

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΣΗΜΕΙΩΣΗ (ΥΠΟΔΗΛΩΣΗ)

Περιεχόμενα

Περίληψη

Εικαστική αναπαράσταση;

Οι εικαστικές λειτουργίες σε δίπολα

Κώδικες εικαστικής επικοινωνίας

Η ερμηνεία της εικαστικής αναπαράστασης στα επίπεδα υποδήλωσης

Κώδικες υποδήλωσης των μέσων εικαστικής έκφρασης

Περίληψη

Το εικαστικό ορίζεται ως σύνθεση τέχνης και επιστήμης, αισθητικής και γνώσης, ωραίου και αλήθειας.

Το εικαστικό περιγράφει μια περίπλοκη νοητική δημιουργική διαδικασία με σκοπό την προσέγγιση της αλήθειας και του ωραίου που πραγματώνεται μέσω της ενεργούς όρασης¹. Αποτελεί έκφραση που τοποθετείται σε διάφορες ενδιάμεσες θέσεις μέσα σε διπολικά φάσματα όπως: λειτουργικότητα και αισθητική, αλήθεια και ωραίο, πληροφορία και τέχνη, νόηση και συναίσθημα, κ.ά. Οι λειτουργίες του εικαστικού προσδιορίζονται μέσω διαλεκτικής, δηλαδή με δίπολα εννοιών. Το κύριο δίπολο από το οποίο εκκινεί η περιγραφή είναι η επιστήμη – τέχνη που προκύπτει από το ζεύγος αλήθεια – ωραίο. Η διαλεκτική αναπτύσσεται περαιτέρω, το εικαστικό αναλύεται σε σειρά δίπολων και καταλήγει πάλι μέσω δίπολων στην περιγραφή του τρόπου που η εικαστική αναπαράσταση επικοινωνεί με τον θεατή, συγκεκριμένα πώς ο θεατής ανταποκρίνεται (κώδικες ανταπόκρισης) και πώς την ερμηνεύει, εντοπίζονται δηλαδή τα επίπεδα σημασίας της εικαστικής αναπαράστασης. Από την διερεύνηση της ερμηνείας προκύπτει –εμμέσως– και η διερεύνηση της δημιουργίας, πώς σκέφτεται ο δημιουργός της δηλαδή και πώς χειρίζεται τα *μέσα εικαστικής έκφρασης*, έτσι ώστε να εκπληρώσει τις προσδοκίες του θεατή. Μέσα εικαστικής έκφρασης είναι τα εργαλεία μορφολογικής έκφρασης της εικαστικής αναπαράστασης, τα σχήματα, τα χρώματα και οι ρυθμιστικοί τους κανόνες, σε διάφορους βαθμούς αφαίρεσης.

Ποια είναι η πρόθεση του δημιουργού, τι θέλει να προκαλέσει στον θεατή; Για να μεταδώσει τα μηνύματα θα χρησιμοποιήσει τα ίδια εργαλεία με αυτά της ερμηνείας της εικαστικής αναπαράστασης από τον θεατή. Όπως όμως υποστηρίχθηκε στην συζήτηση σχετικά με την ευρύτητα και ασάφεια του επιπέδου υποδήλωσης, η επικοινωνία μπορεί μόνο να περιγραφεί, όχι να ελεγχθεί. Η πρόθεση του δημιουργού δεν φτάνει για την πραγμάτωσή της και την ασφαλή μετάδοση των μηνυμάτων. Αν και γνωστό αυτό όμως, έτσι λειτουργούν οι εικαστικοί δημιουργοί σε όλες τις εποχές, λαμβάνοντας δηλαδή υπόψη όλα τα στοιχεία που έχουν στη διάθεσή τους και 'παίζοντας' με το νου του θεατή, μαντεύοντας, επιχειρώντας, προσπαθούν να τον καθοδηγήσουν να ψηλαφίσουν τη σκέψη και την ψυχολογία του και να τον καταστήσουν κοινωνό στο δικό τους όνειρο, τις δικές τους σκέψεις που κρύβονται πίσω από τις μορφές. Και βέβαια δεν βρίσκονται πάντα τόσο βαθιά μέσα στο σκοτάδι, καθώς, όπως θα υποστηριχθεί παρακάτω, διάφοροι θεωρητικοί που έχουν μελετήσει τον τρόπο που ο θεατής ερμηνεύει μια εικαστική αναπαράσταση – όπως ο Panofsky στην ιστορία της τέχνης, ο Arnheim στην ψυχολογία της αντίληψης, οι

¹ Όρος που ανέπτυξε ο Semir Zeki, όπως θα δούμε παρακάτω.

Kress & Leeuwen στην σημειωτική, καταλήγουν σε κοινά συμπεράσματα και αποδεικνύουν ότι υπάρχουν κοινές συνισταμένες στον τρόπο ερμηνείας της εικαστικής αναπαράστασης από τον θεατή. Έτσι λοιπόν η ενότητα τούτη έχει σκοπό να περιγράψει το πλαίσιο των κοινών τόπων στους οποίους περιφέρεται και στέκεται η δημιουργία και η ερμηνεία μιας εικαστικής αναπαράστασης με αναφορά στο επίπεδο υποδήλωσης. Τελειώνοντας παρουσιάζεται μια λίστα με τις σημασίες των μέσων εικαστικής σημείωσης.

Εικαστική αναπαράσταση

Ο όρος *εικαστικά* στην κοινή καθομιλουμένη γλώσσα έχει επικρατήσει να προσδιορίζει τις *απεικονιστικές* ή *παραστατικές* καλές τέχνες, κυρίως τη ζωγραφική. Ετυμολογικά το *εικαστικό* συνδέεται με την *εικόνα* και την *εικασία*: η υπόθεση, η πράξη και το αποτέλεσμα του ρήματος *εικάζω* που σημαίνει *συμπεραίνω* και *απεικονίζω* το αμφίβολο (Ζευγώλης, 1933). Στην Πλατωνική *Αλληγορία του σπηλαίου* ο Σωκράτης χρησιμοποιεί το ρήμα *απεικάζω* που έχει μεταφραστεί ως *παράστησε* ή *παρομοίωσε*, ενώ σε πιο ελεύθερη μετάφραση σηματοδοτεί την αλληγορία, δηλαδή μια συνεχή αναλογία. Οι περιγραφές του εικαστικού επίσης λαμβάνουν υπόψη την ευρύτητα του όρου, όπως για παράδειγμα η εκπαιδευτική προσέγγιση των εικαστικών τεχνών ως τρίπτυχο που αποτελείται από εικαστική θέαση, σκέψη και δημιουργία, η εικαστική θέαση ως εμπειρία, βίωμα και πολιτιστικό φαινόμενο που προϋποθέτει την καλλιέργεια του ατόμου και την ανάπτυξη δεξιοτήτων ώστε να μπορεί να επεξεργάζεται νοητικά τα εικαστικά είτε ως δημιουργός είτε ως θεατής, την γνώση της *εικαστικής γλώσσας*, κ.ά. (Σάββα, 2011). Φαίνεται λοιπόν ότι ο όρος *εικαστικό* αναφέρεται σε κάτι πιο ευρύ από το οπτικό που περιγράφει μια περίπλοκη νοητική δημιουργική διαδικασία που περιλαμβάνει επεξεργασία, υπόθεση, συμπερασμό, αναλογία, κ.ά., «*μια δημιουργική διεργασία που η λειτουργία της αποτελεί προέκταση της λειτουργίας του οπτικού εγκεφάλου*», την οποία ο Άγγλος νευροβιολόγος Semir Zeki ονομάζει *ενεργό όραση* και της οποίας σκοπός είναι η αναζήτηση της σταθερότητας και της γνώσης σε έναν διαρκώς μεταβαλλόμενο κόσμο. Η *ενεργός όραση* είναι η λειτουργία του *οπτικού εγκεφάλου* που έχει ως αποτέλεσμα την αντίληψη, η οποία ξεκινά από το αισθητηριακό ερέθισμα και περιλαμβάνει όλες τις σχετιζόμενες νοητικές διεργασίες² (Zeki, 2002, σσ. 5-6, 16-7). Ο Γ. Μπαμπινιώτης από το πλαίσιο της γλωσσολογίας συζητά το *εικαστικό* με όρους σημειωτικής και ορίζει την εικαστική γλώσσα ως *γλώσσα της εικόνας*, *γλώσσα του σκίτσου* και *γλώσσα του σχεδιογραφήματος*. Γράφει για το εικαστικό: «*Το σχεδιογράφημα (το σκίτσο) βρίσκεται κατά τη γνώμη μου ανάμεσα στη ζωγραφική και στη φωτογραφία. Έχει έντονο το στοιχείο της τέχνης, που είναι η ζωγραφική, και ανάγλυφο το στοιχείο της στιγμιογραφικής αποτύπωσης, που είναι η φωτογραφία. Είναι τέχνη μαζί και πληροφορία, διαφέροντας συγχρόνων και από τα δύο*».

Ο όρος *αναπαράσταση* που χρησιμοποιείται στην διατριβή αποτελεί μετάφραση του αγγλικού όρου *representation* που χρησιμοποιείται στις ανθρωπιστικές επιστήμες και

² «Ο εγκέφαλος ενδιαφέρεται μόνο για τις σταθερές, αμετάβλητες, μόνιμες και χαρακτηριστικές ιδιότητες των αντικειμένων και των επιφανειών του εξωτερικού κόσμου, για τις ιδιότητες εκείνες που του επιτρέπουν να ταξινομεί τα αντικείμενα. Οι πληροφορίες όμως που φτάνουν σε αυτόν από τον εξωτερικό κόσμο δεν είναι ποτέ σταθερές, αντίθετα υπόκεινται σε διαρκή μεταβολή. [...] Η όραση, λοιπόν, είναι ενεργός διεργασία που απαιτεί από τον εγκέφαλο να αγνοεί τις συνεχείς αλλαγές και να κρατά από αυτές μόνον ότι είναι απαραίτητο προκειμένου να ταξινομεί τα αντικείμενα. Αυτό σημαίνει ότι ο εγκέφαλος πρέπει να επιτελεί τρεις ξεχωριστές αλλά αλληλοσυνδεδεμένες διεργασίες, να επιλέγει από τις αμέτρητες και διαρκώς μεταβαλλόμενες πληροφορίες που φθάνουν σε αυτόν μόνον εκείνες που του είναι απαραίτητες για να διακρίνει τις σταθερές, ουσιώδεις ιδιότητες των αντικειμένων και των επιφανειών, να αγνοεί και να θυσιάζει όλες τις πληροφορίες που δεν συνεισφέρουν στην απόκτηση αυτής της γνώσης, να συγκρίνει τις επιλεγμένες πληροφορίες με προηγούμενες οπτικές πληροφορίες που είναι αποθηκευμένες και, έτσι, να αναγνωρίζει και να ταξινομεί ένα αντικείμενο ή μια εικόνα. [...] Η όραση, λοιπόν, είναι ενεργός λειτουργία, όχι παθητική» (Zeki, 2002, σσ. 9-11).

ειδικά στο πλαίσιο της Μετανεωτερικότητας³. Ο όρος έχει μεταφραστεί και χρησιμοποιείται στα ελληνικά ως *αναπαράσταση*, αλλά φαίνεται ότι σωστότερα αντιστοιχεί στον όρο *παράσταση*. Συγκεκριμένα το πρόθεμα *re-* αποτελεί το πρώτο συνθετικό των αγγλικών όρων *representation* και *re-representation*. Στην πρώτη περίπτωση το πρόθεμα *re-* έχει την σημασία του “έναντι” ή “ενωπίον”, προέρχεται από το λατινικό πρόθεμα *re-* και η λέξη *representation* ετυμολογικά συνδέεται με το λατινικό ουσιαστικό *repraesentatio* που σημαίνει «ζωηρή/έντονη παρουσίαση, η ζωντανή περιγραφή, παράσταση, υποτύπωση» –που είναι το σωστό. Στη δεύτερη περίπτωση το πρόθεμα *re* δηλώνει επανάληψη και πράγματι αντιστοιχεί στον ελληνικό όρο ανα-παράσταση με την σημασία όμως της εκ νέου παράσταση, ή «αποδίδω με πιστότητα, ή παριστάνω πιστά κάτι, ή επανάληψη, απομίμηση γεγονότος ή πράξης» (Μπαμπινιώτης, 2012) –που όμως δεν περιγράφει την χρήση του όρου αναπαράσταση που εννοούμε, για παράδειγμα, το αρχιτεκτονικό σχέδιο που αποτελεί υλοποίηση μιας ιδέας ή μιας πολύ αφαιρετικής σκέψης δεν καλύπτεται με τον συγκεκριμένο ορισμό. Αντιθέτως, ο όρος *παράσταση* έχει πολλές σημασίες, από τις οποίες οι παρακάτω ταιριάζουν με την μετάφραση του όρου *representation*, όπως χρησιμοποιείται εδώ: α) «απόδοση συγκεκριμένων αντικειμένων ή αφηρημένων εννοιών με τρόπο που τις κάνει αντιληπτές, αισθητές», β) «απόδοση, η απεικόνιση του εσωτερικού ή εξωτερικού κόσμου με αισθητά (π.χ. εικαστικά μέσα, όπως ζωγραφική)», γ) «εικόνα προγενέστερου αισθήματος ή αντίληψης που διατηρείται στη μνήμη, στο υποσυνείδητο και μπορεί να αναπαραχθεί αυτόματα (χωρίς να χρειάζονται τα αρχικά ερεθίσματα), ακουστικές, οπτικές, μνημονικές, φανταστικές παραστάσεις (σημασία που καλύπτει και την περίπτωση των νοητικών χαρτών που συζητήθηκαν στο πρώτο μέρος)» (Τριανταφυλλίδης, 1998) (Βαλεοντής, 2012).

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, το εικαστικό περιγράφει μια περίπλοκη νοητική δημιουργική διαδικασία με σκοπό την προσέγγιση της αλήθειας και συνάμα του ωραίου. Η εικαστική αναπαράσταση είναι απόδοση συγκεκριμένων αντικειμένων ή/και αφηρημένων εννοιών με τρόπο που τις κάνει αντιληπτές με αισθητικά (εικαστικά) μέσα. Το εικαστικό ορίζεται συνεπώς ως έκφραση που τοποθετείται σε διάφορες ενδιάμεσες θέσεις μέσα σε διπολικά φάσματα όπως: λειτουργικότητα και αισθητική, αλήθεια και ωραίο, πληροφορία και τέχνη, νόηση και συναίσθημα, κ.ά.

Οι λειτουργίες της εικαστικής αναπαράστασης σε δίπολα

Ο Goethe στο Περί Τέχνης περιγράφει τους 6 χαρακτήρες που η σύνθεσή τους έχει ως αποτέλεσμα τον ιδανικό ζωγράφο, κάτι που όπως υποστηρίζει όμως, είναι πολύ σπάνιο: «Οι έξι μου κατηγορίες ορίζουν τις ιδιότητες οι οποίες, αν ήταν ενωμένες, θα κατέληγαν στον αληθινό καλλιτέχνη ή στον αληθινό εραστή της τέχνης, αλλά οι οποίες, όπως ξέρω από τη μικρή πείρα μου και όπως βλέπω από τις σημειώσεις σας, συναντώνται υπερβολικά συχνά μεμονωμένες»⁴.

³ Τουλάχιστον στις ανθρωπιστικές επιστήμες και από εκείνη τη χρονική περίοδο και έπειτα ο όρος *representation* χρησιμοποιείται με τον τρόπο που περιγράφεται. Δεν αποκλείεται να ισχύει και γενικότερα.

⁴ Μιμητές: «Αν ένας καλλιτέχνης αρχίσει κατ’ αυτόν τον τρόπο, μπορεί να ανέβει στα ύψη, αλλά αν μείνει κολλημένος στη μίμηση, θα του απονείμουν τον υποτιμητικό τίτλο του αντιγραφέα. [...] Ο μιμητής απλώς αναπαράγει το θέμα του, χωρίς να του προσθέτει τίποτε και χωρίς να μας οδηγήσει πέρα από αυτό».

