

Συνέδρια της Ελληνικής Επιστημονικής Ένωσης Τεχνολογιών Πληροφορίας & Επικοινωνιών στην Εκπαίδευση

Τόμ. 1 (2003)

2ο Συνέδριο Σύρου στις ΤΠΕ



Ο ΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Έλσα Μυρογιάννη

Βιβλιογραφική αναφορά:

Μυρογιάννη Έ. (2025). Ο ΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ . *Συνέδρια της Ελληνικής Επιστημονικής Ένωσης Τεχνολογιών Πληροφορίας & Επικοινωνιών στην Εκπαίδευση*, 1, 402–410. ανακτήθηκε από <https://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/cetpe/article/view/7072>

Ο ΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Μυρογιάννη Έλσα

Εκπαιδευτικός–Μουσειολόγος– Επιμορφώτρια ΤΠΕ
garva@the.forthnet.gr

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ανάλυση των εικόνων δείχνει ότι κάποιες περιγράφουν και κάποιες αφηγούνται, κάποιες είναι στατικές και επίσημες ενώ άλλες περιέχουν κίνηση και δράση. Σε κάποιες υπάρχουν κύριοι και δευτερεύοντες όροι, αλλά και τοπικοί, χρονικοί και τροπικοί προσδιορισμοί. Συγκεκριμένοι άξονες υποβάλλουν τον τρόπο που προσλαμβάνουμε τις εικόνες και συγκεκριμένες συνιστώσες, όπως ο φωτισμός ή η θέση κάποιων στοιχείων τους δίνουν ιδιαίτερη σημασία. Μερικές φορές υπάρχουν σύμβολα κατανοητά μόνο σε ειδικούς, ακριβώς όπως και στο λόγο.

Υπάρχουν εικόνες που προσπαθούν να μας εμπλέξουν συναισθηματικά και άλλες που μας κρατούν σε απόσταση, κάποιες που «προσφέρουν» και άλλες που «απαιτούν». Το πλαίσιο της εικόνας και το κοντινό ή μακρινό πλάνο καθορίζουν το βαθμό της κοινωνικής απόστασης ανάμεσα στην εικόνα και το θεατή. Μια τέτοιου είδους ανάλυση ίσως βοηθήσει εμάς, αλλά και τους μαθητές μας, να υιοθετήσουμε μια πιο συνειδητή και κριτική θέση απέναντι στη ρητορική των εικόνων.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: *εικόνα, λόγος, κύριοι και δευτερεύοντες όροι, χρώμα, σχήμα, σημείο.*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν ο λόγος, προφορικός και γραπτός, είναι ο πρώτος μεγάλος πυλώνας επικοινωνίας των ανθρώπων, η εικόνα είναι ο δεύτερος, και στο σύγχρονο κόσμο τείνει να εξισωθεί σε σπουδαιότητα με το λόγο. Θα έπρεπε όμως να σημειωθεί ότι, παρά τη σημασία που αποδίδεται στη δύναμη της εικόνας, ελάχιστα έχουμε εξοικειωθεί με την αποκωδικοποίηση και τη βαθύτερη κατανόησή της σε σχέση με τις μορφές και τους κώδικες του λόγου (Χοντολίδου, 1999).

Η έλλειψη οπτικής εγγραμματοσύνης, χαρακτηριστικό όχι μόνο του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος, ίσως θα έπρεπε να εννοηθεί όχι μόνον ως αδιαφορία, αλλά και ως συνειδητή αντίδραση έναντι μιας απειλής πολιτισμικής παρακμής, όπως ενίοτε ερμηνεύεται από συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες η κυριαρχία των εικόνων. Η αίσθηση εξάλλου που υπάρχει ότι όλοι καταλαβαίνουν λίγο-πολύ μια εικόνα είναι σωστή ακριβώς μόνο στο βαθμό αυτής της επιφανειακής και ασυνείδητης κατανόησης των εικόνων του δυτικού κόσμου. Αλλά ο κόσμος αλλάζει και καλούμαστε όλο και περισσότερο να αποκωδικοποιούμε και να μετασχηματίζουμε – να μεταφράζουμε και να ερμηνεύουμε – αυτά τα δύο διαφορετικά συστήματα που είναι ο λόγος και η εικόνα (Kress and Van Leeuwen, 1996).

