

# Η εικόνα

## Ο αλφαριθμητισμός της εικόνας

Στη σύγχρονη κοινωνία της γνώσης, η αναζήτηση, η αποθήκευση και η διαχείριση των πληροφοριών αποκτά πρώτιστο ρόλο. Σύμφωνα με τον Ι. Κεκέ «Εάν κατορθώσουμε να γνωρίσουμε τον τρόπο για να μάθουμε ποιες γνώσεις δε γνωρίζουμε αλλά θα έπρεπε, τότε θ' αποκτήσουμε τον έλεγχο του διανοητικού κεφαλαίου που υπάρχει γύρω μας ώστε να προβούμε στη δημιουργική αξιοποίησή του» (Κεκές Ι., 2007, σ. 70). Η έννοια της Πληροφοριακής Παιδείας (Information Literacy) συνίσταται στην ανάπτυξη δεξιοτήτων αναζήτησης, εντοπισμού και αξιολόγησης της πληροφορίας από το μαθητή (Αναστασιάδου, Δημοπούλου και Στούμπη 2007, σ. 693) Θα πρέπει ίσως να αναλογιστούμε πόσες πληροφορίες δέχεται ένας μαθητής μόνο από τις εικόνες που αντικρίζει.

Η κυριαρχία της εικόνας στις μέρες μας είναι αδιαμφισβήτητη. Οι εικόνες κατακλύζουν τις σύγχρονες μεταβιομηχανικές κοινωνίες, ενώ καθορίζουν το μεγαλύτερο ποσοστό των εμπειριών των ανθρώπων. Αποτελούν το κυριότερο μέσο παρουσίασης της γνώσης, των καταναλωτικών αγαθών. Από τη φωτογραφία, την τηλεόραση, την αφίσα, τα κόμικς, ως τον κινηματογράφο, το διαδίκτυο, τις πολυμεσικές εφαρμογές, τις εικονικές προσομοιώσεις, τα οπτικά μέσα κυριαρχούν ως πρώτιστες μορφές επικοινωνίας. Ως εκ τούτου σύμφωνα με τον Yenawine ο βαθμός εγγραμματοσύνης ενός ατόμου στην σύγχρονη δυτική κοινωνία εξαρτάται και καθορίζεται από το κατά πόσο είναι σε θέση ν' αναγνωρίζει, «διαβάζει», αναλύει και αξιοποιεί ποικίλα είδη εικόνων και εκφραστικών μέσων (Yenawine 1997, Sankey).

Κατά τον Messaris ο οπτικός αλφαριθμητισμός είναι προϋπόθεση για την κατανόηση των εικόνων. Οι εικόνες των οπτικών μέσων συχνά διαφέρουν αισθητά από τις εικόνες που αντικρίζει κανείς γύρω του στον πραγματικό κόσμο, λόγω της επεξεργασίας που έχουν υποστεί στο χρώμα, τις γραμμές, την οπτική γωνία κ.λ.π. Υποστηρίζεται ότι η ικανότητα της ερμηνείας των εικόνων απαιτεί ανάλογη εμπειρία και έκθεση σ' αυτές. Επομένως, ο όρος οπτικός αλφαριθμητισμός αναφέρεται στην εξοικείωση του ατόμου με τις εικόνες και την επεξεργασία που έχουν υποστεί. Η εξοικείωση, βέβαια, επιτυγχάνεται σταδιακά, με την πάροδο του χρόνου και με τη συνεχή επαφή με ποικίλα είδη εικόνων και τεχνικών.

Συνεχίζοντας, ο Messaris κάνει λόγο για τα γνωστικά οφέλη του οπτικού αλφαριθμητισμού. Οι υπέρμαχοι της «οπτικής» εκπαίδευσης (Visual education) υποστηρίζουν ότι η επαφή με τις εικαστικές τέχνες δεν αποτελεί μόνο το δρόμο προς την καλύτερη κατανόηση των εικόνων αλλά και ότι μπορεί να οδηγήσει σε βελτίωση των γνωστικών δεξιοτήτων του ατόμου. Οι γνωστικές δεξιότητες που ενεργοποιούνται λόγω χάρη για την ερμηνεία ενός κινηματογραφικού έργου από ένα παιδί, μπορούν να βελτιώσουν τον τρόπο που αντιλαμβάνεται χωρικά τον κόσμο γύρω του.

Επίσης, ο οπτικός αλφαριθμητισμός βοηθά στη συνειδητοποίηση της χρήσης της εικόνας ως μέσο επηρεασμού. Ως στόχος τίθεται να εφοδιαστεί ο θεατής με γνώσεις και εμπειρία, ώστε να σταθεί κριτικά απέναντι στις εικόνες, καθώς η εικόνα συχνά γίνεται μέσο επηρεασμού της κοινής γνώμης με τρόπους που δε γίνονται πάντοτε αντιληπτοί.

Τέλος ο Messaris αναφέρει ότι η συνειδητοποίηση των μέσων που χρησιμοποιούν οι εικόνες για να διαβιβάσουν μηνύματα θα μπορούσε ν' αποτελέσει τη βάση για την καλλιέργεια της αισθητικής αντίληψης.