Φανταστικοί: «Τους αποκάλεσαν Ποιητίζοντες, επειδή, αντί να αναγνωρίζουν την ποίηση της τέχνης και να πασχίζουν γι αυτήν, ήθελαν να ανταγωνιστούν τους ίδιους τους ποιητές, να καταπααστούν με τις ιδιαίτερες αρετές της, και έτσι παρέβλεψαν και παραμέλησαν τα δικά τους προτερήματα. Τους αποκάλεσαν Χιμαιρικούς, επειδή τόσο τους άρεσε να ακολουθούν τις οπτασίες και να υπερεκτιμούν τη φαντασία, και δεν τους ένοιαζε πόσο πολλά μπορεί να κάνει η αντίληψη. Τους αποκάλεσαν Φαντασματικούς, επειδή τους έλκυαν τα κούφια φαντάσματα, Ονειρόπληκτους

Ο διπολικός προσδιορισμός των λειτουργιών της εικαστικής αναπαράστασης ξεκινά με την τοποθέτησή της ανάμεσα στις δύο βασικές εκφράσεις του ανθρώπινου πολιτισμού – την επιστήμη και την τέχνη – που αντιστοιχούν στις δύο βασικές λειτουργίες του νου, την *νόηση* και το *συναίσθημα*. Αυτές έχουν περιγραφεί ανά τους αιώνες από φιλοσόφους και θεωρητικούς σε διάφορα πλαίσια μέσω πλήθους όρων όπως επαγωγή και συναγωγή, εγκεφαλικότητα και αισθαντικότητα, λογική και ενόραση, διάνοια και φαντασία, ανάλυση και σύνθεση, λογική και αισθητική κρίση, συμβολική – αναφορική και συγκινησιακή – επικλητική λειτουργία, κ.ά.. Η σχέση νόησης και συναισθήματος είναι ένα από τα βασικότερα ζητήματα που απασχολούν τον άνθρωπο από τότε που άρχισε να διερωτάται φιλοσοφικά (Beardsley, 1989). Η λειτουργία της εικαστικής αναπαράστασης στο δίπολο αυτό περιγράφεται ως σύνθεση μεταξύ του πώς σκέφτεται και πώς νιώθει το άτομο απέναντι σε αυτό που βλέπει. Η νόηση στοχεύει στην πληροφόρηση, στον προσδιορισμό των ιδιοτήτων του αντικειμένου, την ανάλυση, την εξερεύνηση με σκοπό την ανακάλυψη της αλήθειας, ενώ το συναίσθημα μέσω αισθήσεων, συγκινήσεων, ενόρασης, ολιστικής διαίσθησης και στάσης έχει ως σκοπό τον εντοπισμό των αισθητικών ποιοτήτων και του ωραίου. Βέβαια για αρκετούς φιλοσόφους αλήθεια και ωραίο ταυτίζονται, ή αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος (Basin, 1991). Έτσι θα λάβουμε υπόψη ότι ο διαχωρισμός νόησης και συναισθήματος εδώ αλλά και στα δίπολα που ακολουθούν δεν είναι ουσιαστικός, αλλά μόνο μεθοδολογικός. Στην γνωσιακή επιστήμη, για παράδειγμα, ο Z. M. Schaeffer εξηγεί ότι: «*όπως η κανονική γνωσιακή χρήση ενός δημοσιογραφικού ντοκουμέντου συνίσταται στην ανάγνωσή του, ώστε να γίνει κατανοητό αυτό που λέει, και η επιστημονική διερεύνηση έγκειται στην ανάλυσή του [...], έτσι και η προσέγγιση ενός μυθιστορήματος από μια αισθητική σκοπιά συνεπιφέρει την ανάγνωση και την κατανόηση αυτού που λέει, ενώ η επιστημονική διερεύνηση συνίσταται στην ανάλυσή του*» (Schaeffer, 1996, σ.144, σ.163) – που συμφωνεί και με την άποψη του N. Goodman (1968). Και τελικά: «*Η αισθητική εμπειρία δεν προϋποθέτει την γνωσιακή αποποίηση αλλά, τουναντίον, μια ικανότητα να κάνουμε λεπτές διακρίσεις, να σκεφτόμαστε με όρους συμβολικού τρόπου λειτουργίας, να ερμηνεύουμε, να συγκρίνουμε, με δύο λόγια, η αισθητική εμπειρία προϋποθέτει την πλήρη ανάπτυξη και την εντατική χρήση της ικανότητας να κατανοούμε [...]. Στην αισθητική εμπειρία, νιώθω σημαίνει περισσότερο καταλαβαίνω από ότι κολυμπώ σε ένα λουτρό συγκινήσεων. Σε ορισμένες περιπτώσεις, καταλαβαίνω πραγματικά σημαίνει νιώθω κάτι. [...] Μπορούμε έτσι να μιλήσουμε για την ορθολογική διάσταση της αισθητικής εμπειρίας: Όχι μόνο το συναίσθημα είναι ορθολογικό*

επειδή περιλάμβαναν στα έργα τους ονειρικές διαστρεβλώσεις και ασυναρτησία, Νεφελώδεις, επειδή τα σύννεφα αποτελούσαν το πιο κατάλληλο θεμέλιο για τις αιθέριες φαντασιώσεις τους».

Χαρακτηριστικοί: «θα μπορούσαμε να τους αποκαλέσουμε και Αυστηρούς (Ριγοριστές), επειδή οι αφαιρέσεις τους και η αναγωγή των πάντων σε ιδέες πάντα καθιέρωναν κάτι και οδηγούσαν σε κάτι, και ο Χαρακτηριστικός υπήρξε ένα ιδιαίτερα πολύτιμο αντίδοτο στην κενότητα των άλλων καλλιτεχνών και εραστών της τέχνης».

Κυματίζοντες: «Ο τίτλος αναφέρεται σε εκείνους [...] που αγαπούν το ήπιο και το ευχάριστο, το χωρίς χαρακτήρα και σημασία, πράγμα που τελικά οδηγεί το πολύ σε μια άνοστη γοητεία. [...] Το έργο αυτού του είδους έχει επιτυχία σε εκείνους που θέλουν να βλέπουν σε έναν πίνακα μόνο κάτι ελάχιστο περισσότερο από το τίποτε»

Σμικρογράφοι: «γεμίζουν πολύ προσεκτικά με κουκκίδες μικρές επιφάνειες και ο εραστής της τέχνης μπορεί να κρατά επί χρόνια το έργο σε ένα μικρό κιβώτιο. Τους καλύτερους μπορείτε να τους ονομάσετε Σμικρογράφους. Εκείνους, που από το έργο τους λείπει το πνεύμα ή η αίσθηση του συνόλου, ή που δεν μπορούν να ενοποιήσουν το έργο τους, μπορούμε να τους επικρίνουμε χαρακτηρίζοντάς τους Κουκιδογράφους».

Ιχνογράφοι: «ο Ιχνογράφος μιλά κατευθείαν στο νου, και έτσι εξαγοράζει και σαγηνεύει τον άπειρο. Μια καλή, μισοορισμένη ιδέα, που σκιαγραφείται συμβολικά κατά κάποιον τρόπο, δεν αιχμαλωτίζει το μάτι αλλά διεγείρει το νου, το πνεύμα, τη φαντασία και ο εραστής της τέχνης αφηνδιάζεται και βλέπει κάτι που δεν είναι στην πραγματικότητα εκεί. Δεν γίνεται πια λόγος για σχέδιο, αναλογία, μορφή, χαρακτήρα, έκφραση, αρμονία, τελείωμα: αντικαθίστανται από την ψευδαίσθηση του εαυτού τους. Ο νους μιλάει στο νου και τα μέσα με τα οποία θα πρέπει να συμβαίνει αυτό χάνονται». Goethe, *Περι Τέχνης* σελ: 112-5, 117-8, 120-1

–αποτελεί δηλαδή έναν τρόπο κατανόησης– αλλά είναι επίσης τρόπος γνώσης, αν ισχύει το ότι ορισμένες όψεις του κόσμου γίνονται αντιληπτές μόνο με όρους βιωμένης συγκίνησης» (Cometti, Morizot, & Poivet, 2005, σσ. 81-3).

Η αλήθεια και το ωραίο είναι η πρωταρχική έκφραση των ζευγών μιας σειράς ιδιοτήτων της εικαστικής αναπαράστασης που διαχωρίζονται σε *εγγενείς* και *αισθητικές*. Οι πρώτες είναι αντικειμενικές ενώ οι δεύτερες υποκειμενικές. Αντικειμενικές ιδιότητες είναι, για παράδειγμα, η γεωμετρία, τα υλικά, η υφή κ.ά. των αντικειμένων, ενώ αισθητικές είναι οι αξιολογήσεις τους από τον θεατή με επίθετα ως μελαγχολικό, χαρούμενο, ψυχρό, θερμό, κ.ά. Οι αισθητικές ιδιότητες σχετίζονται με τον χαρακτηρισμό μιας εικαστικής αναπαράστασης ως καλλιτεχνικής και έχουν απασχολήσει φιλοσόφους και θεωρητικούς της τέχνης, καθώς μέσω αυτών προσδιορίζεται κυρίως το έργο τέχνης. Θέματα που έχουν συζητηθεί σε αυτό το πλαίσιο αφορούν το αν και πώς γίνονται οι αισθητικές ιδιότητες αντιληπτές, το αν και πώς μπορούν να μετρηθούν, από ποιους παράγοντες επηρεάζονται και τελικά το κατά πόσον η υποκειμενικότητα και σχετικότητα της φύσης τους επιτρέπει να αποτελέσουν αυτές την βάση για τον ορισμό της τέχνης και των αντικειμένων της. Οι απόψεις δίστανται: Οι (Rochlitz, 1999), (Levinson, 1998), (Poivet 1998, 2000), για παράδειγμα, υιοθετούν μια στάση υπεράσπισης των αισθητικών ιδιοτήτων μέσω του *αισθητικού αντικειμενισμού* ή του *ρεαλισμού των αισθητικών ιδιοτήτων*⁵ (Cometti, Morizot, & Poivet, 2005, σσ. 48-50). Άλλοι όπως οι (Genette, 1997), (Wittgenstein, 1992), (Lalo, 1912) υποστηρίζουν έναν *υποκειμενιστικό σχετικισμό*: Η αισθητική ιδιότητα, εξηγούν, είναι κάτι αρκετά ασαφές και εξαρτάται από εκείνον που τη δέχεται. *«Η φύση χωρίς την ανθρωπότητα δεν είναι ούτε ωραία, ούτε άσχημη. [...] Δεν έχει αισθητική. Η μορφοφία της φύσης μας εμφανίζεται αυθόρμητα μέσα από μια τέχνη που της είναι ξένη* (Ch. Lalo, 1912, σ.133, σ.128). Ένα έργο τέχνης μπορεί να είναι μελαγχολικό είτε από μόνο του (π.χ. μουντά, μελαγχολικά χρώματα), είτε επειδή μοιάζει, παραπέμπει σε κάτι μελαγχολικό, είτε γίνεται κάποια στιγμή στο χρόνο μελαγχολικό –μετά από μια ορισμένη εμπειρία, εκμάθηση κλπ., παράγοντες που περιγράφονται μέσα από τη *στάση* του θεατή απέναντι σε ένα έργο και που είναι υπεύθυνοι για τον προσδιορισμό του ως καλλιτεχνικό. Αντίθετα ένα τετράγωνο δεν χάνει την γεωμετρική του ιδιότητα αν αλλάξουν οι συνθήκες θέασής του, παρά μόνο ο τρόπος που φαίνεται, που γίνεται αντιληπτό. *«Να αντιλαμβάνομαι τις αισθητικές ιδιότητες σημαίνει να βλέπω κάτι σαν... μελαγχολικό, για παράδειγμα»,* αλλά είναι δύσκολο να απαντήσουμε στο ερώτημα “πότε είναι ένας πίνακας, μια μορφή κ.λπ. μελαγχολικός;” με την ίδια ευκολία που απαντάμε ότι κάτι είναι τετράγωνο όταν έχει 4 ίσες πλευρές και γωνίες. Ενώ δηλαδή υπάρχει εγχειρίδιο κανόνων για τον homo geometricus, δεν υφίσταται κάτι τέτοιο για τον homo estheticus, αν και οι αποδόσεις αισθητικών ιδιοτήτων *«δεν κρύβουν μέσα τους τίποτα αινιγματικό ή σκοτεινό –απλώς εμπλέκονται σε μια περίπλοκη δραστηριότητα η οποία περιλαμβάνει*

⁵ *«Οι αισθητικές ιδιότητες πρέπει άραγε να συνιστούν τα αντικείμενα της αντίληψης (ή να γίνονται αντιληπτές); Κάτι τέτοιο μοιάζει αναγκαίο. Με ποιόν τρόπο όμως η μελαγχολία ενός πίνακα είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτή;... Μήπως οι αισθητικές ιδιότητες είναι αξιολογικές; Το ωραίο ή το άσχημο προφανώς είναι, είναι όμως αυτό εξίσου προφανές για το μελαγχολικό ή το χαστικό;... Οι αισθητικές ιδιότητες είναι αντικειμενικές ή μήπως είναι απλώς και μόνο υποκειμενικές προβολές πάνω στα αντικείμενα;... Το πρόβλημα είναι μάλλον να μάθουμε κατά πόσο οι αισθητικές ιδιότητες είναι ιδιότητες per se των αντικειμένων ή σχετίζονται με συγκεκριμένα πολιτισμικά πλαίσια αναφοράς, με ότι, θα μπορούσαμε να ονομάσουμε αισθητική παράδοση... οι αισθητικές ιδιότητες προϋποθέτουν ένα πολιτιστικό υπόβαθρο, ίσως μάλιστα και μια πολιτισμική δεξιοτητα, για να μπορέσουμε να τις εννοήσουμε, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι είναι σχετικές, δεν μπορούμε όμως να συμπεράνουμε ότι και τα έργα στα οποία τις αποδίδουμε δεν τις διαθέτουν πράγματι [δεν είναι ιδιότητες φυσικής τάξης, ή βιολογικές που ξέρουμε ότι έχουν τα αντικείμενα]... από το γεγονός ότι οι αισθητικές ιδιότητες είναι σχεσιακές δεν οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι είναι απαραίτητα και υποκειμενικές, ότι είναι αναιτιολόγητες αντικειμενικά ή ότι στερούνται πραγματικότητας. Γενικά μιλώντας, το ότι υπάρχουν κάποιοι πολιτισμικοί όροι για την αναγνώριση της ιδιότητας που διαθέτει ένα αντικείμενο δεν οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το αντικείμενο αυτό δεν διαθέτει πραγματικά αυτή την ιδιότητα» (Cometti, Morizot, & Poivet, 2005, σσ. 48-50).*

γλωσσολογικές χρήσεις αλλά και έναν ολόκληρο πολιτισμό (Wittgenstein, 1992: Περί τέχνης και αισθητικής, πρόλογος, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια, επιμέλεια Κ. Κωβαίος, Λευκωσία, Χ. Ανδρέου, 2002) όπως αναφέρεται στο: (Cometti, Morizot, & Poivet, 2005, σσ. 75-8).

