

Giorgio De Chirico Salvador Dalí

Τὸ ὄνειρο ὡς ὄχημα
ἀπὸ τῆ Μεταφυσικῆ
στὸν Ὑπερρεαλισμό



Ὁρέστης Π. Κύρτσης



Ἀθήνα 2008

Giorgio De Chirico Salvador Dalí

Τὸ ὄνειρο ὡς ὄχημα
ἀπὸ τῆ Μεταφυσικῆ
στὸν Ὑπερρεαλισμό



Ὁρέστης Π. Κύρτσης

Εἰσαγωγικά

Στὴ Γαλλία τοῦ μεσοπολέμου, αναπτύσσεται ὁ Ὑπερρεαλισμός, ἓνα νέο ἐπαναστατικὸ κίνημα τέχνης ποὺ ξεκίνησε ἀπὸ τὴ λογοτεχνία.

Ὁ Ὑπερρεαλισμός ἐπιδίωξε ριζοσπαστικές ἀλλαγές στὸ χῶρο τῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ τῆς σκέψης γενικώτερα, ἀσκώντας ἐπίδραση σὲ μεταγενέστερες γενιές καλλιτεχνῶν. Τὸ ὄνομα εἶχε πλαστεῖ τὸ 1924 γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴ λαχτάρα πολλῶν νέων καλλιτεχνῶν νὰ δημιουργήσουν κάτι πιὸ πραγματικὸ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα¹. Οἱ ἐκπρόσωποι τοῦ Κινήματος, ποὺ θεωρήθηκε ὡς τὸ τελευταῖο – καὶ συνάμα πιὸ σημαντικὸ – ἀπὸ τὰ κινήματα τῆς Πρωτοπορίας², ἀντέδρασαν σὲ αὐτὸ ποὺ οἱ ἴδιοι ἐρμήνευαν ὡς βαθιὰ κρίση τοῦ Δυτικοῦ πολιτισμοῦ, προτείνοντας μίαν εὐρύτερη ἀναθεώρηση τῶν ἀξιῶν, σὲ κάθε πτυχὴ τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, ἀντλώντας ἐπιρροὴ ἀπὸ τὶς ψυχαναλυτικὲς θεωρίες τοῦ Φρόυντ καὶ τὴν πολιτικὴ σκέψη τοῦ Μάρξ. Ὡς κύριο μέσο ἔκφρασης, τόσο στὴ λογοτεχνία ὅσο καὶ στὶς εἰκαστικὲς τέχνες, προέβαλαν τὸν «αὐτοματισμό», ἐπιδιώκοντας τὴ διερεύνηση τοῦ ἀσυνειδήτου, τὴν ἀπελευθέρωση τῆς φαντασίας «μὲ τὴν ἀπουσία κάθε ἐλέγχου ἀπὸ τὴ λογικὴ³» καὶ διακηρύσσοντας τὴν ἀπόλυτη ἀντίθεση σὲ κάθε εἶδους κομπορμισμὸ.

Ἡ ἐμπλοκὴ τοῦ Giorgio De Chirico ὅσο καὶ τοῦ Salvador Dali στὴν ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ κινήματος ἀπὸ εἰκαστικὴ σκοπιά – διαφορετικὴ σὲ κάθε περίπτωση – ὑπῆρξε καθοριστικὴ. Ὁ De Chirico, βέβαια, ποτὲ δὲν ἀπετέλεσε ὀργανικὸ στοιχεῖο τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ, ἀλλὰ περισσότερο ἦταν ὁ ἐπινοητὴς τῆς Μεταφυσικῆς Σχολῆς⁴. Ὡστόσο, στὴν πραγματικότητα,

¹ E. H. Gombrich, *Τὸ χρονικὸ τῆς Τέχνης*, MIET 1998, σελ. 592

² Παρίσης Ἰωάννης, Παρίσης Νικῆτας, *Λεξικὸ Λογοτεχνικῶν Ὁρῶν*, Πατάκη 1999, σελ. 191

³ André Breton, *Τὸ Σουρρεαλιστικὸ Μανιφέστο* (1924)

⁴ Τὸ 1915, ἱδρύσε στὴ Φερράρα μαζὶ μὲ τὸν πρῶην φουτουριστὴ C. Cara τὴ Μεταφυσικὴ Σχολή.

ἀποτέλεσε πρόδρομο τοῦ κινήματος τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ, ἔστω καὶ ἐν ἀγνοίᾳ του. Οἱ ἴδιοι οἱ ὑπερρεαλιστές, οἱ ὁποῖοι ἐμπνεύστηκαν ἀπὸ τὴ μεταφυσικὴ του, στὸ τέλος τὸν ἀποκήρυξαν λόγω τῆς νεοκλασσικῆς (ἢ νεοακαδημαϊκῆς⁵) στροφῆς του. Χαρακτηριστικὸς ἐκπρόσωπος τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθεῖ ὁ Dali, ὡς ντανταϊστής, ὁ ὁποῖος μέσῳ τῆς παρανοϊκο-κριτικῆς μεθόδου⁶ ποὺ ἐπινοεῖ, εἰσδύει στὸ ἀσυνείδητο μὲ ὑπερρεαλιστικὰ μέσα. Παρὰ ταῦτα καὶ ἐκεῖνος καταλήγει νὰ διαγραφεῖ ἀπὸ τοὺς ὑπερρεαλιστές, λόγω πολιτικῶν θέσεων αὐτός.

Στόχος αὐτῆς τῆς πραγματείας εἶναι πρῶτον ἡ παρουσίαση τοῦ εἰκαστικοῦ ἔργου τῶν δύο καλλιτεχνῶν καὶ δεύτερον ἡ ἀντιπαραβολὴ καὶ ἡ εὕρεση κοινῶν τόπων στὴν ἐκδίπλωση τῆς ζωγραφικῆς τους διαδρομῆς. Μιᾶς διαδρομῆς ἀπὸ τὴ Μεταφυσικὴ στὸν Ὑπερρεαλισμό⁷, μὲ κοινὸ στοιχεῖο τὴ διάσταση τοῦ Ὀνείρου.

⁵ Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ὁ Καλλιτέχνης ὡς Ἱστορικὸ Ὑποκείμενο ἀπὸ τὸν 19^ο στὸν 21^ο Αἰῶνα*, Ἄγρα, 2004, σελ. 137

⁶ Ἀναλύεται παρακάτω

⁷ Μὲ στόχο τὸν Ὑπερρεαλισμό.

