφήνεια της μορφής,⁹ βάσει της θεωρίας του Alberti, παρατηρούμε ότι ο άγιος Γεώργιος (εικ. 2), η μορφή του οποίου απέχει αισθητά από τη βυζαντινή αγιογραφία, απεικονίζεται με ρεαλιστικό τρόπο. Σε πρώτο πλάνο ο άγιος πολεμάει το δράκο, ενώ η θέση του αλόγου προσδίδει βάθος στην εικόνα, αφού είναι στραμμένο προς το φόντο του πίνακα. Αδυνατούμε να αναζητήσουμε τις λεπτομέρειες στο βάθος της εικόνας, ενώ το πίσω μέρος του αλόγου είναι ευδιάκριτο, δίνοντας την ψευδαίσθηση ότι η εικόνα είναι τρισδιάστατη. Η κίνηση, ακόμη, του αγίου, του

αλόγου και η δολοφονία του δράκου που διαδραματίζονται στο πρώτο πλάνο, όπως και η ηρεμία και η γαλήνη στο υπόλοιπο μέρος του πίνακα, τόσο της φύσης όσο και του ανθρώπινου στοιχείου –η γυναικεία μορφή στο βάθος– συντελούν στη διαμόρφωση της εικόνας εκείνης που πλησιάζει στην εικόνα που βλέπει κάποιος μέσα από ένα παράθυρο. Στη ρεαλιστική απεικόνιση, σαφώς, σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν και τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης ώστε το αποτέλεσμα να πλησιάζει στο μέγιστο τη φύση. Αυτά τα στοιχεία, λοιπόν, της εικόνας θα έκρινε κανείς, βάσει της θεωρίας του Alberti, για να αξιολογήσει το συγκεκριμένο έργο τέχνης, με γνώμονα το βαθμό που ο κόσμος της εικόνας φαίνεται όπως θα φαινόταν «μέσα από ένα παράθυρο».



Εικόνα 2: Ο Άγιος Γεώργιος του Ραφαήλ (1504-6)
Φωτ. wikipedia

Γ. Η θεωρία της καλλιτεχνικής βούλησης

i. Η θεωρία του Riegl

Ο Alois Riegl (1858-1905) υποστήριξε την καινοτόμο θεωρία του ότι όλες οι φάσεις της τέχνης είναι ισότιμες επειδή αποτελούν έκφραση της εποχής τους, με τα μέτρα της οποίας πρέπει να κρίνονται.¹⁰ Η θεμελιώδης έννοια της θεωρίας του Riegl ονομάζεται καλλιτεχνική βούληση κατά την οποία ο καλλιτέχνης επινοεί νέες φόρμες ανάλογα με τις πνευματικές συνθήκες της εποχής του. Το διακριτό συλλογικό πνεύμα της θρησκείας, της φιλοσοφίας, του κράτους και άλλων κοινωνικών δομών, πρέπει να υπερνικήσει την αντίσταση της λειτουργίας του κλίματος, του υλικού και της τεχνικής του έργου τέχνης και να επιβληθεί στη φόρμα.¹¹

⁴ Βλ. Μιχαήλ Άγγελος στο «wikipedia».

⁵ Βλ. Michelangelo στο «michelangelo».

⁶ Ο.π.

⁷ Χαραλαμπίδης (2010), σ.σ. 171-2.

⁸ Ο.π., σ. 172.

⁹ Βλ. Raphael στο «WebMuseum, Paris».

¹⁰ Χαραλαμπίδης (2010), σ. 174.

¹¹ Ο.π., σ. 175.

ι. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δημητρίου στο βυζαντινό ναό της Δολίχης. Το παράδειγμα της Βαΐοφόρου



Εικόνα 3: Η Βαΐοφόρος του βυζαντινού ναού της Δολίχης
Φωτ. dolih.gr

Ο βυζαντινός ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος (περ. 10-12^{ου} αι. μ.Χ.), που βρίσκεται στη Δολίχη του νομού Λάρισας, ανακαινίστηκε το 1516 και ο ζωγράφος Δημήτριος ολοκλήρωσε το εικονογραφικό του πρόγραμμα. Εστιάζοντας στην τοιχογραφία της Βαΐοφόρου (εικ. 3) που βρίσκεται στο νότιο τοίχο διαφαίνονται οι επιδράσεις της Κρητικής Σχολής στο ζωγάφο.