Η Housen αναφέρεται σε πέντε στάδια αισθητικής αντίληψης (aesthetic appreciation)

- Στο πρώτο στάδιο οι θεατές είναι περιγραφικοί (accountive) καθώς χρησιμοποιούν τις αισθήσεις τους, τις προσωπικές εμπειρίες και μνήμες, για να παρατηρήσουν ένα έργο, ενώ αφηγούνται συνήθως μια ιστορία γι' αυτό. Οι κρίσεις στο πρώτο αυτό επίπεδο περιορίζονται σε κρίσεις τύπου, αυτό το γνωρίζω ή όχι, μου αρέσει ή δε μου αρέσει. Τα συναισθήματα λαμβάνουν κυρίαρχο ρόλο στις περιγραφές των έργων.
- Στο δεύτερο στάδιο οι θεατές (constructive) οικοδομούν ένα πλαίσιο ώστε να εξετάσουν ένα έργο τέχνης χρησιμοποιώντας περισσότερο τη λογική, τις αντιλήψεις τους, τη γνώση του φυσικού κόσμου και τις κοινωνικές ή ηθικές τους αξίες. Εάν ένα έργο δεν μοιάζει όπως «θα έπρεπε να μοιάζει», αν η επιδέξια χρήση τεχνικής δεν είναι εμφανής, ή αν το θέμα κρίνεται «ακατάλληλο», οι θεατές αυτού του σταδίου κρίνουν το έργο ως «περίεργο, μηδαμινής αισθητικής αξίας». Επίσης θεωρούν ότι όσο πιο ρεαλιστικό είναι ένα έργο, τόσο μεγαλώνει η αισθητική του αξία.
- Στο τρίτο στάδιο οι θεατές (classifying) ταξινομούν τα έργα, υιοθετώντας την αναλυτικοστοχαστική στάση ενός ιστορικού τέχνης.

Αναζητούν τα ιστορικά στοιχεία του πίνακα, εντοπίζουν το ύφος, τη σχολή στην οποία ανήκει και γενικότερα εστιάζουν στην προέλευσή του. Θεωρούν ότι το νόημα και τα μηνύματα κάθε έργου μπορούν να κατανοηθούν και να επεξηγηθούν ανάλογα με την κατηγοριοποίησή του σε διάφορους τομείς.

- Στο τέταρτο στάδιο η Housen κάνει λόγο για ερμηνευτικούς (interpretive) θεατές, οι οποίοι αναζητούν μια προσωπική αντιπαράθεση με το έργο τέχνης. Εξερευνούν το έργο και αφήνουν το νόημά του σιγά σιγά να ξεδιπλωθεί, εκτιμούν την επιδέξια χρήση του τρίπτυχου γραμμή, σχήμα, χρώμα. Επίσης, κριτικές δεξιότητες ενεργοποιούνται εξίσου με τα συναισθήματα ή τις εμπνεύσεις, καθώς οι θεατές αυτού του σταδίου επιτρέπουν την ανάδυση των κρυφών νοημάτων και συμβολισμών του έργου. Κάθε επαφή με το έργο είναι εκ νέου επαφή και ευκαιρία για σύγκριση, διαίσθηση και απόκτηση εμπειρίας. Γνωρίζουν καλά ότι η ταυτότητα ενός έργου και η αξία του εναπόκειται σε ερμηνεία και επανερμηνεία.
- Οι θεατές του πέμπτου και τελευταίου σταδίου (re-creative), έχοντας μακρό παρελθόν εμπειρίας και αναστοχασμών σε έργα τέχνης, «αναδημιουργούν» καθώς «πρόθυμα αναστέλλουν τη δυσπιστία». Ένας γνωστός πίνακας είναι σαν ένα οικείο πρόσωπο, που γνωρίζουν βαθιά, κρύβει όμως παράλληλα πολλές εκπλήξεις και αξίζει την προσοχή τους σε καθημερινή βάση, τον τοποθετούν πολύ ψηλά. Όπως συμβαίνει με όλες τις φιλίες, ο χρόνος είναι σταθμιστικός παράγοντας, καθώς επιτρέπει στους θεατές αυτούς να γνωρίσουν την «οικολογία» (ecology) ενός έργου, όπως το ονομάζει η Housen, δηλαδή το χρόνο, την ιστορία του, τα ερωτήματα που θέτει, τα ταξίδια του και την πολυπλοκότητά του. Συνδέοντας τη δική τους ιστορία με ένα έργο τέχνης και τοποθετώντας το παράλληλα σε ένα γενικό πλαίσιο, οι θεατές του πέμπτου σταδίου συνδυάζουν τους προσωπικούς τους συλλογισμούς με οικουμενικά ζητήματα. Η μνήμη διαχέεται στο τοπίο του πίνακα, συνδέοντας την πολυπλοκότητα του ατομικού στοιχείου με το συλλογικό-οικουμενικό.

## Περιγραφή του βιβλίου

### Το εξώφυλλο

Το βιβλίο «Εικόνα» είναι πραγματικά ένα ιδιαίτερο βιβλίο. Το αντιλαμβάνεται κανείς από την πρώτη στιγμή που το κρατά στα χέρια του. Πρόκειται για ένα βιβλίο, που όσο κι αν φαίνεται παράξενο, μοιάζει αλληλεπιδραστικό, καθώς κινητοποιεί κι άλλες αισθήσεις πέραν της όρασης όπως η αφή.

Ξεκινώντας από το εξώφυλλο, όπως εξηγείται αργότερα στο βιβλίο, έχει εφαρμοστεί τοπικό βερνίκι UV, ένα γυαλιστερό βερνίκι που εφαρμόζεται σ' επιλεγμένες περιοχές ενός σχεδίου, δίνοντας έτσι ανάγλυφη υφή. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποτυπώνονται σιλουέτες αντικειμένων στο μαύρο φόντο, αλλά και γράμματα που αναφέρονται σε διάφορα ατελιέ, τα οποία συνεχίζουν ως το οπισθόφυλλο. Στο άνω τμήμα αναγράφεται η λέξη εικόνα με έντονα, κεφαλαία γράμματα, συνοδευόμενη από σύντομο ορισμό, σαν να επρόκειτο για σελίδα παρμένη από λεξικό. Γράμματα σε μαύρο φόντο, μια επιλογή η οποία ανάγει τη λέξη σε σύμβολο. Επίσης αναφέρονται τα ονόματα των συγγραφέων και οι εκδόσεις.

