

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



## Διδακτορική Διατριβή

Η ΣΗΜΕΙΟΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΩΣ ΕΙΚΟΝΙΚΗ  
ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ

Χρυσάνθος Βούτουνος

Λεμεσός 2017

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΑΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Η ΣΗΜΕΙΟΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΩΣ ΕΙΚΟΝΙΚΗ  
ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ

του

Χρύσανθου Βούτουνου

Λεμεσός 2017

## ΕΝΤΥΠΟ ΕΓΚΡΙΣΗΣ

### Η Διδακτορική διατριβή

Η ΣΗΜΕΙΟΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΩΣ ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ Παρουσιάστηκε από τον

**Χρυσανθο Βούτουνο**

Επιβλέπων Καθηγητής: Αναπληρωτής Καθηγητής Ανδρέας Λανίτης, Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

---

Πρόεδρος Επιτροπής: Καθηγητής Παναγιώτης Ζαφείρης, Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

---

Μέλος Επιτροπής: Ομότιμη Καθηγήτρια Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Πανεπιστήμιο Κύπρου

---

Απρίλιος 2017

## **Πνευματικά δικαιώματα**

Copyright © Χρύσανθος Βούτουνος, 2017

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή κύριο Αντρέα Λανίτη για την ευκαιρία που μου έδωσε, την πολύτιμη συνεισφορά του στην επίβλεψη της διατριβής, όπως και για την οικονομική κάλυψη της εργασίας μου όσο ήταν δυνατό υπό τις συνθήκες. Επίσης, ιδιαίτερες ευχαριστίες θέλω να απευθύνω στους Μητροπολίτες Τριφυθούντος Βαρνάβα και Μόρφου Νεόφυτο για την ενθάρρυνση της έρευνας αφού η βυζαντινή τέχνη αποτελεί κεντρικό θέμα στην εργασία, όπως και στον ξάδελφο μου ζωγράφο και αγιογράφο Χρυσάνθο Μανώλη ο οποίος μου ενέπνευσε την αγάπη γι' αυτήν από νεαρή ηλικία. Ευχαριστώ ακόμα την οικογένεια μου για την αμέριστη συμπαράσταση και την υπομονή τους για τις ώρες μελέτης όπου δεν μπορούσα να είμαι κοντά τους· τη γυναίκα μου Παναγιώτα και τα παιδιά μου Δέσποινα και Γιώργο, τον πατέρα μου Γιώργο Βούτουνο και τον αδελφό μου Μάριο. Επίσης, χωρίς να αναφέρομαι ονομαστικά, ευχαριστώ από καρδιάς συγγενείς και φίλους, ακαδημαϊκούς και ανεξάρτητους ερευνητές και όποιον με βοήθησε έμπρακτα είτε ηθικά με τη συμπαράστασή του, όπως με συμμετοχή του στα πειράματα που διεξήχθησαν, στην ανάπτυξη κάποιας ιδέας καλύτερα, είτε απλά με ένα καλό λόγο.

Το έργο αυτό έχει χρηματοδοτηθεί εν μέρει από το Ίδρυμα Προώθησης Έρευνας και τα Ευρωπαϊκά διαρθρωτικά ταμεία (έργο ΤΠΕ/ΠΛΗΡΟ/0609(BIE)/05).

## **Αφιέρωση**

**Στη μνήμη της μητέρας μου Δέσποινας**

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διατριβή παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο και την εφαρμοσμένη προοπτική μιας καινοτόμου μεθοδολογίας με στόχο τη δημιουργία νοήματος (meaning) και ανάδειξη της αξίας (value) της βυζαντινής τέχνης με χρήση εικονικών τεχνολογιών (virtual technologies) σε εικονικά περιβάλλοντα (virtual environments). Η εργασία που επιτελέστηκε στηρίζεται κυρίως σε τρία κύρια γνωστικά πεδία: 1) Αισθητική (Aesthetics) και Αισθητική θεώρηση Βυζαντινής Τέχνης (Byzantine Art Aesthetics), 2) Σημειωτική θεωρία (Semiotics) και 3) Εικονική κληρονομιά (Virtual Heritage-VH).

Σημαντικό μέρος της μελέτης που έγινε αποτελούν η έρευνα αξιολόγησης (evaluation) ηλεκτρονικών εφαρμογών εικονικής κληρονομιάς με τη συμμετοχή εθελοντών καθώς και η διατύπωση καθοδηγητικών κανόνων σχεδιασμού (design guidelines) οι οποίοι προτείνονται για το σχεδιασμό ενός πρότυπου εικονικού μουσείου (virtual museum) βυζαντινής τέχνης (Μουσείο Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής-Μονή Καλοπαναγιώτη). Μέχρι σήμερα δεν έχει προταθεί κάποια αξιόπιστη μέθοδος σχεδιασμού και αξιολόγησης εφαρμογών στον τομέα VH ώστε να αξιοποιηθεί ως αντικειμενικό μοντέλο καθοδήγησης στο νεοσύστατο αυτό επιστημονικό χώρο ούτε έχουν προταθεί καθοδηγητικές γραμμές σχεδιασμού. Μέσα από το θεωρητικό υπόβαθρο μελέτης αναπτύσσεται ένα καινοτόμο σημειωτικό μοντέλο «Περίπτωση μελέτη Σημειόσφαιρα» (Case study Semiosphere) το οποίο στηρίζεται σε τρεις βασικές θεωρίες σημείων μέσα από το οποίο εξάγονται κανόνες σχεδιασμού και αξιολόγησης για τη βυζαντινή τέχνη προτείνοντας την εφαρμογή τους σε μελλοντικά πειράματα: των Charles Sanders Peirce – Charles Morris – Yuri Lotman.

Με την έρευνα στο θεωρητικό σκέλος της διατριβής, συντελείται συνεισφορά στα πεδία της σημειωτικής και της αισθητικής θεωρίας ξεχωριστά και γι' αυτό παρουσιάζεται εκτεταμένη ανάλυση που δείχνει ειδικά τη διασύνδεση των δύο πεδίων όπου και εξάγονται σημαντικά συμπεράσματα. Ειδικά μέσα από τις θεωρίες σημείων Peirce και Morris, προκύπτει επίσης κριτική προς σημαντικούς εκπρόσωπους της αισθητικής θεωρίας που σχετίζεται ειδικά με τη δυνατότητα με τη βοήθεια της σημειωτικής να εφαρμοσθούν τεχνικές για την ανάλυση της τέχνης και τη διεξαγωγή πειραμάτων αξιολόγησης στην αισθητική, όπως όμως και κριτική σε μοντέρνες θεωρίες στη σημειωτική. Μέσα από το πρόγραμμα μελέτης, προτείνεται ακόμα η αναθεώρηση της υπάρχουσας αισθητικής προσέγγισης της βυζαντινής τέχνης του Παναγιώτη Μιχαήλ με τη βοήθεια ιδεών από το έργο του Κωνσταντίνου Καβαρνού.

Εντοπίζοντας επίσης μια ειδική σύγκλιση από τη «θεωρία των σχέσεων» του Καβαρνού που της δίνεται η ονομασία «Ελληνικό παράδειγμα», που εκλαμβάνεται ως πρωτο-σημειωτική θεωρία με πρωτο-αισθητικά και πρωτο-σημειωτικά στοιχεία κυρίως μέσα από τις φιλοσοφίες τέχνης των Πλάτωνα και Αριστοτέλη αλλά και τη βυζαντινή φιλοσοφία, υποστηρίζεται πως το εφαρμοσμένο μοντέλο εργασίας με τη βοήθεια των σημείων και τις θεωρίες Peirce-Morris-Lotman, η προτεινόμενη προσέγγιση ταιριάζει πολύ με το Ελληνικό παράδειγμα δίνοντας απαντήσεις σε αναφερθέντα χαρακτηριστικά προβλήματα των υπό μελέτη κλάδων.



## ΛΙΣΤΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΩΝ

**Μέρος της διατριβής αυτής έχει δημοσιευτεί/παρουσιαστεί στα πιο κάτω επιστημονικά περιοδικά:**

- [J1] C. Voutounos and A. Lanitis. A Cultural Semiotic Aesthetic Approach for a Virtual Heritage Project. Part A—The Semiotic Foundations of the Approach. *Journal Techné: Research in Philosophy and Technology*. 19:3. 2016. (DOI: 10.5840/techne201653147)
- [J2] C. Voutounos and A. Lanitis. De-signing a virtual museum of Byzantine art, Part B. A cultural semiotic, semiotic aesthetic approach for a virtual heritage project – Evaluation and Design for Virtual Heritage and theoretical extensions. *Journal Techné: Research in Philosophy and Technology*. 20:1, 2016 (in press)
- [J3] A. Maronidis, C. Voutounos, A. Lanitis, Designing and Evaluating an Expert System for Restoring Damaged Byzantine Icons. *Multimedia Tools and Applications*, (DOI 10.1007/s11042-014-2149-1, 2014.
- [J4] A. Lanitis, G. Stylianos and C. Voutounos. "Virtual Restoration of Faces Appearing In Byzantine Icons", *International Journal of Cultural Heritage*, Elsevier, 2012. (Journal of Cultural Heritage, doi:10.1016/j.culher.2012.01.001), 2012.

**Μέρος της διατριβής αυτής έχει δημοσιευτεί/παρουσιαστεί στα πιο κάτω συνέδρια/εργαστήρια:**

- [C1] C. Voutounos and A. Lanitis. Η Σημαιο-αισθητική (semiotic aesthetic) προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης ως εικονική κληρονομιά (virtual heritage) , 10ο Διεθνές Συνέδριο Σημειωτικής, (SEMIO13), 2013.
- [C2] A. Maronidis, C. Voutounos and A. Lanitis. An Integrated Tool for Virtual Restoration of Byzantine Icons. 4th International Conference on Information, Intelligence, Systems and Applications (IISA 2013), 2013. (full paper)
- [C3] C. Voutounos and A. Lanitis. A semiotic-pedagogic framework for the design of a virtual museum of Byzantine Art. *Procs. Of the 2nd European Immersive Education Summit (EIED2012)*, pp 210-215, (Eds MG Francois, G. Carlos and D. Kloos), 2012.
- [C4] C. Voutounos and A. Lanitis. On the presentation of Byzantine art in virtual environments. *Procs. Of the 3rd IEEE International Conference in Games and Virtual Worlds for Serious Applications (VS-Games 2011)*, pp 176-177, 2011.
- [C5] C. Voutounos, A. Lanitis and P. Zaphiris. Formulating Design Guidelines for Cultural Heritage Multimedia Systems with Byzantine Art Content. *Procs of the International Conference EuroMed 2010 on Digital Cultural Heritage*, pp 230-235, 2010.