Η επόμενη λειτουργία της εικαστικής αναπαράστασης αφορά το είδος της πληροφορίας που μεταφέρει που χωρίζεται σε *μονοσημία* και *πολυσημία*. Μονόσημη είναι η λέξη που θεωρείται ότι μεταφέρει επακριβώς μια πληροφορία, ενώ η εικόνα τοποθετείται στο άλλο άκρο του δίπολου ως έκφραση του αμφιλεγόμενου: «*Το σχεδιογράφημα, επειδή όπως το είπαμε ήδη πρέπει να λειτουργήσει συγχρόνως ως τέχνη αλλά και ως πληροφορία, οφείλει να σταθεί στο ενδιάμεσο της εικαστικής και της γλωσσικής επικοινωνίας, στο ενδιάμεσο της πολύσημης εικόνας και της μονόσημης λέξης, το σκίτσο για να διευκολύνει την πληροφορία οφείλει να είναι περισσότερο συμβατικά αναγνώσιμο από ότι μια οποιαδήποτε εξεικόνιση στην τέχνη και οφείλει μαζί για να μείνει στο πεδίο της τέχνης να είναι δημιουργική, έντεχνη εξεικόνιση, όχι απλή φωτογραφική απεικόνιση. [...] Αυτή η πολυσημία της εικόνας τη διαφορίζει από την εξ ορισμού μονοσημία της λέξης. Στην τέχνη ο δέκτης γίνεται αυτόματα δημιουργός όσο ερμηνεύει με τον δικό του τρόπο το εικαστικό μήνυμα. Πρόκειται για μια ενεργητική και δημιουργική συγχρόνως διεργασία και όχι για μια απλή παθητική αποκωδικοποίηση*» (Μπαμπινιώτης, 1997). Η πολυσημία δεν καταστρέφει τα νοήματα, δεν καταργεί το περιεχόμενο και τη μετάδοση της πληροφορίας, αλλά αναφέρεται περισσότερο στον τρόπο ανάγνωσης και ερμηνείας της εικαστικής αναπαράστασης μέσα από διαδοχικά διευρυνόμενα πλαίσια ερμηνείας. Αυτό εκφράζεται επαρκώς και μέσα από τον ορισμό του Zeki για το αμφιλεγόμενο στην ζωγραφική ως «*δυνατότητα να απεικονισθούν ταυτόχρονα, στον ίδιο καμβά, όχι μια αλλά αρκετές αλήθειες με ισότιμη εγκυρότητα*» που παραθέτει και την άποψη των Gleizes & Metzinger: «*Ορισμένες μορφές θα έπρεπε να παραμένουν υπονοούμενες ώστε ο νους του θεατή να είναι ο εκλεκτός τόπος της πραγματικής τους γέννησης*» (Gleizes & Metzinger, 1913, όπως αναφέρεται από τον Zeki, 2002) (Zeki, 2002, σσ. 30,37). Η συσχέτιση μεταξύ λέξης και εικόνας της εικαστικής αναπαράστασης περιγράφεται επίσης ως «*«κείμενο στο οποίο το ορατό και το αναγνώσιμο διαπλέκονται μεταξύ τους... επειδή διαθέτουν κοινά σύνορα και κοινούς τόπους, μερικού χαρακτήρα αλληλοεπικαλύψεις και αβέβαιες διασταυρώσεις (Marin, 1968, σ.19)*». Στην πολυσημία της εικαστικής αναπαράστασης διαδραματίζει επίσης σημαντικό ρόλο το ότι σε αντίθεση με τη λεκτική επικοινωνία που η διασάφηση είναι εφικτή μέσω του διαλόγου, εδώ δεν ισχύει κάτι τέτοιο: «*Το ότι είναι δυνατόν να περιγράψουμε ένα έργο ως μια πολλαπλότητα συνδυασμένων μεταξύ τους στοιχείων ή ορισμένων στοιχείων συναρμοσμένων σε μια ισόρροπη ολότητα (χωρίς να αποκλείεται η πιθανότητα κάποιας αστάθειας!) μας υποβάλλει την ιδέα ότι το έργο μπορεί να συγγενεύει με μια μορφή λόγου (discourse). Μήπως ο καλλιτέχνης καταλαμβάνει τη θέση ενός ομιλητή που συνταιριάζει ορισμένες λέξεις σε μια φράση και, στην περίπτωση που ισχύει κάτι τέτοιο, μήπως το αποτέλεσμα της πράξης του ισοδυναμεί με ένα μήνυμα το οποίο απευθύνεται σε κάποιον αποδέκτη; [...] μια βασική διαφορά ανάμεσα στην τέχνη και τις λεκτικές εκφορές είναι ότι ο καλλιτεχνικός διάλογος δεν διαθέτει αμοιβαιότητα. Λειτουργεί σαν ένα είδος μονόδρομης γλώσσας, η οποία δεν αξιώνει στην κυριολεξία κάποια απάντηση, ακόμα κι αν επιζητεί την ερμηνεία και την κατανόηση [...] Κατά πρώτον, η καλλιτεχνική χειρονομία δεν περιλαμβάνει μια πράξη με αντίστροφη φορά που να εισέρχεται στον ίδιο δίαυλο, και, κατά δεύτερον δεν διαθέτει την ίδια την έννοια της διαλογικής συμπεριφοράς*» (Cometti, Morizot, & Poivet, 2005, σσ. 61, 55).

Το επόμενο δίπολο περιγράφει την κωδικοποίηση μιας εικαστικής αναπαράστασης, που υπό αυτή την έννοια χαρακτηρίζεται ως συμβατική και ελεύθερη. «*Η εικαστική δημιουργία ξεπερνά τα όρια της συμβατικότητας και κινείται με τους όρους της τέχνης, δηλαδή με ελευθερία, χωρίς δέσμευση σε συμβάσεις*» (Μπαμπινιώτης, 1997). Το ότι μια πληροφοριακή, λειτουργική αναπαράσταση, για παράδειγμα στο περιβάλλον της πολεοδομίας, αποτελείται από έναν καθολικά γνωστό κώδικα και πλήθος συμβάσεων που υιοθετεί ο θεατής για να την ερμηνεύσει είναι γνωστό. Όμως και κάθε καλλιτεχνική –

(ελεύθερη)– αναπαράσταση περιέχει συμβάσεις, μέσω των οποίων ο δημιουργός επικοινωνεί την πρόθεσή του στον θεατή: «Δεν αρκεί λοιπόν να συλλάβουμε το νόημα αυτού που βλέπουμε, οφείλουμε να καταλάβουμε το σύστημα ανάγνωσης που εμπεριέχεται στην κατασκευή του πίνακα». Ο κάθε δημιουργός βέβαια δημιουργεί τους δικούς του κώδικες για την κατασκευή μιας εικαστικής αναπαράστασης και συχνά δεν χρησιμοποιεί ένα κοινό για όλους σύστημα κωδίκων: «Οφείλουμε να συνταιριάξουμε τη σκέψη ότι ένας πίνακας είναι μια συνολικά σημαίνουσα ενότητα (που δεν ανήκει στο λεξιλογικό επίπεδο αλλά ισοδυναμεί με μια σύνθετη πρόταση) και τη διαπίστωση ότι πρέπει να επινοήθηκε από μια πράξη, κάθε φορά πρωτότυπη». Για τους Eco (1978) και Benveniste (1969) το σύστημα κωδικοποίησης κάθε ζωγραφικού έργου είναι σχεδόν μοναδικό και διαφέρει από κάθε άλλο: «ένα εικονικό κείμενο δεν εξαρτάται τόσο από έναν κώδικα, αλλά συνιστά το ίδιο τη διαδικασία εδραίωσης ενός κώδικα». Οι λόγοι για τους οποίους ισχύει κάτι τέτοιο είναι ότι: «ενώ ο μουσικός έρχεται αντιμέτωπος με μια μουσική θεωρία διάστικτη από καταναγκασμούς, ο ζωγράφος θαρρείς πως οφείλει να επεξεργαστεί τη δική του σημειωτική διάσταση, παίζοντας με όλες τις αισθητές παραμέτρους που έχει στη διάθεσή του. Κάτι τέτοιο προφανώς ισχύει περισσότερο στην περίπτωση της εικαστικής νεωτερικότητας παρά της γοτθικής παράδοσης, όπου ο τοιχογράφος διέθετε ένα συγκεκριμένο οπτικό ρεπερτόριο και επικυρωμένα πρότυπα» ένα εικαστικό στυλ επομένως, με περισσότερο καθολικές συμβάσεις και άρα με περισσότερες δυνατότητες αποκρυπτογράφησης από τον θεατή. Στην περίπτωση καθαρά “ελεύθερων” εικαστικών αναπαραστάσεων «προκύπτει ένας αντιληπτικός αποπροσανατολισμός ο οποίος προκαλεί στο θεατή την εντύπωση ότι δε γνωρίζει τι προσλαμβάνει (ας αναλογιστούμε τις αγανακτισμένες αντιδράσεις του κοινού μπροστά στους πρώτους ιμπρεσιονιστικούς ή κυβιστικούς πίνακες), οπότε εκείνος αναγκάζεται είτε να αναμείνει την επιστροφή στην παλαιά τάξη πραγμάτων (αποτυχημένη επινόηση) είτε να υιοθετήσει την νέα σύμβαση ως κάτι φυσιολογικό» (Cometti, Morizot, & Poivet, 2005, σσ. 61-5).

Οι επόμενες λειτουργίες περιγράφουν τον τρόπο δημιουργίας και ερμηνείας μιας εικαστικής αναπαράστασης και αντιστοιχούν στα επιμέρους επίπεδα σημασίας της στο υποδηλωτικό επίπεδο. Η μετάβαση από την παράσταση στην αφαίρεση συνιστά το πρώτο επίπεδο σημασιολόγησης που διενεργείται μέσω των αρχών της αντίληψης. Ο δημιουργός ή ο θεατής δηλαδή τείνουν να αντικαταστήσουν συγκεκριμένες παραστατικές μορφές με απλούστερα αφαιρετικά σχήματα και να τα συλλάβουν με γενικότερες έννοιες. Το σκίτσο είναι ένα παράδειγμα αφαίρεσης που τοποθετείται στην απεικόνιση παραστάσεων από την εξωτερική πραγματικότητα και λειτουργεί πληροφοριακά συνάμα και αισθητικά. Στην εικαστική αναπαράσταση, στο σκίτσο «είναι που η λιτότητα των γραμμών, η εκφραστικότητα των μορφών, η χρήση των σκιάσεων, η κίνηση του σώματος, ο αέρας του περιβάλλοντος γίνονται καλλιτεχνικά μέσα. Η δε τέχνη του σχεδιογράφου είναι να ξεχωρίσει από το επουσιώδες το ουσιώδες και να το προβάλει, που σημαίνει να αξιολογήσει και να αναπλάσει, όχι να αναπαραγάγει την εικόνα. Και μάλιστα κατά τρόπον που να είναι προσλήψιμα από τον θεατή τα ξεχωριστά χαρακτηριστικά, αυτά που θα επιτρέψουν την αναγνώριση και την κατανόηση του σκίτσου» (Μπαμπινιώτης, 1997). Σκοπός και της αφαίρεσης είναι η αποκάλυψη του ουσιώδους. Ο εικαστικός οφείλει «να αναπαραστήσει τα σταθερά, διαρκή, ουσιώδη και παντοτινά χαρακτηριστικά των αντικειμένων, των επιφανειών, των προσώπων, των καταστάσεων και ούτω καθ’ εξής και, επομένως, να μας επιτρέψει να αποκτήσουμε γνώση όχι μόνο για το συγκεκριμένο αντικείμενο, πρόσωπο ή την συγκεκριμένη κατάσταση που αναπαριστάνεται στον καμβά, αλλά να γενικεύσει και, συνεπώς να αποκτήσει γνώση για μια μεγάλη κατηγορία αντικειμένων ή προσώπων» (Zeki, 2002, σ. 14). Χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι με την αφαίρεση αρνούμαστε το παραστατικό, καθώς, όπως ισχύει για όλα τα δίπολα, οι δύο έννοιες που αντιπαρατίθενται συνεργάζονται και λειτουργούν συνθετικά. Σύμφωνα με την Suzan Langer το παραστατικό είναι το σημείο εκκίνησης κάθε εικαστικής αναπαράστασης: «ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να συλλάβει και, κατά συνέπεια να δημιουργήσει σκόπιμα καλλιτεχνικές μορφές “εκ του μηδενός”, αλλά πρέπει να τις

αναζητήσει στον κόσμο που τον περιβάλλει» (Langer S. K. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Baltimore, 1967 Vol 1, σελ. 86-7 όπως αναφέρεται στον Basin, 1991, σσ. 198-203). Η περιγραφή του Arnheim είναι επίσης πολύ ενδιαφέρουσα: «Οποτεδήποτε αντιλαμβανόμαστε σχήμα, συνειδητά ή ασύνειδα το παίρνουμε σαν να αντιπροσωπεύει κάτι, και συνεπώς σαν να αποτελεί τη μορφή κάποιου αντικειμένου. [...] ένα σχήμα δεν γίνεται ποτέ αντιληπτό απλώς ως μια μορφή ενός συγκεκριμένου πράγματος, αλλά πάντοτε ως εκείνη ενός είδους πράγματος. Το σχήμα είναι ιδέα κατά δύο διαφορετικές έννοιες: πρώτον, επειδή βλέπουμε ένα σχήμα σαν ένα είδος σχήματος [...] και, δεύτερον, επειδή κάθε είδος σχήματος γίνεται ορατό ως η μορφή ολόκληρων ειδών αντικειμένων. Για να χρησιμοποιήσουμε ένα παράδειγμα του Wittgenstein: το γραμμικό σχέδιο ενός τριγώνου μπορεί να ιδωθεί σαν μια τριγωνική οπή, σαν στερεό, ή σαν γεωμετρικό διάγραμμα, σαν να στέκεται στη βάση του ή να κρέμεται από τη γωνία της κορυφής του, σαν ένα βουνό, μια σφήνα, ένα βέλος, ένας δείκτης κλπ. [...] Ακόμα, η μορφή προχωρά πάντοτε πέρα από την πρακτική λειτουργία των πραγμάτων, αποδίδοντας με το σχήμα τους τις οπτικές ιδιότητες στρογγυλότητας, ή αιχμηρότητας, δύναμης ή ευθραυστότητας, αρμονίας ή ασυμφωνίας. Με αυτόν τον τρόπο ερμηνεύονται συμβολικά σαν εικόνες της ανθρώπινης κατάστασης. Στην πραγματικότητα αυτές οι καθαρά οπτικές ιδιότητες της εμφάνισης είναι οι πιο ισχυρές από όλες. Είναι αυτές που μας αγγίζουν πιο άμεσα και βαθιά» (Arnheim, 1974, σσ. 113-4).

Στο επόμενο δίπολο τοποθετείται η σημασιοδότηση της εικαστικής αναπαράστασης μέσω του συναισθήματος. Διακρίνονται δύο επιμέρους επίπεδα, το πρώτο είναι το δίπολο γεγονός και ταύτιση και το δεύτερο το δίπολο αντικείμενο και σύμβολο με αναφορά στο συλλογικό ασυνείδητο. Και για τις δύο περιπτώσεις ο θεατής / δημιουργός διευρύνει τον ερμηνευτικό / δημιουργικό ορίζοντα ενεργοποιώντας το συναίσθημα. Έτσι, από την εστίαση στα απεικονιζόμενα αντικείμενα μέσω ταυτίσεων και συναισθηματικών συνειρμών εμπλουτίζει την ερμηνεία με νέα νοήματα. Στο δίπολο γεγονός και ταύτιση επηρεάζεται από προσωπικά ή συλλογικά βιώματα. Τα πρώτα είναι εντελώς υποκειμενικά, αλλά τα δεύτερα μπορεί να αφορούν το συναισθηματικό αποτύπωμα γεγονότων στα οποία συμμετείχε ως μέλος μιας ομάδας, ακόμη και σημαντικές ιστορικές συγκυρίες που χαρακτηρίζουν και επηρέασαν μια ανθρώπινη γενιά. Στο δίπολο αντικείμενο και σύμβολο ενεργοποιούνται όμως πολύ πιο πρωτόγονα συναισθήματα που αφορούν την ανθρωπότητα στο σύνολό της. Περιγράφονται ως αρχέτυπα από τον Carl Jung που τα τοποθετεί στο συλλογικό ανθρώπινο ασυνείδητο, σχετίζονται δε με πρωταρχικές ανάγκες και ένστικτα του ανθρώπου.

Έτσι προοδευτικά μέσω διαδικασιών αντιληπτικής αφαίρεσης και συναισθηματικής ταύτισης διευρύνεται περαιτέρω ο ερμηνευτικός ορίζοντας της εικαστικής αναπαράστασης και ενεργοποιείται το διανοητικό μέρος του ανθρώπινου εγκεφάλου που λειτουργεί μέσω συνειρμών και αναλογίας. Η φάση αυτή ονομάζεται και *ανάπτυξη* και περιγράφεται από το δίπολο πιστότητα και δημιουργία (ανάπτυξη). Ο ρόλος της φαντασίας σε αυτή την φάση είναι πολύ σημαντικός.

Μέχρι στιγμής αναλύθηκαν οι παράγοντες που συντελούν στην διεύρυνση της ερμηνείας που αφορούν τον θεατή / δημιουργό. Από τώρα και στο εξής περιγράφεται η ερμηνεία που εμπεριέχει εξωγενείς παράγοντες, οι οποίοι επηρεάζουν τον τρόπο ερμηνείας της εικαστικής αναπαράστασης. Το πρώτο δίπολο σε αυτό το πλαίσιο ονομάζεται εικονογραφία και εικονολογία και αφορά το ρόλο του περιβάλλοντος στην δημιουργία και ερμηνεία της εικαστικής αναπαράστασης. Ως περιβάλλον ορίζονται οι ευρύτεροι παράγοντες που επηρεάζουν και περιλαμβάνουν το στίλ, την τεχνοτροπία, το γένος (genre), την κοινωνία, τον πολιτισμό, το έθνος, το φύλο, την ιστορία, την ιδεολογία, την ψυχολογία, κ.ά. Τα μέσα έκφρασης μιας εικαστικής αναπαράστασης δεν σημαίνουν τίποτε από μόνα τους –όπως πολύ σωστά διατύπωσαν πρώτοι οι ιστορικοί τέχνης Warburg και Panofsky, έπειτα οι ζωγράφοι της πρωτοπορίας και αργότερα συζητήσαν οι κοινωνικοί σημειωτιστές. Αντιθέτως σημασιοδοτούνται από τους ανθρώπους που τα ερμηνεύουν και τα περιβάλλοντα στα οποία αυτοί δρουν.