### Οι συγγραφείς

Ο Paul Harris PG Dip London College of Printing είναι ανεξάρτητος συγγραφέας και συντάκτης που έχει γράψει σε περιοδικά και έντυπα, στο Λονδίνο και τη Νέα Υόρκη όπως στο Dazed & Confused και ID Magazine. Έχει συμμετάσχει στη συγγραφή βιβλίων σχετικά με τη συσκευασία και τις θεωρητικές αρχές του design. Ζει και εργάζεται στο Λονδίνο.

Ο Gavin Ambrose είναι εν ενεργεία σχεδιαστής και απασχολείται μερικά ως δάσκαλος στο Μεταπτυχιακό τμήμα TypoGraphic και παραδίδει μαθήματα Information Design σε προπτυχιακό επίπεδο στο London College of Printing. Κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου στις Επικοινωνίες του Central St Martins, εργάστηκε ως ανεξάρτητος σχεδιαστής για διάφορα μουσεία, ατελιέ, γκαλερί, διαφημιστικές εταιρίες, εκδοτικούς οίκους, συμπεριλαμβανομένων των στούντιο Myerscough, Rodney Fitch & Co. και Masius. Ζει και εργάζεται στο Λονδίνο.

## Το βιβλίο

Αν ξεφυλλίσει κανείς το βιβλίο, θα διαπιστώσει ευθύς εξ αρχής την αρχική τοποθέτηση, ότι πρόκειται για ένα ιδιαίτερο βιβλίο. Σ' αυτό συμβάλλει επίσης το γεγονός ότι η ποιότητα του χαρτιού διαφοροποιείται στις σελίδες του βιβλίου, καθώς και το χρώμα, , από μεταλλικό σε φωσφορίζε, από γυαλιστερό χαρτί σε ματ ή ακόμη και σε σκουρόχρωμο ανακυκλωμένο χαρτί. Δίνει γενικότερα την αίσθηση ότι οι συγγραφείς εφαρμόζουν γραφιστικές τεχνικές στο ίδιο τους το βιβλίο, μεταβαίνοντας έξυπνα από τη θεωρία στην πράξη.

Αρκετά ενδιαφέρον είναι ένα δισέλιδο αφιερωμένο στο πώς να χρησιμοποιηθεί το βιβλίο επεξηγώντας όλα τα μοτίβα των εισαγωγών, των επεξηγήσεων, συμπληρωματικών πληροφοριών, διαγραμμάτων και εικόνων, που συναντά κανείς στις σελίδες του βιβλίου. Η οργάνωση των πληροφοριών είναι άρτια και η διαχείριση του χώρου υποδειγματική. Οι εικόνες αναδεικνύονται, ενώ το κείμενο εντάσσεται αρμονικά. Μάλιστα, ο βαθμός οπτικοποίησης του κειμένου, τα ζωηρά χρώματα και το συνταίριασμα εικόνων και κειμένου θα μπορούσε να δημιουργήσει την εντύπωση ότι πρόκειται όχι για τις σελίδες ενός βιβλίου, αλλά ίσως για οθόνες ή ιστοσελίδες στο διαδίκτυο.

## Τα κεφάλαια

Το βιβλίο χωρίζεται σε έξι διακριτά κεφάλαια, ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλονται ολοσέλιδα δείγματα από δουλειές διάφορων δημιουργικών γραφείων, τα οποία επεξηγούνται ώστε να διευκρινιστεί το σκεπτικό και ο σκοπός τους. Τα κεφάλαια είναι τα εξής:

- Τα βασικά
- Τεχνικές
- Τι σημαίνουν οι εικόνες
- Χρησιμοποιώντας τις εικόνες
- Οι εικόνες στην πράξη
- Δημιουργία συσχετισμών

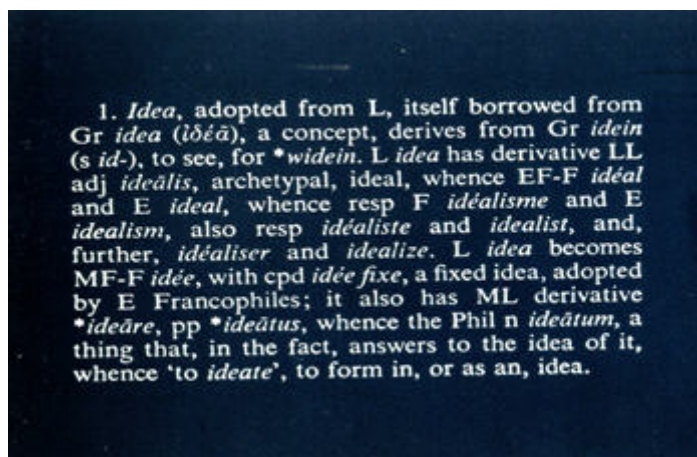
Ωστόσο, τα όρια μεταξύ των κεφαλαίων του βιβλίου δεν θα μπορούσαν να είναι στεγανά. Αρκετές φορές γίνονται δυσδιάκριτα, καθώς οι συγγραφείς αναφέρονται σε ένα ενιαίο και καθολικό θέμα, την εικόνα.