Giorgio De Chirico

Ἡ ζωὴ του



Ὁ De Chirico γεννήθηκε στὸ Βόλο τὸ 1888 ἀπὸ Ἰταλοὺς γονεῖς. Τὸ ἐλληνικὸ περιβάλλον καὶ ὁ ἐλληνικὸς πολιτισμὸς, μέσα στὸν ὁποῖο μεγάλωσε, ὑπῆρξε πηγὴ ἔμπνευσης γιὰ ἐκεῖνον. Τὴν περίοδο 1903-5, φοίτησε στὴν Ἀνωτάτη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, μὲ δασκάλους τοὺς Γεώργιο Ροῖλό, Κωνσταντῖνο Βολονάκη καὶ Γιώργο Ἰακωβίδη. Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1906, ἐγκαταστάθηκε μαζί μὲ τὴ μητέρα καὶ τὸν ἀδελφὸ του στὸ Μόναχο, ὅπου ξεκίνησε σπουδὲς στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν, παρακολουθώντας μαθήματα σχεδίου καὶ ζωγραφικῆς. Τὴν ἴδια περίπου περίοδο ἤρθε σὲ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Nietzsche, τὸ ὁποῖο ἐπέδρασε καταλυτικὰ στὴν ἐξέλιξή του καὶ στὴ διαμόρφωση τῆς τεχνοτροπίας του. Τὸ 1911 ἐγκαθίσταται στὸ Παρίσι καὶ ἐκμεταλλευόμενος τὶς διασυνδέσεις τοῦ ἀδερφοῦ του γίνεται θερμὰ δεκτὸς στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους. Σύντομα ἐντάχθηκε σὲ ἕναν εὐρύτερο κύκλο καλλιτεχνῶν ποὺ περιελάμβανε διάσημους ζωγράφους ὅπως ὁ Pablo Picasso καὶ ὁ Francis Picabia. Στὴ Φεράρα, συνδέθηκε μὲ τὸ ζωγράφο Soffici καὶ τὸ συγγραφέα Papini, ἐπιδιώκοντας τὴ διάδοση τῆς Μεταφυσικῆς Ζωγραφικῆς (*Pittura metafisica*) στὴν Ἰταλία. Τὸ 1918 ἐγκαταστάθηκε στὴ Ρώμη. Λίγους μῆνες ἀργότερα ὁργανώθηκε ἡ πρώτη μεγάλη ἀτομικὴ του ἔκθεση, στὴ γκαλερί Bragaglia (*Casa d'Arte Bragaglia*), ἡ ὁποία ὅμως δὲ στέφθηκε μὲ ἐπιτυχία. Στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1920, στὸ πλαίσιο μίας βαθιᾶς ἀλλαγῆς, ξεκίνησε νὰ ἀντιγράφει ἔργα τῶν Δασκάλων τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, ἀναπτύσσοντας ἕνα νεοκλασσικὸ ὕφος, σημαντικὰ διαφοροποιημένο ἀπὸ τὶς προγενέστερες δημιουργίες του. Τότε, οἱ ὑπερρεαλιστὲς τὸν ἀποκήρυξαν, ὅπως προαναφέρθηκε στὴν εἰσαγωγή. Τὸ 1925 ἐγκαταστάθηκε ἐκ νέου στὸ Παρίσι, ὅπου ἀκολούθησε μία ιδιαίτερα παραγωγικὴ περίοδος κατὰ τὴν ὁποία ἀπέκτησε σημαντικὴ

φήμη, τόσο στὴ γαλλικὴ πρωτεύουσα ὅσο καὶ σὲ ἄλλες χῶρες τῆς Εὐρώπης. Ἡ δεύτερη παραμονὴ του στὸ Παρίσι διήρκεσε μέχρι τὸ 1929. Τὴν ἴδια περίοδο ἐκδόθηκε τὸ μυθιστόρημά του, μὲ τίτλο *Ἑβδόμερος* (*Hebdomeros*), ἐνῶ φιλοτέχνησε ἐπίσης μία σειρὰ λιθογραφιῶν γιὰ μία ἔκδοση τῆς ποιητικῆς συλλογῆς *Caligrammes* του Apollinaire. Στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 μετακόμισε ἀρκετὲς φορές, ἀναζητῶντας κατάλληλες συνθῆκες γιὰ τὴν ἑκθέση τῶν ἔργων του. Ἐξῆσε γιὰ ἓνα διάστημα στὴν Ἰταλία, συμμετέχοντας στὴ Μπιενάλε τῆς Βενετίας καὶ ἐπέστρεψε στὸ Παρίσι τὸ 1934, ὅπου ξεκίνησε νὰ φιλοτεχνεῖ μία νέα σειρὰ ἔργων, *Τὰ μυστηριώδη λουτρά* (*Bagni misteriosi*), τὰ ὁποῖα προορίζονταν γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ ποιήματος *Μυθολογία* (*Mythologie*) τοῦ Cocteau. Τὸ 1935 ἐγκαταστάθηκε στὴ Νέα Ὑόρκη, ὅπου ἔζησε γιὰ τὰ ἐπόμενα δύο χρόνια καὶ ὀργάνωσε συνολικὰ πέντε ἐκθέσεις ἔργων του. Παρὰ τὴν ἐπιτυχία τους, ἐπέστρεψε στὴν Ἰταλία, τὸ 1938. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς δεκαετίας τοῦ 1940, τὸ ἔργο του παρουσιαζόταν τακτικὰ στὴν Ἰταλία, ἐνῶ ὁ ἴδιος συνέχισε νὰ ἀναλαμβάνει δημόσιες παραγγελίες, ἔχοντας υἱοθετήσει μία πολεμικὴ ἐνάντια στὴ μοντέρνα τέχνη. Τὸ 1942 συμμετεῖχε στὴν 23ῃ Μπιενάλε τῆς Βενετίας, παρουσιάζοντας τὰ ἔργα του σὲ δική του αἴθουσα, χωρὶς ὥστόσο νὰ δεχθεῖ θετικὲς κριτικές. Τὸ ὕστερο ἔργο του ἀντιμετωπίστηκε μὲ ἔντονη διάθεση ἀμφισβήτησης ἀπὸ τοὺς κριτικούς, ἐνῶ ἀπὸ τὴν πλευρὰ του ὁ De Chirico θεωροῦσε τὸν ἑαυτό του ἀδικημένο, μὲ βάση τὴ συνολικὴ προσφορά του στὸ μοντερνισμό. Μέσα ἀπὸ μία πληθώρα δοκιμίων, ἐξέφρασε τὴν ἀντίθεσή του σὲ αὐτὸ ποὺ ὁ ἴδιος ἀντιλαμβανόταν ὡς «δικτατορία» τοῦ μοντερνισμοῦ, ἐνῶ τὴν περίοδο 1950-3 ὀργάνωσε «ἀντι-Μπιενάλε», παρουσιάζοντας ἔργα «ἀντι-μοντέρνων» καλλιτεχνῶν. Τὰ ἐπόμενα χρόνια σημειώθηκε μία σειρὰ ἀπὸ σκάνδαλα καὶ δίκες ποὺ σχετίζονταν μὲ πλαστογραφήσεις ἔργων του. Ἀσχολήθηκε συστηματικὰ μὲ τὸ θέατρο, ἐνῶ ξεχωρίζουν ἐπίσης τὰ «νεομεταφυσικὰ» ἔργα του, ποὺ ἐκτέθηκαν γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Μιλάνο, τὸ 1968. Τὸ 1974 τιμήθηκε ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν, ἐνῶ τὸν ἐπόμενο χρόνο διορίστηκε μέλος τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας. Ὁ De Chirico πέθανε τὸ 1978 στὴ Ρώμη.

Τὸ ἔργο του

Οἱ πίνακές του διέπονται ἀπὸ ὁραματικά καὶ ποιητικά στοιχεῖα, ἐνῶ χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη ἔμφαση τοῦ De Chirico σὲ αἰνιγματικές συνθέσεις καὶ στὴν ἀμφισημία τῶν ἀντικειμένων. Τὸ νεοκλασσικὸ ὕφος ποὺ υἱοθέτησε μετὰ τὸ 1919, ὅπως καὶ σχεδὸν τὸ σύνολο τῶν ἔργων του



Τὸ τραγοῦδι τοῦ ἔρωτα, 1914

μετὰ τὴν περίοδο τῆς Μεταφυσικῆς Ζωγραφικῆς του, θεωρήθηκε ἀπὸ πολλοὺς κριτικούς ὑποδεέστερο, ὡστόσο ἡ παραγωγή του κατὰ τὴν περίοδο 1911-1919 ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὴν πλειοψηφία τους ὡς σημαντικὴ καὶ ξεχωριστὴ στὴν ἱστορία τῆς μοντέρνας τέχνης.