Θα προσπαθήσουμε λοιπόν να θίξουμε πολύ βιαστικά κάποια κύρια σημεία κρίσιμα κατά τη γνώμη μας για την ανάλυση και την κατανόηση των εικόνων έτσι ώστε να βοηθηθούμε εμείς και οι μαθητές μας στην αποκωδικοποίησή τους. Ως τέτοια θεωρούνται κατεξοχήν τα σχήματα, αισθητά ή νοητά, και τα χρώματα, καθώς και η

μεταξύ τους σύνθεση. Επίσης, μεταφέροντας, ως ανάλογο, το σημειωτικό σύστημα του Saussure αναλύουμε τις εικόνες σε «γραμματικά» και «συντακτικά» στοιχεία και τις ερμηνεύουμε μέσω γνωστών συστημάτων του λόγου, διακρίνοντας κύριους και δευτερεύοντες όρους, όπως και σε μία πρόταση, καθώς και τοπικούς, χρονικούς και τροπικούς προσδιορισμούς. Μια κοινωνιολογική ανάλυση, στη συνέχεια, αποκαλύπτει ενδιαφέροντα στοιχεία: μια εικόνα μπορεί να αφηγείται, να προβάλλει ιεραρχικά συστήματα. ή να συμβολίζει. Οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στο δημιουργό της εικόνας και το θεατή ποικίλλουν και ανάγονται σε κοινωνικές δομές. Το βλέμμα του υποκειμένου, η προοπτική και η γωνία λήψης καθορίζονται από κοινωνικές στάσεις. Τέλος, υπάρχουν διάφοροι τρόποι αντίληψης του πραγματικού και κώδικες που γίνονται αποδεκτοί από συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες. Στην προσπάθειά μας αυτή θα χρησιμοποιήσουμε πίνακες ζωγραφικής, φωτογραφίες, διαφημίσεις, διαγράμματα και κόμικς αποδεχόμενοι ότι όλα τα παραπάνω είναι επιλογές κάποιων προσώπων που συνειδητά ή ασυνείδητα μεταδίδουν κοινωνικά μηνύματα.

ΣΧΗΜΑΤΑ

Το τετράγωνο σαν σχήμα συνδέεται λιγότερο με τη φύση και περισσότερο με την τεχνολογία. Τα προϊόντα της τεχνολογίας όμως είναι ανθρώπινα δημιουργήματα, είναι λοιπόν πλήρως κατανοητά, πηγή δύναμης και προόδου. Το τετράγωνο ως θετική έννοια δηλώνει τάξη, ευθύτητα, εντιμότητα, εργατικότητα. Αντίστοιχα με το λόγο αναφερόμαστε σε τετράγωνη λογική και τετράγωνο μυαλό. Σαν αρνητικό σύμβολο είναι πηγή καταπίεσης και εγκλεισμού (Παπανικολάου, 2000: 285).

Το παραλληλόγραμμο εμφανίζεται πιο ενδιαφέρον από το τετράγωνο. Όταν είναι όρθιο υπερισχύουν οι ιδιότητες της κάθετης γραμμής και εκφράζει δυναμισμό και αυστηρότητα, ενώ όταν είναι ξαπλωμένο υποδηλώνει ηρεμία και γαλήνη (Παπανικολάου, 2000: 283).

Ο κύκλος, από την άλλη πλευρά, είναι στοιχείο μυστηρίου καθώς συνδέεται με τη φύση και τον οργανικό κόσμο (Παπανικολάου, 2000: 237). Κύκλοι είναι ο ήλιος και το γεμάτο φεγγάρι και κυκλική είναι η κοιλιά στην έγκυο γυναίκα, αλλά και η ορχήστρα του αρχαίου θεάτρου ή η κίνηση στους δημοτικούς χορούς. Σαν αντιθετικά ζεύγη ο κύκλος είναι θηλυκό, το τετράγωνο είναι αρσενικό.

Το τρίγωνο τέλος, καθώς έχει ακόμη πιο έντονες γωνίες από το τετράγωνο είναι και δεικτικό (δείχνει) αλλά και επιθετικό, γεμάτο δράση, ένταση, διαμάχη. Πίνακες που εντάσσονται στην τεχνοτροπία του σουπρεματισμού και του κονστρουκτιβισμού αποδίδουν πολύ καλά τις δυνάμεις αυτών των σχημάτων (Παπανικολάου 2000).

Ένας χαρακτηριστικός τριγωνικός δείκτης είναι αυτός που συνδέει τους ήρωες των κόμικς με τα λόγια τους μέσα στα μπαλονάκια (Αρκάς, 1992:6). Όταν εκφράζεται λόγος ο δείκτης είναι τρίγωνος, όταν εκφράζεται σκέψη είναι μικρά κυκλάκια, κάτι που συνδέεται με πιο εσωτερική, «φυσική» κατάσταση με λιγότερη εξωτερική δράση (Quino, 1991:67).

ΧΡΩΜΑΤΑ

Το χρώμα είναι επίσης καθοριστικό σε μια εικόνα. Τα βασικά χρώματα είναι το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλε, ενώ όλα τα υπόλοιπα προκύπτουν από την ανάμειξη των βασικών χρωμάτων. Από αυτά το κόκκινο και το κίτρινο χαρακτηρίζονται θερμά,

το μπλε ψυχρό. Τα θερμά χρώματα και το άσπρο φαίνονται μέσα στην εικόνα να διαστελλονται, τα ψυχρά και το μαύρο να συστέλλονται (Busignani, 1975).