- [C6] A. Lanitis and C. Voutounos. A Combined Statistical And Rule-Based Generative Model For The Representation Of Faces In Cultural Heritage Artefacts. Procs of the International Conference EuroMed 2010 on Digital Cultural Heritage, pp 122-127, 2010.
- [C7] C. Voutounos and A. Lanitis. Photographic and imaging techniques for virtual environments with Byzantine iconography. Procs. of the 1st International Conference of Photography and Theory, 8 pages, 2010.
- [C8] C. Voutounos and A. Lanitis. "On the ability of visualization techniques to present artifacts with symbolic meaning: A case study on visualizing Byzantine art". (Abstract), Visualization in Archaeology Workshop, 2009.
- [C9] Voutounos, C. (2011). Μια εικονική (Virtual) μουσειολογική προσέγγιση της θεωρίας των σημείων (Theory of Signs). Μουσείο και μνήμη. Τα Αντικείμενα διηγούνται την Ιστορία σας – Μουσειολογικές Προσεγγίσεις. Σεμινάρια στο Λεβέντειο.
- [C10] Voutounos, C. (2010). The Ontology of Byzantine art in Cyberspace. 8th International Conference Cyberspace 2010.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΝΤΥΠΟ ΕΓΚΡΙΣΗΣ .....	ii
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	vi
ΛΙΣΤΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΩΝ.....	viii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ .....	x
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	xiv
1. Εισαγωγή.....	1
1.1 Βυζαντινή τέχνη .....	11
1.2 Στόχος της Εργασίας .....	3
1.3 Κίνητρο – Αντικείμενο – Επιδιώξεις έρευνας.....	6
1.4 Η δομή της διατριβής .....	15
2 Γενικό θεωρητικό υπόβαθρο και επιτελούμενη συνεισφορά.....	19
2.1 Εισαγωγή .....	19
2.2 Η μελέτη και οι προκλήσεις από τη συνάντηση της αισθητικής και σημειωτικής θεωρίας μέσα στο πλαίσιο εργασίας.....	23
2.3 Διεπιστημονική έρευνα και βιβλιογραφία: Συνδυάζοντας τους τομείς Ψηφιακή τέχνη, Εικονική Κληρονομιά, Αισθητική και Σημειωτική .....	28
3 Αισθητική και σημειωτική θεωρία. Διακρίβωση τοπίου και ανάπτυξη έρευνας.....	39
Εισαγωγή .....	39
3.1 Θεωρία Αισθητικής και Τέχνη .....	39
3.2 Σύντομη ανασκόπηση αισθητικής θεωρίας. Βασικοί στόχοι μιας νέας αισθητικής προσέγγισης μέσα στο πλαίσιο έρευνας. ....	42
3.3 Η ανάγκη θεώρησης της αισθητικής των Πλάτωνα και Αριστοτέλη και της βυζαντινής φιλοσοφίας ιδωμένες στο πλαίσιο εργασίας.....	44

3.4	Διερεύνηση φιλοσοφίας Πλάτωνα και Αριστοτέλη. Φαίδρος: Πρώτος Λόγος Σωκράτη.....	50
3.5	Δεύτερος λόγος Σωκράτη (παλινωδία). Ο μύθος της ψυχής και του Έρωτα. Αριστοτέλης, φύση-έθος-λόγος και σημειωτική σημασία.....	53
3.6	Διαλεκτική Σωκράτη: Λόγος και αξία της Τέχνης. Πλάτωνας: Έρωτας-Ψυχή-Λόγος. Ο μύθος του Θεου.....	60
3.7	Φιλοσοφία Πλάτωνα & Αριστοτέλη και Εξέλιξη της Γερμανικής αισθητικής μέχρι τον Kant. Στοιχεία αισθητικής και σημειωτικής θεωρίας.....	67
3.8	Εξέλιξη της φιλοσοφίας Kant. Το ελεύθερο παιχνίδι της σκέψης στην κατανόηση και φαντασία της τέχνης. ....	72
3.9	Η Υπερβατική αισθητική Kant VS Πλάτωνας και Αριστοτέλης σε σημειωτικό επίπεδο .....	77
3.10	Η ανάγκη υπέρβασης της αισθητικής Kant, πραγματισμός και θεωρία σημείων Peirce. ....	87
4	Η Σημειοαισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης: Μια μοντέρνα (contemporary) προσέγγιση της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης. Ο ρόλος της σημειωτικής στην αισθητική, αισθητικές έννοιες και αρχές στο πλαίσιο εργασίας .....	101
	Εισαγωγή .....	101
4.1	Η πρόταση μιας σημειο-αισθητικής προσέγγισης για την αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης.....	107
4.2	Αισθητικές κατηγορίες στη βυζαντινή τέχνη και αναθεώρηση της αισθητικής προσέγγισης Μιχελή. Η αισθητική προσέγγιση Καβαρνού. ....	110
4.3	Η θεωρία της σημειωτικής μέσα από το αισθητικό υπόβαθρο της εργασίας. Σημαντικές ιδέες για τις σχέσεις και τα σημεία από Peirce, από Morris, Dewey, Deely και Καβαρνό. Η εξέλιξη της φιλοσοφίας Peirce.....	116
4.4	Η επιστημονικότητα της σημειωτικής με βάση τους υπό μελέτη θεωρητικούς και η θέση της αισθητικής.....	131
4.5	Ο ρόλος της σημειωτικής στην ερμηνεία και αξιολόγηση της τέχνης. Ιδέες, επιδράσεις και ερωτήματα για τις αισθητικές έννοιες σε μοντέρνους αισθητικούς:	

Αισθητική εμπειρία (aesthetic experience), αισθητική αξία (aesthetic value), φύση (nature), ορισμός (definition) και εκπαίδευση της τέχνης (aesthetic education) .....	140
4.6 Συζήτηση θεωρητικών προεκτάσεων. Μέρος 1. Ο ρόλος των Darwin's και η εξέλιξη της σημειωτικής.....	153
4.7 Συζήτηση θεωρητικών προεκτάσεων. Μέρος 2. Ενδιαφέρουσες πτυχές από τη θεωρία Peirce σε σχέση με το πλαίσιο εργασίας. ....	166
4.8 Μια διαμάχη μεταξύ Morris και Dewey σχετικά με τα υπό μελέτη ζητήματα .....	171
4.9 Κανονιστικές επιστήμες Peirce Αισθητική – Ηθική (ως Πρακτική) – Λογική και θέσεις Morris για μια σύνθεση Τέχνης – Τεχνολογίας – Επιστήμης.....	179
4.10 Θεωρητικά θέματα της συνάντησης των ιδεών Peirce και Morris με την αισθητική της βυζαντινής τέχνης.....	188
4.11 Μια συνολική προσέγγιση για τη βυζαντινή τέχνη (Σχηματοποίηση).....	196
5 Σχεδιάζοντας (De-signing) ένα εικονικό μουσείο βυζαντινής τέχνης: Μια πολιτιστική σημειωτική, σημειωτική-αισθητική προσέγγιση για ένα έργο εικονικής κληρονομιάς: Μέρος A – Οι σημειωτικές βάσεις της μεθοδολογίας εργασίας .....	207
Εισαγωγή .....	207
5.1 Πολιτιστική σημειωτική και έννοια της σημειόσφαιρας (semiosphere).....	209
5.2 Περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα και πολιτιστικά σημειωτικά κριτήρια σχεδιασμού .....	211
5.3 Οι Κατηγορίες Peirce και η κατηγοριοποίηση των σημείων .....	213
5.4 Σημειωτική Αισθητική και αξία .....	217
5.5 Μια σημειωτική ανάλυση τριών «Πορτρέτων» .....	219
5.6 Δικαιολογώντας τη μεθοδολογία σχεδιασμού και αξιολόγησης.....	222
5.7 Αξιολόγηση για τη βυζαντινή τέχνη. Σκοποί και περιορισμοί στην πειραματική διαδικασία.....	224
5.8 Σχεδιασμός και Αξιολόγηση. Μεθοδολογικές προϋποθέσεις της διαδικασίας. ....	225
5.9 Συμπεράσματα Μέρος A. ....	227

6	Σχεδιάζοντας (“De-Signing”) ένα εικονικό μουσείο βυζαντινής τέχνης: Μια πολιτιστική σημειωτική, σημειωτική-αισθητική προσέγγιση για ένα έργο εικονικής κληρονομιάς: Μέρος Β. Αξιολόγηση και Σχεδιασμός για το VH και θεωρητικές προεκτάσεις .....	229
	Εισαγωγή .....	229
6.1	Προ-αξιολόγηση και μετά-αξιολόγηση τριών υφιστάμενων εφαρμογών VH με περιεχόμενο βυζαντινής τέχνης .....	233
6.2	Θεωρητικές προεκτάσεις για την αξιολόγηση και το σχεδιασμό VH.....	245
6.3	Περαιτέρω διευκρινίσεις. Ορολογίες και παιδαγωγικές προεκτάσεις της συνδυασμένης σημειωτικής μοντέλο (Peirce-Morris-Lotman) στο σχεδιασμό και την αξιολόγηση για το VH. ....	248
6.4	Η παιδαγωγική θεώρηση κατά τη διαδικασία σχεδιασμού μέσα από τις αρχές της σημειοσφαιρας διαλογικότητα (dialogism) και όριο (boundary). ....	256
6.5	Ένα πλαίσιο κατευθυντήριων γραμμών (design guidelines) για το VH και το εικονικό μουσείο. Σχεδιασμός και αξιολόγηση.....	258
6.6	Συμπεράσματα Μερους Β .....	270
7	Γενικά Συμπεράσματα Διατριβής .....	272
	7.1 Συμπεράσματα .....	272
	7.2 Μελλοντική Εργασία .....	275
	<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	2777
	Παράρτημα Α Εικόνες .....	296

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

CP: Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 8 volumes; vols.1-6 eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935); vols. 7-8 ed. Arthur Burks (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958). All references to writing in Collected Papers of Charles Sanders Peirce will appear in the standard form: the volume in Arabic numerals, a period, and the paragraph in the volume cited, using the form CP.

(EP), (1992-1998), The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, ed. by N. Houser, C. Kloesel, and The Peirce Edition Project, 2 vols., Bloomington: Indiana University Press.

(RLT), (1992), Reasoning and the Logic of Things: The Cambridge Conferences Lectures of 1898, ed. by K. L. Ketner, Massachusetts: Harvard University Press.

(W), (1982), Writings of Charles Sanders Peirce: A Chronological Edition, ed. by M. Fisch, C. Kloesel, and E. Moore, et al., 6 vols., Bloomington: Indiana University Press

CPJ: Kant Immanuel.2001.Critique of the Power of Judgment, trans. Paul Guyer and Eric Matthews, New York: Cambridge University Press.

LW: Dewey, J. 1989.The Later Works, 1925-1953. Edited by J. A. Boydston. Carbondale and Edwardsville Southern Illinois University Press.

# 1 Εισαγωγή

## 1.1 Βυζαντινή τέχνη

Ιστορικά η βυζαντινή τέχνη αρχίζει περίπου το 330 μ.Χ. όταν η πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας μεταφέρεται στο Βυζάντιο με διαφορετικά είδη και μορφές καλλιτεχνικής παραγωγής όπως για παράδειγμα ζωγραφική, μωσαϊκή τέχνη, αρχιτεκτονική, υμνωδία, ξυλογλυπτική, μεταλλοτεχνία και τέχνη υφάσματος. Η βυζαντινή τέχνη στο πεδίο της ζωγραφικής από την εποχή των διώξεων του Χριστιανισμού, από μια λαϊκής μορφής τέχνη εμπνευσμένη από το Χριστιανισμό αποκτά σταδιακά σταθερά χαρακτηριστικά και μια ειδική τεχνοτροπία που την καθιερώνουν ως μια μοναδικής μορφής τέχνη που αποτελεί πρόδρομο της εξέλιξης της τέχνης γενικότερα μέχρι τις σύγχρονες μορφές τέχνης. Πριν από την ανάπτυξη της βυζαντινής τέχνης, δείγματα Χριστιανικής τέχνης διακοσμούσαν κατακόμβες με φρέσκο από τοιχογραφίες της ζωής του Χριστού, αναπαραστάσεις Αγίων της πρώτης Εκκλησίας και διάφορες συμβολικές αναπαραστάσεις.

Ως ξεχωριστή μορφή τέχνης η βυζαντινή ζωγραφική τέχνη, εξελίχθηκε διαμέσου των αιώνων μέσα από το πνεύμα της εκκλησιαστικής παράδοσης, δεχόμενη σταδιακά εξωτερικά γνωρίσματα άλλων τεχνών όπως νατουραλιστικά στοιχεία από την Ελληνιστική τέχνη ή και αφαιρετικά στοιχεία από την Αιγυπτιακή τέχνη, αποκτώντας τα ιδιαίτερα γνωρίσματα που καθιέρωσαν τη μορφολογία της από τις αρχές του 6<sup>ου</sup> αιώνα (Ρορνα, 2002). Ως αποκορύφωμα της πρώιμης περιόδου της μπορεί να οριστεί η εποχή του Ιουστινιανού Α' (527-565) που ακολουθείται από την περίοδο της Μακεδονικής δυναστείας (867-1055) αποκτώντας μια πιο κανονική μορφή. Από τα μέσα του 11<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι την άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1204 από τους Σταυροφόρους, με τη διοίκηση της δυναστείας των Κομνηνών και Αγγέλων αποκτά τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της Κομνηνικής τέχνης όπως είναι η περισσότερη απόδοση των συναισθημάτων στην τέχνη των εικόνων.