## Η παρουσίαση

Στην παρουσίαση του βιβλίου δε θα τηρηθεί η σειρά του βιβλίου, καθώς επιχειρήθηκε ένα διαφορετικό συνταίριασμα. Η πραγματική πρόκληση, όταν κρατάς στα χέρια σου ένα τόσο λειτουργικό βιβλίο, παραστατικό και πλούσιο σε εικόνες είναι να μη χρησιμοποιηθεί κανένα αυτούσιο κομμάτι του, αλλά αντίθετα να επιχειρηθεί η ανεύρεση παρόμοιων παραδειγμάτων και αναλογιών με όσα παρουσιάζονται στο βιβλίο. Το διαδίκτυο αποτέλεσε την κυρίαρχη πηγή φωτογραφιών καθώς και βιβλία ή περιοδικά. Ως προς τις δουλειές διάφορων δημιουργικών γραφείων, για παράδειγμα στο διαφημιστικό τομέα δεν υπήρξε σημαντική δυσκολία ν' ανασυρθούν από το διαδίκτυο, καθώς το βιβλίο έχει γραφεί το 2005 και τα παραδείγματά του είναι επίκαιρα.

### 1. Πρώτη διαφάνεια

Η πρώτη διαφάνεια μιμείται το εξώφυλλο του βιβλίου. Ο Kosuth Joseph το 1967 στη Ν. Υόρκη παρουσίασε το έργο του, « Τίτλοφορείται ιδέα». Πρόκειται για ένα έργο υπό μορφή λευκού κειμένου σε μαύρο φόντο, στο οποίο προσδιορίζεται η προέλευση της λέξης «ιδέα». Η εικαστική πλευρά αποκλείεται τελείως χάριν της πνευματικής. Αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της εννοιολογικής Τέχνης, με σύνθημα: «η ιδέα της τέχνης ως ιδέα»( σ. 251, *The art book 20<sup>05</sup> αι.*, 1997) . Ίσως το εξώφυλλο του βιβλίου να έχει δεχτεί ανάλογες επιρροές.



Εικ.1 Kosuth Joseph "Τίτλοφορείται... Ιδέα" Μαυρόασπρη φωτογραφία. Ιδιωτική συλλογή, δανεισμένη στο μουσείο Σόλομον Ρ. Γκούγκενχάιμ, Ν.Υόρκη.

## 2. Διαφάνειες 2-51

Εν συνεχεία παρουσιάζεται ένας καταγιτισμός εικόνων. Άλλες διαρκούν ένα δευτερόλεπτο και άλλες κλάσματα του δευτερολέπτου, με στόχο ν' αναδειχθεί η παρακάτω φράση: «Υποσυνείδητα όλοι προσδίδουμε νόημα στις εικόνες που βλέπουμε». Όταν μάλιστα ο χρόνος είναι ιδιαίτερα περιορισμένος και ο αριθμός των εικόνων μεγάλος, ορισμένες εικόνες περνούν στο υποσυνείδητο, ανάλογα με τα βιώματα του κάθε ανθρώπου. Η γρήγορη διαδοχή των εικόνων μας επιτρέπει ν' αντιληφθούμε ότι οι εικόνες διαβιβάζουν μηνύματα, παρέχουν πληροφορίες στο θεατή, μεταβιβάζουν ιδέες σαφώς γρηγορότερα απ' το κείμενο, αλλά και δημιουργούν συναισθήματα.

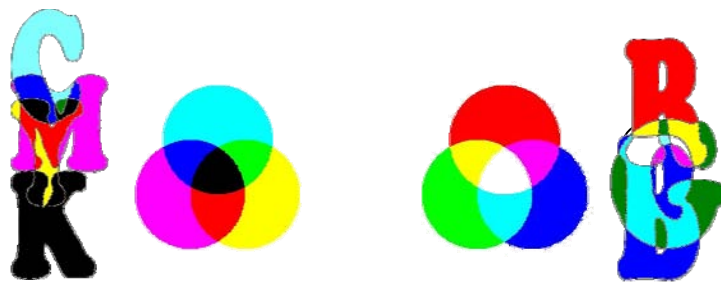
Ο καταγιτισμός των εικόνων κλείνει με ένα έργο της Barbara Kruger, το οποίο έχει τίτλο: «Δεν είμαστε αυτό που δείχνουμε». Αν απομονώσουμε το αριστερό τμήμα του έργου παραπέμπει σε πορτρέτο γοητευτικού μοντέλου του '50. Κοιτάζοντας προς τα δεξιά, ο θεατής ξαφνιάζεται, καθώς η γυναίκα τοποθετεί έναν τεράστιο φακό επαφής στο μάτι της. Αντιπαράθεση χρωμάτων, λευκό, μαύρο, κόκκινο, κειμένου και εικόνας, αποσπών την προσοχή (σ. 254, *The art book 20<sup>ος</sup> αι.*, 1997). Κατ' αναλογία οι εικόνες δεν είναι πάντοτε αυτό που δείχνουν, αλλά προσπαθούν να διαβιβάσουν μηνύματα με τρόπους που δεν γίνονται πάντοτε αντιληπτοί.



Εικ.2 Barbara Kruger, “Δεν είμαστε αυτό που δείχνουμε”, 1988.  
Φωτογραφική μεταξοτυπία σε βινύλιο. Ιδιωτική συλλογή.

