

The Fugue of the Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium

Selected Proceedings

from the 11th International Conference of the Hellenic Semiotics Society



editors:

Evangelos Kourdis
Maria Papadopoulou
Loukia Kostopoulou

e-book (pdf)

The Fugue of the Five Senses
and the Semiotics of the Shifting Sensorium

Selected Proceedings
from the 11th International Conference
of the Hellenic Semiotics Society

editors:

Evangelos Kourdis
Maria Papadopoulou
Loukia Kostopoulou

publisher:



The Hellenic Semiotics Society
Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία

ISBN 978-618-82184-1-3

© **Thessaloniki, 2019**

for the publication

the Hellenic Semiotics Society

for the proceedings

the authors

The Fugue of the Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium

Selected Proceedings

from the 11th International Conference of the Hellenic Semiotics Society



editors:

Evangelos Kourdis
Maria Papadopoulou
Loukia Kostopoulou

Contents

INTRODUCTION

The Fugue of the Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium 09

PLENARY SPEECH

Klaus Sachs-Hombach

Visual Communication and Multimodality 16

I. ART

Irene Gerogianni

In the Company of Strangers. Avant-garde Music and the Formation
of Performance Art in Greece from the 1960s to the 1980s 28

Μαρία Δημάκη-Ζώρα

Από το ρητό προς το άρρητο και από το ορατό προς το πολλαπλά αισθητό 38

Ifigeneia Vamvakidou, Andromachi Solaki, Lazaros Papoutzis

Exploring the sense of touch through sculpture:
the communist monument in Florina 48

May Kokkidou, Vaia Eleni Paschali

Beyond Senses: the existential agony of David Bowie
in the “Blackstar” video-clip 60

Karin Boklund-Lagopoulou

The senses in language: The function of description 72

Maria Kakavoulia, Periklis Politis

Metaphors of the lower senses in Greek modernist poetry 82

Λουίζα Χριστοδουλίδου, Μιχαήλ Παπαδόπουλος

Σημειωτικοί κώδικες μέσω της αφής και της κιναισθητικής διαφοροποίησης 98

Νεφέλη Κυρκίτσου

Η συμβολή της ψυχανάλυσης στην κατανόηση της κίνησης στη σύγχρονη τέχνη 108

II. MEDIA AND MULTIMEDIA

Spiros Polimeris, Christine Calfoglou

The multi-sensoriality of virtual reality immersion: An experimental study 120

Nassia Chourmouziadi	
The Deadlock of Museum Images & Multisensoriality	130
Elizabeth Stigger	
An analysis of internationalization through university foreign language homepages	138
Irene Photiou, Theodora A. Maniou	
Game applications as a form of popular culture. The engagement of human senses in multimedia environments	154
Αναστασία Χολιβάτου	
Η αφηγηματικότητα στο πλαίσιο της διαδικτυακής δημοσιογραφίας. Από την έντυπη αφηγηματική δημοσιογραφία (Literary/Narrative Journalism) στους σύγχρονους τρόπους πολυμεσικής αφήγησης (multimedia storytelling)	168
May Kokkidou, Christina Tsigka	
<i>Celle-ci n'est pas une chanteuse.</i> The deception of the senses on Lynch's film <i>Mulholland Drive</i> (2001)	180
Nicos P. Terzis	
Listen so that you see! Seeing sounds, hearing images in Cinema	192
III. SOCIAL SEMIOTICS	
Nicolae-Sorin Drăgan	
Positioning acts as semiotic practices in TV debates	208
Katerina Fragkiadoulaki, Angeliqe Dimitracopoulou, Maria Papadopoulou	
The function of images in argumentation against racism in videos designed by university students: modality configurations' effects	220
Vassilis Vamvakas	
Taste in Greek advertising after 1945: traditional and contemporary modes of distinction and intimacy	234
Evrripides Zantides	
The scent of Typography in fragrance advertising	254
Sonia Andreou, Evripides Zantides	
Mailing 'Cypriotness': the sensorial aspect of official culture through stamps	266
Mony Almalech	
Visual and Verbal color: chaos or cognitive and cultural fugue?	280

IV. EDUCATION AND SEMIOTICS

Ιωάννα Μενδρινού

Πολυ-αισθητηριακή και πολυτροπική διάδραση
στο θέατρο για Ανήλικους Θεατές 294

Αλεξία Παπακώστα

Ο ψηφιακός κόσμος και οι νέες τεχνολογίες στην υπηρεσία
της πολυ-αισθητηριακής σημείωσης στο σύγχρονο θέατρο
για κοινό ανηλίκων θεατών 308

Polyxeni Manoli

Greek students' ability to retrieve information from EFL multimodal texts 330

Anthony Smyrniaios

Against proliferation and complexity: the role of history teaching
in current and future multi-sensory obsession 338

Charalampos Lemonidis, Athanasios Stavrou, Lazaros Papoutzis

Multiple representations in textbooks:
Evoking senses during the learning process of mathematics 346

V. MATERIALITY AND SPACE

Alexandros Ph. Lagopoulos

Proprioception in society: The macro-spatial scale 362

Αθηνά Σταματοπούλου

Διαισθητηριακή χαρτογράφηση:
Μεθοδολογία περιγραφής της σημειωτικής σχέσης υποκειμένου-πόλης 376

Μυρτώ Χρονάκη

Η πολυαισθητηριακή συνθήκη των τόπων του τοκετού 392

Organizing & Scientific Committee 404

The Fugue of the Five Senses. Semiotics of the Shifting Sensorium

ART



*Selected Proceedings from the
11th International Conference of the Hellenic Semiotics Society*