Η δυναστεία των Παλαιολόγων (1261-1543) της προσδίδει επίσης μοναδικά χαρακτηριστικά που ανθεί παρά την τελική κατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς το 1453. Στη μεταβυζαντινή περίοδο η βυζαντινή τέχνη ανθεί και εξελίσσεται με την ανάπτυξη της όπως με τη γνωστή Κρητική σχολή όχι μόνο στην πρωτεύουσα αλλά και σε πολλά άλλα Ορθόδοξα και πνευματικά κέντρα όπως οι Άγιοι τόποι, το όρος Σινά, το Άγιο Όρος στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες όπως η Γιουγκοσλαβία, η Βουλγαρία και η Ρωσία (Καβαρνός,



1957) αλλά και η Κύπρος. Από την επίδραση διαφορετικών καλλιτεχνικών επιδράσεων που υφίστανται λόγω των διαφορετικών κατακτητών η βυζαντινή τέχνη της Κύπρου αποκτά ένα ξεχωριστό ιδίωμα που είναι μάλιστα αναγνωρίσιμο σε πολλές εικόνες (Παπαγεωργίου, 1991). Γενικά όμως, αν και τα διαφορετικά «στυλ» τα οποία παραλλάζουν σε διαφορετικό βαθμό τη φυσιογνωμία της βυζαντινής τέχνης από διαφορετικές επιδράσεις, τα βασικότερα χαρακτηριστικά της βυζαντινής τέχνης, καθορίζονται από τη θρησκευτική συνείδηση και την πνευματικότητα που εκφράζεται μέσα από την εκκλησιαστική παράδοση.

Η βυζαντινή εικόνα χρησιμοποιεί μια μοναδική «γλώσσα» που εκφράζει τα δόγματα και τις διδαχές της Ορθόδοξης εκκλησίας. Είναι μια πνευματική τέχνη η οποία εκφράζεται με τα εργαλεία της ζωγραφικής τέχνης αλλά δεν είναι μόνο ζωγραφική. Οι θρησκευτικές και παιδαγωγικές προεκτάσεις της βυζαντινής αισθητικής εκφράζουν βαθύτερα νοήματα και πολιτιστικές αξίες που δυστυχώς όπως διαφαίνεται μέσα από τη βιβλιογραφία αγνοούνται ή παραλλάσσονται μέχρι και τον 21<sup>ο</sup> αιώνα από κατεξοχήν ειδήμονες, όπως μουσειολόγους, λόγω ιδεολογικών αλλαγών (Gazi, 2011) ή από αισθητικούς που αγνόησαν τη μοναδικότητα της βυζαντινής τέχνης στην ιστορία της τέχνης συνολικά (Michelis, 1955).

Οι προεκτάσεις του προβλήματος επεκτείνονται μέχρι και τις μέρες μας στο σχεδιασμό για την παρουσίαση της βυζαντινής τέχνης σε νέα μέσα τεχνολογίας για την παρουσίαση της βυζαντινής τέχνης όπως το διαδίκτυο όπου εντοπίζονται προβλήματα ορθής διαχείρισης (Foskoulou, 2007). Το σημαντικότερο όμως πρόβλημα πιστεύεται ότι βρίσκεται στην ορθή νοηματοδότηση και αξιολόγηση της μεταδοτικότητας της βυζαντινής τέχνης το οποίο απλούστερα θα έπρεπε να τοποθετείται στο επίπεδο της νοηματοδότησης αλλά και της αξίας που επιδιώκει η ίδια η βυζαντινή τέχνη να επιτύχει ως παραδοσιακό μέσο.

Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Καβαρνό, το Βυζάντιο, αλλά ιδιαίτερα η βυζαντινή και η Χριστιανική τέχνη που το εκπροσωπεί είναι ένα «σημείο αμφιλεγόμενο» (Cavarnos, 2008: 21) ή «Ακηλίδωτα Αρχέτυπα» για τον Φώτιο Κόντογλου (Cavarnos, 2000: 73). Κατά την άποψή μας ο ρόλος της εικονικής τεχνολογίας αλλά και μια νέα διεπιστημονική πρόταση «Η σημειοαισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης ως εικονική κληρονομιά» ευελπιστεί ότι μπορεί να δώσει κάποιες απαντήσεις για τις σύγχρονες προκλήσεις που αντιμετωπίζει η αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης σήμερα, διαμέσου του νέου μέσου της εικονικής τεχνολογίας μέσω μιας νέας θεωρητικής προσέγγισης.

## 1.2 Στόχος της Εργασίας

Η διδακτορική διατριβή παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο και την εφαρμοσμένη προοπτική μιας καινοτόμου μεθοδολογίας σε μια διεπιστημονική εργασία με στόχο τη δημιουργία νοήματος και την ανάδειξη της αξίας της βυζαντινής τέχνης με νέες τεχνολογίες και καλλιτεχνικά μέσα σε εικονικά περιβάλλοντα. Η εργασία που επιτελέστηκε στηρίζεται κυρίως στα τρία πεδία: 1) Αισθητική φιλοσοφία και Αισθητική θεώρηση Βυζαντινής Τέχνης, 2) Σημειωτική θεωρία και 3) Εικονική κληρονομιά - Virtual Heritage, VH).

Σημαντικό μέρος της εργασίας αποτελεί η έρευνα αξιολόγησης εφαρμογών εικονικής κληρονομιάς με τη συμμετοχή νεαρών εθελοντών καθώς και η διατύπωση καθοδηγητικών κανόνων σχεδιασμού (design guidelines) που προτείνονται για το σχεδιασμό ενός πρότυπου εικονικού μουσείου (virtual museum) Βυζαντινής τέχνης βασισμένο στο πραγματικό μουσείο του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή<sup>1</sup>. Βάση των κανόνων σχεδιασμού προτείνεται η διαδικασία σχεδιασμού του εικονικού μουσείου με τη χρήση εικονικών τεχνολογιών, στρατηγικές σχεδιασμού ψηφιακής τέχνης (digital art) και διαδικασίες αξιολόγησης. Το εικονικό μουσείο που σχεδιάστηκε αποτελεί μια πειραματική απόπειρα εφαρμογής του θεωρητικού μοντέλου και ως εκ τούτου δεν θεωρείται σαν μια ολοκληρωμένη παρουσίαση του μουσείου του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή. Η δημιουργία του ολοκληρωμένου εικονικού μουσείου με βάση το θεωρητικό υπόβαθρο που θα αναπτυχθεί αποτελεί μέρος της μελλοντικής εργασίας, κάτι που επεξηγείται στο κεφάλαιο 7 (Γενικά Συμπεράσματα Διατριβής).

Μέχρι σήμερα στον τομέα VH δεν έχει προταθεί κάποια αξιόπιστη μέθοδος σχεδιασμού και αξιολόγησης ηλεκτρονικών εφαρμογών (εικονικών εφαρμογών) ώστε να εφαρμοσθεί ως μοντέλο καθοδήγησης, ούτε προτεινόμενοι κανόνες σχεδιασμού, παρά τις προσδοκίες και την προοπτική ότι η σημειωτική όπως πιθανόν και η αισθητική θεωρία θα μπορούσαν να αποτελέσουν συστατικά μέρη της εξέλιξης του νεοσύστατου αυτού τομέα.

Για τις ανάγκες της διατριβής, μέσα από την ανάπτυξη του θεωρητικού και εφαρμοσμένου πλαισίου εργασίας ο ρόλος της σημειωτικής και της αισθητικής θεωρίας επεξηγείται μέσα

---

<sup>1</sup> Το Βυζαντινό μουσείο Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή αποτελεί μέρος του προστατευόμενου μνημείου πολιτιστικής κληρονομιάς της ομώνυμης Μονής στο χωριό Καλοπαναγιώτη (Μητρόπολη Μόρφου, 2008).

από την ανάπτυξη του σημειωτικού μοντέλου «Περίπτωση μελέτης Σημειόσφαιρας» (Case study semiosphere). Το σημειωτικό μοντέλο χρησιμοποιώντας σημαντικούς όρους και αρχές από τη σημειωτική περιγράφει τη σύνθεση τριών θεωριών σημείων (sign theories) από τους Charles Sanders Peirce, Charles Morris, Yuri Lotman.

Σε αυτό περιλαμβάνεται η μεθοδολογία έρευνας, αποκαλύπτοντας πως οι έννοιες σημείο (sign) και αξία (value) μαζί με παρεμφερή θεωρητικά εργαλεία από τη σημειωτική αλλά και την αισθητική θεωρία καθοδηγούν τη δημιουργία νοήματος και την ανάδειξη της αξίας της βυζαντινής τέχνης με το σχεδιασμό και την αξιολόγηση εφαρμογών για την πολιτιστική κληρονομιά. Η ετυμολογία των αγγλικών όρων “de-sign” και “e-valuation” θεωρούνται άμεσα συνυφασμένοι με το σημειωτικό-αισθητικό υπόβαθρο που υποστηρίζεται.

Σε θεωρητικό επίπεδο, πέρα από τους εφαρμοσμένους στόχους της εργασίας, ιδιαίτερη έμφαση αποδίδεται στη θεώρηση της σχέσης σημείων και αξιών από τη σημειωτική Morris και τη δική του σημειοαισθητική προσέγγιση, ιδωμένη σε σχέση με την ανεπτυγμένη θεωρία σημείων και πραγματισμού (pragmatism) του Peirce αλλά και την πολιτιστική σημειωτική (cultural semiotics) Lotman. Στη διατριβή, παρά τη μη-ανεπτυγμένη αισθητική Peirce, ο ρόλος των σημείων για τη νοηματοδότηση και αξιολόγηση της τέχνης, ειδικά μέσα από τη θεωρία του Morris, θεωρείται μέσα από μια περισσότερο συστηματική βάση η κατανόηση του ρόλου της σημειωτικής και η συνδιαλλαγή της με τη φιλοσοφία του πραγματισμού (pragmatism), μαζί με μια θεωρία για την αξία (theory of value-axiology) για τη μελέτη της αισθητικής αλλά και της σημειωτικής ευρύτερα, όπως και της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης σε θεωρητικό αλλά και εφαρμοσμένο επίπεδο.

Η μελέτη και επανεξέταση της ισχύουσας θεώρησης της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης (Παναγιώτη Μιχελή), προτείνεται κάτω από την αποδοχή της κριτικής από τον Κωνσταντίνο Καβαρνό και την αποδοχή των δικών του αισθητικών θέσεων. Στη φιλοσοφία Καβαρνού αναγνωρίζεται επίσης ένα *πρωτοσημειωτικό* στοιχείο στη θεωρία του «Κλασική θεωρία των σχέσεων» που έχει άμεση σχέση με τη μεσαιωνική σημειωτική αλλά και τη σημειωτική Peirce που διασυνδέεται ακόμα με καίρια ζητήματα τόσο από την σύγχρονη σημειωτική αλλά και την αισθητική θεωρία. Το πιο σημαντικό όμως με αυτή τη θεωρία είναι οι προεκτάσεις που συζητούνται με το «Ελληνικό παράδειγμα». Με το ελληνικό παράδειγμα αναφερόμαστε στους Έλληνες φιλόσοφους Πλάτωνα και Αριστοτέλη αλλά και στη βυζαντινή αντίληψη για την εικόνα.

Η διατριβή ασχολείται ακόμα με την ανασκόπηση και ανάλυση αισθητικών θεωριών με σημαντική επιρροή στην εξέλιξη της αισθητικής οι οποίες εμπνεύστηκαν από τη φιλοσοφία πραγματισμού του Peirce, άμεσα ή έμμεσα, για παράδειγμα την «πραγματιστική αισθητική» των John Dewey (1934) και Richard Shusterman (2000), την αισθητική θεωρία Monroe Beardsley για την αξιολόγηση και την εμπειρία της τέχνης (1958), την αισθητική Nelson Goodman (1968) για τη συμβολική διάσταση για τη νοηματοδότηση της τέχνης, στρέφοντας όμως την προσοχή στις σημειωτικές θεωρίες Peirce, Morris και Lotman, θεωρίες στις οποίες βασίζεται αποκλειστικά η ανάπτυξη του εφαρμοσμένου προτεινόμενου σημειωτικού μοντέλου (case study semiosphere) χτίζοντας πάνω σε αυτές. Η συνεισφορά της παρούσας διατριβής εστιάζεται στους εξής τομείς:

α) Την πρόταση μιας νέας αισθητικής προσέγγισης με υπόβαθρο τη σημειωτική θεωρία με επίκεντρο τη βυζαντινή τέχνη και στόχο τη νοηματοδότηση και αναγνώριση της αξίας της.