Ὁ De Chirico μόνος του καὶ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ρεῦμα τῆς

ἐποχῆς του, ἔχτισε μετὰ 1910 – 1916 τὸ σκηνικὸ ἐνὸς θεάτρου φαντασμάτων καὶ τὸ χῶρο μιᾶς ὄνειρικῆς μείξης τοῦ πραγματικοῦ μὲ τὸ φανταστικό.⁸ Ὁ Soffici, Ἰταλὸς κριτικὸς τέχνης, εἶχε πεῖ ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ ζωγραφικὴ, θὰ μπορούσε νὰ ὀριστεῖ ὡς μιὰ ὄνειρικὴ διάλεκτος⁹. Ἡ ἀπόλυτὴ ἐνάργεια τῆς τεχνικῆς του σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ σχεδὸν ἐπικίνδυνα διαστήματα ποὺ ἀναμένουν ἀδόκητα συμβάντα, θυμίζουν ἀνήσυχα ὄνειρα καὶ ὁράματα ποὺ πιθανὸν βλέπει κανεὶς στὴν ὑπναγωγικὴ

⁸ Εἰρήνη Φλώρου, *Μοντέρνα Τέχνη – Μιὰ Πρώτη Προσέγγιση*, ΑΣΚΤ, 2001, σελ. 113

⁹ Φράση τὴν ὁποία ἐπανέλαβε ὁ Apollinaire

κατάσταση μεταξὺ ὕπνου καὶ ξύπνου¹⁰. Ὁ πύργος, ὅπως ἡ ἀτμομηχανή, ὁ τοῖχος καὶ ὁ λαβύρινθος τῶν ἀψίδων, ἀπεικονίζονται στὴν πλειονότητα τῶν ἔργων του. Τοποθετημένος ὁ πύργος σὲ πρῶτο πλάνο, γίνεται κάποτε τὸ κυρίαρχο θέμα τοῦ καμβᾶ. Αὐτοὶ οἱ (κάπως ἀγεωμέτρητοι) πύργοι, ἔχουν σχεδὸν πάντα ἓνα βαθυλωνιακὸ ὕφος, καθὼς ἀποτελοῦνται ἀπὸ τρεῖς ὀρόφους - ἐπίπεδα, ὅπως ἀκριβῶς ὀρίζει τὸ ἀρχετυπικὸ πρότυπο. Σὲ κάθε περίπτωση λειτουργοῦν ὡς φαλλικὰ σύμβολα ποὺ ἔλκουν τὴν ἐπιρροή τους ἀπὸ τὴν φροϋδική θεωρία.¹¹



Ἡ
Κατάκτηση
τοῦ
φιλοσόφου,
1914

Τὸ ἔργο του
χαρακτηρίζεται
ἀπὸ στέρεες,
εὐθείες καὶ
μακριές ἴσιες
γραμμές, ἐνῶ οἱ
ὄγκοι εἶναι
συνηθέστατα
ἐκτὸς κλίμακας.
Οἱ ἀντιθέσεις τῆς
σκιᾶς καὶ τοῦ
φωτὸς εἶναι
ἐξαιρετικὰ ὀξείες
στοὺς πίνακές του
καὶ τὰ χρώματα
ποὺ χρησιμοποιεῖ
διακρίνονται ἀπὸ
ἀπλότητα καὶ

γεμίζουν, ἀρκετὲς φορές, πλακάτες – καθαρὲς φόρμες. Θὰ πρέπει νὰ συμφωνήσουμε ὅτι τὸ κύριο συναίσθημα ποὺ ἀποπνέουν οἱ ἀπόκοσμες συνθέσεις μὲ τὰ μοναχικὰ κοιμισμένα - ἴσως τυφλὰ - ἀγάλματα καὶ τὶς

¹⁰ Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, Phaidon, 1980, σελ. 149

¹¹ Werner Helwig, *De Chirico – Peinture Métaphysique*, Fernand Hazan, 1969, σελ. 11

κοῦκλες, τοὺς ἔρημους δρόμους, τὰ ρολόγια ποὺ μεταδίδουν τὴν αἴσθηση ὅτι εἶναι σταματημένα, τὰ μακρινὰ τραῖνα ποὺ περνοῦν ἄηχα στὸν ὀρίζοντα, τὶς ἀπογευματινὲς σκληρὲς καὶ μακριὲς σκιές, τοῦ De Chirico, εἶναι ἡ ἔρημιὰ καὶ ἡ μοναξιὰ - μοναχικότητα. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τὸ ἔργο *Μυστήριο καὶ Μελαγχολία Ἐνὸς Δρόμου*— ὅπου ξεχωρίζουν οἱ σκιές μόνο τῶν ἀνθρώπων ποὺ ζοῦν, ποὺ κινοῦνται στὸ δρόμο, τοῦ μικροῦ κοριτσιοῦ ποὺ παίζει μὲ τὸ τσέρκι, δίχως τὴν ἀληθινὴ ζωή, μὲ τὴ μελαγχολία ποὺ προκαλεῖ ἡ ἀνάμνηση τῆς ὑπαρξῆς. Ἡ φιλοδοξία τοῦ De Chirico ἦταν νὰ αἰχμαλωτίσει τὴν αἴσθηση τοῦ ἀνεξήγητου ποὺ μπορεῖ νὰ μᾶς συντρίψει, ὅταν συναντᾶμε κάτι ἀπροσδόκητο καὶ τελείως αἰνιγματικό¹².

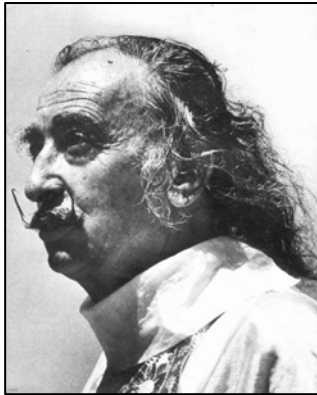


*Μυστήριο
καὶ
Μελαγχολία
Ἐνὸς
Δρόμου,
1914*

¹² E. H. Gombrich, *Τὸ χρονικὸ τῆς Τέχνης*, MIET 1998, σελ. 590

Salvador Dali

Ἡ ζωή του



Ὁ Dali γεννήθηκε στὴν πόλη Φιγέρας τῆς Ἰσπανίας. Χάρη κυρίως στὴν συμπαράσταση τῆς μητέρας του, παρακολούθησε τὰ πρῶτα μαθήματα ζωγραφικῆς στὴ Δημοτικὴ σχολὴ σχεδίου τῆς πόλης του. Τὸ 1916 φιλοξενήθηκε ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τοῦ τοπικοῦ καλλιτέχνη Ramon Pichot, ὅπου καὶ ἤρθε σὲ ἐπαφὴ γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὴν μοντέρνα ζωγραφικὴ. Τὸ 1922 ἐγκαταθίσταται στὴ Μαδρίτη ὅπου ξεκινᾷ τὶς σπουδές του στὴν Ἀκαδημία τῶν Τεχνῶν (Academia de San Fernando). Αὐτὴ τὴν περίοδο, ὁ Dali πειραματίζεται μὲ τὸν κυβισμό, ἂν καὶ οἱ γνώσεις του γύρω ἀπὸ τὸ νέο αὐτὸ κίνημα εἶναι ἀρχικὰ ἐλλιπεῖς καὶ στὴ Μαδρίτη δὲν ὑπάρχουν ἄλλοι κυβιστὲς καλλιτέχνες. Ἐπίσης, ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ ρζοσπαστικὸ κίνημα τοῦ ντανταϊσμοῦ τὸ ὁποῖο θὰ ἐπηρεάσει σημαντικὰ τὸ ἔργο του σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ζωῆς του. Συνδέεται φιλικὰ μὲ τὸν ποιητὴ Federico Garcia Lorca καὶ μὲ τὸν σκηνοθέτη Luis Bunuel. Τὸ 1926 ἀποβάλλεται ἀπὸ τὴν ἀκαδημία λίγο πρὶν τὶς τελικὲς του ἐξετάσεις¹³. Τὴν ἴδια χρονιά, ἐπισκέπτεται τὸ Παρίσι ὅπου συναντᾷ τὸν Picasso. Τὰ ἐπόμενα χρόνια, στὰ ἔργα του ἀποτυπώνονται ἰσχυρὲς ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Picasso, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἀρχίζει νὰ διαφαίνεται ἓνα προσωπικὸ ὕφος στοὺς πίνακες του. Οἱ ἐκθέσεις ἔργων του στὴ Βαρκελώνη προκαλοῦν ἀρκετές συζητήσεις ἀλλὰ καὶ διαφωνίες μεταξὺ τῶν κριτικῶν τέχνης. Τὸ 1929, ὁ Dali συνεργάζεται μὲ τὸν Bunuel γιὰ τὴ δημιουργία τῆς ταινίας Ἀνδalousιανὸς Σκύλος. Ὁ Dali βοηθᾷ οὐσιαστικὰ στὸ σενάριο τῆς ταινίας, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἕως σήμερα τὴν πιὸ καθαρὴ ἐφαρμογὴ τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ στὸν κινηματογράφο. Παράλληλα, γνωρίζει τὴ μελλοντικὴ σύζυγό του καὶ μούσα του, τὴ Gala. Τὴν ἴδια περίοδο, γίνεται καὶ ἐπίσημα μέλος τοῦ ὑπερρεαλιστικοῦ κινήματος. Στὶς ἀρχὲς τῆς δεκατίας τοῦ 1930,