Τρία είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του χρώματος: η απόχρωση, ο τόνος και η ένταση. Η απόχρωση είναι ο χρωματικός χαρακτήρας, η σχέση του με τα άλλα χρώματα. Είναι δυνατόν η απόχρωση κάποιου χρώματος να αλλάζει έτσι ώστε να προσεγγίζει κάποιο άλλο χρώμα. Ο τόνος είναι η σχέση του χρώματος με το φως, αν είναι φωτεινό ή σκοτεινό, ανοιχτό ή σκούρο. Οι τονικές αντιθέσεις δηλώνουν συνήθως ένταση και δυναμισμό. Η ένταση του χρώματος τέλος έχει να κάνει με την καθαρότητα και τη διαύγεια, έτσι όπως αυτά συναντώνται συνήθως στη παιδική και τη λαϊκή ζωγραφική. Χρώματα ασαφή και «σπασμένα» εκφράζουν εσωτερικότητα και συναίσθημα (Κοζάκου-Τσιάρα, 2000).

ΚΥΡΙΟΙ ΚΑΙ ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΝΤΕΣ ΟΡΟΙ ΜΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Οι κύριοι όροι είναι τα υποκείμενα της εικόνας, εικονιζόμενα πρόσωπα, ζώα ή πράγματα. Αυτά μπορούν να δρουν ή όχι. Αν οι εικονιζόμενοι κύριοι όροι είναι περισσότεροι από ένας είναι δυνατόν ο ένας να είναι ο σκοπός του άλλου (το αντικείμενο της δράσης) ή να υπάρχει ανάδραση. Η ανάδραση προκαλείται συνήθως με το βλέμμα έμβιων όντων, ανθρώπων ή ζώων, που απευθύνεται σε κάποιο άλλο υποκείμενο μέσα ή έξω από την εικόνα. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο πίνακας του Βελάσκεθ “Las Meninas” όπου οι βασιλείς, που είναι και μοντέλα του ζωγράφου, είναι οι θεατές του πίνακα που εικονίζονται μόνο στον καθρέφτη του βάθους (Gombrich, 1998: 408-410).

Οι δευτερεύοντες όροι θα μπορούσαν να παραλείπονται χωρίς να αλλάζει δραματικά το νόημα της πρότασης/ εικόνας και ανήκουν συνήθως σε αυτό που καλούμε το βάθος της εικόνας. Συνήθως το βάθος

- είναι σχεδιασμένο ή ζωγραφισμένο με λιγότερες λεπτομέρειες ή, αν πρόκειται για φωτογραφία, έχει θολό νετάρισμα.
- τείνει προς την ίδια χρωματική απόχρωση
- είναι πιο σκοτεινό ή και πιο φωτεινό- αιθέριο.

Οι δευτερεύοντες όροι λειτουργούν ενίοτε ως τοπικοί, χρονικοί ή τροπικοί προσδιορισμοί. Ως τροπικούς προσδιορισμούς μπορούμε να εκλάβουμε αντικείμενα, χειρονομίες ή βλέμματα που βοηθούν στη δράση λειτουργώντας αντίστοιχα ως «δοτική του μέσου ή του οργάνου».

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΟΠΤΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ – ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΑ

Η δράση ή η έλλειψη δράσης των υποκειμένων μας οδηγεί σε μια συμβατική παραδοχή ότι οι εικόνες αφηγούνται με ποικίλες δομές αναπαράστασης. Είναι δηλαδή δυνατόν να έχουμε καθαρά αφηγηματικές δομές ή συνοπτικές δομές αναπαράστασης. Οι αφηγηματικές δομές χαρακτηρίζονται ως επί το πλείστον από δράση. Η δράση δηλώνεται συνήθως με ένα δείκτη. Αυτός μπορεί να είναι ένα τεντωμένο χέρι ή ένας δρόμος σε έναν πίνακα ή μια φωτογραφία, ή ένα βέλος σε ένα διάγραμμα.

Στις εννοιολογικές αναπαραστάσεις έχουμε ταξινομικές αλλά και συμβολικές σχέσεις. Κύριοι εκπρόσωποι εννοιολογικών αναπαραστάσεων είναι τα διαγράμματα.

Τα διαγράμματα είναι το αντίστοιχο ενός ουσιαστικοποιημένου επιστημονικού και γραφειοκρατικού λόγου καθώς μεταφράζουν τις «διαδικασίες» σε «συστήματα» και η ύπαρξη ουσιαστικών (που συνεπάγεται αντίστοιχα έλλειψη ρημάτων) εξαφανίζει την αφηγηματική δυναμική. Αυτά διαιρούνται γενικά σε ταξινομικά, διαγράμματα ροής και δικτυακά. Μια τέτοιου είδους διαίρεση των διαγραμμάτων ανταποκρίνεται σε κοινωνικές δομήσεις:

