



Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	13
-----------------------	----

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΚΟΝΟΠΛΑΣΤΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ. ΘΕΩΡΙΑ

Εισαγωγικά	19
Οι έννοιες του συστήματος και της δομής	25
Η σημειωτική του C. S. Peirce και η τυπολογία των σημείων.	29
Charles Morris και ο αμερικανικός πραγματισμός	34
Από την εικονολογία στη σημειωτική της τέχνης (E. Panofsky, E. Gombrich)	41
Σύνταγμα/παράδειγμα, μετωνυμία/μεταφορά	50
Φορμαλισμός και δομισμός: R. Jakobson	55
Η Αισθητική του Jan Mukařovský	58
Η Σχολή Hjelmslev	62
Αισθητική και σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες.	66
Κοινωνιολογία της τέχνης και σημειωτική.	72
Η γλώσσα ως το πρότυπο σημειωτικό σύστημα και η εγκυρότητα του γλωσσολογικού μοντέλου για την ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου	75
Roland Barthes	75
Émile Benveniste	79
Η θεωρία της διπλής άρθρωσης	82
Claude Lévi-Strauss	84
Το γλωσσολογικό μοντέλο ως υπόδειγμα για την ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου: άλλες εφαρμογές	87
Ορατό/Αναγνώσιμο	89
Η γαλλική Σχολή της σημειωτικής αισθητικής.	93
Η Σχολή Greimas	93
Louis Marin	108

L. Marin: ζωγραφικό σύνταγμα / ζωγραφικό παράδειγμα	111
Μετάθεση, Συμπύκνωση, Υπερκαθορισμός	113
Hubert Damisch	113
Ζωγραφική καταδήλωση / ζωγραφική συνδήλωση	115
Θεωρία της τέχνης: δύο παραδείγματα	116
Τυπολογία της κουλτούρας	118
Η «ιταλική περίπτωση» της σημειωτικής αισθητικής:	
η συνάντηση διαφόρων παραδόσεων	123
Ο Galvano della Volpe και η σχέση μαρξισμού-δομισμού	123
Gillo Dorfles και η διεύρυνση της παραδοσιακής αισθητικής	125
Emilio Garroni: οι τέχνες ως επικοινωνιακά φαινόμενα	126
Ο U. Eco και η σημειωτική αισθητική	129
U. Eco και το πρόβλημα του εικονισμού	131
U. Eco: Η τυπολογία των τρόπων παραγωγής σημείων –	
Επιστροφή στο ζήτημα του εικονισμού	140
Η θεωρία του κειμένου	149
Μεταδομικές τάσεις	163
Κατακλείδα	171

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Η εικαστική ποιητική των Ελλήνων μεταπολεμικών υπερρεαλιστών	
Τυπολογικά χαρακτηριστικά της ποιητικής εικονοπλασίας	177
Η σχέση ποίησης-ζωγραφικής	195
Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών	
υπερρεαλιστών	211
Το εικαστικό διακείμενο ως κλειδί για την ανάγνωση των ποιητικών	
κειμένων: δύο παραδείγματα	229
Μίλτου Σαχτούρη, «Η ιστορία ενός παιδιού»: μια ιδιότυπη περίπτωση	
διαλόγου της ποίησης με τη ζωγραφική	229
Ελένης Βακαλό, «Πώς καμώνεται τον Βατώ, ο Πιρανέζι»:	
Ένας ποιητικός αντίλογος στους καθιερωμένους κώδικες	232
Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα. Ένα παράδειγμα:	
το <i>περιστέρι</i> και ο συμβολικός χρωματικός διάλογος <i>άσπρου-κόκκινου</i>	237
Συμβολική των χρωμάτων: η διαλεκτική <i>άσπρου-κόκκινου</i>	260
Ο κρητικός μύθος του Μινώταυρου στη νεωτερική ποίηση	
του Μεταπολέμου και τη ζωγραφική	270

Εκφράσεις εφιαλτικής κοσμολογίας στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών	285
Η ζωγραφική ως διακείμενο, υπο-κείμενο στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών	291
Υπερκειμενικές σχέσεις της ποίησης με τη ζωγραφική. Δύο παραδείγματα: η ρομαντική και η συμβολιστική ζωγραφική ως εικαστικά υπο-κείμενα	292
Η ναΐφ ζωγραφική του Henri Rousseau και οι υπερρεαλιστικές απηχήσεις της	297
Η μεταφυσική ζωγραφική του Giorgio de Chirico. Διακειμενικές συνδέσεις της με την υπερρεαλιστική ποίηση και ζωγραφική	304
Από το ρεαλισμό στον υπερρεαλισμό: ο Άγγελος του Millet ως όχημα και παραδειγματικό πεδίο εφαρμογής της «παρανοϊκής-κριτικής» μεθόδου του S. Dalí	321
Η σύζευξη των αντιθέτων: ένας κοινός κώδικας στην υπερρεαλιστική ποιητική πρακτική και στο σκάκι του Marcel Duchamp	330
Η υπερρεαλιστική ζωγραφική ως διακείμενο: Yves Tanguy, René Magritte	336
Η εμπράγματη σύνθεση ζωγραφικής και ποίησης. Ένα παράδειγμα	344
ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ	355
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	363
Α. Πηγές	363
Β. Θεωρητική Βιβλιογραφία	366
Β Ι. Ειδική	366
Β ΙΙ. Γενική	380
Γ. Μελέτες και άρθρα για την ποίηση, τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική	389
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	403
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ (πίνακες, σχέδια, χαρακτικά, κολάζ, πλαστικά έργα τέχνης, ιδεογράμματα)	411
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ	417



Πρόλογος

Η μελέτη της εικόνας είναι ο άξονας που διαπερνά αυτό το βιβλίο. Στη βάση της εικόνας θεμελιώνονται, άλλωστε, οι υπερρεαλιστικές δημιουργικές εκφράσεις, φέροντας σε εγγύτητα τα ετερόκλητα, συσχετίζοντας τα ασύμβατα. Ερευνητικό ζητούμενο της εργασίας είναι, πιο συγκεκριμένα, να μελετηθούν οι ποικίλες πραγματώσεις της σχέσης της ποίησης των Ελλήνων μεταπολεμικών υπερρεαλιστών με τη ζωγραφική στο πλαίσιο της επικοινωνίας των δύο τεχνών· επικοινωνία που αποχτά ουσιαστικό περιεχόμενο με τη διάδοση του υπερρεαλισμού, της πιο δυναμικής έκφρασης του μοντερνισμού, στην ποίηση και τη ζωγραφική. Τελικός στόχος της εργασίας είναι η ανάδειξη της διαλεκτικής που αναπτύχθηκε ανάμεσα στις δύο τέχνες, καθώς και των κοινών ερμηνευτικών κωδίκων που προέκυψαν απ' αυτήν, προκειμένου να αξιοποιηθούν στην ανάλυση της υπό μελέτη ποιητικής παραγωγής.

Ο εικονιστικός χαρακτήρας της γραφής, ως κοινό γνώρισμα σε ορισμένους υπερρεαλιστές ποιητές της μεταπολεμικής περιόδου, έδωσε το έναυσμα να διερευνηθεί η σχέση ποίησης και ζωγραφικής στο σύνολο των Ελλήνων μεταπολεμικών ποιητών που συνδέθηκαν με τον υπερρεαλισμό (Μίλτο Σαχτούρη, Έκτορα Κακναβάτο, Δημήτρη Παπαδίτσα, Νάνο Βαλαωρίτη, Ελένη Βακαλό, Επαμεινώνδα Γονατά, Μάτση Χατζηλαζάρου, Γιώργο Λίκο κ.ά.). Η έρευνα αυτού του φαινομένου επαλήθευσε την υπόθεση εργασίας ότι υπάρχει καταρχήν μια συγγένεια –τις επιμέρους εκδηλώσεις της οποίας αναδειχνει– ανάμεσα στην ποιητική των υπερρεαλιστών του μεταπολέμου και στους ζωγραφικούς τρόπους έκφρασης· μια εικαστική αντίληψη και πρακτική γραφής που μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, για μια μορφή «ποιητικής ζωγραφικής» ή αλλιώς «ζωγραφισμένης ποίησης». Η ενιαία αντίληψη της ποίησης και της ζωγραφικής διαπιστώνουμε ότι περνάει στον ίδιο τον ποιητικό λόγο των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών. Η ποιητική γραφή και η ζωγραφική νοούνται ως πράξεις ταυτόσημες και προβάλλονται συχνά, χωρίς να διακρίνονται μεταξύ τους {με χαρακτηριστικό, μεταξύ άλλων, παράδειγμα τους στίχους του Δημήτρη Παπαδίτσα *με τα χρώματα μίλα / με τα λόγια ζωγράφισε* (που επιλέξαμε για τον τίτλο του βιβλίου), όπου συνοψίζεται ακριβώς η ιδέα της αντιμετάθεσης της οπτικής (-ζωγραφικής) και της λεκτικής (-ποιητικής) πρώτης ύλης, όπως τα χρώματα και οι λέξεις}.

Με αφετηρία το χαρακτηριστικό της συναίρεσης των δύο τεχνών, προσδιορίζονται επίσης τα τυπολογικά γνωρίσματα του εικονοπλαστικού συστήματος της μεταπολεμικής υπερρεαλιστικής ποίησης με μια παράλληλη θεώρηση της υπερρεαλιστικής, ή μοντερνιστικής ευρύτερα, ζωγραφικής. Για να μελετηθούν τα δύο αυτά πεδία με τρόπο έγκυρο και συστηματικό, ώστε να αναδειχθούν τα φαινόμενα και οι σχέσεις που επισημαίνονται, ήταν αναγκαίο να συγκροτηθεί ένα κοινό μοντέλο από θεωρητικά και μεθοδολογικά εργαλεία συμβατά μεταξύ τους. Το επιστημολογικό πρόβλημα, που έγκειται ακριβώς στη συνεξέταση ποίησης και ζωγραφικής ως ομοειδών τεχνών, εκτίθεται σε όλες τις διαστάσεις του στο Πρώτο μέρος του τόμου, που έχει τίτλο *“Εικονοπλαστικό σύστημα στην ποίηση και τη ζωγραφική. Θεωρία”*. Εκεί εξετάζονται πρώτα οι κυριότερες σχολές και τάσεις στη σημειωτική της ποίησης και στη σημειωτική των τεχνών. Ύστερα παρουσιάζονται όλες οι θεωρητικές και μεθοδολογικές προτάσεις που υποστηρίζουν τη δυνατότητα εξέτασης της ποίησης και της ζωγραφικής με βάση μια ενιαία αισθητική θεωρία και αναλυτική πρακτική. Τέλος, προτείνεται μια σειρά έγκυρων και μεθοδολογικά θεμιτών συνδυασμών για την ανάλυση και ερμηνεία τους σε μια ενιαία προοπτική. Ο μεθοδολογικός συνδυασμός που προτείνουμε είναι εφαρμόσιμος στην ανάλυση των δύο τεχνών, καθώς και οποιουδήποτε αισθητικού αντικειμένου. Συνεπώς, καθιστά δυνατή μια σύνθετη διεπιστημονική έρευνα, προσφέροντας, όπως ελπίζουμε, μεγαλύτερες ερευνητικές δυνατότητες σ’ αυτό το πεδίο. Η λειτουργικότητα των εν λόγω συνδυασμών δοκιμάζεται και επαληθεύεται στο Δεύτερο μέρος, που τιτλοφορείται: *“Εφαρμογές στη μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση και τη ζωγραφική”*.

Ειδικότερα, το ενιαίο μεθοδολογικό εργαλείο που συγκροτήθηκε βασίζεται στη θεωρητική θέση ότι η ζωγραφική συνιστά μια ιδιαίτερη μορφή γλώσσας και αποτελεί, όπως και η ποίηση, αντικείμενο σημειωτικής εξέτασης. Με βάση αυτή την αρχή τα καλλιτεχνικά φαινόμενα αντιμετωπίζονται, όπως τα λογοτεχνικά, νοούμενα ως *κείμενα*.

Η έρευνα αναδεικνύει την ελεύθερη κυκλοφορία των ίδιων θεμάτων και ιδεών ανάμεσα στις δύο τέχνες: ακόμη, κοινούς άξονες πάνω στους οποίους οργανώνεται η ποιητική ή ζωγραφική υπερρεαλιστική εικόνα, όπως και κοινούς κώδικες που ενεργοποιούνται στις δύο γλώσσες, την ποιητική και την εικαστική. Από την εξέταση των ποικίλων διακειμενικών σχέσεων της μεταπολεμικής υπερρεαλιστικής ποίησης με τη ζωγραφική {από την οποία διαπιστώσαμε ότι τα εικαστικά κείμενα (ή αποσπάσματά τους) που μεταφυτεύονται στην ποίηση αυτή υπερβαίνουν συχνά την υπερρεαλιστική ζωγραφική τους αφετηρία, καθώς αντλούνται και από προγενέστερες, σε σχέση με τις υπερρεαλιστικές, εκδηλώσεις της τέχνης} επαληθεύεται πολλαπλά η «διαγλωσσική» συνομιλία των δύο τεχνών και μαζί των δημιουργών μεταξύ τους: η επικοινωνία και η αλληλοδιείσδυση ανάμεσα στις δύο εκφραστικές γλώσσες, μέσα από μια διαδικασία «ανοιχτής», χωρίς περιορισμούς

και διαχωρισμούς των ειδών, γραφής. Η αναγνώριση μάλιστα του εικαστικού διακειμένου λειτουργεί ως ερμηνευτικό κλειδί του υπό μελέτη ποιητικού κειμένου, ως καταλύτης της νοηματοδότησής του, परिμοδοτώντας παράλληλα το ρόλο του αναγνώστη-ερμηνευτή, ο οποίος καθίσταται μέτοχος της διαδικασίας παραγωγής του. Η συνδυαστική αξιοποίηση ποιητικού και εικαστικού λόγου στη διδακτική πράξη –πέρα από τη συμβολή της στην αισθητική, ευρύτερα, αγωγή, στη βάση της διακαλλιτεχνικής ενότητας, της ενιαίας, συνθετικής αντίληψης για την τέχνη– παρέχει πρόσθετα επομένως ερείσματα στην πρόσληψη της ποίησης, εμπλουτίζοντας με νέες προοπτικές την ανάλυση-ερμηνεία της.



Εισαγωγικά

Η *σημειωτική* μελετά όλα τα φαινόμενα του πολιτισμού ως συστήματα *σημείων*, ξεκινώντας από την υπόθεση ότι οι δραστηριότητες του κοινωνικού ανθρώπου παρουσιάζουν ένα συστηματικό χαρακτήρα. Αυτό σημαίνει ότι όλα τα συλλογικά δημιουργήματα, ιδιαίτερα τα πιο σύνθετα, όπως τα πολιτισμικά φαινόμενα που είναι το αντικείμενό μας, έχουν μια συστηματική οργάνωση, δηλαδή αποτελούν “συστήματα”. Ο όρος *σύστημα* –που εισήγαγε ο Ελβετός γλωσσολόγος F. de Saussure– δηλώνει ένα μικροσύμπαν σημασίας, που απαρτίζεται από στοιχεία και από τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων. Η θέση κάθε στοιχείου μέσα στο πλέγμα σχέσεων στο οποίο εμπλέκεται ορίζει τη λειτουργία του μέσα στο σύστημα. Έτσι, κάθε στοιχείο γίνεται *σημείο* της λειτουργίας του. Οι σχέσεις των στοιχείων συνιστούν λοιπόν τις “σημειωτικές αρθρώσεις” του συστήματος, στις οποίες βασίζεται η παραγωγή της σημασίας. Έτσι, κάθε οργανωμένο σύστημα σχέσεων είναι κατ’ ανάγκη και σημειωτικό σύστημα και σύστημα σημασίας. Μ’ αυτή την έννοια, ολόκληρη η ανθρώπινη κοινωνία συνιστά ένα *σύνθετο σύστημα σημασίας*, αποτελούμενο από υποσυστήματα, που ο άνθρωπος οργανώνει και σημασιοδοτεί με σκοπό την επικοινωνία.¹

Μια επικοινωνιακή πράξη προϋποθέτει τη μετάδοση ενός μηνύματος από έναν *πομπό* (ή *αποστολέα*) σε έναν (*απο*)*δέκτη*, διαμέσου ενός *μέσου* ή *καναλιού* που εξασφαλίζει την *επαφή*. Αυτό μπορεί να είναι φυσικό (όπως για παράδειγμα ο λόγος) ή τεχνητό (όπως για παράδειγμα η γραφή). Η δράση κάθε μηνύματος προϋποθέτει ένα *αντικείμενο αναφοράς* ή *αναφερόμενο* (*référént*), ή, γενικότερα, ένα *περικείμενο*, ένα συμφραστικό περιβάλλον όπου το μήνυμα παραπέμπει. Για να ληφθεί και να γίνει κατανοητό το μήνυμα είναι απαραίτητη η ύπαρξη ενός *κώδικα*, ενός κοινού δηλαδή συστήματος σημασίας ανάμεσα στα μέλη της επικοινωνίας: ο πομπός κωδικοποιεί το νόημα που θέλει να μεταφέρει, επιλέγοντας τα κατάλληλα σημεία από τον κώδικα και οργανώνοντάς τα σε μια σειρά. Το μήνυμα

1. Βλ. σχετικά, A.J. Greimas, *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, μτφρ. Γ. Παρίσης, Επιστημ. επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 2005: 17 και Ε.Γ. Καψωμένος (2005α), *Ποιητική ή «Περί του πώς δει των ποιημάτων ακούνει»*. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων, Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση Σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 2005: 27.

μεταφέρεται στο δέκτη που το αποκωδικοποιεί, δηλαδή το ερμηνεύει και το κατανοεί. Όσο πλησιέστερα στον χρησιμοποιούμενο από τον πομπό κώδικα είναι ο δέκτης τόσο μεγαλύτερη είναι η ποσότητα πληροφόρησης που πετυχαίνεται.

Την ιδέα μιας ενοποιημένης επιστήμης όλων των συστημάτων σημασίας διατύπωσε ο F. de Saussure (ιδέα που διατύπωσε παράλληλα και ο Αμερικανός C.S. Peirce).² Το πεδίο της είναι ευρύτατο και μπορεί να περιλάβει τα καθαρά επικοινωνιακά συστήματα, όπως η γλώσσα (προφορική και γραπτή) ή τα μη γλωσσικά συστήματα σημείων (λ.χ. τα σήματα οδικής κυκλοφορίας, οι χειρονομίες και οι εκφράσεις του προσώπου ή οι στάσεις του σώματος, η νοηματική γλώσσα των κωφαλάλων, ο κώδικας Mors), τα μαθηματικά κ.ά., τα σύνθετα συστήματα, όπως η μυθολογία, η λογοτεχνία και οι τέχνες (ζωγραφική, γλυπτική, μουσική) και τα μεικτά συστήματα (το θέατρο, ο κινηματογράφος, η συμπεριφορά, τα έθιμα, οι θρησκευτικές τελετές, η μόδα, η πολεοδομική οργάνωση του χώρου κ.ά.).³

Η σημειολογία στήριξε τις μεθόδους της στα γλωσσολογικά μοντέλα ανάλυσης και θεμελιώθηκε ως επιστήμη πάνω στα πρότυπα της γλωσσολογίας. Η γλώσσα είναι το κυρίαρχο σημειωτικό σύστημα, είναι εκείνο το σύστημα σημείων που δέχεται και εγγράφει τα περισσότερα από τα άλλα, και χρησιμοποιείται γι' αυτό ως κοινός παρονομαστής τους. «Αν θέλουμε να ανακαλύψουμε την αληθινή φύση της γλώσσας, πρέπει να τη θεωρήσουμε αρχικά σε ό,τι κοινό έχει με όλα τα συστήματα της ίδιας τάξης». Μόνο όμως αν «θεωρήσουμε τις τελετουργίες, τις συνήθειες κτλ. σε σημεία» –δηλαδή με βάση το γλωσσικό πρότυπο– «θα αισθανθούμε την ανάγκη να τα συγκεντρώσουμε στη σημειολογία και να τα εξηγήσουμε με τους νόμους της επιστήμης αυτής».⁴

Η γλώσσα αποτελεί, ωστόσο, ένα μόνο από τα συστήματα σημείων που διέπεται από τις γενικές νομοτελίες των συστημάτων παραγωγής σημασίας. Το μοντέλο ανάλυσης που επεξεργάστηκε ο F. de Saussure θα μεταφερθεί αργότερα και στην ερμηνεία της λογοτεχνίας, των τεχνών, του κινηματογράφου, του θεάτρου ή ακόμη στην ατομική φυσική, στα μαθηματικά, στην κοινωνική ανθρωπολογία.

Ξεκινούμε ακριβώς από αυτή την υπόθεση εργασίας, ότι δηλαδή η λογοτεχνία και οι τέχνες –και πιο συγκεκριμένα η ποίηση και η ζωγραφική που θα συνεξετάσουμε–, στο μέτρο που παράγουν έργα με αισθητικούς σκοπούς και αποτελέσματα,

2. Ο Saussure, με βάση τη γλωσσολογική θεώρηση του σημείου, την ονομάζει σημειολογία, ενώ ο Peirce σημειωτική, με βάση τη φιλοσοφική (λογική) θεώρηση του σημείου. Στις μέρες μας επικράτησε ο όρος σημειωτική να περιλαμβάνει και τις δύο περιοχές, και μ' αυτή την έννοια θα τον χρησιμοποιούμε στο εξής.

3. Βλ. Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, 2005α: 27-28.

4. Ferd. de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μτφρ.-σχόλ.-πρόλ.-σημ. Φ.Δ. Αποστολόπουλος, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1979: 47.

είναι επικοινωνιακά και σημασιακά φαινόμενα και μπορούν να εξεταστούν ως τέτοια.

Η λογοτεχνία, μέσα στο ευρύτερο πολιτισμικό σύστημα που την εμπεριέχει, συνιστά ένα ιδιαίτερο υποσύστημα γλωσσικών σημείων, έναν έντεχνο τύπο λόγου, που απαντά σε ειδικές επικοινωνιακές ανάγκες, σε αντιδιαστολή προς τη γλώσσα και τα καθαρά επικοινωνιακά συστήματα.⁵ Μένει να αποδειχτεί αν και η ζωγραφική είναι μια μορφή γλώσσας. Και κάτι τέτοιο μπορεί να υποστηριχθεί, μόνο αν επαληθευτεί ότι τα ζωγραφικά έργα τέχνης συνιστούν ένα σύστημα, ότι η λειτουργία τους είναι παρόμοια με τη γενική λειτουργία των συστημάτων σημείων, ότι αποτελούνται από μια μορφή κι ένα περιεχόμενο και υπακούουν στους καθορισμένους νόμους της επικοινωνίας και της παραγωγής σημασίας, ότι οι κώδικες στη βάση των οποίων το έργο «επικοινωνεί» μια ιδέα είναι κοινοί σε όλα τα υποκείμενα της «γλωσσικής» πράξης και η διατύπωσή τους είναι ερμηνεύσιμη στο εσωτερικό του συγκεκριμένου συστήματος. Η τέχνη είναι γλώσσα μόνο κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις. Όμως κάθε τέχνη συνιστά ένα ιδιαίτερο και αυτόνομο σύστημα; Και αν ναι, ποια είναι η σχέση του είτε με το γενικό σύστημα επικοινωνίας και σημασιοδότησης είτε με το γλωσσικό σύστημα που μας είναι πιο οικείο, δηλαδή τη φυσική γλώσσα; Κι ακόμη, υπάρχουν κάποιες διαφορές ανάμεσα στον επικοινωνιακό τύπο της σχεδιασμένης σε μια επίπεδη επιφάνεια παράστασης, σ' αυτόν της τρισδιάστατης παράστασης και σ' αυτόν της ρηματικής γλώσσας;

Η χωρίς διάκριση εφαρμογή στο ζωγραφικό αντικείμενο τόσο του μοντέλου ανάγνωσης όσο και του γλωσσολογικού μοντέλου, είναι προβληματική. Θα θέσουμε λοιπόν κάποια προκαταρκτικά ερωτήματα, από τα οποία εξαρτάται η υπόσταση της ζωγραφικής σημειολογίας και η δυνατότητα εφαρμογής του γλωσσικού μοντέλου σε ένα μη λεκτικό αντικείμενο, όπως η ζωγραφική:

- η αρχή της διπλής άρθρωσης του γλωσσικού σημείου μπορεί να μεταφερθεί και στο ζωγραφικό σημείο;
- η σωσσυριανή διάκριση *λόγος* (langue) vs *ομιλία* (parole) μπορεί να μεταφερθεί και στη ζωγραφική, ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο, όχι μεταφορικά, για ζωγραφικό λόγο και ζωγραφική ομιλία;
- τί ισχύει για τους ζωγραφικούς κώδικες;
- μπορούμε να κάνουμε λόγο για ζωγραφικό *σύνταγμα* και ζωγραφικό *παράδειγμα*, σε αντιστοιχία με το γλωσσικό σύνταγμα και παράδειγμα;
- η διχοτομία *καταδήλωση* vs *συνδήλωση* των Hjelmslev και Barthes μπορεί να εφαρμοστεί και στη ζωγραφική, ώστε να μιλάμε για καταδηλωτικά και συνδηλωτικά ζωγραφικά συστήματα;

5. Βλ. σχετικά, Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική...*, 2005α: 18-19· πρβλ. και του ίδιου, «Σημειωτική και θεωρία της ποίησης», *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 3-5 Ιουλ. 1981), Αθήνα, «Γνώση», τόμ. β', 1983: 161.

Όπως είναι φυσικό, τα διάφορα ρεύματα ή επιστημονικές σχολές απάντησαν με διαφορετικό τρόπο στο ερώτημα για το αν και κάτω από ποιες προϋποθέσεις η τέχνη συνιστά μια γλώσσα, ένα επικοινωνιακό σύστημα. Υπάρχουν βέβαια και αυτοί που αρνούνται τη δυνατότητα μιας σημειωτικής προσέγγισης της τέχνης, όπως λ.χ. ο G. Morpurgo -Tagliabue (1968), ο οποίος θεωρεί ότι δε μπορούμε να τη μεταχειριστούμε ως επικοινωνιακή δομή ούτε ως σημείο, κώδικα ή σύστημα, και άρα να την αναλύσουμε με γλωσσικές μεθόδους, εξαιτίας της «αυτοπαραστατικής» και όχι αναπαραστατικής –όπως στην περίπτωση της ρηματικής γλώσσας– υπόστασής της. Στην περίπτωση της παραστατικής τέχνης, ένα πράγμα αναπαριστά τον εαυτό του (το σημαίνον και το σημαινόμενο δηλαδή συμπίπτουν), σε αντίθεση με ένα λεκτικό σημείο που αναπαριστά κάτι άλλο και όχι τον εαυτό του.⁶

Παράλληλα, ο G. Mounin (1970) και ο R. Passeron (1962, 2000) υποστηρίζουν ότι η ζωγραφική έχει ως κύριο αντικείμενό της όχι την επικοινωνία, αλλά την αυτοαναφορική έκφραση, πράγμα που αποκλείει τη δυνατότητα να ονομαστεί γλώσσα. Παρά την αρχική ωστόσο θέση του Passeron, σύμφωνα με την οποία το ζωγραφικό αντικείμενο δεν εμπίπτει στην επικράτεια της σημειολογίας, οι αναλύσεις των ζωγραφικών συνθέσεων που πραγματοποιεί θα μπορούσαν τελικά να ενταχθούν στο γενικό σχέδιο της σημειωτικής των τεχνών. Λ.χ. σε μία απ' τις επόμενες μελέτες του (*Clefs pour la peinture*, Passeron: 1969) αναλύει τη ζωγραφική πράξη σε όλα της τα συστατικά (υλικά, όπως τα χρώματα, και άυλα, όπως το περιεχόμενο του πίνακα). Τις απόψεις του Passeron επιδοκιμάζει ο Mounin στο επίμετρο (*“Peinture et langage”*) της μελέτης του *Εισαγωγή στη σημειολογία* (1968). Ο Passeron διακρίνει την επικοινωνιακή λειτουργία (που επιτελεί η ρηματική γλώσσα) από τη λειτουργία της έκφρασης (που είναι ακριβώς η ζωγραφική), η οποία μεταδίδει κάτι ως αποτέλεσμα μιας ερμηνεύσιμης ανθρώπινης καθοδήγησης. Το επινοημένο απ' το ζωγράφο σημείο αποκτά σημασία μόνο *a posteriori*, με βάση την κοινή συναισθηματική εμπειρία ζωγράφου (-πομπού) και αποδέκτη του έργου του. Κατά τον Mounin εξάλλου, σε αντίθεση με τις φυσικές γλώσσες, αυτοί οι τύποι επικοινωνίας είναι πάντα μονής κατεύθυνσης, από το δημιουργό στον παραλήπτη, ο οποίος δε μπορεί ποτέ ν' απαντήσει ούτε ν' ανοίξει διάλογο μέσα από το ίδιο κανάλι.

Αυτό που με σιγουριά μπορούμε να ξεκαθαρίσουμε εκ των προτέρων είναι ότι μια θεωρία της τέχνης σε επικοινωνιακή βάση δε μας λέει τα πάντα για την τέχνη, και κυρίως δεν ασχολείται με τη διατύπωση κρίσεων για την αισθητική αξία του έργου τέχνης ούτε επιχειρεί ν' ανασυνθέσει λ.χ. τις προθέσεις του καλλιτέχνη ή την ψυχολογία του. Αντίθετα, ερμηνεύει την τέχνη επικεντρώνοντας στον τρόπο

6. Πρβλ. και τις συναφείς απόψεις της Susanne Langer (Langer: 1942, ³1996), τις οποίες απηχεί ακριβώς η προβληματική του (βλ. αναλυτικότερα εδώ πιο κάτω, κεφ. «Charles Morris και ο αμερικανικός πραγματισμός», σ. 37 σημ. 28).