Η νεοελληνική ζωγραφική αποτελεί έννοια η οποία υφίσταται από την αρχή των δυτικών επιδράσεων. Ο νατουραλισμός της Αναγέννησης διεισδύει στον ελληνικό χώρο και επηρεάζει τον πνευματικό τομέα. Η τάση αυτή γίνεται αντιληπτή στα έργα της ζωγραφικής του πρώτου μισού του 16^{ου} αιώνα και στο πλαίσιο της δεύτερης φάσης της Κρητικής Σχολής. Το φαινόμενο αυτό δικαιολογείται ιστορικά με την κατάκτηση της Κρήτης από τη Βενετία και τις επαφές που δημιουργούνται από τους λαούς.¹²

Η Βαΐοφόρος του βυζαντινού ναού της Δολίχης παρουσιάζει τις αυστηρές μορφές της Κρητικής Σχολής, αλλά και μία ασύμβατη κίνηση του αλόγου με τον αναβάτη του, τον Χριστό, το οποίο φαίνεται να μην πατά στο έδαφος, αλλά προτάσσεται στο κέντρο της εικόνας και «στον «αέρα». Εξάλλου, όλες οι τοιχογραφίες του ναού εναρμονίζονται με την αυστηρότητα αντίστοιχων εικονογραφικών προγραμμάτων του 16^{ου} αιώνα, όπου κυριαρχούν οι αντιλήψεις περί της αυστηρότητας της Κρίσης κατά τη Δευτέρα Παρουσία και της έκκλησης των πιστών σε μετάνοια.¹³

Ο Δημήτριος, λοιπόν, εικονογράφησε το ναό επηρεασμένος από τις πνευματικές συνθήκες της εποχής του. Το δε συλλογικό πνεύμα της εποχής του, κυρίως το θρησκευτικό -το οποίο βέβαια επεκτείνεται

στο πολιτικό και φιλοσοφικό- επιβάλλεται σε ολόκληρο το εικονογραφικό του πρόγραμμα. Άλλωστε, την εποχή της εικονογράφησης του ναού, οι μνήμες από την κατάκτηση των Οθωμανών είναι νωπές και επικρατούν οι εσχατολογικές αντιλήψεις και ο φόβος για τη Δευτέρα Παρουσία.¹⁴

Δ. Τα έργα τέχνης σε ρόλο ενισχυτικό για τη διατήρηση της κοινωνικής θέσης των κοινωνικών τάξεων

ι Η θεωρία του Clark

Για τον Timothy Clark (1943) τα κοινωνικά, πολιτικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα, καθώς και οι συνθήκες παραγωγής του έργου τέχνης ήταν το κεντρικό ζητούμενο της Ιστορίας της Τέχνης. Μεταξύ των σημείων που θα πρέπει να εστιάζει η Ιστορία της Τέχνης είναι και αυτό της σχέσης μεταξύ τέχνης και ιδεολογίας. Ειδικότερα η Ιστορία της Τέχνης θα πρέπει να εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές τάξεις χρησιμοποιούν την τέχνη για να διατηρήσουν και να ενισχύσουν τις θέσεις τους.¹⁵

ii Μία «σκληρή» φωτορεαλιστική εικόνα του Ηλία Δεκουλάκου



Εικόνα 4: Μία «σκληρή» φωτορεαλιστική εικόνα του Ηλία Δεκουλάκου (1967-74).
Φωτ. Εφημερίδα «Καθημερινή»

Η «σκληρή» φωτορεαλιστική εικόνα (εικ. 4) του Ηλία Δεκουλάκου (1929-1998) αντιπροσωπεύει εκείνη την κοινωνική τάξη η οποία ήταν αντίθετη στο καθεστώς των συνταγματαρχών (1967-74).

¹² Λυδάκης (2011), σ. 14.

¹³ Βλ. Σδρόλια (2011), στο «Πολιτιστικός Σύλλογος Δολίχης».

¹⁴ Ο.π.

¹⁵ Χαραλαμπίδης (2010), σ.σ. 188-9.