¹³ Κατηγορήθηκε ὡς ἀναρχικός. Λέγεται ὅτι εἶχε δηλώσει στοὺς καθηγητές του ὅτι δὲν ἦταν ἄξιοι νὰ τὸν κρίνουν

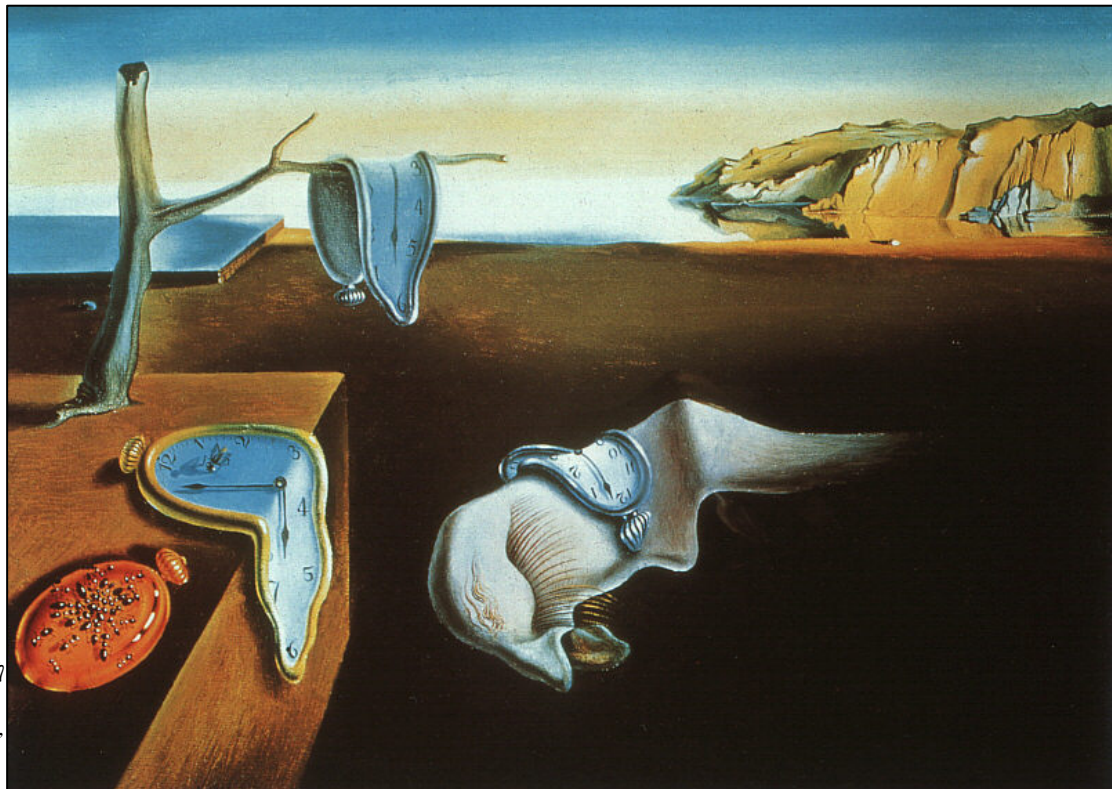
ἐπινοεῖ ἐπιπλέον τὴν Παρανοϊκο-κριτικὴ μέθοδο ποὺ προανεφέρθη στὴν εἰσαγωγή, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος ὑπερρεαλιστικῆς τεχνικῆς μὲ σκοπὸ τὴν πρόσβαση στὸ ἀσυνείδητο πρὸς ὄφελος τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ὁ Dali στηρίζει τὴ μέθοδο αὐτὴ στὴν ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπου νὰ λειτουργεῖ συνειρμικά, συνδέοντας εἰκόνες ἢ ἀντικείμενα ποὺ δὲ συνδέονται μεταξύ τους κατ' ἀνάγκη λογικά. Συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸν ὑπερρεαλιστικὸ αὐτοματισμὸ καὶ τὶς φροϋδικῆς θεωρίες γύρω ἀπὸ τὰ ὄνειρα. Ὁ Dali συμμετέχει στὴν πρώτη μεγάλη ὑπερρεαλιστικὴ ἔκθεση στὶς ΗΠΑ, τὸ 1932, ὅπου καὶ ἀποσπᾷ διθυραμβικὲς κριτικὲς. Λίγο ἀργότερα ὅμως, ὁ Breton τὸν διαγράφει ἀπὸ τὸ ὑπερρεαλιστικὸ κίνημα λόγῳ τῶν πολιτικῶν θέσεων του, σὲ ὅ, τι ἀφορᾷ τὴν ὑποστήριξη ποὺ φαίνεται νὰ παρέχει στὸ δικτάτορα Φράνκο τῆς Ἰσπανίας. Στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς διαμάχης, ὁ Dali δηλώνει πὼς ὁ ἴδιος εἶναι ὅλος ὁ ὑπερρεαλισμὸς, ἐνῶ ὁ Breton ἐπινοεῖ τὸν περίφημο ἀναγραμματισμὸ τοῦ ὀνόματος τοῦ Dali, *Avida Dollars*¹⁴ ἀσκῶντας κριτικὴ στὸ ἀμιγῶς ἐμπορικὸ πνεῦμα ποὺ κατὰ τὴ γνώμη τῶν ὑπερρεαλιστῶν εἶχε ἀναπτύξει. Μὲ τὸ ξέσπασμα τοῦ πολέμου στὴν Εὐρώπη, ὁ Dali μαζί με τὴ Gala, ἐγκαθίσταται στὶς Ἑνωμένες Πολιτεῖες (τὸ 1940) ὅπου καὶ θὰ ζήσει γιὰ τὰ ἐπόμενα ὀκτὼ χρόνια. Τὸ 1941 ἐργάζεται γιὰ τὴν Walt Disney πάνω στὴ δημιουργία ἐνὸς κινούμενου σχεδίου¹⁵. Τὸ 1942 δημοσιεύεται καὶ ἡ αὐτοβιογραφία του, *The Secret Life of Salvador Dali*. Μετὰ τὴν παραμονή του στὴν Ἀμερική, περνᾷ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωῆς του στὴν Ἰσπανία. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ δικτατορία τοῦ Φράνκο, προκαλεῖ δυσμενῆ σχόλια, τὰ ὁποῖα ἐπεκτείνονται συχνὰ καὶ στὰ καλλιτεχνικά του ἔργα. Τὴν περίοδο 1960 - 1974 ἐργάστηκε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ Θεάτρου – Μουσείου Gala – Salvador Dali στὸ Φιγέρας. Τὸ 1982 ὁ βασιλιᾶς Χουάν Κάρλος τῆς Ἰσπανίας τοῦ ἀπονέμει τὸν τίτλο τοῦ μαρκήσιου. Ὁ Dali πέθανε τὸ 1989 στὴν πόλη ποὺ γεννήθηκε. Ὁ τάφος του βρίσκεται μέσα στὸ Μουσεῖο του στὸ Φιγέρας.