Η συμβολή της ψυχανάλυσης στην κατανόηση της κίνησης στη σύγχρονη τέχνη

Νεφέλη Κυρκίτσου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ

nkyr@upatras.gr

Περίληψη

Δεδομένου του ευρέως φάσματος της σημειωτικής μέσω της κριτικής εξέτασης των συμβόλων και της έρευνας της ερμηνείας σε πολλούς τομείς, η αναφορά μας στη σχέση μεταξύ τέχνης και ψυχανάλυσης, στοχεύει στον εμπλουτισμό του γνωστικού πεδίου της σημειωτικής με νέες προσλαμβάνουσες παραστάσεις. Το 1919, ο Sigmund Freud στο εμβληματικό έργο του Το ανοίκειο, θα εστιάσει στη σχέση μεταξύ ψυχανάλυσης και τέχνης, με αποτέλεσμα να εμφανιστεί η ομοιότητα ανάμεσα στο όνειρο και το καλλιτεχνικό έργο, βάσει της διπλής ταυτότητάς τους. Πράγματι, όπως συμβαίνει με τη σημασία του ονείρου στην ψυχανάλυση, έτσι και στις αναπαραστατικές τέχνες η εικόνα λειτουργεί ως αναγκαίο αφετηριακό εργαλείο πρόσληψης του καλλιτεχνικού έργου και συγχρόνως ως εμπόδιο για την κατανόηση του λανθάνοντος περιεχομένου του. Επιπλέον, ενώ στη ζωγραφική, στη γλυπτική και στην αρχιτεκτονική η εικόνα χαρακτηρίζεται ως επί το πλείστον από την υποχρεωτική ακινησία, στις αρχές του 20ού αιώνα οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες θα συνδεθούν με την απόπειρα απόδοσης της κίνησης. Οι δημιουργοί θα απομακρυνθούν βαθμιαία από τα παραδοσιακά εκφραστικά μέσα, καθώς η επιδίωξη πραγμάτωσης ψευδαίσθησης κίνησης στο καλλιτεχνικό έργο θα αποτελέσει το νέο ανθρωποκεντρικό νόημα της τέχνης. Ως εκ τούτου, η εικόνα θα προσφέρει ένα επιπρόσθετο ερμηνευτικό και συνάμα αποτρεπτικό στοιχείο ανάλυσης του έργου τέχνης. Προκειμένου να μελετήσουμε τα ερμηνευτικά πλεονεκτήματα σε συνδυασμό με τα νέα εμπόδια κατανόησης της αναπαράστασης της κίνησης στη σύγχρονη τέχνη, θα εξετάσουμε την κίνηση ως ορμή του ασυνειδήτου σε έργα του Giorgio de Chirico, που εμφανίζουν την μορφή του ανδρείκελου.

Keywords **Giorgio de Chirico**, **ψυχανάλυση**, **τέχνη**, **ανδρείκελο**

Το ανδρείκελο στο έργο του Giorgio de Chirico

Προκειμένου να συμβάλουμε στο επιστημονικό πεδίο της σημειωτικής που διερευνά τη διάσταση της κίνησης, θα αναφερθούμε στις συνθήκες διέγερσης της δυναμικής κινητικότητας εντός του ανθρώπινου ψυχισμού στον χώρο της τέχνης και συγκεκριμένα στο έργο του Giorgio de Chirico, επιχειρώντας να αναδείξουμε την πολυδιάστατη οπτική υπό την οποία δύνανται να αναγνωσθεί η έννοια της κίνησης εν γένει.

Ο Giorgio de Chirico¹ γεννήθηκε το 1888 στον Βόλο από Ιταλούς γονείς και πέθανε στη Ρώμη το 1978. Φοίτησε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πολυτεχνείου της Αθήνας, έχοντας δασκάλους, μεταξύ άλλων, τους Ιακωβίδη, Βολανάκη, Ροϊλό και Μαυρουδή. Ο θάνατος του πατέρα του το 1906 τον οδήγησε στο Μόναχο, όπου φοίτησε στην Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών και ήρθε σε επαφή με το έργο των Arthur Schopenhauer και Friedrich Nietzsche. Το 1911 αναχώρησε για το Παρίσι. Εκεί, η γνωριμία του με τον Guillaume Apollinaire ήταν καθοριστικής σημασίας για την ένταξή του στους καλλιτεχνικούς κύκλους της γαλλικής πρωτεύουσας.² Στη συνέχεια, η ζωή του μοιράστηκε ανάμεσα στην Ιταλία και την Γαλλία, όπου πραγματοποίησε πολυάριθμες εκθέσεις ζωγραφικής και σταδιακά καταξιώθηκε ευρύτητα ως καλλιτέχνης.

Οι εκφραστές του σουρεαλιστικού κινήματος, το οποίο ανθούσε εκείνη την περίοδο στην Ευρώπη κατέταξαν αρχικά το έργο του De Chirico στους κόλπους τους, λόγω του μεταφυσικού στοιχείου (*Pittura Metafisica*) που το χαρακτήριζε. Η σύνδεση των έργων του de Chirico με το ασυνείδητο τον ενέπλεξε με τον σουρεαλισμό.³ Ο André Breton, ο οποίος εκτός από ποιητής και συγγραφέας ήταν και ψυχαναλυτής, υποστήριξε ότι επειδή το ασυνείδητο λειτουργεί με εικόνες, ακριβώς όπως και η τέχνη, συνεπάγεται ότι η τέχνη είναι το καλύτερο μέσο για να βγει το ασυνείδητο στην επιφάνεια.⁴ Για εκείνον, ο σουρεαλισμός ήταν η μέθοδος, μέσω της οποίας μπορούσε να εξισοροηθεί το ασύμβατο μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας.⁵

Έτσι, στις αρχές του 20ού αιώνα, σε μια περίοδο όπου στον καλλιτεχνικό χώρο συνυπάρχουν νέες τάσεις που επεξεργάζονται την κίνηση μέσω εννοιών σχετικών με τη μεταβαλλόμενη γεωμετρία, την ταχύτητα και τον δυναμισμό –με εμβληματικότερα παραδείγματα τον Κυβισμό και τον Φουτουρισμό–, ο de Chirico εστιάζει σε μια εντελώς διαφορετική κατεύθυνση: προκαλεί την κίνηση στον ψυχισμό του παραλήπτη. Η μεταφυσική διάσταση στο έργο του, κτίζεται με την ατμόσφαιρα της αποξένωσης και της μοναξιάς, τον συνδυασμό ετερόκλητων αντικειμένων, τις αινιγματικές καταστάσεις, τη δομική και μορφολογική ακινησία, τη σιωπή και το ανεξήγητο. Η απομάκρυνση από την ορθολογικότητα του Διαφωτισμού, με όρους αναμονής του απρόσμενου και του απροσδόκητου, ξενίζει και προκαλεί αναστάτωση. Η αναμέτρηση με το απρόβλεπτο θέτει σε λειτουργία μια διαδικασία εσωτερικής φύσεως του υποκειμένου, η οποία διέπεται από ακατάσχετη ανησυχία. Η διέγερση ενός «εσωτερικού δυναμισμού»⁶ οδηγεί αναπόφευκτα τον θεατή να θέσει τον εαυτό του ενώπιον των υπαρξιακών ερωτημάτων που εκουσίως απέφευγε να