Μετά το περιβάλλον ακολουθεί το δίπολο φυσική παρουσία και διακειμενικότητα που λειτουργεί μέσω του παλίμψηστου και τελευταίο επίπεδο ερμηνείας είναι το δίπολο στιγμιαίο και αιώνιο που λειτουργεί στον άξονα του χρόνου και περιγράφει το πώς ο θεατής / δημιουργός επιδιώκει στην εικαστική αναπαράσταση να συνδυάσει ταυτόχρονα μια στιγμή και μια αιωνιότητα. Όπως το περιγράφει ο Μπαμπινιώτης: «Βλέποντας τέτοια σκίτσα από διάφορες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, αισθάνεσαι ό,τι μπροστά σε έναν πίνακα: [...] το άδραγμα της κίνησης των μορφών και την ακινητοποίηση της έκφρασης μιας στιγμής, που αντιπροσωπεύει το πνεύμα και την ατμόσφαιρα μιας ολόκληρης εκδήλωσης και αισθάνεσαι ακόμη τον εγκλεισμό στο στιγμιαίο (σε ό,τι ονομάζουμε στιγμιότυπο) μιας ολόκληρης χρονικής διάρκειας που είναι και η φυσική λειτουργία του σκίτσου μέσα στην εφημερίδα» (Μπαμπινιώτης, 1997). Και τελειώνοντας παρατιθενται οι σκέψεις του Flam «κάτω από αυτήν την αλληλουχία των στιγμών η οποία αποτελεί την επιφανειακή ύπαρξη των πραγμάτων και των όντων και η οποία διαρκώς τα τροποποιεί και τα μεταμορφώνει, μπορούμε να αναζητήσουμε έναν πιο αληθινό, πιο ουσιαστικό χαρακτήρα τον οποίο ο καλλιτέχνης θα συλλάβει, ώστε να δώσει ίσως στην πραγματικότητα μια πιο διαρκή ερμηνεία» (Flam, 1978) και του Zeki «αυτό είναι εκείνο το οποίο κάνει διαρκώς ο εγκέφαλος με το να συγκρατεί από τις συνεχώς μεταβαλλόμενες πληροφορίες που δέχεται τις πιο βασικές, ξεχωρίζοντας από τις διαδοχικές όψεις τον ουσιαστικό χαρακτήρα των αντικειμένων και των καταστάσεων. Η λειτουργία του εγκεφάλου, για να χρησιμοποιήσω μια φράση του Τένεση Γουίλιαμς, (*Tennessee Williams*), έγκειται στο: «Να αποσπάσει το παντοτινό από το απελπιστικά εφήμερο». «Ακριβώς όπως ο εγκέφαλος αναζητεί τη σταθερότητα και το ουσιαστικό, το ίδιο κάνει και η τέχνη» (Zeki, 2002, σσ. 16-7).

Κώδικες εικαστικής επικοινωνίας

Οι κώδικες εικαστικής επικοινωνίας που παρουσιάζονται συνοψίζουν τους τρόπους λειτουργίας της εικαστικής αναπαράστασης όσον αφορά την επικοινωνία της με τον θεατή και την ερμηνεία της. Οι κώδικες συγκεκριμένα εξετάζουν: α) ανταπόκριση, με ποια μέσα ερμηνεύει ο θεατής την αναπαράσταση και τι λαμβάνει υπόψη, β) ερμηνεία, ποια είναι τα διαφορετικά είδη της ερμηνείας και των αποδιδόμενων σημασιών⁶. Από την ερμηνεία προκύπτει βέβαια και η δημιουργία, αφού ο δημιουργός έχει την πρόθεση να υποβάλει στον θεατή του συγκεκριμένα νοήματα –χωρίς αυτό να σημαίνει όμως ότι πάντα τα καταφέρνει.

Κώδικες ανταπόκρισης:

Υποστηρίζεται ότι μεταξύ εικαστικής αναπαράστασης και θεατή υφίσταται κάποιο είδος επικοινωνίας. Οι κώδικες ανταπόκρισης εξετάζουν το πώς ο θεατής αντιδρά, ανταποκρίνεται στην εικαστική αναπαράσταση, αρχικά αισθητηριακά, έπειτα συναισθηματικά και τελικά νοητικά. Οι κώδικες ανταπόκρισης περιγράφονται μέσω δίπολων.

- Νόηση και συναίσθημα: Συνδυασμός αισθήσεων και φαντασίας, επαγωγής και συναγωγής, λογικής, κατανόησης, αναλυτικής επεξεργασίας και περιγραφής με

⁶ Στη σημειωτική έχουν διατυπωθεί πολλές προτάσεις κατάταξης του νοήματος και των τρόπων ερμηνείας μιας αναπαράστασης. Για παράδειγμα, ο R. Jakobson (1960) προτείνει 6 λειτουργίες της γλώσσας και αντίστοιχα επίπεδα επικοινωνίας γενικότερα: αναφορική, συγκινησιακή, βουλητική (μέχρι την λειτουργία αυτή συμφωνεί και ο K. L. Bühler (1934), φατική (ο όρος προέρχεται από τον Malinowski (1960) και αναφέρεται στο κανάλι της επικοινωνίας), μεταγλωσσική (αφορά τον κώδικα), ποιητική (μήνυμα και αίσθηση) (Kress & Leeuwen, 2012, σσ. 11-12). Στη φιλοσοφία ο E. Cassirer (1874-1945) διακρίνει μεταξύ της α) έκφρασης που αντιστοιχίζει στο μύθο και την τέχνη β) αναπαράστασης που αφορά το περιεχόμενο και αντιστοιχίζει στην γλώσσα και γ) καθαρής σημασίας που αντιστοιχίζει στην επιστήμη (Basin, 1991, σ. 164).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΥΠΟΔΗΛΩΣΗ

ολιστική θεώρηση, διαίσθηση, ενόραση, συναίσθημα. Υιοθέτηση κριτικής στάσης, ή απορρόφηση και ταύτιση.

- Αλήθεια και ωραίο: Ανάγνωση της εικαστικής αναπαράστασης με σκοπό την γνώση και με σκοπό την αισθητική αξιολόγηση. Ανταπόκριση στις μετρήσιμες, εγγενείς αντικειμενικές ιδιότητες, όπως η γεωμετρία και σε ένα βαθμό χρώμα, ή αισθητικές κρίσεις, όπως ωραίο, άσχημο, γοητευτικό, κ.ά.
- Μονοσημία και πολύσημία: Συνδυασμός ακρίβειας, σαφήνειας, κυριολεξίας και ασάφειας, αμφιλεγόμενου, ροής. Ακριβής ανταπόκριση, λεπτομερής περιγραφή και τοποθέτηση της σημασίας σε ανοιχτά και διευρυνόμενα πλαίσια, διαζεύξεις, προσθέσεις νοημάτων, περιθώρια για άλλες σημασιοδοτήσεις.
- Σύμβαση και ελευθερία: Αντικειμενική ερμηνεία μέσω κωδίκων, συμβάσεων και υποκειμενική ερμηνεία, παράσταση και αποτύπωση. Τοποθέτηση της εικαστικής αναπαράστασης σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, αναγνώριση ενός βασικού χαρακτήρα και ανεξάρτητη θέασή του.

Κώδικες σημασίας (επίπεδα υποδήλωσης):

Περιγράφεται το περιεχόμενο του μεταβιβαζόμενου κατά την διαδικασία της επικοινωνίας μήνυμα στο θεατή. Εξετάζεται δηλαδή η αντίληψη και σημασιοδότηση της εικαστικής αναπαράστασης από τον θεατή. Η σημασία προσεγγίζεται εδώ μέσω των επιπέδων υποδήλωσης. Όπως αναλύθηκε στην προηγούμενη ενότητα η υποδήλωση είναι στην ουσία σύνολο επιπέδων, στα οποία η σημασία προοδευτικά διευρύνεται και γενικεύεται, εξαρτάται δε από ατομικούς και περιβαλλοντικούς παράγοντες. Εδώ τα επίπεδα τοποθετούνται σε σειρά με βάση την τριαδική δομή του ανθρώπου, υλικό (αισθητηριακό) / ψυχολογικό (συναισθηματικό) / νοητικό (ιδεολογικό). Δίπλα από κάθε δίπολο σημειώνεται ο κινητήριος παράγοντας για την σημασιοδότηση.

- Παράσταση και αφαίρεση: Αντίληψη. Σημασιοδότηση που έχει ως βάση την αισθητηριακή αντίληψη των μορφών. Περιγράφει τη μετάβαση από το λεπτομερές και παραστατικό στο γενικό και αφαιρετικό μορφολογικό επίπεδο. Παραδείγματα: η αναγωγή συγκεκριμένων μορφών σε γεωμετρικά σχήματα, η αντίληψη της ισορροπίας μέσα από την παρατήρηση μιας συμμετρικής διάταξης, το βουνό που γίνεται αντιληπτό ως τρίγωνο και έπειτα ως τριάδα. Περιγράφει την σημασιοδότηση ενός στοιχείου μέσα από την ένταξή του σε ευρύτερες κατηγορίες με τις ίδιες εγγενείς ιδιότητες. για παράδειγμα γραμμικότητα, γεωμετρία, ρυθμός, κ.ά.
- Γεγονός και ταύτιση: Συναίσθημα. Απελευθέρωση από τα εμφανή συναισθήματα που προκαλούνται από την θέαση συγκεκριμένων μορφών και έναρξη της συνειρμικής λειτουργίας κατά την οποία ο θεατής ταυτίζεται συναισθηματικά και έτσι μεταβιβάζει στο απεικονιζόμενο προσωπικά ή συλλογικά βιώματα με έντονο συναισθηματικό αποτύπωμα και το ερμηνεύει ανάλογα.
- Αντικείμενο και σύμβολο: Συλλογικό ασυνείδητο. Αντιμετώπιση της μορφής όχι για αυτό που είναι, αλλά ως σύμβολο μιας έννοιας με συλλογική αρχετυπική δράση που λειτουργεί στο υπαρξιακό επίπεδο και επηρεάζει τα ανθρώπινα ένστικτα, φόβους, ελπίδες, κ.ά. Διεύρυνση του ερμηνευτικού ορίζοντα από το ατομικό στο συλλογικό. Σημασιοδότηση που ανταποκρίνεται στην ψυχολογική δράση αρχετύπων και συμβόλων. Παράδειγμα, η ερμηνεία δύο τεμνόμενων αξόνων μέσω του σταυρού (σύμβολο της πίστης), ή σημασιοδότηση του μαύρου ως διαβολικό, κ.ά.
- Πιστότητα και δημιουργία (ανάπτυξη): Συνειρμός. Συμπερίληψη στις μορφές που εμφανίζονται στην εικαστική αναπαράσταση νέου περιεχομένου αποτελούμενο από διάφορα στοιχεία (μορφές, έννοιες, νοήματα συγκεκριμένα, αφηρημένα) που μπορεί να προέρχονται από άλλα πεδία, να αφορούν άλλα θέματα,

κ.ά. αλλά να σχετίζονται με τις υπάρχουσες μορφές. Η διαδικασία έχει ονομαστεί και *ανάπτυξη* (στην προηγούμενη ενότητα) και λειτουργεί μέσω διάνοησης, αναλογίας και συνειρμών.

- Εικονογραφία και εικονολογία: Περιβάλλον. Απελευθέρωση από το αισθητηριακό επίπεδο και σημασιολόγηση των μορφών της εικαστικής αναπαράστασης μέσα από την ένταξή τους σε ευρύτερα πλαίσια. Προϋποθέτει γνώση κωδίκων που αφορούν το στίλ ενός δημιουργού, σχολή, τεχνοτροπία, ιστορικά, πολιτιστικά, ιδεολογικά, κ.ά. στοιχεία. Ο E. Panofsky έχει αναπτύξει τις έννοιες αυτές.
- Φυσική παρουσία και διακειμενικότητα: Παλίμψηστο. Απελευθέρωση από τις σημασίες που προκύπτουν από την ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου και ανάκληση στοιχείων, σύγκριση με άλλα έργα. Το παλίμψηστο περιγράφει την ύπαρξη σε ένα κείμενο παλαιότερων κειμένων ως λανθάνοντα, θραύσματα των οποίων ανιχνεύονται στο νέο κείμενο. Επίσης τη μετάβαση από το γεγονός στο διαχρονικό, την τοποθέτηση σε ιστορικό πλαίσιο και την σύλληψη των σταθερών και αμετάβλητων χαρακτηριστικών των μορφών.

Η ερμηνεία της εικαστικής αναπαράστασης στα επίπεδα υποδήλωσης

Ο Barthes ξεκινά την περιγραφή των όρων *καταδήλωση* και *υποδήλωση* με τη φωτογραφία, η οποία, εξηγεί, αποτελεί τεκμήριο της πραγματικότητας, με άλλα λόγια είναι η πιο πιστή στο πρωτότυπο εικαστική αναπαράσταση –σε σχέση, για παράδειγμα, με τη νατουραλιστική ζωγραφική. Εξηγεί ότι αν και η φωτογραφία αποτελεί αφαιρετική αναπαράσταση της πραγματικότητας, παραμένει ωστόσο αναλογική και σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί μετασχηματισμό της πραγματικότητας ούτε και απαιτεί την εγκαθίδρυση ενός κώδικα, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στην λεκτική επικοινωνία – είναι ένα μήνυμα χωρίς κώδικα. Θεωρείται λοιπόν η φωτογραφία ως η απλούστερη περίπτωση εικαστικής σημείωσης, κατά την οποία οι σημασίες εκτός του πρώτου επιπέδου (καταδήλωσης) είναι οι ελάχιστες σε σχέση με άλλα είδη εικαστικής αναπαράστασης⁷. Τι συμβαίνει με τα άλλα είδη εικαστικών αναπαραστάσεων, όπως τα σχέδια, η ζωγραφική, ο κινηματογράφος, το θέατρο; Ξεκάθαρα καθεμία από αυτές τις αναπαραστάσεις μεταφέρουν και ένα συμπληρωματικό μήνυμα. Αυτό το συμπληρωματικό μήνυμα εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Το διπλό μήνυμα που υπάρχει σε όλων των ειδών τις εικαστικές αναπαραστάσεις, συμπεριλαμβανομένων των αναλογικών και ψηφιακών, όσο πιστές αναπαραγωγές της πραγματικότητας κι αν είναι (Barthes, 1977, σσ. 16-9), είναι το αντικείμενο της επόμενης διερεύνησης. Η ερμηνεία της εικαστικής αναπαράστασης με αναφορά στο κρυφό της περιεχόμενο αποτελεί αντικείμενο ποικίλων προσεγγίσεων. Θα παρουσιαστούν παρακάτω σε ιστορική προοπτική κάποιες αντιπροσωπευτικές θεωρίες από διαφορετικά επιστημονικά πεδία και έπειτα θα τις αντιστοιχηθούν με τα επίπεδα σημασίας που παρουσιάστηκαν. Συγκεκριμένα θα παρουσιαστεί η *εικονολογία* (Panofsky) στην ιστορία της τέχνης, η *οπτική επενέργεια* (Kandinsky) και η *μορφογένεση* (Klee) στην θεωρία της τέχνης, η *οπτική δήλωση* (Arnheim) στην οπτική αντίληψη, η *ενεργός όραση* (Zeki) στην νευροφυσιολογία και η *γραμματική του οπτικού σχεδιασμού* (Kress & Leeuwen) στην κοινωνική σημειωτική.

Η *εικονολογία* είναι η ερμηνεία των μορφών ενός ζωγραφικού έργου που αναπτύχθηκε στα πλαίσια της ιστορίας και θεωρίας της τέχνης. Ο όρος προέρχεται από τον ιστορικό τέχνης Ervin Panofsky (1892-1968), ο οποίος τον καθιέρωσε σε συσχέτιση με τον

⁷ Η υποδήλωση στη φωτογραφία υπάρχει και εντοπίζεται στην επιλογή του κάδρου, στην τεχνική επεξεργασία, στη σχέση της φωτογραφίας με το περιβάλλον της, κ.ά.. Συνεπώς, ακόμη και στην πιο παραστατική εκδοχή μιας αναπαράστασης, πολλαπλοί παράγοντες διαμορφώνουν την ερμηνεία.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΥΠΟΔΗΛΩΣΗ

προγενέστερο όρο *εικονογραφία* του δασκάλου του Aby Warburg (1866-1929). Ο Aby Warburg, γνωστός για τις εικονογραφικές μελέτες εικαστικών αναπαραστάσεων της αναγέννησης, συνέθεσε φιλολογία, στιλιστική ανάλυση και ιστορία στην ανάλυση δύο έργων του Botticelli (*Γέννηση της Αφροδίτης* και *Άνοιξη*). Έδειξε ότι χαρακτηριστικές μορφές από εικονογραφήσεις της κλασικής εποχής αποτελούν πρότυπα που χρησιμοποιούνται σε πολλά έργα της αναγέννησης ως “δοχεία” με διαφορετικό κάθε φορά περιεχόμενο. Σε αυτή τη διαδικασία συμμετέχουν φιλολογικά κείμενα, τα οποία περιέχουν περιγραφές και νοηματοδοτήσεις των μορφών. Ο Warburg ονομάζει τις πρότυπες αυτές μορφές “μετακινούμενα εξαρτήματα” ή *Pathosformel* (Bruhn, 2001). Στη συνέχεια στη βάση αυτή προτείνει την ερμηνεία του ζωγραφικού έργου σε δύο επίπεδα: α) με αναφορά σε φιλολογικά κείμενα και β) με αναφορά στα πλαίσια επιρροής του έργου. Τα πλαίσια επιρροής, (ιστορία, ιδεολογία, στιλ, επικαιρότητα, κ.ά.) φωτίζουν τις κρυφές πτυχές των νοημάτων ενός έργου.