Το έργο τέχνης περιλαμβάνει ένα γυμνό σώμα, τα οπίσθια του οποίου προτείνονται στον θεατή μαζί με ένα στρατιωτικό κράνος. Το φύλο της μορφής είναι αδιευκρίνιστο, ενώ δεν δίνεται καμία έμφαση στα άνω και κάτω άκρα ή στην κεφαλή. Τα δύο μόνο αντικείμενα που απεικονίζονται προκαλούν τους ειδικούς συνειρμούς στο θεατή ώστε να αποκωδικοποιεί αμέσως την πρόθεση του καλλιτέχνη. Ο Δεκουλάκος εστιάζει μόνο στη θέση αφόδευσης της μορφής επάνω στο στρατιωτικό κράνος και με τον τρόπο αυτό πετυχαίνει να εκφράσει την υποτίμηση και την αντίδρασή του απέναντι στο πολιτικό καθεστώς.

Εντάσσοντας τη συγκεκριμένη εικόνα, λοιπόν, στη θεώρηση του Clark, ο Δεκουλάκος εκπροσωπώντας ένα κοινωνικό σύνολο ενισχύει την κοινωνική θέση εκείνης της κοινωνικής τάξης η οποία ήταν αντίθετη στη δικτατορία. Το ίδιο το πολιτικό καθεστώς, ωστόσο, καθώς και οι συνέπειές του (πολιτικές, κοινωνικές, ιδεολογικές) αποτέλεσαν την κύρια συνθήκη παραγωγής του εν λόγω έργου τέχνης.

Δ. Σημαίνον και Σημαινόμενο

ι. Η θεώρηση του Saussure

Η Σημειολογία (ή Σημειωτική) ως επιστήμη της επικοινωνίας μελετά «τη ζωή των σημείων σε μία κοινωνία», καθώς και τον τρόπο που αυτά γίνονται κατανοητά. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή τομείς, όπως η τέχνη, συντίθενται από σημεία, η σημασία των οποίων απέχει από αυτό που παριστάνουν. Το νόημα, ωστόσο, των σημείων το δίνει ο θεατής.¹⁶ (Χαρ. 191). Ο Ferdinand de Saussure (1857-1913) όρισε ως σημείο τη γλώσσα αποτελούμενη από δύο μέρη: το σημαίνον που σημαίνει τη λέξη (ή τις λέξεις) και το σημαινόμοιο που σημαίνει το λόγο ο οποίος διαμορφώνεται από τη δομή των λέξεων (σημαινόντων).¹⁷ Η γλωσσική έρευνα του Saussure συνέπεσε χρονικά με την αναζήτηση δεσμών ανάμεσα στη γλώσσα και την εικαστική έκφραση από καλλιτέχνες του μοντέρνου κινήματος. Στην πορεία το σημαίνον εξισώθηκε με αυτό που αντιλαμβάνεται κάποιος μέσω των αισθήσεων του και το σημαινόμοιο με το «αισθητό αντικείμενο» που ανοικεί στη συλλογική συνείδηση.¹⁸

ii. Ο Γυάλινος Δρομέας του Κ. Βαρώτσου

Ο *Γυάλινος Δρομέας* (εικ. 5) του Κ. Βαρώτσου, βάσει της θεώρησης του Saussure, αποτελεί το νόμισμα με τις δύο όψεις του να αντιστοιχούν στο σημαίνον και το σημαινόμοιο.

Το συγκεκριμένο έργο τοποθετήθηκε στη πλατεία *Ομονοίας* στην Αθήνα το έτος 1988, ενώ το έτος 1994 τοποθετήθηκε στην περιοχή *Χίλτον* σε δημόσια θέα. Όπως δήλωσε ο ίδιος ο καλλιτέχνης, το έργο του δημιούργησε ποικίλες αντιδράσεις επειδή ο καλλιτεχνικός χώρος δεν μπόρεσε να το αποκωδικοποιήσει.¹⁹

