



ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Nelson Goodman: Languages of Art – Μια Απόπειρα Ανάλυσης
του Έργου**

ΣΛΑΒΗ ΕΙΡΗΝΗ

Επιβλέπων καθηγητής:
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΛΑΧΑΚΗΣ

Συνεπιβλέπουσα καθηγήτρια:
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΒΙΡΒΙΔΑΚΗ

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή/της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίας στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Nelson Goodman: Languages of Art – Μια Απόπειρα Ανάλυσης του Έργου

Σλάβη Ειρήνη

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Γεώργιος Βλαχάκης

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Αικατερίνη Βιρβιδάκη

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2026

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Τέχνη, σε κάθε μορφή της, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ανθρώπινη υπόσταση. Από τον πρωτόγονο Homo μέχρι τον άνθρωπο του 21^{ου} αιώνα, η ανάγκη για έκφραση και δημιουργία είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του. Για αυτόν τον λόγο οι Τέχνες αποτελούν σημείο αναφοράς της Ιστορίας και του Πολιτισμού των ανθρώπων.

Ωστόσο, η κατανόηση αυτής της λειτουργίας της Τέχνης και η επίδρασή της στο κοινωνικό γίνεσθαι αποτελεί σημαντικό σημείο προβληματισμού και μελέτης. Ο Nelson Goodman (1906-1998) στο βιβλίο του *Languages of Art* αποπειράται να μεταφράσει τις Τέχνες μέσω συμβολικών συστημάτων. Αποδίδει δηλαδή στις Τέχνες μια νοηματοδοτούμενη γλώσσα, με όλα τα στοιχεία που μπορεί να έχει αυτή, όπως πχ. Συντακτικό, Γραμματική κτλ.

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζεται ακριβώς αυτή η σύνδεση, που επιχειρεί ο Goodman, και αναλύεται το πολύπλοκο σύστημα συμβόλων, που ο ίδιος χρησιμοποιεί για να αποδώσει τη γλώσσα των Τεχνών. Ακολουθώντας τον επαγωγικό τρόπο σκέψης του φιλόσοφου ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια θετικιστική προσέγγιση των Τεχνών, την οποία και θα υποβάλουμε στον βάσανο της κριτικής. Το ζητούμενο είναι να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε την συλλογιστική του Goodman και να διαπιστώσουμε αν και κατά πόσο οι Τέχνες μπορούν να μεταφραστούν με μια συμβολική γλώσσα, κοινή για όλους.

Στα πρώτα κεφάλαια θα γίνει εκτεταμένη ανάλυση των θέσεων του συγγραφέα, η οποία θα περιλαμβάνει κριτικές και σχόλια από μελετητές του, καθώς και μια συγκριτική αναφορά στον Wittgenstein. Έπειτα, θα προσεγγίσουμε το θέμα ακολουθώντας αντίθετη πορεία στην επιχειρηματολογία του Goodman. Θα εστιάσουμε στην προβληματική, που προκύπτει από τις θέσεις του και τα θεμελιώδη ερωτήματα περί Τέχνης εν γένει και θα δούμε το κατά πόσο εφικτή είναι η συγκεκριμένη προσέγγισή.

Η γλωσσική απεικόνιση των Τεχνών, την οποία εισάγει ο Goodman, δεν ενέχει πρακτική βαρύτητα μόνο, αλλά εισφύει και στον οντολογικό κόσμο τους. Η έννοια της Τέχνης επαναπροσδιορίζεται και θετικοποιείται, αποξενωμένη όμως από το ιστορικό και κοινωνικό γίνεσθαι και κυρίως από τον ίδιο τον άνθρωπο.

ABSTRACT

Art, in all its forms, is inextricably linked to human existence. From the primitive Homo to the individual of the 21st century, the need for expression and creation constitutes an integral part of life. For this reason, the arts serve as a point of reference for human history and culture. However, understanding this function of art and its impact on social reality remains a significant subject of reflection and study. Nelson Goodman (1906–1998), in his book *Languages of Art*, attempts to interpret the arts through symbol systems. In doing so, he attributes a meaningful language to the arts, encompassing all its potential elements, such as syntax and grammar.

This thesis presents precisely this connection attempted by Goodman, analyzing the complex system of symbols he utilizes to articulate the language of the arts. Following the philosopher's inductive reasoning, we encounter a positivist approach to the arts, which we subject to critical scrutiny. The objective is to comprehend Goodman's rationale and determine whether, and to what extent, the arts can be translated into a symbolic language common to all.

The opening chapters offer an extensive analysis of the author's positions, incorporating critiques and commentaries from his commentators, alongside a comparative reference to Wittgenstein. Subsequently, the topic is approached by reversing the course of Goodman's argumentation. The focus shifts to the problematic aspects arising from his views and the fundamental questions regarding art in general, evaluating the feasibility of this specific approach.

The linguistic representation of the arts introduced by Goodman carries not only practical significance but also permeates their ontological realm. The concept of art is redefined and rendered positivist, yet alienated from historical and social developments, and ultimately, from humanity itself.

Keywords:

Nelson Goodman, Languages of Art, symbol systems, philosophy of art, aesthetics, Ludwig Wittgenstein.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	5
Abstract.....	6
Περιεχόμενα.....	8
Εισαγωγή.....	11
Κεφ. 1. Η φιλοσοφική αφετηρία του Nelson Goodman.....	13
1.1 Nelson Goodman: Μια σύντομη αναδρομή στην ζωή του.....	13
1.2 Η φιλοσοφική θέση του Goodman.....	14
1.3 Η Τέχνη ως μορφή Γλώσσας.....	16
1.4 Wittgenstein και Goodman: Από τα γλωσσικά παιχνίδια στα συστήματα συμβόλων.....	17
Κεφ. 2. Languages of Art.....	18
2.1 Μια νέα πραγματικότητα.....	18
2.1.1 Το σύμβολο.....	19
2.1.2 Καταδήλωση - <i>Denotation is the core of representation</i>	20
2.1.3. Μίμησης.....	22
2.1.4 Αναπαράσταση και Αναπαράσταση ως.....	23
2.1.5 Επινοήσεις και Συνδέσεις.....	25
2.1.6 Υποκειμενικός Ρεαλισμός.....	26
2.2 Νέοι τρόποι συμβολισμού.....	28
2.2.1 Δειγματισμός.....	29
2.2.2 Μεταφορά.....	30
2.2.2 Έκφραση.....	33
2.2.4 Αλλαγή πεδίου και κατεύθυνσης.....	34

Κεφ. 3. Ειδικά Ζητήματα.....	34
3.1 Κανόνες.....	35
3.2 Αυθεντική και Πλαστή Τέχνη.....	36
Κεφ. 4. Languages in Art.....	39
4.1 Παρτιτούρες και Μουσική.....	40
4.2 Σκίτσο και Ζωγραφική.....	42
4.3 Σενάριο και Λογοτεχνία.....	44
4.4 Χορός.....	45
4.5 Αρχιτεκτονική.....	46
Κεφ.5. Κατανόηση της Τέχνης.....	48
5.1 Σημειογραφικά Συστήματα.....	49
5.2 Δείγματα.....	50
5.3 Ερμηνεία και Δημιουργία.....	51
5.4 Συναίσθημα.....	53
5.5 Συμπτώματα Αισθητικής.....	54
Κεφ.6. Προσεγγίσεις.....	54
6.1 Ο ρόλος του χρόνου και του χώρου.....	55
6.2 Ο δημιουργός.....	56
6.3 Το ζήτημα της πρόσληψης.....	58
6.4 Το έργο.....	59
6.5 Το ζήτημα του συναισθήματος.....	60
6.6 Το περιεχόμενο.....	61

Κεφ.7. Η Σημασία του έργου του Nelson Goodman.....	61
7.1 Ο Άνθρωπος και ο Φιλόσοφος.....	61
7.2 Project Zero.....	63
Συμπεράσματα.....	64
Βιβλιογραφικές Αναφορές.....	67

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Τέχνη είναι η πιο εμπειρική απεικόνιση των πολιτισμών. Το τι είναι ένας λαός, τι έχει υπομείνει ιστορικά και ποιο είναι το παρόν του εκφράζεται κάθε φορά μέσα από τα έργα τέχνης. Ωστόσο, ενώ η Τέχνη είναι μια μετουσιωμένη ύπαρξη του πνεύματος του κόσμου, είναι και μια αυτοαναφορική ύπαρξη, καθώς αλληλοεπιδρά με αυτόν κατά τρόπο τινά. Ενεργείται δηλαδή, σε κάθε θέαση ένας διάλογος του δημιουργήματος, με τον δημιουργό και με το κοινό.

Αυτή η δυναμική προκαλεί αυτομάτως πολλά ερωτήματα για το τι είναι Τέχνη ή καλύτερα για το πότε είναι Τέχνη (what is Art? When is Art?), όπως επισήμανε και ο Nelson Goodman. Κι αυτό συμβαίνει, γιατί κατά κάποιον τρόπο για να κατανοήσουμε όλη αυτή την ενέργεια, χρειάζεται να την αναλύσουμε και να την αποδημήσουμε. Αυτή η διαδικασία, που εμπεριέχει επιστημονική προσέγγιση, ξεκινάει με την παραδοχή ότι στο σύνολό τους οι μορφές Τέχνης αποτελούν συμβολικά συστήματα, αφού αναπαριστούν το πνεύμα του κόσμου. Και ως συμβολικά συστήματα διέπονται κι αυτά από κανόνες, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την γλώσσα.

Το κατά πόσο είναι δυνατόν να επιτευχθεί αυτή η αποκωδικοποίηση της Τέχνης, έγκειται στο πώς την προσλαμβάνουμε, πώς την κατανοούμε και πώς την αποδίδουμε. Η Τέχνη αρχικά είναι μια μορφή επικοινωνίας. Επικοινωνεί ένα μήνυμα, μέσα από μια διαφορετική και πολλές φορές αλληγορική γλώσσα. Το ζήτημα είναι λοιπόν, πώς αποκωδικοποιείται αυτό το μήνυμα σε καθέναν από εμάς ατομικά, αλλά και συνολικά στην κοινωνία. Αν πρόκειται για συμβολικό σύστημα, τότε με τους σωστούς συσχετισμούς, μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί και να αποκαλυφθεί σε όλους μας ακριβώς το ίδιο μήνυμα. Αλλά γίνεται όντως έτσι; Μήπως η υποκειμενική ερμηνεία του έργου Τέχνης υπερισχύει της αντικειμενικής; Κι αν ναι, γιατί συμβαίνει αυτό;

Μια απάντηση θα ήταν ότι η αναπαραστατική δύναμη της Τέχνης διακρίνεται από την λεκτική διατύπωση. Το μήνυμα που κρύβεται στο έργο διυλίζεται από πολλά φίλτρα σε σχέση με αυτό της γλώσσας, μέχρι να αποκαλύψει το περιεχόμενο του. Και βασικό ρόλο σε αυτή την διαδικασία παίζει το υποκειμενικό αισθητικό κριτήριο.

Για τον Nelson Goodman, η Τέχνη δεν είναι απλά μια αισθητική εμπειρία. Είναι ένα συμβολικό σύστημα, το οποίο λειτουργεί ως σύστημα μετάδοσης γνώσης, το οποίο δεν αφορά στον καλλιτέχνη δημιουργό, ούτε στον κριτικό και ούτε στο κοινό. Αφορά καθαυτά στο

περιεχόμενο, ως γνωστικό πεδίο. Η προσέγγισή του δηλαδή είναι αρκετά μινιμαλιστική, καθώς η θεωρία του επικεντρώνεται στο έργο καθαυτό, που υπάρχει ως αυθύπαρκτο ον.

Παρακάτω θα επικεντρωθούμε σε αυτήν ακριβώς την προσέγγιση, που διατύπωσε ο Nelson Goodman στο ομώνυμο βιβλίο του «*Languages of Art*» και θα αναλύσουμε πόσο εφικτή και ρεαλιστική είναι μια τέτοια πρόταση. Μέσα από αυτή την διαδρομή ίσως μπορέσουμε να κατανοήσουμε την λειτουργία της Τέχνης και πώς αυτή επιδρά στο άτομο και στην κοινωνία. Γιατί η Τέχνη είναι μια αφήγηση του κόσμου και της Ιστορίας του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΤΟΥ NELSON GOODMAN

1.1. Nelson Goodman: μια σύντομη αναδρομή στην ζωή του

Για να κατανοήσουμε την φιλοσοφική διάσταση του έργου του Goodman κρίνεται απαραίτητο να προβούμε σε μια αναφορά στην ζωή του. Κρίνω ότι είναι πολύ σημαντικό να γνωρίζουμε τον άνθρωπο πίσω από τη θεωρία, καθώς αυτό μπορεί να συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση του έργου του.

Ο Nelson Goodman γεννήθηκε στις επτά (7) Αυγούστου 1906 στο Somerville της Μασαχουσέτης (U.S.) και απεβίωσε στις 25 Νοεμβρίου 1998 στο Needham της ίδιας πολιτείας. Εισήχθη στο Πανεπιστήμιο του Harvard, όπου εξαρχής τον γοήτευσε η Φιλοσοφία, σε μια εποχή που το αντικείμενο αυτό αναβίωνε την «δεύτερη χρυσή του εποχή» (Scholtz, 2009). Αυτή η εποχή ήταν πολύ σημαντική για τον Goodman, καθώς γαλουχήθηκε μέσα σε ένα περιβάλλον με σημαντικούς φιλοσόφους και συναδέλφους. Αξιοσημείωτη ήταν η επιρροή που του άσκησε ο C.I. Lewis, του οποίου η επίδραση φάνηκε και στα πρώιμα έργα του (Scholtz, 2009). Στη συνέχεια έλαβε το μεταπτυχιακό (1928) και το διδακτορικό του δίπλωμα (1941) επίσης από το Πανεπιστήμιο του Harvard.

Η ακαδημαϊκή του πορεία ξεκίνησε στο Tufts College (1946-1951) και κατέληξε, μετά από μια πορεία με υπηρεσία σε σημαντικά πανεπιστήμια, στο πανεπιστήμιο όπου ξεκίνησαν όλα, στο Harvard (1968-1977), όπου διετέλεσε ως Διδάκτωρ Φιλοσοφίας (Carter, 2000). Παράλληλα, ο Goodman επέδειξε ιδιαίτερη αγάπη για τις τέχνες. Πάνω σε αυτό το πεδίο βασίστηκε μεγάλο μέρος της ερευνητικής του δραστηριότητας, συνδεδεμένα βέβαια με την φιλοσοφική του κατάρτιση. Η αφορμή για την έξαρση αυτού του πάθους ήταν οι διαλέξεις του Paul Joseph Sachs (1878-1965), διευθυντή του Μουσείου Τέχνης Fogg, διαβόητου συλλέκτη έργων τέχνης και σπουδαίου γνώστη του αντικειμένου (Scholtz, 2009).

Αυτή η γνωριμία έμελλε να γίνει σημαντικός σταθμός για την σταδιοδρομία του Nelson Goodman, όχι μόνο στο ερευνητικό πεδίο αλλά και σε προσωπικό επίπεδο. Από το 1929 έως το 1941 διηύθυνε την Walker - Goodman Art Gallery, στην οποία γνώρισε και την σύζυγό του Katherine Sturgis (1904-1996), καλλιτέχνιδα και η ίδια. Για τον μελετητή η τέχνη γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του, την οποία περνά σε μουσεία, εκθέσεις, δημοπρασίες. Πέρα από ερευνητής γίνεται και ο ίδιος συλλέκτης τέτοιου εύρους, που κι ο ίδιος αναγνωρίζει.

Σχολιάζει χαρακτηριστικά ότι από τότε που απέκτησε αυτό το πάθος ήταν συνέχεια στα όρια της χρεωκοπίας (ό.π).

Παράλληλα, ο Goodman παράγει και συγγραφικό έργο. Τα έργα του από νωρίς κεντρίζουν το ενδιαφέρον του επιστημονικού κόσμου και των θεωρητικών της εποχής, καθώς δεν είναι αυστηρά περιορισμένα στο φιλοσοφικό πεδίο. Τα έργα του είναι πολύπλευρα και δυναμικά, υπό την έννοια ότι αναπτύσσονται και συνδέουν πολλούς και διαφορετικούς τομείς, όπως πχ, την αισθητική, την επιστημολογία, την φιλοσοφία, την λογοτεχνία... (Carter, 2000). Στα πιο γνωστά του βιβλία συγκαταλέγονται τα *A study of qualities* (1941), *The structure of appearance* (1951), *Fact, Fiction and Forecast* (1951), *Languages of Art* (1968) κ.α.

Στο τελευταίο αναφερθέν βιβλίο θα αναφερθούμε και παρακάτω, αναπτύσσοντας παράλληλα -μέσα από αυτό- την γενικότερη φιλοσοφική οπτική του Nelson Goodman.

1.2. Η φιλοσοφική θέση του Goodman

Στον πυρήνα της φιλοσοφικής σκέψης του Goodman μπορούμε να διακρίνουμε έναν κατά το δοκούν νομιναλισμό. Πιο συγκεκριμένα, ο φιλόσοφος ενστερνίζεται μια νομιναλιστική αντίληψη του κόσμου, στην οποία τα αντικείμενα υπάρχουν ως ποιότητες ατόμων - και όχι ως καθολικές έννοιες, οντότητες – και συνδέονται μεταξύ τους μέσω των ιδιοτήτων και των σχέσεων, που αναπτύσσουν (Black, 1971). Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφέρουμε ότι η σκέψη του Goodman έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον Πλάτωνα, καθώς δεν αναγνωρίζει την ύπαρξη αφηρημένων εννοιών – οντοτήτων, τα οποία δεν είναι άτομα. Στον Πλάτωνα τα αισθητά έχουν μια μεταφυσική διάσταση, αφού στην πραγματικότητα δεν υφίστανται παρά μόνο ως μέρος του χρονικού διηνεκές (Αραμπατζής, 2023).

Ωστόσο, η έννοια του ατόμου χρησιμοποιείται από τον Goodman ως έννοια τιμής, μέσα σε ένα σύστημα μεταβλητών (Goodman, 1956). Αυτή βέβαια η ερμηνεία που δίνει, σταματά απότομα και απομακρύνεται από την κλασική νομιναλιστική φιλοσοφία, καθώς επιδιώκει να εξυπηρετήσει τους δικούς του σκοπούς. Αυτό σημαίνει πρακτικά ότι, δεν προσδιορίζει ούτε οριοθετεί τις ιδιότητες και τις σχέσεις των ατόμων αυτών (Black, 1971).

Εν τούτοις, αυτή η τύπου νομιναλιστική θεώρηση του Nelson Goodman είναι επηρεασμένη βαθιά από τις αισθητικές του αξίες, τις οποίες ενέταξε σε μια νέα φιλοσοφία, «*a philosophy of understanding*» (Bruner, 1984), ή αλλιώς φιλοσοφία της κατανόησης. Έτσι ο Goodman κινείται και στο πεδίο του Κονστρουκτιβισμού, αφού ουσιαστικά κατασκευάζει ο ίδιος μια

φιλοσοφία της πραγματικότητας. Στο βιβλίο του *Of Mind and Other Matters*, εισάγει μια φιλοσοφική θεωρία που βασίζεται στην ένωση της φιλοσοφίας της επιστήμης, των τεχνών και της γνώσης. Για αυτόν ο κόσμος είναι μια νοητική κατασκευή σε ένα άπειρο σύμπαν νοητικών κατασκευών, τον οποίο αντιλαμβανόμαστε μέσω συμβολικών διεργασιών (Bruner, 1984).

Πιο συγκεκριμένα, ο Goodman εισηγείται ότι ο κόσμος που ζούμε και κατανοούμε ως κόσμο μας, είναι μια νοητική κατασκευή. Δηλαδή είναι μια πραγματικότητα για εμάς, που εμείς οι ίδιοι έχουμε δημιουργήσει κι έχουμε μεταφράσει. Αυτή η μετά-φραση σε λέξεις και γλώσσες, είναι βασισμένη πάνω σε συμβολικά συστήματα. Δεν πρόκειται ουσιαστικά για μια αρχέγονη πραγματικότητα λοιπόν, που υπήρχε και υπάρχει έξω από εμάς, αλλά μια δημιουργημένη πραγματικότητα, που εμείς όμως εκλαμβάνουμε ως δεδομένη (Bruner, 1984).

Μια τέτοια σκέψη «κατασκευής» του κόσμου εντοπίζουμε και στον Καντ (1724-1804), ο οποίος παρατήρησε κι αυτός ότι ορισμένες αναγνωρισμένες σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων, δεν είναι δυνατό να αποδοθούν, παρά μόνο ως νοητικές κατασκευές. Σε συνέχεια της σκέψης του Hume, ο Kant αναγνωρίζει ότι υπάρχει ένας κόσμος που δεν μας δόθηκε έτσι όπως είναι, αλλά είναι προϊόν που κατασκευάστηκε (Bruner, 1984). Βέβαια, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι η καντιανή φιλοσοφία βασίζεται εν πολλοίς στην *a priori* γνώση, σε μια γνώση δηλαδή που έχουμε και που προϋπάρχει μέσα μας, πέρα από κάθε μετέπειτα νοητική κατασκευή (Θεοδώρου, 2015).

Αποδεχόμενοι ότι αυτή η θέση του Kant υπήρξε σημείο αναφοράς για την φιλοσοφία του Goodman, η συνέχεια εξελίχτηκε διαφορετικά, καθώς ο δεύτερος αντιτίθεται σθεναρά να αναγνωρίσει οποιαδήποτε τελική ιδιότητα σε οποιοδήποτε νοητικό κατασκευάσμα και σε οποιαδήποτε νοητικά κατασκευασμένη πραγματικότητα. Για τον φιλόσοφο μας δεν υπάρχει καμία *a priori* αλήθεια, παρά μόνο παραδοχές ως νοητικά κατασκευάσματα, που ανακατασκευάζονται και μετασχηματίζονται στον ρου της ιστορίας (Bruner, 1984).

Γενικότερα, ο Goodman έθεσε πολλά ερωτήματα σε σχέση με την φύση της πραγματικότητας, του τι γνωρίζουμε, πώς το γνωρίζουμε και πώς ξέρουμε τελικά ότι γνωρίζουμε κάτι (Adelson, 2025). Με βάση αυτό, οι τοποθετήσεις του σε αυτά δεν αποτελούν μόνιμες απαντήσεις και λύσεις, αλλά τουναντίον εγείρουν περαιτέρω συζητήσεις και προβληματισμούς. Η βαθιά του αγάπη για τις Τέχνες και η επιρροή που άσκησαν αυτές πάνω στην φιλοσοφική του σκέψη, παίρνει λοιπόν σάρκα και οστά στο έργο του *Γλώσσες της Τέχνης*, το οποίο θα μελετήσουμε εκτενώς παρακάτω.

1.3 Η Τέχνη ως μορφή Γλώσσας

Η φιλοσοφία του Nelson Goodman είναι θα λέγαμε ένα μίγμα επιστήμης και σκέψης, αλλά σε πολύ μεγάλο βαθμό αποτελεί και φιλοσοφία της Τέχνης. Αν και φαινομενικά οι Τέχνες και οι Επιστήμες είναι δύο ασύνδετα πράγματα, η λογική του Goodman εγκαινιάζει μια κοινή συνημμένη των δυο αυτών, τα σύμβολα. Όντας ο ίδιος εκπρόσωπος της αναλυτικής φιλοσοφίας, καταφέρνει με παράδοξο τρόπο (για κάποιους) να στηρίζει την θέση του, συνενώνοντας τον Λογικό Θετικισμό με τον Αμερικάνικο Πραγματισμό (Adelson, 2025).

Αυτή την συνένωση την επιτυγχάνει με την μέθοδο της επιλογής και της απόρριψης. Κρατάει δηλαδή και από τα δύο ρεύματα τα στοιχεία που θεωρεί ικανά να στηρίζουν την δική του θεωρία. Τρόπον τινά εισάγει μια νέο μέθοδο επαγωγής -γνωστή και ως το «νέο παράδοξο της επαγωγής» (Adelson, 2025)- η οποία θέτει τα σύμβολα ως βάση του γνωστικού. Και εξηγεί ότι η επιστήμη δεν αποτελεί το μοναδικό μέσο για την κατανόηση (understanding) του κόσμου, αλλά αντίθετα ότι οι Τέχνες αποτελούν ισοδύναμο παράγοντα ανακάλυψης αυτού (Elgin, 2012).

Την παραπάνω θέση ο Goodman την θεμελιώνει με την ιδέα ότι η φιλοσοφία δεν αποτελεί μόνο ένα τρόπο θέασης του κόσμου, αλλά αποτελεί την γλώσσα με την οποία ανακαλύπτει τα μυστικά του μέσω της επιστήμης (Elgin, 2012). Τα σύμβολα λοιπόν, είναι αυτή η ζωντανή γλώσσα, που αναφέρεται στα αντικείμενα που αποτελούν τον κόσμο μας. Το να κατανοεί λοιπόν, κάποιος τα σύμβολα σημαίνει ότι είναι σε θέση να κατανοεί γενικότερα τη φύση των πραγμάτων (ενημερωμένη κατανόηση) (Adelson, 2025). Θέτει επομένως την αισθητική ως μέρος της γνωσιολογίας.

Αυτή την θεωρία ο Goodman διατυπώνει στο βιβλίο του *Languages of Art*. Για τον θεωρητικό, η ζωγραφική, η μουσική, η λογοτεχνία, ο χορός, η αρχιτεκτονική και οι λοιπές Τέχνες μπορούν, μέσα από την συμβολική τους γλώσσα, να διαμορφώσουν την εμπειρία και κατ' επέκταση την γνώση μας. Συνεπώς, το ερώτημα του *τί είναι Τέχνη* οδηγεί στο *πότε είναι Τέχνη* (Carter, 2000). Στο πότε δηλαδή οι Τέχνες λειτουργούν γνωσιακά. Ο Goodman εδώ δεν υποδεικνύει ότι τα έργα Τέχνης αποδίδουν αλήθειες, αλλά ότι σκοπός τους είναι η ανάδειξη της κατανόησης, όπως ακριβώς λειτουργεί δηλαδή και η επιστήμη (Nehamas, 1984).

Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Languages of Art* ο ίδιος ο Goodman αναφέρει ότι ο σωστός τίτλος για το βιβλίο θα έπρεπε να είναι «Συμβολικά Συστήματα της Τέχνης», διότι όπως εξηγεί ακόμη και τα μη γλωσσικά συστήματα (όπως οι Τέχνες), αποτελούν μορφές γλώσσας μέσω των μη γλωσσικών συμβόλων τους (Goodman, 2005). Παραδίδει δηλαδή, στο αναγνωστικό

κοινό έναν πλήρη οδηγό από-συμβολαιοποίησης των Τεχνών, προκειμένου να αναδείξει τον γνωσιακό ρόλο που παίζουν αυτές.