Ο E. Panofsky εισήγαγε την εικονολογική προσέγγιση, η οποία λαμβάνει υπόψη το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο μιας μορφής, τα αίτια της δημιουργίας της, το ιστορικό υπόβαθρο, τη ζωή του καλλιτέχνη κ.ά. Προτείνει την ερμηνεία ενός ζωγραφικού έργου σε τρία επίπεδα (Panofsky, 1991, σσ. 38-9) ξεκινώντας από το αισθητηριακό αντιληπτικό, τοποθετεί ενδιάμεσα το ιστορικό περιβαλλοντικό και καταλήγει στο υπαρξιακό συμβολικό.

- Φορμαλιστικό που αναφέρεται στην μορφές. Το αντικείμενο της ερμηνείας είναι το φυσικό θέμα (καλλιτεχνικό μοτίβο) και η ερμηνεία ονομάζεται προεικονογραφική περιγραφή (και ψευδομορφολογική ανάλυση). Το ύφος και τα μέσα έκφρασης λαμβάνονται υπόψη εδώ.
- Συμβατικό που αναφέρεται στις αλληγορίες, την ιστορία, τις πρότυπες μορφές και αντιστοιχεί στην εικονογραφική ανάλυση του Warburg. Η γνώση των φιλολογικών πηγών και η ιστορία των τύπων (μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι μορφές σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες συνδέονταν με συγκεκριμένα νοήματα) είναι απαραίτητη.
- Συμβολικό που αναφέρεται στο περιεχόμενο ή την εγγενή σημασία του έργου. Είναι το βαθύτερο επίπεδο εικονογραφικής ερμηνείας που προϋποθέτει συνθετική διαίσθηση και γνώση της ιστορίας των συμβόλων (μελέτη των τρόπων που ο άνθρωπος σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες εκφράζει βαθιά και υπαρξιακά νοήματα μέσα από συγκεκριμένα θέματα).

Οι *οπτικές επενέργειες* είναι ο όρος που προτείνει ο ζωγράφος Wassily Kandinsky (1866-1944) για την ερμηνεία της εικαστικής αναπαράστασης. Χρησιμοποιεί στοιχεία από την Gestalt και τις προγενέστερες θεωρίες της χρωματικής αρμονίας, αλλά οι θέσεις του συμπληρώνονται με εμπειρικές, διαισθητικές παρατηρήσεις και επιρροές από διάφορες μεταφυσικές θεωρίες που ήταν δημοφιλείς στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην κεντρική Ευρώπη. Ο Kandinsky επιπλέον επιδιώκει –όπως πολλοί άλλοι καλλιτέχνες την ίδια εποχή– να συνδέσει τη ζωγραφική με τη μουσική και να τεκμηριώσει τις θέσεις του σε βάσεις μαθηματικής αρμονίας. Έχει συγγράψει δύο βιβλία, στα οποία παραθέτει το ερμηνευτικό σύστημά του. Το πρώτο βιβλίο του που ονομάζεται *Για το πνευματικό στην τέχνη* ξεκινά με τη δήλωση του για την «*απελευθέρωση της γραμμής και του χρώματος από το νατουραλιστικό φορτίο*» και μια γενική εισαγωγή περί της *οπτικής επενέργειας*. Στη συνέχεια ο Kandinsky παραθέτει το ερμηνευτικό σύστημά του για τα χρώματα. Αναφέρει τις 3 οπτικές επενέργειες της φύσης: α) επενέργεια χρώματος του αντικειμένου, β) επενέργεια φόρμας⁸ του αντικειμένου (το αν είναι π.χ. στρογγυλό ή τετράγωνο) και γ) επενέργεια του αντικειμένου (η παραστατική λειτουργία, το τι είδους αντικείμενο είναι)

⁸ Ο Kandinsky ορίζει τη φόρμα ως «*σαν παράσταση του αντικειμένου (πραγματικού ή μη πραγματικού) ή σαν καθαρά αφηρημένη οριοθέτηση ενός χώρου, μιας επιφάνειας, μπορεί να υπάρξει αυτόνομα*» (Kandinsky, 1981, σ. 81)

ανεξάρτητα από χρώμα και φόρμα (Kandinsky, 1981, σ. 89). Τις επενέργειες τις ονομάζει και αντηχήσεις, όρος που προέρχεται από τη μουσική. Για την επενέργεια του χρώματος, διακρίνει δύο επίπεδα, την φυσική επενέργεια που προκαλείται από την χρωματική αρμονία –ή συνήχηση– και την ψυχική επενέργεια που επιτυγχάνεται συνειρμικά, μέσω της ομοιότητας του χρώματος με γνώριμες εικόνες της υλικής πραγματικότητας, όπως το κόκκινο στη φλόγα και στο αίμα, το γαλάζιο στον ουρανό και τη θάλασσα, κ.ά. Γράφει: «Παράγεται μια καθαρά φυσική επενέργεια, μαγεύεται δηλαδή το ίδιο το μάτι από την ομορφιά και τις άλλες ιδιότητες του χρώματος [...] όταν διεισδύει βαθύτερα, σε άλλα βαθύτερα συναισθήματα και μπορεί να σχηματίσει μια ολόκληρη αλυσίδα ψυχικών βιωμάτων, μπορεί έτσι επίσης να εξελιχθεί η επιφανειακή εντύπωση του χρώματος σε ένα βίωμα [...] τα χρώματα αποκτούν εσωτερικό ήχο», το μάτι προσελκύεται περισσότερο από τα ανοιχτά και ζεστά χρώματα, «το ζωηρό κίτρινο του λεμονιού προκαλεί πόνο στο μάτι και μετά την πάροδο αρκετού χρόνου, όπως στο αυτί μια οξύχη σάλπιγγα. Το μάτι γίνεται ανήσυχο δεν αντέχει για πολλή ώρα στη θέα και αναζητεί να βυθιστεί και να ηρεμήσει στο μπλε ή στο πράσινο. Σε μια ανώτερη όμως βαθμίδα ανάπτυξης ξεπηδά από τη στοιχειώδη επενέργεια μια βαθύτερη διεισδύουσα, η οποία προκαλεί μια συγκίνηση του θυμικού. Στην περίπτωση αυτή πρόκειται 2) για το δεύτερο κύριο αποτέλεσμα της παρατήρησης του χρώματος, για την ψυχική δηλαδή επενέργεια αυτού του ίδιου. Εμφανίζεται εδώ η ψυχική δύναμη του χρώματος, η οποία προκαλεί μια ψυχική δόνηση». Ο Kandinsky στη συνέχεια διερωτάται για το αν η επενέργεια είναι άμεση, ή επιτυγχάνεται συνειρμικά, μέσω της ομοιότητας του χρώματος με γνώριμες εικόνες του εξωτερικού κόσμου, όπως το κόκκινο στη φλόγα της φωτιάς, στο αίμα, κλπ. Αναφέρεται σε πρωταρχικά, αρχέγονα, φυσικά αντικείμενα, φλόγα, αίμα, λεμόνι, ουρανός, και όχι τεχνητά ή επινοημένα. Από τα επιχειρήματά του για τον εσωτερικό ήχο των χρωμάτων είναι οι περιπτώσεις ατόμων με συναισθησία και οι θεωρητικές και πειραματικές μελέτες που γίνονταν σε αυτό το θέμα (Ζαχάργιν – Ουνκόβσκι, Σκριάμπιν) καθώς και η *χρωματοθεραπεία* (Kandinsky, 1981, σσ. 73-8)

Στο έργο *Σημείο Γραμμή Επίπεδο* ο Kandinsky περιγράφει τις οπτικές επενέργειες του σχεδίου, τις οποίες ομαδοποιεί σε σημείο, γραμμή και επίπεδο. Εδώ επηρεασμένος από κοσμογονίες που είχαν διατυπώσει αρχαίοι έλληνες φιλόσοφοι ξετυλίγει μια “κοσμολογία των μορφών”, όπου κάθε μορφή αντιστοιχίζεται με ένα συγκεκριμένο στάδιο της κοσμογονίας ξεκινώντας από το μηδέν. Από το ρόλο κάθε μορφής στην εξέλιξη του κόσμου προκύπτει και η σημασία της: «Το γεωμετρικό σημείο είναι μια αόρατη ύπαρξη. Ως εκ τούτου πρέπει να ορισθεί σαν άυλο. Από υλική άποψη το σημείο ισοδυναμεί με Μηδέν. Αλλά αυτό το μηδέν κρύβει διάφορες ανθρώπινες ιδιότητες. Σύμφωνα με την αντίληψή μας το μηδέν –το γεωμετρικό σημείο– επικαλείται την απόλυτη συντομία, δηλαδή τη μεγαλύτερη συστολή που ωστόσο μιλά. Έτσι το γεωμετρικό σημείο είναι, κατά την αντίληψή μας, η τελευταία και μοναδική ένωση της σιωπής και του λόγου» (Kandinsky, 1996, σ. 29). Στη συνέχεια ο Kandinsky προσεγγίζει κάθε ένα μορφολογικό στοιχείο ως παράγωγο του προηγούμενου διαλεκτικά (μέσω δίπολων) σε ένα σύστημα ανάθεσης αισθήσεων –(επενεργειών)– που ξεκινούν από “πρωταρχικά” δίπολα, όπως εσωστρέφεια / εξωστρέφεια, παρελθόν / μέλλον, παθητικό / ενεργητικό, θηλυκό / αρσενικό κ.ά. μια πρακτική που πρωτο-συναντάμε σε συστήματα ερμηνείας των χρωμάτων με πολύ παλαιές ρίζες, όπως η θεωρία των χρωμάτων του Goethe που περιγράφει μέσω δίπολων τις ιδιότητές τους. Διαβάζουμε παρακάτω στον Kandinsky: «Εξετάζοντας την εσωτερική σημασία του, το σημείο συνιστά μια κατάφαση βαθειά συνδεδεμένη με τη μεγαλύτερη συστολή. Εσωτερικά, το σημείο είναι η λακωνικότερη φόρμα. Είναι εσωστρεφές» και «Η γεωμετρική γραμμή είναι ένα αόρατο όν. Είναι το ίχνος του κινούμενου σημείου άρα το παράγωγό του. Γεννήθηκε από την κίνηση –αφού εκμηδένισε την υπέρτατη ακινησία του σημείου. Εδώ έχουμε ένα άλμα από το στατικό στο δυναμικό. Η γραμμή λοιπόν είναι η μεγαλύτερη αντίθεση του πρωταρχικού στοιχείου της ζωγραφικής, δηλαδή του σημείου. Στην πραγματικότητα η γραμμή μπορεί να θεωρηθεί σα δευτερεύον στοιχείο» (Kandinsky, 1996, σσ. 41, 57). Έπειτα προχωρά στην ανάθεση αισθήσεων σε περισσότερο πολύπλοκες

μορφές: «Τρίτος τύπος ευθείας είναι η διαγώνια, που σχηματικά τη βλέπουμε σε μια γωνία ταυτόσημη στην μια και την άλλη από τις προηγούμενες γραμμές έχοντας ως εκ τούτου την ίδια κλίση και προς τις δύο, πράγμα καθοριστικό για την εσωτερική της αντήχηση –ένωση σε ίσα μέρη του ψυχρού και του θερμού. Συμπερασματικά λοιπόν είναι η πιο λακωνική φόρμα των ατέλειωτων δυνατοτήτων ψυχρών – θερμών κινήσεων» και παρακάτω «Η γωνία μοιάζει νέα και αυθόρμητη, αντίθετα το τόξο έχει μια ωριμότητα και συνειδητοποιημένη δύναμη... η ευθεία και η καμπύλη σχηματίζουν το ζευγάρι των γραμμών που είναι απ' αρχής αντίθετες» (Kandinsky, 1996, σσ. 58-61, 79).

Ο Paul Klee (1879-1940) περιγράφει ένα σύστημα μορφογένεσης που εκκινεί από κοσμολογικές φιλοσοφικές έννοιες. Από εκεί προχωρεί σε μια ολιστική ερμηνεία μορφών της φύσης (οργανικές), όπου τις περιγράφει ως συνθέσεις γραμμών με τις ιδιότητες που προκύπτουν από τον παραλληλισμό με τις κοσμολογικές έννοιες –ολιστική με την έννοια της αλληλεπίδρασης και της αυτό-ομοιότητας στη φύση. Προχωρά κτίζοντας μια ολόκληρη γραμματική μορφών, όπως σχήμα, ρυθμός, κλπ. Ο Paul Klee είναι ένα παράδειγμα ζωγράφου που βάσισε όλο του το έργο στις αρχές που μελέτησε και παρουσίασε. Στο βιβλίο του *The Nature of Nature* περιγράφει τη μορφογένεση, το τι εκπροσωπεί κάθε μορφή (από τις πρωταρχικές έννοιες προχωρά στις βασικές αισθήσεις, κ.ά.) και περιγράφει το πώς προέκυψε η δομή κάθε μορφής (Klee, 1956). Ο Klee προσπάθησε να παρέχει το θεωρητικό υπόβαθρο για τον κυβισμό στη θεωρία του περί μορφογένεσης. Ένα από τα κύρια ενδιαφέροντά του είναι επίσης ο ρυθμός και ο κάρναβος, με τον οποίο κάνει πολλούς πειραματισμούς, αντιστοιχώντας σε σχήματα και χρώματα μαθηματικές αναλογίες και μουσική αρμονία (Klee, 1956). Ο Klee όπως ο Kandinsky προσπάθησε να αποσύρει το λανθάνον περιεχόμενο των μορφών που σχετίζεται με την ψυχοσύνθεση του καλλιτέχνη και με τα αρχέτυπα του συλλογικού ασυνειδήτου. «Όπως ο Kandinsky, έτσι και ο Klee αρνείται να ταυτίσει το ορατό με το οπτικό (ή το οπτικό-φυσιολογικό) και θέτει ως διακύβευμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας την πρόσβαση σε αυτό το κομμάτι της πραγματικότητας μέσω του οποίου συμμετέχουμε στην κοσμική ενότητα κάθε πράγματος [...] Το να επαναλάβουμε στο έργο, σε ένα συνειδητό επίπεδο, ότι έχουμε προβάλει σε ένα ασυνειδητό επίπεδο είναι ίσως το πιο καρποφόρο και το πιο επώδυνο αποτέλεσμα της δημιουργικότητας [Anton Ehrenzweig 1974, όπως παρατίθεται εδώ, σ.118], το έργο είναι ψυχογράφημα του δημιουργού του, η ερμηνεία καθοδηγείται από το ερώτημα «τι κρύβει το έργο μέσα από αυτό που δείχνει» (Cometti, Morizot, & Poivet, 2005, σσ. 117-9).

Η οπτική δήλωση είναι η ερμηνεία των μορφών μιας εικαστικής αναπαράστασης στα πλαίσια της αντιληπτικής ψυχολογίας, συγκεκριμένα της οπτικής αντίληψης. Η οπτική αντίληψη είναι η ικανότητα του εγκεφάλου να κατανοεί και να ερμηνεύει τις μορφές του εξωτερικού κόσμου μέσω της αίσθησης της όρασης. Η ψυχολογία της μορφής (Gestalt ή μορφολογική ψυχολογία) είναι η επικρατέστερη θεωρία που περιγράφει την λειτουργία της οπτικής αντίληψης. Η Gestalt ξεκίνησε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (1920 στη Γερμανία από τον φιλόσοφο Christian von Ehrenfels και είχε τις ρίζες της στις θεωρίες των David Hume, Johann Wolfgang von Goethe, Immanuel Kant, David Hartley, Ernst Mach και Max Wertheimer). Η κύρια θέση της Gestalt, όπως διατυπώθηκε από τον Kurt Koffka είναι «το όλον είναι άλλο από το σύνολο των μερών». Η Gestalt είναι ολιστική προσέγγιση που θεωρεί ότι η αντίληψη δεν προέρχεται από σύνολο μηχανιστικών βημάτων του τύπου ερέθισμα – απόκριση, αλλά από την ταυτόχρονη σύλληψη της δομικής ολότητας των μορφών και την νοητική επεξεργασία και ερμηνεία τους με βάση ορισμένα πρότυπα (Gestalten). Τα συγκεκριμένα αυτά πρότυπα λειτουργούν αφαιρετικά, δηλαδή κατατάσσουν πολυποίκιλες και πολυδιάστατες αισθητηριακές εμπειρίες σε απλούστερα μοντέλα. Η ερμηνεία γίνεται με βάση την αναγωγή του μέρους στο όλον και του περίπλοκου στο απλό, σύμφωνα με το αξίωμα της απλότητας, σύμφωνα με το οποίο «κάθε διάταξη ερεθισμάτων τείνει να γίνει αντιληπτή με τέτοιο τρόπο ώστε η προκύπτουσα

δομή να είναι η απλούστερη που επιτρέπεται από τις δεδομένες συνθήκες» (Arnheim, 1974, σσ. 73-4) και μια σειρά νόμων και αρχών με το ίδιο σκεπτικό⁹.