Το συγκεκριμένο έργο, λοιπόν, αντιστοιχεί στις λέξεις «γυάλινος δρομέας», οι οποίες με τη σειρά τους αποτελούν τα σημαίνοντα του σημείου (του έργου τέχνης στην προκειμένη περίπτωση). Έτσι, ο θεατής προσλαμβάνει την εικόνα και την αποκωδικοποιεί ως «ο γυάλινος δρομέας». Το σημαινόμοιο, σε αυτή την περίπτωση, σύμφωνα με την εξεταζόμενη θεωρία, αντιστοιχεί με αυτό που προσλαμβάνει ο εκάστοτε θεατής του έργου και αποκτά τη σημασία που θα του δώσει βάσει της θέσης που έχει ο δρομέας στη συλλογική συνείδηση. Και είναι αλήθεια ότι, ανεξάρτητα την καταγωγή ή την οποιαδήποτε ιδεολογία του θεατή, ο «δρομέας» θα παραπέμψει στο αρχαίο ολυμπιακό άθλημα του δρόμου και κατά συνέπεια στους αρχαίους Ολυμπιακούς Αγώνες, οι οποίοι σήμερα λαμβάνουν χώρα σε όλο τον κόσμο.



Εικόνα 5: Ο γυάλινος Δρομέας του Κ. Βαρώτσου (1988)
Φωτ. Περιοδικό «LIFO»

Βέβαια, μπορεί να του δοθούν και άλλες σημασίες, με αποτέλεσμα το σημαινόμοιο να διαφέρει από θεατή σε θεατή, γιατί και τα ακόλουθα παραδείγματα εντάσσονται σε συλλογικές συνειδήσεις. Θα μπορούσε για παράδειγμα να προσληφθεί ως σημαινόμοιο των γοργών ρυθμών της ελληνικής πρωτεύουσας ή να εκληφθεί ως συνδυαστικό στοιχείο των αρχαίων Ελλήνων με τους Νεοέλληνες. Ακόμη, με αφορμή το υλικό κατασκευής του, ενδεχομένως να προσλαμβάνονταν ως «ο γυάλινος δρομέας» και το σημαινόμοιο να παρέπεμπε στο εύθραυστο, σε κάτι, δηλαδή, που είναι έτοιμο να κατακερματιστεί, όπως αξίες και κοινωνικές δομές στη σύγχρονη εποχή.

¹⁶ Χαραλαμπίδης (2010), σ. 191.

¹⁷ Ο.π., σ. 192.

¹⁸ Ο.π., σ.σ. 192-3.

¹⁹ Βλ. Βαρώτσος. Στο «Το ΒΗΜΑ»

Επίλογος

Για τον Vasari, λοιπόν, κάθε έργο πρέπει να κρίνεται με γνώμονα τη βιογραφία του καλλιτέχνη που το δημιούργησε Έτσι, ο Δαυίδ του Μιχαήλ Άγγελου ήταν αποτέλεσμα θαυμασμού του καλλιτέχνη για την ελληνική μυθολογία και του ανδρικού γυμνού σώματος, καθώς και της εκπαίδευσής του στην ανατομία του ανθρώπινου σώματος. Λόγω της βαθιάς θρησκευτικής πίστης του καλλιτέχνη, ο Δαυίδ φέρει τόσο χριστιανικά όσο και παγανιστικά χαρακτηριστικά. Ο Άγιος Γεώργιος του Ραφαήλ, εφόσον ενταχθεί στη θεωρία του Alberti, πρέπει να προσεγγιστεί βάσει της ρεαλιστικής απεικόνισης του κόσμου που προσδίδει ο καλλιτέχνης. Η θεματολογία και η αισθητική φόρμα του αγιογραφικού προγράμματος του βυζαντινού ναού της Δολίχης που φιλοτέχνησε ο Δημήτριος, δείγμα του οποίου αποτελεί η Βαϊφόρος, αντανάκλα πλήρως τον πολιτικό, θρησκευτικό και φιλοσοφικό περίγυρο, βάσει της θεωρίας της «καλλιτεχνικής βούλησης» που διατύπωσε ο Riegl. Η Βαϊφόρος εντάσσεται στα πρότυπα της Κρητικής Σχολής, ενώ ολόκληρο το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού αντανάκλα τις εσχολογικές αντιλήψεις και το φόβο των ανθρώπων για τη Δευτέρα Παρουσία. Στη θεωρία του Clark που περιλαμβάνει το ρόλο των έργων τέχνης στην ενίσχυση της κοινωνικής θέσης των κοινωνικών τάξεων, μπορεί να ενταχθεί η «σκληρή» φωτορεαλιστική εικόνα του Δεκουλάκου. Με την απεικόνιση δύο μόνο αντικειμένων, ο καλλιτέχνης καταφέρνει να εκφράσει την αντίδραση του ίδιου, καθώς και της κοινωνικής τάξης εκείνης που ήταν αντίθετη προς το δικτατορικό καθεστώς, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο την κοινωνική της θέση. Τέλος, για τη θεώρηση του Saussure επιλέχθηκε ο Δρομέας του Βαρώτσου που αποκωδικοποιείται στη λέξη «δρομέας» ή στις λέξεις «γυάλινος δρομέας» ως τα σημαίνοντα του σημείου. Το σημαντικό, το οποίο αποκτά τη σημασία που θα του δοθεί από το θεατή αντανάκλα τη συλλογική συνείδηση, η οποία, εν τέλει, διαφέρει σε κάθε κοινωνικό σύνολο.

Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1: Ο Δαυίδ του Μιχαήλ Άγγελου (1504), Φωτ. David Gaya στο «Wikipedia» Ημερομηνία Πρόσβασης 21.10.2012.

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Michelangelos_David.jpg

Εικόνα 2: Ο Άγιος Γεώργιος του Ραφαήλ (1504-6), Φωτ. Wikipedia στο «Wikipedia». Ημερομηνία Πρόσβασης: 23.10.2012.
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Saint_george_raphael.jpg

Εικόνα 3: Η Βαϊφόρος στο βυζαντινό ναό της Δολίχης του Δημητρίου (1516), Φωτ. στο «Πολιτιστικός

Σύλλογος Δολίχης». Ημερομηνία Πρόσβασης: 25.10.2012. <http://dolihi.gr/axiotheata/naos/>

Εικόνα 4: Μια σκληρή φωτορεαλιστική εικόνα του Ηλία Δεκουλάκου (1967-74), Φωτ. στην εφημερίδα «Καθημερινή». Ημερομηνία Πρόσβασης: 27.10.2012. http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_09/01/2005_1283627

Εικόνα 5: Ο γυάλινος Δρομέας του Κ. Βαρώτσου (1988), Φωτ. στο περιοδικό «LIFO». Ημερομηνία Πρόσβασης: 1.11.2012. http://www.lifo.gr/team/bitsandpieces/32205?comments_page=1&comments_order=p

Βιβλιογραφία

Λυδάκης, Σ. 2011. Εισαγωγικό κεφάλαιο: Γενικά Χαρακτηριστικά της Νεοελληνικής Τέχνης, Στο *Η ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής*, τ. 3, Αθήνα: Μέλισσα, σ.σ. 14-17

Χαραλαμπίδης, Α. 2010. *Τέχνη. Βλέπω – Γνωρίζω – Αισθάνομαι*. επιμ. Ιωαννίδου, Μ. Θεσσαλονίκη: Univercity Studio Press.

Ηλεκτρονικές Πηγές

Michelangelo στο «michelangelo». Ημερομηνία Πρόσβασης 21.10.2012. <http://www.michelangelo.com/buon/bio-index2.html>

Raphael στο «WebMuseum, Paris». Ημερομηνία Πρόσβασης 23.10.2012. <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/raphael/>

Βαρώτσος, Κ. 2010. *Το ελληνικό μοντέλο είναι αυτό της χρεοκοπίας*. Στο «Το ΒΗΜΑ» Ημερομηνία Πρόσβασης 01.11.2012. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=338749>

Μιχαήλ Άγγελος στο «wikipedia». Ημερομηνία Πρόσβασης 21.10.2012. http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B9%CF%87%CE%B1%CE%AE%CE%BB_%CE%86%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%BF%CF%82

Σδρόλια, Στ. 2011. Ο *Ι.Ν. Μεταμορφώσεως της Δολίχης*. Στο «Πολιτιστικός Σύλλογος Δολίχης». Ημερομηνία Πρόσβασης 25.10.2012 <http://dolihi.gr/axiotheata/naos>