1.4 Wittgenstein και Goodman: Από τα γλωσσικά παιχνίδια στα συστήματα συμβόλων

Η επιμονή του Nelson Goodman να μεταφράσει τις Τέχνες μέσω συμβολικών συστημάτων, αυτόματα ενεργοποιεί μια σύνδεση με τον «πατέρα της σημειογραφίας» Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Ο πρώτος δεν υπήρξε ποτέ μαθητής του δεύτερου, ωστόσο μπορούμε να διακρίνουμε μια σχέση φιλοσοφική φύσεως.

Ο Wittgenstein εισάγει την θεωρία των «γλωσσικών παιχνιδιών», σύμφωνα με την οποία η γλώσσα δεν λειτουργεί αυτόνομα, αλλά μέσα από τη χρήση της, μέσα από γλωσσικά παιχνίδια (Linsky, 1957). Πιο συγκεκριμένα, το νόημα των λέξεων για τον θεωρητικό δεν προϋπάρχει, αλλά δημιουργείται κάθε φορά μέσα στο σύστημα που χρησιμοποιείται. Πρόκειται δηλαδή, για μια «προσωπική» γλώσσα, που σχηματίζεται μέσα στο προσωπικό περιβάλλον αυτού που την ιδιοποιείται (Linsky, 1957). Οι λέξεις που χρησιμοποιούνται σε κάθε γλωσσικό παιχνίδι, εξυπηρετούν πάντα έναν συγκεκριμένο σκοπό.

Ο Nelson Goodman κατά κάποιο τρόπο οικειοποιείται αυτή την θέση και την συνεχίζει ως επιχείρημα στήριξης της δικής του θεωρίας. Στο *Languages of Art*, επεκτείνει αυτή την θεωρία, υποστηρίζοντας ότι όχι μόνο η γλώσσα καθαυτή, αλλά και οι μορφές Τέχνες αποτελούν συστήματα συμβόλων, τα οποία εξυπηρετούν τους δικούς τους σκοπούς (Goodman, 2005). Έτσι, ότι για τον Wittgenstein είναι γλωσσικό παιχνίδι, για τον Goodman είναι συμβολικό σύστημα, ότι για τον πρώτο λειτουργεί ως πεδίο χρήσης, για τον δεύτερο είναι αναφορά.

Η πραγματική σύνδεση αυτών των δύο θεωρητικών βασίζεται στην ιδέα ότι τίποτα δεν είναι *de facto* πραγματικότητα, αλλά όλα σημαίνουν κάτι στο πλαίσιο αναφοράς τους. Η γλώσσα δεν παρουσιάζει τον κόσμο όπως είναι, αλλά αντίθετα τον κατασκευάζει και τον νοηματοδοτεί κάθε φορά (Linsky, 1957). Αυτό το προσωρινό της χρήσης της γλώσσας συνδέεται άρρηκτα και στις δύο περιπτώσεις, με το προσωρινό του νοήματος.

Για τον Wittgenstein το νόημα προσδιορίζεται μέσα από τους κανόνες του γλωσσικού παιχνιδιού, που εφαρμόζουν οι «συμπαίκτες» (Αραμπατζής, 2023). Για τον Goodman η λειτουργία του συμβόλου εξαρτάται από το σύστημα στο οποίο ανήκει. Και οι δύο λοιπόν, παράγουν κόσμους. Λέει χαρακτηριστικά ο Wittgenstein ότι, «*το να φαντάζεσαι μια γλώσσα,*

σημαίνει να φαντάζεσαι μια μορφή ζωής» (Linsky, 1957). Το ίδιο ισχύει κατά κάποιο τρόπο και για τον Goodman ο οποίος αναφέρει ότι, «ο τρόπος με τον οποίο υπάρχει ένα κόσμος θα μπορούσε να παρατηρηθεί μέσα από τον συνδυασμό όλων των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους υπάρχει» (Goodman, 2005).

Βέβαια, ο Nelson Goodman δεν ακολουθεί μέχρι τέλους τον Wittgenstein, καθώς ο τελευταίος επικεντρώνεται μόνο στην χρήση της γλώσσας και όχι στις μορφές Τέχνης. Υπάρχει δηλαδή, μια μετατόπιση πεδίου από τον Goodman, ο οποίος εμπλέκει στην θεωρία του όχι μόνο την γλώσσα, αλλά και τις Τέχνες και τις Επιστήμες. Παρόλα αυτά, ακόμα και αυτή η εσκεμμένη διεύρυνση δεν αλλοιώνει την βασική θέση και των δύο, ότι το νόημα των πραγμάτων δεν είναι δεδομένο, αλλά αποκτά ουσία μέσα από την χρήση του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: LANGUAGES OF ART

2.1 Μια Νέα Πραγματικότητα

Ο Nelson Goodman θεωρεί ότι τα συμβολικά συστήματα αποτελούν τρόπο κατασκευής του κόσμου (Carter, 2000). Για αυτόν δεν υπάρχει μια σταθερή και ακλόνητη αλήθεια, αλλά ένας κόσμος με άπειρες εκδοχές και πιθανότητες. Και ο τρόπος για να ανακαλύψει κανείς αυτές τις απειρότητες είναι να θεμελιώσει τα συμβολικά συστήματα στον τρόπο σκέψης του και να τα εφαρμόσει στις Επιστήμες, στις Τέχνες, στην Φιλοσοφία, στον λόγο (Carter, 2000).

Όλα τα παραπάνω συνδέονται στην σκέψη του Goodman με την γενικότερη θεωρία του περί νοήματος (Black, 1971). Το νόημα για αυτόν δεν είναι κάτι «φυσικό», μια στατική δηλαδή σχέση ανάμεσα σε ένα αντικείμενο και στην λέξη που το ορίζει, αλλά είναι περισσότερο μια σχέση αναφοράς, που μεταλλάσσεται σε κάθε συμβολικό σύστημα. Η θεωρία αυτή είναι πολλά περισσότερα από μια απλή φιλοσοφική διατύπωση σε ένα γενικό πλαίσιο. Δίνει το έναυσμα για μια σειρά αναζητήσεων σχετικά με την φύση των συμβολισμών και την επίδραση, που έχουν αυτοί στην ευρύτερη ανθρώπινη δραστηριότητα.

Μια σημαντική διάσταση του νοήματος αποτελούν και οι Τέχνες, την οποία ο Goodman αποπειράται να επαναπροσδιορίσει στο βιβλίο του *Languages of Art*. Προσφέρει λοιπόν, μια αναθεωρημένη οπτική για την αισθητική, η οποία βασίζεται τόσο στην συμβολική λειτουργία που έχουν οι Τέχνες, όσο και στην γνωστική τους αξία (Carter, 2000). Και εξισώνοντας αυτές

με τις Επιστήμες θέτει τη βάση για την κατανόηση της πραγματικότητας του αληθινού νοήματος. Εισάγει λοιπόν, στο βιβλίο αυτό νέες γλωσσικές αναφορές για την ανακατασκευή του νοήματος αυτών. Καταδήλωση, Μίμηση, Προοπτική, Αναπαράσταση, Αυθεντικότητα κ.α., καθώς και νέους τρόπους κατανόησης.

2.1.1 Το Σύμβολο

Ο πυρήνας της θεωρίας του Nelson Goodman είναι το σύμβολο και τα συμβολικά συστήματα. Πρόκειται ωστόσο για μια πολύπλοκη και πολύπλευρη ανάπτυξη, την οποία για να την κατανοήσουμε χρειάζεται να εμβαθύνουμε στους βασικούς όρους της. Το σύμβολο λοιπόν, για τον Goodman είναι ένα δείγμα, κατά τρόπον τινά ενός πράγματος, μιας κατάστασης, μιας ιδιότητας. Το δείγμα όμως, δεν μπορεί να σταθεί μόνο του. Πρέπει να δειγματίζει κάτι (Vermeulen, Brum & Baumberger, 2009). Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι, για να ενεργοποιηθεί αυτή η «ετικέτα» απαιτείται να υπάρχει μια σχέση με το αντικείμενο το οποίο «εκπροσωπεί». Ένα σύμβολο δηλαδή δεν μπορεί να είναι απομονωμένο, «ορφανό», αλλά λειτουργεί σε ένα σύστημα μαζί με το «ταίρι» του και συσχετίζεται με άλλα σύμβολα (Ammon, 2009).

Αρχικά ο Goodman διακρίνει τις ομάδες συμβόλων σε Σχήματα Συμβόλων (Symbol Scheme) και Συστήματα Συμβόλων (Symbol System). Τα Σχήματα Συμβόλων αποτελούν το σύνολο των χαρακτήρων, πχ. γράμματα, γραμμές, νότες..., και το πώς αυτοί συνδυάζονται και σε ποιους κανόνες υπόκεινται. Δεν αναφέρονται όμως, καθόλου στο νόημα. Αυτό το κάνουν τα Συστήματα Συμβόλων, τα σύμβολα δηλαδή και το πώς αναφέρονται στα αντικείμενα ή στις έννοιες (Guczalski, 2021). Και τα δύο αυτά διέπονται από απαιτούμενα, μέσα σε ένα πλαίσιο σημειογραφικών κανόνων.

Πιο αναλυτικά, τα Σχήματα Συμβόλων (ή αλλιώς τα Σημειογραφικά Σχήματα) αποτελούνται από χαρακτήρες, καθώς και από την συσχέτισή τους, τον συνδυασμό αυτών. Αυτοί οι χαρακτήρες στο σύστημα του Goodman αναφέρονται ως εγγραφές ή σημεία και έχουν την ιδιότητα ότι μπορούν να υποκαθιστούν το ένα το άλλο χωρίς να υποτάσσονται σε κάποια συντακτική συνέπεια (Goodman, 2005). Η βασική προϋπόθεση των Συντακτικών Απαιτούμενων, που θέτει ο φιλόσοφος είναι ότι, οι χαρακτήρες πρέπει να είναι διαζευκτοί, να είναι δηλαδή συντακτικά μονοσήμαντοι (Συνθήκη Συντακτικής Αποσύνδεσης) (Black, 1971). Αυτό σημαίνει ότι, τα σημεία αυτών δεν μπορούν να ανήκουν σε δύο διαφορετικούς χαρακτήρες ταυτόχρονα (το Α δεν μπορεί να είναι το Β). Ακολουθώντας αυτό τον κανόνα, τα

σημεία θα πρέπει να είναι διακριτά πεπερασμένα διαφοροποιημένα. Να μπορούμε δηλαδή, ευκόλως να τα διακρίνουμε και να τα κατονομάσουμε (Goodman, 2000; Guczalski, 2021).

Ακόμη, ο Goodman εισάγει την έννοια της Συντακτικής Πυκνότητας, η οποία αφορά στην θέση και την σύνθεση των συμβόλων. Αν μεταξύ δύο σημείων μπορεί να παρεμβληθεί ένας τρίτος, τότε το σύστημα θεωρείται πυκνό και ανοικτό. Η διάκριση αυτή είναι καθαρά μαθηματική, αφού αρκεί να σκεφτούμε ότι ανάμεσα σε δύο αριθμούς, θα υπάρχει πάντα ανάμεσά τους ένας τρίτος (πχ. ανάμεσα στο 1 και το 2 υπάρχει το 1.5) (Elgin, 2000). Αυτό είναι ένα πολύ σημαντικό στοιχείο καθώς, υπό αυτή την δυναμική, το σύστημα δεν μπορεί να είναι πιστό στην αρχική του ταυτότητα. Για παράδειγμα, ένα γλωσσικό σύστημα είναι συντακτικά αραιό, εφόσον διατηρεί την ορθογραφία του. Αντίθετα, ένας πίνακας είναι συντακτικά πυκνός, αφού υπάρχει μια συνέχεια στα σημεία που αποτελούν τις γραμμές του σχεδίου του, τα όρια του είναι μεταβλητά. Αυτή η συνθήκη εξυπηρετεί την αρχή της τάξης στη θεωρία του Goodman (Guczalski, 2021).

Τα Συστήματα Συμβόλων (ή αλλιώς τα Σημειογραφικά Συστήματα) από την άλλη, υποχρεούνται να συμμορφώνονται στην αντιστοίχιση τους με τα συμβολιζόμενα. Πρέπει να διατηρούν δηλαδή, την δηλωτική σχέση που έχουν. Η συμμόρφωση αυτή είναι ξεκάθαρα σημειωτική κι όχι αντικειμενική, αφού σύμφωνα με την λογική του Goodman δεν υπάρχει σταθερή πραγματικότητα (Goodman, 2000). Με βάση τα Σημαντικά Απαιτούμενα και σε συνάρτηση με τα Συντακτικά Απαιτούμενα, τα σύμβολα θα πρέπει να είναι διακριτά και μη αμφίσημα. Θα πρέπει δηλαδή, να τα αναγνωρίζουμε και να κατανοούμε το νόημα τους. Σε ένα τέτοιο σύστημα δεν μπορεί το συμβολιζόμενο να ταυτίζεται με δύο χαρακτήρες. Ας πάρουμε για παράδειγμα την μουσική σημειογραφία. Η νότα Ντο εκφράζει τον συγκεκριμένο οπτικοακουστικό συμβολισμό και όχι και την Ρε (Goodman, 2005).

Και τα δύο αυτά συστήματα - σχήματα ορίζουν το πως τα σύμβολα συνδέονται μεταξύ τους και πώς αυτή η σύνδεση παράγει νόημα. Αυτά τα δύο αλληλεξαρτώνται, καθώς το ένα απαιτεί την εφαρμογή του άλλου. Και στα δύο αυτά ο Goodman παραχωρεί ισότιμο χώρο στην θεωρία του, με διαφορετικό όμως τρόπο και βάθος.

2.1.2 Καταδήλωση - *Denotation is the core of representation*

Από τα πρώτα συμπεράσματα, που έχουμε εξάγει μέχρι στιγμής, είναι ότι ο Nelson Goodman εξισώνει την Αισθητική με την Επιστήμη και για αυτόν ακριβώς τον λόγο θεωρείται

σημαντικός εκπρόσωπος της Αναλυτικής Φιλοσοφίας. Η βάση αυτής της θεωρίας είναι η κατανόηση. Το να καταλάβουμε δηλαδή, τους φυσικούς νόμους που διέπουν τον κόσμο μας, τις χημικές ενώσεις, την βιολογία, αλλά και τις λέξεις της Λογοτεχνίας, τις γραμμές και τα χρώματα της Ζωγραφικής, τις παρτιτούρες της Μουσικής... (Adelson, 2025). Αυτή η κατανόηση είναι εφικτή μέσω της αποκωδικοποίησης των συμβόλων. Εφόσον δηλαδή, τα σύμβολα λειτουργούν ως δείγματα αυτών που δηλώνουν, τότε η κατανόησή τους είναι και το βασικό βήμα για την κατανόηση αυτών που δειγματίζουν (Adelson, 2025).

Το αμέσως επόμενο βήμα είναι να καταλάβουμε πώς λειτουργούν αυτά τα σύμβολα και κυρίως ποια είναι η σχέση τους με τα δηλωμένα. Οι περισσότεροι από εμάς πιστεύουμε ότι ένα σύμβολο (με τον τρόπο που το εννοεί ο Goodman) αναπαριστά κάτι. Και πάλι η κοινή λογική λέει ότι ένας βασικός όρος της αναπαράστασης είναι η ομοιότητα. Το Α για να αναπαριστά το Β πρέπει να υπάρχει μια ικανή ομοιότητα, που να γίνεται αντιληπτή (Goodman, 2005). Ωστόσο, για τον Goodman αυτή είναι μια λανθασμένη θεωρία. Η ομοιότητα δεν είναι αναπαράσταση. Η ομοιότητα είναι «ανακλαστική», δηλαδή υπάρχει μια διαδραστική απεικονιστική σχέση μεταξύ δύο αντικειμένων, ανθρώπων, ποιημάτων κτλ. (Goodman, 2005).

Αυτό όμως, δεν τη συνιστά αναπαράσταση. Σε αυτή την περίπτωση, υπάρχει μια διαφορετική σχέση, μια ανακατασκευή θα λέγαμε. Ένα σχετικό παράδειγμα είναι αυτό που παραθέτει και ο ίδιος ο Goodman: ένας πίνακας του Λόρδου του Γουέλινγκτον μπορεί να αναπαριστά τον ίδιο τον Δούκα, αλλά ο Δούκας δεν αναπαριστά τον πίνακα (Goodman, 2005). Η αναπαράσταση λοιπόν, σχετίζεται με την αναφορά, την προϋποθέτει μάλιστα. Η ομοιότητα από την άλλη δεν την προαπαιτεί. Αυτή η αναφορική σχέση εμπεριέχει τον συμβολισμό, υπό την έννοια ότι υποδηλώνει κάτι.

Η υποδήλωση αυτή ορίζεται από τον Goodman ως καταδήλωση και αποτελεί τον πυρήνα της αναφοράς και του συμβολισμού γενικότερα (Goodman, 2005). Συχνά στην αναφορά εμπεριέχεται και η ομοιότητα, ως δευτερεύον συστατικό όμως και όχι ως βασική παράμετρος (Richmond, 1978). Στα συμβολικά συστήματα λοιπόν, η αναπαράσταση είναι συμμετοχική στο σύστημα, με το οποίο συνδέεται και το δηλώνει (κατα-δήλωση). Υπάρχει λοιπόν, μια αποκλειστική εξάρτηση του συμβόλου με το δηλωθέν, μια σχέση ιδιοκτησίας, όπου το σύμβολο ανήκει στο συμβολιζόμενο και το αντίθετο (Black, 1971; Textor, 2008).

2.1.3 Μίμησης

Η καταδήλωση, όπως αναλύσαμε παραπάνω, αποτελεί θεμελιώδη έννοια στην θεωρία του Nelson Goodman. Πρόκειται για μια διαδραστική σχέση ανάμεσα στο σύμβολο και το συμβολιζόμενο. Είναι μια εφαρμογή μιας λέξης, ονόματος, εικόνας σε ένα άτομο, αντικείμενο, έννοια...

Ωστόσο, όταν ένα σύμβολο καταδηλώνει κάτι δεν σημαίνει αυτόματα ότι είναι πιστό αντίγραφό. Οτιδήποτε μοιάζει με κάτι δεν σημαίνει ότι το αναπαριστά ή ότι το δηλώνει. Αυτή η θέση του Goodman εκκινεί μια πολύ μεγάλη συζήτηση για την μίμηση. Η έννοια αυτή για τον θεωρητικό δεν πλησιάζει στην εικόνα που έχουμε εμείς για αυτήν. Δεν πρόκειται για μια πιστή αντιγραφή ή για ομοιότητα γιατί πολύ απλά δεν μπορεί να υπάρξει μια τέτοια συνθήκη (Goodman, 2005).

Ο Goodman γράφει ότι δεν υπάρχει αντικειμενικός τρόπος στο πώς βλέπουμε και αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα. Σε αυτό το σημείο βρίσκεται σε συμφωνία με τον Ernst Gombrich περί μη ύπαρξης «αθώας ματιάς» (Wang, 2021). Και οι δύο αυτοί φιλόσοφοι ανέπτυξαν θεωρίες σχετικά με την αντικειμενικότητα της εικόνας θέτοντας υπό σοβαρή αμφισβήτηση τις μιμητικές θεωρίες κυρίως του Πλάτωνα και μετέπειτα του Αριστοτέλη. Πιο συγκεκριμένα και αναφορικά με τον Πλάτωνα, αμφισβητούν την μιμητική εικόνα των πραγμάτων επί των Μορφών στον κόσμο των Ιδεών (Wang, 2021). Επίσης, αμφισβητούν την έννοια της *Μίμησης*, που εδραιώνει ο Αριστοτέλης στην «Ποιητική» του, σύμφωνα με την οποία η μίμηση είναι η τελειότερη αντιγραφή της πραγματικότητας. Και κυρίως, και οι δύο συμφωνούν ότι λόγω της μη ύπαρξης του «αθώου ματιού» μπορεί να υπάρξει μια πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας (Wang, 2021).

Για τον Goodman υπάρχει, όπως χαρακτηριστικά λέει, τεράστια διαφορά ανάμεσα στο να δεις ένα λιοντάρι, να δεις τη φωτογραφία του ή να διαβάσεις για αυτό (Black, 1971). Για αυτόν μια τέτοια αποδοχή στερείται νοήματος. Για εμάς έχει νόημα εφόσον αποδεχτούμε ότι, τέτοιου είδους αναπαραστάσεις είναι συμβατικές, στα πλαίσια που μας βοηθούν να κατανοήσουμε και να διαμορφώσουμε τον κόσμο (Wang, 2021). Και σε αυτή την περίπτωση το μόνο που έχει πραγματική αξία είναι το πώς αυτοί οι μηχανισμοί μας βοηθούν να καταλάβουμε την φύση των πραγμάτων και κυρίως ποια είναι η σχέση μιας εικόνας και του πραγματικού.

Η «ματιά» δεν είναι αθώα γιατί είναι πεπερασμένη, με την έννοια ότι είναι προσαρμοσμένη να «κοιτά» με ένα συγκεκριμένο τρόπο (Goodman, 2005). Αυτός ο συγκεκριμένος τρόπος είναι δομημένος από αμέτρητους υποκειμενικούς παράγοντες, στους οποίους συγκαταλέγονται οι

αισθήσεις, το παρελθόν, η εμπειρία μας... Κι αυτοί οι παράγοντες δεν επηρεάζουν μόνο το πώς βλέπουμε, αλλά και το τι βλέπουμε (Goodman, 2005). Είμαστε τυφλωμένοι από τις ανάγκες μας, τις παγιωμένες ιδέες και τα στερεότυπά μας, τα οποία κατά κάποιο τρόπο είναι εμποτισμένα στο Dna μας. Εξηγεί λοιπόν ο Goodman, ότι η ματιά μας, ως αντίληψη και κατανόηση, δεν είναι αντικειμενική αλλά επηρεάζεται από τις επιλογές μας και τα πράγματα, που μας έχουν δοθεί ως αυτονόητα δεδομένα. Δεν είναι αυτοδύναμη, αλλά γίνεται έρμαιο ενός πολύπλοκου μηχανισμού, που κατασκευάζει και ανακατασκευάζει, αλλά δεν καθρεπτίζει (Goodman, 2005; Wang, 2021).

Το γεγονός ότι μπορούμε και αναγνωρίζουμε κάτι σε μια εικόνα ως αναπαράσταση οφείλεται, όπως εξηγεί ο Goodman, σε ένα είδος οικειότητας. Δηλαδή, εικόνες που ανήκουν σε συστήματα στα οποία έχουμε μια οικεία εμπειρία, παράγουν αυτόματα μια «εμπειρία παρουσίας αντικειμένου» (object-presenting experiences). Ας πάρουμε για παράδειγμα το πορτρέτο της Gertrude Stein φιλοτεχνημένο από τον Pablo Picasso (Lopes, 2000). Ο συγκεκριμένος πίνακας ενώ ο σκοπός του ήταν να μοιάζει με την συγκεκριμένη κυρία, φιλοτεγήθηκε με τέτοιο τρόπο (The Picasso Way), ο οποίος απέχει από τον «κλασικό» τρόπο αναπαράστασης, που είναι αναγνωρίσιμος από το κοινό. Αυτό συμβαίνει γιατί κατά τον Goodman έχουμε εκπαιδευτεί κατά κάποιο τρόπο να αναγνωρίζουμε τα έργα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Έχουμε αποκτήσει οικειότητα, ή καλύτερα οικεία ματιά, που αυτόματα καταργεί το «αθώο βλέμμα».

Για τον Goodman (και ως ένα ορισμένο σημείο για τον Gombrich) η αναπαράσταση δεν είναι μίμηση. Είναι μια αποκωδικοποίηση, μια ερμηνεία ενός συμβολικού συστήματος, μια σημειογραφία (Adelson, 2025). Ωστόσο, ακόμα και αυτή η ερμηνεία με την πρόσληψη έχουν μια σχέση εξάρτησης, ως προς την πηγή προέλευσής τους. Ο Kant έχει πει ότι το αθώο μάτι είναι τυφλό και το αθώο μυαλό είναι άδειο (Goodman, 2005). Οπότε, ακόμα κι αν υπάρχει πρόθεση να υπάρξει η πιο πιστή μίμηση, αυτό είναι αδύνατον σύμφωνα με την θεωρία του Nelson Goodman, αφού το πρόβλημα είναι η ερμηνεία του προσλαμβανόμενου περιεχομένου.

2.1.4 Αναπαράσταση και Αναπαράσταση ως

Εφόσον δεν υφίσταται η μίμηση κατά τον Goodman, αλλάζει και ο όρος της αναπαράστασης, δεδομένου ότι η έννοια αυτή εμπεριέχει και την ομοιότητα/μίμηση. Αντίθετα, ο φιλόσοφος όπως είδαμε και παραπάνω (2.1.2), τοποθετεί στον πυρήνα της αναπαράστασης την καταδήλωση.

Η αναπαράσταση λοιπόν, έχει μια σημειογραφική δομή, που απαιτεί την κατανόηση του συμβολικού συστήματος. Είναι απαραίτητο δηλαδή, στην αναπαράσταση να υπάρχει μια συντακτική δομή των συμβόλων, των οποίων η σημειογραφική ερμηνεία να συνδέεται με το αναπαριστώμενο και να το καταδηλώνει (Adelson, 2025; Wang, 2021). Για τον Goodman δεν υπάρχει ουσιαστική αναπαράσταση, παρά μόνο ιδιότητες που ανήκουν ή σχετίζονται με ένα συμβολικό σύστημα (Black, 1971). Ωστόσο, ο Goodman διαχωρίζει την έννοια της αναπαράστασης σε δύο μέρη: την αναπαράσταση κι την αναπαράσταση ως...

Στην πρώτη περίπτωση, η έννοια της αναπαράστασης σημαίνει ότι, κάτι αναπαρίσταται υπό μια ορισμένη περιγραφική γωνία. Για παράδειγμα, το πορτρέτο του Ναπολέοντα στο Βατερλό, αναπαριστά ένα συγκεκριμένο άτομο, τον Ναπολέοντα σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, σε μια «φέτα χρόνου», όπως λέει χαρακτηριστικά ο Goodman (Goodman, 2005). Στην δεύτερη περίπτωση λέμε ότι, κάτι αναπαρίσταται ως κάτι. Δηλαδή, ένα πορτρέτο του Ναπολέοντα ως ρακένδυτου ζητιάνου, αναπαριστά τον Ναπολέοντα ως κάτι και ουσιαστικά τροποποιεί την αρχική του ιδιότητα.

Συμπερασματικά, έχουμε δυο αυθεντικές αναπαραστάσεις: την πρώτη περίπτωση της αναπαράστασης που καταδηλώνει και την δεύτερη περίπτωση που αναπαριστά κάτι ταξινομητικά ή ως είδος. Βέβαια, υπάρχει και μια τρίτη περίπτωση, αυτή που ταξινομεί και καταδηλώνει ταυτόχρονα (Goodman, 2005). Για παράδειγμα, ένα πορτρέτο αναπαριστά τον Ναπολέοντα ως άνθρωπο αλλά και ως στρατηγό, τότε αυτή η εικόνα ανήκει στην τρίτη κατηγορία.

Παρατηρούμε επίσης, ότι οι αναπαραστάσεις λειτουργούν ως περιγραφές. Ο Goodman τις χαρακτηρίζει με εικονικές ετικέτες, όπως δηλαδή μια γλωσσική ετικέτα αναφέρεται σε ένα αντικείμενο, έτσι και οι εικονιστικές αναφέρονται στις εικόνες. (Goodman, 2005; Guczalski, 2021). Οι ετικέτες τοποθετούνται κατά τέτοιο τρόπο, που να εξυπηρετούν το συμβολικό σύστημα, στο οποίο αναφέρονται. Και στην εικονιστική απεικόνιση και στην γλωσσική περιγραφή οι ετικέτες είναι εργαλείο, με το οποίο ο κόσμος μας ταξινομείται και χαρακτηρίζεται (Goodman, 2005; Moshhammer, 2017). Και κάπως έτσι, μπορούμε κι εμείς να έχουμε άποψη και γνώση για αυτόν.

Πιο συγκεκριμένα, ο Goodman ισχυρίζεται ότι, όπως συμβαίνει και στην γλώσσα, οι ετικέτες που χρησιμοποιούνται συσχετίζονται με τις ιδιότητες του αναφερόμενου. Το ίδιο λοιπόν, συμβαίνει και με τις εικόνες. Η ίδια η εικόνα λειτουργεί ως εικονιστικό σύμβολο, του οποίου οι εικονιστικές ιδιότητες συνδέονται με τις ιδιότητες του αναπαρασταθέντος (Goodman, 2005;

Bruner, 1986). Υπό αυτό το πρίσμα, η έννοια της ομοιότητας αποδυναμώνεται και διαχωρίζεται από την αναπαράσταση (Lopes, 2000). Ο Goodman επικυρώνει την αναπαράσταση ως συμβολικό σύστημα, το οποίο βέβαια δεν είναι σταθερό, αλλά μεταβλητό, δυναμικό και σχετικό.

2.1.5 Επινοήσεις και Συνδέσεις

Οι ετικέτες που μπαίνουν σε ένα αντικείμενο μας βοηθούν να αναγνωρίσουμε τις ιδιότητες του και κατά συνέπεια να αναγνωρίσουμε το ίδιο το αντικείμενο. Το ίδιο ισχυρίζεται ο Goodman ότι ισχύει και με τις εικόνες. Οι ετικέτες, ως εργαλείο της αναπαράστασης, ταξινομούν την εικόνα σε ένα συμβολικό σχήμα. Σε κάθε ετικέτα κρύβεται μια ομαδοποίηση και σε κάθε ομαδοποίηση μια ιδιότητα του αναπαρασταθέντος (Goodman, 2005).

Ακόμη όμως και αυτή η ταξινόμηση δεν μπορεί παρά να είναι υποκειμενική, αφού ο πίνακας ως αναπαράσταση, δεν είναι μια παθητική παρουσίαση, αλλά εμπεριέχει το υποκειμενικό του αντικείμενου που αναπαριστά, αφού οι ιδιότητες των δυο συνδέονται (Goodman, 2005). Το αντικείμενο ουσιαστικά οργανώνεται και υπάρχει μέσα από τις ετικέτες του, οι οποίες όμως ως υποκειμενικές, επηρεάζουν την αναπαράστασή του. Οι τρόποι με τον οποίους οι ετικέτες αυτές ταξινομούν και ταξινομούνται, οργανώνουν και οργανώνονται κάθε φορά, δημιουργούν νέες συνδέσεις (Goodman, 2005). Συνεπώς, ακολουθώντας την συλλογιστική του Goodman, το αντικείμενο δεν είναι προκατασκευασμένο ή προκαθορισμένο, αλλά προκύπτει κάθε φορά μέσα από την υποκειμενική θέαση του κόσμου.

Το ίδιο συμβαίνει και με έναν πίνακα. Αν ένα πίνακας αναδεικνύει με κάποιον τρόπο αντίσταση στην κοινή θέαση του κόσμου, τότε είναι δυνατόν να αναδείξει νέες συνδέσεις και να ξαναφτιάξει την εικόνα του κόσμου μας. Η προσπάθεια λοιπόν, να περιγράψει ένας καλλιτέχνης τον κόσμο μας δημιουργώντας μια αναπαράσταση αυτού, ανάλογα με την αντίσταση στο κοινό είδος, μπορεί να δημιουργήσει νέες συνδέσεις και συνειρμούς, που τελικά η αναπαράσταση να δημιουργήσει μια νέα περιγραφή και τελικά μια νέα γνώση (Goodman, 2005; Wollheim, 1970). Ένα τρανταχτό παράδειγμα αυτής της σκέψης ήταν ο Pablo Picasso, ο οποίος είχε απαντήσει για το πορτρέτο της Γερτρούδης Στάιν και τα σχόλια ότι δεν της μοιάζει, ότι «Δεν πειράζει, θα της μοιάσει».

Ωστόσο, μέσα από αυτές τις συνδέσεις προκύπτουν και νέα πλάσματα, που τελικά δεν αναπαριστούν κάτι. Σε αυτή την περίπτωση, πάλι δημιουργούνται νέες συνδέσεις κι

εμφανίζονται νέοι όροι. Εδώ ο Goodman κάνει λόγο για μηδενική καταδήλωση. Είναι δηλαδή, μια αναπαράσταση που στερείται νοήματος. Και τελικά, αυτό που συμβαίνει είναι ότι η καταδήλωση ορίζει το αναφερόμενο, αλλά και το αναφερόμενο ορίζει την καταδήλωση (Goodman, 2005). Ακόμη λοιπόν, και στις νοηματοδοτούμενες καταδηλώσεις, δεν παίζει τόσο μεγάλο ρόλο το αναπαρασταθέν ως πραγματική ταυτότητα, πχ. αν σε έναν πίνακα απεικονίζεται ένα υπαρκτό πρόσωπο, αν αυτό είναι μια ύπαρξη που θα μπορούσε να είναι αληθινή (ένα χόμπιτ δεν είναι).

Και οι δύο αυτές περιπτώσεις αναπαράστασης, δημιουργούνται από την επινόηση του καλλιτέχνη και τα συμβολικά συστήματα που δημιουργεί. Είναι κατασκευάσματα γλωσσών και συμβολικών συστημάτων, τα οποία μπορούμε να κατανοήσουμε όταν μάθουμε να αποκωδικοποιούμε τα συμβολικά συστήματα (Gombrich, 1994).

2.1.6. Υποκειμενικός Ρεαλισμός

Στο φιλοσοφικό σύστημα του Nelson Goodman η έννοια του ρεαλισμού είναι απλά ασύμβατη. Για έναν σχετικιστή όπως είναι ο Goodman ο ρεαλισμός είναι μια υποκειμενική έννοια και δεν θα μπορούσε άλλωστε να είναι αλλιώς για τους παρακάτω λόγους.

Αρχικά, ο ρεαλισμός αυτονόητα μας παραπέμπει στην έννοια της ομοιότητας. Μια αναπαράσταση θεωρείται επιτυχής όταν καταφέρνει να είναι ρεαλιστική, δηλαδή να λειτουργεί ως πιστό αντίγραφο του αναπαριστώμενου. Ωστόσο, η ομοιότητα για τον Goodman δεν μπορεί να είναι ρεαλιστική, αφού δεν υπάρχει «αθώα ματιά», αλλά υπερισχύει το υποκειμενικό. Βάβαια, η ομοιότητα θα μπορούσε να αντικατασταθεί με την εξαπάτηση. Δηλαδή ότι, μια αναπαράσταση θα μπορούσε να είναι ρεαλιστική, εφόσον «ξεγελούσε» τον θεατή και τον έκανε να πιστέψει ότι αυτό που βλέπει, είναι ή τουλάχιστον φέρει τα χαρακτηριστικά αυτού που αναπαριστά (Goodman, 2005).

Ουσιαστικά, αυτό που λέει ο Goodman είναι ότι μια αναπαράσταση θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ψευδαίσθηση και να παραπλανήσει τον θεατή, δημιουργώντας παρόμοια συναισθήματα και αντιδράσεις. Αλλά, αυτή η θεωρία για να είναι επιτυχημένη, με βάση τις θέσεις του Goodman, πρέπει να αναγνωρίζει το αντικειμενικό του κόσμου. Κι ενώ η θεωρία της εξαπάτησης είναι πιο εύπεπτη από την θεωρία της αντιγραφής για την αναπαράσταση, ο θεωρητικός επισημαίνει ότι, ούτε κι αυτή η θεωρία της αναπαράστασης θα μπορούσε να είναι καθολικά συμμορφωμένη στον αναλυτικό φιλοσοφικό στοχασμό του (Goodman, 2005). Η

εμπειρία της παρατήρησης είναι διαφορετική για τον καθένα, είναι υποκειμενική. Αυτό που παρατηρούμε εξαρτάται από τις συνήθειες, τα ενδιαφέροντα και τον τρόπο ζωής μας (Wang, 2021).

Η εξαπάτηση όμως επισημαίνει ο Goodman δεν μπορεί να λειτουργήσει και για έναν άλλο λόγο. Γιατί οι συνθήκες που κάποιος μπορεί να έρθει σε επαφή με την αναπαράσταση είναι πολύ συγκεκριμένες και προκαθορισμένες, Για παράδειγμα, σε μια έκθεση ζωγραφικής ο θεατής καλείται να κρίνει μια αναπαράσταση σε ένα περιβάλλον σκηνοθετημένο (κάδρο, φόντο, χώρος, φωτισμός κλπ.) (Goodman, 2005). Δεν αφήνεται δηλαδή, να κατακτήσει ο ίδιος αυτή την εμπειρία, να εξαπατηθεί, αλλά καθοδηγείται. Αυτός είναι ένας λόγος που ο Goodman δεν μπορεί να εγκρίνει την εξαπάτηση ως τρόπο εκφοράς ρεαλισμού.

Από την άλλη η ψευδαίσθηση θα μπορούσε να ισχύει με βάση τις περισσότερες πληροφορίες, που θα μπορούσε να παρέχει, ώστε να εξαπατήσει τον θεατή. Αλλά και πάλι ο Goodman απορρίπτει αυτή την υπόθεση, αφού η πληροφορία δεν αποτελεί έγκυρο κριτήριο ρεαλισμού (Goodman, 2005). Ας πάρουμε για παράδειγμα τον πίνακα του Terborch (Gerard ter Borch, περίπου 1654) με τίτλο «Η Γονική Νουθεσία» (The Parental Admonition). Για τον Γκαίτε ο πίνακας απεικονίζει έναν πατέρα που συμβουλεύει την κόρη του.

«Ένας πατέρας κάθεται με το ένα πόδι πάνω στο άλλο, και φαίνεται να νουθετεί την κόρη του που στέκεται μπροστά του. Εκείνη, μια υπέροχη, επιβλητική φιγούρα με ένα φόρεμα από λευκό σατέν που πέφτει σε πλούσιες πτυχές, είναι γυρισμένη με την πλάτη, οπότε το πρόσωπό της παραμένει κρυμμένο. Ωστόσο, ολόκληρη η στάση του σώματός της δείχνει ότι συγκρατεί τα δάκρυά της. Η μητέρα, από την άλλη, κάθεται δίπλα στον πατέρα και μοιάζει να κρύβει μια μικρή αμηχανία, κοιτάζοντας μέσα σε ένα ποτήρι με κρασί που είναι έτοιμη να πει.» (Γκαίτε, 2010).

Ωστόσο, για άλλους ο συγκεκριμένος πίνακας αναπαριστά μια σκηνή συναλλαγής μεταξύ μιας πόρνης και ενός πιθανού πελάτη της (Robinson, 2025).

Παρατηρούμε λοιπόν, ότι για τον Goodman ο ρεαλισμός είναι σχετικός. Αυτό που μας έχει κάνει να πιστεύουμε στον ρεαλισμό είναι η πιστότητα. Αλλά την πιστότητα αυτή ο Goodman την τοποθετεί στο πλαίσιο της στερεότυπης αντίληψης που έχουμε για το πραγματικό των πραγμάτων. Η καθημερινή επαφή μας με τα πράγματα καθώς και με το σύστημα, εντός του οποίου ζούμε, μας «εξαναγκάζει» να βλέπουμε και να αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα με έναν συγκεκριμένο τρόπο (Goodman, 2005). Στην γλώσσα του Goodman, τα σύμβολα μετάφρασης του κόσμου μας είναι τόσο διαφανή, που δεν μας αφήνουν να παραδεχτούμε ότι υπάρχουν και άλλοι τρόποι μετάφρασης και κατ' επέκταση θέασης του κόσμου. Η στεγανή αυτή ερμηνεία

της αναπαράστασης οφείλεται, όπως εξηγεί ο Goodman, στον τρόπο μετάδοσης της πληροφορίας και όχι τόσο στην ποσότητα. Αφορά περισσότερο στον τρόπο επικοινωνίας της καθώς και στην ποιότητά της. Η συνθήκη με την οποία αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα είναι πολύ συγκεκριμένη και μονομερής και συνεπώς οι ετικέτες που εφαρμόζονται είναι στερεότυπες και ελλιπείς (Goodman, 2005). Επίσης, το πλαίσιο αναφοράς απουσιάζει από την κρίση μας. Αν δηλαδή, ένας πίνακας αναπαριστά μια μάχη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, δεν μπορεί να αξιολογηθεί με βάση την αναπαράσταση μιας σύγχρονης μάχης.

Η αναφορά στο πλαίσιο χρησιμοποιείται από τον Goodman για να αποδείξει ότι ο ρεαλισμός δεν είναι μια σταθερή αξία, μια σταθερή σχέση ανάμεσα στο αναπαριστώμενο και στο αναπαρασταθέν, αλλά μια μεταβλητή τιμή. Αυτή η τιμή ως ποιότητα υποστηρίζει ο Goodman, δεν συνδέεται με την μίμηση, την πιστότητα ή την ομοιότητα, αλλά την ενστάλαξη (Goodman, 2005). Η ενστάλαξη είναι ένας όρος για να διατυπώσει ο Goodman τον τρόπο που απεικονίζεται ο κόσμος εντός μας, ως πρόσληψη. Η τάση μας να ταυτίζουμε την ομοιότητα με τον ρεαλισμό είναι η ενσταλαγμένη άποψη που έχουμε για αυτή την σχέση, εντός του συστήματος που ζούμε και δρούμε. Για παράδειγμα, θεωρούμε έναν πίνακα που αναπαριστά μια φύση ως ρεαλιστικό, επειδή ακριβώς έχουμε μάθει ότι αυτός είναι ο τρόπος αναπαράστασης της φύσης (Goodman, 2005). Συνεπώς, για τον Goodman ο ρεαλισμός είναι μη ρεαλιστικός, αφού η βασική του γραμμή υπεράσπισης αποδεικνύεται ότι είναι η συνήθεια, μια υποκειμενική έννοια για να στηρίξει μια αντικειμενική.

2.2 Νέοι Τρόποι Συμβολισμού

Μέχρι στιγμής ο Nelson Goodman έχει αναδιατυπώσει την έννοια της πραγματικότητας και του αληθινού κι έχει εμπεριστατώσει μια νέα ερμηνεία του νοήματος με βάση τον συμβολισμό. Για τον Goodman, οι έννοιες και τα πράγματα ενώνονται με μια *non a priori* σχέση, με μια σχέση που επαναπροσδιορίζεται συνεχώς. Η καταδήλωση είναι η βασική ορολογία για την περιγραφή αυτής της σχέσης, η οποία υπερκαλύπτει την αναπαράσταση, την ομοιότητα, την μίμηση. Η καταδήλωση βρίσκεται στο κέντρο τους.

Representation is a matter of denotation

Παρακάτω θα μελετήσουμε την εξέλιξη της σκέψης του γύρω από αυτές τις έννοιες καθώς και την λειτουργία αυτών αναφορικά με τα έργα Τέχνης. Τα συμβολικά συστήματα ακολουθούν διαδρομές ερμηνείας και αναφοράς. Καταδήλωση, Παραδειγματισμός,

Δειγματισμός, Μεταφορά, Έκφραση είναι οι δρόμοι και οι τρόποι λειτουργίας των συμβόλων και των συσχετισμών αυτών με τα πράγματα. Ο Goodman για να καταδείξει αυτές τις λειτουργίες θέτει τρία ερωτήματα γύρω από την Τέχνη και ειδικότερα γύρω από τις εικόνες: 1) Πώς ορίζονται οι εικόνες, 2) Πώς διαχωρίζονται οι εικόνες από τα υπόλοιπα είδη συμβολισμού και 3) Πώς διακρίνουμε το εικονικό από το περιγραφικό (Lopes, 2000).

Ο σκοπός του Goodman είναι να εισάγει ταξινομήσεις ως γνωστικό εργαλείο κατανόησης του πλαισίου, μέσα στο οποίο λειτουργεί κάθε συμβολικό σύστημα (Wang, 2021). Ουσιαστικά προσφέρει έναν οδηγό μετάφρασης της σχέσης του γλωσσικού και μη γλωσσικού συστήματος με το αντικείμενο και το άτομο. Για τον Goodman αυτή σχέση είναι πολύ σημαντική καθώς, οι εικόνες εμπεριέχουν γνώση ενώ οι λέξεις εμπεριέχουν γνώση, η οποία σχετίζεται με κάτι (Black, 1971). Αυτό το «σχετίζεται με κάτι» θέλει να αποκαλύψει ο φιλόσοφος, παρέχοντάς μας τους τρόπους και τα μέσα.

2.2.1 Δειγματισμός

Ο δειγματισμός σαν λέξη δηλώνει την πρόθεση της λέξης να αναπαραστήσει κάτι. Για τον Nelson Goodman όμως ο δειγματισμός δεν είναι καταδήλωση ούτε αναπαράσταση. Για αυτόν ο δειγματισμός βρίσκεται σε αντίθετη πορεία από την καταδήλωση. Την εμπεριέχει μεν, αλλά δεν την καθορίζει (Vermeulen, Brum & Baumberger, 2009).

Η ταύτιση της Τέχνης με την Επιστήμη αποτελεί θεμέλιο λίθο στην φιλοσοφική σκέψη του Nelson Goodman. Και όπως στην επιστήμη υπάρχουν δείγματα και παραδείγματα, έτσι και στις τέχνες υπάρχουν αισθητικές ιδιότητες, που λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο (Moshhammer, 2017). Ο δειγματισμός λοιπόν για τον Goodman, είναι κατοχή ιδιοτήτων με αναφορά. Δεν πρόκειται απλά για μια κτήση ιδιοτήτων, ούτε μια κατοχή που δεν δηλώνεται, αλλά μια συγκεκριμένη σχέση μεταξύ του αντικείμενου και της ιδιότητας που αυτό κατέχει (Goodman, 2005). Η ιδιότητα συνεπώς λειτουργεί ως δείγμα, ως ένα εσωτερικοποιημένο κατηγορημα.

Οι ιδιότητες αυτές λειτουργούν δειγματικά ως ετικέτες και λειτουργούν με συγκεκριμένο τρόπο, ο οποίος καθορίζεται από το συμβολικό σύστημα στο οποίο ανήκουν. Αυτή είναι πολύ σημαντική παρατήρηση, καθώς ο Goodman διευκρινίζει ότι ακόμη και αν δυο κατηγορήματα/ετικέτες έχουν την ίδια σημασία, μπορούν να διαφέρουν, αναφορικά ως προς το δειγματιζόμενο (Goodman, 2005; Textor, 2008). Όμως, επειδή ακριβώς η ετικέτα είναι μια ενδογενής ιδιότητα, μόνο αυτή μπορεί να δειγματίσει. Ακόμα και στην περίπτωση που δεν

πρόκειται για λέξη αλλά για μη λεκτικό σύμβολο, πχ, χειρονομία, εικόνα..., ο Goodman αναγνωρίζει αυτά ως δείγματα ενός διαφορετικού συμβολικού συστήματος (Goodman, 2005). Δεν τα αποκλείει δηλαδή, αλλά τα ταξινομεί σε διαφορετικό πλαίσιο, το οποίο αποτελεί και την ουσία της σκέψης του.

Εφόσον λοιπόν, ο δειγματισμός λειτουργεί ως δήλωση ιδιοτήτων, τότε δημιουργείται το ερώτημα σχετικά με την ταύτιση της έννοιας με την καταδήλωση. Σε ποια περίπτωση ο δειγματισμός δεν είναι καταδήλωση ή το αντίστροφο; Ο Goodman θεωρεί ότι αυτές οι δύο έννοιες ακολουθούν αντίθετες κατευθύνσεις (Vermeulen, Brum & Baumberger, 2009; Goodman, 2005). Ο δειγματισμός είναι το αντίθετο της καταδήλωσης. Ο δειγματισμός εμπεριέχεται στην καταδήλωση, αλλά δεν την καθορίζει, δεν την εννοιολογεί. Για παράδειγμα, ένας πίνακας που αναπαριστά τον Τσώρτσιλ δεν τον δειγματίζει, τον καταδηλώνει. Ένας πίνακας που έχει κόκκινο χρώμα, τότε εκεί έχουμε δειγματισμό.

Ουσιαστικά, η διαφορά αυτών των δυο είναι ότι, η καταδήλωση αφορά στη σχέση μεταξύ αναπαριστώμενου και αναπαρασταθέντος, ως μια κατεύθυνση, ενώ ο δειγματισμός αφορά στη σχέση μεταξύ ενός στοιχείου του αναπαριστώμενου και του αναπαρασταθέντος, ως δυο κατευθύνσεις. Το αναπαρασταθέν αν δειγματίζει ένα κατηγορήμα υποχρεούται και να το κατέχει ως ιδιότητα (Goodman, 2005). Να καταδηλώνεται. Ο δειγματισμός δηλαδή, προϋποθέτει την καταδήλωση.

Αυτό ισχύει και για τα μη λεκτικά συστήματα, των οποίων τα σύμβολα μπορούν και αυτά να δειγματίζουν και να καταδηλώνουν. Η διαφορά με τα μη λεκτικά είναι ότι χρησιμοποιούν διαφορετικές ετικέτες και κατηγορήματα από τα λεκτικά συστήματα. Αυτό μπορεί και γίνεται αντιληπτό λόγω του ότι, έχουν την ικανότητα να αναπροσαρμόζουν την εμπειρία μας και να ανασυντάσσουν την γνωστική μας λειτουργία (Goodman, 2005). Σε αυτή την κατεύθυνση το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται κάθε φορά μπορεί κι εξελίσσεται και προσαρμόζεται στο σύστημα, το οποίο υπηρετεί.

2.2.2 Μεταφορά

Οι ετικέτες που χρησιμοποιούνται κάθε φορά σε ένα πλαίσιο αναφοράς, χρησιμοποιούνται για να συμβολίσουν κάτι, να το μεταφράσουν. Πολλές φορές τα σύμβολα αυτά είναι πιο πολύπλοκα και παίρνουν μεγαλύτερη έκταση. Αυτό συμβαίνει συνήθως με τους καλλιτέχνες, οι οποίοι είναι πιο ελεύθεροι και δημιουργικοί σε σχέση με τους επιστήμονες (Elgin, 2000).

Δηλαδή, πολλές φορές τα σύμβολα δεν έχουν απόλυτα καθορισμένη και ευκρινή έννοια. Πολλές φορές, ενώ γίνεται αντιληπτό το περιεχόμενο τους, τι δηλώνουν δηλαδή, εν τούτοις αναφέρονται σε κάτι άλλο. Για παράδειγμα, όταν λέμε ότι ο Θάνατος είναι ψυχρός άνθρωπος, δεν εννοούμε ότι η θερμοκρασία του είναι χαμηλή, αλλά το ότι είναι απρόσιτος κι ανεκδήλωτος.

Αυτή η συνθήκη είναι η λεγόμενη μεταφορά. Η σημασία μιας λέξης δηλαδή, μεταφέρεται μέσα σε ένα νέο πλαίσιο. Αυτή η αλλαγή πλαισίου είναι ικανή να μας δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της κυριολεξίας. Γιατί το νόημα στην μεταφορά δεν χάνεται, ίσα ίσα που χρησιμοποιώντας αυτό το σχήμα λόγου γίνεται πιο κατανοητό. Για τον Goodman, αυτή η παράδοξη συνθήκη δεν είναι παραβίαση του πραγματικού. Αυτό που χάνεται στην μεταφορά είναι η ζωτικότητα (Goodman, 2005).

Όπως είδαμε και παραπάνω, ένα σύμβολο κατέχει την ιδιότητα που δηλώνει. Η μεταφορά μας εξηγεί ο Goodman, έχει και αυτή στην κατοχή της ιδιότητα, διαφορετική από την κυριολεκτική, αλλά πραγματική (Goodman, 2005). Η αλήθεια στην μεταφορική έννοια έγκειται στο ότι ενώ κατέχει την κυριολεκτική της αξία, λειτουργεί διαφορετικά ως ετικέτα. Η αληθινότητά της έγκειται στην εκ νέου απόδοση της. Για τον Goodman η μεταφορά είναι αποδοτική εφόσον επαναπροσδιορίζεται και ανανεώνεται. Η νεότητα της αφορά την νέα χρήση της. Λέει χαρακτηριστικά στο *Languages of Art* «ότι μπορείς να μάθεις καινούρια κόλπα σε μια παλιά λέξη» (Goodman, 2005).

Ωστόσο, υπάρχει σαφής διαφορά στο να επανεφευρίσκεις, μια λέξη από το να χρησιμοποιείς την λέξη αυτή σε νέα πράγματα. Αν χαρακτηρίσουμε έναν πίνακα μελαγχολικό, τότε κυριολεκτικά αυτή η αναφορά είναι ψευδής. Αλλά στο πλαίσιο της μεταφοράς είναι αληθής. Μια κυριολεκτική ετικέτα μπορεί να είναι αληθής και ψευδής, αλλά μια μεταφορική είναι αληθής, ακόμα και αν κυριολεκτικά είναι ψευδής (Goodman, 2005). Άρα αυτό που ουσιαστικά παίζει ρόλο για μια μεταφορική ετικέτα είναι ο νέος τρόπος χρήσης της και όχι η χρήση της σε νέα πράγματα.

Αυτή ακριβώς η ικανότητα της μεταφοράς να κινείται μεταξύ ψεύδους και αλήθειας, προσδίδει ένταση στο εννοιολογικό πλαίσιο που εφαρμόζεται. Κι αυτός ακριβώς είναι ο σκοπός της. Βέβαια, ο Goodman διευκρινίζει ότι η μεταφορά δεν είναι η αμφίσημη έννοια μιας λέξης, αλλά η νέα χρήση της (Goodman, 2005). Όταν λέμε μελαγχολικός, εννοούμε μελαγχολικός σε οποιοδήποτε πλαίσιο αναφοράς. Και αυτή η νέα χρήση είναι πολύ σημαντική τόσο για τις Τέχνες όσο και για τις Επιστήμες. Οι μεταφορές δεν παίζουν απλά ένα

διακοσμητικό ρόλο. Ο Goodman επιμένει ότι η χρήση τους είναι απαραίτητη γιατί μπορεί και δημιουργεί νέες συνδέσεις και συνεπώς αναδιοργανώνει τον τρόπο σκέψης μας. Ειδικά όταν χρησιμοποιούνται στις Τέχνες, οι μεταφορές ανοίγουν νέους τρόπους θέασης και κατανόησης του κόσμου. Ωστόσο, οι μεταφορές κατά κάποιον τρόπο χρησιμοποιούνται και στις Επιστήμες. Τοποθετημένες στο ανάλογο πλαίσιο προάγουν την επιστημονική φαντασία, διευρύνουν το επιστημονικό λεξιλόγιο και κατ' επέκταση την επιστημονική σκέψη (Elgin, 2000).

Για αυτόν τον λόγο ο Goodman διευκρινίζει ότι η μεταφορά αυτόνομα δεν μπορεί να λειτουργήσει. Απαιτείται να συμμετέχει σε ένα συγκεκριμένο πεδίο. Μια ετικέτα μπορεί μέσα από την μεταφορά να διευρύνει την έκτασή της, την «επικράτειά» της. Επίσης, μια μεταφορά μπορεί να αλλάξει επικράτεια. Αυτό σημαίνει ότι, όταν οι ετικέτες αναπροσαρμόζονται, αλλάζει και το πλαίσιο αναφοράς (Goodman, 2005). Και αυτές οι εναλλαγές πεδίων, δημιουργούν ένα «ιστορικό» μεταφορικών εφαρμογών. Ωστόσο, αν μια ετικέτα δεν έχει προηγούμενη χρήση, δεν υπάρχει δηλαδή ιστορικό καταδήλωσης, τότε αυτή η πρώτη χρήση δεν είναι μεταφορά. Επίσης, αν μια ετικέτα διαθέτει καταδήλωση αλλά σφετεριστεί μια νέα, τότε και πάλι είναι μεταφορά (Goodman, 2005). Για παράδειγμα, η λέξη «θλιμμένος» είναι κυριολεκτική και αποτελεί καταδήλωση. Αν χαρακτηρίσουμε μια μουσική μελωδία θλιμμένη, τότε έχουμε επέκταση πεδίου και μεταφορά και όχι νέα καταδήλωση.

Συμπερασματικά, ο Goodman θέτει για την ύπαρξη της μεταφοράς απαραίτητους όρους το πλαίσιο, την νεότητα και την έκταση. Η μεταφορά εξαρτάται απόλυτα από το πεδίο της. Ακόμα κι αν χρησιμοποιηθεί σε ένα πεδίο, που είχε εγκαταλειφθεί γλωσσικά, πάντα η μεταφορά θα «κουβαλά» την αρχική της καταδήλωση, την ιστορία της, το αρχέγονο στοιχείο της και απλά θα συμμορφωθεί στο νέο της πλαίσιο (Goodman, 2005). Ακόμη, η μεταφορά εξαρτάται από την ιδιότητά της. Η ιδιότητα του αρχικού όρου (ως καταδήλωση) πρέπει να έχει κοινή αναφορά με την ιδιότητα της μεταφοράς. Αλλιώς δεν είναι μεταφορά.

Για τον Goodman μια επιτυχημένη μεταφορά είναι αυτή που καινοτομεί και προκαλεί. Δηλώνει το λογικό και το παράδοξο, το προφανές και το άδηλο (Goodman, 2005). Έχει την ένταση και την δύναμη να ξεπερνά το καθορισμένο και το οριοθετημένο και να δημιουργεί νέες συνδέσεις, νέα σχήματα, νέους κόσμους.

2.2.3 Έκφραση

Μια από τις πιο κεντρικές θέσεις του Nelson Goodman είναι η διαφοροποίηση της έκφρασης από την αναπαράσταση. Όπως εξηγεί πολύ αναλυτικά στο *Languages of Art*, η αναπαράσταση έχει στον πυρήνα της την καταδήλωση, ενώ η έκφραση είναι κατά τρόπον τινά μια δήλωση κατοχής. Μια εικόνα εμπεριέχει αυτό που αναπαριστά και αυτό που εκφράζεται έχει την εικόνα ως παράδειγμα (Goodman, 2005; Wollheim, 1970). Για παράδειγμα, μια εικόνα με ένα άλογο, εμπεριέχει απαραίτητα την έννοια του αλόγου και την αναπαριστά. Συμπερασματικά λοιπόν, η έκφραση λειτουργεί και ως δείγμα (δειγματίζει το άλογο), αλλά και ως μεταφορά (καθώς θα μπορούσε να δειγματίζει το άλογο αφηρημένα, με μεταφορική σημασία δηλαδή).

Η έκφραση ως δειγματισμός πρέπει να κατέχει την ιδιότητα του δειγματιζόμενου, να είναι ιδιοκτησία του. Αυτό από μόνο του βέβαια, δεν σημαίνει ότι, οτιδήποτε εκφράζεται κατέχεται (Goodman, 2005). Αν ένας ηθοποιός για παράδειγμα υποδύεται τον λυπημένο, δεν σημαίνει ότι και στην πραγματικότητα είναι λυπημένος. Αλλά σημαίνει ότι έχει γνωρίσει την λύπη, την κατέχει ως ιδιότητα γενικώς κι έτσι μπορεί και την αναπαράγει.

Αυτή βέβαια η κατοχή, για τον Goodman δεν είναι φυσική, αλλά πρόκειται περισσότερο για μια αγορασμένη ιδιοκτησία (Goodman, 2005; Wollheim, 1970). Είναι ένα είδος μεταφοράς. Παράδειγμα ένας πίνακας δεν εκφράζει χρώματα, αλλά συναισθήματα, ένα μουσικό έργο δεν εκφράζει νότες, αλλά συγκινεί. Οι ιδιότητες που δειγματίζονται, εκφράζονται διαμεσολαβητικά μέσω του μέσου. Σε έναν πίνακα αυτό που εκφράζεται είναι ουσιαστικά ένα εικονιστικό σύμβολο (Goodman, 2005; Wollheim, 1970). Δηλαδή, το σύμβολο εκφράζει ιδιότητες τις οποίες δειγματίζει μεταφορικά. Ένας πίνακας για παράδειγμα, είναι απαραίτητο να υπακούει στις ετικέτες του. Αν για παράδειγμα είναι «μελαγχολικός», οφείλει να εκφράζει αυτή την μεταφορά, να την κατέχει ως ιδιότητα, ακόμα και αν δεν χαρακτηριστεί ως μελαγχολικός (Goodman, 2005).

Όπως παρατηρούμε, ο Goodman συνδέει τα πάντα με την γλώσσα. Η γλώσσα δεν κατασκευάζει αυτοτελώς τον κόσμο, αλλά συμμετέχει με τις εικόνες και τους ήχους στην δημιουργία του, αλλά και στην κατασκευή του ενός από το άλλο (Goodman, 2005). Η γλώσσα χρειάζεται την εικόνα για να υπάρξει, η εικόνα χρειάζεται την γλώσσα για να υπάρξει και τα δύο μαζί συνθέτουν τον κόσμο μας. Αυτή βέβαια η δημιουργία είναι μέσα σε ένα συγκεκριμένο και γνώριμο πλαίσιο. Και αυτό ακριβώς προσπαθεί να αλλάξει ο Goodman. Να μας δείξει νέους κόσμους, μέσα από νέα συστήματα. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί με την σωστή χρήση των συμβόλων, μέσα από τον προσδιορισμό των λειτουργιών τους υπό συγκεκριμένες συνθήκες

(Wollheim, 1970). Αν δηλαδή, υποστηρίζει ο Goodman αλλάζει ο τρόπος που χρησιμοποιούμε τα σύμβολα αυτόματα θα αλλάξει και η έκφραση, αφού αυτή περιορίζεται από την συνήθεια.

2.2.4 Αλλαγή πεδίου και κατεύθυνσης

Όλοι οι παραπάνω τρόποι συμβολισμού εύκολα θα μπορούσαν να δημιουργήσουν σύγχυση στον αναγνώστη του *Languages of Art*. Για αυτόν τον λόγο ο Goodman επιχειρεί να διαλευκάνει τις σχέσεις αυτών των τρόπων.

Πρώτα απ' όλα, το πλαίσιο είναι αυτό που καθορίζει τα πάντα. Δεν είναι η σειρά και η οργάνωση, αλλά το σύστημα (Elgin, 2009). Το πώς οργανώνονται τα σύμβολα μέσα σε αυτό εξαρτάται από τις σχέσεις των αναφορών, που αναπτύσσονται κάθε φορά. Η έκφραση μπορεί να διατυπωθεί με δυο τρόπους. Από τη μια εκφράζει κάτι αυτούσιο, πχ. την λύπη, από την άλλη εκφράζει την δήλωση αυτού του κάτι, πχ. ότι κάποιος λυπάται. Η έκφραση λοιπόν, αναφέρεται κυρίως σε συναισθήματα ή ιδιότητες, υπαινίσσεται κυρίως και δεν μιμείται (Goodman, 2005). Δεν είναι κυριολεκτική αλλά είναι πιο άμεση, γιατί κατέχει την ιδιότητα. Η αναπαράσταση διαφοροποιείται από την έκφραση, καθώς αφορά σε αντικείμενα και καταστάσεις. Συνδέεται άμεσα με την καταδήλωση και είναι πιο κυριολεκτική (Wollheim, 1970).

Και οι δύο αυτές έννοιες είναι περιπτώσεις συμβολισμού και καταδήλωσης. Διαφοροποιούνται ως προς το αναφερθέν. Στην πρώτη περίπτωση το αναπαριστώμενο είναι πιο αφηρημένο σε σχέση με την δεύτερη που είναι πιο συγκεκριμένο (Goodman, 2005). Ο δειγματισμός είναι κατοχή και αναφορά (Textor, 2008).

Όπως βλέπουμε, αυτό που αλλάζει είναι το πώς κατασκευάζεται ένα σύστημα και μέσα από αυτό ένας κόσμος. Η Τέχνη λοιπόν, για τον Goodman, μπορεί μέσα από ένα διαφορετικό συμβολικό σύστημα να παράγει γνώση και νόημα, αλλά, και να αλλάξει την θεώρησή του προς μια πιο αισθητική κατεύθυνση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΕΙΔΙΚΑ ΖΗΤΜΑΤΑ

Προκειμένου να κατανοήσουμε τον κόσμο των συμβόλων και πώς αυτά λειτουργούν και διαμορφώνουν γλώσσες, εικόνες και ήχους, είναι απαραίτητο να αναφερθούμε σε ορισμένα ειδικά ζητήματα που θέτει ο Nelson Goodman. Αρχικά, πρέπει να κατανοήσουμε ότι τα

συμβολικά συστήματα στην φιλοσοφία του, λειτουργούν όντως ως γλώσσα, η οποία υπακούει σε κανόνες γραμματικής και συντακτικού. Επίσης, είναι σημαντικό να καταλάβουμε τι συμβαίνει όταν δεν τηρούνται αυτοί οι κανόνες και πώς αυτό εφαρμόζεται στις Τέχνες. Άλλωστε ο Goodman θέτει αυτούς τους κανονισμούς σκοπίμως, καθώς πιστεύει ότι τηρώντας τους, θα μπορούμε να κατανοήσουμε το περιεχόμενο των Τεχνών, να είμαστε σε θέση να διαχωρίσουμε το αυθεντικό από το πλαστό και εν συνεχεία να μπορούμε να επανερμηνεύσουμε τον κόσμο μας.

3.1 Κανόνες

Ο Goodman ισχυρίζεται ότι, για να κατανοήσουμε ένα πράγμα, πρέπει να αναγνωρίσουμε το πλαίσιο στο οποίο ανήκει, να αναγνωρίσουμε δηλαδή το σύστημα. Αυτή η οργάνωση δεν είναι έμφυτη στον άνθρωπο, αλλά είναι κάτι που ο ίδιος έχει επινοήσει κι επιλέγει να εφαρμόζει (Elgin, 2009). Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της συστηματοποίησης, της ταξινόμησης δηλαδή των πραγμάτων και των συστημάτων και μέσω της αναγνώρισης των επιμέρους στοιχείων τους.

Ένα είδος αποτύπωσης αυτής της ταξινόμησης είναι οι σημειογραφίες. Η κατανομή δηλαδή των συμβόλων, με τέτοιο τρόπο, που να μην χάνεται η ταυτότητά του. Για τον Goodman η σημειογραφία είναι το βασικό εργαλείο για την κατανόηση των Τεχνών μέσω εγγραφών (Goodman, 2005). Μια σημειογραφία αποτελείται από εγγραφές χαρακτήρων-συμβόλων, οι οποίες είναι καταμελημένες με τρόπο συμμετρικό και διαζευκτό. Τα σύμβολα δηλαδή είναι ευκρινή, είναι χωριστά και δεν αλληλεπικαλύπτονται. Δεν μπορεί δηλαδή ένα σύμβολο να ανήκει σε δύο χαρακτήρες ταυτόχρονα (πχ. το α δεν μπορεί να ανήκει στο β).

Πιο συγκεκριμένα, ένας χαρακτήρας δημιουργείται από σημεία. Ας φανταστούμε ότι το γράμμα α αποτελείται από σημεία, που ενώνονται και δημιουργούν αυτό το σχέδιο. Αυτά τα σημεία θα πρέπει να μένουν σταθερά όταν εφαρμόζονται σε μια σημειογραφία (πχ. παρτιτούρα) για να διατηρείται ακέραιος ο χαρακτήρας. Βασικός κανόνας είναι ότι κάθε χαρακτήρας, όταν αναπαράγεται στο σημειογραφικό σύστημα, θα πρέπει να είναι ταυτόσημος με τους όμοιους του. Κι αυτό πρακτικά σημαίνει ότι, τα σημεία που τον συγκροτούν θα πρέπει κι αυτά να είναι αληθινά αντίτυπα το ένα του άλλου (Goodman, 2005).

Επίσης, οι εγγραφές των χαρακτήρων μπορούν να είναι αυτόνομες, να στέκονται στη σημειογραφία μόνες τους δηλαδή ή να συνδυάζονται με άλλες. Στην πρώτη περίπτωση η εγγραφή χαρακτηρίζεται ως ατομική και στην δεύτερη σύνθετη. Για τις σύνθετες εγγραφές

ισχύουν κανόνες, που καθορίζουν την σύνδεση και τον συνδυασμό τους, προκειμένου να ακολουθούν τους κανόνες για να δημιουργούν νέα σύμβολα (Gurke, 2025).

Οι παραπάνω σημειολογικοί κανόνες θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με τους γραμματικούς μιας γλώσσας. Ο Goodman αποκαλεί αυτή την κατηγορία Συντακτικά Απαιτούμενα και παράλληλα θέτει τους συντακτικούς κανόνες στα Σημαντικά Απαιτούμενα. Αυτή η κατηγορία αναφέρεται στη σχέση των χαρακτήρων με το νόημά τους. Ο βασικός κανόνας αυτής της κατηγορίας είναι να μην υπάρχει αμφισημία στα σημειογραφικά συστήματα. Δηλαδή οι χαρακτήρες να είναι διακριτοί και να μην υπάρχει πλεονασμός. Να μην συνδέεται ένα πράγμα δηλαδή με περισσότερους από έναν χαρακτήρες (Goodman, 2005).

Ο συνδυασμός των δυο αυτών κατηγοριών αποτελεί μια οργανωμένη και λειτουργική συμβολική γλώσσα. Για να είναι ορθή αυτή η γλώσσα πρέπει να διέπεται από τον κανόνα της Συμμόρφωσης. Η Συμμόρφωση απαιτεί η καταδήλωση ενός συμβόλου να συμμορφώνεται με αυτό που καταδηλώνει. Δηλαδή, το σύμβολο να συνδέεται με το πεδίο αναφοράς του (Goodman, 2005). Πρόκειται δηλαδή, για μια συμμόρφωση ως μια κοινή πορεία του νοήματος με την εγγραφή του.

Επιπρόσθετα, ο Goodman χρησιμοποιεί τεχνικούς όρους για να διαχωρίσει τα αναλογικά από τα ψηφιακά σχήματα αναπαράστασης. Τα αναλογικά συστήματα χαρακτηρίζονται ως συντακτικά και σημαντικά πυκνά, ενώ τα ψηφιακά ως διαφοροποιημένα και πεπερασμένα (Guczalski, 2021). Αυτή η διαφοροποίηση αφορά στην δομή του συστήματος των συμβόλων, που χρησιμοποιούνται σε κάθε περίπτωση. Στα ψηφιακά συστήματα τα σύμβολα είναι ευδιάκριτα και διαχωρισμένα μεταξύ τους. Επίσης είναι πεπερασμένα υπό την έννοια ότι είναι ευκόλως αναγνωρίσιμα. Στα αναλογικά συστήματα ο διαχωρισμός των συμβόλων είναι δυσδιάκριτος. Υπάρχει δηλαδή, και μια τρίτη εγγραφή ανάμεσα στις δυο. Για αυτό και ο Goodman τα χαρακτηρίζει πυκνά (Goodman, 2005). Για παράδειγμα, στα αναλογικά συστήματα ανήκουν οι παρτιτούρες, τα κείμενα..., ενώ στα ψηφιακά τα σχέδια, η ζωγραφική, τα διαγράμματα...

3.2 Αυθεντική και Πλαστή Τέχνη

Η θεωρία του Goodman για τα σύμβολα ως συστήματα γλώσσας γεννά και ταυτόχρονα απαντά νέα ερωτήματα. Ένα από τα βασικά θέματα συζήτησης, που αφορά στα έργα Τέχνης, είναι το ζήτημα του πλαστού και του αυθεντικού. Ένα ακριβές αντίγραφο ενός πίνακα

θεωρείται γνήσιο; Σε τι ακριβώς έγκειται η πλαστογραφία; Πώς διαχωρίζουμε τα έργα τέχνης; Αυτά είναι μερικά από τα εύλογα ερωτήματα που δημιουργούνται και ο Goodman επιχειρεί να απαντήσει.

Ο Walter Benjamin στο *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* αναφέρει ότι το πρωτότυπο έργο θα είναι πάντα το αυθεντικό, αφού περιέχει ένα βασικό στοιχείο, την παροντικότητα. Ένα έργο τη στιγμή της δημιουργίας του εμπεριέχει ένα μοναδικό χρονικό σημείο, το οποίο παρέρχεται και δεν δύναται ποτέ να επαναληφθεί. Επίσης σε συνδυασμό με τον τόπο, το έργο αποκτά μια μοναδική *αύρα*, η οποία δεν δύναται να αναπαραχθεί ξανά (Avital & Dolanska, 2023). Η αυθεντικότητα του έργου λοιπόν, είναι αναπόσπαστο μέρος της ταυτότητάς του και είναι μη επαναλήψιμο.

Η απάντηση σε αυτό είναι λίγο πιο πολύπλοκη όμως από την καθόλα αποδεκτή παραπάνω αιτιολόγηση. Για τον Goodman, η διάκριση ενός αντιγράφου/πλαστού έργου από το πρωτότυπο/αυθεντικό αφορά τρεις παραμέτρους: το κοίταγμα, τον κοιτάζων, την αισθητική διαφορά (Goodman, 2005). Το κοίταγμα είναι περίπλοκη υπόθεση, καθώς εμπεριέχει το υποκειμενικό (non innocent eye), την γνώση, την εμπειρία. Ο κοιτάζων είναι το υποκείμενο που τελεί κοίταγμα, εμποτισμένος βέβαια από το κοινωνικό και ιστορικό γίνεσθαι. Και η αισθητική διαφορά αφορά στο αντικείμενο, στο έργο τέχνης και την διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στο πρωτότυπο και το αντίγραφο (Wollheim, 1970).

Το κοίταγμα είναι η πληροφορία και πώς αυτή επικοινωνείται. Ο κοιτάζων έχει είτε μια πλουραλιστική είτε μια μινιμαλιστική οπτική εμπειρία, οπότε και δεν είναι ίδια για όλους. Όσον αφορά την αισθητική διαφορά, δηλαδή στο ίδιο το έργο, η λειτουργία του είναι διπλή. Είναι το περιεχόμενο, το αντικείμενο δηλαδή της αναπαράστασης και είναι και η τεχνοτροπία, η οποία αφορά στην μέθοδο της αναπαράστασης (Goodman, 2005; Wollheim, 1970).

Η απάντηση έρχεται από τον ίδιο τον Goodman, ο οποίος επικυρώνει τα πλαίσια και των τριών αυτών παραγόντων, μέσα πάντα από την θεωρία των συμβόλων. Η βασική του απάντηση είναι η ικανότητα κατανόησης. Όταν κοιτάζουμε δηλαδή κάτι και κατέχουμε την ικανότητα να διακρίνουμε τα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά του, τότε μόνο είμαστε σε θέση να διακρίνουμε το αυθεντικό από το πλαστό. Η δυνατότητα αυτή, μας λέει ο Goodman, έρχεται μέσα από τη μάθηση (Goodman, 2005). Απαιτείται δηλαδή, μια γνωστική διεργασία για την αισθητηριακή αντίληψη, που για τον φιλόσοφο έρχεται μέσα από την γλώσσα.

Το κοίταγμα λοιπόν, πρέπει να γίνεται υπό την προϋπόθεση της πληροφορίας. Αν για παράδειγμα κοιτάζω έναν αυθεντικό πίνακα κι ένα πλαστό και γνωρίζω ποιος είναι ποιος, αυτό

μου δίνει την δυνατότητα, παρατηρώντας τις διαφορές, να προσλάβω σημαντικές πληροφορίες. Και αυτό το κοίταγμα θα μου δώσει την εμπειρία και τις βάσεις, για μελλοντικά κοιτάγματα (Avital & Dolanska, 2023; Goodman, 2005). Επομένως, η αισθητική διαφορά των δυο έργων μου επιβεβαιώνει την ύπαρξη διαφορών, η οποία με την σειρά της με μαθαίνει να διακρίνω αυτές στο μέλλον και παράλληλα, τροποποιούν την τωρινή μου εμπειρία (Goodman, 2005). Το βασικό λοιπόν, ζήτημα είναι το πώς πρέπει να κοιτάζω.

Αν το κοίταγμα μου είναι περιορισμένο και δεν μπορώ να διακρίνω τις διαφορές, τότε αναιρείται η αυθεντικότητα κι εξισώνεται με την πλαστογραφία. Διακυβεύεται δηλαδή το θέμα της πατρότητας. Αν δεν είμαι σε θέση να διακρίνω έναν αυθεντικό Ρεμπράντ, σημαίνει ότι επειδή δεν κατέχω την πληροφορία, που μου παρέχει μια προηγούμενη εμπειρία, δεν έχω κα τα κατάλληλα παραδείγματα-εφόδια να επεξεργαστώ το έργο. Η πατρότητα για τον Nelson Goodman είναι πρώτιστης σημασίας, καθώς δίνει την κυριότερη πληροφορία για το έργο, το ποιος το έφτιαξε (Goodman, 2005).

Τί γίνεται όμως στην περίπτωση της μουσικής; Ένα μουσικό έργο μπορεί να αναπαραχθεί αμέτρητες φορές, καθώς αυτός είναι και ο σκοπός του. Για έναν πίνακα το πρωτότυπο θα είναι για πάντα το αυθεντικό. Σε αυτό το πρόβλημα ο Goodman απαντά με την διάκριση των έργων τέχνης σε αυτογραφικά και σε αλλογραφικά. Το αυτογραφικό έργο καταδηλώνει τον εαυτό του. Το αλλογραφικό δεν καταδηλώνει τον εαυτό του (Textor, 2008). Πιο συγκεκριμένα. Τα αλλογραφικά έργα, στα οποία κατατάσσονται η μουσική και η λογοτεχνία, είναι μορφές τέχνης των οποίων η ταυτότητα ορίζεται σε γενικές γραμμές. Δεν υπάρχει δηλαδή, συντακτική πυκνότητα. Ένα ακριβές αντίγραφο του *Languages of Art* είναι απλά ένα πρωτότυπο έργο σε αντιγραφή. Μια εκτέλεση της *Λίμνης των Κύκνων* του Τσαϊκόφσκι θα είναι πάντα μια εκτέλεση του αυθεντικού έργου (Robinson, 2000).

Από την άλλη πλευρά, τα αυτογραφικά έργα λόγω της συντακτικής τους πυκνότητας δεν έχουν διακριτούς χαρακτήρες, που μπορούν να αντιγραφούν πιστά. Έτσι είναι αναγνωρίσιμα μόνο από την ιστορία δημιουργίας τους, η οποία δεν μπορεί να αναπαραχθεί (Guczalski, 2022). Επίσης, άλλη μια βασική διαφορά των δύο αυτών κατηγοριών είναι ότι τα μεν πρώτα είναι έργα δύο σταδίων ενώ τα δεύτερα ενός σταδίου. Δηλαδή, ένα μουσικό έργο αποτελείται από δύο στάδια, της σύνθεσης και της εκτέλεσης. Ένας ζωγραφικός πίνακας ολοκληρώνεται μόλις γίνει και η τελευταία πινελιά (Goodman, 2005). Έτσι, η κύρια διαφορά των αλλογραφικών και των αυτογραφικών έργων έγκειται στην σημειογραφία τους: στην παρτιτούρα υπάρχει η

εκτέλεση και η επανεκτέλεση, στον πίνακα η σημειογραφία είναι οριστική και τελική (Black, 1971).

Στα αυτογραφικά έργα λοιπόν, η πλαστογραφία αναιρεί την ιστορικότητα και την ταυτότητα του έργου. Στα αλλογραφικά κάτι τέτοιο δεν υφίσταται (Verning, 2009). Οι συστατικές δηλαδή ιδιότητες καθορίζουν το έργο και όχι οι ενδεχομενικές. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι ένα πλαστό έργο δεν μπορεί να είναι καλύτερο από το πρωτότυπο. Συμπερασματικά όμως θα πούμε ότι, ένα πλαστό έργο είναι αυτό το οποίο ψευδώς ισχυρίζεται ότι φέρει την ιστορία παραγωγής του (Goodman, 2005). Μιμείται την όψη αλλά ουσιαστικά δεν συμμετέχει στο ίδιο σύστημα αναφοράς με το πρωτότυπο. Η καταδήλωση του αυθεντικού μπορεί να διαπιστωθεί μόνο με την σημειογραφία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: LANGUAGES IN ARTS

Στα κοινά γλωσσικά συστήματα έχουμε άπειρες επιλογές χρήσης τους, καθώς υπάρχει πλουραλισμός μέσων. Έχουμε στην κατοχή μας ένα τεράστιο οπλοστάσιο εργαλείων και τρόπων, που πραγματικά η γλώσσα μοιάζει με άπειρη και ατελής. Κι αυτό συνδέεται με τον κόσμο μας. Η πραγματικότητα δεν είναι πεπερασμένη, αλλά μια μεγάλη δεξαμενή, χωρίς πάτο γεμάτη από ιδέες, πράγματα, εικόνες, ήχους... Κι αφού η γλώσσα συγκροτεί την πραγματικότητα, είναι και αυτή άπειρη (Bruner, 1986).

Ο Nelson Goodman λέει ότι η χρήση της γλώσσας σημαίνει τη λύση των προβλημάτων προβολής (Goodman, 2005). Αυτό σημαίνει ότι, με το να χρησιμοποιούμε μια γλώσσα, με τον τρόπο που την θέτουμε, μπορούμε να παρουσιάζουμε το πως μας προβάλλονται τα πράγματα. Ωστόσο, αυτή η επιλογή των όρων και του τρόπου που συντάσσουμε τη γλώσσα που χρησιμοποιούμε, ενέχει την προϋπόθεση της επιλογής. Δηλαδή το πώς προβάλουμε την πραγματικότητά μας είναι θέμα επιλογής και άρα είναι υποκειμενική υπόθεση. Πρόκειται για μια κατασκευή.

Το ζήτημα που θέτει ο Goodman είναι το πώς γίνεται αυτή η επιλογή, με τι κριτήρια γίνονται οι εκάστοτε επιλογές. Πώς επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε κάτι μέσα σε αυτόν τον πλουραλισμό εναλλακτικών; Η διαδικασία επιλογής για τον Goodman βασίζεται στην γνώση και την μάθηση (Goodman, 2005). Η γνώση εν πολλοίς βασίζεται σε πολλούς παράγοντες. Ένας από αυτούς είναι η εμπειρία και η συνήθεια. Το ίδιο συμβαίνει και με την γλώσσα (Seide, 2009; Elgin, 2000).

Στις διαλεκτικές γλώσσες λοιπόν χρειάζεται να πάρουμε πολλές και διαφορετικές αποφάσεις σχετικά με την προβολή. Αυτό συμβαίνει γιατί κάθε αντικείμενο συμμορφώνεται με πολλά κατηγορούμενα. Μπορούν να εφαρμοστούν δηλαδή, πολλές ετικέτες. Και οι ετικέτες που θα χρησιμοποιηθούν θα πρέπει να είναι ορθές και να αποκαλύπτουν το νόημα και τη σημασία του αντικειμένου (Moshhammer, 2017). Στα σημειολογικά συστήματα όμως, δεν ισχύει κάτι τέτοιο. Σε αυτά τα συστήματα είναι καθορισμένα τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται. Και αυτά τα σύμβολα καθορίζονται από το σύστημα που επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε. Πιο συγκεκριμένα, τα σύμβολα που επιλέγουμε να εφαρμόσουμε, είναι ήδη προεπιλεγμένα, από την επιλογή του συστήματος, που αποφασίσαμε να χρησιμοποιήσουμε (Goodman, 2005).

Αυτό που ουσιαστικά λέει ο Goodman είναι ότι, τα σημειολογικά συστήματα είναι κατά κάποιον τρόπο αυτάρκη, υπό την έννοια ότι δεν χρειάζονται αυτόν τον πλουραλισμό γιατί πολύ απλά, όλα είναι προσδιορισμένα. Αν αλλάξει ένας όρος και χρησιμοποιηθεί ακόμα κι ένα συνώνυμο του, το σύστημα αυτό θα αλλάξει ριζικά (Elgin, 2000).

Ο Goodman κάνει αυτή την επισήμανση για να στηρίξει την θεωρία των συμβόλων στις Τέχνες. Αφού τα σημειογραφικά συστήματα λειτουργούν με έναν τρόπο ανθεκτικό ως προς το νόημα, ουσιαστικά επικυρώνουν την αυθεντικότητα και κατά κάποιο τρόπο εισάγουν μια «πλατφόρμα» αντικειμενικού. Έτσι, χρησιμοποιώντας αυτά τα συστήματα στις Τέχνες πιστοποιεί μια κοινή γλώσσα μετάφρασης αυτών.

4.1 Παρτιτούρες και Μουσική

Στην μουσική το σημειογραφικό σύστημα που χρησιμοποιείται είναι η παρτιτούρα. Ο Goodman χαρακτηρίζει την παρτιτούρα ως χαρακτήρα ενός σημειογραφικού συστήματος, ως σύνολο δηλαδή συμβόλων, αποτυπωμένων σε γραφή που είναι η ίδια σε όλο τον κόσμο, όπως και οι αριθμοί. Η ιστορία λέει ότι οι παρτιτούρες έκαναν την εμφάνισή τους μαζί με τα πληκτροφόρα όργανα μουσικής, αφού οι νότες τους ήταν διακριτές στα πλήκτρα (Goodman, 2005).

Για να είναι όμως ένα σύστημα σημειογραφικό πρέπει να συμμορφώνεται στα σημαντικά και στα συντακτικά απαιτούμενα. Δηλαδή, τα σύμβολα να είναι διακριτά, διαζευκτά και αυτόνομα. Επίσης να μην υπάρχει πλεονασμός και αμφισημία. Ως προς την εγγραφή της μουσικής, τα βασικά σημεία γραφής είναι οι νότες, τα κλειδιά, ο χρόνος, το τέμπο, ακόμα και το ίδιο το πεντάγραμμο (Gurke, 2025). Όλα αυτά τα γραφήματα, τα σημεία που αποτυπώνονται και

διαβάζονται αποτελούν την μουσική σημειογραφία, και η πλήρης συμμόρφωση σε αυτήν αποτελεί γνήσια περίπτωση, γνήσια ανα-παραγωγή του έργου (Goodman, 2005).

Οποιαδήποτε απόκλιση από αυτή, ακόμα και μια λάθος νότα, αλλάζει το έργο και δεν αποτελεί αναπαράστασή του. Όπως λέει για παράδειγμα ο Goodman, μια ακολουθία λαθών μπορεί να μετατρέψει την *Πέμπτη Συμφωνία* του Μπετόβεν, στα *Τρία Τυφλά Ποντικάκια* (Goodman, 2005). Επίσης, είναι απαραίτητο να υπάρχει ένα όριο στους φθόγγους-νότες, να είναι δηλαδή μετρήσιμοι και πεπερασμένοι. Να υπάρχει ακόμη διακριτότητα, αλλά όχι ακριβής περιγραφή (Goodman, 2005). Οι παρτιτούρες λοιπόν, αποτελούν σημειογραφικά συστήματα γραφής της μουσικής, εφόσον μένουν πιστά στα παραπάνω, τηρούν δηλαδή τους κανόνες, που διέπουν όλα τα σημειογραφικά συστήματα.

Ωστόσο, αυτό ισχύει για την αναλυτική παρτιτούρα (νότες) και όχι για την ταμπλατούρα, η οποία δεν χρησιμοποιεί τους μουσικούς φθόγγους, αλλά αριθμούς και τη συνανατάμε κυρίως σε έγχορδα όργανα. Πρόκειται για πιο ελεύθερη και χωρίς ιδιαίτερες γνωσιακές απαιτήσεις μέθοδο καταγραφής (Πώς να διαβάσετε μια ταμπλατούρα, 2014). Ο Goodman θεωρεί ότι αυτό το είδος σημειογραφικού συστήματος δεν πληροί τα συντακτικά και σημαντικά απαιτούμενα για να θεωρηθεί γνήσιος σημειογραφικός χαρακτήρας. Δεν ορίζεται για παράδειγμα ο χρόνος και ο ρυθμός, δεν υπάρχει διακριτότητα και ξεκάθαρη εννοιολόγηση του συμβόλου (Goodman, 2005).

Ωστόσο, παρατηρεί και ο ίδιος ότι στην παρτιτούρα είναι πολύ πιθανός ένα πλεονασμός, ο οποίος όμως βρίσκεται στο δεύτερο μέρος της μουσικής καταδήλωσης, το οποίο είναι η εκτέλεση. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τις νότες, που ουσιαστικά αποτελούν το αλφαβητάρι της μουσικής, εξίσου σημαντικό ρόλο παίζει και εκτέλεση, η αποτύπωση δηλαδή στο όργανο των γλωσσικών συμβόλων της μουσικής. Εκεί λοιπόν, μπορεί να υπάρχει πλεονασμός στις εκτελέσεις, υπό την έννοια ότι κάθε εκτέλεση είναι διαφορετική. Στην μουσική εμφανίζεται το εξής παράδοξο ως προς την εγγραφή: μια παρτιτούρα, που είναι πιστό αντίγραφο σημειολογικά ως προς την πρωτότυπη, δεν είναι πλαστή, όπως θα συνέβαινε με έναν πίνακα, αλλά εξίσου ταυτόσημη με την αυθεντική. Αυτό συμβαίνει γιατί μεν η παρτιτούρα δεν είναι η γνήσια αλλά η εκτέλεση -υπό την προϋπόθεση ότι θα ακολουθεί πιστά την παρτιτούρα- είναι (Goodman, 2005). Κι έτσι η μουσική ανήκει στην περίπτωση των αλλογραφικών έργων, σύμφωνα με την διάκριση του Goodman.

Τι συμβαίνει όμως στην περίπτωση του αυτοσχεδιασμού, όταν δηλαδή δεν υπάρχει σημειογραφία και ο καλλιτέχνης απλά παίζει μουσική, χωρίς οδηγό; Και σε αυτή την

περίπτωση, ο Goodman αναγνωρίζει ότι και αυτή η μορφή είναι αυθεντικό έργο, καθώς οι νότες που παίζονται στην τύχη, είναι χαρακτήρες του γενικότερου σημειογραφικού συστήματος μουσικής. Μια νότα Ντο θα είναι πάντα μια νότα Ντο... (Goodman, 2005).

Ωστόσο, το ίδιο δεν ισχύει για τις περιπτώσεις που η μουσική παράγεται με ηλεκτρονικά μέσα και η ανθρώπινη συμμετοχή περιορίζεται απλά στην σύνθεση. Αυτή είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση καθώς, αυτή η συγκεκριμένη μουσική παραγωγή δεν εμπεριέχει κανένα είδος σημειογραφίας. Αυτό την κάνει να στερείται ελευθερίας, αφού το έργο «υποχρεούται» να ακολουθεί τη συγκεκριμένη υπολογιστική κατεύθυνση, που δίνει ο καλλιτέχνης (Goodman). Κι επειδή, τα μουσικά αυτά έργα είναι κλειστά συστήματα και δεν μπορούν να αναπαραχθούν, ανήκουν στα αυτογραφικά έργα (Goodman, 2005).

Η μουσική ως τέχνη, είναι ένα καθαρό παράδειγμα εφαρμογής συμβολικών συστημάτων (με όλες τις εξαιρέσεις) λόγω της φύσης της. Ο Nelson Goodman δεν ήταν ο μόνος που εφήρμοσε μια θεωρία ταξινόμησης αυτής. Ο Έρχαρτ Καρκόσκα (Erhardt Karkoschka) ακολούθησε μια διαφορετική κατεύθυνση πάνω στην μουσική σημειογραφική ανάλυση, η οποία θυμίζει περισσότερο διάγραμμα (Goodman, 2005).

4.2 Σκίτσο και Ζωγραφική

Κανείς θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι όπως η παρτιτούρα αποτελεί σημειογραφικό σύστημα για την μουσική, έτσι και το σκίτσο θα μπορούσε να αποτελέσει τέτοιο σύστημα για την ζωγραφική. Ωστόσο, κάτι τέτοιο ο Nelson Goodman το αποκρούει από την αρχή.

Το πρόβλημα με το σκίτσο και γενικότερα με την ζωγραφική είναι ότι δεν διαθέτει κανένα σύστημα σημειογραφικό. Δεν έχει γλώσσα (Goodman, 2005). Ένα σκίτσο ή ένας πίνακας ζωγραφικής δεν ακολουθούν τους κανόνες (πχ. δεν υπάρχει σημαντική ή συντακτική διαφοροποίηση), που ακολουθεί η παρτιτούρα, ως συμβολικό μέσο για την μετάδοση του νοήματος (Lopes, 2000). Τα έργα αυτής της κατηγορίας είναι ανεξάρτητα, δεν ορίζουν και δεν ορίζονται. Είναι τα ίδια τα έργα (Goodman, 2005). Και για αυτόν ακριβώς τον λόγο ανήκουν στην κατηγορία των αυτογραφικών έργων.

Θα μπορούσαμε βέβαια, να ταξινομήσουμε τα σκίτσα και τους ζωγραφικούς πίνακες σε ένα σύστημα, του οποίου τα προαπαιτούμενα θα κατασκευάζαμε, αλλά ακόμα και σε αυτή την περίπτωση θα ήταν αδύνατο να ταξινομηθούν αυτά τα έργα. Αυτό συμβαίνει διότι το σκίτσο

και η ζωγραφική δεν μπορούν να αποτελέσουν δείγματα ή χαρακτήρες ενός σημειογραφικού συστήματος.

Ωστόσο, σύμφωνα με τον Goodman, θα πρέπει να υπάρχει ένας τρόπος ερμηνείας αυτού του είδους των έργων. Πρέπει το έργο να μπορεί να είναι κατανοητό σε όλους και αυτό προϋποθέτει ένα σύστημα αποκωδικοποίησης και μεταγλώττισης. Το ερώτημα ουσιαστικά που τίθεται είναι αν και πότε ένα αυτογραφικό έργο μπορεί να μετατραπεί σε αλλογραφικό (Goodman, 2005). Σε αυτό το πρόβλημα η απάντηση που δίνει ο Goodman είναι η απελευθέρωση αυτού του είδους των έργων από το πλαίσιο της και η κατάταξή τους σε τάξεις.

Ένας πίνακας λοιπόν, θα μπορούσε να «συμμορφώνεται» σε τάξεις, σε είδη ταξινομήσεων δηλαδή, προκειμένου να μπορεί να κατηγοριοποιηθεί. Για παράδειγμα, θα μπορούσε ένα σχήμα ταξινόμησης να είναι οι διαστάσεις ή το χρώμα του έργου. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν μπορεί να εφαρμοσθεί τελικά. Πάντα κάτι θα μένει εκτός, πάντα κάτι θα είναι σημείο μη συμμόρφωσης με το σύστημα (Elgin, 2009). Αν ένας χαρακτήρας ενός έργου ανήκει σε μια τάξη, αυτό δεν συνιστά ότι η τάξη είναι έργο. Επίσης η ιστορική αντοχή μιας τάξης δεν κρίνει αν αυτή είναι έργο (Goodman, 2005).

Αν υιοθετούσαμε τελικά ένα συμβολικό σύστημα που να δειγματίζει την ζωγραφική, τότε αυτός ο δειγματισμός θα ήταν διττός. Από την μια, οι χαρακτήρες που θα ταίριαζαν σε μια τάξη θα μας καθοδηγούσαν σε μια γενικευμένη ταξινόμηση και από την άλλη οι κατηγορίες των ταξινομήσεων θα οδηγούσαν σε ένα κοινό σημείο αναφοράς (Goodman, 2005). Πιο αναλυτικά, αν παίρναμε ένα ή περισσότερα δείγματα ενός πίνακα και τα ταξινομούσαμε ως σημειογραφικό σύστημα, πχ. κόκκινο χρώμα, στρογγυλό σχήμα.. τότε όλοι οι πίνακες με τα ίδια χαρακτηριστικά (κόκκινο και στρογγυλό) θα υποχρεούνταν να ανήκουν στο ίδιο σύστημα. Αυτό δεν μπορεί να ισχύσει στα αλλογραφικά έργα.

Ο μόνος τρόπος να υπάρξει μια στοιχειώδης νομιμοποίηση ενός σημειογραφικού συστήματος των έργων αυτών θα μπορούσε να είναι μια προηγούμενη καταχώρηση. Αυτό θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πρότυπο ή ως πλαίσιο αναφοράς, αλλά και πάλι όχι ως έγκυρη σημειογραφία. Σε αυτό το σημείο ο Goodman ξεκαθαρίζει ότι αυτή η πρότερη καταχώριση δεν σχετίζεται με την ιστορία παραγωγής. Είναι ανιστόρητη και ασύγχρονη (Goodman, 2005).

Για να είναι έγκυρη μια καταχώρηση θα πρέπει να στηρίζεται από έγκυρα σημειογραφικά σύστημα. Πρέπει δηλαδή, οι όροι αυτού του συστήματος να είναι και αυτοί έγκυροι. Κι αυτό συνδέεται άμεσα με τον τρόπο που βλέπουμε κι ερμηνεύουμε τα έργα τέχνης (Goodman, 2005; Marcos, 2025). Αυτό σημαίνει πρακτικά, ότι κανείς θα πρέπει να ξέρει να «βλέπει», να

κατανοεί και να ταξινομεί ένα πίνακα ζωγραφικής. Πχ. για να είναι σε θέση κανείς να αναγνωρίσει έναν Kandinsky, θα πρέπει να έχει εξοικειωθεί με τα έργα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, ο Goodman επιμένει ότι δεν υπάρχει η δυνατότητα ύπαρξης σημειογραφικού συστήματος στην ζωγραφική και στο σχέδιο και γενικά στα αυτογραφικά έργα.

4.3 Σενάριο και Λογοτεχνία

Ο Paul Ricoeur (1913-2005) είχε πει κάποτε ότι οι «ιστορίες είναι μοντέλα επανα-περιγραφής του κόσμου» (Bruner, 1985). Αυτή είναι μια δήλωση που ουσιαστικά συμπυκνώνει ολόκληρη την φιλοσοφία του Goodman για τις Τέχνες. Η γλώσσα αποτελεί το βασικότερο μέσο με το οποίο μεταφράζεται η πραγματικότητα του καθενός. Και συνεπώς, αποτελεί το συμβολικό σύστημα μετάφρασης του κόσμου (Bruner, 1985).

Τα λογοτεχνικά είδη αποτελούν την μετεγγραφή των σκέψεων, της εσωτερικής γλώσσας του συγγραφέα, του ποιητή, του σεναριογράφου. Τα κείμενα λοιπόν, αποτελούν χαρακτήρες σημειογραφικών χαρακτήρων. Δεν προσδιορίζονται ως καθολικοί, όπως οι παρτιτούρες, αφού κάθε κείμενο είναι μετεγγραμμένο σε κάποια γλώσσα και όχι σε μια κοινή γλώσσα για όλους, αλλά αναγνωρίζονται από τον Nelson Goodman ως σημειογραφικοί (Goodman, 2005). Τα λογοτεχνικά είδη πληρούν λοιπόν τα συντακτικά απαιτούμενα αλλά όχι τα σημαντικά.

Αυτό οφείλεται στο ότι οι χαρακτήρες της παρτιτούρας έχουν διαφορετική σχέση με την μουσική από ότι έχουν τα γράμματα με τον λόγο. Οι χαρακτήρες του προφορικού λόγου είναι εκφορές ενώ του γραπτού είναι εγγραφές κι επομένως αυτό τις καθιστά διαφορετικές γλώσσες (Goodman, 2005). Βέβαια αυτές οι δυο γλώσσες είναι συγγενείς μεταξύ τους. Οι χαρακτήρες που τις αποτελούν μπορούν να ανήκουν και στις δυο. Για παράδειγμα ένα γράμμα (πχ.Σ) αναγνωρίζεται και στον προφορικό και στον γραπτό λόγο. Η διαφορά στο πώς αποτυπώνεται στο σημειογραφικό σύστημα είναι αυτή που διαφοροποιεί και τα δυο αυτά είδη. Για αυτό ο Goodman θεωρεί ότι είναι πιο «βολικό» να αναγνωρίζουμε ότι ένας χαρακτήρας ανήκει εν μέρει και στα δύο συστήματα (Goodman, 2005).

Η σύγκριση ανάμεσα σε ένα λογοτεχνικό έργο και σε μια μουσική παρτιτούρα συχνά είναι παραπλανητική. Όπως διευκρινίζει ο Goodman, ο γραπτός λόγος μπορεί να παραλληλιστεί με την παρτιτούρα, καθώς και τα δυο είδη φέρουν εγγραφές. Αλλά για την λογοτεχνία το ζήτημα είναι πιο περίπλοκο. Ενώ η παρτιτούρα σε συνδυασμό με την εκτέλεσή της αποτελούν το

μουσικό έργο, το λογοτεχνικό έργο αποτελεί το ίδιο το έργο (Goodman, 2005). Δεν είναι η σημειογραφία που κάνει την διαφορά αλλά το ότι το ίδιο το κείμενο αποτελεί το έργο. Εμπεριέχει σημειογραφικό σύστημα και προσδιορίζεται κάθε φορά από αυτό.

Για να κατανοήσουμε ακριβώς αυτή την διαφοροποίηση είναι σημαντικό να κατανοήσουμε τη σχέση των όρων και στο τι καταδηλώνουν αυτοί. Στην παρτιτούρα η νότα Ντο θα είναι πάντα η νότα Ντο και πάντα θα εκτελείται ως Ντο. Αντίθετα στο κείμενο μια λέξη αλλάζει κάθε φορά νόημα (Goodman, 2005). Πιο αναλυτικά, αν το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται σε ένα γραπτό κείμενο συμμορφώνεται στην πρωτογενή λειτουργία της, τότε σε αυτή την περίπτωση αποδίδει ως εργαλείο της γλώσσας (συγκλίνει στην περίπτωση της σχέσης παρτιτούρας και μουσικής). Στην περίπτωση όμως που εξυπηρετεί μια πιο πολύπλοκη γλωσσική εργασία, τότε το κείμενο αυτονομείται (Goodman, 2005; Moshhammer, 2017).

Ο γραπτός λόγος δεν είναι αυτόνομος από τον προφορικό. Τον προφορικό όμως λόγο τον καθοδηγεί και τον νοηματοδοτεί η σκέψη μας. Στις πολύπλοκες αποτυπώσεις της γλώσσας απαιτείται η μετάφραση του κειμένου, η κατανόησή του (Wang, 2021). Και απαιτεί και γνώση της χρήσης του χαρακτήρα. Ένας χαρακτήρας σε μια άλλη γλώσσα αποτελεί διαφορετική εγγραφή γιατί αναφέρεται σε διαφορετικό σύστημα. Έτσι η αλλαγή ενός χαρακτήρα σε ένα σενάριο ή γραπτό κείμενο αποτελεί παραχάραξη του έργου και ουσιαστικά ακυρώνει την εγκυρότητα του έργου. Για τον Goodman δηλαδή αν σε μια εκτύπωση ενός πρωτότυπου έργου μπει ένας λάθος χαρακτήρας, το έργο δεν είναι το πιστό αντίγραφο του αυθεντικού και συνεπώς δεν είναι το ίδιο το έργο. Το ίδιο ισχύει για την μετάφραση ενός κειμένου σε άλλη γλώσσα (Goodman, 2005).

4.4 Χορός

Σε κάποιες Τέχνες, τα σημειογραφικά συστήματα είναι διακριτά και σε κάποιες είναι τουλάχιστον εφικτά. Στην περίπτωση του χορού όμως, τα πράγματα είναι πιο σύνθετα. Αυτό συμβαίνει γιατί ενώ μπορεί και λειτουργεί ως αναπαραστατικό μέσο, διαπερνάται από την παροδικότητα.

Ειδικότερα, ο χορός έχει χαρακτηριστικά και από τα αλλογραφικά και από τα αυτογραφικά έργα. Διαθέτει την εικονικότητα όπως ένας πίνακας ζωγραφικής (αυτογραφικό έργο), αλλά και την χρονικότητα που έχει η μουσική (αλλογραφικό έργο). Επίσης, ο χορός στην εκτέλεσή του εμπεριέχει και την συμμετοχή και άλλων παραγόντων και πρωτίστως της ανθρώπινης

απόδοσης. Για να μπορέσει ο Goodman να κατατάξει τον χορό σε κάποιο σημειογραφικό σύστημα έπρεπε να εντοπίσει τις ταξινομήσεις των τάξεων αυτής της τέχνης (Hall, 2015). Και αρχικά να αποδείξει αν η πιστή απόδοση μιας χορογραφίας αποτελεί γνήσια αναπαράσταση.

Ο Goodman σε αυτή την περίπτωση θα χρησιμοποιήσει το σημειογραφικό σύστημα του Rudolf Laban, γνωστό ως *Labanotation* (Goodman, 2005). Πρόκειται για ένα οργανωμένο και αναλυτικό σύστημα ταξινόμησης, το οποίο, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Goodman, κατασκευάζει μια εικόνα του χορού ως *ζωγραφική με αριθμούς* (Hall, 2015). Σε αυτό το σχήμα ο Laban κάνει πολύ προσεχτικά βήματα, αποφεύγοντας παρανοήσεις και παγίδες.

Πιο συγκεκριμένα, το Labanotation κινείται σε τέσσερις άξονες: στην κατεύθυνση, στην διάρκεια, στο επίπεδο και στο μέρος του σώματος. Αυτοί οι τέσσερις άξονες καταγράφονται πάνω σε ένα πεντάγραμμο με συγκεκριμένους χαρακτήρες. Η κατεύθυνση δηλώνει προς τα που κινείται το σώμα και αναπαριστάται συνήθως με ένα βέλος. Η διάρκεια της κίνησης αποδίδεται με το μήκος του βέλους πάνω στο πεντάγραμμο. Το επίπεδο δηλώνει το ύψος της εκτέλεσης της κίνησης (στις μύτες, ή στο πάτωμα) και δηλώνεται με το ανάλογο χρώμα. Και τέλος, η θέση του συμβόλου πάνω στο πεντάγραμμο δηλώνει ποιο μέρος του σώματος κινείται (Goodman, 2005; Κουτσούμπα, 2005).

Ωστόσο, ο Goodman θεωρεί ότι το σύστημα αυτό, αν και αποτελεί μια σοβαρή προσπάθεια σημειογραφικής ταξινόμησης, είναι υπέρμετρα διαλεκτικό σε σχέση με την αυστηρότητα των συμβολικών συστημάτων, που επιδιώκει ο ίδιος να επικυρώσει. Κι αυτό γιατί το Labanotation περιλαμβάνει πολλά σημειογραφικά υποσυστήματα, τα οποία αφήνουν εκτεθειμένη την σημαντική διαζευκτότητα και την συντακτική διαφοροποίηση (Goodman, 2005). Αυτή η πολυφωνία είναι αμφίσημη για τον Goodman. Από την μια είναι μια σημαντική και αναγνωρίσιμη προσπάθεια σημειογραφικής ταξινόμησης αλλά από την άλλη δεν μπορεί να είναι συνεπής, λόγω του ανθρώπινου παράγοντα. Για αυτό ο χορός κατατάσσεται από τον Goodman στις αλλογραφικές τέχνες, αλλά με κάποιες επιφυλάξεις (Goodman, 2005).

4.5 Αρχιτεκτονική

Κι ενώ στις παραπάνω κατηγορίες ο όρος Τέχνη είναι συνειρμικά επιβεβαιωμένος για την Αρχιτεκτονική δεν είναι και τόσο ξεκάθαρο. Το ερώτημα για το αν η αρχιτεκτονική είναι Τέχνη υπήρξε πεδίο ερευνών, συζητήσεων και θεωριών. Για τον Goodman η απάντηση είναι ξεκάθαρη: η αρχιτεκτονική είναι Τέχνη καθώς είναι και αυτή ένας μηχανισμός αναπαράστασης, αναφοράς και μεταφοράς νοήματος (Ammon, 2009).

Το πρόβλημα όμως με την αρχιτεκτονική είναι ότι, δεν είναι ξεκάθαρο αν ανήκει στα αλλογραφικά ή στα αυτογραφικά έργα. Ο Goodman ακολουθεί δύο κατευθύνσεις στην αρχιτεκτονική. Αρχικά, ερευνά το πως η συγκεκριμένη τέχνη μπορεί να συσχετιστεί με τα σημειογραφικά συστήματα και έπειτα, εξετάζει αν μπορούν να ανιχνευθούν συμβολισμοί στα χαρακτηριστικά των κτιρίων. Καταλήγει λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι, όπως και η μουσική έτσι και η αρχιτεκτονική είναι τέχνη δύο σταδίων (Ammon, 2009).

Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο στάδιο περιλαμβάνει το σχέδιο. Αυτό το σχέδιο ταιριάζει με την έννοια του σκίτσου, καθώς αποτελεί την καταγραφή της νοητής εικόνας, που έχει ο καλλιτέχνης στο μυαλό του. Αλλά και πάλι, δεν είναι μια καθαρή περίπτωση σκίτσου. Ένα σχέδιο φέρει ξεκάθαρους σημειογραφικούς χαρακτήρες, όπως διαστάσεις, γραμμές, γωνίες, αριθμούς. Θα μπορούσε δηλαδή να ταυτιστεί και με ένα σενάριο. Αυτή η ιδιάζουσα περίπτωση του αρχιτεκτονικού πεδίου καταχωρείται και στα αλλογραφικά και στα αυτογραφικά έργα. Είναι και διάγραμμα και παρτιτούρα (Goodman, 2005).

Το δεύτερο στάδιο έχει σχέση με την εκτέλεση. Αλλά αυτή τη φορά η εκτέλεση δεν είναι ίδια σε κάθε σχέδιο, όπως ισχύει με την μουσική. Τα υλικά, οι τεχνοτροπίες, ακόμα και οι εκτελεστές του έργου (τεχνίτες) επαφίονται στην βούληση του αρχιτέκτονα. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι, ακόμα και η πιστή εκτέλεση του ίδιου αρχιτεκτονικού σχεδίου, δεν μπορεί να είναι ίδια σε κάθε περίπτωση. Δύο κτίρια δηλαδή δεν αποτελούν περιπτώσεις του ίδιου έργου, ή καλύτερα δυο περιπτώσεις του ίδιου έργου δεν είναι ξεκάθαρο αν αποτελούν ακριβείς εκτελέσεις του (Goodman, 2005).

Επίσης, τα αρχιτεκτονικά κτίρια δεν είναι εφήμερα αλλά αποκτούν ιστορικότητα. Για παράδειγμα, θα μπορούσαμε κάλλιστα να φτιάξουμε ένα ακριβές αντίγραφο του Taj Mahal, αλλά ποτέ δεν θα είναι ταυτόσημό του, σημειογραφικά και συμβολικά. Η ρεπλίκα αυτή θα είναι αδύνατον να κατέχει την ιστορικότητα του γνήσιου (Werning, 2009).

Έτσι, ο Goodman κατατάσσει την αρχιτεκτονική σε ένα υβριδικό σημειογραφικό σύστημα, που συνδυάζει στοιχεία και αλλογραφικών και αυτογραφικών έργων. Στην περίπτωση αυτή τα στοιχεία που ταυτοποιούν την συγκεκριμένη τέχνη, εφόσον είναι έγκυρα στην κλίμακα του Goodman, μπορούν να αποτελέσουν βάσιμο παράγοντα συν-καταχώρισης αυτής και στις δύο κατηγορίες έργων (Werning, 2009).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

5.1 Σημειογραφικά Συστήματα

Ο πυρήνας της θεωρίας του Nelson Goodman για την Τέχνη είναι η αναφορά. Ο όρος αυτός ενσαρκώνεται στα σημειογραφικά συστήματα και σε ότι αυτά αντιπροσωπεύουν. Και συγκεκριμένα η αναφορά ανήκει σε όλες τις περιπτώσεις του αντιπροσωπεύειν (Bruner, 1986).

Η αναφορά για τον Goodman δηλώνει κάτι. Ένα έργο δεν μιμείται κάτι, αλλά είναι αυτόνομο και η αναπαράσταση αυτού που αντιπροσωπεύει έχει ιδιότητες που ενυπάρχουν μέσα στο ίδιο το έργο. Η μίμηση του Goodman δεν είναι η μίμηση που εννοούσε ο Πλάτωνας. Η γλώσσα δεν λειτουργεί ως ακριβής αναπαράσταση του κόσμου και των Ιδεών (Wang, 2021). Η γλώσσα ικανοποιεί τα συντακτικά απαιτούμενα της διαφοροποίησης και της διαζευκτότητας, ενώ τα σημειογραφικά συστήματα ακολουθούν και τα πέντε απαιτούμενα της συντακτικής και σημαντικής πυκνότητας. Σε πρακτικό επίπεδο, αυτή η διαφοροποίηση φαίνεται στην απεικόνιση σε σχέση με την περιγραφή, το αναπαραστατικό από το λεκτικό και τους πίνακες από τα ποιήματα (Goodman, 2005).

Το σημειογραφικό σύστημα είναι κατά κάποιο τρόπο η επίσημη μετάφραση ενός έργου Τέχνης. Αν δεν υπάρχει σημειογραφικό σύστημα δεν μπορεί να υπάρξει αναπαράσταση, καθώς δεν υφίσταται αυτοτελώς. Μόνο με ένα συμβολικό σύστημα μπορεί να γίνει κατανοητή η Τέχνη, ισχυρίζεται ο Goodman. Κι αυτό γιατί, όπως εξηγεί τα συστήματα αυτά λόγω της πυκνότητας και τις σχέσεις των συμβόλων μέσα σε αυτά εξηγούν και συνδέουν τα συστήματα των Τεχνών.

Για παράδειγμα, στην ζωγραφική το σύστημα πρέπει να είναι πυκνό καθώς υπάρχει συνέχεια στην πινελιά. Δεν μπορεί δηλαδή μια γραμμή σε ένα έργο να διακοπεί ξαφνικά, δεν χωράει να μπει κάτι άλλο. Αντίθετα στην μουσική, ανάμεσα στις νότες υπάρχουν διαστήματα. Σε αυτή την περίπτωση τα σύμβολα είναι διακριτά και συνεπώς μπορεί να εισχωρήσει ανάμεσά τους και τρίτος χαρακτήρας (Goodman, 2005). Η συντακτική πυκνότητα λοιπόν, διαχωρίζει τα συστήματα σε αναλογικά και πυκνά και διακριτά και διαφοροποιημένα. Στα διαφοροποιημένα ανήκουν και τα γλωσσικά συστήματα.

Το βασικό σημείο στα αναπαραστατικά αυτά συστήματα είναι η έννοια της καταδήλωσης. Του συσχετισμού δηλαδή των συμβόλων με κάτι. Αυτό το «κάτι» δεν απαιτείται να υφίσταται στην πραγματικότητα (πχ. ένας κένταυρος), αρκεί να υπάρχει αυτή η σχέση δήλωσης. Αυτή η σχέση

ορίζεται κάθε φορά από το συμβολικό σύστημα στο οποίο ανήκει. Το σύστημα δηλαδή ορίζει το περιεχόμενο του συμβόλου. Μπορούμε επομένως να χρησιμοποιήσουμε εικόνες ως αναπαραστάσεις σε συστήματα που δεν αναφέρονται στην πραγματικότητα (Goodman, 2005).

Τώρα, το πώς ταξινομούμε και που τοποθετούμε μια αναπαράσταση συνδέεται με την ταξινόμηση αυτού του συστήματος (Bruner, 1986). Για παράδειγμα, ένα καρδιογράφημα διαφέρει νοηματικά από μια αναπαράσταση κορυφογραμμών. Το πώς θα ταξινομηθεί αυτό που βλέπουμε έχει να κάνει με το σύστημα στο οποίο αναφέρεται και με τον τρόπο που το αντιλαμβανόμαστε εμείς ως προσλαμβάνοντες. Σε αυτή την διαδικασία ταξινόμησης βασικό ρόλο παίζει η συνήθεια και η εξοικείωση μας με το αντικείμενο (Wang, 2021). Η συνήθεια όμως, μας αποτρέπει να «δούμε» καθαρά την εικόνα. Είναι αυτό που ο Goodman κατονομάζει ως «αθώα ματιά» (innocent eye) και αφορά στην υποκειμενική κρίση που σχηματίζεται από το υποσυνείδητό μας. Τίποτα λοιπόν δεν μπορεί να ιδωθεί απογυμνωμένο ή γυμνό (Wang, 2021).

5.2 Δείγματα

Στις αναπαραστάσεις εκτός από την καταδήλωση υπάρχει και η έκφραση. Η έκφραση αφορά σε ιδιότητες που ένα έργο τέχνης μπορεί να κατέχει ακόμα και μεταφορικά. Για παράδειγμα, ένα μουσικό κομμάτι ακούγεται μελαγχολικό. Αυτό σημαίνει ότι η τάξη των χαρακτήρων της σημειογραφίας και η σχέση μεταξύ τους εμπεριέχουν ή δημιουργούν το αίσθημα της μελαγχολίας (Elgin, 2009). Η αναπαράσταση για τον Goodman συνδέεται με την καταδήλωση και η έκφραση με την κατοχή. Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι, με αυτό τον τρόπο σχηματίζονται δυο συμβολικά συστήματα. Στην ουσία, κάτι που αναπαριστά καταδηλώνει αλλά μπορεί και να εκφράζει. Ωστόσο δεν μπορεί να ισχύει το αντίθετο. Ένα έργο δεν μπορεί μόνο να εκφράζει, πρωτίστως πρέπει να καταδηλώνει (Wollheim, 1970).

Έτσι η έκφραση είναι συμπληρωματική και όχι αναγκαία για τον Goodman. Ανήκει σε ένα «μεταφυσικό» σύστημα από την οικογένεια του δειγματισμού (Goodman, 2005). Ο δειγματισμός είναι μια πλατύτερη και πιο αφηρημένη έννοια σε σχέση με την καταδήλωση. Ένας πίνακας μπορεί να δειγματίζει χρώματα, σχήματα, συναισθήματα. Αλλά αν έπρεπε όλα αυτά που δειγματίζει να τα αποτυπώσει σε ένα σύστημα θα ήταν αδύνατο. Ένα λογοτεχνικό έργο αρθρώνει τόσο το καταδηλωθέν όσο και τις επιπλέον πληροφορίες, όπως πχ. περιγραφές. Και τα δυο είναι αρθρωμένα και απεριόριστα κι έτσι εμπλέκονται διαφορετικά λεξιλόγια. Τα καταδηλωμένα όμως, είναι συντακτικά πυκνά, με τους όρους του Goodman (Goodman, 2005).

Συνεπώς, το σύστημα της έκφρασης και του δειγματισμού δεν μπορεί να συμπυκνωθεί για να είναι ακριβές και ταυτόσημο, όπως συμβαίνει στην καταδήλωση, αλλά είναι γενικό. Συνακολούθως, χάνεται η ακρίβεια και το νόημα χάνεται στο άπειρο και μη πεπερασμένο.

5.3 Ερμηνεία και Δημιουργία

Η αισθητική εμπειρία για τον Nelson Goodman δεν είναι μια θεϊκή αποκάλυψη, που συμβαίνει σε έναν παθητικό θεατή, αναγνώστη, ακροατή. Πρόκειται για μια συμμετοχική διαδικασία όπου ο προσλαμβάνων πρέπει να μάθει να βλέπει, να διαβάσει, να ακούει. Είναι μια διαδικασία λοιπόν, δυναμική και όχι στατική, που απαιτεί πολλές και σύνθετες γνωστικές διαδικασίες. (Goodman, 2005).

Ο Goodman πιστεύει ότι τα έργα τέχνης έχουν γνωστική αξία, αποτελούν νοηματικές οντότητες και έτσι δεν μπορούν να κατανοηθούν με μια απλή παρατήρηση, αλλά είναι απαραίτητο να αντιμετωπίζονται ως αντικείμενα μελέτης (Robinson, 2000). Ένα έργο τέχνης χρειάζεται λοιπόν, περισσότερα στρώματα ανάγνωσης και ανάλυσης. Απαιτεί διαδικασίες αναγνώρισης των συμβολικών συστημάτων καθώς, και των καταδηλούμενων στοιχείων. Επίσης, τα έργα πρέπει να μελετώνται στο περιβάλλον τους και να κατανοούνται στον κόσμο τους, ενώ παράλληλα τα ίδια αναδιοργανώνουν τον κόσμο (Goodman, 2005).

Σε αυτή την διαδικασία ο Goodman αναγνωρίζει τον ρόλο που παίζει η εμπειρία. Η εξοικείωση δεν προέρχεται μόνο μέσω της μάθησης αλλά και μέσω του βιώματος και συγκεκριμένα στην περίπτωση των Τεχνών με την εξοικείωση με τις ιδιότητες και τους συμβολισμούς (Textor 2008). Στο πεδίο των Τεχνών οι γραμμές είναι πολύ λεπτές. Η παραμικρή διαφοροποίηση μεταβάλλει ένα έργο και αλλάζει το νόημά του. Το ίδιο συμβαίνει και με την αισθητική αξιολόγηση του έργου. Η αναγνώριση όλων αυτών των διαφορών, των ομοιοτήτων απαιτεί εξαιρετική προσοχή (Elgin, 2000).

Ωστόσο, η αισθητική εμπειρία η οποία βασίζεται σε προσωπικά βιώματα, ικανότητες και κρίσεις είναι ξεκάθαρα υποκειμενική. Για αυτόν το λόγο η διαδικασία αφομοίωσης του έργου τέχνης δεν είναι ένα μάθημα, με την έννοια της αποστήθισης, αλλά μια δημιουργική διαδικασία, κατά την οποία ο άνθρωπος μετέχει, συνθέτει, δημιουργεί και αναδημιουργεί (Goodman, 2005). Έτσι η αισθητική εμπειρία δεν αποσκοπεί κάπου αλλά, αντίθετα ομοιάζει περισσότερο με επιστημονική έρευνα, που λειτουργεί αμερόληπτα και χωρίς προκατάληψη. (Goodman, 2005; Adelson, 2025).

Εντούτοις, η Τέχνη είναι εφάμιλλη της τέρψης. Σε αυτή την περίπτωση η επιστημονικότητα των Τεχνών δεν συνάδει με την ευχαρίστηση που αυτές προσφέρουν. Για τον Goodman, η τέρψη πηγάζει από την διαδικασία της αισθητικής εμπειρίας. Η αποκάλυψη των συμβολισμών και η κατανόηση του έργου αποτελεί μια «εξαντικειμενικευμένη» ευχαρίστηση, η οποία ενυπάρχει στο αντικείμενο μελέτης και όταν αποκαλύπτεται μεταφέρεται στο υποκείμενο (Goodman, 2005). Δεν πρόκειται όμως για μια απλή μεταβίβαση αλλά για μετουσίωση.

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που ένα έργο τέχνης δεν προκαλεί χαρά κι ευχαρίστηση με την θετική έννοια, αλλά μπορεί να προκαλεί συναισθήματα με αρνητικό πρόσημο, όπως πχ. θλίψη, μελαγχολία... Σε αυτή την περίπτωση ο όρος ευχαρίστηση θα ήταν τελείως άκυρος, αν και σύμφωνα με την Αρχή της Ευχαρίστησης του Φρόιντ, η ευχαρίστηση πολύ συχνά συνδέεται με αρνητικά συναισθήματα, ως μέσο εκτόνωσης και απελευθέρωσης καταπιεσμένων συναισθημάτων (Φρόυντ, 2021).

Για αυτόν τον λόγο, ο Goodman προτιμά την λέξη ικανοποίηση, ώστε να καλύπτει και το φάσμα των αρνητικών συναισθημάτων. Έτσι, ο όρος αυτός μπορεί και καλύπτει το αισθητικά κακό, το μη ικανοποιητικό, το αρνητικό. Η ικανοποίηση όμως, συνάδει στην θεωρία του Goodman με την γνώση. Ο απώτερος πάντα σκοπός της αποκρυπτογράφησης και της ερμηνείας των συμβολικών συστημάτων της Τέχνης είναι τελικά η γνώση. Το κυνήγι αποκλειστικά της τέρψης δεν αποφέρει ούτε την ευχαρίστηση ούτε και την γνώση (Goodman, 2005).

5.4 Συναίσθημα

Η Τέχνη όμως επιδρά πάνω στους ανθρώπους με έναν τρόπο όχι καθαρά γνωστικό. Η επίδραση αυτή είναι η έξαψη συναισθημάτων και συναισθηματικών αντιδράσεων, τα οποία ο Goodman καλείται να εξηγήσει και να τοποθετήσει στην θεωρία του. Για αυτόν η βασική διαφορά είναι ότι η γνώση ανήκει στην επιστήμη και το συναισθάνεσθαι ανήκει στην τέχνη. Αλλά αυτή η διαπίστωση δεν συμβαδίζει με την θεωρία του και με την προσπάθειά του να κατατάξει τις Τέχνες στα γνωστικά πεδία. Και ακριβώς αυτή η σχέση πρέπει να ερευνηθεί (Goodman, 2005).

Ο Goodman εστιάζει αρχικά στην ποιότητα του συναισθήματος. Δεν υιοθετεί την εξιδανικευτική μορφή της Τέχνης, που δίνει ο Πλάτωνας μέσω της Μίμησης, αλλά αντίθετα την υπονομεύει (Beardsley, 1989). Για τον Nelson Goodman η Τέχνη κατά κανόνα προκαλεί

συναισθήματα μέτρια, όπως πχ, η συγκίνηση. Για αυτόν τα σπουδαία συναισθήματα είναι αυτά που πηγάζουν από πιο άμεσες εμπειρίες, όπως πχ, ένας πόλεμος, μια επιστημονική ανακάλυψη, μια αποτυχία. Αυτά τα συναισθήματα δεν είναι παράγωγα δηλαδή ενός αληθινού βιώματος και κατά συνέπεια λειτουργούν ως υποκατάστατο (Goodman, 2005).

Υπό αυτή την συνθήκη η ίδια η Τέχνη λειτουργεί ως μια πλαστότητα. Εφόσον μπορεί και απλά προσομοιώνει συναισθήματα, τότε λειτουργεί κι αυτή ως προσομοίωση. Δεν καταφέρνει να μιμηθεί με την Πλατωνική έννοια, αλλά λειτουργεί, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Goodman, ως ένα «φτηνό υποκατάστατο της ζωής», ως μια πλασέμπο αισθητηριακή εμπειρία, που στερείται βάθους και πραγματικής σύνδεσης με το περιβάλλον και την Πραγματικότητα (Goodman, 2005). Κι αυτό συμβαίνει γιατί όταν κοιτάμε μια εικόνα ή ακούμε μια μουσική την κατανοούμε ως ένα φαντασιακό βίωμα και δεν την αποκωδικοποιούμε. Η πρόσληψη της Τέχνης με αυτό τον τρόπο παρουσιάζει επίσης και μια ενδιαφέρουσα τροπή. Δεν ανασκευάζει μετρίου ποιότητας συναισθήματα, αλλά δημιουργεί και μια αντεστραμμένη πολικότητα, όπου συναισθήματα με αρνητικό πρόσημο μεταβάλλονται σε θετικά (Robinson, 2000; Goodman, 2005).

Θα μπορούσε κάποιος να αντιπαραβάλλει την τελευταία παρατήρηση με την «κάθαρση» του Αριστοτέλη, η οποία επιτυγχάνεται ως θεραπεία μέσω της τραγωδίας και του βιώματος αρνητικών συναισθημάτων. Ο Goodman, αναγνωρίζει ότι μπορεί να υπάρχει αλήθεια σε αυτή την εκδοχή, αλλά εξετάζει βαθύτερα τα αίτια της συναισθηματικής πρόκλησης της Τέχνης. Θέτει λοιπόν, δύο ζητήματα: Γιατί η αισθητική εμπειρία συνδέεται με τη συναισθηματική κι όχι με την γνωσιακή φύση και πώς το συναίσθημα δεν μεταφέρεται καθαυτό αλλά μεταβάλλεται (Goodman, 2005).

Στο πρώτο ζήτημα ο Goodman εικάζει ότι συνδέουμε υποσυνείδητα ή έχουμε μάθει να συνδέουμε ασυνείδητα την αισθητηριακή εμπειρία με το συναίσθημα. Ουσιαστικά, είναι αυτό που δηλώνει και η ίδια η λέξη, υπάρχει σύνδεση με τις αισθήσεις. Αυτομάτως λοιπόν, η εμπειρία αυτή συνδέεται περισσότερο με το συναίσθημα κι επειδή τα συναισθήματα αυτά είναι επιφανειακά δεν εξελίσσονται ως γνωσιακά οχήματα. Δεν μπορούν δηλαδή να μετουσιώσουν την γνώση και να μας αφυπνίσουν (Goodman, 2005).

Ωστόσο, ο Goodman δεν απορρίπτει την ιδέα ότι η Τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο αντίληψης της πραγματικότητας και θέασης του αληθινού κόσμου. Ο τρόπος είναι να αποκοπεί η αισθητική εμπειρία από το συναισθηματικό φορτίο και να συνδεθεί με την γνώση. Αλλά ο τρόπος για να γίνει αυτό είναι να δουλέψει το συναίσθημα ως εργαλείο γνώσης. Αν μπορέσουν

τα συναισθήματα με ενεργό τρόπο -και όχι παθητικό, όπως συμβαίνει τώρα- και αποκαλύψουν τις πραγματικές σχέσεις και συνδέσεις ενός έργου με τον αληθινό κόσμο, τότε θα καταφέρουν να εξυπηρετήσουν τον γνωσιακό τους ρόλο (Goodman, 2005).

Σε αυτό το επίπεδο τα συναισθήματα θα επιτελούν τον γνωσιακό τους ρόλο όχι αυτόνομα, αλλά συνεργατικά με το πλαίσιο τους. Αυτό λειτουργικά λοιπόν, ομοιάζει με τα συμβολικά συστήματα, που μελετήσαμε παραπάνω. Και μέσα στο πλαίσιο της αισθητικής εμπειρίας τα θετικά με τα αρνητικά συναισθήματα θα έχουν ευδιάκριτο ρόλο και θα συμβάλλουν σε μια γνωσιακή ευαισθητοποίηση του ατόμου (Goodman, 2005). Ουσιαστικά λοιπόν, αυτό που επιζητά ο Goodman είναι η αλλαγή προοπτικής και αποδοχής. Είναι να μπορούμε να αξιολογούμε και να αναλύουμε τα συναισθήματα που μας προκαλεί ένα έργο τέχνης, όχι σε συγκινησιακό επίπεδο αλλά σε γνωσιακό.

5.5 Συμπτώματα Αισθητικής

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τι είναι αισθητικό και τι δεν είναι ο Goodman έθεσε όπως είπαμε παραπάνω κάποια κριτήρια. Αυτά τα αισθητικά κριτήρια δεν ορίζουν την εμπειρία μας, αλλά είναι ενδεικτικά και υπάρχουν σε αυτή. Αυτοί οι κανόνες είναι σημαντικοί για τον Goodman γιατί πρώτον καθιστούν έγκυρο ένα έργο τέχνης και δεύτερον μας βοηθούν να μαθαίνουμε να καταλαβαίνουμε την γλώσσα του έργου. Ωστόσο, τα συμπτώματα αυτά είναι ενδεικτικά και όχι αποδεικτικά της αισθητικής λειτουργίας. Και μάλιστα κάποια από αυτά μπορούμε να τα συναντήσουμε και σε συμβολικά συστήματα που δεν σχετίζονται με την Τέχνη (Elgin, 2000).

Ο Goodman αναγνωρίζει πέντε αισθητικά συμπτώματα και είναι: η Συντακτική πυκνότητα, η Σημαντική πυκνότητα, ο Συντακτικός κορεσμός, η Παραδειγματοποίηση και η Αναφορά (Elgin, 2000). Αυτή η κατηγοριοποίηση μας θυμίζει μαθηματική σύνταξη και αυτό είναι ένα δείγμα της προσπάθειας του Goodman να «επιστημονικοποιήσει» την Τέχνη. Όπως ήδη αναλύσαμε, η Συντακτική πυκνότητα αφορά στην συντακτική άρθρωση των μη γλωσσικών συστημάτων, πχ. πίνακες ζωγραφικής, σκίτσα... Η Σημαντική πυκνότητα αφορά στο νόημα των συστημάτων (Goodman, 2005). Ο Συντακτικός κορεσμός είναι το αισθητικό σύμπτωμα, που ουσιαστικά διαχωρίζει τα διαγραμματικά συστήματα από τα έργα Τέχνης (πχ. καρδιογράφημα). Αυτή η έννοια ουσιαστικά δείχνει το πώς τα σύμβολα είναι ολοκληρωμένα από τα αισθητικά συμπτώματα και ότι συμπεριλαμβάνουν όλες τις ιδιότητες του έργου (Guczalski, 2021).

Αυτά τα τρία συμπτώματα συνλειτουργούν και συντελούν έτσι ώστε κάθε λεπτομέρεια να είναι διακριτή και μετρήσιμη. Γιατί αν περάσει κάτι απαρατήρητο, τότε το νόημα μπορεί να αλλάξει. Για αυτό ο Goodman θέτει ως βασικό κανόνα την πυκνότητα. Αν σε ένα συμβολικό σύστημα παρακαμφθεί αυτή η αρχή τότε αυτό είναι εύκολο να προσβληθεί και να καταπατηθεί. Κάθε λεπτομέρεια μετράει και συμβάλει στη νοηματοδότηση του συστήματος (Goodman, 2005).

Η παραδειγματοποίηση αφορά στο πώς το νόημα εμπεριέχεται στο σύμβολο και πώς δηλώνεται. Η πιο σημαντική διαφοροποίηση στην θεωρία του Goodman είναι ο δειγματισμός και η καταδηλώση. Αν το έργο καταδηλώνει κάτι σημαίνει ότι αυτό που δείχνει το έργο αυτό και καταδηλώνει. Αν για παράδειγμα, ένας πίνακας απεικονίζει ένα πορτοκάλι, ο πίνακας καταδηλώνει το πορτοκάλι. Αυτή είναι η βασική ουσία της αναπαράστασης στον Goodman (Adelson, 2025). Ο δειγματισμός από την άλλη, δεν καταδηλώνει κάτι, στερείται δηλαδή νοήματος. Ένα τραπέζι δειγματίζει ένα τραπέζι και τίποτα άλλο (Goodman, 2005).

Απλουστευτικά, ο Goodman θέτει την κατεύθυνση και την πυκνότητα για να καταδείξει την ουσιώδη διαφορά του δεικνύναι και του λέγειν (Goodman, 2005). Με αυτό τον τρόπο προσπαθεί να δείξει ότι η αισθητική εμπειρία μπορεί να βασίζεται σε έργα με αισθητικά και μη αισθητικά γνωρίσματα, αλλά πρέπει να γίνεται κατανοητή αυτή η διαφορά και να εκτιμάται το έργο αναλόγως. Αυτά τα κριτήρια χρειάζονται για να μάθουμε να «διαβάζουμε» τα έργα τέχνης και να κατανοούμε το νόημά τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Ο Nelson Goodman ήταν για την εποχή του ένας αντισυμβατικός φιλόσοφος. Η κονστρουκταλιστική θεωρία του και η επίμονη κριτική του στην παραδοσιακή λογική τον έκαναν γνωστό, όπως ήταν αναμενόμενο, ως έναν ανατρεπτικό σκεπτικιστή, ο οποίος έθετε για πρώτη φορά νέα ερωτήματα για την Τέχνη, για την γλώσσα και τον κόσμο.

Η παραπάνω ανάλυση του έργου του *Languages of Art* έχει ως σκοπό να εξετάσει με μια νέα οπτική, σε ένα σύγχρονο περιβάλλον, την θεωρία του για τα συμβολικά συστήματα στην τέχνη και κατά πόσο αυτά θα μπορούσαν να λειτουργήσουν στο σήμερα.

Κι ενώ πρόκειται για μια πολύ καλά «κατασκευασμένη» θεωρία, στην οποία φρόντισε ο Goodman να καλύψει κάθε αμφισβήτηση που θα προέκυπτε, υπάρχουν κάποια σημεία που εγείρουν ενστάσεις σε μένα προσωπικά, αλλά και σε αρκετούς που άσκησαν κριτική στο έργο

του. Παρακάτω θα μελετήσουμε κάποια από αυτά, με σκοπό να έχουμε μια σφαιρική άποψη για την φιλοσοφία του.

6.1 Ο ρόλος του Χρόνου και του Χώρου

Η Τέχνη για τον Nelson Goodman είναι α-χρονική και α-χωρική. Ένα έργο Τέχνης είναι αυτό που είναι, την στιγμή που είναι. Δεν εμπεριέχει κάποια πληροφορία, που ενδιαφέρει ή τουλάχιστον θα έπρεπε να ενδιαφέρει τον προσλαμβάνοντα. Το έργο είναι αυτοαναφορικό και λειτουργεί ως ένα συμβολικό σύστημα, το οποίο χρειάζεται αποκωδικοποίηση. Οι μεταβλητές του χώρου και του χρόνου λειτουργούν ως απομονωμένα στοιχεία και πάντα σε σχέση με το ίδιο το έργο (πχ. οι χρόνοι στις παρτιτούρες). Κι αυτό εξηγείται απόλυτα, αφού ο Goodman μιλάει για πολλαπλούς κόσμους και κατασκευασμένες πραγματικότητες.

Ωστόσο, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι ένα έργο Τέχνης δημιουργείται μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, σε έναν συγκεκριμένο χώρο. Αυτά τα δύο, θέλοντας και μη, είναι βασικά συστατικά οποιασδήποτε κατασκευής (μιλώντας στην γλώσσα του Goodman) αφού και αποτελούν μέρος της δημιουργικής διαδικασίας. Ο δημιουργός του έχει ένα παρελθόν και ένα παρόν, καθώς και μια γεωγραφική περιφέρεια, όχι μόνο την στιγμή της δημιουργίας αλλά σε όλη την διάρκεια της ύπαρξής του μέχρι την στιγμή που του γεννιέται η ιδέα του καλλιτεχνήματος, η εικόνα, η σκέψη. Το σπέρμα αυτού του σχεδίου εμπεριέχει τον χώρο και τον χρόνο, το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον.

Ο Goodman αδιαφορεί για αυτή την συνθήκη και ταυτόχρονα αγνοεί επιδεκτικά το κοινωνικό γίνεσθαι του έργου. Αυτά τα αντιμετωπίζει ως συμπτώσεις, ως θέματα συνήθειας και συμβάσεων. Αγνοεί τη διαλεκτικότητα του ανθρώπου με το περιβάλλον, τον χώρο του και την κοινωνία (Wang, 2021) Κατά την άποψή μου, αυτά τα τρία είναι οι βασικοί παράγοντες διαμόρφωσης της κοινωνίας και τα τρία αυτά είναι εξίσου σημαντικά.

Ακόμα και η πρόθεση του φιλόσοφου εμπεριέχει υποσυνείδητα την διάρκεια, η οποία είναι ένα είδος χρονικότητας. Πιο συγκεκριμένα, η εδραίωση της θεωρίας των συμβόλων στην Τέχνη είναι ένας τρόπος να αποκτήσει αυτή μια γλώσσα κοινή σε όλους. Αυτή η γλώσσα δεν μπορεί παρά να είναι διαχρονική και άρα εμπεριέχει την συνισταμένη του χρόνου. Ωστόσο, αν και αναγνωρίζω, εκτιμώ και κατανοώ την προσπάθεια αυτή, θεωρώ πως η Τέχνη είναι μια ανάγκη για έκφραση του ανθρώπου, διατρέχει τον χώρο και τον χρόνο, όσο και η παρουσία του ανθρώπου στον κόσμο (Γέμτου, 2008).

Επίσης, σημαντικό είναι ότι εφόσον ο κόσμος είναι μια κατασκευή, τότε και η γλώσσα είναι επίσης μια κατασκευή του κόσμου. Αλλά πρόκειται για μια κατασκευή που αναδιαμορφώνεται κι ανακατασκευάζεται συνεχώς (Bruner, 1986). Και το ίδιο συμβαίνει και με την κοινωνία, τον πολιτισμό και την Τέχνη. Ο καλλιτέχνης φέρει την δυναμική της ιστορίας δια μέσου της τέχνης του ως ένα είδος γλωσσικού μηχανισμού. Ο μηχανισμός αυτός εκπορεύει από την πολιτιστική μνήμη και συνέχεια αλλάζει συμπορευόμενος με την εποχή και τον χώρο. Αυτό δείχνει ότι η ταυτότητα της Τέχνης είναι ευμετάβλητη και ακολουθεί μια πορεία από το παρελθόν στο παρόν και το μέλλον (Argan, 2019). Ακόμα και ο ίδιος ο Goodman έμμεσα το παραδέχεται με την τοποθέτηση του περί «αθώας ματιάς» (innocent eye). Όταν λέει ότι οι άνθρωποι φέρουν μέσα τους την εμπειρία και τις συνήθειες κι έτσι δεν μπορούν να έχουν μια αντικειμενική εικόνα του κόσμου, εννοεί ότι οι άνθρωποι είναι φορείς του κοινωνικού, ιστορικού και πολιτισμικού γίνεσθαι (Wang 2021; Γέμτου, 2008). Σήμερα για παράδειγμα, ζούμε στον κόσμο της ψηφιακής γλώσσας, που η επικοινωνία γίνεται κυρίως μέσω τεχνικών μέσων και δει με την μορφή texting. Δεν θα έπρεπε λοιπόν, να αλλάζει και ο τρόπος συμβολισμού, τα συστήματα για να μπορούν να ακολουθούν αυτή την αλλαγή;

Ακριβώς λοιπόν, επειδή υπάρχει αλλαγή κι εξέλιξη οι κόσμοι αλλάζουν, οι κοινωνίες αλλάζουν ή ανακατασκευάζονται και μαζί αλλάζει το νόημα. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, ένα έργο Τέχνης είναι μάρτυρας της εποχής του και του χώρου του. Η αποσιώπηση λοιπόν, αυτής της προόδου εκ μέρους του Goodman δημιουργεί μια προβληματική για το κατά πόσο μια συμβολική γλώσσα θα μπορούσε να συμβαδίζει με την αλλαγή του κόσμου χωρίς να χάνει το νόημα της.

6.2 Ο δημιουργός

Ακόμα ένα ζήτημα που προκύπτει από την θεωρία των συμβόλων του Nelson Goodman είναι η θέση του δημιουργού. Ο καλλιτέχνης στα σημειογραφικά συστήματα δεν υπάρχει πουθενά. Πρόκειται για μια ηθελημένη προφανώς αγνόηση, καθώς όπως είπαμε και πιο πάνω, σημασία για τον φιλόσοφο έχει το ίδιο το έργο. Ένα έργο Τέχνης από την στιγμή που ολοκληρώνεται δεν ανήκει στον δημιουργό του αλλά είναι ανεξάρτητο και αυτούσιο.

Πιο συγκεκριμένα, ο Goodman προσπερνά τον ρόλο του καλλιτέχνη. Για αυτόν ένα ποίημα είναι το κείμενο, ένας πίνακας είναι ένα μίγμα γραμμών και χρωμάτων, ένα μουσικό έργο είναι η παρτιτούρα (Zucker, 1970). Επομένως, ο ρόλος του δημιουργού είναι σχεδόν ανύπαρκτος. Η συμβολή του περιορίζεται μόνο στην κατασκευή συμβόλων (Wang, 2021).. Κι αυτό κατά

την δική μου άποψη, μεταλλάσσει το έργο ως δημιουργία σε μια αποστειρωμένη κατασκευή, αποξενωμένη από το περιβάλλον και τον άνθρωπο. Κι αν πρόκειται για μια τέτοια κατασκευή, τότε που κρύβεται το νόημά της και ποιος είναι ο σκοπός της;

Φυσικά, ο Goodman δεν υποβαθμίζει τον ρόλο του καλλιτέχνη γιατί δεν εκτιμά την υπόστασή του ως δημιουργού, αλλά γιατί προτεραιότητά του είναι η σύνδεση της γνώσης με την Τέχνη και η ανάδειξη του πραγματικού. Κι όπως το έργο είναι το μέσο του καλλιτέχνη για να εκφραστεί και να επικοινωνήσει με την κοινωνία, έτσι και η Τέχνη είναι ένα εργαλείο μετάδοσης της γνώσης.

Ο καλλιτέχνης όμως δεν δρα έτσι. Δεν μπορεί λόγω της φύσης του. Αυτός ανήκει και συγχρονίζεται με την εποχή και τον χώρο του. Εσωκλείονται μέσα του το κοινωνικό και το ιστορικό γίνεσθαι γιατί πολύ απλά είναι μέρος του. Είναι αδύνατο να αποσχιστεί από το πολιτισμικό περιβάλλον του. Η Τέχνη άλλωστε, είναι το μέσο του δημιουργού να εκφράσει τα αιτήματά του, να επικοινωνήσει τις ιδέες και τους προβληματισμούς του. Οι δημιουργίες δεν είναι αυτόνομες αλλά άμεσα εξαρτημένες από τον δημιουργό τους. Εκείνος τις φαντασιώνεται, τις πλάθει, τους δίνει μορφή (Γέμτου, 2008).

Τα παραπάνω βέβαια, δεν αναιρούν την λειτουργία της Τέχνης ως γλώσσα, ως μέσο επικοινωνίας και προβληματισμού. Ο δημιουργός μέσα από τα έργα του μεταφέρει μηνύματα, αφηγείται ιστορίες, δημιουργεί κόσμους (Bruner, 1986). Αυτά τα στοιχεία που εμβαπτίζουν το καλλιτέχνημα, είναι στοιχεία που ο ίδιος ο καλλιτέχνης επέλεξε να βάλει στο έργο του. Ήταν επιλογή και απόφαση. Ωστόσο, αυτό δεν αποκλείει την γνωστική αξία της Τέχνης. Η αξία της έγκειται σε ακριβώς αυτή την λειτουργία της και η διαφορά με τον Goodman έγκειται στον τρόπο που γίνεται αυτό.

Η Τέχνη δεν είναι απλά για τέρψη, για να ικανοποιεί δηλαδή μόνο αισθητικές απαιτήσεις. Αντίθετα, έχει την ικανότητα να θέτει ερωτήματα, να διαπλάθει νέους τρόπους σκέψης και να δείχνει νέους τρόπους κατανόησης του κόσμου (Γέμτου, 2008). Αυτό συμβαίνει γιατί ο ίδιος ο καλλιτέχνης μετουσιώνει τις σκέψεις του και την πρόθεσή του στο έργο. Το πώς βέβαια γίνεται αντιληπτή αυτή η πρόθεση, έχει να κάνει με τον τρόπο που κατασκευάζεται το έργο και τον τρόπο που παρουσιάζεται. Ωστόσο, εκεί τελειώνει και η δουλειά του καλλιτέχνη και ξεκινά η δουλειά του προσλαμβάνοντα.

6.3 Το ζήτημα της πρόσληψης

Η Τέχνη είναι ένα σύστημα επικοινωνίας. Ο Nelson Goodman συμφωνεί σε αυτό, απλά το αντικείμενο και ο τρόπος είναι αυτά που αμφισβητούνται. Ως επικοινωνιακό μέσο λοιπόν, απαιτεί δύο πόλους. Τον δημιουργό και τον προσλαμβάνοντα. Ο δεύτερος είναι αυτός που καλείται να μεταφράσει, να το κατανοήσει και ίσως να επαναπροσδιορίσει τον κόσμο. Αυτό όμως, είναι διαφορετικό για τον καθένα λόγω πολλών παραγόντων. Η εποχή, το μέρος που ζει, οι εμπειρίες του, το κοινωνικό του περιβάλλον, τα απωθημένα του, ακόμα και ψυχολογικοί λόγοι επηρεάζουν με μοναδικό τρόπο την ματιά και την κρίση του προσλαμβάνοντα.

Ο Goodman προσπερνά αυτούς τους παράγοντες γιατί επιθυμεί η τέχνη να είναι καθολική για όλους και να μεταφέρει την ίδια γνώση σε όλους. Αλλά είναι αυτό πιθανό να επιτευχθεί; Ο Goodman όπως είδαμε, πιστεύει πως αυτό είναι εφικτό μέσω της κωδικοποίησης της τέχνης σε συμβολικά συστήματα. Από εκεί και πέρα ο θεατής, αναγνώστης, ακροατής επωμίζεται να τα αποκωδικοποιήσει και να τα κατανοήσει. Αλλά αυτό θα επιτευχθεί μόνο μέσω των γνωστικών διαδικασιών και την εξοικείωση του ατόμου στην ανάλυση των συστημάτων αυτών και όχι μέσω της ευαισθησίας ως προσλαμβάνουσας (Adelson, 2025).

Αλλά πόσο εφικτό είναι αυτό στον πραγματικό κόσμο; Αρχικά πρέπει να εκτιμήσουμε ότι ο καλλιτέχνης δημιουργεί ένα έργο έχοντας κάποια πρόθεση. Αυτό αυτόματα σημαίνει ότι απευθύνεται σε ένα κοινό που θα μπορέσει να διακρίνει και να κατανοήσει το μήνυμά του (Γέμτου, 2015). Αυτό είναι δυνατόν να επιτευχθεί για δυο λόγους κατά την άποψή μου. Ο πρώτος είναι ότι το κοινωνικό γίνεσθαι ως εμπειρία είναι κοινό και στον δημιουργό και στον προσλαμβάνοντα. Ουσιαστικά δηλαδή μιλάνε την ίδια γλώσσα και για αυτό είναι πιο εύκολο να κατανοηθεί το έργο Τέχνης. Φυσικά, αυτό δεν αποκλείει την ικανότητά μας να μπορούμε να ερμηνεύουμε τα έργα παλαιότερων εποχών. Αυτό όμως, το έχουμε ως επίκτητη ικανότητα. Έχουμε δηλαδή, ήδη μελετήσει και εξοικειωθεί με τα έργα μη- σύγχρονων καλλιτεχνών και έτσι είμαστε σε θέση να τα ερμηνεύουμε.

Επανερχόμενοι στα έργα των σύγχρονων μας καλλιτεχνών η συνθήκη κατανόησης είναι η κοινή πολιτισμική εμπειρία. Σε αυτή την περίπτωση η εξοικείωση μας είναι πιο εύκολη γιατί μοιραζόμαστε τον ίδιο χωροχρόνο. Συζούμε ουσιαστικά στον ίδιο χώρο και στην ίδια εποχή, μας συμβαίνουν τα ίδια ιστορικά και πολιτισμικά γεγονότα και έτσι έχουμε την ίδια ικανότητα ενσωμάτωσης των πληροφοριών.

Ο προσλαμβάνων λοιπόν, δεν πρέπει να επιφορτίζεται με την «υποχρέωση» να μάθει να διαβάζει την Τέχνη με τεχνικούς όρους. Πρέπει να είναι ελεύθερος κατά την άποψή μου, να

σκέφτεται, να ερμηνεύει, να φαντάζεται το μήνυμα του έργου. Έπειτα, η Τέχνη δεν είναι μόνο προσωπική αλλά και συλλογική. Μέσω αυτής επικοινωνούνται αξίες και ιδέες της κοινωνίας. Ο προσλαμβάνων έχει τα εφόδια να κατανοήσει τα έργα και να εξάγει τα μηνύματα αυτά. Έχει επίσης το δικαίωμα να τα αποδεχτεί ή να τα απορρίψει, ανάλογα με το γούστο και τις ηθικές του αξίες (Γέμτου, 2008).

Η προσωπική κρίση του καθενός είναι ακόμη ένας παράγοντας που παραβλέπει ο Goodman. Στην δική του θεωρία η Τέχνη είναι μια γλώσσα που ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες και διαθέτει δικό της λεξιλόγιο. Όταν μαθαίνουμε μια ξένη γλώσσα δεν επιλέγουμε τι θα μάθουμε σύμφωνα με την ηθική μας ή το γούστο μας, αλλά ακολουθούμε τους κανόνες και το λεξικό της γλώσσας αυτής. Αλλά πόσο εύφορη για αναπαραγωγή ιδεών και ερεθισμό της φαντασίας μας θα προκαλέσει μια τέτοια ορθολογική οπτική; Με αυτό τον τρόπο στεγανοποιούμε το νόημα του έργου και αποδυναμώνουμε το μήνυμα του δημιουργού. Γιατί πάνω από όλα η τέχνη είναι το έναυσμα για σκέψη και πρόκληση συναισθημάτων.

6.4 Το έργο

Ο Ernst Gombrich λέει χαρακτηριστικά ότι ένα έργο Τέχνης είναι απλά ένα «αντικείμενο που φτιάχτηκε από ανθρώπους για άλλους ανθρώπους» (Gombrich, 1994). Και για αυτόν ακριβώς τον λόγο δεν πρέπει να γίνονται περίπλοκα τα πράγματα που την αφορούν. Ως προς το πρώτο σκέλος με βρίσκει σύμφωνη γιατί αυτό αφήνει την δυνατότητα να «εξιχνιάσουμε» το μυστήριο της Τέχνης ή έστω να προσπαθήσουμε. Δεν πρόκειται για ένα θεϊκό δημιούργημα, το οποίο δεν επιδέχεται ανάλυσης αλλά για μια ανθρώπινη κατασκευή.

Ένα έργο ξεκινά με αυτή την βασική παράμετρο. Κατασκευάστηκε από κάποιον με πρόθεση, με σχέδιο και ικανότητα. Οι ιδέες και ο σκοπός του βρίσκονται εντός του δημιουργού του (Gombrich, 1994). Η άλλη παράμετρος είναι η πρόσληψη από το κοινό. Κι αυτό πάλι εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Ο Goodman από την άλλη δεν δίνει κάποια σαφή εξήγηση ούτε για το ένα ούτε για το άλλο, αλλά εμμένει στην εγγενή αξία του έργου ως αυτόνομης ύπαρξης. Για αυτόν μια εικόνα μπορεί να σημαίνει κάτι μπορεί και τίποτα (Bruner, 1986).

Ο βαθύς σχετικισμός που τον διακατέχει, δεν τον αφήνει να αναγνωρίσει και να παραδεχτεί άλλες λειτουργίες της Τέχνης. Η ομορφιά ας πούμε για τον Goodman δεν σχετίζεται με το έργο Τέχνης αφού και αυτή είναι σχετική (Splett, . Και αυτό είναι αλήθεια ως ένα σημείο, αλλά κατά την άποψή μου ο άνθρωπος χρειάζεται κάποιες σταθερές στην ζωή του. Αλλιώς νιώθει χαμένος

σε ένα χάος πληροφοριών, που τελικά δεν μπορεί να αξιολογήσει. Ο Kant και αυτός πιστεύει ότι η έννοια του ωραίου είναι σχετική για τον καθένα, αλλά αναγνωρίζει την ύπαρξή του. Για αυτόν το ωραίο είναι μια προσωπική εμπειρία, στην οποία συμμετέχει ο νους και το φαντασιακό του ανθρώπου. Η εμπειρία αυτή μεταφράζεται ως γνώση, γνώση του ωραίου μέσω του αισθήματος ηδονής που μας προκαλεί (Θεοδώρου, 2016). Αλλά αυτό κατ' εμέ είναι κάτι το συναρπαστικό.

6.5 Το πρόβλημα του Συναισθήματος

Όταν μας αρέσει να κοιτάμε ένα έργο Τέχνης σημαίνει ότι το μήνυμά του βρίσκει αποδοχή και διαδρά με κάτι μέσα μας. Ο Gombrich λέει ότι αυτό μπορεί να είναι μια ανάμνηση που έχουμε, μια επιθυμία ή ακόμα και περιέργεια (Gombrich, 1994). Δεν παίζει δηλαδή ρόλο αν το έργο καθαυτό είναι ωραίο ή άσχημο, σωστό ή λάθος (κατά τον Goodman) (Donato-Rodriguez, 2009). Επίσης ένα έργο μπορεί να μας δημιουργεί δυσάρεστά συναισθήματα, όπως αποστροφή, φόβο και θλίψη. Αλλά και αυτά είναι κατηγορίες συναισθημάτων.

Η δημιουργία του συναισθήματος προκαλείται λοιπόν, από το έργο διαμεσολαβημένο από την εσωτερική μας αισθητική κρίση. Η δύναμη της Τέχνης λοιπόν, είναι αυτή ακριβώς. Να κάνει τον άνθρωπο να νιώθει και να φαντάζεται. Να τον βάζει σε διαδικασία σκέψης. Ο Goodman δεν θέλει οι άνθρωποι να σκέφτονται επί ματαίω αλλά η σκέψη τους να οδηγεί στην κατανόηση και τέλος στην γνώση (Guczalski, 2021). Αλλά αν βασιστούμε στην θεωρία του Goodman ότι τίποτα δεν είναι αληθινό, τότε αυτή η γνώση που θα μπορούσε να μας βγάλει;

Η Τέχνη μπορεί να είναι παραπλανητική και να εξαπατά, γιατί είναι προκαθορισμένο το περιεχόμενό της από τον δημιουργό της. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι και το νόημά της είναι προκαθορισμένο και αξιολογικό. Ο αποδέκτης του μηνύματος μπορεί να το μεταφράσει όπως αυτός θέλει. Και σε αυτό θα συμφωνήσω με τον Gombrich ότι για να κατανοήσουμε ένα έργο πρέπει να μάθουμε σε ποια γλώσσα μιλάει και πρώτα πρώτα να νιώσουμε το συναίσθημα του ίδιου του καλλιτέχνη την ώρα της δημιουργίας. (Gombrich, 2021). Συνεπώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ένα έργο τέχνης μεταφέρει συναισθήματα, τα οποία λειτουργούν ως διαμεσολαβητές γνώσης και αναπαραστάσεις της πραγματικότητας.

6.6 Το περιεχόμενο

Στην σύγχρονη εποχή κανείς θα αναρωτηθεί τι είναι πραγματικό και τι όχι. Ζούμε σε μια ρευστή κατάσταση, που όλα αλλάζουν και τίποτα δεν μένει το ίδιο για πολύ. Θεμελιώδεις συμπεριφορές και πρακτικές της ανθρώπινης φύσης έχουν πάρει άλλες μορφές και νοηματοδοτούνται πλέον διαφορετικά. Η ψηφιακή εποχή είναι ένα τρανταχτό παράδειγμα αυτής της ρευστότητας, όπου το πραγματικό είναι εικονικό.

Στην φιλοσοφία του Nelson Goodman υπάρχουν ενσωματωμένες σκέψεις που αντιστοιχούν στο σήμερα. Καταρχάς, το συμβολικό σύστημα αποτελεί θα λέγαμε προφητικό σημάδι, αφού σήμερα το διαχειριζόμαστε στην καθημερινότητά μας. Οι υπολογιστές, η τεχνητή νοημοσύνη, ο ψηφιακός κόσμος βασίζονται σε συμβολικά συστήματα. Για παράδειγμα, τα αναλογικά – πυκνά συστήματα, τα διαφοροποιημένα και τα συνεχή, συμπίπτουν με τη γλώσσα του προγραμματισμού.

Μέσα σε αυτή την αλλαγή, έχει αλλάξει και η μορφή της Τέχνης. Τα νέα ψηφιακά έργα «πατάνε» πάνω σε συμβολικά συστήματα, που ομοιάζουν με αυτά της θεωρίας του Nelson Goodman. Ακόμα και το ζήτημα της πλαστότητας, είναι λυμένο και συμβαδίζει με την σκέψη του (πχ. τα έργα Τέχνης που κυκλοφορούν σε ψηφιακή μορφή, φέρουν την σφραγίδα του ψηφιακού πιστοποιητικού γνησιότητας).

Ωστόσο, η διαδικασία της παραγωγής τέχνης και η διαδικασία της επαφής με την τέχνη έχουν αλλάξει. Πλέον δεν χρειάζεται να πας σε ένα μουσείο να δεις ένα πρωτότυπο έργο. Μπορείς να επισκεφτείς το μουσείο ψηφιακά.

Η επαφή με την Τέχνη λοιπόν, έχει αλλάξει και ίσως και η πρόσληψή της. Η γλώσσα της τέχνης έχει αλλάξει ριζικά ακολουθώντας την συνολική αλλαγή (Argan, 2019). Δημιουργείται λοιπόν, το ερώτημα στο αν το άτομο μπορεί πλέον σε αυτή τη δίνη του επιφανειακού πλουραλισμού να ανακαλύψει την γνώση και να αποκαλύψει το πραγματικό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ NELSON GOODMAN

7.1 Ο Άνθρωπος και ο Φιλόσοφος

Κάτι που ίσως δεν είναι γνωστό στο ευρύ κοινό είναι ότι ο Nelson Goodman μαζί με την σύζυγό του και καλλιτέχνηδα Katharine Sturgis βοηθούσαν και ενθάρρυναν νέους καλλιτέχνες την μεταπολεμική εποχή. Αυτό δείχνει το πόσο πολύ ο φιλόσοφος αγαπούσε και μαγευόταν από

την Τέχνη. Την αντιλαμβανόταν ως κάτι πολύπλοκο, με όρους ψυχολογίας και συνάμα τόσο απαραίτητο. Το αποκορύφωμα αυτής της αγάπης ήταν το *Languages of Art* (Gardner, 2000).

Σε αυτό το βιβλίο ο Nelson Goodman προχώρησε σε μια ανατροπή. Αποσύνδεσε την Τέχνη από την αισθητική του ωραίου και την συνέδεσε με την γνώση. Αυτή δεν ήταν μια απλά αντιδραστική στάση απέναντι στην αισθητική της εποχής του, δεν ήταν δηλαδή μια αντιστασιακή κίνηση λόγω φρονημάτων, αλλά μια ουσιαστική προσπάθεια να καταλάβει ο ίδιος και ο κόσμος. Αυτό που κατάλαβε από τον εαυτό του και ισχύει για τους περισσότερους από τους ανθρώπους είναι η επίδραση των Τεχνών μέσα μας. Ο Goodman αντιλήφθηκε γρήγορα ότι η αισθητική εμπειρία είναι κάτι παραπάνω από μια κρίση καλαισθησίας. Μπορεί να προκαλέσει ποικιλία αντιδράσεων και συναισθημάτων, πολλές φορές αντιθετικών μεταξύ τους και διαφορετικών για κάθε άτομο (Nehamas, 1984).

Παρατηρώντας αυτή την επίδραση αναρωτήθηκε γιατί συμβαίνει αυτό. Όχι πώς αλλά γιατί. Και προσπάθησε να καταλάβει τη λειτουργία της Τέχνης για να κατανοήσει την προοπτική της. Για να βρει την οδό για την απάντηση ο Goodman έθεσε εκ νέου ερωτήματα για την φύση της ίδιας της γνώσης. Πώς ξέρουμε αυτά που ξέρουμε, τι ξέρουμε και πώς ξέρουμε ότι ξέρουμε (Adelson, 2025); Έθεσε δηλαδή εκ νέου τα ερωτήματα για την γνώση, την κατανόηση και την αλήθεια. Και οι *ad hoc* απαντήσεις που βρήκε, ανατάραξαν τα θεμέλια του πνευματικού κόσμου της εποχής του.

Το *Languages of Art* είναι μια πρωτότυπη εκδοχή της γνώσης και της Τέχνης. Σε αυτό το βιβλίο ο Goodman ένωσε μια για πάντα τις έννοιες της Γλώσσας, της Τέχνης και της Γνώσης. Το βιβλίο αυτό είναι ένας οδηγός, ένα αλφαβητάρι – γραμματική – συντακτικό της γλώσσας της Τέχνης. Οι γραμμές, οι νότες, τα γράμματα, τα χρώματα μπορούν πια να διαβαστούν και να γίνουν κατανοητά από όλους. Γιατί ο σκοπός του Goodman ήταν η Τέχνη να είναι προσβάσιμη και κατανοητή σε όλους (Goodman, 2005). Και αυτό θα μπορούσε να γίνει μέσω μιας διεθνούς κι ενιαίας γλώσσας, Αυτή η κωδικοποίηση όμως των μορφών Τέχνης συνδέθηκε με επιστημονικές μεθόδους και σε κάποιες περιπτώσεις ταυτίστηκε με αυτές. Δεν ήταν όμως, μια σύνδεση που ενοχλούσε τον Goodman, καθώς είχε καταλήξει ότι η κοινή συνισταμένη και των δύο ήταν η ανακάλυψη της αλήθειας. Απλά είχαν διαφορετικό σημείο εκκίνησης και πορείας.

Αυτή η θέση προκάλεσε αντιδράσεις καθώς αναιρούσε την αισθητική σημασία της Τέχνης, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί μέχρι τότε, όλων των συναφών επιστημονικών πεδίων. Καθηγητές φιλοσοφίας, θεωρητικοί της αισθητικής, καλλιτέχνες, ψυχολόγοι ασχολήθηκαν με

την θεωρία του Goodman. Πολλοί κατέκριναν την ακύρωση της ιστορικότητας και την αγνόηση της συναισθηματικής λειτουργίας της Τέχνης ως υπερανalyτικής προσέγγισης. Για την θεωρία των πολλαπλών κόσμων (ως υποκειμενικοί κόσμοι) ο Goodman χαρακτηρίστηκε ως κατασκευασιοκράτης και ακραίος σχετικιστής (Robinson, 2000). Αλλά ήταν πολλά περισσότερα.

7.2 Project Zero

Ο Goodman δεν ήταν μόνο άνθρωπος της θεωρίας αλλά και των πράξεων. Η φιλοσοφία του για τις Τέχνες μετουσιώθηκε στο πρωτοποριακό πρόγραμμα «Project Zero». Αποφασισμένος να θέσει σε λειτουργία τα συμβολικά συστήματα στην Τέχνη ως γλώσσα αυτής, εγκαινίασε ένα ερευνητικό πρόγραμμα, στο οποίο οι άνθρωποι θα εκπαιδεύονταν στην Τέχνη, όπως γινόταν και στις υπόλοιπες θετικές επιστήμες (Carter, 2000).

Πιο συγκεκριμένα, ο Nelson Goodman στα τέλη του 1960 με αρχές 1970 ίδρυσε ένα ερευνητικό πρόγραμμα, το οποίο στεγάστηκε και συνεχίζει να στεγάζεται στο Harvard Graduate School of Education. Το συγκεκριμένο πρόγραμμα εστίασε στην γνώση των Τεχνών, ως επιστημονικό πεδίο και στην διάδοση αυτών στα σχολεία και στα μουσεία (Gardner, 2000). Ουσιαστικά, πρόκειται για σχεδιασμένα προγράμματα τα οποία θα εφαρμόζονταν σε εκπαιδευτικές μονάδες όλων των βαθμίδων για την κατανόηση της Τέχνης. Όπως είπε και ο ίδιος ο Goodman *«Η κατάσταση της μεταδόσης της γνώσης σχετικά με την εκπαίδευση στις Τέχνες είναι μηδενική. Ξεκινάμε από το μηδέν»*, και κάπως έτσι πήρε το όνομα του το εν λόγω πρόγραμμα (McHugh & Gardner, 2020).

Αν και ο Nelson Goodman δεν είχε δείξει κάποιο ιδιαίτερη αγάπη για τα παιδιά, τουλάχιστον όχι στο επίπεδο που έδειχνε για τους φοιτητές του και τα έργα τέχνης του, κατέθεσε μεγάλη προσπάθεια, ώστε η Τέχνη να είναι προσβάσιμη και κατανοητή από τις μικρές κιόλας ηλικίες. Επίσης σημαντικό ρόλο έπαιξε και η κατάσταση της εκπαίδευσης την εποχή εκείνη. Είναι η περίοδος, που επικρατεί ένας ακαδημαϊκός αναβρασμός γύρω από τις θετικές κυρίως επιστήμες και λιγότερο στις ανθρωπιστικές. Αλλά η παντελής έλλειψη ενδιαφέροντος για την εκπαίδευση στις Τέχνες ήταν το έναυσμα οι κατάλληλοι προφανώς άνθρωποι να ασχοληθούν ενεργά με αυτό. Η αρχική μάλιστα χρηματοδότηση προήλθε από ιδιωτικά κεφάλαια, όπως πχ. από το Old Dominion Foundation (Gardner, 2000).

Αρχικά το πρόγραμμα ξεκίνησε από έναν αποφασισμένο φιλόσοφο, δυο ψυχολόγους, και μερικούς σπουδαστές. Δεν είχε συγκεκριμένο πρόγραμμα. Ούτε οργανωμένο πλάνο, αλλά διέθετε ενθουσιασμό, αισιοδοξία και πίστη στην αξία της Τέχνης. Και πραγματικά, ο Goodman και οι συνάδελφοί του κατάφεραν να ξεπεράσουν τις αρχικές μεγάλες δυσκολίες και μέσα σε μία πενταετία κατάφεραν σπουδαία πράγματα. Ένα από τα πιο βασικά επιτεύγματα είναι η ανέκδοτη έκθεση με τίτλο *Basic Abilities Required for Understanding and Creation in the Arts* που υπέβαλλε ο Nelson Goodman το 1972 στο Γραφείο Εκπαίδευσης και στην οποία συνοψίζονταν οι μελέτες, τα αποτελέσματα και οι νέες προτάσεις της ομάδας του Project Zero (Gardner, 2000).

Το σημαντικότερο επίτευγμα του Project Zero δεν ήταν η πρακτική εξακρίβωση και θεμελίωση των θεωριών του *Languages of Art* αλλά η θεμελίωση των τρόπων εκπαίδευσης της Τέχνης και της αξίωσής της ως ισότιμη με τις άλλες επιστήμες. Κι αυτό ήταν μια τεράστια επιτυχία κυρίως του Nelson Goodman γιατί έδωσε αξία όχι μόνο στην εκπαίδευση στις Τέχνες αλλά και στην ίδια την Τέχνη. Επικύρωσε το νόημα των Τεχνών, την γνωστική τους αξία, την σπουδαιότητα των δημιουργιών.

Το Project Zero είναι ενεργό μέχρι σήμερα και προσφέρει εργαλεία σε χιλιάδες εκπαιδευτικούς της Τέχνης να εμψυχήσουν αυτή στα παιδιά. Αναπτύσσει ρουτίνες σκέψης και κριτικής, κατανόησης και επικοινωνίας της Τέχνης σε διαπολιτισμικό επίπεδο. Κι αυτό είναι ένα επίτευγμα που λίγοι φιλόσοφοι αξιώνουν να επιτυγχάνουν. Για αυτό ο Goodman μπορεί και ξεπερνά τις κριτικές και τις αντιρρήσεις. Γιατί πάνω από όλα επιδεικνύει έργο, το οποίο συνεχίζουν οι επόμενες γενιές.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η συγκεκριμένη εργασία είχε ως σκοπό να αναδείξει το έργο του Nelson Goodman. Ενός ανθρώπου με όραμα και βαθιά πίστη στον γνωσιακό ρόλο της Τέχνης. Για αυτόν η Τέχνη δεν υφίσταται για λόγους τέρψης, αλλά έχει βαθύ περιεχόμενο και σημαντική κοινωνική λειτουργία. Αυτή η θεωρία, όπως την αναλύσαμε παραπάνω, είναι κομβικής σημασίας για τον τρόπο που αντιμετωπίζουμε τα έργα τέχνης. Αλλάζει δηλαδή, μια κοσμοθεωρία καθώς μας βάζει σε νέους τρόπους σκέψης και ανάλυσης όχι μόνο των καλλιτεχνημάτων αλλά και του ίδιου του κόσμου.

Πιο συγκεκριμένα, ο Goodman στο βιβλίο του *Languages of Art* κατασκεύασε, εκ του μηδενός ουσιαστικά, μια νέα γλώσσα για την μετάφραση των Τεχνών. Ξεκινώντας με αφετηρία την σπουδαιότητα της Τέχνης που παίζει αυτή στο πως αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο, ισότιμη και ισάξια της Επιστήμης, δημιούργησε μια γλώσσα βασισμένη στα πρότυπα της τελευταίας. Ένα σύστημα συμβόλων με κανόνες και πρακτικές, που η χρήση τους μπορεί να αποκαλύπτει το περιεχόμενο των έργων Τέχνης σε όλο τον κόσμο. Πρόκειται για μια παγκόσμια γλώσσα, όπως αυτή των μαθηματικών και των φυσικών επιστημών, που ο Goodman εφήρμοσε σε κάθε Τέχνη χωριστά, με σκοπό να χρησιμοποιηθεί τόσο από τους καλλιτέχνες όσο και από το κοινό.

Σαφώς και η συγκεκριμένη θεωρία προκάλεσε αντιδράσεις και συζητήσεις καθότι πρόκειται για μια ριζοσπαστική θεωρία. Ουσιαστικά, ο Goodman ξεκίνησε από μηδενική βάση και εξοβέλισε κατά κάποιο τρόπο παραδοσιακές αντιλήψεις για την Τέχνη στο σύνολό της. Ανέτρεψε την σύνδεση των έργων τέχνης με το κοινό ως μια αδιαμεσολάβητη εμπειρία, κατέρριψε την θεωρία του συναισθήματος ως παράγοντα αξιολόγησης αυτών και επανέφερε τη συζήτηση περί πραγματικότητας, τοποθετημένο σε νέα βάση και νέους όρους. Ο Goodman απορρίπτει την έννοια του ρεαλισμού (non innocent eye) και εισάγει μια νέα εικόνα της πραγματικότητας ή καλύτερα των νέων πραγματικοτήτων. Ο Goodman στοχεύει με ριζοσπαστικό τρόπο να αλλάξει όχι μόνο τον τρόπο που βλέπουμε την Τέχνη αλλά τον τρόπο που την μαθαίνουμε.

Με το «Project Zero» έκανε πράξη το όραμα αυτό, αφήνοντάς μας μια σημαντική κληρονομιά. Ειδικά στην άυλη και διάφανη σημερινή εποχή, αυτό το έργο έχει μεγαλύτερη σπουδαιότητα. Καθώς η παγκοσμιοποιημένη σύγχρονη κοινωνία δίνει αξία στο αντικείμενο, το έργο Τέχνης αποστασιοποιείται από τον δημιουργό του και γίνεται ένα οικουμενικό αγαθό, το οποίο εμπεριέχει μια εικόνα του κόσμου. Σήμερα αναγνωρίζεται ότι τα έργα έχουν δική τους γλώσσα και εκφέρουν το δικό τους μήνυμα. Αυτό το μήνυμα δεν συνδέεται με τον δημιουργό ή με ένα συγκεκριμένο κοινωνικό γίγνεσθαι, αλλά είναι ένα περιεχόμενο που αφορά όλους, που ζούμε στον ίδιο πολύπλοκο αλλά ενιαίο πλέον κόσμο.

Και ίσως σήμερα είναι πιο αναγκαίο από ποτέ να επαναφέρουμε το *Languages of Art* καθώς τα συμβολικά συστήματα αποτελούν μεγάλο μέρος της παγκόσμιας γλώσσας. Η τεχνητή νοημοσύνη, η οπτική επικοινωνία μέσω των social media και η ψηφιακή γλώσσα είναι κατεξοχήν συμβολικά συστήματα, τα οποία προαπαιτούν την γνώση χρήσης αυτών. Η γνώση λοιπόν του κόσμου έρχεται μέσα από την γνώση και την κατανόηση των συστημάτων που τον παρουσιάζουν. Και για αυτόν το λόγο, ο Nelson Goodman θα είναι πάντοτε διαχρονικός.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αραμπατζής, Γ. (2023). Ενότητα 2. Επιστημονικά Πεδία και Αισθητική. Στο *ΜΠΣ: Φιλοσοφία και Τέχνες. Αισθητική κι Επιστημολογία (ΦΙΤ54)*. Πάτρα: ΕΑΠ.
2. Αραμπατζής, Γ. (2023). Ενότητα 6. Αισθητική και Πλατωνισμός. Στο *ΜΠΣ: Φιλοσοφία και Τέχνες. Αισθητική κι Επιστημολογία (ΦΙΤ54)*. Πάτρα: ΕΑΠ.
3. Γέμτου, Ε. (2008). Ο Κοινωνικός Ρόλος της Τέχνης. Στο *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 20 (σσ.199-218). Ανακτήθηκε από: <https://doi.org/10.12681/sas.525>
4. Γκαίτε, Γ. Β. (2010). *Εκλεκτικές συγγένειες*. Μτφρ. Τομανάς Β. Αθήνα: Printa.
5. Θεοδώρου, Π. (2015). *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία των Αξιών*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Ανακτήθηκε από: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2631?locale=el>
6. Κουτσούμπα, Μ. (2005). *Σημειογραφία του χορού: Το σύστημα Labanotation*. Αθήνα: Προπομπός.
7. Φρόνιτ, Σ. (2021). *Πέρα από την αρχή της ηδονής*. Μτφρ. Αναγνώστου Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Νίκας.
8. Πως να διαβάστε μια ταμπλατούρα. Στο *Greek Guitar*. Ανακτήθηκε από: https://greek-guitar.weebly.com/uploads/1/0/9/2/10927010/what_is_tab.pdf
9. Adelson, E. (2025). Nelson Goodman's Theory of Knowledge and Representation in Henry James's The Tone of Time. Στο *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, Vol. 48, No.2 (pp.25-37). Ανακτήθηκε από: https://jcla.in/wp-content/uploads/2025/04/JCLA-48.2_Summer-2025_Edward-Adelson.pdf
10. Ammon, S. (2009). Language of Architecture. Some Reflections on Nelson Goodman's Theory of Symbols. Στο G. Ernst, J. Steinbrenner & O. R. Scholz (Επιμ.), *From Logic to Art. Themes from Nelson Goodman* (pp. 321-328). Germany: Ontos Verlag

11. Argan G. C. (2019). *Η Μοντέρνα Τέχνη 1770-1970*. Μτφρ. Παπαδημήτρη Λ., Κεσσανλής Ν. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο.

Oliva B. A. (2019). *Η Τέχνη στην Καμπή του 21^{ου} Αιώνα*. Μτφρ. Σπυριδοπούλου Μ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο.
12. Avital D., Dolanska K. (2023). The Original in the Digital Age. Στο *Espes (The Slovak Journal of Aesthetics)*, Vol. 12/1. Ανακτήθηκε από: www.academia.edu/104755066/The_Original_in_the_Digital_Age
13. Beardsley, M. (1989). *Ιστορία των Αισθητικών θεωριών. Από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*. Μτφρ. Κούρτοβικ Δ. & Χριστοδουλίδης Π. Αθήνα:Νεφέλη.
14. Black, M. (1971). The Structure of Symbol Systems. Στο *Linguistic Inquiry, Autumn, 1971*, Vol. 2, No. 4 (pp.515-538). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/4177656>.
15. Bruner, J. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Massachusetts: Harvard University Press.
16. Carter, L. C (2000). A Tribute to Nelson Goodman. Στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000, Vol. 58, No. 3 (pp.252-253). Ανακτήθηκε από: https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1484&context=phil_fac
17. Elgin, C. (2000). Reorienting Aesthetics, Reconceiving Cognition. Στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 3, (pp.219-225). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/432103>
18. Elgin, C. (2000). Interpretation and Understanding. Στο *Erkenntnis*, Vol.52 (pp.175-183). Ανακτήθηκε από: <https://link.springer.com/article/10.1023/A:1005565825835>
19. Elgin, C. (2012). Nominalism and Its Aftermath. Στο *Enrahonar: An International Journey of Theoretical and Practical Reason*, Vol. 49 (pp.149-158).

20. Gardner, H. (2000). Project Zero: Nelson Goodman's Legacy in Arts Education. Στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 3, (pp.245-249). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/432107>
21. Gombrich, E.H. (1994). *Το Χρονικό της Τέχνης*. Μτφρ. Κάσδαγλη Λ. Αθήνα: ΜΙΕΤ
22. Goodman, N. (1956). A World of Individuals. Στο *The Problem of Universals* (σσ.13-31). Indiana: University of Notre Dame Press.
23. Goodman, N. (2005). *Οι Γλώσσες της Τέχνης* (Π. Βλαγκόπουλος, Μετ.), Αθήνα: Εκκρεμές.
24. Guetzalski, K. (2021). The Density of Symbol Systems – A Critique of Nelson Goodman's Notion. Στο *Springer Nature Link. Philosophia* (pp.1131-1152). Ανακτήθηκε από: <https://link.springer.com/article10.1007/s11406-021-00449-w>
25. Gurke, T. (2025). The Idea of Notational Ekphrasis in works and Music. Στο *Humanities*, 14, 130. Ανακτήθηκε από: <https://doi.org/10.3390/h14060130>
26. Guetzalski, K. (2021). Nelson Goodman's Aesthetics – A Critique. Στο *Arts*, 10, 84. Ανακτήθηκε από: <https://doi.org/10.3390/arts10040084>
27. Hall, J. (2015). Rearticulating languages of Art: Dancing with Nelson Goodman. Στο *Evental Aesthetics* 3, No. 3 (pp. 28-53). Ανακτήθηκε από: <https://philpapers.org/archive/HALRLO.pdf>
28. Linsky, L. (1957). Wittgenstein on Languages and Some problems of Philosophy. Στο *The Journal of Philosophy*, Vol. 54, No. 10 (pp.285-293). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/2022691>
29. Lopes, D. M. (2000). From Languages of Art to Art in Mind. Στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 3, (pp.227-231). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/432104>

30. McHugh, K., Gardner H. (2020). *Project Zero: The First Fifty-Five Years*. Ανακτήθηκε από: <https://pz.harvard.edu/sites/default/files/Project%20Zero%20-%20The%20First%20Fifty%20Years%20.pdf>
31. Moshhammer, G. (2017). Routes for Roots: A Mapping Shorthand Symbolism with Reference to Nelson Goodman's Hidden Ars Combinatoria. Στο *History and Philosophy of Logic*, 38:3, (pp.263-281). Ανακτήθηκε από: <https://doi.org/10.1080/01445340.2016.1266441>
32. Nehamas, A. (1984). Reviewed work(s): Of Mind and Other Matters by Nelson Goodman. Στο *The Journal of Aesthetics and art Criticism*, Vol. 43, No. 2 (pp.209-211). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/429995>
33. Richmond, S. (1978). A Discussion of Pictured Impossibles with Reference to Nelson Goodman's Analysis of Fictional Objects. Στο *Leonardo*, Vol.11, No. 2 (pp.129-130). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/1574013>
34. Robinson, J. (2025). Languages of Art at the Turn of the Century. Στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 3, (pp.213-218). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/432102>
35. Scholtz, R. O. (2009). The Life and Opinions of Nelson Goodman – A Very short Introduction. Στο G. Ernst, J. Steinbrenner & O. R. Scholz (Επιμ.), *From Logic to Art. Themes from Nelson Goodman* (pp.2-5). Germany: Ontos Verlag.
36. Seide, A. (2009). Contextualist References in Nelson Goodman's Solution to the "New Riddle of Induction". Στο G. Ernst, J. Steinbrenner & O. R. Scholz (Επιμ.), *From Logic to Art. Themes from Nelson Goodman* (pp.121-136). Germany: Ontos Verlag
37. Splett, T. (2009). How Much of a Relativist is Goodman? Στο G. Ernst, J. Steinbrenner & O. R. Scholz (Επιμ.), *From Logic to Art. Themes from Nelson Goodman* (pp.191-206). Germany: Ontos Verlag.

38. Textor, M. (2008). Samples as Symbols. Στο *Ratio*, Vol. 21, No. 3 (pp.344-359). Ανακτήθηκε από: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-9329.2008.00406.x>
39. Vermeulen, I., Brun, G. & Baumberger, C. (2009). Five Ways of (not) Defining Exemplification. Στο G. Ernst, J. Steinbrenner & O. R. Scholz (Επιμ.), *From Logic to Art. Themes from Nelson Goodman* (pp.219-250). Germany: Ontos Verlag
40. Wang, B. (2021). Demystification of the “Innocent Eye”: Nelson Goodman, Ernst H. Gombrich, and the Limitation of Conventionalism. Στο *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, Vol. 44, No. 1, (pp.81-88). Ανακτήθηκε από: https://jcla.in/wp-content/uploads/2021/09/JCLA-44.1_Spring-2021_Bowen-Wang.
41. Werning, R. C. (2009). Nelson Goodman’s Autographic – Allographic Distinction in Architecture: the Case of Mies van der Rohe’s Barcelona Pavilion. Στο G. Ernst, J. Steinbrenner J. & O. R. Scholz (Επιμ.), *From Logic to Art. Themes from Nelson Goodman* (pp.269-292). Germany: Ontos Verlag
42. Wollheim, R. (1970). Nelson Goodman’s Languages of Art. Στο *The Journal of Philosophy*, Vol. 67, No. 16, (pp.531-539). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/2024577>
43. Zucker, W. (1970). Reviewed Work(s): Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols by Nelson Goodman. Στο *The Art Bulletin*, Vol. 52, No. 2 (pp.223-224). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/3048723>