¹⁴ Σὲ ἐλεύθερη μετάφραση ἁπλοῦς γιὰ δολλάρια

¹⁵ Πρόκειται γιὰ τὸ ἔργο *Destino* ποὺ προβλήθηκε ἐπισήμως τὸ 2003, 58 χρόνια μετὰ τὴν ὁλοκλήρωσή του, τὸ 1945

Τὸ ἔργο του

Οἱ πίνακες τοῦ Dali εἶναι ἐφιαλτικὲς εἰκόνες ὅπου συμβαίνουν μεταμορφώσεις καὶ παραμορφώσεις οἱ ὁποῖες φαίνονται πολὺ πειστικὲς ἐξ' αἰτίας τῆς σκληρῆς ρεαλιστικῆς τεχνικῆς τῆς ψευδαίσθησης, τὴν ὁποία χρησιμοποιεῖ. Οἱ πρωταρχικὲς του ἔννοιες καὶ εἰκόνες εἶναι σύμβολα ποὺ ἀντλεῖ ἀπὸ τὰ ψυχιατρικὰ καὶ ψυχαναλυτικὰ κείμενα τοῦ Freud καὶ τοῦ Lacan.¹⁶



Ἡ
Ἐπιμονὴ
τῆς
Μνήμης,
1931

Ἡ τεχνικὴ τῆς δημιουργίας τῆς διπλῆς εἰκόνας ἐξυπηρετεῖ στὴν ἐφαρμογὴ τῆς Παρανοϊκο-κριτικῆς μεθόδου¹⁷, ποὺ ἀποτελεῖ μόνιμη ἀφετηρία γιὰ τὸν Dali. Σύμφωνα μὲ τὸ πρόβλημα ποὺ θέτει ἡ Ἀντιληπτικὴ Ψυχολογία¹⁸, στὶς εἰκόνες αὐτὲς ὑπάρχει ὁπτικὴ ταυτότητα μεταξὺ δύο διαφορετικῶν ἀντικειμένων, οὕτως ὥστε ὅταν φαίνεται τὸ ἓνα ἀντικείμενο νὰ μὴ φαίνεται ταυτόχρονα τὸ ἄλλο καὶ ἀντιστρόφως, ἀκριβῶς ὅπως σὲ μία

¹⁶ Εἰρήνη Φλώρου, *Μοντέρνα Τέχνη – Μιὰ Πρώτη Προσέγγιση*, ΑΣΚΤ, 2001, σελ. 127

¹⁷ Ὁ ἴδιος ὁ Dali περιγράφει τὴν Παρανοϊκο-κριτικὴ ὡς «τὴν αὐθόρμητη μέθοδο τῆς ἀνορθολογικῆς γνώσης, βασισμένη στὴν κριτικὴ καὶ συστηματικὴ ἀντικειμενικότητα τῶν συσχετισμῶν καὶ ἐρμηνειῶν τῶν παραληρηματικῶν φαινομένων»

¹⁸ *Gestaltpsychologie* – Τὸ πρόβλημα τῆς ταυτόχρονης ἀντίληψης φόρμας καὶ βάθους

μαγικὴ εἰκόνα. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς τεχνικῆς τῆς ὀφθαλμαπάτης εἶναι τὸ ἔργο *Ἡ Εἰκόνα Ἐξαφανίζεται*, ὅπου μιὰ γυναικεῖα μορφή μέσα σ' ἓνα δωμάτιο σχηματίζει ταυτόχρονα τὸ προφίλ ἑνὸς ἀνδρικοῦ προσώπου. Μία ἀκόμη ἐφαρμογὴ αὐτῆς τῆς τεχνικῆς ὑπάρχει στὸ ἔργο *Ἐμφάνιση προσώπου καὶ φρουτιέρας σὲ παραλία*. Ὁ Dali



*Ἡ Εἰκόνα
Ἐξαφανί-
ζεται,
1938*

προσπάθησε νὰ μιμηθεῖ τὴ μαγικὴ σύγχυση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ὁνείρου¹⁹ – ποὺ ὑπάρχει στὰ ὄνειρα, ὅπου ἔχουμε συχνὰ τὴν παράξενη αἴσθηση πὼς ἄνθρωποι καὶ ἀντικείμενα ἢ ζῶα συγχωνεύονται καὶ τὸ ἓνα παίρνει τὴ θέση τοῦ ἄλλου²⁰. Σὲ ἓνα δημοσιογράφο ποὺ τὸν ρώτησε γιατί

εἶχε ζωγραφίσει τὴ Gala μὲ δύο ὠμές μπριζόλες στοὺς ὤμους, ἀπάντησε: «Μοῦ ἀρέσουν οἱ μπριζόλες καθὼς καὶ ἡ γυναῖκα μου – δὲ βλέπω τὸ λόγο γιατί νὰ μὴν τὶς ζωγραφίσω μαζί». ²¹

Ἡ τεχνικὴ του μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ ἐκείνη τοῦ Ραφαήλ. Αὐτὲς οἱ ζωγραφισμένες στὸ χέρι φωτογραφίες, ὅπως ὁ ἴδιος ἀποκαλεῖ τοὺς πίνακές του, ἔχουν κάτι ἀπὸ τὴν μεγαλοπρέπεια τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς τοῦ 19^{ου} αἰῶνα, ἐνῶ τὰ φωτεινὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιεῖ,

¹⁹ E. H. Gombrich, *Τὸ χρονικὸ τῆς Τέχνης*, MIET 1998, σελ. 593

²⁰ Ὡ. π.

²¹ Sarane Alexandrian, *Dali – Peintures*, Fernand Hazan, 1969, σελ. 11

παραπέμπουν στὸν Ἱμπρεσιονισμό²². Οἱ δομὲς τῶν θετικῶν ἐπιστημῶν ἀποτελοῦν μόνιμη πηγὴ ἔμπνευσης γιὰ τὸ Dali. Ἡ πυρηνικὴ φυσικὴ καὶ τὰ μαθηματικά, διαπλέκονται μὲ τρόπο μεγαλειώδη μέσα στὴ ζωγραφικὴ του. Κατεῖχε τὸν τρόπο ἐκεῖνο νὰ ἐκμεταλλεύεται στὸ ἔπακρο ἓνα τεράστιο εὔρος παραμορφώσεων – ἐξαϋλώσεων, τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, τοῦ χώρου, τοῦ ὑλικοῦ ποὺ χρησιμοποιεῖ, ἀκόμα καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του²³.

Ὁ Breton ἀνέδειξε ἀνάγλυφα τὴν οὐσία τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Dali, γράφοντας τὸ 1929 (γιὰ τὸν Ὑπερρεαλισμό) ὅτι ὑπάρχει ἓνα ψυχικὸ



Ἀτομικὴ
Λήδα,
1949

σημεῖο στὸ
ὁποῖο «ὁ
θάνατος καὶ
ἡ ζωὴ, τὸ
πραγματικὸ
καὶ τὸ
φανταστικόν,
τὸ παρὸν καὶ
τὸ μέλλον, τὸ
οἰκεῖο καὶ τὸ
ἀνοίκειο, τὸ
ψηλὸ καὶ τὸ
χαμηλόν,
παύουν νὰ
γίνονται
ἀντιληπτὰ μὲ
ἀντιθετικοὺς
ὅρους²⁴».

²² Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, Phaidon, 1980, σελ. 179

²³ Ὁ. π.

²⁴ André Breton, *Τὸ Δεύτερο Σουρρεαλιστικὸ Μανιφέστο* (1929)

Ἀντιπαραβολή

Ἡ μεταφυσικὴ ζωγραφικὴ τοῦ De Chirico ἔχει χωρὶς καμμία ἀμφιβολία στενὴ συγγένεια μὲ τὸν Ὑπερρεαλισμό. Ὁ Guillaume Apollinaire τὸν βοηθᾷ νὰ καταλάβει τὴ θέση του στὴ χωρία τῶν ὑπερρεαλιστῶν καὶ εἶναι σταθερὰ δίπλα του τὰ πρῶτα χρόνια ποὺ αὐτὸς βρίσκεται στὸ Παρίσι²⁵. Ὑφίσταται, ἀσφαλῶς, μιὰ ἀνταλλαγὴ ἰδεῶν καὶ ἀμοιβαίων ἐπιρροῶν μεταξὺ τοῦ De Chirico καὶ τοῦ ὑπερρεαλιστικοῦ κινήματος. Οἱ σχέσεις μεταξὺ Dali καὶ De Chirico, κυριώτατα στὸ ἐπίπεδο τῆς μαγικῆς - ὄνειρικῆς προοπτικῆς, ὀφείλονται στὶς συγγενεῖς προθέσεις τους.²⁶ Ἡ μὲ κάθε μέσο δημιουργία τοῦ ἀπόκοσμου καὶ τοῦ ἀσυνήθιστου – δηλαδὴ ἡ ὑποβολὴ τοῦ ζωντανοῦ ὑποκειμένου σὲ ἀκίνησία, ἡ μείξη τοῦ ὀργανικοῦ μὲ τὸ ἀνόργανο, μὲ μιὰ λέξη, ἡ ἐπανένωση ἀντιθετικῶν ὅρων, ὅπως εἶπε κι ὁ Breton, μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ ὠθεῖται ὁ ἴδιος ὁ θεατὴς νὰ ἀποκαταστήσει τὴ σύγκλιση τῆς εἰκόνας, ἀποτελοῦν ἓνα ὑπερρεαλιστικὸ κοινὸ τόπο²⁷. Προκειμένου νὰ φθάσουμε σ' αὐτὸ τὸ στόχο, τὸ παράλογο ἔχει λειτουργήσει ὡς μεσολαβητὴς ὥστε νὰ ἀρχίσουν νὰ συλλειτουργοῦν οἱ παραπάνω ἀντίθετες ἔννοιες. Οὐσιαστικά, ὁ θεατὴς καλεῖται νὰ λύσει αὐτὸ τὸ αἵνιγμα²⁸.

Ὡστόσο, θὰ ἦταν μᾶλλον ἄτοπο νὰ ἐξειδικεύσουμε τὴν παραπάνω παραδοχὴ στὴ σχέση Dali καὶ De Chirico²⁹, ἀλλὰ μᾶλλον αὐτὴ, ἀποτελεῖ μιὰ ὀλιστικὴ θεώρηση ποὺ σὲ κάθε περίπτωσιν τὴν ἐμπεριέχει. Καὶ τοῦτο διότι οἱ πίνακες τῶν δύο καλλιτεχνῶν παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ἴδιοι μεταχειρίζονται ἐξ ἴσου τὴ διάσταση τοῦ ὄνειρικοῦ³⁰, μᾶς δημιουργοῦν ἐντελῶς διαφορετικὴ ἐντύπωση καὶ συναισθήματα. Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ De Chirico, ἀποπνέει τὴν αἴσθηση μιᾶς ἀνήσυχης, εὐθραυστης θὰ λέγαμε, γὰ -

²⁵ Roger Cardinal, *Giorgio de Chirico and Surrealist Mythology*, Papers of Surrealism, Issue 2, 2004, σελ. 1

²⁶ Werner Helwig, *De Chirico – Peinture Métaphysique*, Fernard Hazan, 1969, σελ. 11 - 12

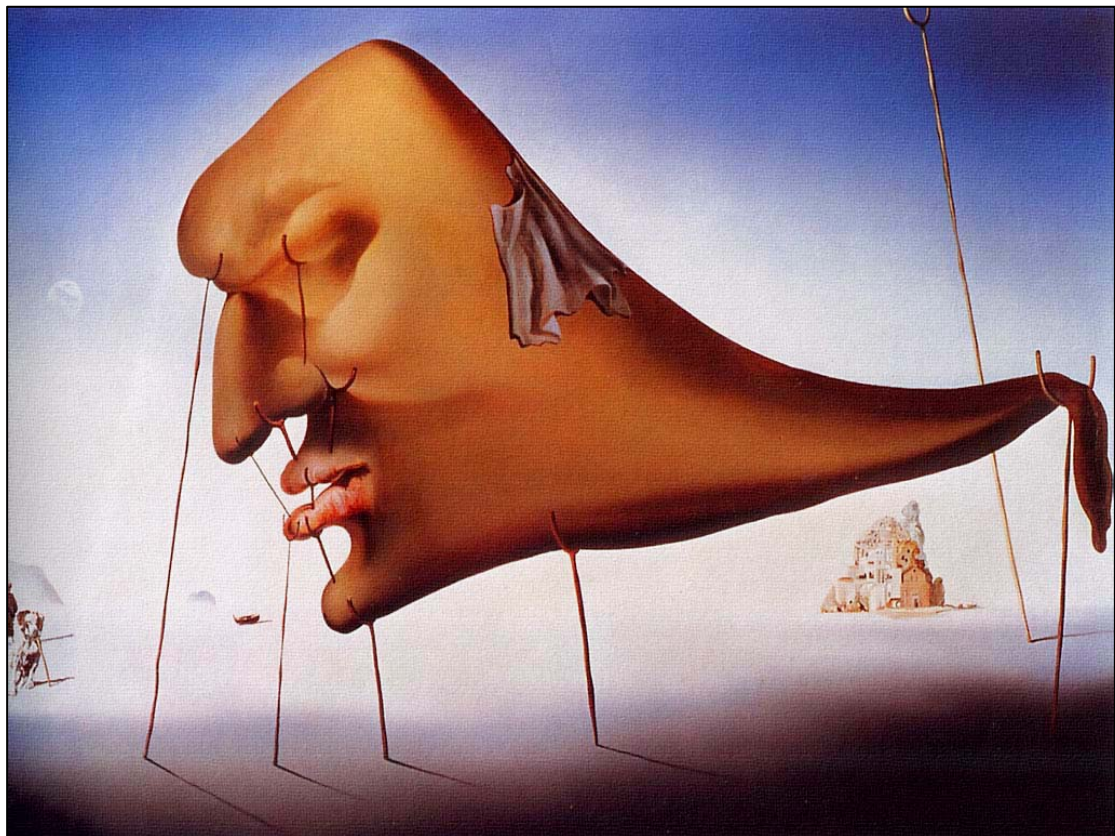
²⁷ Σχέσεις ποὺ ἀφοροῦν ἐξ ἴσου τὸν Max Ernst καὶ τὸν René Magritte

²⁸ Werner Helwig, *De Chirico – Peinture Métaphysique*, Fernard Hazan, 1969, σελ. 12