- Στα ταξινομικά διαγράμματα επικρατεί η ιεραρχική δομή με μια κεντρική πηγή εξουσίας όπου κάθε άλλο στοιχείο κατέχει μια συγκεκριμένη θέση.
- Στα διαγράμματα ροής επικρατεί η αφήγηση και αναπαρίσταται μια δραστηριότητα με προεπιλεγμένο στόχο.
- Τα διαγράμματα με μορφή δικτύου χαρακτηρίζονται από τις πολλαπλές συνδέσεις μεταξύ των όρων τους, κάτι που εμπεριέχει δυναμική και πολλαπλότητα επιλογών. Όταν τα δίκτυα είναι μεγάλα ωστόσο εμφανίζονται ως λαβύρινθοι με άπειρες επιλογές. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να χάνεται η εποπτεία, έτσι ώστε οι επιλογές καθορίζονται τελικά από συγκεκριμένους παράγοντες. Δεν είναι τυχαίο ότι τέτοια διαγράμματα εμφανίζονται στην εποχή μας που χαρακτηρίζεται από αύξηση κοινωνικής διάσπασης και τοπικής αυτονόμησης συγχρόνως με την τάση παγκοσμιοποίησης. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα αναγνώστες τέτοιων διαγραμμάτων, ακριβώς όπως και οι αναγνώστες υπερκειμένου, να αισθάνονται πολλές φορές χαμένοι χωρίς να μπορούν να συγκροτήσουν κείμενο με νόημα (Kress and Van Leeuwen, 1996).

Υπάρχει ήδη τουλάχιστον μία πρόταση για μια διδακτική δοκιμή διδασκαλίας της γλώσσας με χρήση και ανάλυση διαγραμμάτων (Ιντζίδαη και Καραντζόλα, 1999).

Ο ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Είναι γνωστό ότι οι εικόνες πολλές φορές είναι συμβολικές. Ο συμβολισμός τους μπορεί να προέρχεται είτε από κάποιο συμβολικό αντικείμενο που περιέχουν ή να υποδηλώνεται εσωτερικά από την ίδια την εικόνα με συγκεκριμένους τρόπους. Όταν έχουμε συμβολικά αντικείμενα αυτά συνήθως:

- Τονίζονται με κάποιο τρόπο π.χ. μέγεθος, τοποθέτηση στο πρώτο επίπεδο, φωτισμό, απόδοση λεπτομερειών ή ισχυρό νετάρισμα, ιδιαίτερο χρώμα κλπ.
- Υποδεικνύονται με κάποια χειρονομία ή κάποιο άλλο δείκτη, ένα βέλος π.χ. που συνδέει μια εικόνα με κάποιο κείμενο ή υιοθετούν ιδιότητες άλλου συμβόλου.
- Φαίνονται εντελώς αταίριαστα μέσα στο όλο πλαίσιο.
- Συνδέονται συμβατικά με συμβολικές αξίες. Τέτοιου είδους αντικείμενα συνηθίζονταν πολύ στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση.

Όταν ο συμβολισμός δηλώνεται από την ίδια την εικόνα συνήθως υπάρχει μόνο ένα υποκείμενο που δηλώνεται με σαφήνεια. Στην υπόλοιπη εικόνα οι λεπτομέρειες χάνονται ώστε να δημιουργηθεί αυτό που ονομάζουμε «ατμόσφαιρα». Αυτό επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους:

- Υπάρχει ανάμειξη και συγκερασμός χρωμάτων.
- Το νετάρισμα είναι θολό.
- Το φως είναι υπερβολικό έτσι ώστε να μειώνει ή να τονίζει υπερβολικά τις αντιθέσεις. Τα πρόσωπα ή τα αντικείμενα προβάλλονται ως σχέδια ή σιλουέτες,

χάνονται τα εφήμερα χαρακτηριστικά τους και αποδίδεται η ουσία τους. Αποκτούν έτσι συμβολική αξία – π.χ. ένα απαλό χρυσαφί χρώμα μεταβιβάζει στην εικόνα όλες τις αξίες που συνδέονται με το χρυσό (Kress and Van Leeuwen, 1996).

Αυτού του είδους η συμβολική αξία εμφανίζεται ως εγγενής που πηγάζει φυσικά και αβίαστα από το εικονιζόμενο υποκείμενο (πρόσωπο ή πράγμα) σε αντίθεση με τα συμβολικά χαρακτηριστικά που αποδίδουν συμβολική αξία εκ των έξω. Στη νεότερη ζωγραφική γεμάτα συμβολισμούς είναι τα έργα του Ντε Κίρικο, που είναι ο ιδρυτής της μεταφυσικής ζωγραφικής, αλλά και των περισσότερων σουρεαλιστών ζωγράφων όπως ο Μαξ Ερνστ ή ο Σαλβατόρ Νταλί (Χαραλαμπίδης, 1990).

ΣΧΕΣΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ, ΘΕΑΤΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΙΖΟΜΕΝΩΝ

Ως προς τα υποκείμενα των εικόνων υπάρχουν δύο ευδιάκριτες ομάδες:

- Αυτά που αναπαρίστανται (πρόσωπα, ζώα, πράγματα) και
- αυτά που επικοινωνούν μέσω των εικόνων (δημιουργοί της εικόνας και θεατές)

Αντίστοιχα οι σχέσεις που εγκαθιδρύονται είναι

- Σχέσεις μεταξύ των εικονιζόμενων.
- Σχέσεις ανάμεσα στα εικονιζόμενα και τα υποκείμενα που επικοινωνούν (δηλαδή ο τρόπος που ο δημιουργός ή ο θεατής βλέπει τα εικονιζόμενα).
- Σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στο δημιουργό εικόνων και το θεατή διαμέσου των εικονιζόμενων.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

Υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στις εικόνες όπου το εικονιζόμενο υποκείμενο απεντίζει τον θεατή και σε εκείνες που δε συμβαίνει κάτι τέτοιο. Το βλέμμα είναι ένας δείκτης που απευθύνεται στο θεατή και δημιουργεί μια σχέση, έστω και αν αυτή είναι φανταστική, και δεν ισχύει πραγματικά (Τσουνάκος, 2001) Ακόμη και αν δεν πρέπει να απαντήσουμε με ένα χαμόγελο ή μια γκριμάτσα αποδοκμασίας όπως συμβαίνει στη ζωή, εισπράττουμε μια φιλική ή εχθρική διάθεση. Όταν αυτά που απεικονίζονται δεν κοιτούν το θεατή, τότε προσφέρονται/ εκτίθενται στο δικό του βλέμμα. Είναι δηλαδή αντικείμενα του βλέμματος του θεατή, ο οποίος γίνεται το υποκείμενο της δράσης.

Σε σχέση με τα εικονιζόμενα υποκείμενα αναφέρθηκε ότι αυτά μπορεί να είναι πρόσωπα, ζώα ή πράγματα. Ωστόσο ακόμη και στα διαγράμματα, συναντάμε χαρακτήρες που απευθύνονται κατευθείαν με ερωτήσεις θέλοντας ακριβώς να κερδίσουν αυτή την συναισθηματική εμπλοκή, την οποία είπαμε ότι τα διαγράμματα στερούνται. Το ίδιο συμβαίνει με τον «βοηθό» του υπολογιστή.

Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΑΠΟΣΤΑΣΗ

Η απόσταση από την οποία εικονίζεται το υποκείμενο χαρακτηρίζει τη σχέση που τίθεται ανάμεσα στο εικονιζόμενο και το θεατή. Σύγχρονες μελέτες έχουν δείξει ότι οι κοινωνικές μας σχέσεις καθορίζουν, κυριολεκτικά και μεταφορικά, τις μεταξύ μας αποστάσεις. Οι μυρωδιές, η απόσταση αφής, η δυνατότητα περιφερειακής όρασης θέτουν αόρατα όρια πέρα από τα οποία δεν προσεγγίζουμε κάποιους ανθρώπους. Συνοπτικά μπορούμε να ορίσουμε τα εξής επίπεδα κοινωνικής προσέγγισης και απεικόνισης:

- Δημόσια σχέση (απεικονίζονται τέσσερις πέντε άνθρωποι)
- Μακρινή κοινωνική σχέση (όλο το σώμα και κάποιος χώρος γύρω από αυτό)
- Στενή κοινωνική σχέση (όλο το σώμα)
- Μακρινή προσωπική σχέση (το μέρος του σώματος πάνω από τη μέση)
- Στενή προσωπική σχέση (κεφάλι και ώμοι)
- Άνθρωποι με τους οποίους έχουμε μια στενή εσωτερική σχέση (πρόσωπο ή κεφάλι). Μερικές φορές υπάρχουν ακόμη ισχυρότερα γκρο-πλαν.

Φυσικά, όπως ακριβώς και με το βλέμμα, η σχέση είναι φανταστική. Το γεγονός ότι κάποιος εικονίζεται σε κοντινό πλάνο δεν τον καθιστά φίλο μας, αλλά καλούμαστε να τον δούμε σαν να ήταν φίλος μας.

Μια αντίστοιχη σχέση υπάρχει και με εικονιζόμενα αντικείμενα:

- Αντικείμενα που εικονίζονται από μακρινή απόσταση βάζουν ένα αόρατο φράγμα ανάμεσα στο αντικείμενο και το θεατή, σαν να βρίσκονται στην κλειδωμένη προθήκη ενός καταστήματος ή ενός μουσείου
- Αντικείμενα που εικονίζονται από μέση απόσταση, ολόκληρα με λίγο μόνο χώρο γύρω τους, είναι σαν να μπορούμε να τα φτάσουμε, αλλά δεν τα χρησιμοποιούμε, σαν να εκτίθενται σε ένα τραπέζι πολύ κοντά μας
- Αντικείμενα που εικονίζονται με πολύ κοντινό πλάνο, μερικές φορές μάλιστα εικονίζεται ένα μέρος μόνο από αυτά, είναι σαν να τα χρησιμοποιούμε.