Σύμφωνα με τις θέσεις της οπτικής αντίληψης και της Gestalt η ερμηνεία συντελείται σε δύο επίπεδα που αντιστοιχούν στην καταδήλωση και την υποδήλωση –*οπτική δήλωση* όπως ονομάζεται. Στο πρώτο επίπεδο η εικαστική αναπαράσταση ερμηνεύεται με αναφορά στις παραστάσεις της εξωτερικής πραγματικότητας. Στην *οπτική δήλωση* ο θεατής αποδίδει στις μορφές αφηρημένες έννοιες και ιδιότητες όπως ισορροπία, κίνηση, ένταση, βάρος. Πρόκειται για εμπειρικές, υποκειμενικές, ενστικτώδεις δηλώσεις που προκύπτουν συχνά μέσω παραλληλισμών με φυσικά φαινόμενα που παρουσιάζουν παρόμοιες ιδιότητες¹⁰. Οι δηλώσεις περιγράφονται μέσω *αισθήσεων*. Παράδειγμα: «*Μια μη ισορροπημένη σύνθεση φαίνεται τυχαία, παροδική, και ως εκ τούτου μη έγκυρη. Τα στοιχεία της δείχνουν μια τάση να αλλάξουν μέρος ή σχήμα για να φθάσουν σε κατάσταση που να εναρμονίζεται καλύτερα με τη συνολική δομή. Υπό συνθήκες έλλειψης ισορροπίας, η καλλιτεχνική δήλωση γίνεται ακατανόητη, η αμφίβολη διάταξη δυσχεραίνει την επιλογή μεταξύ των δυνατών διαμορφώσεων. Έχουμε την αίσθηση ότι η διαδικασία της δημιουργίας πάγωσε κατά λάθος κάπου στην πορεία. Μιας και η διαμόρφωση επιζητεί αλλαγή, η ακινησία του έργου γίνεται μειονέκτημα. Η αίσθηση του ατέρμονου δίνει τη θέση της σε μian αγχωτική αίσθηση αναχαιτισμένου χρόνου. Αν εξαιρέσει κανείς τις σπάνιες περιπτώσεις στις οποίες αυτό ακριβώς είναι το αποτέλεσμα που επιδιώκεται, ο καλλιτέχνης*

⁹ Οι αρχές και οι νόμοι της Gestalt: Εκτός από τις αρχές και τους νόμους που διατυπώθηκαν κατά την περίοδο εμφάνισης της θεωρίας, προέκυψαν και πιο πρόσφατες συμπληρώσεις. Παρακάτω παραθέτω μια σύνοψη των κυριότερων, όπως έχουν διατυπωθεί από διάφορους μελετητές. Αρχές: εμφάνιση (το σύνολο αναγνωρίζεται πριν τα μέρη του), πραγματοποίηση (ο νους του θεατή γενίζει τα κενά), πολύ-σταθερότητα (ο νους του θεατή αποφεύγει την αβεβαιότητα), αναλλοίωτο (ο νους του θεατή αναγνωρίζει ομοιότητες, διαφορές και τείνει να ομαδοποιεί τα αντικείμενα). Νόμοι: μορφή / υπόβαθρο (τα αντικείμενα γίνονται αντιληπτά είτε ως μορφές στα οποία το μάτι εστιάζεται, είτε ως υπόβαθρο μέσα στο οποίο τοποθετούνται οι μορφές), κυρτό / κοίλο (η κυρτότητα υπερικχύει της κοιλότητας στην αντίληψη), μικρό / μεγάλο (το μικρό γίνεται αντιληπτό ως μορφή και το μεγάλο ως υπόβαθρο), εγγύτητα (αντικείμενα που βρίσκονται σε εγγύτητα γίνονται αντιληπτά ως συσχετιζόμενα), κοινή μοίρα ή συγχρονία (αντικείμενα που κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση γίνονται αντιληπτά ως συσχετιζόμενα), ομοιότητα (αντικείμενα με κοινά χαρακτηριστικά γίνονται αντιληπτά ως συσχετιζόμενα), συνέχεια (αντικείμενα που διατάσσονται σε σειρά, καμπύλη, γενικότερα γεωμετρική γραμμή γίνονται αντιληπτά ως συσχετιζόμενα), κλείσιμο (μια περίπλοκη διάταξη στοιχείων τείνει να γίνεται αντιληπτή ως ένα ολοκληρωμένο και κλειστό σχήμα), καλή μορφή (prägnanz) (ασαφή, διφορούμενα και περίπλοκα αντικείμενα τείνουν να γίνονται αντιληπτά ως απλούστερα), παρελθούσα εμπειρία (τα αντικείμενα γίνονται αντιληπτά στη βάση προγενέστερων εμπειριών του ατόμου), συμμετρία και τάξη (τα αντικείμενα τείνουν να γίνονται αντιληπτά με βάση άξονες συμμετρίας και κανονικές διατάξεις), κοινές περιοχές, (τα αντικείμενα γίνονται αντιληπτά ως μέρη συνόλων που βρίσκονται σε εγγύτητα), συνεκτικότητα, (αντικείμενα που είναι οπτικά συσχετισμένα τείνουν να γίνονται αντιληπτά περισσότερο μέσω των συνδέσεων τους), παραλληλισμός (αντικείμενα παράλληλα μεταξύ τους τείνουν να γίνουν αντιληπτά ως συσχετιζόμενα), σημεία εστίασης (αντικείμενα έμφασης τραβούν την προσοχή του θεατή) (Todorovic, 2008) (Bradley, 2014).

¹⁰ «*Για τον φυσικό ισορροπία είναι η κατάσταση κατά την οποία οι δυνάμεις που δρουν πάνω σε ένα σώμα αντισταθμίζουν η μια την άλλη. Στην πιο απλή της μορφή, η ισορροπία επιτυγχάνεται από δύο δυνάμεις ίσης ισχύος που δρουν προς αντίθετες κατευθύνσεις. Ο ορισμός μπορεί να ισχύσει και για την οπτική ισορροπία. Όπως ένα φυσικό σώμα, κάθε πεπερασμένη οπτική διάταξη έχει ένα υπομόχλιο ή κέντρο βάρους. Και όπως ακριβώς το φυσικό υπομόχλιο ακόμα και του πιο ακανόνιστα σχηματισμένου επιπέδου αντικειμένου μπορεί να προσδιοριστεί τοποθετώντας το σημείο στο οποίο μπορεί να ισορροπήσει στην άκρη ενός δακτύλου, έτσι και το κέντρο μιας οπτικής διάταξης μπορεί να προσδιοριστεί με δοκιμή και πλάνη. [...] Εκτός από την περίπτωση των πλέον κανονικών σχημάτων, δεν υπάρχει καμία λογική μέθοδος υπολογισμού που να μπορεί να αντικαταστήσει τη διαισθητική αίσθηση ισορροπίας του ματιού. Από την προηγούμενη παραδοχή μας έπεται ότι η αίσθηση της όρασης αντιλαμβάνεται ισορροπία όταν οι αντίστοιχες φυσιολογικές δυνάμεις στο νευρικό σύστημα κατανομούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να αντισταθμίζουν η μια την άλλη» (Arnheim, 1974, σσ. 32-3).*

θα πασχίσει για την ισορροπία ώστε να αποφύγει μια τέτοια αστάθεια» (Arnheim, 1974, σ. 35). Ο Arnheim στο έργο του *Τέχνη και οπτική αντίληψη* συζητά μια σειρά εννοιών οι οποίες περιγράφουν αισθήσεις με αναφορά στον χώρο, ιδιότητες των μορφών, αντιληπτικά πρότυπα μέσω των οποίων θεωρεί ότι ο άνθρωπος ερμηνεύει τις μορφές μιας εικαστικής αναπαράστασης, όπως ισορροπία δυνάμεων και κέντρο βάρους ενός ενιαίου συστήματος μορφών, διάταξη και δομικές ιδιότητες που προκύπτουν από τις θέσεις των μορφών στο σύστημα, τοποθεσία, χωρικό βάθος, μέγεθος, εγγενές ενδιαφέρον, απομόνωση, συνεπτυγμένον, κατεύθυνση, συμμετρία, διαφοροποίηση, ανταγωνισμός περιγραμμάτων, δυναμική, κίνηση, αρμονία, ενότητα, κ.ά. Η συγκεκριμένη αυτή ερμηνεία καλύπτει το κατώτερο επίπεδο της υποδήλωσης –το αισθητηριακό / αντιληπτικό. Ο Arnheim δείχνει βέβαια πώς με εργαλείο τις συγκεκριμένες αναγωγές στα επίπεδα της αντίληψης και των αισθήσεων η ερμηνεία μιας εικαστικής αναπαράστασης μπορεί να οδηγήσει σε υψηλότερα επίπεδα σημασιών¹¹.

Η νευροφυσιολογία έρχεται να ενισχύσει τις παραπάνω θέσεις της *οπτικής αντίληψης* μέσω πειραματισμών και εργαλείων που αναπαριστούν την δομή του εγκεφάλου. Ο Semir Zeki έχει προσπαθήσει να περιγράψει με όρους νευροφυσιολογίας τι συμβαίνει στον ανθρώπινο νου κατά τη θέαση ενός ζωγραφικού έργου. Ονομάζει το συγκεκριμένο ερευνητικό πεδίο *νευροαισθητική* και εισάγει την έννοια της *ενεργούς όρασης*. Ο Zeki υποστηρίζει ότι «η όραση είναι ενεργός διαδικασία», αλληλεπίδραση με το περιβάλλον κατά τη διάρκεια της διανοητικής διαδικασίας, έτσι το αντίλημμα προκύπτει από το σύνολο της επεξεργασίας και όχι μόνο από το οπτικό ερέθισμα. Η άποψη του εμπίπτει στην οικολογική και ολιστική προσέγγιση –όπως άλλωστε και η Gestalt. Ο Zeki εξηγεί ότι η επικρατούσα άποψη που υποστήριζε ότι η διαδικασία της αντίληψης αποτελούνταν από το στάδιο της αποτύπωσης στον οπτικό φλοιό του εγκεφάλου μιας εικόνας και έπειτα την επεξεργασία της από νοητικές διαδικασίες, όπως η μνήμη και η συσχέτιση με άλλα δεδομένα του παρελθόντος, που συντελούνται σε διαφορετικό τμήμα του εγκεφάλου είναι εσφαλμένη. Νεότερα δεδομένα αποδεικνύουν ότι η επεξεργασία και η αντίληψη της εικόνας διενεργούνται στον οπτικό εγκέφαλο, δηλαδή η εικόνα που δέχεται ο εγκέφαλος μέσω της όρασης είναι ήδη μια επεξεργασμένη εικόνα, μια επιλογή του εξωτερικού κόσμου, μια ουσιώδης εικόνα. Άρα η όραση δεν είναι παθητική, αλλά ενεργητική διαδικασία¹². Έτσι βλέπουμε “με τον νου”, δηλαδή βλέπουμε αυτό που

¹¹ Αναφερόμαστε, για παράδειγμα, στην ανάλυση του έργου του Paul Cezanne *Η κυρία Cezanne σε μια κίτρινη πολυθρόνα*, (1888-1890) (Arnheim, 1974, σσ. 52-6).

¹² Παλαιότερα πίστευαν ότι οι λειτουργίες του οφθαλμού δεν ταυτίζονταν με τις λειτουργίες του οπτικού εγκεφάλου. Πώς επικράτησε αυτή η αντίληψη; Ο Zeki εξηγεί: «Μόλις πρόσφατα αντιληφθήκαμε ότι ο αμφιβληστροειδής είναι μόνον ένα ζωτικό αρχικό τμήμα μιας πολύπλοκης συσκευής που είναι σχεδιασμένη να βλέπει και όχι περιοχή όπου “εντυπώνεται” μια εικόνα του οπτικού κόσμου. Η συσκευή αυτή εκτείνεται από τον αμφιβληστροειδή ως τις λεγόμενες “ανώτερες περιοχές” του εγκεφάλου, ο αμφιβληστροειδής δρα σαν ένα ουσιώδες φίλτρο οπτικών σημάτων που καταγράφει αλλαγές στην ένταση ή στο μήκος κύματος του φωτός ανάμεσα σε ένα τμήμα του οπτικού πεδίου και σε ένα άλλο και κατόπιν μεταβιβάζει τις αλλαγές αυτές στο φλοιό των εγκεφαλικών ημισφαιρίων. Παρά το γεγονός ότι ο αμφιβληστροειδής έχει πολύπλοκη ανατομική οργάνωση, δεν εμπεριέχει τον ισχυρό μηχανισμό που είναι απαραίτητος για την απόρριψη των περιττών πληροφοριών και την επιλογή εκείνων οι οποίες είναι απαραίτητες για την αναπαράσταση των σταθερών και ουσιωδών χαρακτηριστικών των αντικειμένων. Μεγάλο μέρος του μηχανισμού αυτού, ουσιαστικά το μεγαλύτερο, βρίσκεται μέσα στον φλοιό». Λόγω του ότι συμμετέχουν αρχικά το μάτι και έπειτα ο εγκέφαλος, θεωρούσαν ότι η όραση και η αφαίρεση με σκοπό την αντίληψη του ουσιώδους ήταν δύο ξεχωριστές διαδικασίες. Ανακαλύφθηκε όμως ότι τα ερεθίσματα της όρασης δεν οδηγούνται σε όλο το φλοιό του εγκεφάλου, αλλά σε συγκεκριμένα τμήματά του, που συνιστούν τον οπτικό εγκέφαλο που ονομάστηκε *αμφιβληστροειδής του φλοιού* και έπειτα *οπτικο-αισθητικός φλοιός* και *πρωτοταγής οπτικός φλοιός*. Υπάρχει μια μοναδική συσχέτιση του οφθαλμού με αυτό το όργανο και όχι του οφθαλμού με τη νοητική διαδικασία εν γένει. Η όραση πραγματοποιείται με συμμετοχή του τμήματος αυτού του εγκεφάλου και έπειτα η εικόνα που δημιουργείται με τον τρόπο αυτό τίθεται για επεξεργασία σε άλλα τμήματα του εγκεφάλου.

πιστεύουμε ότι θα δούμε, τις εμπειρίες και απόψεις μας για τον κόσμο. Δεν μπορούμε να απομονώσουμε τα χρώματα και τα σχήματα από μνήμες με αποτέλεσμα αυτό που αντιλαμβανόμαστε να μην ταυτίζεται πάντα με αυτό που υπάρχει δια να δούμε –ή όραση είναι υποκειμενική. Μέσα σε ετούτη την υποκειμενικότητα αιωρούνται διάφορες αισθήσεις –πότε ατομικές πότε με πανανθρώπινη ισχύ– που εμπλέκονται στην αντίληψη. Έτσι η ενεργός όραση πέρα από το να αντιλαμβάνεται την υλική πραγματικότητα, επηρεάζεται από εξω-παραστατικούς παράγοντες που δεν συνδέονται άμεσα με το οπτικό ερέθισμα.

Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού ονομάζεται στο πλαίσιο της Κοινωνικής Σημειωτικής και ειδικότερα στην *Συστημική Λειτουργική* προσέγγιση της γλώσσας (System Functional Linguistics, SFL) που εισήγαγε ο M.A.K. Halliday (1925), η χρήση σημείων για την μετάδοση μηνυμάτων στην οπτική επικοινωνία κατ' αντιστοιχία με την γλώσσα. Το αντικείμενο της *Γραμματικής του Οπτικού Σχεδιασμού* προκύπτει από την συσχέτιση του εικονικού με το λεκτικό, της αναπαράστασης με την περιγραφή, θεωρώντας το πρώτο πολύσημο και το δεύτερο μονόσημο¹³. Η ερμηνεία κατευθύνεται από το πρώτο προς το δεύτερο και ανιχνεύει τον "κρυφό λόγο" που βρίσκεται μέσα στην εικόνα. Ο λόγος ταυτίζεται εδώ με το νόημα και το μήνυμα. Η οπτική αναπαράσταση παραλληλίζεται με μια πρόταση, στη δομή και τα συστατικά της και ερμηνεύεται με όρους γλωσσολογίας. Τα στοιχεία μιας οπτικής αναπαράστασης, δηλαδή, αντιστοιχίζονται με τα στοιχεία μιας πρότασης, ρήματα, αντικείμενα, υποκείμενα και τον τρόπο σύνταξης τους που οδηγεί

Παλαιότερα θεωρούσαν ότι η νοητική επεξεργασία γίνεται σε ένα τμήμα του φλοιού του εγκεφάλου που ονόμαζαν *συνειρμικό φλοιό*, ή *άνωτερο εγκέφαλο*, ενώ οι *κατώτερες λειτουργίες και παθητικές*, όπως η όραση, γινόταν σε ένα άλλο τμήμα, τον *κατώτερο εγκέφαλο*. Αυτό αποδείχτηκε λανθασμένο. Έτσι εδραιώθηκε στο παρελθόν η διάκριση μεταξύ του *βλέπω* και του *κατανοώ*, ως κατώτερη και ανώτερη διεργασία και εδώ στηρίχθηκαν οι περισσότερες θεωρίες της αντίληψης. Αυτό όμως άλλαξε: «*Τώρα πλέον η όραση θεωρείται ενεργός διαδικασία κατά την οποία ο εγκέφαλος, στην αναζήτηση της γνώσης για τον οπτικό κόσμο, απορρίπτει, επιλέγει και συγκρίνοντας τις επιλεγμένες πληροφορίες με τις αποθηκευμένες καταγραφές, δημιουργεί την οπτική εικόνα, μια διεργασία που παρουσιάζει αξιοσημείωτη ομοιότητα με αυτό που κάνει ένας καλλιτέχνης*» (Zeki, 2002, σσ. 19-27).