### 3. Διαφάνειες 52-55

Στη συνέχεια της παρουσίασης γίνεται λόγος για την ανάλυση μιας εικόνας, έως την παραμόρφωσή της (ψηφιοποίηση). Ακόλουθα παρατίθενται οι διαφορές ανάμεσα στις εικόνες bitmap και στις εικόνες vector, για να περάσουμε στο χρώμα. Τα χρώματα του υπολογιστή χωρίζονται στα αφαιρετικά (CMYK), δηλαδή το κυανό, τη ματζέντα, το κίτρινο και το μαύρο και στα προσθετικά (RGB), δηλαδή το κόκκινο, το πράσινο και το μπλε. Τα μεν προσθετικά ονομάστηκαν έτσι, καθώς αν προσθέσουμε όλα τα χρώματα προκύπτει το λευκό, ενώ τα αφαιρετικά προκύπτουν από την ένωση των δύο προσθετικών και την αφαίρεση του τρίτου από το λευκό φως. Για παράδειγμα το κυανό (αφαιρετικό χρώμα) προκύπτει από την ένωση του πράσινου και μπλε με την αφαίρεση του κόκκινου (βλ. Σχ.1). Τα προσθετικά χρώματα χρησιμοποιούνται για την οθόνη του υπολογιστή, ενώ τα αφαιρετικά για την εκτύπωση.



Σχ. 1 Αφαιρετικά χρώματα- προσθετικά χρώματα

Έπειτα παρουσιάζεται μια εικόνα (βλ. Σχ. 2), η οποία εμφανίζεται στο κέντρο, ενώ πλαισιώνεται από διαδοχικά φιλμ τετραχρωμίας, δείχνοντας και τη σειρά με την οποία εκτυπώνουν οι εκτυπωτές ψεκασμού. Έτσι, πρώτα εκτυπώνεται το κυανό, έπειτα η ματζέντα, ακολουθεί το κίτρινο και τελευταία έρχεται η μαύρη πλάκα ώστε να δώσει βάθος και ν' αποδώσει τις σκιές.



Σχ. 2 Φιλμ τετραχρωμίας



#### 4. Διαφάνειες 56-58

Στην προσπάθειά μας να ερμηνεύσουμε τις εικόνες, οφείλουμε να σταθούμε στη σημειολογία των εικόνων. Πολλοί όροι που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τις εικόνες είναι γλωσσολογικοί. Ο όρος σημειολογία σε σχέση με τη γλώσσα πλάστηκε το 1913 από τον ιδρυτή της νεότερης συγχρονικής γλωσσολογίας Ferdinand de Saussure από την ελληνική λέξη σημείο. Αργότερα ο Charles Peirce απέδωσε τον όρο *σημειωτική* στο έργο του “A system of Logic, considered as Semiotic”, όπου εξετάζει την έννοια των σημείων σε σχέση με την επιστήμη και την ανθρώπινη νόηση (Μπαμπινιώτης, 2002). Η σημειολογία είναι η μελέτη των σημείων και των θεωρητικών αρχών που αναλύουν το πώς οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται το νόημα των λέξεων, των ήχων, των εικόνων.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα με το άγαλμα ενός ιππέα. Η σημειολογία της στάσης του αλόγου δίνει σημαντικές πληροφορίες στο θεατή. Αν το άλογο έχει σηκωμένες τις δύο οπλές, τότε ο αναβάτης σκοτώθηκε σε μάχη. Αν μόνο μία οπλή είναι σηκωμένη, ο ιππέας πέθανε ενώ κατείχε κάποιο δημόσιο αξίωμα, ενώ τέλος αν πατάνε στο έδαφος και τα τέσσερα πόδια, ο καβαλάρης πέθανε αφού είχε διατελέσει το αξίωμά του.

Στην επόμενη διαφάνεια διασαφηνίζεται η έννοια του σήματος. Αντικείμενο είναι αυτό που υποδηλώνεται, ενώ η λέξη είναι το φερόνυμο. Αντικείμενο και φερόνυμο συγκροτούν το σήμα. Ίσως με αυτή την ερμηνεία να λύνεται και ο γρίφος του Magritte “*Ceci n'est pas une pipe*”.



Εικ. 3 René Magritte, “La trahison des images”, 1928-9

County Museum of Art, Los Angeles

Σύμφωνα με το Φουκώ η φράση αυτή του Μαγκρίτ δίνει έμφαση στη βασική αντινομία της αναπαράστασης: στο γεγονός ότι ο πίνακας δεν περιέχει μια αληθινή πίπα, αλλά την αναπαράσταση μιας πίπας. Συνεπαρμένος από τον αυθαίρετο συσχετισμό των αντικειμένων με τις αφαιρέσεις της γλώσσας, ο Μαγκρίτ διερεύνησε την απόσταση των εικόνων και των λέξεων, υποσκάπτοντας την ιδέα ενός κοινού

συστήματος επικοινωνίας και αμφισβητώντας την πρωταρχική ιδέα της ερμηνείας (ανεσύρθη από <http://www.foucault.info/>).

Στη συνέχεια φαίνονται τρεις εικόνες που διαιρούνται σε τρεις ανάλογες κατηγορίες:

- στα εικονίδια που περιγράφουν ακριβώς το αντικείμενο που αναφέρονται
- στα σήματα, που δημιουργούν μια σύνδεση μεταξύ του αντικειμένου και του σήματος και
- στα σύμβολα που δεν έχουν την παραμικρή σχέση με το αντικείμενο που περιγράφουν.



Σχ. 3 Εικονίδιο



Σήμα



Σύμβολο

Μένοντας στην έννοια του συμβόλου, αν αντικρίσουμε ένα μαύρο σταυρό, ο νους μας ανατρέχει στο σύμβολο της πρόσθεσης. Ένας κόκκινος σταυρός σε κίτρινο φόντο μοιάζει παράταιρος, ενώ ένας κόκκινος σταυρός σε λευκό φόντο συνδέεται με τον Ερυθρό Σταυρό ή με ποδοσφαιρική ομάδα της Αγγλίας.