²⁹ Εἶναι ἓνας ὑπερρεαλιστικὸς τύπος ποὺ προσιδιάζει στὸν Dali, ἀλλὰ δὲ θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἰσχύει μεμονωμένα γιὰ τὸν De Chirico

³⁰ Θὰ λέγαμε ὅτι ὁ De Chirico εἰκονίζει ἀνήσυχον ὄνειρον, ἐνῶ ὁ Dali ἐφιάλτες

λήνης. Κυριαρχεῖται ἀπὸ μιὰ ἀπειλητικὴ ἀπουσία κίνησης. Στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς ἐντύπωσης συμβάλλει ἡ ἀπουσία ζώντων μορφῶν³¹, τὰ μεγάλα κενὰ διαστήματα, τὰ ξινὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται. Στὸν ἀντίποδα, στὸ ἔργο τοῦ Dali ὑπάρχει σὲ πλήρη ἀνάπτυξη μιὰ τερατώδης ἐπιθετικότητα, ἡ ὁποία γίνεται ἀντιληπτὴ μέσω τῆς ὑπερπληθωρικότητας τῶν συνθέσεων, τῶν ἐφιαλτικῶν μορφῶν, τῶν ἔντονων χρωμάτων, τῆς δυναμικῆς ἀποσύνθεσης τῶν σχημάτων. Σὲ ἐπίπεδο τεχνοτροπίας, διαπιστώνουμε τὴ χρήση περιγράμματος καὶ συμβολικὴ χρήση τῆς προοπτικῆς στὸ De Chirico. Ταυτόχρονα ὁ Dali κάνει εὐρεῖα χρήση ἀκαδημαϊκῶν γνώσεων κυρίως στὴν ἀπεικόνιση τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν.

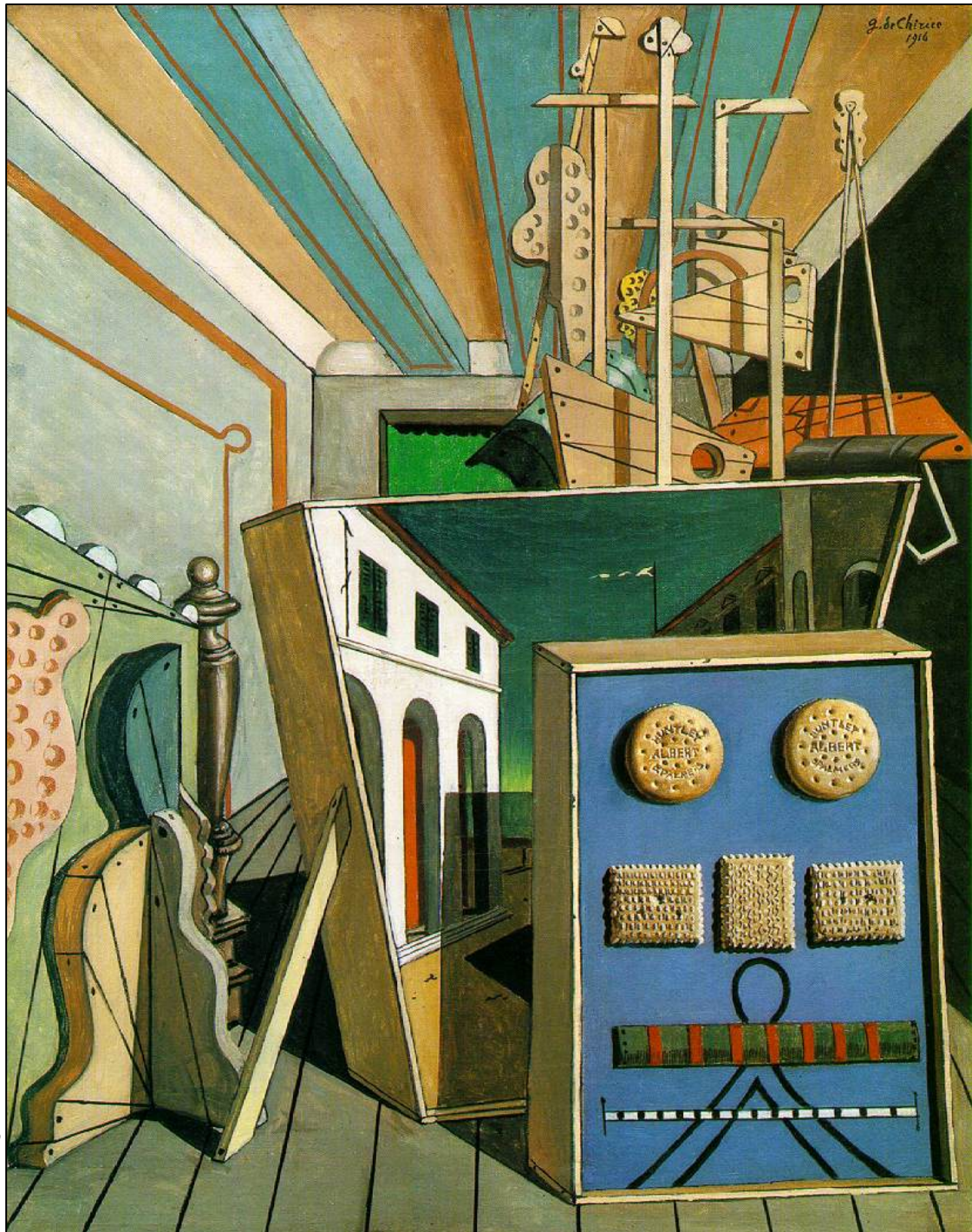


S. Dali
Ὑπνος,
1937

Ἐπιπροσθέτως, ἐνῶ στὰ περισσότερα ἔργα τοῦ De Chirico ὑπάρχει ἡ αἴσθηση τοῦ οἰκείου χώρου, ὁ ὁποῖος ἔχει ἀναφορὲς στὴν πραγματικότητα (πλατεῖες, κτήρια, ἀποθηκὲς ἢ δωμάτια), ἀπὸ τὶς συνθέσεις τοῦ Dali ἀπου-

³¹ Ἀκόμη κι ὅταν εἰκονίζονται ἀνθρωπόμορφες παραστάσεις, συνηθέστατα ἀγάλματα ἢ κοῦκλες, ἀπουσιάζει τὸ στοιχεῖο τῆς ζωῆς, καθὼς εἴτε δὲν ὑπάρχουν μάτια εἴτε καλύπτονται ἀπὸ μαῦρα γυαλιά.

σιάζει συνήθως ἡ γήινη διάσταση τοῦ χώρου³². Ἀκόμη κι ὅταν ὑπάρχουν στοιχεῖα τοῦ γήινου περιβάλλοντος (ἄκτές, βράχια) ὑφίστανται τὴν κλασσικὴ ἀποσύνθεση ποὺ διέπει ὅλο του τὸ ἔργο. Αὐτὴ τὴ διαφοροποίηση ἐπιτείνει καὶ τὸ ἀκαθόριστο τῆς ὥρας στὸν Dali, τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ ὁ De Chirico ἐμμένει στὸ ἠλιόλουστο ἀπόγευμα μὲ τὴν καθαρὴ ἀτμόσφαιρα.