¹³ Η συσχέτιση οπτικού και λεκτικού στην Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού σχετίζεται και με τις θέσεις του Barthes. Βασίζεται στη διαπίστωση ότι το λεκτικό είναι πάντα παρόν, τουλάχιστον στις ανεπτυγμένες κοινωνίες –φανερό ή κρυφό και υπονοούμενο. Για να συναντήσει κάποιος εικόνες χωρίς λεκτικό μήνυμα πρέπει να το αναζητήσει σε πρωτόγονες και αναλφάβητες κοινωνίες, από την εμφάνιση του βιβλίου, η συσχέτιση λεκτικού κειμένου και εικόνας είναι συχνή, λεκτικό και εικονικό μήνυμα είναι αλληλένδετα. Το λεκτικό μήνυμα μπορεί να συνοδεύει μια εικόνα με πολλούς τρόπους: τίτλος, επικεφαλίδα, συνοδευτικό κείμενο ή άρθρο, διάλογος σε ταινία, συννεφάκι σε κόμικ. Οι λειτουργίες του λεκτικού μηνύματος σε σχέση με το διττό εικονικό είναι η *αγκυροβόληση* (anchorage) και *αναμετάδοση* (relay): «*όλες οι εικόνες είναι πολύσημες, υπονοούν πίσω από τα σημαίνοντά τους μια "άστατη αλυσίδα" σημαινόμενων, ο αναγνώστης μπορεί να διαλέξει κάποια και να αγνοήσει κάποια άλλα*». Η πολυσημία θέτει ερωτήματα σημασίας και αυτό καθιστά την εικόνα χωρίς το λόγο δυσλειτουργική. Όλες οι εικόνες εμπεριέχουν ένα βαθμό ασάφειας που προκαλεί στο θεατή τους ένα άγχος. Για το λόγο αυτό οι κοινωνίες αναπτύσσουν διάφορες τεχνικές σταθεροποίησης της σημασίας, η πλασιώση μιας εικόνας με ένα λεκτικό μήνυμα –που θεωρείται πιο σαφές– είναι μια τέτοια προσπάθεια. Το κείμενο –ως τίτλος και επεξήγηση– απαντά στην ερώτηση "τι είναι αυτό που απεικονίζεται;" –είναι μια έτοιμη ερμηνεία και είναι δηλωτικής φύσης. Για το λόγο αυτό το κείμενο παρομοιάζεται με μια αγκυροβόληση όλων των πιθανών σημασιών σε μια ονοματολογία. Το κείμενο λειτουργεί στο να προσαρμόσει την αντίληψη προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις. Σε περιβάλλοντα εκτός της διαφήμισης, η βασική λειτουργία της αγκυροβόλησης είναι ιδεολογική, το κείμενο *κατευθύνει* τον θεατή προς συγκεκριμένες σημασίες που έχουν προσυμφωνηθεί. Η λειτουργία λοιπόν της γλώσσας είναι επικλεκτικά διευκρινιστική. Το λεκτικό κείμενο αντιπροσωπεύει την εξουσία του δημιουργού της εικόνας –κατ' επέκταση της κουλτούρας και της κοινωνίας– στην εικόνα. Η λειτουργία της *αναμετάδοσης* (relay) δεν είναι και τόσο συχνή. Εδώ η λειτουργία του λεκτικού μηνύματος είναι συμπληρωματική. Οι λέξεις όπως και οι εικόνες είναι μέρος ενός γενικότερου συντάγματος και η ολότητα του μηνύματος γίνεται αντιληπτή σε ένα υψηλότερο επίπεδο (Barthes, 1977, σσ. 38-41).

στην μετάδοση ενός μηνύματος. Εξετάζονται, για παράδειγμα, τα παθητικά και ενεργητικά ρήματα, τα ρήματα δράσης οι κτητικές αντωνυμίες, κ.ά. όσον αφορά τα οπτικά τους αντίστοιχα. Πώς διαμορφώνεται οπτικά η σχέση “εγώ και το άλλο”, “εδώ και απέναντι”, “δράστης και θύμα”, “ενεργώ ή δέχομαι”, κ.ά. Η *Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού* λειτουργεί ταυτόχρονα ως δημιουργικό και ως ερμηνευτικό εργαλείο μιας οπτικής αναπαράστασης. Ο όρος οπτικό καλύπτει όλο το φάσμα των πληροφοριακών και αισθητικών εκφράσεων, της λόγιας και της κοινής παραγωγής εικόνων, τη φωτογραφία, το κόμικ, τον κινηματογράφο, κ.ά. Σε αυτή τη βάση το εικαστικό, όπως έχει ορισθεί εδώ – είναι υποσύνολο του οπτικού.

Στην SFL ο Halliday διακρίνει δύο επίπεδα λειτουργίας της γλώσσας, α) εντός της δομής και β) εντός της κοινωνίας. Στο πρώτο επίπεδο εξετάζεται ο ρόλος ενός στοιχείου της πρότασης σε συσχετισμό με τη θέση και τη λειτουργία του στην πρόταση και στο δεύτερο ερμηνεύονται τα νοήματα σε σχέση με παράγοντες του περιβάλλοντος. Όσον αφορά τώρα την εφαρμογή της SFL στη *Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, φαίνεται να προκύπτουν 3 επίπεδα ερμηνείας (στα οποία εντάσσονται και επιμέρους επίπεδα (Kress & Leeuwen, 2012, σσ. 8-16):

A) καταδήλωση: αναφέρεται στο φανερό περιεχόμενο μιας οπτικής αναπαράστασης,

B) υποδήλωση σύνταξης: αναφέρεται στην SFL, τη δομή, που εξετάζει τις σχέσεις των στοιχείων μιας οπτικής αναπαράστασης κατ’ αναλογία με την λεκτική πρόταση¹⁴ και χωρίζεται σε τρεις μεταλειτουργίες

- *αναπαραστατικές δομές*: εξετάζει το περιεχόμενο της οπτικής αναπαράστασης και τις σχέσεις των στοιχείων μεταξύ τους –για παράδειγμα ερμηνεύει ως δράση ή συμμετοχή, ή υποταγή του ενός στο άλλο ένα άνυσμα (γραμμή ή βλέμμα) ή μια διάταξη μεταξύ συμμετέχοντων (στοιχείων, μορφών). Αναφέρονται 5 υπολειτουργίες: ταυτοποίηση / προσδιορισμός, δράσεις – αντιδράσεις, περιστάσεις, ιδιότητες και απευθυντικότητα.
- *διαπροσωπικές / διεπιδραστικές οπτικές*: εξετάζει τον τρόπο επικοινωνίας με- ή θέσης της οπτικής αναπαράστασης απέναντι στον θεατή της –για παράδειγμα περιγράφει την τοποθέτηση, την γωνία λήψης, την προοπτική της οπτικής αναπαράστασης ως στάση που επιδιώκει να εισάγει τον θεατή στην εικόνα, ή να τον απομακρύνει, ή να φαίνεται αντικειμενική, κλπ. Αναφέρονται 3 υπολειτουργίες: κοινωνική απόσταση, εμπλοκή – αποστασιοποίηση, εξουσία.
- *συνθετικές / κειμενικές δομές*: εξετάζει την σύνθεση των επιμέρους στοιχείων μιας οπτικής αναπαράστασης σε ένα όλον και στοιχεία τονισμού, συμμετρίας, κ.α. που αφορούν το σύνολο. Αναφέρονται 4 υπολειτουργίες: πληροφοριακή αξία, προβολή, πλαισίωση, αναγνωστικό μονοπάτι.

Γ) υποδήλωση περιεχομένου: αναφέρεται στο περιεχόμενο όσον αφορά τους περιβαλλοντικούς παράγοντες.

¹⁴ Να σημειωθεί εδώ ότι το επίπεδο “β” έχει κοινά σημεία με την ερμηνευτική θεώρηση του Arnheim, στο ότι διερευνά τις σχέσεις των μορφών μεταξύ τους και τον τρόπο που αυτές γίνονται αντιληπτές στο άτομο. Οι θεωρητικές βάσεις που τεκμηριώνουν τις δύο θέσεις βέβαια διαφέρουν – λειτουργία της γλώσσας η πρώτη και μορφολογικά πρότυπα η δεύτερη, αλλά διαφαίνεται από την χρήση των δύο μεθόδων ότι υπάρχουν πολλά κοινά σημεία και καταλήγουν σε παρόμοια συμπεράσματα. Σύμφωνα με τους εισηγητές της Γραμματικής του Οπτικού Σχεδιασμού τρεις συγγραφείς επηρέασαν κυρίως τις απόψεις τους, ο Roland Barthes, ο Michael Halliday και ο Rudolph Arnheim. Για τον Arnheim γράφουν: «Όσο περισσότερο διαβάζουμε το έργο του, τόσο περισσότερο συνειδητοποιούμε ότι τα περισσότερα από αυτά που έχουμε να πούμε τα έχει ήδη πει εκείνος, συχνά καλύτερα από εμάς, αν και συνήθως σε ερμηνευτικές σημειώσεις για μεμονωμένα έργα τέχνης κι όχι σε μορφή μιας γενικότερης θεωρίας. Συνήθως τον συνδέουν με την ψυχολογία της Gestalt. Θα θέλαμε να τον ανακηρύξουμε τον μεγαλύτερο κοινωνικό σημειολόγο» (Kress & Leeuwen, 2012, σσ. 32-3).

Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού έχει υποστεί αρνητική κριτική κυρίως στο ότι προσεγγίζει την οπτική επικοινωνία μέσω όρων και κανόνων που προέρχονται και δεσμεύονται από αρχές της λεκτικής επικοινωνίας. Αποτελεί ωστόσο ένα από τα πληρέστερα, ευρείας χρήσης και αποδοχής συστήματα ερμηνείας της οπτικής αναπαράστασης.

Κώδικες υποδήλωσης των μέσων εικαστικής έκφρασης

Η ακόλουθη λίστα περιλαμβάνει την ερμηνεία των βασικών μέσων έκφρασης μιας εικαστικής αναπαράστασης στο επίπεδο υποδήλωσης¹⁵. Μέσα εικαστικής έκφρασης ονομάζονται τα εργαλεία μορφολογικής έκφρασης της εικαστικής αναπαράστασης, τα σχήματα, τα χρώματα και τους ρυθμιστικούς κανόνες, σε διάφορους βαθμούς αφαίρεσης.

Α) Σημείο: δήλωση θέσης, αρχή λόγου, ακινησία, κατάφαση, εσωστρέφεια

Β) Γραμμή: κίνηση, δυναμική, χρόνος και ανάλογα με το είδος:

- Ευθεία (γεωμετρική): αμεσότητα, απόφαση, στόχος, συγκεκριμένο
- Ελεύθερη: χαλαρότητα, ελευθερία, περιπλάνηση, εξερεύνηση
- Οριζόντια: ανάπαυση, ηρεμία, στήριξη, ψυχρότητα
- Κατακόρυφη: κίνηση, σθένος, θερμότητα, ενεργητικό, ζωή, ετοιμότητα
- Διαγώνια: ένταση, προσπάθεια, δήλωση κατεύθυνσης
- Τεθλασμένη: εναλλαγή κίνησης – στάσης, αλλαγή στόχου, περίπατος, εξερεύνηση, αρσενικό
- Καμπύλη: θηλυκό, απαλό, ωριμότητα, συνειδητοποίηση
- Ελικοειδής: επέκταση και συγκέντρωση, εξέλιξη και υποχώρηση
- Κυματοειδής: οργανικό, ρευστότητα, ρυθμός
- Ευθύγραμμο τμήμα: οριοθέτηση κίνησης, αρχή και τέλος
- Ακτίνα: κέντρο, αρχή, επέκταση
- Άξονας: διαχωρισμός επιπέδου, κατεύθυνση, άπειρο
- Συνεχής: κατάφαση, κυριολεξία, σιγουριά
- Αξονική: αναφορά, διαχωρισμός, όριο, τομή
- Διακεκομμένη: κρυφό, ψιθυριστό, υποθετικό
- Λεπτή: ψίθυρος, ανασφάλεια, υπόδειξη, ίχνος, ελαφρότητα
- Παχιά: επιβεβαίωση, ένταση, ισχύς, σημαντικότητα

Γ) Γωνία: αυστηρότητα, ένταση, αρσενικό και ανάλογα με το είδος:

- Ορθή: Ισορροπία, επιβεβαίωση
- Οξεία: θερμό, έντονο, γρήγορο, πιεστικό
- Αμβλεία: ψυχρό, αδρό, αργό, χαλαρό

Δ) Σχήμα: κλειστότητα, σιγουριά, λογική, διανόηση, πνεύμα, αρσενικό και ανάλογα με το είδος:

- Κύκλος: ολοκλήρωση, γέννηση, θηλυκό, νερό, οργανικό
- Τετράγωνο: τεχνολογία, αρσενικό, τιθασευμένη ένταση, αυστηρότητα
- Τρίγωνο: ένταση που καταλήγει σε ισορροπία, δυνάμεις σε αρμονική σχέση
- Έλλειψη: κύκλος με ένταση προς ορισμένη κατεύθυνση
- Παραλληλόγραμμο: αντιπαράθεση, παράλληλες πορείες που συνδέονται

¹⁵ Η ακόλουθη λίστα έχει προκύψει συγκεντρώνοντας στοιχεία των παρακάτω θεωριών όπως αυτές αναφέρονται στα έργα τους: (Kandinsky, Για το Πνευματικό στην Τέχνη, 1981) (Kandinsky, Σημείο Γραμμή Επίπεδο, 1996) (Klee, Paul Klee Notebooks Volume 1 The Thinking Eye, 1956) (Klee, Paul Klee Notebooks Volume 2 The nature of nature, 1956) (Arnheim, 1974) (Kress & Leeuwen, 2012).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΥΠΟΔΗΛΩΣΗ

- Κανονικό πολύγωνο: τάξη, αυστηρότητα, συγκεκριμένο, αρμονία, σοφία
- Πολύγωνο ακανόνιστο: αυστηρότητα, συνεργασία, αρσενικό, άβιο
- Καμπύλο σχήμα: θηλυκό, ηπιότητα, κινητικότητα, παλμός, κύτταρο, ζωή
- Κέντρο σχήματος: ιδιότητες που έχει το σημείο
- Εσωτερικό σχήματος: περιλαμβάνει, διαμορφώνει, προστατεύει, δοχείο
- Περίγραμμα σχήματος: οριοθετεί, προσδιορίζει, συγκρατεί
- Περιβάλλον σχήματος: αποκλεισμός, αντιπαράθεση