- Η διατριβή θεωρείται ότι προσφέρει μια καινοτόμο αισθητική προσέγγιση στην αισθητική θεωρία ευρύτερα αλλά και την αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης με την πρόταση της μελέτης της μέσα από τη σημειωτική θεωρία εξετάζοντας συγχρόνως τον ρόλο της εικονικής τεχνολογίας μέσα από το πεδίο εικονική κληρονομιά - VH .

β) Ειδική συνεισφορά στη σημειωτική αλλά και την αισθητική θεωρία ξεχωριστά διαμέσου της σημειοαισθητικής προσέγγισης

- Μέσα από το πλαίσιο εργασίας η διατριβή εξετάζει θεωρητικά αποκλειστικά κάποια πολύ βασικά προβλήματα που παρουσιάζονται στη σημειωτική αλλά και την αισθητική θεωρία ξεχωριστά, παρουσιάζοντας τη δική της προσέγγιση σε μια προσπάθεια να δείξει ακόμα πως τα δύο πεδία συνδέονται μεταξύ τους.

γ) Ειδική συνεισφορά στο πεδίο Εικονική Κληρονομιά (virtual heritage)

- Μέσα από τη μεθοδολογία εργασίας υποδεικνύεται ότι το προταθέν εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας θα μπορούσε να αποτελέσει πρότυπο για την αξιολόγηση εφαρμογών στον τομέα Εικονική Κληρονομιά. Μέχρι σήμερα δεν έχει υποδειχτεί κάποια έγκυρη μεθοδολογία αξιολόγησης εικονικών εφαρμογών για την πολιτιστική κληρονομιά λόγω των θεωρητικών προβλημάτων που συνοδεύουν τον τομέα. Επίσης δεν προτείνονται καθοδηγητικοί κανόνες σχεδιασμού για τέτοια περιβάλλοντα σε αντίθεση με την προσπάθεια που γίνεται με τη διατριβή όπου παρουσιάζεται συγκεκριμένο μοντέλο εργασίας που μπορεί να εξάγει συγκεκριμένους κανόνες (σημειωτικό μοντέλο - περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα).

δ) Συνεισφορά στη μεταδοτικότητα της βυζαντινής τέχνης μέσα από το προτεινόμενο πλαίσιο εργασίας είτε ακόμα και άλλων ειδών πολιτιστικού αποθέματος και τέχνης.

- Το εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας πιστεύεται ότι μπορεί να τύχει εφαρμογής σε πραγματικά πειράματα σχεδιασμού και αξιολόγησης εικονικών περιβαλλόντων με περιεχόμενο βυζαντινή τέχνη με τη συμμετοχή εθελοντών για την νοηματοδότηση και σημειοδότηση της βυζαντινής τέχνης με ένα καινοτόμο τρόπο ο οποίος θα συμπληρώνει τους παραδοσιακούς τρόπους μετάδοσης και αναπαράστασης της βυζαντινής τέχνης. Πιστεύεται ακόμα ότι το εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας θα μπορούσε επιπλέον να αποτελέσει μοντέλο μελέτης αναπαράστασης και άλλου είδους πολιτιστικών αντικειμένων και έργων τέχνης για την ανάδειξη των νοημάτων αλλά και αξιών που τα διέπει.

### **1.3 Κίνητρο – Αντικείμενο – Επιδιώξεις έρευνας**

Σημαντικό κίνητρο για την έναρξη της παρούσης έρευνας, διδακτορικής διατριβής, υπήρξε προηγούμενη εργασία (σε επίπεδο master) (2008, 61)<sup>2</sup> που εκπονήθηκε σχετικά με το θέμα της δημιουργικής πρόσληψης της βυζαντινής τέχνης και την προσπάθεια διερεύνησης της στο πεδίο τέχνης - ψηφιακή τέχνη (digital art). Εκτός από την καθαρά καλλιτεχνική διάσταση της εργασίας που μελετήθηκε ειδικά για το σκοπό αυτό, διερευνήθηκε επίσης η δυνατότητα μεταδοτικότητας των νοημάτων της βυζαντινής τέχνης με τη χρήση ψηφιακών μέσων με τη δημιουργία έργων ψηφιακής τέχνης που προσδιορίζονταν τόσο από την έφεση προς τη τέχνη την ίδια όσο όμως και την αλληλεπίδραση (interaction) που χαρακτηρίζει πολλά μέσα ψηφιακής τεχνολογίας αλλά και το ίδιο το πεδίο της ψηφιακής τέχνης.

Για τη συγκεκριμένη εργασία, οι στόχοι που τέθηκαν ήταν η δημιουργία ενός εικονικού περιβάλλοντος (virtual environment) σε μια πλατφόρμα εικονικού κόσμου (virtual world) με το μέσο εικονική πραγματικότητα (virtual reality) για την αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης παράλληλα με τη θεωρητική ανάπτυξη του θέματος διερευνώντας τις συνακόλουθες προκλήσεις της μελέτης.

Τα αποτελέσματα της εργασίας ήταν η δημιουργία ενός εικονικού περιβάλλοντος με τη χρήση διαφορετικών ψηφιακών εργαλείων όπου αναπαρίστατο η βυζαντινή τέχνη κατά τρόπο *τεχνο-φουτουριστικό* με τη δημιουργία μιας εικονικής εκκλησίας στη διαδικτυακή

---

<sup>2</sup> [http://www.jpegzdesign.com/Publications\\_files/MA08%20Publication.pdf](http://www.jpegzdesign.com/Publications_files/MA08%20Publication.pdf)

πλατφόρμα και εικονικό κόσμο (virtual world) secondlife<sup>3</sup> (Παράρτημα Α, εικόνα 1), τη δημιουργία ενός πραγματικού προσκυνηταρίου (εικονοστασίου) στο φυσικό χώρο ενός κοινοτικού πάρκου (Παράρτημα Α, εικόνα 2), μαζί με τη δημιουργική ανάπτυξη σχετικών έργων στα πλαίσια της ψηφιακής τέχνης (digital art) που μπορεί να οριστεί ως το: καλλιτεχνικό έργο και πρακτική που χρησιμοποιεί τη ψηφιακή τεχνολογία σαν βασικό μέρος της δημιουργικής ή αναπαραστατικής εργασίας.

Για τα έργα αυτά, τεχνικές όπως ψηφιακή απεικόνιση (digital imaging) (Παράρτημα Α, εικόνες 2,3 ), ψηφιακά βίντεο (digital video), λογισμικά και βάσεις δεδομένων (software and databases), τέχνη διαδικτύου (Internet art) (Παράρτημα Α, εικόνα 4) (Greene, 2004) συνδυάστηκαν μαζί με τη χρήση νέων τεχνολογιών και της δημιουργίας τέχνης στα πρότυπα αυτού που μπορεί να συγκαταλεχθεί ως ψηφιακή τέχνη (Wands, 2006).

Μέρος της εργασίας αποτέλεσε η θεωρητική προσέγγιση της συνδιαλλαγής της βυζαντινής τέχνης με ψηφιακά μέσα και τη ψηφιακή τέχνη συζητώντας την πνευματική διάσταση του έργου του video, digital artist Bill Viola (2004) όπως για παράδειγμα το πειραματικό έργο “The Night Journey”<sup>4</sup>) με την τέχνη παιγνιδιών υπολογιστών σε αντιπαραβολή με το έργο του Φώτιου Κόντογλου για τη βυζαντινή τέχνη (εικονογραφικό και συγγραφικό) παράλληλα με την καταγραφή της πορείας του έργου που ακολουθήθηκε σε ειδικό ιστολόγιο (blog)<sup>5</sup>.

Τα συμπεράσματα της εργασίας κατέδειξαν γενικά ζητήματα που αφορούν τη συνδιαλλαγή της βυζαντινής τέχνης με τη ψηφιακή τέχνη και νέα μέσα όπως η εικονική πραγματικότητα με μια παραδοσιακή - θρησκευτική μορφή τέχνης. Το θετικό ήταν ότι ενώ δύσκολα μπορεί κάποιος να φανταστεί την μεταδοτικότητα της αισθητικής της αξίας ειδικά με τέτοιου είδους τεχνολογίες (εικονικές), παρόλα αυτά διαφάνηκε ότι η αισθητική επίδραση χρήσης τέτοιων μέσων ήταν σημαντική σχετικά με τη δυνατότητα συγκερασμού τέχνης-τεχνολογιών με στόχο την ενθάρρυνση μιας εκφραστικής μεταδοτικότητας χρήστη τεχνολογιών και έργων τέχνης παρά τα προβλήματα και τις θεωρητικές δυσκολίες που παρουσιάστηκαν.

Τέτοια προβλήματα και δυσκολίες, εκτός από την όποια καλλιτεχνική αξία και την περιοδική προβολή του έργου ήταν τα ακόλουθα: α) Η αναγκαιότητα της πιστής αντιγραφής και

---

<sup>3</sup> ([www.secondlife.com](http://www.secondlife.com))

<sup>4</sup> ([www.thenightjourney.com/](http://www.thenightjourney.com/))

<sup>5</sup> <https://chrysanthosvoutounos.wordpress.com/>

ψηφιοποίησης (digitization) της πολιτιστικής κληρονομιάς, β) η ευχρηστία (usability) του εικονικού, γ) προβλήματα αντικειμενικής (επιστημονικής) αξιολόγησης της επιτυχίας της εφαρμογής, δ) η χρησιμότητα της ψηφιακής τέχνης σε σχέση με θέματα ευχρηστίας και αλληλεπίδρασης σε ηλεκτρονικά μέσα, ε) η αισθητική εμπειρία του εικονικού όπως και του πραγματικού έργου, ζ) η φιλοσοφική προσέγγιση σχετικά με θέματα αισθητικής φιλοσοφίας (όπως φιλοσοφία τέχνης, μελέτη του ωραίου και γούστου), η) ζητήματα θεολογίας με αναφορά δογματικά ζητήματα με πολιτισμικό υπόβαθρο όπως συνέβαινε ή συμβαίνει με θρησκευτικά έργα τέχνης όπως οι Βυζαντινές εικόνες.

Αυτά ήταν μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα από ζητήματα που τέθηκαν με το πέρας της εργασίας, για τα οποία κρίθηκε ότι χρειαζόταν περαιτέρω διερεύνηση αφού μέχρι σήμερα δεν αντιμετωπίζονται σε επιστημονικές μελέτες κατά τρόπο σύνθετο και αποτελεσματικό αλλά εν ολίγοις αποσπασματικό. Τα ζητήματα αυτά, να μεν αναφέρονται στη βιβλιογραφία αλλά μάλλον με τρόπο που δυστυχώς τις πιο πολλές φορές εξαντλείται στα επιμέρους γνωστικά αντικείμενα. Για το λόγο αυτό διαπιστώθηκε ότι διαμέσου μιας διεπιστημονικής προσέγγισης θα μπορούσαν να δοθούν απαντήσεις στα ζητήματα αυτά κατά τρόπο περισσότερο διεξοδικό.

Όπως διαφάνηκε από τη μελέτη της βιβλιογραφίας, σχετικά ζητήματα σχεδιασμού κρίθηκε ότι δεν αντιμετωπίζονταν επαρκώς με τις ισχύουσες πρακτικές για τα οποία θα απαιτείτο να αναζητηθούν εφαρμοσμένες λύσεις με την προϋπόθεση ακόμα υποστήριξης ενός νέου, δημιουργημένου εξαρχής θεωρητικού πλαισίου κάτι που υποκίνησε το ενδιαφέρον για περαιτέρω έρευνα.

Για παράδειγμα, με το πέρας της εργασίας, τέθηκε ως απορία η αναγκαιότητα της πιστής αναπαράστασης αντικειμένων τέχνης ή αρχιτεκτονημάτων όπως είναι για παράδειγμα μια πραγματική θρησκευτική εικόνα ή ένας πραγματικός ναός λατρείας, είτε ένα προσκυνητάρι, είτε ακόμα το πρόβλημα της επίτευξης μιας αντικειμενικής (επιστημονικής) μέτρησης για την αξιολόγηση εικονικών περιβαλλόντων για την πολιτιστική κληρονομιά.

Περαιτέρω, η δυνατότητα αξιολόγησης των τεχνολογικών εργαλείων που δημιουργήθηκαν όπως και της χρήσης της ψηφιακής τέχνης σε σχέση με τη δυναμική επισκεψιμότητας στο εικονικό περιβάλλον, σε συνδυασμό με τη χρησιμότητα της επαφής των υποψήφιων χρηστών με τα πραγματικά έργα πολιτιστικής κληρονομιάς ευρισκόμενα στον αληθινό χώρο έκθεσης τους έθεσαν επί τάπητος σχετικά αισθητικά ερωτήματα:

α) Τα ψηφιακά έργα τέχνης εκτιμούνται με αισθητικό τρόπο ως καλλιτεχνικά ή ως κάτι άλλο;  
β) Πως μπορεί άραγε να υποστηριχθεί επιστημονικά ο ρόλος της τέχνης και η χρήση της τεχνολογίας με αντικειμενικά αξιολογικά κριτήρια; γ) Πως αξιολογούνται αισθητικά τα έργα βυζαντινής τέχνης καθαυτά και πως οι αναπαραστάσεις τους με τη χρήση νέων τεχνολογιών;  
δ) Τα πραγματικά (αυθεντικά) έργα βυζαντινής τέχνης θεωρούνται πιο πολύ ως πολιτιστικά αντικείμενα και λιγότερο ως έργα τέχνης; (Αν είναι έτσι, αυτό συμβαίνει για το λόγο ότι εξυπηρετούν θρησκευτικές λειτουργίες και λιγότερο την «τέχνη για την τέχνη»)

ε) Πως μπορεί να ισοσκελιστεί η επίδραση που υφίσταται η τέχνη από την τεχνολογία και η διαχείριση αυτού που η κριτική θεωρία αποκαλεί ως χάσιμο της «αύρας»; Μπορεί άραγε η τεχνολογία να συμβάλει στην ενίσχυση μεταδοτικότητας και αυθεντικότητας των πρωτότυπων έργων άρα και να συμβάλει και στην ενίσχυση της αύρας ότι και αν σημαίνει ο όρος αυτός;

Αυτά ήταν χαρακτηριστικά ερωτήματα που εγείρονταν, όπως επίσης ηθικά και θρησκευτικά ζητήματα σχετικά με την αναπαράσταση και τον τρόπο λειτουργίας των ψηφιοποιημένων έργων τέχνης και πολιτιστικών αντικειμένων ενώ η εργασία ερχόταν σε αντίθεση με τις παραδοσιακές πρακτικές της βυζαντινής τέχνης. Από την άλλη, προβαλλόταν όμως μια νέα δυναμική προς εκμετάλλευση για την παιδαγωγική της βυζαντινής τέχνης με ανεξερεύνητες πολιτιστικές προεκτάσεις.

Ωστόσο με την ολοκλήρωση της συγκεκριμένης εργασίας αναπαράστασης της βυζαντινής τέχνης με ψηφιακά-εικονικά μέσα, τα θεωρητικά ερωτήματα που παρέμειναν αναπάντητα προσδιόρισαν την ανάγκη για ενδελεχέστερη μελέτη του θέματος που καθόρισαν τελικά το ακριβές αντικείμενο της διδακτορικής διατριβής.

Αρχικά ως μέρος της αρχικής διερεύνησης για μια περαιτέρω επιστημονική διερεύνηση του θέματος διεξήχθησαν επιστημονικές εργασίες όπως τη δημιουργία ενός σοβαρού εικονικού κόσμου (serious virtual world) με στόχο την αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης με τη χρήση τεχνολογιών εικονικής πραγματικότητας, διατυπώνοντας την εισήγηση να διερευνηθεί το πρόβλημα αναπαράστασης της βυζαντινής τέχνης προτείνοντας τη διατύπωση κανόνων σχεδιασμού (design guidelines) σε εικονικά περιβάλλοντα (virtual environments) και εικονικούς κόσμους (virtual worlds). Μέρος της διερευνητικής εργασίας αποτέλεσε επίσης η αξιολόγηση υπάρχοντων μέσων αναπαράστασης της βυζαντινής τέχνης με νεαρούς εθελοντές (Voutounos, Lanitis & Zaphiris, 2010).



Πριν από την κατάληξη στη μελέτη για αναπαράσταση του μουσείου Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής, αναλήφθηκαν επίσης διάφορες μελέτες για την ανάπτυξη εικονικών κόσμων με θέμα την βυζαντινή τέχνη όπως η εικονική αναπαράσταση με τη χρήση εικονικών μέσων του «τάφου Αγίου Σωζόμενου» (βλ. Παράρτημα Α, εικόνες 5,6,7) διερευνώντας ακόμη τις δυνατότητες διαφορετικών ειδών εικονικής τεχνολογίας, μελετώντας ακόμα την κατάσταση πραγμάτων (state-of-the-art) στην εξέλιξη αυτού του είδους τεχνολογίας χρησιμοποιώντας ακόμα σαν μέρος της εργασίας το πρώτο εικονικό εργαστήριο εικονικής πραγματικότητας στο τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών στο Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Ο βασικός στόχος που τέθηκε ήταν ο σχεδιασμός (design) και η αξιολόγηση (evaluation) εικονικών κόσμων σε σχέση με την εκπαιδευτική τους επιρροή και το επίπεδο της πολιτιστικής και πνευματικής μεταδοτικότητας που αποπνέουν (Voutounos, Lanitis & Zaphiris, 2010) προβλέποντας τη διατύπωση κατά το δυνατό εντεταλμένων (prescriptive) κανόνων σχεδιασμού, με σκοπό την εφαρμογή τους κατά τη διαδικασία σχεδιασμού αλλά και σαν μέρος των κανονισμών αυτών την ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας αξιολόγησης εφαρμογών εικονικής πραγματικότητας για την αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης. Το θέμα ωστόσο διαπιστώθηκε εξ αρχής ότι ήταν ιδιαίτερα περίπλοκο για διάφορους λόγους.

Καταρχήν θεωρήθηκε απαραίτητη η διεπιστημονική διερεύνηση λόγω του ότι η χρήση του μέσου της εικονικής πραγματικότητας μέχρι σήμερα βρίσκεται σε πειραματικό στάδιο αλλά και γιατί εμπλέκονταν φιλοσοφικά, πολιτιστικά και θεολογικά ζητήματα για τα οποία διαπιστώθηκε ότι θα έπρεπε να αναζητηθούν λύσεις σε θεωρητικό επίπεδο σε διαφορετικά πεδία έρευνας. Η συγκεκριμένη ανάγκη καθόρισε έτσι την εξεύρεση λύσεων για τη μεθοδολογία έρευνας στους ακόλουθους τομείς: Αισθητική φιλοσοφία (Aesthetics), Σημειωτική θεωρία (Semiotics) και Εικονική Κληρονομιά (Virtual Heritage - VH).

Συγκεκριμένα, στο πεδίο VH και όχι μόνο<sup>6</sup>, τον τομέα που ασχολείται με την αναπαράσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς σε εικονικά περιβάλλοντα, διαπιστώθηκε ότι τα μέσα που συμβάλλουν με την αναπαράσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς, και μάλιστα όχι μόνο

---

<sup>6</sup> Ο τομέας VH αποτελεί μέρος του ευρύτερου τομέα γνωστού ως Ψηφιακή Κληρονομιά (digital heritage) ο οποίος ορίζεται από τον καταστατικό χάρτη της UNESCO για τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς όπως περιλαμβάνει τις «πολιτιστικές, εκπαιδευτικές, επιστημονικές και διοικητικές πηγές, τις τεχνικές, νομικές, υγειονομικές και άλλα είδη πληροφορίας δημιουργούμενες με ψηφιακά μέσα είτε τις τροποποιημένες πληροφορίες σε ψηφιακή μορφή από υπάρχουσες αναλογικές πηγές.

αυτά που αναφέρονται στη στενή έννοια χρήσης του όρου Εικονική Τεχνολογία<sup>7</sup>, αλλά ευρύτερα οι τεχνολογίες πληροφοριών και επικοινωνίας (Information and Communication Technologies) (ICT) (πχ. το διαδίκτυο), δεν ασχολούνται συστηματικά με την εύρεση τρόπων διαχείρισης πολιτιστικού περιεχομένου ώστε να βελτιωθεί η κατανόηση των πολιτιστικών αντικειμένων (μαζί με αυτά και τα έργα τέχνης) και των διαφορετικών κουλτουρών που αυτά εκφράζουν.

Ο λόγος που συμβαίνει αυτό, οφείλεται στο γεγονός ότι η κύρια τάση που επικρατεί στις πλείστες των δημοσιεύσεων του ευρύτερου τομέα της ψηφιακής κληρονομιάς (Digital Heritage) που περιλαμβάνει και το VH είναι η έμφαση στην οπτική αναπαράσταση και το ρεαλισμό με χρήση τεχνολογιών και η επίτευξη αποδοτικότητας στόχων σχετικών με αυτό που προσδιορίζει ο τομέας Αλληλεπίδρασης Ανθρώπου Υπολογιστή (HCI) ως ευχρηστία (usability) εφαρμογών, παρά η διευκόλυνση κατανόησης του περιεχομένου-νοήματος της πολιτιστικής κληρονομιάς που στη διατριβή αυτό θεωρείται το σημαντικότερο.

Η έρευνα στον τομέα VH αλλά και το HCI, παρόλο που μελετά τρόπους διαχείρισης της τεχνολογίας και ειδικού περιεχομένου σε συστήματα διεπαφής για εύκολη και χρήσιμη πρόσβαση, σπάνια προσφέρει από την άλλη νέα σχεδιαστικά δεδομένα και θεωρίες για βελτιωμένο περιεχόμενο-νόημα του μεταδιδόμενου υλικού.

Η ανάγκη για την υπέρβαση του συγκεκριμένου κενού καθόρισε τη διεπιστημονική μελέτη εύρεσης του θεωρητικού πλαισίου έρευνας στα πεδία αισθητική, τη σημειωτική, και το VH, θεωρώντας μάλιστα ότι και στα τρία πεδία μπορεί να υπάρξει συνεισφορά ξεχωριστά στο καθένα είτε ακόμα παραπλεύρως σε παραπλήσιους με το θέμα τομείς.

Αν η συνεισφορά αυτή μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι έγκυρη, αυτό πιστεύεται ότι οφείλεται στη συνεργατική διερεύνηση των υπό μελέτη πεδίων και το εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας με την πρωτοποριακή χρήση του νέου αυτού μέσου τεχνολογίας (εικονική πραγματικότητα), καθώς και τις θεωρητικές προεκτάσεις μιας παραδοσιακής μορφής τέχνης σαν τη βυζαντινή, η οποία μόνη της (παραδοσιακά), σαν ίδιο μέσο, επιλαμβάνεται της προσπάθειας επίλυσης

---

<sup>7</sup> Εικονική τεχνολογία: Υπεύθυνη για την αναπαράσταση και αλληλεπίδραση σε τρισδιάστατο χώρο φτιαγμένο από υπολογιστές με στόχο το χειρισμό τεχνολογιών απεικόνισης η οποία δίνει τη δυνατότητα για *εμβύθιση*(immersion) του χρήστη σε ένα μοντελοποιημένο κόσμο.

ενός βασικού προβλήματος που είναι η πολιτισμική μεταδοτικότητα των νοημάτων της υλικής κουλτούρας. Κάτι τέτοιο, αποτελεί επίσης, την όποια συνεισφορά που και η ίδια η βυζαντινή τέχνη επιδιώκει να επιτύχει σαν παραδοσιακή μορφή τέχνης-τεχνολογίας που και η ίδια χαρακτηρίζεται εικονική, μια λέξη που έχει ιδιαίτερη σημασία με την Ελληνική όμως θεώρηση του όρου *εικονικός*.

Η απόδοση της έννοιας *virtual* στην αγγλική γλώσσα η οποία αποδίδεται «όχι ακριβώς πραγματικό αλλά σχεδόν πραγματικό» από ειδικούς του νέου μέσου (Heim, 1993), έρχεται σε αντίθεση με την αρχαία Ελληνική έννοια και καταγωγή του όρου εικονικός που βρίσκεται στη λέξη εικός που σήμαινε όμοιος (μετοχή ρήματος εἶκω-μοιάζω). Η διάκριση μεταξύ των όρων (ελληνικός-αγγλικός) είναι σημαντική σχετικά με τις επιδιώξεις του μέσου εικονική πραγματικότητα για την απόδοση του πραγματικού νοήματος των πολιτιστικών αντικειμένων γιατί στη περίπτωση της δυτικής έννοιας *virtual* δεν ενδιαφέρει η διακρίβωση και απόδοση των νοημάτων των πολιτιστικών αντικειμένων σχετικά με το βαθύτερο περιεχόμενο αλλά όπως υποστηρίζεται κάποια φαινομενικότητα που εκφράζει περισσότερο ιδιοτελή κίνητρα.

Αντίθετα, η Ελληνική σημασία της λέξης εικονικός έχει περισσότερο θετική και πιο ουσιαστική έννοια σε σχέση με την «πραγματικότητα» και «αλήθεια», με μια βαθύτερη σημασία που θεωρείται ότι μπορεί να εκφράσει ένα βαθύτερο περιεχόμενο και να υποστηρίξει σύμφωνα με τις επιδιώξεις της εργασίας τις πιο σημαντικές φιλοσοφικές και βαρύνουσας σημασίας Θεολογικές και πολιτιστικές καταβολές που καθόρισαν τη βυζαντινή τέχνη. Με την ίδια συλλογιστική, η διάκριση εικονικός-*virtual* υποδεικνύεται ότι έχει πολυσήμαντες προεκτάσεις όπως και οι διακρίσεις των εννοιών πολιτιστικός-πολιτισμικός<sup>8</sup>, κουλτούρα- πολιτισμός<sup>9</sup> αλλά και η βασική διάκριση νόημα-αξία.

---

<sup>8</sup> Η λέξη πολιτιστικός δηλώνει πιο συγκεκριμένα εκφάνσεις του υλικού ή τεχνολογικού πολιτισμού ενώ ο όρος πολιτισμικός αναφέρεται σε μια πιο αφηρημένη έννοια του πολιτισμού ως πνευματική καλλιέργεια ή καλλιτεχνική αναζήτηση.

<sup>9</sup> Η έννοια κουλτούρα, από την αγγλική λέξη “culture” (τη λατινική cultura, “cultivation”, “refinement”, education”) μπορεί να αναχθεί πίσω στο Λατινικό ρήμα colere, “to cultivate”, “to refine”, “to venerate”. Σύμφωνα με τον Johann Gottfried Herder (1784-91) που τη χρησιμοποίησε το έκανε για να σημειώσει τη διαδικασία της – self education του ατόμου και της κοινωνίας (ή γενικά όλης της ανθρωπότητας). Ο Edward B. Taylor (1871: 1) χρησιμοποίησε τη λέξη ως κατάλληλη για να υποδηλώσει αυτή τη self-education: «that

Σχετικά με την τελευταία διάκριση, με αναφορά την προταθείσα προσέγγιση σχεδιασμού και αξιολόγησης της βυζαντινής τέχνης σε εικονικό περιβάλλον-εφαρμογή VH, η προσπάθεια που γίνεται διαπραγματεύεται την επιδίωξη δημιουργίας νοήματος για τα πολιτιστικά αντικείμενα με τελικό στόχο την αναγνώριση και αποδοχή της αξίας τους, μια προσπάθεια που επιχειρείται στο συνολικό μεθοδολογικό πλαίσιο της διατριβής.

Συνολικά, η ανάλυση που επιχειρείται στη διατριβή, καθορίζει στηρίζοντας την εύρεση της μεθοδολογίας για το πρακτικό σκέλος της εργασίας που είναι η δημιουργία-σχεδιασμού ενός πρωτότυπου (prototype) εικονικού μουσείου βυζαντινής τέχνης (βλ. Παράρτημα Α, εικόνες 8, 9, 10, 11) κατά το πρότυπο του πραγματικού μουσείου βυζαντινής τέχνης που βρίσκεται στο μοναστήρι Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής (Μητρόπολη Μόρφου, 2008).

Το καθαρά πρακτικό μέρος της εργασίας, εντάσσεται σε ένα εκτενέστερο πλαίσιο εργασίας που διεξάγεται παράλληλα με την εύρεση της διαδικασίας αξιολόγησης όχι μόνο για το συγκεκριμένου έργο, που είναι εξάλλου ένα πρωτότυπο (prototype) και όχι ολοκληρωμένο έργο, αλλά ακόμα και άλλων εικονικών εφαρμογών με προβαλλόμενο περιεχόμενο τη βυζαντινή τέχνη, με στόχο την ουσιοδέστερη μετάδοση των νοημάτων που αποπνέει μέσω αυτής ο βυζαντινός πολιτισμός και η τέχνη που κατά κόρον τον εκπροσωπεί, είτε όμως ακόμα και άλλων μορφών τέχνης αναγνωρίζοντας ωστόσο σχετικές δυσκολίες.

Για ένα επιτυχημένο αποτέλεσμα που μπορεί να κριθεί από την αξιολόγηση VH εφαρμογών για την αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης, υποστηρίζεται ότι αυτό μπορεί να καταστεί δυνατό με τη δημιουργική διαμεσολάβηση της σχέσης εικόνας-πρωτύπου Βυζαντινών έργων τέχνης από το σχεδιαστή (ή τους σχεδιαστές) ως διαχειριστή/ές σημείων (de-signer/s) κατά τη φάση του σχεδιασμού, καθώς και την ανατροφοδότηση μιας διαδικασίας σχεδιασμού-αξιολόγησης (e-evaluation) με τη συμμετοχή νεαρών συμμετεχόντων οι οποίοι θεωρούνται ερμηνευτές αλλά και αξιολογητές του προβαλλόμενου υλικού.

Η διαδικασία αξιολόγησης με προβαλλόμενο περιεχόμενο τη βυζαντινή τέχνη σε εικονικές εφαρμογές, θεωρείται ότι θα πρέπει να είναι επαναληπτική (iterative) με τη συμμετοχή νεαρών συμμετεχόντων (ερμηνευτών-χρηστών, interpreters-users) σε μια περισσότερο μη-τυπική (informal) παιδαγωγική διαδικασία ανατροφοδότησης της διαδικασίας σχεδιασμού.

---

complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and all other capabilities and habits acquired by man as a member of society” (Posner, 2004).

Το επίπεδο συμμετοχής των ερμηνευτών-χρηστών του αναπαριστώμενου περιεχομένου της βυζαντινής τέχνης, υποδεικνύεται σύμφωνα με τη θεωρητική ανάλυση, ότι ιδανικά δεν πρέπει να είναι απλά και μόνο εκείνο της μεταδοτικότητας του νοήματος των πολιτιστικών αντικειμένων που πολλές φορές μπορεί να επιφέρει μια αυθαίρετη ερμηνεία, κάτι που διαφάνηκε κατά τη φάση της αξιολόγησης των υπάρχοντων εικονικών περιβαλλόντων, αλλά το συμβολικό-παιδαγωγικό επίπεδο αποδοχής των νοημάτων και της αισθητικής εκτίμησης των αξιών εκείνων που αποπνέει μια ορισμένη κουλτούρα-πολιτισμός με τα αισθητικά πρότυπα που προβάλλει σε επίπεδο πεποιθήσεων (beliefs) ως συνήθειες δράσεων (“habits of actions”), χρησιμοποιώντας προκαταβολικά έννοιες από το έργο του Peirce θεμελιακές της φιλοσοφικής παράδοσης του πραγματισμού και της σημειωτικής του θεωρίας.

Για τη βυζαντινή τέχνη, όπως όμως και για άλλα είδη τέχνης, πιστεύεται ότι χρειάζεται να διερωτηθούμε ενδελεχέστερα όχι απλά για το νόημα που αυτά εκφράζουν, κάτι που όπως υποδεικνύεται στην εργασία είναι πάρα πολύ σημαντικό, αλλά περισσότερο σημαντικό θεωρείται ότι πρέπει να διερωτηθούμε με το τι συμβαίνει με την αποδοχή των νοημάτων σε προσωπικό αλλά και πολιτισμικό επίπεδο αξιών.

Η βυζαντινή τέχνη, παρόλο ότι η θέση της αναβαθμίστηκε στην ιστορία της τέχνης τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ειδικά στο δυτικό κόσμο, παραμένει να διερωτηθούμε όχι αν απλά αποτελεί μορφή τέχνης με αισθητικό ενδιαφέρον ή αν η αναγνώριση που απολαμβάνει είναι μια πραγματικότητα σήμερα (λόγω διαφόρων πολιτιστικών παραγόντων που συνέβαλαν στην αναβάθμισή της), αλλά πως μπορεί η βυζαντινή τέχνη να προσεγγισθεί ως αντικείμενο μιας «μεταφυσικής θέασης» σύμφωνα με ειδικούς παιδαγωγούς της βυζαντινής τέχνης (Ζήκος, 2004).

Η ουσιαστική κατανόηση των νοημάτων από τα πολιτιστικά αντικείμενα και η αισθητική εκτίμηση που προτείνεται στο πλαίσιο εργασίας, θεωρείται ότι θα πρέπει να συντρέχει τη μετάδοση των υψηλών πνευματικών νοημάτων της βυζαντινής τέχνης και την αναγνώριση της αξίας τους σε βιωματικό επίπεδο με παιδαγωγικές πρακτικές σχεδιασμού τις οποίες θεωρείται ότι η προτεινόμενη σημειο-αισθητική προσέγγιση μπορεί να υποστηρίξει. Μαζί με τις υποδείξεις που περιέχονται στο εφαρμοσμένο μέρος της διατριβής τίθεται ακόμα ο στόχος για μια αναθεώρηση της υπάρχουσας αισθητικής προσέγγισης της βυζαντινής τέχνης (Michelis, 1955) που γίνεται μέσα από έρευνα για τη σημειωτική και την αισθητική θεωρία

πιστεύοντας ότι μπορεί να δια φωτίσει συγκεκριμένα προβλήματα από τη φιλοσοφία τέχνης, τη σημειωτική, την αισθητική αλλά και την εικονική κληρονομιά.

Για το λόγο αυτό, αναπτύσσεται επίσης όπως και θεωρείται σημαντικό μέρος της διατριβής, μια εκτενής συζήτηση για ζητήματα που απασχολούν την αισθητική, τη σημειωτική και την εικονική κληρονομιά που ενώ θεωρούνται ότι ανήκουν σε ξεχωριστά πεδία χρειάστηκε εκτενής μελέτη που υποδεικνύει την σημασία του εγχειρήματος να μελετηθούν μαζί, πέραν της δυσκολίας του θέματος και της απουσίας σχετικής βιβλιογραφίας.

## **1.4 Η δομή της διατριβής**

Η διατριβή αποτελείται από 7 κεφάλαια.

Στο πρώτο κεφάλαιο περιγράφονται οι γενικοί θεωρητικοί στόχοι και τα κίνητρα που ώθησαν στην ανάληψη της διατριβής

Στο δεύτερο κεφάλαιο (Γενικό θεωρητικό υπόβαθρο και επιτελούμενη συνεισφορά) περιγράφεται μια γενική επισκόπηση για το υπό μελέτη θεωρητικό υπόβαθρο της εργασίας και τη συνεισφορά της εργασίας στα τρία βασικά πεδία έρευνας – α) Αισθητική φιλοσοφία και Αισθητική θεώρηση βυζαντινής Τέχνης, β) Σημειωτική θεωρία και γ) Εικονική κληρονομιά (Heritage, VH) περιγράφοντας γενικά τη διεπιστημονική προσέγγιση που ακολουθείται. Στο κεφάλαιο δίνεται περισσότερη έμφαση στον τομέα VH που αποτελεί και το εφαρμοσμένο πεδίο έρευνας της διατριβής αλλά συνολικά παρουσιάζεται μια συνολική εικόνα τι να περιμένει ο αναγνώστης από τα επόμενα κεφάλαια.

Στο τρίτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται μια πιο εξειδικευμένη μελέτη για την αισθητική θεωρία επιχειρώντας να υποδείξουμε πως διασυνδέεται με τη σημειωτική. Μέσα από τη μελέτη εξετάζονται και αναλύονται στοιχεία από τις απαρχές της αισθητικής θεωρίας δίνοντας έμφαση κυρίως στην αισθητική Kant αλλά και στοιχεία από την Ελληνική φιλοσοφία τέχνης από τον Πλάτωνα και Αριστοτέλη θεωρώντας τα μέσα από την ανάλυση που παρέχεται ως πρωτο-αισθητική και πρωτο-σημειωτική θεωρία. Στο κεφάλαιο αναπτύσσεται ακόμα κριτική για τον παραμερισμό της βυζαντινής αισθητικής από τη μοντέρνα αισθητική θεώρηση υποδεικνύοντας συγκεκριμένα τη σημαντικότητα στοιχείων από τη βυζαντινή φιλοσοφία και αισθητική. Μέσα από συγκεκριμένες πτυχές της αισθητικής θεωρίας υποδεικνύονται επίσης η θέση της θεωρίας σημείων μέσα ακόμα από τη φιλοσοφική παράδοση του πραγματισμού

και τη θεωρία σημείων Peirce, η οποία παρουσιάζεται ως υπέρβαση της θεωρίας Kant. Παρουσιάζονται ακόμα συγκεκριμένες παρανοήσεις (θεωρώντας ακόμα σχετικές διαμάχες με επίκεντρο τα σημεία) με την εξέλιξη της πραγματιστικής αισθητικής (περιλαμβανομένων πτυχών της σχέσης της με την τεχνολογία) από την επιρροή John Dewey στην εξέλιξη της αισθητικής αλλά και την επιρροή του στην εκπαιδευτική θεωρία. Μέσα από την εργασία εξετάζονται συγκεκριμένες περιπλοκές και προεκτάσεις που έχουν ενδιαφέρον για μια διαφορετική ματιά της από τις δημοφιλέστερες αντιλήψεις που επικρατούν για την αισθητική θεωρία. Επίσης παρουσιάζεται τεχνικά η απαρχή της ανάπτυξης της θεωρίας σημείων και η φιλοσοφία πραγματισμού Peirce η οποία θεωρητικά υποδεικνύεται ότι έχει πολλά κοινά τόσο με την Ελληνική φιλοσοφία αλλά εν μέρει και τη βυζαντινή φιλοσοφία λόγω των αισθητικών και θεολογικών της προεκτάσεων.

Μέσα από το 4<sup>ο</sup> κεφάλαιο εξετάζονται πιο συγκεκριμένα οι προεκτάσεις που εγέρθηκαν στο 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο εξετάζοντας πιο ειδικά τη σχέση μεταξύ σημειωτικής - αισθητικής (δίνοντας έμφαση από την πλευρά της σημειωτικής θεωρίας). Μέσα από τη σχέση της μελέτης με το πρόβλημα της νοηματοδότησης και αξιολόγησης της βυζαντινής τέχνης υποδεικνύεται ότι οι ασυνέπειες της αισθητικής θεωρίας να υποστηρίξει μια επιστημονική προσέγγιση σε σχέση με αισθητικές έννοιες όπως – οι «αισθητικές κατηγορίες» «ωραίο» (beautiful) και υψηλό (sublime), η «αισθητική αξία» (aesthetic value), και «αισθητική εμπειρία» (aesthetic experience), η «αισθητική εκπαίδευση» (aesthetic education) και ορισμός της τέχνης (definition of art) έχουν μια σοβαρή σημειωτική αναφορά. Συζητώντας ειδικότερα το πρόβλημα της νοηματοδότησης, εμπειρίας της τέχνης και της αξιολόγησης (αισθητική αξία) στην τέχνη το οποίο αποτελεί ένα από τα κρισιμότερα ζητήματα της αισθητικής που αναρωτιέται (μέσα από σημαντικούς εκπροσώπους της) για κάποιο ρόλο μιας θεωρίας ερμηνείας ή κάποιας σημειωτικής θεωρίας στην αισθητική, υποδεικνύεται μέσα από την εξέλιξη και ανάλυση σημαντικών προβλημάτων στη σημειωτική θεωρία ότι το πρόβλημα είναι κοινό. Μέσα από το κεφάλαιο προτείνεται επίσης η αναθεώρηση της αισθητικής προσέγγισης στη βυζαντινή τέχνη του Παναγιώτη Μιχελή και η θεώρηση των ιδεών του Κωνσταντίνου Καβαρνού περιλαμβανομένης κριτικής που γίνεται στον Μιχελή αλλά και η συνδιαλλαγή της νέας σημειοαισθητικής προσέγγισης ειδικά με τις θεωρίες σημείων Peirce και Morris αλλά και το «Ελληνικό παράδειγμα». Χαρακτηριστικά όμως μέσα από τις θεωρίες των Peirce και Morris υποδεικνύεται ότι οι θέσεις τους είναι πολύ κοντά με τη μεθοδολογία των κεφαλαίων 5 και 6. Το παράδειγμα των κανονιστικών επιστημών (normative sciences)

του Peirce – Αισθητική (Aesthetics), Ηθική (Ethics ή Practics) και Λογική (Logic) όπως και η σύνθεση που επιχειρεί ο Morris με την Τέχνη (Art), Τεχνολογία (Technology) και Επιστήμη (Science) θεωρούνται εξαιρετικά σχετικές ιδέες με ότι επιχειρείται στα κεφάλαια 5 και 6.

Στο κεφάλαιο 5 αναπτύσσεται το μεθοδολογικό μέρος όπου παρουσιάζεται ένα περισσότερο εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας βασισμένο στο θεωρητικό υπόβαθρο που προηγήθηκε. Για τις ανάγκες του κεφαλαίου αναπτύσσεται ένα πιο εξειδικευμένο μεθοδολογικό πλαίσιο το οποίο στηρίζεται στις θεωρίες σημείων Peirce-Morris-Lotman με την ονομασία σημειωτικό μοντέλο «Περίπτωση μελέτης Σημειόσφαιρα» (Case study Semiosphere). Το σημειωτικό μοντέλο που αναπτύσσεται έχει στόχο την εφαρμογή του σημειωτικού μοντέλου ως βασικού εργαλείου εξαγωγής κανόνων σχεδιασμού (design guidelines) σχεδιασμού και αξιολόγησης. Σύμφωνα με μια παρατήρηση του Morris, για τη διενέργεια πειραμάτων και την αξιοποίηση της σημειωτικής για επιστημονικούς σκοπούς θεωρεί ότι απαιτείται μια λειτουργική σημειωτική ορολογία αλλά και η ανάπτυξη πειραματικών προγραμμάτων. Στο κεφάλαιο θεωρείται παράλληλα πιο ειδικά και η θέση της πολιτιστικής σημειωτικής (cultural semiotics) με τη βασική έννοια της σημειόσφαιρας και τις βασικές αρχές της διαλογικότητας (dialogism) και όριο (boundary) και περιγράφονται αναλυτικά τα σημεία Peirce και η κατηγοριοποίηση στις τρεις κατηγορίες Πρωτότητα (Firstness), Δευτερότητα (Secondness), Τριτότητα (Thirdness), όπως και στοιχεία από σημειοαισθητική και θεωρία αξίας Morris. Περαιτέρω περιγράφεται η βασική μεθοδολογία που θεωρείται για το σχεδιασμό και αξιολόγηση στο VH μέσα στο πλαίσιο έρευνας, συζητώντας τους σκοπούς αλλά και τους περιορισμούς μιας πειραματικής διαδικασίας αξιολόγησης τριών υπαρχόντων εικονικών εφαρμογών με περιεχόμενο τη βυζαντινή τέχνη που διενεργήθηκε με συμμετοχή νεαρών εθελοντών.

Στο κεφάλαιο 6, η περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα σχηματοποιείται αναλύοντας επακριβώς πως ακριβώς συγχωνεύονται οι θεωρίες Peirce-Morris-Lotman και πως τα σημεία μπορούν να βοηθήσουν τη διαδικασία σχεδιασμού και αξιολόγησης. Η μελέτη περιγράφει τη διαδικασία αξιολόγησης τριών εικονικών εφαρμογών με περιεχόμενο βυζαντινής τέχνης με τη συμμετοχή αριθμού νεαρών εθελοντών (10-30 ετών που κατηγοριοποιούνται σε δύο ηλικιακές ομάδες) σε δύο φάσεις (προ -αξιολόγηση, μετά -αξιολόγηση) αναλύοντας ειδικά με σημειωτικό τρόπο τα ευρήματα σύμφωνα με τις ορολογίες σημείων που ορίστηκαν και αναλύονται κατά τρόπο συστηματικό μαζί επίσης με τα κριτήρια αξιολόγησης που τέθηκαν.



Τα ευρήματα συζητούνται στο πλαίσιο των παιδαγωγικών προεκτάσεων της διενέργειας του πειράματος που εφαρμόστηκε και των αποτελεσμάτων που παρατηρήθηκαν θεωρώντας τις υπό μελέτη ομάδες συμμετεχόντων, τις εφαρμογές που αξιολογήθηκαν μαζί με χρήσιμες διαπιστώσεις από τις αδυναμίες που παρατηρούνται στον κλάδο VH. Οι διαπιστώσεις συναινούν στη σημαντικότητα θεώρησης των προβλημάτων που προκύπτουν σε πειράματα αξιολόγησης εφαρμογών για τον πολιτισμό και την τέχνη κάτω από το ζήτημα αναγκαιότητας διαχείρισης της αλληλοσχέτισης των στόχων των σχεδιαστών και των ενδιαφερόμενων μερών του έργου μαζί με επικείμενες πεποιθήσεις και αξίες των χρηστών, ένα πρόβλημα το οποίο συνδέεται τόσο με τη σημειωτική αλλά και την αισθητική θεωρία σε σχέση με το παιδαγωγικό πρόβλημα δημιουργίας νοήματος και αξίας για τα πολιτιστικά αντικείμενα σε εικονικά περιβάλλοντα. Το πρόβλημα θεωρείται σε σχέση με τη βοήθεια που μπορεί να παράσχει η σημειωτική θεωρία και πιο ειδικά το σημειωτικό μοντέλο *Περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα* επεξηγώντας πιο αναλυτικά και τη συνεισφορά της πολιτιστικής σημειωτικής σε αυτό το πλαίσιο και των εννοιών της διαλογικότητας (dialogism) και του ορίου (boundary) μαζί με τις άλλες δύο θεωρίες σημείων Peirce και Morris που χρησιμοποιούνται. Προς αυτή την κατεύθυνση εξετάζεται πως τα αποτελέσματα που λήφθηκαν μπορεί να βοηθήσουν στη διενέργεια μελλοντικών πειραμάτων έτσι ώστε να υπάρξουν υψηλότερα σκορ στα κριτήρια που τέθηκαν τόσο για τις απόψεις των χρηστών για τη βυζαντινή τέχνη και πολιτισμό σε σύγκριση με γενικά ενδιαφέροντα και αισθητικές τους στάσεις (προ -αξιολόγηση) όσο και με τις άμεσες εντυπώσεις τους σε σχέση με βασικά κριτήρια αξιολόγησης των υπό αξιολόγηση εφαρμογών (μετά -αξιολόγηση). Για τον ίδιο λόγο εξετάζεται περαιτέρω επακριβώς πως από το σημειωτικό μοντέλο περίπτωση σημειόσφαιρα εξάγονται κανονιστικές (prescriptive) αρχές σχεδιασμού (design guidelines) οι οποίες βοηθούν στο σχεδιασμό ενός πρότυπου εικονικού μουσείου βυζαντινής τέχνης (Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής).

Στο κεφάλαιο 7 παρουσιάζονται τα τελικά συμπεράσματα της διατριβής και μελλοντικοί στόχοι. Προτείνεται η ανάληψη πειραμάτων σχεδιασμού και αξιολόγησης για τη βυζαντινή τέχνη σε συστηματική βάση όπως και για άλλα είδη πολιτιστικής κληρονομιάς όπου μέσα από το προτεινόμενο θεωρητικό πλαίσιο η έρευνα μπορεί να έχει εφαρμοσμένη εξέλιξη. Προτείνεται ακόμα η δημιουργία νέων εκπαιδευτικών προγραμμάτων για φοιτητές των εφαρμοσμένων τεχνών και η δημιουργία κανόνων σχεδιασμού εν είδη εγχειριδίου.