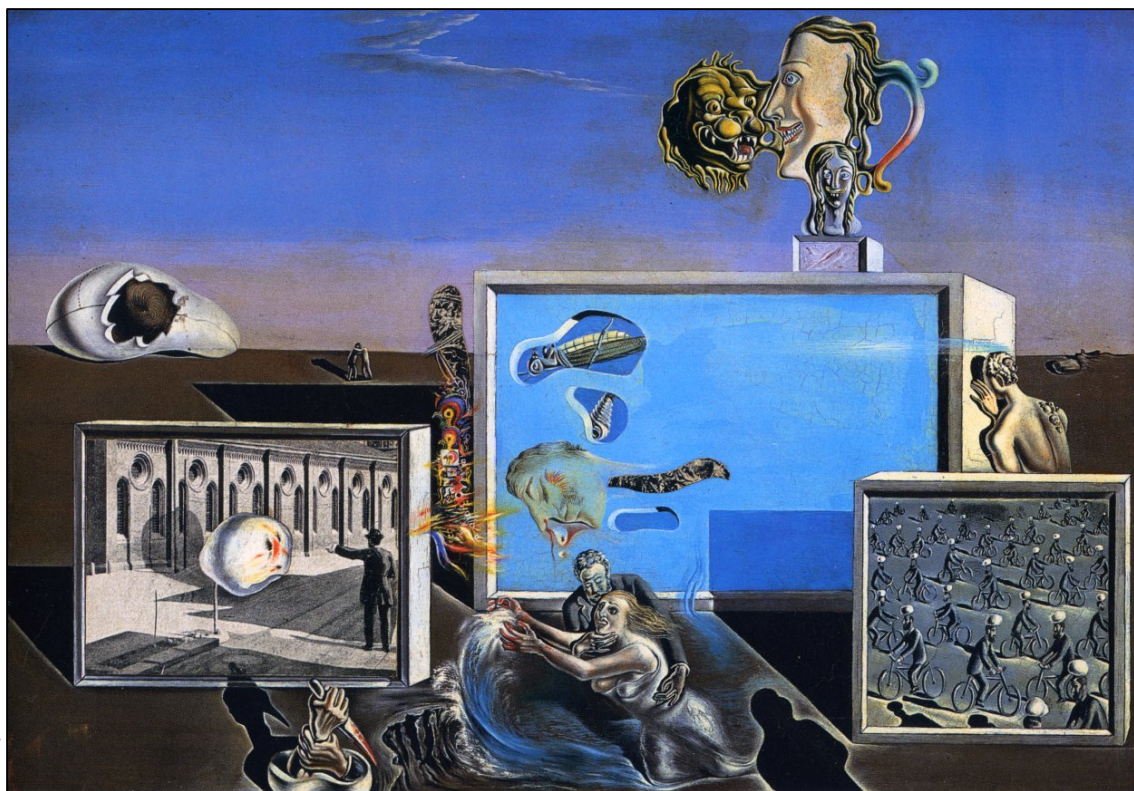


De Chirico,
Μεταφυσικὸ
ἐσωτερικὸ
μὲ
μπισκότα,
1916

³² Βλ. «Πλήρης δυσφήμιση τοῦ κόσμου τῆς πραγματικότητος», André Breton, Τὸ Δεύτερο Σουρρεαλιστικὸ Μανιφέστο (1929)

Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι τὸν De Chirico ἀπασχολεῖ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς δημιουργικῆς δράσης τοῦ ἀτόμου³³, ἐνῶ ὁ Dali ἀσχολεῖται μὲ τὴ δημιουργικὴ διαδικασία τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξης καὶ τὸν ἐνεργητικὸ ὄργασμὸ ποὺ τὴ χαρακτηρίζει.

Ἄν χρειάζοταν νὰ βροῦμε μία καὶ μόνη λέξη γιὰ νὰ ὀνομάσουμε τὸν κύριο συνδετικὸ κρίκο μεταξὺ τῶν δύο ζωγράφων, θὰ μπορούσαμε νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ λέξη *ἐκπληξη*³⁴, ἡ ὁποία θὰ συμπύκνωνε τὴν ἱκανότητα καὶ τῶν δύο νὰ προκαλοῦν τὴν ἐκπληξη στὸ θεατὴ³⁵. Ἡ χρῆση τοῦ ἀδόκητου λόγῳ τῆς ἀτοπίας τοῦ χρόνου ἢ τοῦ χώρου, εἶναι τὸ παιγνίδι ποὺ ξεκίνησε ὁ De Chirico καὶ ἐξάντλησε ὁ Dali.



S. Dali,
Φωτισμένες
ἀπολαύσεις,
1929

³³ Καὶ μάλιστα ὅταν τὸ ἄτομο ἔχει ἤδη ἀποσυρθεῖ

³⁴ «Ἡ ἐκπληξη εἶναι τὸ πιὸ σύγχρονο μέσο στὸ ὁποῖο θὰ μπορούσαμε νὰ προσφύγουμε προκειμένου νὰ ἀπεικονίσουμε τὸν ἀπόλυτο χαρακτήρα τῶν σύγχρονων πραγμάτων»
G. Appolinaire

³⁵ Roger Cardinal, *Giorgio de Chirico and Surrealist Mythology*, Papers of Surrealism, Issue 2, 2004, σελ. 6

Βιβλιογραφία

- Παρίσης Ἰωάννης, Παρίσης Νικῆτας, *Λεξικὸ Λογοτεχνικῶν Ὁρῶν*, Πατάκη, 1999
- E. H. Gombrich, *Τὸ χρονικὸ τῆς Τέχνης*, MIET 1998
- Matthew Gale, *Νταντὰ & Ὑπερρεαλισμός*, Καστανιώτη, 1999
- Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, Phaidon, 1980
- Εἰρήνη Φλώρου, *Μοντέρνα Τέχνη – Μιὰ Πρώτη Προσέγγιση*, ΑΣΚΤ, 2001
- Sarane Alexandrian, *Dali – Peintures*, Fernard Hazan, 1969
- Werner Helwig, *De Chirico – Peinture Métaphysique*, Fernard Hazan, 1969
- *Παγκόσμιο Βιογραφικὸ Λεξικό*, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, 1991
- Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ὁ Καλλιτέχνης ὡς Ἱστορικὸ Ὑποκείμενο ἀπὸ τὸν 19^ο στὸν 21^ο Αἰῶνα*, Ἄγρα, 2004
- Μάνος Στεφανίδης, *Μιὰ Ἱστορία τῆς Ζωγραφικῆς*, Καστανιώτη, 1994
- Roger Cardinal, *Giorgio de Chirico and Surrealist Mythology*, Papers of Surrealism, Issue 2, 2004
- <http://el.wikipedia.org>
- <http://en.wikipedia.org>
- <http://www.fondazionedechirico.it>
- <http://www.surrealism.org>
- <http://www.i-politismos.gr>

Παράρτημα

Ἑρωτήσεις πρὸς τοὺς μαθητές

1. Νὰ περιγράψετε τὸ συμβολισμὸ καὶ τὴ λειτουργία τῶν συστατικῶν τῆς σύνθεσης τοῦ De Chirico στὸ ἔργο «*Ἡ κατάκτηση τοῦ φιλοσόφου*».
2. Νὰ περιγράψετε ἀναλυτικὰ τὴ λειτουργία τῆς «διπλῆς εἰκόνας» στὰ ἔργα τοῦ Dali.
3. Ἀναφέρετε τὸν τρόπο ποὺ σχετίζεται ὁ De Chirico καὶ ὁ Dali ἀντίστοιχα, μὲ τὸ κίνημα τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ.
4. Ἀναφέρετε δύο ὁμοιότητες καὶ δύο διαφορὲς μεταξὺ De Chirico καὶ Dali, κάνοντας ἀντιπαραβολὴ δύο ἔργων τους (ἀπὸ αὐτὰ ποὺ παρατίθενται πιὸ πάνω).
5. Νὰ ἀναλύσετε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο λειτουργεῖ τὸ στοιχεῖο τοῦ *ὀνείρου* στὸν De Chirico καὶ στὸν Dali, ἀντίστοιχα.
6. Δοκιμάστε νὰ ζωγραφίσετε δύο δικές σας συνθέσεις, ποὺ ἡ κάθε μία θὰ παραπέμπει στὸν De Chirico καὶ στὸν Dali, ἀντίστοιχα.