Το ίδιο ισχύει και για αναπαραστάσεις κτιρίων ή τοπίων. Όλες αυτές οι σχέσεις είναι δυνατόν να υπογραμμίζονται από αντίστοιχα κείμενα που απευθύνονται με επίσημο ή φιλικό τρόπο στους θεατές (Kress and Van Leeuwen, 1996).

ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΚΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΠΟΨΗ

Μία άλλη παράμετρος αποκωδικοποίησης των εικόνων είναι η προοπτική και η υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης «γωνίας λήψης» που μολονότι πολλές φορές φαίνεται σαν υποκειμενική επιλογή καθορίζεται από κοινωνικές στάσεις οι οποίες εμφανίστηκαν στην περίοδο της Αναγέννησης, όταν η ατομικότητα και η υποκειμενικότητα εξελίχτηκαν σε σημαντικές κοινωνικές αξίες. Έχουμε έκτοτε δύο είδη εικόνων στο δυτικό πολιτισμό: εικόνες με προοπτική και εικόνες χωρίς προοπτική. Αυτά τα δύο συστήματα τέθηκαν υπό αμφισβήτηση από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (ιμπρεσιονισμός, κυβισμός) μέχρι τη σημερινή εποχή (τηλεόραση, διαφημίσεις) με τη διαμεσολάβηση του κινηματογράφου σε όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Ανάλογα με το αν η θέση μας απέναντι στην εικόνα είναι μετωπική ή πλάγια, ανάλογα με το εύρος της γωνίας και τη στάση των σωμάτων των εικονιζόμενων υποκειμένων η προοπτική θέτει ή αίρει ένα φράγμα ανάμεσα στο θεατή και τα εικονιζόμενα υποκείμενα.

Το ύψος της γωνίας λήψης παίζει επίσης το ρόλο του, αν δηλαδή η εικόνα τοποθετείται στο ύψος του ματιού του θεατή ή υψηλότερα ή χαμηλότερα. Αυτό έχει επίσης την αντιστοίχισή του με το λόγο. Στις προσφωνήσεις μας κάποτε επιβάλλεται ή υποβάλλεται ο πληθυντικός αριθμός ενώ άλλοτε υιοθετείται ο ενικός.

ΤΡΟΠΟΙ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ

Συνήθως δείχνουμε ασυνείδητα περισσότερη εμπιστοσύνη σε κάποια είδη εικόνων παρά σε κάποια άλλα. Οι φωτογραφίες π.χ. θεωρούνται πιο αξιόπιστες από ένα ζωγραφικό έργο, με τον ίδιο τρόπο που μία αναφορά θεωρείται πιο αξιόπιστη από ένα

διήγημα. Όλα αυτά υπόκεινται σε κριτική τα τελευταία χρόνια καθώς εικόνες κάθε είδους αναλύονται και αποδεικνύεται ότι συγκεκριμένοι τρόποι απεικόνισης είναι σημεία στην υπηρεσία κάποιων κοινωνικών ομάδων και οριοθετούνται από αυτές, χωρίς βέβαια κάτι τέτοιο να είναι ένας απαράβατος κανόνας.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ως αληθινό συνήθως σήμερα εκλαμβάνεται αυτό που ανταποκρίνεται σε μια νατουραλιστική απεικόνιση ενός αντικειμένου έτσι όπως φαίνεται δια γυμνού οφθαλμού. Έχοντας αυτή τη βάση μπορούμε να πούμε ότι μερικές φωτογραφίες είναι «υπερρεαλιστικές» όταν έχουν υπερβολική λεπτομέρεια ή υπερβολικό χρώμα. Ωστόσο κάτι τέτοιο έρχεται σε αντίθεση μερικές φορές με αυτό που θεωρείται ρεαλιστικό στην επιστήμη. Εκεί κάποιες λεπτομέρειες ή ατομικά χαρακτηριστικά κρίνονται ως περιττά και εφήμερα και θα πρέπει να πάμε πέρα από το «γυμνό οφθαλμό» ώστε να φτάσουμε στο πραγματικό.