Ε) Χρώμα: συναίσθημα, ζωή, θηλυκό, αισθήσεις

- Λευκό: γέννηση, αρχή, σιωπή γεμάτη δυνατότητες, θεικό, αθώο, χαρούμενο
- Μαύρο: θάνατος, τέλος, σιωπή χωρίς δυνατότητες, χθόνιο, σκοτεινό, σοβαρό
- Κόκκινο: ζωντάνια, στοχευόμενη δύναμη, φλόγα, ζωή
- Πράσινο: ηρεμία, παθητικότητα, ισορροπία, ακινησία, φύση
- Κίτρινο: εξωστρέφεια, κατανάλωση ενέργειας, ήλιος, επιθετικότητα, φορτικότητα
- Μωβ: θλιμμένο, βαθύ, πένθιμο, μελαγχολικό, μυστηριώδες, τελετουργικό
- Μπλε: εμβάθυνση, ηρεμία, πνευματικότητα, απομάκρυνση, ουρανός
- Πορτοκαλί: επιβεβαιωμένο, ενέργεια, προσέγγιση προς τον άνθρωπο, ακτινοβόλο
- Καφέ: ησυχία, αναχαίτιση, συγκρατημένη δύναμη
- Γκρί: απαρηγόρητη ακινησία, αποπνικτικό, ή κρυφή ελπίδα, σοβαρό
- Φωτεινό: χαρούμενο, ημερήσιο, θετικό, ελπιδοφόρο, καλό, ουράνιο
- Σκούρο: σοβαρό, νυχτερινό, βαρύ, κακό, δαιμόνιο, υποχθόνιο
- Θερμό: επαναστατικό, δοτικό, ζωηρό, εξωστρεφές, χαρούμενο, ενεργητικό, προσκήνιο, επεκτατικό, διαστολή, διέγερση
- Ψυχρό: εσωστρεφές, αυστηρό, ήρεμο, υπόβαθρο, απόσταση, κρύο, συστολή, στενοχώρια
- Βασικό και συμπληρωματικό: επιβεβαιωμένο, ρεαλιστικό, μοντέρνο, απλό
- Υβριδικό ή σύνθετο: φανταστικό, ψεύτικο, τεχνητό, μεταμοντέρνο, περίπλοκο
- Αμιγές: καθαρό, επιβεβαιωμένο, σίγουρο, έντονο, φανερό, εξωστρεφές, ενθουσιώδες
- Μουντό: ανασφαλές, κρυφό, επιφυλακτικό, μελαγχολικό, διακριτικό, τρυφερό, καταπιεσμένο
- Μονόχρωμο: εσωστρέφεια, εγωισμός, δειλία, διακριτικότητα, εμμονή, έντονο, αποφασιστικό
- Πολύχρωμο: ποικιλία, πολλές ιδιότητες, τόλμη, έκφραση, εξωστρέφεια, πολύπλοκο, μπερδεμένο
- Αντίθεση χρωμάτων: σύγκρουση, αλληλεξουδετέρωση, ανταγωνισμός, ενότητα αντιθέτων

ΣΤ) Φως

- Φως: πνεύμα στην ύλη, δημιουργική δύναμη, ζωντάνια, ενεργοποίηση, αποκάλυψη, θεικό, καλό
- Φως από πάνω προς τα στοιχεία της εικόνας: τα στοιχεία φωτίζονται από μια δύναμη εκτός αυτών
- Φως εκλύεται από τα ίδια τα στοιχεία της εικόνας: κυριαρχία στο περιβάλλον
- Φως εστιασμένο σε κάποιο συγκεκριμένο στοιχείο που ακτινοβολεί: μεσολαβητής, ενδιάμεσος
- Φως λιγοστό μέσα στο βαθύ σκοτάδι: από την ανυπαρξία στην ύπαρξη, ρευστότητα μεταξύ εμφάνισης και εξαφάνισης, τρομαχτικό, άγνωστο, εξουσία του σκότους
- Φως άπλετο και διάχυτο: εξαύλωση, πνεύμα, όνειρο, φάντασμα
- Φως και σκοτάδι μισό / μισό: πάλη μεταξύ δύο αντιθέτων, το καλό και το κακό, δύο όψεις του ίδιου πράγματος

Ζ) Ομαδοποίηση (εγγύτητα, κοινή μοίρα, ομοιότητα, συνέχεια, σχήμα, καλή μορφή (prägnanz), συμμετρία, κοινή περιοχή, συνδεσιμότητα, παραλληλία): κυριαρχία, τάξη, ασφάλεια, δεσμός, κοινή καταγωγή, συνεργασία μελών, συγκρότηση.

H) Συμμετρία (τοποθέτηση εκατέρωθεν άξονα, σε κάρναβο, συμμετρικά σχήματα, μοτίβα με έντονη γεωμετρία και συμμετρία, κανονική διαίρεση επιπέδου του Escher , κ.ά.): τάξη και κανονικότητα, έλλειψη ζωτικότητας, ανόργανο επίπεδο, προβλέψιμο, όχι αγωνιώδες, οριοθέτηση, ψυχαναγκασμός, παράδοση, συντηρητισμός, διπλό ή σωσίας (Freud) τραγελαφικό, παράδοξο, ανοίκειο, κωμικό.

Θ) Κλιμάκωση (οργάνωση στοιχείων σε αποστάσεις που είτε αυξάνουν, είτε μειώνονται με κανονικό τρόπο, διαφοροποίηση διαστάσεων στοιχείων με κανονικό τρόπο, χρωματική κλιμάκωση): χρόνος, δραματικότητα, εξέλιξη, κατεύθυνση.

I) Ρυθμός (οργάνωση στοιχείων σε ίσες αποστάσεις μεταξύ τους, αυξομείωση διαστάσεων με ρυθμικό τρόπο, ρυθμική αλλαγή χρωμάτων): τάξη, οργάνωση, πειθαρχία, υποταγή, νοητικό, ανόργανο.

K) Δικτύωση (οργάνωση στοιχείων με εμφανείς συνδέσεις μεταξύ τους): σύστημα, νους, αλληλεπίδραση, συνεργασία, επικοινωνία.

Λ) Αλληλεπικάλυψη [διαφάνεια (φαίνονται και τα δύο), διακοπή (το ένα κρύβει το άλλο), διάτρηση (μέρος του ενός διατρυπά το δεύτερο)]: Διαφάνεια: κοινές ιδιότητες, συνεργασία, γέννηση νέου. Διακοπή: ενεργητικό – παθητικό, αυτό που κρύβει προστατεύει. Διάτρηση ενεργητικό – παθητικό, αυτό που διατρυπά κυριαρχεί.

M) Μορφή (φόντο)(κυρτό – κοίλο, σαφές περίγραμμα, κλειστό, γεωμετρικό, αναγνωρίσιμο σχήμα, σκούρο χρώμα σε εκτενές και ανοιχτόχρωμο φόντο, μεγάλη πυκνότητα υφής, τοποθέτηση προς τα κάτω): ενεργητικό, σημαντικό, αρσενικό και με το φόντο παθητικό, ασήμαντο, θηλυκό.

N) Θέση στον επίπεδο απεικόνισης (καμβάς) (κέντρο και όρια, πάνω και κάτω, αριστερά και δεξιά, επιφάνεια και βάθος, ορθοκανονικά και πλάγια): Κέντρο και όρια: ύπαρξη, κυριαρχία, ιερότητα, σαφήνεια, μονιμότητα, πυρήνας, θεμελιώδες, ισορροπία, ηρεμία και αδυναμία, ανυπαρξία, ασάφεια, πόλωση, επικουρικότητα, εξάρτηση, περιβάλλον, ανίσχυρο. Πάνω και κάτω: ουρανός, ελαφρότητα, ανάβαση, νίκη, υπερνίκηση αντίστασης, δύναμη, ιδεώδες, υποσχόμενο, εξιδανικευμένο, μελλοντικό, αίγλη, εκπλήρωση και γη, πυκνότητα, βαρύτητα, συστολή, παράδοση, υποταγή, παθητικότητα, ρεαλισμός, αποδείξεις, τώρα. Αριστερά και δεξιά : παρελθόν, σπίτι, πυκνό, βαρύ, ισχυρό, γνωστό, δεδομένο, λογικό, αυταπόδεικτο, συμφωνημένο, αφετηρία και μέλλον, πέρα μακριά, ελαφρότητα, απελευθέρωση, ζητούμενο, μήνυμα, νέο, προβληματικό, αμφισβητήσιμο, συζητήσιμο, σκοπός. Επιφάνεια και βάθος : Παρόν, δυνατό, κυριαρχία και παρελθόν, αδύναμο, υποτέλεια. Ορθοκανονικά και πλάγια: πρωταρχικό, κυρίαρχο, αρχή, σταθερότητα / δευτερεύον, εξάρτηση, δυναμισμός, κίνηση.

Ξ) Απεικόνιση (προοπτική μετωπική ή πλάγια, αξονομετρική, ορθή προβολή): Προοπτική: νατουραλισμός, υποκειμενικό, παραστατικό, αντιληπτικό. Αξονομετρική: ακρίβεια, γεωμετρία, αντικειμενικότητα. Ορθή προβολή: θεία τάξη, αυθεντία, επιστημονικότητα.

Ο) Γωνία θέασης [ψηλή, χαμηλή, κατωφερής (bird view)]: Κάτω προς τα πάνω : υποτέλεια, ασήμαντότητα. Πάνω προς τα κάτω: κύρος, εξύψωση, θρίαμβος, ανωτερότητα. Bird view: αντικειμενικότητα, επιστήμη.

Π) Πλάνα [κοντινό (κεφάλι και ώμος), μεσαίο (σχεδόν όλο το σώμα), μακρινό (το σώμα στο ήμισυ του φόντου)]: Κοντινό: οικειότητα, συναίσθημα, συμμετοχή. Μεσαίο: προσωπικό, κοινωνικό, αντικειμενικό. Μακρινό: αποστασιοποίηση και άπιαστο.

P) Αλληλεπίδραση με τον θεατή [συμμετοχή (απόκρυψη, έμμεση θέαση, περιστρεφόμενη, όπισθεν, πλάγια, όψη, προοπτική), ανεξαρτησία (φανερό, άμεση θέαση, μετωπική όψη, ακινησία, ορθή προβολή)]: Συμμετοχή: υποκειμενικότητα, ανθρώπινο στοιχείο, επικοινωνία, ζωντάνια. Ανεξαρτησία: αντικειμενικότητα, αυστηρότητα, άβιο.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΥΠΟΔΗΛΩΣΗ

Σ) Ισορροπία – (ανισορροπία) (ισοδυναμία οπτικών βαρών, αλληλεξουδετέρωση δυνάμεων και ανυσμάτων, τοποθέτηση των στοιχείων στο δομικό πλαίσιο των σχημάτων και του καμβά, (κέντρο, γωνίες, κατακόρυφος, οριζόντιος άξονας), χρωματική αρμονία): ισορροπία: αυτοτέλεια, ανεξαρτησία, επιβεβαίωση, καθαρότητα, κυριαρχία, ηρεμία, αυτοπεποίθηση, σταθερότητα. ανισορροπία: εξάρτηση, αβεβαιότητα, υποτέλεια, ανησυχία, ένταση, ροή.

Τ) Τονισμός (οπτικό βάρος, μεγάλο μέγεθος, φωτεινότητα, καθαρότητα, είδος χρώματος (βασικά και συμπληρωματικά) φωτισμός (άπλετος, εστιασμένος ή σε αντίθεση με το περιβάλλον), τονική και χρωματική αντίθεση, παχύ περίγραμμα, τοποθέτηση προς την επιφάνεια του καμβά, επικάλυψη άλλων στοιχείων, ισχυρή¹⁶ θέση, απομόνωση, πλαισίωση, υπερβολική αφαίρεση ή λεπτομέρεια, ευκρίνεια, στιβαρό υλικό, συμπαγή μορφή, κατάδειξη¹⁷, σε αντίθεση ή σε δυνατή συνδεσιμότητα με το περιβάλλον, σε νοηματική συσχέτιση ή αντίθεση με το περιβάλλον, επικοινωνία με τον θεατή, ισχυρή συμβολική αξία, ιδιαιτερότητα του περιμετρικού περιβάλλοντος, προοπτική, κίνηση σε ακίνητο περιβάλλον): κυριαρχία, σθένος, σοβαρότητα, αλήθεια, εγκυρότητα, επιβλητικότητα, σπουδαιότητα, πείρα.

Υ) Τροπικότητα (βαθμός αληθοφάνειας) [τοποθέτηση στο ενδιάμεσο κλιμάκων που αφορούν: χρώμα (κορεσμός – ασπρόμαυρο, πολυχρωμία – μονοχρωμία, έντονο – άτονο), πλαισίωση (καθόλου – λεπτομερές φόντο), παραστατικότητα (λεπτομέρεια – αφαίρεση), γεωμετρία (απόλυτη και στατική γεωμετρία – ακραία παραμόρφωση), χρήση προοπτικής, φωτισμός (υπαρκτή φωτεινή πηγή και ανάλογη σκίαση), φωτεινότητα (κανονική και άπλετη)]: ρεαλιστικό, πραγματικό. Στην αντίθετη περίπτωση, φανταστικό, ασυνήθιστο, πολυσύνθετο, έντονο, μυστηριώδες, τρομαχτικό, μπερδεμένο.

Φ) Διφορούμενο [(ανταγωνισμός περιγραμμάτων, πολυσταθερότητα (multistability) μορφής – φόντου (κυρτότητα – κοιλότητα), διαφάνεια, διφορούμενη προοπτική (Escher), υπερβολική προοπτική, χρήση περισσότερο χρωμάτων παρά σχημάτων]: παράδοξο, φανταστικό, ονειρικό, εξαϋλωμένο, τρομαχτικό, δραματικό, μοιραίο, μυθικό, αλλόκοτο, επισφαλές

Χ) Κίνηση – (ακίνησια) (επεξεργασία μορφής (σφηνοειδές σχήμα, πλάγια κατεύθυνση, θολή επιφάνεια, γεωμετρική παραμόρφωση), τοποθέτηση σε σειρά, κατεύθυνση, ρυθμός, κλιμάκωση, χρονική ακολουθία, γραμμικότητα, γραμμές): δράση, ζωή, χρόνος, ενεργητικότητα, ρευστότητα, ροή, ανθρωπομορφισμός. Στην αντίθετη περίπτωση: αδράνεια, άψυχο, παθητικότητα, σταθερότητα, διαχρονικό.

¹⁶ Γεωμετρία των snap (CAD): μέσο, άκρη, κέντρο, τομή, προέκταση, υπό γωνία, εφαπτομένη, κάθετη, παράλληλη, εγγύτητα

¹⁷ Κατάδειξη συμβαίνει όταν ένα στοιχείο καταδεικνύεται ως σημαντικό από το περιβάλλον του. Αυτό επιτυγχάνεται με πολλές συνδέσεις ή βέλη προς το στοιχείο, να ανήκει -να είναι η τομή- πολλών διαφορετικών συνόλων,

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Arnheim, R. (1974). *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη. Η Ψυχολογία της Δημιουργικής Όρασης*. (Ι. Ποταμιανός, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text*. (S. Heath, Μεταφρ.) London: Fontana Press.
- Basin, Y. (1991). *Σημειολογία: Φιλοσοφία της Τέχνης*. (Μ. Τζιατζή, Μεταφρ.) Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Beardsley, M. C. (1989). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. (Δ. Κούρτοβικ, & Π. Χριστοδουλίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Bradley, S. (2014, 3 28). *Design Principles: Visual Perception and the Principles of Gestalt*. Smashing Magazine
- Bruhn, M. (2001). *Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea*. Ανάκτηση 2014, από Universidade de Lisboa: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/>
- Cometti, J.-P., Morizot, J., & Poivet, R. (2005). *Ζητήματα Αισθητικής*. (Σ. Χρυσικού, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Flam, J. D. (1978). *Matisse on Art*. Oxford: Phaidon.
- Kandinsky, W. (1981). *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*. (Α. Χρυσοστομίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Kandinsky, W. (1996). *Σημείο Γραμμή Επίπεδο*. (Ε. Μαλάκη - Σταθάκη, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Klee, P. (1956). *Paul Klee Notebooks Volume 1 The Thinking Eye*. (J. Spiller, Επιμ., & R. Manheim, Μεταφρ.) London: Lund Humphries.
- Klee, P. (1956). *Paul Klee Notebooks Volume 2 The nature of nature*. (J. Spiller, Επιμ., & H. Norden, Μεταφρ.) London: Lund Humphries.
- Kress, G., & Leeuwen, T. v. (2012). *Η Ανάγνωση των Εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*. (Γ. Κουρμεντάλα, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Panofsky, E. (1991). *Μελέτες Εικονολογίας*. (Α. Παππάς, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Todorovic, D. (2008, 12 3). *Gestalt principles*. the peer-reviewed open-access encyclopedia: http://www.scholarpedia.org/article/Gestalt_principles
- Zeki, S. (2002). *Εσωτερική Όραση. Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*. (Α. Καραμανλίδης, Επιμ., & Θ. Ντινόπουλος, Μεταφρ.) Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Βαλεοντής, Κ. (Επιμ.). (2012, 11-12). Παράσταση και αναπαράσταση. *Ορόγραμμα*. Ανάκτηση από Ορόγραμμα.
- Ζευγώλης, Γ. (Επιμ.). (1933). *Πρωΐας Σύγχρονον, ορθογραφικόν, ερμηνευτικόν λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης*. Αθήνα: Σταμ. Π. Δημητράκου.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1997). *Η γλώσσα της εικόνας*. Ανάκτηση 2014, από Το Βήμα: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=88441>
- Σάββα, Α. (2011). *Εικαστικές Τέχνες: πρόγραμμα σπουδών, φιλοσοφία και σκοποί*. Ανάκτηση από Πανεπιστήμιο Κύπρου: <https://ucy.ac.cy/artsedu/documents/Seminaria-Sinedria/Seminarioeikastikestexnes.pdf>
- Τριανταφυλλίδης. (1998). *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής γλώσσας*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο σύγχρονων ελληνικών σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΥΠΟΔΗΛΩΣΗ