

## Οι στρατηγικές αφήγησης στη φωτογραφία τοπίου

### Φωτογραφία και Αφήγηση

Η ανάπτυξη των οπτικών αφηγήσεων στον εικοστό αιώνα εξελίχθηκε σε ένα ιδιαίτερα εκλεπτυσμένο επικοινωνιακό εργαλείο. Η εντατική χρήση τους από όλα τα οικονομικά μοντέλα ενθάρρυνε την μελέτη και την περαιτέρω ανάπτυξή τους. Παρόλα αυτά η αφηγηματικότητα της φωτογραφίας κατέχει αναλογικά ένα μικρό ποσοστό στο ερευνητικό πεδίο των εικονογραφικών αφηγήσεων. Αυτό μπορεί μερικώς να εξηγηθεί από την απουσία ικανού χρόνου μέσα σε μία φωτογραφία, στοιχείο κρίσιμο στην αφήγηση. Η ένταξη όμως μιας μεμονωμένης φωτογραφίας κρίνεται στη διερεύνησή μου κρίνεται απαραίτητη καθώς αυτή μπορεί να εμπλακεί σε αφηγηματικές κατασκευές. Η κύρια τάση στην αφηγηματική φωτογραφία έχει να κάνει περισσότερο με μια σκηνοθετημένη διαδικασία όπου ο φωτογράφος δημιουργεί την αίσθηση της αφήγησης δανειζόμενος στιλ από άλλες τέχνες που κυριαρχούνται από την αφήγηση, όπως ο κινηματογράφος, το θέατρο ή η ζωγραφική.

Για τον Christian Metz (1974) «η αφήγηση επινοεί ένα χρονικό σχήμα με όρους ενός άλλου χρονικού σχήματος - και αυτό διαφοροποιεί την αφήγηση από την περιγραφή [η οποία δημιουργεί χώρο στον χρόνο], καθώς και από την εικόνα [η οποία δημιουργεί χώρο σε έναν άλλο χώρο]».<sup>1</sup>

Νωρίτερα ο Metz (1968) ισχυρίστηκε ότι η φωτογραφία «ποτέ δεν είχε σκοπό να πει ιστορίες.[...] Μια μεμονωμένη φωτογραφία προφανώς δεν είναι ικανή να αφηγηθεί τίποτα! Γιατί λοιπόν, δια μιας περίεργης επαγωγής, δύο φωτογραφίες η μία δίπλα στην άλλη είναι αναγκασμένες να διηγηθούν κάτι; Το να περάσεις από τη μία φωτογραφία στις δύο φωτογραφίες ισοδυναμεί με το να περάσεις από την εικόνα στη γλώσσα.»<sup>2</sup>

Παρόλο που το πρώτο κομμάτι της δήλωσης του Metz καταρρέει στην περίπτωση της σκηνοθετημένης φωτογραφίας, η οποία μπορεί να έχει πολύ

<sup>1</sup> Metz C. *Film Language*, (ed.) Oxford University Press, New York, 1974, σελ.123

<sup>2</sup> Metz, C. "Le cinéma: langue ou language", στο *Essais sur la signification au cinéma*, v.1, Klincksieck, Paris 1968, σελ.53

υψηλό αφηγηματικό δυναμικό «η παρατήρηση σχετικά με το πέρασμα από την εικόνα στη γλώσσα δεν παύει να είναι ευρηματική, αφού αποτελεί πράγματι τη βάση των περισσότερων φωτογραφικών αφηγήσεων»<sup>3</sup> όπως επισημαίνει ο Γιάννης Σταθάτος.

Η φωτογραφία αναδύθηκε περισσότερο ως μια τέχνη του χώρου παρά ως μια τέχνη του χρόνου δίνοντας την ελευθερία στον θεατή να επιλέξει την διάρκεια του χρόνου της ανάγνωσης παρά να επιβάλει ένα συγκεκριμένο χρόνο θέασης όπως κάνει ο κινηματογράφος. Αυτή η ελευθερία άλλωστε επιτρέπει στο θεατή να χρησιμοποιήσει το στοιχείο του χρόνου ώστε να δημιουργήσει τις δικές του αφηγήσεις ξέχωρα από τις προθέσεις του φωτογράφου.

Η έρευνα σχετικά με την αφήγηση και την φωτογραφική εικόνα δείχνει ένα σφικτό εναγκαλισμό της φωτογραφίας με την σημειωτική, επηρεασμένη από τις διερευνήσεις του Roland Barthes. Στην «Εισαγωγή στην δομική ανάλυση των αφηγήσεων» ο Barthes εντοπίζει τους κώδικες που ενεργοποιούν το νόημα σε μια αφηγηματική συνέχεια όπως των κύριων λειτουργιών, των *πυρήνων*, τα κρίσιμα σημεία σε μια αφήγηση, και τις *καταλύσεις*, τις συνεχόμενες μονάδες που γεμίζουν τον αφηγηματικό χώρο μεταξύ των πυρήνων.

Στον *Φωτεινό Θάλαμο* (1980) ο Barthes εισάγει τους όρους *punctum*, την τυχαία δημιουργία ενός οπτικού τμήματος μιας φωτογραφίας που αγκιστρώνει το βλέμμα ενός θεατή και που δύναται να λειτουργήσει ως σπινθήρας για αναπάντεχες αφηγήσεις, και του *studium*, τις πολιτισμικές υποδηλώσεις μιας συγκεκριμένης φωτογραφίας που υποβάλουν αναμενόμενο πλαίσιο αφηγήσεων. Ο Manuel Alvarado (1979) υποστηρίζει ότι ο Barthes μοιάζει ασαφής σχετικά με τη θέση της αφήγησης μέσα στην εικόνα, καθώς ισχυρίζεται ότι το νόημα παράγεται «συνεκδοχικά μέσω της αναγνώρισης των εγγενών συμπυκνώσεων της διαφημιστικής εικόνας και μέσω μιας κατανόησης της μετωνυμικής διαδικασίας.»<sup>4</sup> Επιπλέον ο Alvarado υποστηρίζει ότι ο Barthes δεν αποσαφηνίζει τη σχέση μεταξύ διαφημιστικών και μη-διαφημιστικών εικόνων και ότι η

---

<sup>3</sup> Σταθάτος Γ. *Επινοήσεις και μαρτυρίες Φωτογραφία & Αφήγηση*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2004, σελ. 13

<sup>4</sup> Alvarado, M. *Photographs and Narrativity*, περιοδικό Screen Education No 32/33, 1979/1980, σελ. 8

ανάλυσή του για τις αφηγήσεις ισχύει για εικόνες που είναι ξεκάθαρα αφηγηματικές.

Η σημασία της αφήγησης κατά τον Alvarado έγκειται όταν ερευνώνται οι πιθανότητες αλλαγής, διαφοροποίησης και προόδου αυτής και προτείνει δύο γραμμές ανάλυσης, από την οπτική της αφηγηματικότητας. « Η πρώτη αναλύει την σειρά των γεγονότων που προτείνονται από την φωτογραφία, «επινοημένα» ή «πραγματικά». Η δεύτερη επερωτά την πραγματική ιστορία της παραγωγής, διακίνησης και κατανάλωσης της φωτογραφίας μέσω συγκεκριμένων ιδρυμάτων και κάτω από τεχνολογικές, οικονομικές, νομικές ρυθμίσεις και των κατ' επέκταση σχέσεων και πρακτικών τους.»<sup>5</sup>

Ο Kevin Halliwell (1980) ισχυρίζεται, ότι η ακολουθία είναι κομβική στην αφήγηση. Επισημαίνει ότι η έλλειψη έρευνας πάνω στη σχέση φωτογραφίας και αφήγησης οφείλεται «ακριβώς στο ότι η φωτο-αφήγηση καθαυτή δεν είναι συνήθης φόρμα έκφρασης, αποτελούμενη από μια ακολουθία φωτογραφικών εικόνων.»<sup>6</sup> Πράγματι, είναι σπάνιο να βρει κανείς αυτή την ακολουθία ασυνόδευτη από ένα λεκτικό μήνυμα.

Υποστηρίζει επίσης ότι «με όρους σημειωτικής μια μεμονωμένη φωτογραφία δεν μπορεί να σηματοδοτήσει μια αφήγηση, και με όρους επιστημολογίας δεν μπορεί απαραίτητα να παρουσιάσει μία τετελεσμένη ιστορία.»<sup>7</sup>

Τέλος ο Clive Scott (1999) λέει πως «η δυσκολία του να «εισέλθουμε» στις φωτογραφίες δραματοποιεί την ανάγκη μας να χρησιμοποιήσουμε τις αφηγήσεις ως καταφύγια, ως τρόπους να δικαιώσουμε τις ζωές μας. Η φωτογραφία μάς αποκλείει, και ως θεατές και ως αφηγητές από την αφήγηση που συνεχώς προσπαθούμε να αποικήσουμε: δεδομένης της οπτικής διαθεσιμότητας, η φωτογραφία μάς πηγαίνει ταξίδια που δεν περιμέναμε να πάμε.»<sup>8</sup>

Δεν εκπλήσσει το ότι οι παραπάνω μελέτες σχετικά με την αφήγηση και τη φωτογραφία δεν περιλαμβάνουν το τοπίο επειδή η αφηγηματική ανάλυση

---

<sup>5</sup> Alvarado, M. *Photographs and Narrativity*, περιοδικό Screen Education No 32/33, 1979/1980, σελ. 8

<sup>6</sup> Halliwell, K *Photographs and Narrativity: A reply*, περιοδικό Screen Education No 37, 1980, σελ. 79

<sup>7</sup> ο.π. σελ. 84

<sup>8</sup> Scott, C. *The Spoken Image*, (ed.) Reaktion Books, London, 1999, σελ. 317

εστιάζει στην κατασκευασμένη φωτογραφία ιδίως στη διαφήμιση. Η αφηγηματικότητα της φωτογραφίας τοπίου έχει υπαινιχθεί λόγω της εκτεταμένης χρήσης του τοπίου ως υπόβαθρο για αφηγήσεις στη ζωγραφική, στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο.

Μια μεμονωμένη μη-σκηνοθετημένη φωτογραφία από μόνη της, οντολογικά, είναι ανίκανη να περιέχει μια αφήγηση λόγω της έλλειψης ικανού χρόνου (εξαιρούνται οι περιπτώσεις των λήψεων με μεγάλο χρόνο έκθεσης, οι διπλές εκθέσεις, το φωτογραφικό κολλάζ κ.τ.λ.). Οι φωτογραφίες είναι θραύσματα χρόνου και οι αφηγήσεις απαιτούν αρκετό χρόνο για να αναπτυχθούν. Μοιάζει ίσως πιο ορθό να μιλάμε για την αφηγηματική δυνατότητα σε μια μεμονωμένη φωτογραφία παρά για την μεμονωμένη αφηγηματική φωτογραφία. Αντίθετα με την κλασική αφήγηση, η ενδεχόμενη αφήγηση σε μια μεμονωμένη φωτογραφία δεν μπορεί να προκαθορισθεί, δεν μπορούμε να ξέρουμε, δεν θα μάθουμε ποτέ, τι γεγονότα μπορεί να έχουν συμβεί - μόνο τι θα μπορούσε να έχει συμβεί και τι τελικά έγινε.

Ο Max Kozloff προτείνει ότι «η δουλειά του αφηγηματικού φωτογράφου είναι να αναστέλλει την αίσθηση ότι έχουμε αμετάκλητα καθυστερήσει να φτάσουμε στις απεικονιζόμενες σκηνές. Και να προσπαθεί να επανατοποθετήσει τους θεατές στο πλαίσιο μιας φαινομενικά προκύπτουσας διαδικασίας, η οποία παραμένει ανολοκλήρωτη την στιγμή που την αντιλαμβανόμαστε.»<sup>9</sup>

Η κατανόηση των φωτογραφικών αφηγήσεων έγκειται επίσης και στην γνώση του θεατή. Παρόλο που η φωτογραφία μοιάζει να είναι ολότελα ορατή η γνώση του θεατή δεν μπορεί να είναι ποτέ ισοδύναμη με αυτή την ορατότητα. Μια φωτογραφία προτείνει στην αντίληψη του θεατή μια συνέχεια, μια προέκταση του χώρου και του χρόνου πέρα από το φωτογραφικό κάδρο, ένα τυφλό πεδίο, που επηρεάζει την αναγνώριση των φωτογραφημένων αντικειμένων και την αντίληψη των περιεχομένων της φωτογραφίας.

---

<sup>9</sup> Kozloff, M., *The Privileged Eye: Essays on Photography*, (ed.) Albuquerque, 1987, σελ.102

## Οι Αφηγηματικές στρατηγικές στην φωτογραφία τοπίου

Το προβαλλόμενο διάγραμμα επιχειρεί μια χαρτογράφηση του πεδίου και οι όποιες παρατηρήσεις, διορθώσεις, προτάσεις είναι όχι μόνο ευπρόσδεκτες αλλά αναγκαίες για περαιτέρω ανάπτυξη.

### *Αφηγηματική δυνατότητα δημιουργημένη αποκλειστικά οπτικά*

1. *Όταν μια μεμονωμένη φωτογραφία τοπίου δημιουργεί αφηγηματική δυνατότητα.* Γίνεται σαφές ότι, πέρα από την ικανότητα της φαντασίας του θεατή, η αφηγηματική δυνατότητα σε μια μεμονωμένη μη-σκηνοθετημένη φωτογραφία τοπίου εξαρτάται από τη συσσώρευση οπτικών στοιχείων που μπορούν να παρέχουν τη βάση για μια αφηγηματική ανάγνωση της εικόνας. Ο συγκεκριμένος τύπος φωτογραφίας έχει ίσως τη μεγαλύτερη δυσκολία στη δημιουργία αφηγηματικής δυνατότητας καθώς αυτή δημιουργείται μόνο μέσω των οπτικών σημείων της φωτογραφίας. Από την άλλη μεριά, σκηνοθετημένες φωτογραφίες τοπίου μπορούν να έχουν υψηλή αφηγηματική δυνατότητα καθώς ο φωτογράφος μπορεί να δώσει έμφαση στα αφηγηματικά στοιχεία τη στιγμή της παραγωγής της εικόνας. Είναι γνωστή η θέση ότι υπάρχει ένα ελάχιστο ποσοστό σκηνοθεσίας σε κάθε φωτογραφία καθώς το καδράρισμα είναι μια σκηνοθετική διαδικασία όπου ο φωτογράφος επιλέγει τι θα εντάξει και τι θα αποκλείσει από τη λήψη. Επιπλέον το κάδρο έχει καθοριστικό ρόλο στη σύσταση του τοπίου και ερωτήσεις όπως, αν μπορούμε να μιλάμε για μη-σκηνοθετημένη φωτογραφία τοπίου, ή σε ποιο βαθμό μια φωτογραφία τοπίου μπορεί να χαρακτηριστεί σκηνοθετημένη ή μη τροφοδοτούν μια μεγάλη περιοχή συζήτησης στην εικονογραφία. Πιστεύω ότι είναι το είδος «κωδικοποίησης» των απεικονιζόμενων στοιχείων που μαζί με το επίπεδο σκηνοθεσίας κάνουν μια φωτογραφία τοπίου να χαρακτηρίζεται σκηνοθετημένη ή μη σκηνοθετημένη ή πιο ορθά λιγότερο σκηνοθετημένη.

2. Όταν η αφηγηματική δυνατότητα δημιουργείται από ένα αριθμό φωτογραφιών όπως ένα φωτογραφικό κολάζ, μια φωτογραφική ακολουθία (*photo-sequence*), μια φωτο-ιστορία, μια φωτο-σειρά ή ένα φωτογραφικό δοκίμιο (*photo-essay*).

α) το **φωτογραφικό κολάζ** συνίσταται από πολλές φωτογραφίες και συνήθως από αρκετά θραύσματα χρόνου, συνεπώς η(οι) αφήγηση(εις) έχουν αυξημένες πιθανότητες να εμφανιστούν εδώ. Είναι έκδηλο ότι σ' αυτή την κατηγορία η τελική εικόνα μπορεί να παραχθεί ως αποτέλεσμα τριών τύπων σκηνοθεσίας. Ο πρώτος τύπος είναι στην τοποθέτηση των φωτογραφιών στην τελική εικόνα, ο δεύτερος είναι όταν η σκηνοθεσία γίνεται στην διαδικασία της λήψης των φωτογραφιών και ο τρίτος είναι ο συνδυασμός των δύο παραπάνω.

β) **Φωτογραφική ακολουθία (*photo-sequence*)**. Μια φωτογραφική ακολουθία έχει, συνήθως, υποχρεωτική συνοχή χρόνου και χώρου. Οι πρώτες φωτογραφικές ακολουθίες όπως οι χρονο-φωτογραφικές μελέτες του Eadweard Muybridge και του Etienne-Jules Marey στην δεκαετία του 1860 εκτός από την επιστημονική τους αξία υπέδειξαν μια σημαντική αφηγηματική δυνατότητα στην φωτογραφία. Μπορούμε να πούμε ότι η φωτογραφική ακολουθία ήταν ο πρόδρομος της κινηματογραφικής όρασης που αναπτύχθηκε μερικές δεκαετίες αργότερα.

Ο Κωστής Αντωνιάδης (1995) υποστηρίζει ότι: «η παράθεση φωτογραφιών δημιουργεί ένα ιδιόμορφο πλαίσιο ανάγνωσης, μέσα στο οποίο κάθε φωτογραφία μεταφέρει κάτι από τη σημασία της στις υπόλοιπες και αντίστροφα παίρνει κάτι από αυτές. Ανάμεσα στις φωτογραφίες δημιουργείται ένας δεσμός (εννοιολογικός ή μορφολογικός), που υπαγορεύει στον θεατή μια συγκεκριμένη ερμηνεία. Πρόκειται για ένα είδος οπτικής σύνταξης, όπου οι εικόνες αρθρώνονται σε σύνολα, προεκτείνοντας μ' αυτό το τρόπο τόσο την επικοινωνιακή εμβέλεια

της φωτογραφίας όσο και τις δυνατότητες καλλιτεχνικής έκφρασης.»<sup>10</sup>

Η χρονική συνοχή μιας φωτογραφικής ακολουθίας εισάγει σχεδόν αυτόματα την έννοια της αφήγησης. Η ακολουθία δίνει την ελευθερία στον θεατή να διαλέξει πως θέλει να τη δει, παρόλο που μάλλον θα τη διαβάσει γραμμικά όπως ένα βιβλίο ή ένα κόμικ εν αντιθέσει με τον κινηματογράφο που ο θεατής δεν μπορεί να επιλέξει, ακόμη, τον τρόπο που βλέπει μια ταινία. Επιπλέον, η παράθεση δύο ή περισσότερων εικόνων μπορεί να εισάγει έναν αριθμό ερμηνειών που δεν υποβάλλονται ξεχωριστά από τις φωτογραφίες καθώς ο θεατής αντιμετωπίζει την πιθανότητα των ιστοριών που προσπαθεί να επανακατασκευάσει.

Μελετώντας τους συσχετισμούς μεταξύ εικόνων ο Michel Tardy (1964) ισχυρίζεται ότι υπάρχει ένα είδος απόσταξης του νοήματος από κάθε εικόνα. Η προσέγγιση των εικόνων καθοδηγεί το θεατή στην επιλογή κάποιων πρόσθετων σημείων. Η διαφορετική ανάγνωση θα προέλθει από ένα τρίτο σημαινόμενο που δημιουργείται από τη συσχέτιση των δύο φωτογραφιών.<sup>11</sup> Τα παραπάνω συγγενεύουν με την ιδέα του Eisenstein για το κινηματογραφικό μοντάζ που χρησιμοποιεί την ίδια έννοια.

γ) **Φωτο-ιστορία.** Μια φωτο-ιστορία έχει την ίδια μορφολογική δομή με τη φωτογραφική ακολουθία με τη διαφορά ότι στην φωτο-ιστορία δεν είναι υποχρεωτικό να υπάρχει μια συνοχή χώρου και χρόνου. Υπάρχουν δύο τύποι φωτο-ιστορίας: η πρώτη χρησιμοποιεί μόνο φωτογραφίες και η δεύτερη συνδυάζει φωτογραφίες και κείμενο. Μπορούμε να πούμε ότι και οι δύο τύποι φωτο-ιστορίας επιδεικνύουν πιο πολύπλοκες ερμηνείες συγκριτικά με τη φωτογραφική ακολουθία. Αυτό εξηγείται όχι μόνο με την πιθανή ασυνέχεια χώρου και χρόνου αλλά και από την

---

<sup>10</sup> Αντωνιάδης, Κ. *Λανθάνουσα εικόνα*, εκδ. Μωρεσόπουλος, Αθήνα, 1995, σελ.125

<sup>11</sup> Tardy M., *Le troisième Signifiant*, Terre d'Images, no3, Paris 1964

πολυπλοκότητα που εισάγει η συνδυαστική χρήση δύο επικοινωνιακών συστημάτων (εικόνας και κειμένου) και το ερμηνευτικό τους εύρος.

Υπάρχουν επίσης φωτογραφικά έργα που θα μπορούσαν να ονομαστούν φωτο-σειρές όπως το *The Americans* του Robert Frank ή το *Days at Sea* του Ralph Gibson που είναι σειρές φωτογραφιών - πολλές φορές χωρίς υπότιτλους - που υποδηλώνουν μια αφηγηματικού είδους ανάγνωση μέσω τις διαδικασίας της συσσώρευσης. Και λέω αφηγηματικού είδους καθώς δεν είναι μια ιστορία που δημιουργείται αλλά μια σκηνοθεσία (*mise-en-scène*). Ένα από τα πιο δημοφιλή είδη φωτο-ιστορίας υπήρξε το δοκίμιο στη φωτογραφία ντοκουμέντου το οποίο ενθαρρύνθηκε από την ανάδυση των εικονογραφημένων περιοδικών στην προπολεμική περίοδο. Ο Fred Ritchin ορίζει ως φωτογραφικό δοκίμιο «ένα σύνολο φωτογραφιών, συνήθως δημοσιευμένων με συνοδεία κειμένου, που προσπαθεί, όπως ακριβώς το φιλολογικό δοκίμιο να αποκαλύψει την πεμπτουσία κάποιου προσώπου, χώρου ή γεγονότος.»<sup>12</sup> Οι ένδοξες μέρες του φωτογραφικού δοκιμίου ήταν μεταξύ της δεκαετίας του 1930, όπου εμφανίστηκε αρχικά, και μέχρι τις δεκαετίες του 1960 και 1970 όπου πολλά περιοδικά βασίστηκαν σ' αυτήν τη φόρμα. Παρόλα αυτά, υβρίδια αυτού του γένους, προσανατολισμένα πιο πολύ στην οικολογία, μπορούμε να βρούμε ακόμη και σήμερα σε περιοδικά όπως το National Geographic.

- **Αφηγηματική δυνατότητα δημιουργημένη οπτικά και λεκτικά**

Ο συνδυασμός φωτογραφίας και κειμένου είναι μια συνήθης πρακτική στην σύγχρονη δημιουργική φωτογραφία η δε θέση του κειμένου μπορεί να είναι έξω

---

<sup>12</sup> Ritchin, Fred, "Close Witnesses: The Involvement of the Photojournalist", του Michel Frizot, στο A New History of Photography, Koneman, Cologne, 1998, σε λ.602.



ή μέσα στη φωτογραφία και η ένθεσή του να γίνει πρίν με την μορφή ενός αντικειμένου που φέρει το κείμενο ή μετά. Είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να διαχωρίσουμε το κείμενο από τη φωτογραφία κατά τη διάρκεια της ερμηνείας καθώς η ανάγνωση του κειμένου μπορεί να δημιουργεί εικόνες στη φαντασία μας ενώ η θέαση μιας εικόνας μπορεί να ανακαλεί λέξεις. Η στενή σχέση μεταξύ κειμένου και εικόνας γίνεται ακόμη στενότερη και πιο περίπλοκη με την φιλαλήθεια της φωτογραφίας καθώς η φωτογραφία μπορεί να είναι η οπτική εκδήλωση ενός αντικειμένου αλλά ταυτόχρονα η φωτογραφία δεν μπορεί να δημιουργήσει αξιόπιστες καταγραφές σχετικά με τα πιθανά μηνύματα ή τις επιπτώσεις αυτού του αντικειμένου.

Ο Michael Titzmann (1988) αναφέρει ότι «η βασική διαφορά μεταξύ των σημειωτικών συστημάτων των εικόνων και των κειμένων συνίσταται στο ότι στην εικόνα έχουμε μικρότερο βαθμό κωδικοποίησης των πρωτογενών σημαινόντων ενώ στην λεκτική φόρμα έχουμε μεγαλύτερο βαθμό κωδικοποίησης. Ενώ είναι δεδομένο ότι το λεκτικό σύστημα ορίζει ποια στοιχεία διαφοροποιούν και φέρουν μήνυμα...αυτό δεν ισχύει στα πρωταρχικά σημαίνοντα στις εικονικές εφαρμογές. Κάθε αντιληπτό στοιχείο- μια γραμμή, μια φόρμα, ένα χρώμα ή και κάθε συνδυασμός τους- μπορεί, αλλά δεν χρειάζεται, να υπηρετεί ως ο κουβαλητής του νοήματος...»<sup>13</sup>

Ακολουθώντας τα παραπάνω μπορούμε να πούμε ότι με όρους σημειωτικής, το νόημα μιας φωτογραφίας μπορεί να επιτευχθεί μόνο με την υποχρεωτική χρήση του κειμένου. Είναι ευρέως αποδεκτό ότι η γλώσσα, παρότι ανίκανη να ορίσει αναντίρρητα ένα πραγματικό αντικείμενο, μπορεί όντως να είναι πιο ακριβής στον προσδιορισμό του νοητικού περιεχομένου αυτού του αντικειμένου.

Ο συνδυασμός αυτών των δυο συστημάτων (εικόνας και κειμένου) σύμφωνα με τον Andreas Harckemeyer (1996) είναι ικανός να λειτουργεί σε δυο επίπεδα. «Οι εικόνες σημαντικοποιούνται με γνώμονα τον απευθείας επιμερισμό των κειμένων με αποτέλεσμα ένα ρητό επίπεδο νοήματος να ενσωματώνεται μέσα

---

<sup>13</sup> Michael Titzmann, "Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotic der Text-Bild-Relation," in Wolfgang Harms (ed.), *Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposium 1988* (Stuttgart: Metzler, 1990), σελ.377

στην εικόνα. Τα κείμενα, από την άλλη, αναφοροποιούνται αλάνθαστα μέσω της παρουσίας των εικόνων.»<sup>14</sup>

Με αισθητικούς όρους όμως, ο συνδυασμός φωτογραφίας και κειμένου επιτρέπει την πραγματοποίηση μιας πιο σύνθετης πληροφορίας καθώς συγκεκριμένες αισθητικές και διανοητικές αποφάσεις του ενός συστήματος μπορεί να υποστηρίζουν ή να υποσκάπτουν το ή τα μηνύματα του άλλου. Και καθώς το κείμενο ως ένα πιο ακριβές εργαλείο μπορεί να διαχύσει ένα επίπεδο νοήματος αδιόρατου στην εικόνα εισάγοντας ένα νέο θέμα.

Ο Michael Titzmann (1988) ισχυρίζεται ότι: «Όταν μια εικόνα σφηνώνεται σε ένα κείμενο ή όταν εικόνα και κείμενο είναι ισοδύναμα, η σημειωτική του κειμένου κυριαρχεί στην σημειωτική της εικόνας και συνοψίζει τη λειτουργία δόμησης του νοήματος: ερμηνεία, εστιασμένη εγκατάσταση ιεραρχιών σε σχέση με την εικόνα, όλα εξαρτώνται από το νόημα που παρέχεται από το κείμενο, στο σημείο που επιτρέπεται από τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του... έτσι ένας τίτλος μιας φωτογραφίας, για παράδειγμα, έχει μια ελεγκτική επίδραση πάνω στην ερμηνεία της φωτογραφίας.»<sup>15</sup>

Εκτεταμένη χρήση των παραπάνω λειτουργιών του κειμένου μπορεί να βρεθεί στις διαφημιστικές εικόνες όπου η ανάγκη για νέους τρόπους έλξης πρέπει να επανεφεύρει το ρόλο των λεκτικών και οπτικών προκλήσεων στην εικονογραφία αυτού του είδους.

Σύμφωνα με τον Clive Scott η κυριαρχική παρουσία του κειμένου, κατ' επέκταση και της αφήγησης, ανεξαρτήτου ποσότητας ή θέσεως μέσα σε μια φωτογραφία μπορεί να λειτουργήσει:

«α) ως προορισμός, καθώς αυτό εξηγεί και συνθέτει τη φωτογραφία, τις δίνει τη συνοχή με άλλα λόγια όταν διαθέτει μια πλήρη αφηγηματική δομή.

β) ως σημείο αφετηρίας, κάτι ελάχιστο και μη εμπλεκόμενο, το οποίο προσανατολίζει το θεατή και μετά αφήνει τη φωτογραφία να κάνει τη δουλειά

---

<sup>14</sup> Andreas Hapkemeyer, *Image and Word, Photo and Text*, κατάλογος της έκθεσης photo text text photo, The Synthesis of Photography and Text in Contemporary Art, MUSEION, Edition Stemmler, 1996, σελ. 10

<sup>15</sup> Michael Titzmann, "Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation," in Wolfgang Harms (ed.), *Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposium 1988* (Stuttgart: Metzler, 1990), σελ.382

της. Σ' αυτήν την περίπτωση, η φωτογραφία σηκώνει το βάρος της αφηγηματικής δυνατότητας.

γ) ως παράλληλος αλλά μετατοπισμένος σχολιασμός, τοποθετημένος σε μια απόσταση από την φωτογραφία, έτσι ώστε το νόημα να μην είναι ούτε στην εικόνα ούτε στην αφήγηση, αλλά στο σημείο σύγκλισής τους. »<sup>16</sup>

Η διαπολιτισμική παρουσία της αφήγησης σφραγίζει την σημασία της στην ανθρώπινη εξέλιξη, η δε ανάπτυξη των οπτικών εκφάνσεων της δημιουργεί υβριδικά αφηγηματικά μοντέλα ικανά να επηρεάζουν τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε, διευθετούμε και ορίζουμε την ίδια τη ζωή μας.

Μανώλης Σκούφιας

---

<sup>16</sup> Clive Scott, Title and caption: projecting the photographic image, in *The Spoken Image: Photography and Language*, σελ.47