Μια άλλη παράμετρος καθορίζεται από την τεχνολογία της αναπαράστασης και της αναπαραγωγής. Το κυρίαρχο κριτήριο σήμερα είναι αυτό που θα λέγαμε «φωτορεαλιστικό», αν και υπάρχουν διάφορα άλλα είδη ρεαλισμού που είναι κοινωνικά αποδεκτά. Πάντως για μας η έγχρωμη φωτογραφία απεικονίζει ρεαλιστικά τη γύρω μας πραγματικότητα με τον ίδιο τρόπο που η ασπρόμαυρη φωτογραφία αποδίδει «ρεαλιστικά» το παρελθόν των αρχών του εικοστού αιώνα. Στο επίπεδο της αντιστοιχίας με το λόγο η ρεαλιστική φωτογραφία εκφράζει τη σιγουριά του «οπωσδήποτε», ενώ αιθέριες και αγχές απόψεις εκφράζουν την πιθανότητα του «ίσως» ή του «άλλοτε». Κάποιοι από τους παράγοντες που επηρεάζουν την αληθοφάνεια μιας εικόνας είναι οι εξής:

- Η ύπαρξη πολυχρωμίας. Όσο το χρώμα αφαιρείται τόσο ελαττώνεται και η αληθοφάνεια. Υπάρχει μια γκάμα που εκτείνεται από την παρουσία πολλών χρωμάτων έως την πλήρη έλλειψη χρώματος, το ασπρόμαυρο.
- Ωστόσο, το ίδιο χρώμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί από ρεαλιστικά μέχρι αφηρημένα, με τις διάφορες αποχρώσεις του που αποδίδουν σκιάσεις και όγκους μέχρι τον επίπεδο τρόπο που βρίσκουμε στις παιδικές ζωγραφιές.
- Η έλλειψη βάθους εξαιρεί το εικονιζόμενο πρόσωπο ή αντικείμενο από τα συμφραζόμενα και το προβάλλει ξεχωριστά εκτός τόπου και χρόνου.
- Η λεπτομέρεια θεωρείται γενικά στοιχείο ρεαλιστικής απεικόνισης. Όταν ωστόσο ξεπεραστούν κάποια όρια η εικόνα γίνεται και πάλι υπερρεαλιστική.

ΚΩΔΙΚΕΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Εξετάσαμε κάποιες παραμέτρους που συντελούν στη θεώρηση μιας εικόνας ως ρεαλιστικής ή μη. Ωστόσο θα πρέπει να τονίσουμε τη σχετικότητα τέτοιων κωδικών. Έτσι η έλλειψη τρίτης διάστασης δεν εμπόδιζε τους Βυζαντινούς να θεωρούν τις αφηγηματικές αγιογραφίες ρεαλιστικές στο βαθμό που και εμείς δε θεωρούμε τα διαγράμματα λιγότερο αξιόπιστα επειδή τους λείπει η τρίτη διάσταση. Επίσης στις αρχαιολογικές δημοσιεύσεις η σχεδιαστική απεικόνιση των αντικειμένων θεωρείται πολύ πιο ακριβής/πραγματική από την απλή φωτογράφιση. Υπάρχουν και άλλα παραδείγματα. Απεικονίσεις φαγητών σε περιοδικά γίνονται τόσο πιο πιστευτές όσο περισσότερο μπορούν να δημιουργήσουν μια ψευδαίσθηση ερεθίζοντας μέσω της όρασης τη γεύση και την όσφρηση.

Υπάρχει τέλος ένα είδος αφηρημένου ρεαλισμού που εκφράζεται με την αφηρημένη τέχνη. Με τον ίδιο τρόπο που ένας θεωρητικός λόγος θεωρείται πιο επιστημονικός και άρα πιο αξιόπιστος από ιστορίες που αφηγούνται επί μέρους γεγονότα, στη ζωγραφική παραμερίζονται γεγονότα και άνθρωποι για να απεικονιστούν «ουσιώδεις ποιότητες».

Σύμφωνα με τον όρο του Bernstein (1981) «προσανατολισμός κωδικοποίησης» διακρίνονται τέσσερα είδη ρεαλισμού:

- Τεχνολογικός, όταν ως βασική αρχή λειτουργεί η αποτελεσματικότητα της οπτικής απεικόνισης ως προσχεδίου. Οποιοδήποτε χρώμα π.χ. είναι άχρηστο για τον επιστημονικό ή τεχνολογικό σκοπό της εικόνας και αφαιρεί από το ρεαλισμό.

- Αισθητηριακός, όπου το χρώμα είναι πηγή ευχαρίστησης και ένα ολόκληρο σύστημα ψυχολογίας του χρώματος καλείται να υποστηρίξει τον τελικό σκοπό. Αυτός ισχύει για ορισμένα είδη τέχνης, μόδα, διαφήμιση κλπ.

- Αφηρημένος, που χρησιμοποιείται από κοινωνικοοικονομικές ελίτ σε ακαδημαϊκά και επιστημονικά συμφραζόμενα. Εδώ η αληθοφάνεια ενισχύεται όσο περισσότερο αφαιρείται το ατομικό χάριν του γενικού και το συγκεκριμένο χάριν του αφηρημένου. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο Καντίνσκι συμπλήρωσε το βιβλίο του «Το πνευματικό στοιχείο στην τέχνη» με το βιβλίο «Σημείο- Γραμμή- Επίπεδο» που το θεώρησε ως οργανική συνέχεια του πρώτου (Καντίνσκι, 1996).