αντιμετωπίσει. Οι έννοιες του de Chirico δεν μεταφράζονται στη γλώσσα. Η απουσία κάθε κανονικότητας λειτουργεί απαγορευτικά σε λογικές προσεγγίσεις. Στα έργα του «μιλάει» απευθείας η εικόνα και τα ερωτήματα που εγείρονται δεν προσδοκούν απαντήσεις στον συνειδητό κόσμο. Στην ανάγνωση ενός έργου του Picasso ή του Braque, ο παραλήπτης καλείται να ανασυνθέσει με τα διανοητικά εργαλεία του την γεωμετρικά κατακερματισμένη πληροφορία, προκειμένου να επιστρέψει στη φυσική πραγματικότητα. Η συμμετοχή του παραλήπτη εκπληρώνεται με την ανασύνθεση του εικονιζόμενου χωροχρονικού παζλ. Αντίθετα, οι αναπαραστάσεις του de Chirico δεν σχετίζονται με ασκήσεις νοημοσύνης που απαιτούν επαυξημένη λογική κρίση, αλλά με τη δύναμη ορισμένων μορφών να αναμοχλεύουν υποτιθέμενες τακτοποιημένες καταστάσεις του ανθρώπινου ψυχισμού. Μπροστά σε έναν πίνακα του de Chirico, το δωμάτιο της ψυχής του θεατή τελεί σε πλήρη ακαταστασία. Ο καλλιτέχνης εντάσσει τον παραλήπτη σε συνθήκες εσωτερικής αταξίας, οι οποίες δεν αντιμετωπίζονται με την παρέμβαση της λογικής. Επιπρόσθετα, η μεταφυσική στρατηγική του de Chirico δεν επιτρέπει σε κανέναν να αποδεσμευτεί από την υποχρέωση του προσωπικού αναστοχασμού, αφού επιβάλλει την υποκειμενική ανάγνωση των –μέχρι πρότινος– αντικειμενικών δεδομένων.

Κατά τον Δασκαλοθανάση, η βασική συνιστώσα που οδηγεί στην «παράδοση διάσταση» της ζωγραφικής του de Chirico είναι η χρήση οικείων στοιχείων τοποθετημένων εκτός του φυσικού περιβάλλοντός τους.⁷ Ο διχασμός μεταξύ πειθαρχίας και παράδοξου που χαρακτηρίζει το έργο του de Chirico είναι που προσδίδει στη μεταφυσική του την ιδιαιτερότητά της.⁸ Κάθε οικείο στοιχείο μετασχηματίζεται σε ανοίκειο ακριβώς επειδή αποκαλύπτεται η έως τότε επίπλαστη σχέση μαζί του. Με ανάλογο τρόπο, ο Freud στο έργο του *Το ανοίκειο* (Das Unheimlich), παραθέτοντας εκτενή γλωσσολογική και ετυμολογική ανάλυση της λέξης «ανοίκειο» στην γερμανική, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι η λέξη φέρει τέτοια αμφισημία, που καταλήγει να συμπίπτει με την αντίθετή της.⁹ Ο de Chirico, σαν έτερος ψυχαναλυτής, πραγματεύεται την εσωτερική σύγκρουση οικείου και παράδοξου, οδηγώντας τον θεατή να στραφεί αναγκαστικά προς τον εαυτό του και να παραμείνει αναστατωμένος. Τα έργα του λειτουργούν ως ένας σόρατος καθρέφτης, αφού κάθε εικόνα σε παραπέμπει στον εαυτό σου. Η μεταφυσική ζωγραφική προκαλεί τον καθένα να γίνει ψυχαναλυτής του εαυτού του: τα αναπάντητα ερωτήματα υποκειμενικοποιούνται με τη βοήθεια της καλλιτεχνικής πράξης, που έχει πλέον αποκτήσει με τον de Chirico τη δύναμη να απευθύνεται σε κάθε παραλήπτη χωριστά.¹⁰

Ψυχαναλυτική προσέγγιση του έργου του Giorgio de Chirico

Η Giuliana Katz¹¹, σε ομιλία της το 2013 στο πανεπιστήμιο του Τορόντο με τίτλο *Ιταλική τέχνη: ψυχαναλυτική ερμηνεία της ζωής και του έργου του de Chirico*¹², επιχειρεί μια ψυχαναλυτική προσέγγιση του έργου του Giorgio de Chirico μέσω της ανάλυσης των σημαντικότερων γεγονότων της ζωής του. Ο θάνατος της αδερφής του σε πολύ νεαρή ηλικία, ο ερχομός ενός νέου παιδιού στην οικογένεια και ο θάνατος του πατέρα του αποτέλεσαν συμ-