## 5. Διαφάνειες 59-62

Το βιβλίο πραγματεύεται σύνθετες έννοιες, συνήθως αφηρημένες. Για να δειχθεί η διαφορά ανάμεσα στην υποδήλωση και το συνειρμό, διάλεξα μια τυχαία φωτογραφία από ένα περιοδικό, η οποία υπέστη ανάλογη επεξεργασία.

Η πρώτη εικόνα μας δίνει συγκεκριμένες πληροφορίες. Μια γυναίκα με κοντά μαλλιά φοράει σκούφο, σκουλαρίκια, πουκάμισο και πανωφόρι. Όταν το πλάνο ανοίξει, περισσότερα στοιχεία αποκαλύπτονται. Η γυναίκα φοράει μακρύ παλτό, βαδίζει ανάμεσα σε κόσμο. Όταν εστιάσουμε στο πρόσωπό της, δίνουμε άλλες προσεγγίσεις, αναρωτιόμαστε ενδεχομένως πού κοιτάζει, ή τι νιώθει η συγκεκριμένη γυναίκα. Ίσως διακρίνουμε μια θλίψη.

Η μετατροπή της φωτογραφίας σε ασπρόμαυρη την κάνει απόκοσμη και αποκόπτει τη γυναίκα απ' το περιβάλλον της. Η αρνητική εικόνα με αντιστροφή των χρωμάτων σημειολογικά δίνει την εντύπωση στιγμιαίας αναδρομής (flashback) στο παρελθόν. Εάν η εικόνα περιέχει μόνο όλους τους τόνους του γκριζου, οι πληροφορίες ελαττώνονται σημαντικά. Δε διακρίνουμε για παράδειγμα ότι έχει

γαλάζια μάτια. Τέλος, η επεξεργασία της εικόνας με halftone (κουκίδες ασπρόμαυρες) μας δίνει την αίσθηση ότι πρόκειται για απόκομμα εφημερίδας.

#### 6. Διαφάνειες 63-66

Στη συνέχεια εξετάζονται οι όροι οπτική συνεκδοχή, οπτική μεταφορά και οπτική μετωνυμία. Το παράδειγμα που χρησιμοποιήθηκε εδώ είναι το Παρίσι κατ' αναλογία με το παράδειγμα της Ν. Υόρκης, που παρουσιάζεται στο βιβλίο.

- Έτσι, οπτική συνεκδοχή έχουμε όταν ένα μέρος του συνόλου αντιπροσωπεύει το σύνολο και αντίστροφα. Για παράδειγμα όταν αντικρίζουμε τον πύργο του Άιφελ, λέμε: «Να, το Παρίσι!» τον ταυτίζουμε δηλαδή με την πόλη, ενώ στην πραγματικότητα είναι ένα μνημείο.
- Η οπτική μεταφορά συμβαίνει όταν μια εικόνα δανείζει το νόημά της σε μια άλλη, χωρίς όμως να συνδέεται άρρηκτα μαζί της όπως συμβαίνει στην οπτική συνεκδοχή. Η εικόνα επομένως που απεικονίζει το φως μας φέρνει στο νου την πόλη του φωτός, το Παρίσι.
- Τέλος, η οπτική μετωνυμία είναι μια συμβολική εικόνα που χρησιμοποιείται ως αναφορά σε κάτι πιο κυριολεκτικό, όταν δηλαδή σχετίζεται μια εικόνα με ένα αντικείμενο. Η πινακίδα , παραδείγματος χάρη, της λεωφόρου των Ηλύσιων Πεδίων (αντικείμενο) ταυτίζεται ξανά με το Παρίσι.

#### 7. Διαφάνειες 67-72

Ακολούθως, παρουσιάζεται η έννοια της οπτικής αναλογίας και του οπτικού παραδείγματος.

- Αναλογία είναι η σύγκριση δύο πραγμάτων, που γίνεται με σκοπό τη διασάφηση του νοήματός τους. Για παράδειγμα, μια δουλειά που φαίνεται ακατόρθωτη είναι ανάλογη με τη μοίρα του Σίσυφου. Η επιτυχία μιας κρυφής αναλογίας, εξαρτάται από την ικανότητα του κοινού να την αντιληφθεί. Η εικόνα ενός άνδρα που σπρώχνει μια πέτρα μπορεί σε ορισμένους να μη λέει τίποτα, ενώ κάποιοι άλλοι αμέσως ν' αντιληφθούν το νόημά της.
- Το οπτικό παράδειγμα είναι ένα σύνολο υποθέσεων, αξιών ή πρακτικών που γίνονται εύκολα αντιληπτές από το κοινό. Σε μία αφίσα που

κατασκεύασε το ατελιέ Form Design, η οποία διαφήμιζε μια συναυλία για φιλανθρωπικούς σκοπούς, χρησιμοποιήθηκε το οπτικό παράδειγμα με αυτοκόλλητα κίτρινα χαρτάκια. Με τον τρόπο αυτό στόχευε το ατελιέ να υπενθυμίσει στους θεατές ότι δεν πρέπει να ξεχάσουν τη συναυλία αυτή, χρησιμοποιώντας ένα οικείο οπτικό παράδειγμα.

Στη συνέχεια, γίνεται λόγος για την έννοια της οπτικής παράθεσης. Πρόκειται για την τοποθέτηση αντίθετων εικόνων ή εννοιών, η μία δίπλα στην άλλη. Αν τοποθετήσουμε την εικόνα ενός πάγου δίπλα σε μια φωτιά δημιουργούμε οπτική παράθεση. Στην παρουσίαση χρησιμοποιήθηκε μια εικόνα τραβηγμένη από δωμάτιο ενός ξενοδοχείου στην Κούβα και αποτυπώνει οξύτατες αντιθέσεις. Από τη μια μεριά ένα πολυτελές ξενοδοχείο και από την άλλη κτίρια υπό κατάρρευση.

Η διάκριση ανάμεσα στην τεχνική του κολλάζ και του μοντάζ είναι λεπτή. Το μεν κολλάζ επιτρέπει την ενσωμάτωση διαφορετικών αντικειμένων και υλικών που δύνανται να κολληθούν σε μια επιφάνεια, με σκοπό τη δημιουργία εικόνων αφηρημένων ή μη. Το δε μοντάζ είναι η σύνθεση εικόνων ή σχεδίων με σκοπό τη δημιουργία νέου αντικειμένου ή εικόνας, συνήθως ηλεκτρονικά. Στην παρουσίαση παρατίθενται κολλάζ των μαθητών της Στ' τάξης του 8<sup>ου</sup> Δημ. Σχολείου Πετρούπολης, που περίτεχνα κατασκεύασαν προκειμένου ν' απεικονίσουν τον εαυτό τους, συνταιριάζοντας εικόνες που αντιπροσωπεύουν κομμάτια της προσωπικότητάς τους. Αντίστοιχα, στην τεχνική του μοντάζ παρουσιάζεται μια εικόνα που έχει ανασυρθεί από το διαδίκτυο και απεικονίζει ένα βάτραχο με κεφάλι κροκοδείλου, συνθέτοντας έτσι ένα ανύπαρκτο ζώο.

Παρόλο που μια φωτογραφία μπορεί ν' αποτυπώσει άρτια τις λεπτομέρειες μιας εικόνας, η εικονογράφηση δεν έχει ακόμη εκλείψει ως γραφιστική μέθοδος, καθώς δημιουργεί την αίσθηση μιας πολύ προσωπικής δουλειάς. Επίσης, μπορεί να προκαλέσει ή ν' αποσαφηνίσει ιδέες με τρόπο που η φωτογραφία αδυνατεί. Για παράδειγμα η εταιρία με γυναικείες τσάντες Dessi επέλεξε για διαφημιστικό κατάλογο σχέδια με μολύβι σε σχεδιαστικό χαρτόνι, τα οποία παραπέμπουν σε επιστημονικά χειρόγραφα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μόνο οι λεπτομέρειες που μας ενδιαφέρουν είναι τονισμένες, ενώ τα υπόλοιπα παραμένουν άχρωμα. Χρησιμοποιώντας σχέδια που απεικονίζουν έντομα, πουλιά, φυτά και εφαρμόζοντας την ίδια τεχνική σε σχέδια από γυναικείες τσάντες, η εταιρία έχει ως απώτερο στόχο να συνδεθεί συνειρμικά η σπανιότητα και η ομορφιά με τα προϊόντα που διαφημίζει. Στην εργασία εφόσον αποδείχτηκε αδύνατη η ανεύρεση της διαφήμισης αυτής,

επιχειρήθηκε η κατασκευή ενός τέτοιου σχεδίου σε χαρτόνι, το οποίο συμπεριλαμβάνεται στο φάκελο του μαθήματος.

#### 8. Διαφάνειες 73-78

Η τεχνική της επεξεργασίας, ωστόσο, των εικόνων με ηλεκτρονικά μέσα είναι πλέον ευρέως διαδεδομένη και έχει παραμερίσει σχεδόν την εικονογράφιση. Στα πλαίσια της επεξεργασίας των εικόνων παρουσιάζονται μια αφίσα κινηματογραφικής ταινίας, μια διαφημιστική αφίσα και μια εικόνα ενός άνδρα.

- Στην αφίσα της κινηματογραφικής ταινίας *Morvern Callar* αποτυπώνεται ένα γυναικείο πρόσωπο με δραματικό πλάνο, καθώς η φωτογραφία είναι τραβηγμένη από κάτω προς τα πάνω. Η αφίσα εναρμονίζεται με το σκληρό θέμα της ταινίας, η ποιότητά της είναι εσκεμμένα χαμηλή, ενώ η χρησιμοποίηση μιας υφής (noise) δημιουργεί ένα τραχύ και βίαιο αποτέλεσμα στην ήδη έντονη αντίθεση της διτονικής εικόνας.



Εικ.4 Αφίσα της ταινίας *Morvern Callar*, ατελιέ Intro

- Η επόμενη εικόνα είναι παρμένη από τη διαφημιστική καμπάνια της Diesel, όπου φωτογραφίες γυναικών έχουν επεξεργαστεί με τέτοιο τρόπο που θυμίζουν αλαβάστρινες φουτουριστικές κούκλες. Παρόλο που η εταιρία προκαλεί, ιδίως με το σύνθημά της «Σώσε τον εαυτό σου, ανάπνεε λιγότερο», θεωρήθηκε επιτυχημένη, καθώς δίνει ένα σαφές μήνυμα: “Ένα ρούχο της Diesel κάνει όποιον το φορά να ξαναγιώσει”.
- Τέλος, η τρίτη εικόνα, η οποία κλείνει την ενότητα της επεξεργασίας, απεικονίζει έναν άνδρα. Ξεκινώντας από μια ασπρόμαυρη φωτογραφία, η

εικόνα έχει χρωματιστεί με μια απόχρωση διαβαθμισμένων τόνων από κόκκινο σε κίτρινο με φορά από πάνω προς τα κάτω. Το αποτέλεσμα είναι σίγουρα πιο ενδιαφέρον, ενώ η προσοχή του θεατή εστιάζεται στο πιο σκούρο χρωματικό σημείο της φωτογραφίας, το κεφάλι του άνδρα.

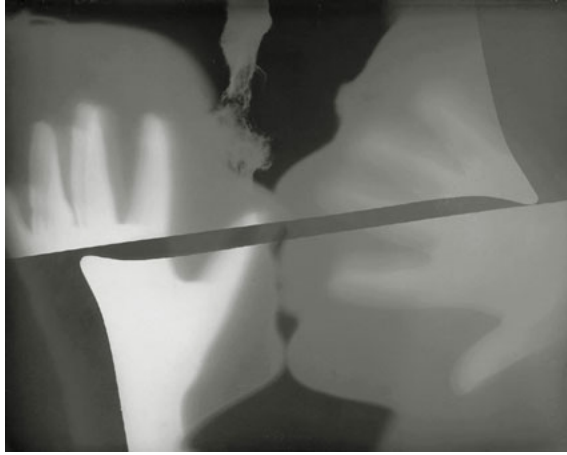
Αρκετά ενδιαφέρονσα είναι η αξιοποίηση της χρήσης της προοπτικής μιας εικόνας. Το ατελιέ Roundel σχεδίασε την εταιρική ταυτότητα λονδρέζικης εταιρίας παραγωγής DVD, The pavement. Εκμεταλλεύτηκε το συνειρμό από το όνομα της εταιρίας (The pavement= το πεζοδρόμιο) και χρησιμοποίησε την προοπτική για να παράγει ανοίκειες εικόνες. Ένας άνθρωπος και ένας σκύλος έχουν φωτογραφηθεί από κάποιον που στέκεται πολύ χαμηλά, ίσως και στο επίπεδο ενός γυάλινου πεζοδρομίου. Οι φωτογραφίες έχουν αξιοποιηθεί στην επίσημη ιστοσελίδα της εταιρίας.

#### 9. Διαφάνειες 79-96

Η παρουσίαση δε θα μπορούσε να κλείσει διαφορετικά από το παράδοξο των φωτογραμμάτων, φωτογραφιών δηλαδή, χωρίς τη χρήση φωτογραφικής μηχανής. Ένα αντικείμενο τοποθετείται σε φωτοευαίσθητο υλικό και με την έκθεση του υλικού στο φως δημιουργείται μια αρνητική σιλουέτα του αντικειμένου. Όσο πιο συμπαγές είναι το υλικό, τόσο λευκότερο αποτυπώνεται το αντικείμενο στην τελική εικόνα. Όσο πιο διάφανο, τόσο πιο σκούρο εμφανίζεται.

Η τεχνική αυτή εφευρέθηκε από τον πρωτοπόρο φωτογράφο Man Ray, έργα του οποίου εκτίθενται στα μεγαλύτερα μουσεία της Ν. Υόρκης και αλλού. Η μουσική που συνοδεύει τα φωτογράμματα, καθώς αναδύονται απ' το σκοτάδι είναι το τραγούδι των Stratovarius, "Celestian dream".

Το ταξίδι στον κόσμο της εικόνας πρόκειται για ταξίδι αμφισβήτησης, αναστοχασμού ανάμεσα στο τι είναι εικόνα και τι δεν είναι, στο τι δείχνει μια εικόνα και πόσα αλήθεια κρύβει...



Εικ. 5 Man Ray (Emmanuel Radnitzky) Φωτόγραμμα, 1922, Gelatin silver print , 23.9 x 29.9 εκ.  
Δωρεά του James Thrall Soby Μουσείο Μοντέρνας τέχνης , *MoMA Highlights*, Ν. Υόρκη

## Βιβλιογραφία

### Ξενόγλωσση

Housen, A. (1987). Three Methods for Understanding Museum Audiences. *Museum Studies*, Spring-Summer.

Messaris, Paul (1994). *Visual 'Literacy': Image, Mind and Reality*. Boulder, CO: Westview Press

Sankey, M.D. (2002). Considering visual literacy when designing instruction. *The e-Journal of Instructional Science and Technology*

The Art book 20<sup>ος</sup> αιώνας, (1997). Terzo books, Αθήνα

Yenawine P., (2001). Housen's Theory and Decorative Arts Education.

Yenawine, P. (1997). Thoughts on Visual Literacy. In Flood, J., Brice, S. &, and Lapp, H. & D. (Eds), *Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts*. Macmillan Library Reference.

### Ελληνόγλωσση

Αναστασιάδου, Δημοπούλου, Στούμπη (2007). «*Η πληροφοριακή παιδεία στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση: Σύντομη επισκόπηση και προτάσεις*». Πρακτικά 4<sup>ου</sup> Πανελληνίου Συνεδρίου των εκπαιδευτικών για τις ΤΠΕ, εκδόσεις Νέων Τεχνολογιών, Αθήνα

Κεκέξ Ι., (2007) Η διαχείριση της γνώσης στο σύγχρονο τεχνολογικό περιβάλλον, εκδ. Ατραπός, Αθήνα

Μπαμπινιώτης Γ., (2002) Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα

Χριστοπούλου Μ., Λαμπροπούλου Ν. «*Χρήση Συνεργατικών Μαθησιακών Αντικειμένων στην Εικαστική Αγωγή: Μια Πρόταση για την Καλλιέργεια του Οπτικού Αλφαριθμητισμού στο Δημοτικό Σχολείο*» ανεσύρθη από <http://www.intelligenesis.eu/nikiweb/pubdocs/06/XristopoulouLambropoulouEEEEP06.doc>