- Νατουραλιστικός της κοινής λογικής, που παραμένει ο κυρίαρχος στην εποχή μας και με τον οποίο μπορούν να λειτουργήσουν όλα τα μέλη της κοινωνίας. Άνθρωποι υψηλής εκπαίδευσης μπορούν να εναλλάσσουν τους κώδικες από τον αφηρημένο σε μια έκθεση έργων αφηρημένης τέχνης στο νατουραλιστικό όταν παρακολουθούν τηλεόραση, ενώ αντίστοιχα για κάποιες ομάδες ο τεχνολογικός ή αφηρημένος ρεαλισμός παραμένει μη ρεαλιστικός ως μη αναγνώσιμος.

Στις μέρες μας μέσω της έντυπης και ηλεκτρονικής διαφήμισης όπου πολλές εικόνες κατασκευάζονται για να πείσουν γρήγορα και άμεσα υπάρχει πολλές φορές συγκρητισμός ρεαλισμών στην ίδια εικόνα. Τα διαγράμματα και τα γραφήματα π.χ. αποκτούν χρώμα και όγκο για να γίνουν πιο φιλικά καθώς απευθύνονται σε μεγαλύτερες μάζες κοινού.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αν και η εικόνα έχει αναλυθεί αρκετά, κυρίως στην ξένη βιβλιογραφία (π.χ. Gombrich, 1995, Barthes, 1988), η χρήση της στη διδακτική πράξη στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα είναι ανύπαρκτη ή προβληματική. Ακόμη και όταν προτείνεται η χρήση εικόνων στη διδασκαλία (Μεταξιώτης, Γ., 2000) δεν γίνεται αναφορά σε ελληνική βιβλιογραφία που θα μπορούσε να είναι χρηστική για τον έλληνα εκπαιδευτικό και μαθητή ή οι μαθητές καλούνται να απαντήσουν ασαφείς ερωτήσεις που προσεγγίζονται αισθητικά και μόνο, όπως στο εκπαιδευτικό υλικό που μοιράζονταν στην έκθεση του Κ. Μπαλάφα στο Μουσείο Μπενάκη (Μουσείο Μπενάκη, 2003). Μια τέτοιου είδους ανάλυση λοιπόν ίσως βοηθήσει εμάς, αλλά και τους μαθητές μας, να υιοθετήσουμε μια πιο συνειδητή και κριτική θέση απέναντι στη ρητορική των εικόνων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Barthes, R. (1988), *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα
2. Bernstein, B. (1981), *Codes, modalities and the process of cultural reproduction: a model*, Language and Society 10: 327-63
3. Busignani, A. (1975), *Mondrian*, Thames and Hudson, London
4. Fashion Report Λαμπρόπουλος, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2003, Αθήνα
5. Gombrich. E. H. (1995), *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, Νεφέλη, Αθήνα
6. Gombrich. E. H. (1998), *Το χρονικό της τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Χονγκ Κονγκ
7. Kress, G. and Van Leeuwen, T. (1996), *Reading Images – The Grammar of Visual Design*, Routledge, London and New York
8. Quino, (1991), *Μαφάλντα 5*, Παρά πέντε/ Μέδουσα, Αθήνα
9. Αρκάς, (1992), *Μπαμπά, πετάω, γράμματα*, Αθήνα
10. Ιντζίδης Β. και Καραντζόλα Ε. (1999), Ενωσιολογικές και αφηγηματικές οπτικές αναπαραστάσεις : διδακτικές δοκιμές, *Γλωσσικός Υπολογιστής*, τόμος 1, τεύχος 1, Περιοδική έκδοση του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, σελ 119-124.
11. Καντίνσκι, Β. (1996), *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο*, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα.
12. Κοζιάκου-Γσιάρρα, Όλ. (2000), *Εισαγωγή στην εικαστική γλώσσα*, Gutenberg, Αθήνα
13. Μεταξιώτης, Γ. (2000), Η εικόνα στην εκπαίδευση, *Γλωσσικός Υπολογιστής*, τόμος 2, τεύχος 1-2, Περιοδική έκδοση του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, σελ 195-198
14. Μουσείο Μπενάκη, (2003), (Εκπαιδευτικό υλικό), *Κώστας Μπαλάφας- Φωτογραφικές μνήμες από τη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα
15. Μπαλάφας, Κ. (2003), *Φωτογραφικές μνήμες από τη σύγχρονη Ελλάδα*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα
16. Παπανικολάου, Μ.(επιμ.) (2000), *Πρωτοπορία – Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη*, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη
17. Τσουνάκος, Ο. (2001), *δραχμούλα μου, καλό σου ταξίδι*, Ηλιοτρόπιο, Αθήνα
18. Χαραλαμπίδης, Α. (1990), *Η τέχνη του εικοστού αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη
19. Χοντολίδου, Ε. (1999), Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας, *Γλωσσικός Υπολογιστής*, τόμος 1, τεύχος 1, Περιοδική έκδοση του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, σελ 115-118.