οργάνωσης των αντικειμένων της ώστε αυτά να παράγουν σημασία και να εκδηλώνουν αισθητικά αποτελέσματα, ανανεώνοντας πολλές φορές τους υπάρχοντες κώδικες. Μ' άλλα λόγια, η ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου ως επικοινωνιακού γεγονότος δεν προτίθεται να εξηγήσει «τί ήθελε να πει ο καλλιτέχνης», όσο κυρίως το «πώς το έργο λέει αυτό που λέει». Επιπλέον, για την ερμηνεία του έργου τέχνης εστιάζει στα κειμενικά δεδομένα και όχι σε εξωκειμενικά στοιχεία (π.χ. ζωή του καλλιτέχνη, ιστορικά γεγονότα και ντοκουμέντα της εποχής, ψυχολογία των συμμετεχόντων στην επικοινωνιακή ανταλλαγή, κριτική διαίσθηση κτλ.).

Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση της ποίησης, του θεάτρου, του κινηματογράφου, της αρχιτεκτονικής, παρατηρούμε μια έλλειψη εξειδικευμένων σημειωτικών μελετών πάνω στο καλλιτεχνικό είδος «ζωγραφική», οι οποίες συμπεριλαμβάνονται, κατά κύριο λόγο, στις σημειωτικές μελέτες που αφορούν πιο γενικά την «οπτική επικοινωνία» ή τη «σημειωτική αισθητική». Οι λόγοι για τους οποίους αποφεύγονται οι συγκεκριμένες αναφορές σε μια σημειωτική της ζωγραφικής είναι ποικίλοι: Μπορούν ν' αναζητηθούν λ.χ. στην επίμονη συνήθεια ταύτισης ζωγραφικής και τέχνης γενικότερα σχεδόν ως ισοδύναμων όρων, με αποτέλεσμα πολλές αναλύσεις ζωγραφικών έργων να εντάσσονται στην ευρύτερη κατηγορία μιας «σημειωτικής της τέχνης». Η θεώρηση της ανάλυσης του ζωγραφικού έργου ως αντιπροσωπευτικής του τρόπου λειτουργίας οποιουδήποτε καλλιτεχνικού έργου αποτελεί, κατά κάποιο τρόπο, μια επιβίωση της προσφιλούς –κατά την περίοδο της Αναγέννησης– αντίληψης για τη σύγκριση των τεχνών, σύμφωνα με την οποία η ζωγραφική κατείχε τα πρωτεία σε σχέση με τις άλλες τέχνες. Η ίδια η φύση εξάλλου της σύγχρονης τέχνης, στο μέτρο που βασιζεται όλο και περισσότερο στην επεξεργασία ετερογενών υλικών (όπως για παράδειγμα η περίπτωση των κολάζ ή των συνθέσεων που χρησιμοποιούν ως πρώτη ύλη τους καθημερινά χρηστικά υλικά), ενέχει ένα είδος υπονόμευσης απ' την πλευρά των ίδιων των καλλιτεχνών, έμπρακτα και θεωρητικά, της εγκυρότητας ενός όρου όπως αυτού της ζωγραφικής με την τρέχουσα έννοιά του.

Οι περισσότερες εφαρμοσμένες σημειωτικές μελέτες στη ζωγραφική χρησιμοποιούν μεθόδους που αντλούν την καταγωγή τους από διάφορες επιστήμες, στοιχείο που επιβεβαιώνει το διεπιστημονικό χαρακτήρα της σημειωτικής ως ενιαίας επιστήμης: υπάρχει έτσι μια εικονολογική σημειωτική, που μεταφράζει ουσιαστικά τις αρχές του E. Panofsky σε πιο σύγχρονους όρους (E. Gombrich, M. Schapiro)· μια σημειωτική που διαμορφώθηκε με βάση τις αρχές της λογικής (C.S. Peirce, T. Maldonado)· μια ιστορική και φιλολογική σημειωτική, που εκπροσωπείται για παράδειγμα από τον Cesare Segre, ο οποίος αναλύει το έργο του Leonardo με βάση το γλωσσικό του σχέδιο (όπως εκφράζεται στην *Πραγματεία της Ζωγραφικής* του ίδιου, στα συμβόλαια που προηγούνται του έργου και στα σχόλια που ακολουθούν)· μελέτες της κοινωνιολογίας της τέχνης που προσανατολίζονται στις γλωσσολογικές επιστήμες (P. Francastel, A. Hauser) και

γενικότερα θεωρίες της τέχνης που παρουσιάζουν μια σύγκλιση της δομικής και της κοινωνιολογικής ανάλυσης (J. Mukařovský, H. Damisch, P. Bourdieu)· περιπτώσεις διασταύρωσης της μαρξιστικής με τη σημειωτική προσέγγιση (G. della Volpe, J.F. Lyotard) ή της σημειωτικής με τη φροϋδική (L. Marin, E. Gombrich, J.F. Lyotard) και τη λακανική ψυχανάλυση (J.F. Lyotard, S. Sarduy, Chr. Rabant)· αισθητικές μελέτες που συνυπολογίζουν τα πορίσματα μελετών της ψυχολογίας της αντίληψης και της ζωγραφικής μορφής (U. Eco, E. Gombrich) ή συνδέονται με σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες, όπως η θεωρία της πληροφορίας, η στατιστική, τα μαθηματικά (U. Eco, U. Volli, M. Bense)· η περίπτωση των J. Lotman και B. Uspenskij, που εκφράζουν μια «πολιτισμική» προσέγγιση της σημειωτικής των τεχνών, εντάσσοντας λ.χ. την ανάλυση των ρωσικών εικόνων στο εσωτερικό ενός σχεδίου τυπολογικού ορισμού της μεσαιωνικής ρωσικής κουλτούρας κ.ά.

Στις περισσότερες περιπτώσεις το γλωσσολογικό μοντέλο προτείνεται ως υπόδειγμα για την ανάλυση των ζωγραφικών φαινομένων (É. Benveniste, R. Barthes, Cl. Lévi-Strauss, L. Prieto κ.ά.). Η γλωσσολογικού τύπου σημειωτική της ζωγραφικής παρουσιάζει δύο διαφορετικούς προσανατολισμούς: α) τη μετατροπή του «ορατού» σε «αναγνώσιμο», με τη συνακόλουθη ανάλυση των λεκτικών μόνο μετασηματισμών που επιφέρει ο κριτικός λόγος πάνω στο ζωγραφικό έργο τέχνης (με πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την προσέγγιση του J.-L. Schefer), και β) την εφαρμογή των θεωριών του λόγου του É. Benveniste και του A.J. Greimas κατ' επέκταση και στα ζωγραφικά αντικείμενα (πρόκειται για τη γραμμή που ακολουθεί για παράδειγμα ο L. Marin).



Οι έννοιες του συστήματος και της δομής

Για τη διαμόρφωση της σημειωτικής μεθόδου ανάλυσης βασικές υπήρξαν ορισμένες θεμελιώδεις έννοιες της γενικής γλωσσολογίας, όπως οι ομόλογες έννοιες του συστήματος και της δομής. Τον όρο «σύστημα» εισήγαγε, όπως ήδη αναφέραμε, ο F. de Saussure, πρόδρομος του μοντέρνου δομισμού. Η καινοτομία της σωσσυριανής θεωρίας έγκειται στην αντίληψη της γλώσσας ως συστήματος αυθαίρετων σημείων, τα μέρη του οποίου μπορούν και πρέπει να θεωρηθούν στη *συγχρονική* τους αλληλεγγύη. Ο Saussure δέχεται την προτεραιότητα του συστήματος πάνω στα στοιχεία που το συνθέτουν: χρειάζεται να ξεκινήσουμε από το όλο και διαμέσου της ανάλυσης να οδηγηθούμε στα στοιχεία του, αξίωμα στο οποίο εμπεριέχεται σπερματικά η ουσία της έννοιας της δομής, μολονότι ο Saussure αναφέρεται πάντα στο σύστημα.

Ο όρος «δομή» καθιερώθηκε από τους Ρώσους φορμαλιστές και τους γλωσσολόγους της Σχολής της Πράγας, αποδίδοντας τη σχέση στο εσωτερικό ενός συστήματος: κάθε σύστημα συνίσταται από μονάδες που αλληλοεξαρτώνται και οι εσωτερικές ρυθμίσεις του συνιστούν τη δομή του. Κάθε στοιχείο κατατάσσεται όλη τη σημασία του μόνο μέσα από τη σχέση του με τα υπόλοιπα στοιχεία της δομής. Αν ένα στοιχείο αλλάξει, μεταβάλλεται ολόκληρη η δομή του συστήματος. Μ' αυτή την έννοια, τα φαινόμενα συλλαμβάνονται όχι πια ως ένα σύνολο στοιχείων που πρέπει να απομονώσουμε και να διαιρέσουμε σε επιμέρους τμήματα, αλλά ως σύνολα που συνιστούν αυτόνομες μονάδες, με εσωτερικές συναρτήσεις και νόμους. Επιπλέον, στοιχεία αντικειμενικά ταυτόσημα μπορούν να λειτουργήσουν διαφορετικά, αν ενταχθούν σε διαφορετικές δομές. Η γλώσσα αποτελεί το κατεξοχήν σύστημα οργάνωσης μονάδων, που είναι τα αρθρωμένα σημεία, τα οποία διαφοροποιούνται και προσδιορίζονται αμοιβαία.

Και στις τέχνες, ο όρος «δομή» χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει την ιδιαίτερη διάταξη των μερών ενός όλου. Στην αισθητική η έννοια της δομής δεν ορίζει την ομοιομορφία μιας επιφάνειας, αλλά τον τρόπο με τον οποίο αυτή έχει πραγματωθεί διαμέσου του συνδυασμού των στοιχείων της. Περιγράφει συνεπώς μια οργανωτική αρχή, αλλά ταυτόχρονα μια συμπεριφορά, έναν τρόπο κατασκευής: τις σχέσεις εσωτερικής συνοχής και του μοντάζ των στοιχείων του έργου.⁷ Η δομική

7. Βλ. P. Francastel, «Nota sull'impiego del termine "struttura" in storia dell'arte», στον τόμο

ανάλυση της επιφάνειας ενός έργου τέχνης μπορεί να περιλάβει την εξέταση της χωρικής του διάταξης (οριζόντια, κάθετη, χρήση προοπτικής κτλ.), αυτή των σχέσεων ανάμεσα στα μέρη και το όλο, της χρωματικής σύνθεσης, και γενικότερα της συντακτικής έκθεσης των αντικειμένων που αναπαρίστανται, καθώς και του τρόπου διάταξής τους στο εσωτερικό της πλαστικής ζωγραφικής δομής.

Η δομική ανάλυση δεν είναι μια αποσύνθεση της δομής, αλλά μια οπτική της διαπλοκής των στοιχείων της, καθένα από τα οποία, ακόμη κι αν είναι διαφορετικής φύσης, κατακτά την υπόστασή του μόνο μέσα στο συγκεκριμένο πλέγμα σχέσεων. Η δομική ανάλυση δεν είναι μόνο ανάλυση, αλλά ανάλυση και σύνθεση μαζί: ανάλυση του όλου στα μέρη από τα οποία αποτελείται, αλλά και σύνθεση των μερών που συστήνουν την καθολικότητα του έργου τέχνης.

Σύμφωνα με τον A.J. Greimas, οι στοιχειώδεις σημασιολογικές μονάδες πρέπει να αναζητηθούν στο επίπεδο των δομών κι όχι σ' αυτό των στοιχείων. Αυτά «που ονομάζουμε σημεία, συστατικές μονάδες ή μονήματα, δεν είναι παρά δευτερεύοντα στα πλαίσια της έρευνας που αφορά τη σημασία», καθώς από μόνα τους δεν είναι φορείς σημασίας. «Η γλώσσα δεν είναι ένα σύστημα σημείων, αλλά μια συνάθροιση [...] δομών σημασίας».⁸ Η στοιχειώδης δομή σημασίας προϋποθέτει την αμοιβαία συνάρτηση δύο όρων, δηλαδή μια ταυτόχρονη σχέση ομοιότητας και διαφοράς. Ο Greimas καθορίζει την ενότητα δύο όρων που παρουσιάζονται διαφορετικοί και αντιθετικοί, μέσα από την έννοια του σημασιολογικού άξονα, του κοινού δηλαδή παρονομαστή των δύο όρων. Έτσι, η αντίθεση λ.χ. *άσπρο* vs *μαύρο* δηλώνει ταυτόχρονα την ύπαρξη μιας συνάφειας, με βάση το σημασιολογικό άξονα της απουσίας χρώματος.⁹

Οι παρατηρήσεις αυτές υποδηλώνουν ότι η ανάλυση «θα πρέπει να καθιστά προφανείς σημασιολογικές δομές, δηλαδή σχέσεις, πολωμένους σημασιολογικούς άξονες από τους οποίους ξεκινάει η διάρθρωση της σημασίας».¹⁰ Στη γραμμή του Greimas ο L. Marin θεωρεί ότι τα σημασιολογικά στοιχεία που προκύπτουν από την ανάλυση ενός ζωγραφικού πίνακα έχουν σημασία ακριβώς γιατί τα συλλαμβάνουμε μόνο μέσα στη σημαίνουσα διάρθρωσή τους.

Παρόμοιος είναι και ο προσανατολισμός του Paul Klee στις θεωρητικές εργασίες του, που αποτελούν, στο σύνολό τους, ένα από τα πιο αξιόλογα σύγχρονα εγχειρήματα ζωγραφικής σημειολογίας. Ο Klee, στο *Παιδαγωγικό σημειωματάριο*,

R. Bastide (ed.), *Usi e significati del termine struttura*, ιταλ. μτφρ. L.B. Lonzi, Milano, Bompiani, 1965: 45-50 (1974). Για την έννοια της δομής στη γλωσσολογία ευρύτερα, βλ. στον ίδιο τόμο τη μελέτη του É. Benveniste, «“Struttura” in linguistica»: 27-35.

8. A.J. Greimas, *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, 2005: 43.

9. A.J. Greimas, 2005: 44.

10. Α. Μαρέν, «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», μτφρ.-πρόλ. Άννα Καφέτση, *Σπείρα* (Β' περ.), 1 (1984): 84.

είτε προσεγγίζει το σύστημα των γραμμών και των διαστάσεων είτε αυτό των αξιών και των χρωμάτων, δε συλλαμβάνει κανέναν από τους όρους απομονωμένα, αλλά στη σχέση του με τους άλλους όρους, διατρέχοντας το σημασιολογικό άξονα που τους συνδέει. Τα παραδείγματα που δίνει ο Klee μας αποκαλύπτουν ακριβώς ό,τι θεμελιώνει τη δομή και ό,τι αυτή αποκρύπτει: δηλαδή το ενεργητικό γίνεσθαι του στοιχείου που γεννά τη σημασιολογική δομή, την αντίθεση μέσα στη συνέχεια.¹¹

Θα συμφωνήσουμε λοιπόν με την άποψη του U. Eco και του C. Brandi ότι το έργο τέχνης, ιδωμένο ως μήνυμα που απευθύνει ο δημιουργός στους αποδέκτες του, ως επικοινωνιακό γεγονός, αποτελεί ένα σύστημα σημείων που επικοινωνεί προπαντός τη δομή του.¹²

Η ίδια άλλωστε η τέχνη αντλεί ερεθίσματα από τις σύγχρονες θεωρητικές εμπειρίες, με αρκετά τα παραδείγματα καλλιτεχνών, οι οποίοι εμπνεύστηκαν από το δομισμό. Σύμφωνα με τον R. Barthes, υπάρχουν καλλιτέχνες το έργο των οποίων μπορεί να θεωρηθεί ως μια συγκεκριμένη άσκηση δομής. Σκοπός της δομικής δράσης είναι η κατασκευή ενός αντικειμένου που δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα θεωρητικό ομοίωμα ενός ή περισσότερων πραγματικών αντικειμένων. Ο Barthes παραλληλίζει ειδικότερα τη μέθοδο του Lévi-Strauss ή του Propp, του Trubeckoj ή του Dumezil με αυτή καλλιτεχνών, όπως του Mondrian, του Boulez ή του Butor.¹³

Διαμέσου της εμπειρίας του δομημένου λόγου η σύγχρονη τέχνη χαρακτηρίζεται από μια τάση προς το ουσιώδες, το αναλύσιμο, το συνδυασμό των αντιθέσεων, την εξισορρόπηση των διαφορών. Η ζωγραφική γλώσσα του Mondrian, για παράδειγμα, προσδιορίζεται από το συστηματικό χαρακτήρα της. Κάθε στοιχείο κατατάσσεται στην αξία και τη σημασία του μόνο στη διαπλοκή του με τα άλλα στοιχεία του συστήματος και όχι αναφερόμενο σ' ένα αντικείμενο έξω από το σύστημα. Η έκφραση του ορατού εξαρτάται για τον Mondrian από τη θέση των μερών του ορατού. Κάθε μέρος κατατάσσεται στην αξία του από το όλο και αντίστροφα το όλο την κατατάσσεται από τα μέρη. Όλα εκτελούνται βάσει συσχετισμού και αλληλενέργειας: το ένα χρώμα υπάρχει μόνο για το άλλο χρώμα, η μια διάσταση ορίζεται από την άλλη. Δεν υπάρχει θέση, παρά μόνο ως αντίθεση σε μια άλλη θέση. Κάτω απ'

11. Π. Κλέε, *Παιδαγωγικό σημειωματάριο* (1925), μτφρ. Μ. Δημοπούλου, Ένωση Πτυχιούχων Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, 1976. Βλ. επίσης, P. Klee, «Esquisses pédagogiques», *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985: 80-85. Πρβλ. και Α. Μαρέν, «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», 1984: 84-85.

12. Βλ. U. Eco, *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968: 280 (αναθ. έκδ. με τίτλο *La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Ed. La nave di Teseo, 2016). Πρβλ. και C. Brandi, *Le due vie*, Roma-Bari, Laterza, 1966.

13. Βλ. σχετικά, R. Barthes, «Η Δομική Δραστηριότητα», μτφρ. Α. Σπυροπούλου, περ. *Διαβάζω*, 227 (29 Νοεμ. 1989): 55.

αυτό το πρίσμα, η ζωγραφική σημασία ορίζεται μέσω του σύνθετου συστήματος των πλαστικών στοιχείων και όχι με βάση την αναφορά στα αντικείμενα της αντίληψης.¹⁴

14. Βλ. σχετικά, A. De Paz, «Note per una teoria dialettica delle pratiche artistiche e della critica», στον τόμο E. Mucci - P.L. Tazzi (eds.), *Teoria e pratiche della critica d'arte, Atti del Convegno di Montecatini* (Μάιος 1978), Milano, Feltrinelli, 1979: 61-62.