βάντα που σημάδεψαν μαρτυρικά τη ζωή του καλλιτέχνη και τα οποία διαφαίνονται στους πίνακές του σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής πορείας του. Το πρώτο χρονολογικά τραγικό συμβάν, ο θάνατος της αδερφής του, αναπαρίσταται, σύμφωνα με την Katz, στο έργο *Το μυστήριο και η μελαγχολία ενός δρόμου*, καθώς ο καλλιτέχνης φαίνεται να αποδίδει την απώλεια και το άγχος του αποχωρισμού. Τα εν λόγω συναισθήματα θα παραμείνουν έκδηλα, με μικρότερη ή μεγαλύτερη ένταση, σε όλη την καλλιτεχνική πορεία του de Chirico. Ο θάνατος της αδερφής του, ο οποίος συμπίπτει χρονικά με την γέννηση του αδερφού του, Andrea, θα επιβαρύνει ακόμα περισσότερο την ευάλωτη ψυχή του νεαρού τότε de Chirico, καθώς οι οικογενειακές ισορροπίες αλλάζουν άρδην. Ο αδερφός του θα γίνει εμφανώς το αγαπημένο παιδί της μητέρας του, γεγονός που η Katz αποδίδει στην εξωτερική ομορφιά του.¹³ Στους μετέπειτα πίνακές του, ο de Chirico θα αφήσει να διαφανεί η επίδραση που άσκησε στον ψυχισμό του η ελλειμματική για τον ίδιο σχέση με την μητέρα του. Για παράδειγμα, στην αυτοπροσωπογραφία του με την μητέρα του¹⁴, εκείνη κοιτάζει τον θεατή, απαξιώνοντας τον υιό της που βρίσκεται δίπλα της, ενώ ο de Chirico παρουσιάζεται ωσάν να είναι η σκιά της εκφράζοντας την εξάρτησή του από εκείνη¹⁵, αλλά και τον δευτερεύοντα ρόλο που πίστευε ότι έπαιζε στη ζωή της.

Στην προσπάθειά του να αντικαταστήσει την πραγματική μητέρα με την ποθητή, και καθώς η επιθυμία του για εκείνη παραμένει ανεκπλήρωτη, ο de Chirico στρέφεται προς τη φιγούρα του πατέρα του και επιχειρεί να τον μιμηθεί. Έτσι, επαληθεύοντας την φροϋδική άποψη περί οιδιπόδειου συμπλέγματος και με απώτερο στόχο να ανακτήσει τη χαμένη αγάπη της μητέρας του, παίρνει τη θέση του πατέρα.¹⁶ Πρόκειται για μια διαδικασία, η οποία στην ψυχολογία ονομάζεται *ταύτιση* και σύμφωνα με τον Freud αποτελεί τη φυσική ροή της εξέλιξης του παιδιού. Ωστόσο, στην περίπτωση του de Chirico, η διαδικασία της ταύτισης πραγματοποιείται βεβιασμένα λόγω της προβληματικής σχέσης με τη μητέρα του. Μετά τον θάνατο του πατέρα του το 1906, ο de Chirico θα βυθιστεί σε κατάθλιψη, γεγονός το οποίο σύμφωνα με τον ψυχίατρο Henry Krystal¹⁷ εντείνεται από τις διαρκείς μετακινήσεις του καλλιτέχνη και την απουσία σταθερού τόπου αναφοράς.¹⁸ Οι έρημες μορφές και τα αγάλματα των έργων του αποδίδουν πλέον τα αισθήματα της στελειώτης μοναξιάς και του θρήνου που ο ίδιος βίωνε καθημερινά. Κατά τον Krystal, η απουσία των μορφών δηλώνει την οργή και την απώλεια, καθώς και τις άμυνες του καλλιτέχνη απέναντι στα τόσο οδυνηρά για εκείνον συναισθήματα.¹⁹ *Η Αριάδνη*, πίνακας του 1913, όπως υποστηρίζει ο Krystal αποτελεί μια «αυτοπροσωπογραφία» του de Chirico, όπου ο ίδιος κείται παθητικός και εξαρτημένος από τον πατέρα που τον έχει εγκαταλείψει, περιβαλλόμενος από βιομηχανικά κτήρια, μια σαφή αναφορά στην εργασία του πατέρα, ο οποίος ήταν μηχανικός και ειδικευόταν στους σιδηροδρόμους. Την περίοδο από το 1911 έως το 1915, αρχίζει να ζωγραφίζει επίμονα, σχεδόν εμμονικά, σταθμούς ή άλλα έργα με έκδηλα εργοστασιακά στοιχεία, γεγονός που σχετίζεται σαφώς με την ανάμνηση και τη νοσταλγία της πατρικής φιγούρας. Αργότερα, η σύνδεση θα γίνει ακόμα πιο άμεση όταν θα μεταφέρει στους πίνακές του σχεδιαστικά εργαλεία, σιδηροδρόμους και άλογα: τα σχεδιαστικά ερ-

γαλεία σχετίζονταν με το κυρίως επάγγελμα τού πατέρα, όπως και οι σιδηρόδρομοι, ενώ οι ιπποδρομίες αποτελούσαν μια από τις αγαπημένες απασχολήσεις του.²⁰

Διαφαίνεται πλέον καθαρά η διπλή πληγή του καλλιτέχνη: η προδοσία της μητέρας και η εγκατάλειψη (έστω και ακούσια) του πατέρα επαναλαμβάνονται διπνικώς σε πληθώρα έργων, ανάμεσα στα οποία και *Το αίνιγμα της ώρας*: τόποι έρημοι και αποξενωμένοι –όπως ο δεσμός με την μητέρα– περιβάλλονται από το μηχανικό περιβάλλον του πατέρα. Για τον de Chirico, ετερόκλητα στοιχεία, όπως οι μορφές του βιομηχανικού πολιτισμού και της ελληνικής αρχαιότητας, δύνανται να συνυπάρχουν καθόσον φέρουν την ίδια αξία: και οι δύο περιπτώσεις αναφέρονται σε μια αρχαιολογία της ψυχής.²¹ Σε πλήρη αντίθεση με τους φουτουριστές, οι οποίοι επιχειρούσαν εκείνη την περίοδο να πείσουν για το λαμπρό μέλλον που θα εξασφάλιζε στην ανθρωπότητα η χρήση της μηχανής, στον de Chirico η μηχανή καθίσταται μέσο σύνδεσης με το οδυνηρό παρελθόν του.²²

Την περίοδο 1915-1917, όταν ο de Chirico ζει απομονωμένος σε ένα νοσοκομείο στην Ferrara λόγω του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, εισάγεται στη σκέψη του η μορφή του ανδρείκελου (*mannequin*)²³, μια έννοια καταλυτική, καθώς μέσω αυτής ο καλλιτέχνης αρχίζει να αποδίδει το σύνολο του ψυχικού κόσμου του. Αφενός, επηρεασμένος από τα θλιβερά κοινωνικά γεγονότα που διαδραματίζονταν σε παγκόσμιο επίπεδο, οδηγείται στο να απεικονίσει την ανθρώπινη ύπαρξη ως στερούμενη συναισθημάτων, αφετέρου όμως, το ανδρείκελο αποδίδει κάτι πολύ περισσότερο για τον ίδιο, καθώς αντανακλά εξίσου ικανοποιητικά τον ψυχισμό του. Το ανδρείκελο, ως ανθρώπινη μορφή στερούμενη ζωής, αποτυπώνει πρωτίστως τα συναισθήματα του de Chirico για τον αδερφό του, που τόσο φθονούσε εξαιτίας της αδυναμίας που του έτρεφε η μητέρα τους.²⁴ Ο Krystal, αναλύοντας το μέγεθος του τραύματος που είχε προκαλέσει στον de Chirico η στάση της μητέρας ως προς τα δύο παιδιά της, εξηγεί ότι το ανδρείκελο ήταν ο άνθρωπος μέσα από τα μάτια του καλλιτέχνη: «χωρίς καρδιά, αισθήματα, μυαλό, αισθήσεις»²⁵. Χαρακτηριστικό έργο της περιόδου το *Duo* (1916), αναπαριστά δύο άψυχα σώματα έτσι διαμορφωμένα ώστε να είναι ανάκατα να κινηθούν χωρίς δεκανίκια ή άλλα ορθοπεδικά όργανα.²⁶ Οι ανθρωποειδείς μορφές του de Chirico παρουσιάζουν την δική του ανάγκη στήριξης από την μητρική φιγούρα, αυτή που τόσο στερήθηκε στην παιδική ηλικία του. Η Νίκη Λοιζίδη στο βιβλίο της *Ο Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, βρίσκει αναφορές του ανδρείκελου του de Chirico στο *Ανοίκειο* του Freud και πιο συγκεκριμένα στο μυθιστόρημα του Hoffmann με τίτλο *Sandman*²⁷ όπως αυτό παρατίθεται από τον Freud: ο ήρωας Νατάνιελ ερωτεύεται την Ολυμπία, η οποία ωστόσο αποδεικνύεται ότι δεν είναι παρά μια μηχανική κούκλα, ένα ανδρείκελο, που έφερε τα δικά του μάτια. Κατ' αναλογία, ο θεατής του *Duo* αμφιβάλλει εάν οι φιγούρες που στέκονται μπροστά του έχουν πράγματι ζωή ή εάν πρόκειται για αντικείμενα που μόνο εξωτερικά προσομοιάζουν με έμψυχα όντα. Για την Λοιζίδη το ανδρείκελο είναι η «διαμελισμένη εικόνα ανθρώπου-αντικειμένου»²⁸. Η μορφή του ανδρείκελου, όπως και η μορφή της Αριάδνης, που αναφέρθηκε παραπάνω, είναι ο ίδιος ο de Chirico, ένας de Chirico καταρρακωμένος από τη στέρηση της μητρικής

αγάπης, και ο οποίος απαρνιέται τα συναισθήματά του σε μια απέλπιδα προσπάθεια να νικήσει τον πόνο και την θλίψη του μετατρεπόμενος σε αντικείμενο που χρήζει συναισθηματικής στήριξης. Το ανδρείκελο, ως η παροντική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο καλλιτέχνης και συγχρόνως ο κόσμος γύρω του, αναζητά τον πατέρα ως το αναγκαίο στήριγμα για να ξαναζωντανέψει.

Ο άσωτος υιός (1922), έργο που μόνο από τον τίτλο υποδεικνύει την εμβληματική σημασία που έφερε για τον ταραγμένο ψυχισμό του de Chirico, αναπαριστά τον υιό που ως ανδρείκελο πια, με άδειο πρόσωπο, πέφτει στην ξύλινη υποστήριξη του πατέρα.²⁹ Το ανδρείκελο, ως ένα σώμα απογυμνωμένο από συναισθήματα, με τις γεωμετρικές χαράξεις που του προσθέτει ο de Chirico, είναι ο ίδιος: έχει απομείνει ένα κουφάρι και το μόνο που επιθυμεί είναι να πέσει ανήμπορος στην γονική αγκαλιά που θα τον στηρίξει και θα τον ανορθώσει σωματικά και ψυχικά.

Η ζωή σε πίνακες

Η καλλιτεχνική πορεία του de Chirico αποτελεί μια διαρκή ανάκληση της μνήμης. Μέσα από τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ξαναζεί την παιδική ηλικία του και βιώνει ολοζώντανα τα ψυχικά τραύματά του. Η ζωή του προβάλλεται στις απεικονίσεις του, με την αναβίωση του παρελθόντος του να αποτελεί τη μόνη ελπίδα λύτρωσης από τα πάθη του παρόντος. Ο de Chirico επαναφέρει διαρκώς τον εαυτό του σε παρελθοντικές οδυνηρές καταστάσεις, επιχειρώντας αδιάλειπτα να αλλάξει τις τραυματικές συνέπειες. Ακόμα και σε έργα που δεν εμφανίζουν τα συνήθη απειλητικά τοπία με τις έρημες φιγούρες, οι παιδικές μνήμες του καλλιτέχνη αναβιώνουν, όπως στο έργο *Έπιπλα στην κοιλάδα*, που αναφέρεται στους σεισμούς στην Ελλάδα των παιδικών χρόνων του, όπου εκείνος και η οικογένειά του κοιμόντουσαν στο ύπαιθρο και έβγαζαν τα υπάρχοντά τους εκτός σπιτιού για να τα διαφυλάξουν.³⁰

Στο έργο *Έκτορας και Ανδρομάχη* (1917), τα αντικείμενα δημιουργούν μια αδιάφορη γεωμετρική χωρικότητα, δίχως συγκρούσεις. Το ανδρείκελο παρουσιάζεται απλά ως ένα αντικείμενο που αντικαθιστά την ανθρώπινη μορφή, χωρίς να μετατρέπεται σε κυρίαρχο στοιχείο του έργου³¹, ακριβώς όπως ο de Chirico δεν δύναται να καταστεί πρωταγωνιστής της ζωής του, διότι κατακλύζεται από τα φαντάσματα του παρελθόντος. Ο Νίκος Δασκαλοθανάσης διαβάζει το συγκεκριμένο έργο ως συναρμολόγηση διαφορετικών τμημάτων υλικών, τα οποία έχουν ανάγκη από μια δύναμη στήριξης για να μην καταρρεύσουν³², ενώ στην ανάγνωση της Katz και του Krystal, τα γεωμετρικά όργανα αφορούν πάντοτε στη μνήμη των εργαλείων του πατέρα.³³

Η επαναφορά των βιωμάτων του σε πίνακες έχει ένα τεράστιο πλεονέκτημα για τον καλλιτέχνη: όντας ο ίδιος ο δημιουργός τους, δύναται πλέον να ελέγξει το αποτέλεσμα. Με τη ζωγραφική ο de Chirico κατασκευάζει το στήριγμα που δεν βρήκε στην παιδική του ηλικία και διαλεγόμενος με τις μορφές των έργων του, ο ίδιος αποδεσμεύεται σταδιακά από τα ψυχολογικά φορτία του. Η μορφή του ανδρείκελου μετατρέπεται από ένα ολοκληρω-

τικά άψυχο σε ένα βαρύ και θλιμμένο ον, το οποίο, όσο αξιολύπητο και αν παρουσιάζεται, έχει ανακτήσει τα συναισθήματά του ξεφεύγοντας από την κατάσταση του απόλυτου αντικειμένου. Από το 1925 κι έπειτα, η μορφή του ανδρείκελου αλλιώνεται και η εμμονή –της περιόδου της Ferrara– στην ένωση αποσπώμενων αντικειμένων που συνθέτουν ανθρώπινες φιγούρες, δίνει τη θέση της στην αναζήτηση στέρεων προτύπων που οδηγούν σε εικονικά ανάγλυφες μορφές.³⁴ Για παράδειγμα, στη σειρά *Οι Αρχαιολόγοι*, το ανδρείκελο έχει πάρει ήδη άλλη διάσταση:

«Στη σειρά των *Αρχαιολόγων* διαμορφώνεται ένας νέος τύπος ανθρώπινης μορφής, με βαρύ, ωειδές κεφάλι, και κορμό που αρμολογείται με εξίσου βαριές και αδέξιες γεινιάσεις αρχαίων ερειπίων. Σε αντίθεση με το ανδρείκελο της πρώτης περιόδου, που στεκόταν σε στάση θεατρικά προφητική ή οραματιστική, οι *Αρχαιολόγοι* υιοθετούν αντιθεατρικές, βαθύτατα εσωστρεφείς και κουρασμένες πόζες. Είναι μορφές που ενσαρκώνουν μια ανέλιπη επίκληση της αίγλης του παρελθόντος.»³⁵

Το οπτικό ερέθισμα που προσφέρει ο ζωγραφικός πίνακας είναι η δίοδος για ένα ανέγγιχτο ψυχολογικό πεδίο, το οποίο με λεπτομερή παρατήρηση και ψυχαναλυτική προσέγγιση, αποκαλύπτει όχι μόνο την ψυχική κατάσταση και τις σκέψεις του καλλιτέχνη όταν δημιουργούσε, αλλά βοηθά και στην ερμηνεία του έργου τέχνης. Πρόκειται για μια ερμηνεία που βασίζεται στην ενσυναίσθηση, δηλαδή στην ικανότητα να κατανοούμε τα συναισθήματα του άλλου.

Για τον de Chirico, η ζωγραφική αποτελεί ένα μέσο εξωτερίκευσης των ισχυρά στρεσογόνων συμβάντων που σημάδεψαν τη ζωή του. Η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί για τον ίδιο ένα ιδιότυπο είδος ψυχανάλυσης και ψυχοθεραπείας. Παρά το ότι ενδεχομένως να μην θεράπευσε ποτέ πλήρως τις ψυχολογικές πληγές της τραυματικής παιδικής περιόδου, με την ζωγραφική κατάφερε να εξωτερικεύσει και να επικοινωνήσει τα ενδόμυχα πάθη του και έτσι να τα αποδεχτεί και να τα προσπεράσει. Στους ακίνητους πίνακές του μας προσφέρει το κλειδί για να διαβάσουμε τον γεμάτο κίνηση ψυχικό κόσμο του και επομένως να μεταβούμε από την απλή στατική ανάγνωση του αμφιβληστροειδούς σε έναν κόσμο δυναμικό, όπου οι πέντε αισθήσεις δεν επαρκούν. Έτσι, προκειμένου να καταστεί κατανοητό το ενδότερο νόημα των έργων του de Chirico κρίνεται απαραίτητη η συμμετοχή της ενσυναίσθησης, εκείνης της εγγενούς ανθρώπινης ιδιότητας ή του επίκτητου χαρακτηριστικού κατόπιν εκπαίδευσης, που συμμετέχει στην ανάγνωση του κόσμου ως επιπρόσθετη αίσθηση. Όπως υποδεικνύουν οι δεσμοί μεταξύ της στατικής εικόνας και της ακατάπαυστης εσωτερικής εγρήγορσης στο έργο του de Chirico, καθίσταται κατανοητό ότι η διάσταση της κίνησης δεν εκλαμβάνεται μόνο ως εξωτερικό ερέθισμα, αλλά ενυπάρχει ως εννοιολογική διάσταση στον ανθρώπινο ψυχισμό, αντιπροσωπεύοντας τον έντονο εσωτερικό δυναμισμό.

Εν κατακλείδι, προκειμένου να κατανοήσουμε σύνθετες έννοιες όπως της κίνησης, οι οποίες άπτονται και της αναλυτικής προσέγγισης της σημειωτικής, απαιτείται να στρέ-

ψουμε το βλέμμα στις ποικίλες διαστάσεις που λαμβάνουν οι ίδιες έννοιες σε διαφορετικά γνωστικά πεδία. Η συνδυαστική οπτική και η υιοθέτηση της μεθοδολογίας προσέγγισης άλλων πεδίων δύνανται να προσφέρει επιπλέον στοιχεία, συμβάλλοντας στην γενική ερευνητική προσπάθεια κατανόησης των εννοιών.

Σημειώσεις

1. Τα βιογραφικά στοιχεία του Giorgio de Chirico προέρχονται από τα βιβλία: 1) Δασκαλοθανάσης Νίκος (2001), *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, Αθήνα: Opera και 2) Καφενταράκη Δέσποινα (2013), *Η Αινιγματικότητα του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο*, Αθήνα: Μετρονόμος.
2. Καφενταράκη Δέσποινα, *Η Αινιγματικότητα του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο*, ό.π., σελ. 25.
3. Ωστόσο, ο De Chirico δεν ένιωσε την ανάγκη να ανήκει σε κάποιο κίνημα, γεγονός που επιβεβαιώνεται από το 1927 κι έπειτα, όπου το μεταφυσικό στοιχείο υποχωρεί και ο ίδιος έρχεται σε οριστική ρήξη με τους σουρεαλιστές συναδέλφους του. Βλ. σχετ. Λοϊζίδη Νίκη (2013), *Ο μοντερνισμός και οι μύθοι του: Δώδεκα μελέτες για τα μοντέρνα καλλιτεχνικά κινήματα*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 33-39.
4. Argan Giulio Carlo (2014:2002), *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970*, μτφρ. Παπαδημήτρη Λίνα, Κρήτη: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ. 245.
5. Arnason H. H. (1955), *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία*, μτφρ. Κοκαβέσσης Φώτης, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, σελ. 261.
6. Ο Παναγιώτης Πάγκαλος χρησιμοποιεί τους όρους «δυναμική ακινησία», «στατική ένταση» και «εσωτερικός δυναμισμός» για να περιγράψει το έργο του αρχιτέκτονα Aldo Rossi, το οποίο αντλεί τα βασικά μορφολογικά χαρακτηριστικά του από την ζωγραφική του Giorgio de Chirico, βλ. σχετ. Πάγκαλος Παναγιώτης (2012), *Η ιστορία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*, Αθήνα: Gutenberg, σελ. 88-90.
7. Βλ. στο: Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, Opera, ό.π., σελ. 18. Αντίστοιχα, για τη μέθοδο αποκόμισης αντικειμένων από το συνηθισμένο νόημα τους στο κίνημα του σουρεαλισμού, βλ. Argan Giulio Carlo, *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970*, ό.π., σελ. 246.
8. Βλ. στο: Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, ό.π., σελ. 18.
9. Freud Sigmund (2009:1919), *Το ανοίκειο*, μτφρ. Βαϊκούση Έμμη, Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 13-25.
10. Αν σύμφωνα με τον Arnason, «η ουσία του σουρεαλισμού ήταν η εξατομίκευση και η απομόνωση» και κάθε καλλιτέχνης έθετε ως πρωταρχικό στόχο να είναι μοναδικός, ο De Chirico στρέφει αυτή την αναζήτηση της μοναδικότητας προς τον θεατή: τον αναγνωρίζει ως ξεχωριστή οντότητα και δημιουργεί έργα που απευθύνονται στην ιδιαιτερότητα του εκάστοτε παραλήπτη. Βλ. Arnason H. H., *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία*, ό.π., σελ. 262.
11. Η Giuliana Katz είναι πτυχιούχος κλασικής αρχαιολογίας με διδακτορικό στην ιταλική λογοτεχνία και είναι απόφοιτος του Toronto Art Therapy Institute. Σήμερα είναι καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο του Τορόντο. Το ερευνητικό πεδίο της εκτείνεται από την τέχνη και την λογοτεχνία μέχρι την ψυχανάλυση. Πιο αναλυτικά, βλ. <https://www.utm.utoronto.ca/> λήμμα Giuliana Katz.
12. Katz Giuliana (2013), μαγνητοσκοπημένη ομιλία στο <http://www.faculty.utoronto.ca/arc/college/archives/> Oct. 30, 2013.
13. Αυτόθι.
14. *The artist and his mother*, Collection Edward James, London.
15. Βλ. σχετ. Katz Giuliana (2013), μαγνητοσκοπημένη ομιλία, ό.π. και Krystal Henry (1966), *Giorgio de Chirico: Ego states and artistic production*, American Imago, Spring 1966, vol. 23, issue 3, σελ. 220.
16. Πιο συγκεκριμένα, «η ταύτιση είναι η διαδικασία κατά την οποία το παιδί προσπαθεί να μοιάσει στον γονέα του ίδιου φύλου, υιοθετώντας τις αντιλήψεις και αξίες του.», στο Feldman S. Robert (2009:2008), *Εξελικτική ψυχολογία – Διά βίου ανάπτυξη*, μτφρ. Αντωνοπούλου Ζωή, Αθήνα: Gutenberg, σελ. 318.

17. Ο Henry Krystal ήταν ψυχίατρος και καθηγητής στο Michigan State University. Επιζών από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης των Ναζί κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και ο οποίος ανέπτυξε θεραπευτικές μεθόδους αντιμετώπισης του ψυχολογικού τραύματος γνωστού ως «η ενοχή του επιζήσαντα». Τα βιογραφικά στοιχεία προέρχονται από αφιέρωμα της εφημερίδας New York Times στον Henry Krystal με αφορμή τον θάνατό του. Βλ. σχετ. «Henry Krystal, 90, Holocaust Trauma Expert and Survivor.» στο New York Times, 17 October 2015, page D8 of the New York edition.
18. Krystal Henry, *Giorgio de Chirico: Ego states and artistic production*, ό.π., σελ. 216-218.
19. Ό.π., σελ. 218.
20. Ό.π., σελ. 212.
21. Katz Giuliana, μαγνητοσκοπημένη ομιλία, ό.π. Ενδεχομένως στην έννοια της «αρχαιολογίας της ψυχής» να βρίσκεται η απάντηση στο γιατί ο De Chirico επιμένει σε κείμενα και συνεντεύξεις του ότι το έργο του δεν σχετίζεται με την ελληνική μυθολογία ούτε τον ενδιαφέρει η ελληνική αρχαιότητα. Παραθέτουμε λόγια του καλλιτέχνη: «Το ότι σε μερικούς πίνακές μου υπάρχει και μια ελληνική κολώνα ερμηνεύεται πως τάχα μιμούμαι τους Έλληνες... αγαπώ την Ελλάδα όμως δεν αισθάνομαι καμία επίδραση της αρχαίας ελληνικής σκέψης στο έργο μου.» Επίσης: «Η Ελλάδα δεν έχει την παραμικρή σχέση με τη ζωγραφική μου. Ναι μεν κατά καιρούς έχω βάλει στους πίνακές μου ναούς, κάποια αγάλματα και κομμάτια από σπασμένες κολώνες, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι είμαι επηρεασμένος από την Ελλάδα... η Ελλάδα δεν έχει καμία, μα καμία σχέση, απεναντίας εγώ είμαι κατεξοχήν ανθέλληνας.» στο Καφενταράκη Δέσποινα, *Η Αινιγματικότητα του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο*, ό.π., σελ. 22, παράθεση από Μάρκου Γ. (1990), *Κουβεντιάζοντας με τον Τζιόρτζιο ντε Κίρικο*, Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση, σελ. 44-45 και σελ. 59 αντίστοιχα.
22. Katz Giuliana, μαγνητοσκοπημένη ομιλία, ό.π. Η ανάκληση της ιστορικής μνήμης στα έργα του De Chirico δεν είναι μια περίπτωση οικειοποίησης του παρελθόντος, ανάλογη με την χρήση των μηχανισμών άμυνας, όπως η ενδοβολή, η ταύτιση και η παλινδρόμηση. Δεν πρόκειται για απόπειρα ανάδειξης του παρόντος που αντλεί στοιχεία από το ένδοξο ιστορικό παρελθόν.
23. Λοιζίδη Νίκη (1987), *Ο Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο και η Σουρεαλιστική Επανάσταση*, Νεφέλη, Αθήνα 1987, σελ. 161.
24. Krystal Henry, *Giorgio de Chirico: Ego states and artistic production*, American Imago, Spring 1966, vol. 23, issue 3, p. 223.
25. Αυτόθι (μετάφραση δική μας).
26. Λοιζίδη Νίκη (1987), *Ο Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο και η Σουρεαλιστική Επανάσταση*, ό.π., σελ. 178.
27. Βλ. σχετ. Freud Sigmund, *Το ανοίκειο*, ό.π. Το πρωτότυπο κείμενο του Hoffmann υπάρχει στην συλλογή μυθιστορημάτων του συγγραφέα Hoffmann E.T.A. (2015), *Νυχτερινά*, μτφρ. Καλιφατίδης Γιάννης, Αγγελή Ηλιάνα, Αθήνα: Σμίλη.
28. Λοιζίδη Νίκη, *Ο Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο και η Σουρεαλιστική Επανάσταση*, ό.π., σελ. 167.
29. Katz Giuliana, μαγνητοσκοπημένη ομιλία, ό.π.
30. Αυτόθι.
31. Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, Opera, Αθήνα, 2001, σελ. 90.
32. Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, Opera, Αθήνα, 2001, σελ. 90.
33. Katz Giuliana, μαγνητοσκοπημένη ομιλία στο <http://www.faculty.utoronto.ca/arc/college/archives/> Oct. 30, 2013, και Krystal Henry, *Giorgio de Chirico: Ego states and artistic production*, American Imago, Spring 1966, vol. 23, issue 3, p. 221.
34. Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, ό.π., σελ. 150. Σε μια επιστολή από την αλληλογραφία του De Chirico με τον Breton, την οποία δημοσιεύει ο Breton στο περιοδικό Littérature τον Μάρτιο του 1922, ο De Chirico αναφέρει ότι οι άνθρωποι έχουν πλέον ανάγκη από πιο στέρεα θεμέλια, βλ. σχετ. André Breton, Une lettre de Chirico στο Littérature, no.1 (new series), March 1922, σελ. 11.
35. Λοιζίδη Νίκη, *Ο Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο και η Σουρεαλιστική Επανάσταση*, ό.π., σελ. 194.

Βιβλιογραφία

- Argan, G. C. (2014:2002). *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970* (μτφρ. Παπαδημήτρη Λίνα). Κρήτη: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Arnason, H. H. (1955). *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία* (μτφρ. Κοκαβέσης Φώτης). Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2001). *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*. Αθήνα: Opera.
- Feldman, S. R. (2008/2009). *Εξελικτική ψυχολογία – Διά βίου ανάπτυξη* (μτφρ. Αντωνοπούλου Ζωή). Αθήνα: Gutenberg.
- Freud, S. (1919/2009). *Το ανοίκειο* (μτφρ. Βαϊκούση Έμμη). Αθήνα: Πλέθρον.
- Jackson, B. (1999). *Art, Culture and the Semiotics of Meaning: Culture's Changing Signs of Life in Poetry, Drama, Painting and Sculpture (Semaphores and Signs)*, United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Καφενταράκη, Δ. (2013). *Η Αινιγματικότητα του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο*, Αθήνα: Μετρονόμος.
- Λοιζίδη, Ν. (2013). *Ο μοντερνισμός και οι μύθοι του: Δώδεκα μελέτες για τα μοντέρνα καλλιτεχνικά κινήματα*. Αθήνα: Νεφέλη.
- McMurtrie, R. J. (2016). *The semiotics of Movement in Space*. New York: Routledge.
- Μάρκου Γ. (1990). *Κουβεντιάζοντας με τον Τζιόρτζιο ντε Κίρικο*. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.
- Πάγκαλος, Π. (2012). *Η ιστορία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*, Αθήνα: Gutenberg.

Διαλέξεις

- Katz Giuliana (2013), μαγνητοσκοπημένη ομιλία στο <http://www.faculty.utoronto.ca/arc/college/archives/Oct.30,2013>.

Περιοδικά/Εφημερίδες

- Krystal, H. 90, Holocaust Trauma Expert and Survivor στο New York Times, 17 October 2015, page D8 of the New York edition.
- Breton, A. (1920). Une lettre de Chirico, *Littérature*, 1.
- Krystal, H, (1966). Giorgio de Chirico: Ego states and artistic production, *American Imago*, (23)3.