## 2 Γενικό θεωρητικό υπόβαθρο και επιτελούμενη συνεισφορά

### 2.1 Εισαγωγή

Σημαντικό μέρος της εργασίας που διεξήχθη αφορά την ειδική μελέτη της αισθητικής και της σημειωτικής θεωρίας μέσα από το συνολικό πλαίσιο εργασίας – τη σημειοαισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης ως εικονική κληρονομιά μέσα από το πεδίο VH. Πέραν της καινοτομίας που υποστηρίζεται ότι αναπτύσσεται μέσα από το μεθοδολογικό πλαίσιο που είναι βασισμένο στις θεωρίες σημείων Peirce-Morris-Lotman, η εργασία που διεξήχθη στους τομείς αισθητική και σημειωτική θεωρία πιστεύεται ότι προσφέρει καινοτομία στη μελέτη των πεδίων αυτών στο καθένα ξεχωριστά, για το λόγο ότι θεωρητικά τα ίδια μέχρι σήμερα αντιμετωπίζουν προκλήσεις με πολλά ερωτήματα στα οποία πιστεύεται ότι μπορούν να δοθούν απαντήσεις θεωρώντας τα δύο πεδία μαζί «ως σημειο-αισθητική» θεωρία αλλά και το κάθε πεδίο ξεχωριστά με τη βοήθεια του ενός ή του άλλου πεδίου αντίστοιχα αλλά ειδικά μέσα και από το εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας - VH.

Για τη μελέτη της πιθανής συμβολής της σημειωτικής θεωρίας, σχετικά με την διασύνδεση της δημιουργίας νοήματος που αποτελεί το κύριο ζητούμενο της σημειωτικής με τους σκοπούς της εργασίας, διαπιστώθηκαν σημαντικές αντιφάσεις με διαφορετικές σημειωτικές σχολές (πχ κυρίως μεταξύ της Αμερικανικής σχολής Peirce και της Ευρωπαϊκής Saussure) και διαφορετικές σημειωτικές θεωρίες που όπως διαφάνηκε ήταν ασύμβατες με την επιχειρούμενη χρήση της σημειωτικής θεωρίας στην ανάπτυξη της μεθοδολογίας έρευνας, παρά την πιθανολογούμενη συνεισφορά της σημειωτικής στην επιστημονική έρευνα στο VH – συγκεκριμένα στο σχεδιασμό για τη δημιουργία νοήματος και την αξιολόγηση εφαρμογών στην πολιτιστική κληρονομιά σε μια σημαντική εργασία που η έρευνα δεν προχώρησε με εφαρμοσμένες λύσεις (Pujol, 2006).

Επίσης, η ανάγκη αξιολόγησης της τέχνης και η μελέτη για την πιθανή συμβολή της αισθητικής στη διερεύνηση για την Εικονική Κληρονομιά (VH), ή τον ευρύτερο τομέα HCI για το σχεδιασμό είτε την αξιολόγηση εφαρμογών παντός είδους εφαρμογών και όχι μόνο εφαρμογών για την πολιτιστική κληρονομιά (Mbipom, 2103), παρά τις εξελίξεις στον τομέα HCI, εξακολουθεί να υπάρχει μεγάλη συζήτηση (debate) για το τι συνιστά «αισθητική εμπειρία» για το σχεδιασμό αλληλεπίδρασης (interaction design) (Mbipom & Harper, 2009). Επίσης η μελέτη της αισθητικής θεωρίας στον τομέα VH είναι αρκετά περιορισμένη.

Για το VH, η σύγχρονη έρευνα περιορίστηκε σε μια θεωρητική ανασκόπηση της πιθανής συμβολής της σημειωτικής στο VH, που αν και είναι ενδιαφέρον ότι η ερευνήτρια που ασχολήθηκε με το θέμα (Pujol, 2007) συνεισέφερε σημαντικά στην εξέλιξη του τομέα με πρωτοποριακή έρευνα για το σχεδιασμό και την αξιολόγηση εφαρμογών στο VH, δεν έχει συνεισφέρει κάποιο μεθοδολογικό εργαλείο για την εφαρμογή της θεωρίας στην πράξη σε εφαρμοσμένη έρευνα.

Η Pujol όπως και η Delia Tzortzaki (2001), παρόλο ότι περιέλαβαν στις μελέτες τους σημαντική έρευνα για τη χρήση των νέων τεχνολογιών και της εικονικής πραγματικότητας σε πραγματικά και εικονικά μουσεία και στοιχεία από τη σημειωτική, παραδέχεται ότι η σημειωτική δεν χρησιμοποιήθηκε στις μεθόδους που εφαρμόζουν· όπως και οι περισσότεροι ερευνητές χρησιμοποιούν ψυχοπαιδαγωγικές μεθόδους και μουσειακές-μελέτες επισκεπτών (visitor studies) (Pujol, 2007: 74) είτε πληθώρα συνδυαζόμενων ποιοτικών και ποσοτικών εμπειρικών μεθόδων είτε ειδικών του κλάδου (expert-based) (Sylaiou et. al, 2010: 246).

Από τη μια μπορεί κάποιος να διερωτηθεί γιατί δεν υπάρχουν απόλυτα αξιόπιστες λύσεις για την αξιολόγηση εικονικών εφαρμογών για τον πολιτισμό όπως και για το ρόλο της αισθητικής, από την άλλη πρέπει κανείς να διερωτηθεί σοβαρά για την επιστημονικότητα των διάφορων πρακτικών.

Σχετικά με τον κλάδο HCI, ο ρόλος της σημειωτικής διερευνάται σήμερα σε αυτόν ως προς τη συμβολή του στο σχεδιασμό των συστημάτων διεπαφής εφαρμογών από ερευνητές που χρησιμοποιούν έννοιες της σημειωτικής (de Souza, 2013). Ωστόσο η συμβολή τους πέραν από τη χρησιμότητα τους σε τεχνικό επίπεδο για το πώς να βελτιώσουν την μεταεπικοινωνία (metacommunication) περιλαμβανομένων μεθόδων αξιολόγησης εντοπίζοντας προβλήματα στο σχεδιασμό και προτείνοντας λύσεις (de Souza, 2009), δεν θεωρήθηκε για τη διατριβή ένα ικανοποιητικό *sub-discipline* πεδίο έρευνας της σημειωτικής.

Αυτό γιατί με τις μεθοδολογίες που εφαρμόζουν δίνουν έμφαση στο σχεδιασμό εφαρμογών από την άποψη του σχεδιασμού προϊόντων (product oriented view) και κυρίως θέματα ευχρηστίας (usability) υπό όρους διεξαγωγής αναλυτικών μεθόδων αξιολόγησης που αποφασίζονται από τις λεγόμενες αξιολογήσεις ελέγχου (inspection) ή αναλυτικές μεθόδους αξιολόγησης (analytical evaluation methods) βασισμένες σε γνώμες ειδικών.

Παρόμοιες προσεγγίσεις αξιολόγησης είναι και οι μέθοδοι αξιολόγησης εύρεσης (heuristic evaluation) ή γνωστικής περιδιάβασης (cognitive walkthrough) (Nielsen & Mack, 1994) που

επίσης απορρίφθηκαν κυρίως για το λόγο ότι βασίζονται στο σχεδιασμό προϊόντων. Μόνο αν μια εικονική εφαρμογή για τη βυζαντινή τέχνη θα μπορούσε να θεωρηθεί ως τεχνολογικό προϊόν πιθανόν να αναζητούσαμε λύσεις στα υπό αναφορά πεδία όμως αυτό δεν είναι η συγκεκριμένη περίπτωση.

Με το ίδιο σκεπτικό, απερρίφθη ακόμα η ιδέα μελέτης μεθόδων αξιολόγησης έρευνας (inquiry evaluations) που βασίζονται όχι τόσο σε ειδικούς αλλά στις προτιμήσεις ή μη προτιμήσεις (likes and dislikes) χρηστών (users) και την κατανόηση το τι προσφέρει ένα προϊόν-εφαρμογή, ζητώντας τις απαντήσεις τους μετά από τη διεξαγωγή ερωτηματολογίων σχετικά με τη διερεύνηση προβλημάτων ευχρηστίας, είτε της γνώμης τους σε λεγόμενα tests αξιολόγησης «ικανοποίησης χρήστη» (user satisfaction) ή «ομάδων εστίασης» (focus groups) (Nielsen, 1993).

Οι κύριες ενστάσεις όμως ως προς τη διερεύνηση των αναφερόμενων πεδίων για μια πιθανή εφαρμογή έτοιμων μεθοδολογικών εργαλείων για τη νοηματοδότηση και αξιολόγηση της βυζαντινής τέχνης σε μια εφαρμογή με αισθητική και πολιτιστική σημασία, θεωρείται ότι βρίσκονται στην αποδοχή χωρίς καμιά δικαιολογημένη κριτική θεωριών που επιδιώκουν την αναγνώρισή τους ως νέα πεδία με σοβαρές επιδιώξεις, τη στιγμή που υπάρχουν ισχύοντα προβλήματα τόσο στα ίδια τα πεδία της σημειωτικής όσο και την αισθητικής θεωρίας και μια υπό εξέλιξη συζήτηση για το status των ιδίων να «σταθούν» θεωρητικά με αξιώσεις.

Αναφερόμαστε επί παραδείγματι στη σημειωτική θεωρία και το ερώτημα εγκυρότητας της να λειτουργήσει ως επιστήμη ειδικά λόγω της υβριδικότητας και την ικανότητα της να κινείται ανάμεσα σε διαφορετικά πεδία αναγνωρίζοντας όμως τη διπλή καταγωγή της, από τη μια τη σημειωτική Peirce και Morris και από την άλλη τη σημειολογία Saussure, δύο διαφορετικές σημειωτικές παραδόσεις που εκπροσωπούνται αντίστοιχα, στην πρώτη περίπτωση από Αμερικανούς ερευνητές και στη δεύτερη από Ευρωπαίους (ειδικά Γάλλους) (Salupere, 2011).

Αυτό όμως που δεν είναι τόσο ευρέως γνωστό και που δεν τίθεται στη διεθνή βιβλιογραφία ως πολύ σημαντικό θέμα προς περαιτέρω έρευνα, είναι η σχέση σημειωτικής Peirce/Morris με την αισθητική ως σημειοαισθητική σε σχέση με τη φιλοσοφία Peirce/Morris, δηλαδή τον πραγματισμό τους, που σαν θεωρία (πραγματισμός) πιστεύεται ότι πρέπει να θεωρείται σε άμεση σχέση με την επιστημονικότητα και το ρόλο της σημειωτικής, όχι μόνο για τη μελέτη της τέχνης μέσω της αισθητικής καθ' αυτή, αλλά για τη μελέτη της επιστήμης από τη σκοπιά της μελέτης για την τέχνη και της αισθητικής για την επιστήμη και τη σημειωτική έρευνα.

Αυτών λεχθέντων, η εξέλιξη ειδικά της σημειο-αισθητικής Morris, που αναπτύσσεται ως μια συμπεριφορική σημειωτική, χαρακτηρίζοντας την τέχνη ως ένα εικονικό σημείο αξίας μετά την αισθητική Peirce η οποία δεν ήταν ένα κεντρικό θέμα στη φιλοσοφία Peirce<sup>10</sup> (Nöth, 1995: 422), ο πραγματισμός και η σημειωτική Peirce ως απαρχή στη σύγχρονη σημειωτική, ειδικά όμως έχοντας ειδική αναφορά την αισθητική, θεωρούνται στη διατριβή ότι έχουν πολύ μεγάλη σημασία, ειδικά καθώς πραγματοποιούνται σημαντικές εξελίξεις στην αισθητική που έχουν μεγάλη απήχηση στον κλάδο όπως για παράδειγμα η «πραγματιστική αισθητική» των John Dewey και Richard Shusterman, η αισθητική θεωρία Monroe Beardsley για την αξιολόγηση και την εμπειρία της τέχνης, η αισθητική Nelson Goodman για τη συμβολική διάσταση για τη νοηματοδότηση της τέχνης.

Η αναδρομή σε θεωρητικό επίπεδο της αισθητικής, αποτελεί σημαντικό σκέλος της διατριβής ειδικά όσον αφορά θεωρίες των αναφερόμενων αισθητικών όπως και άλλων θεωρητικών, οι οποίες φέρνουν τη σημειωτική κοντά στην αισθητική, για το λόγο ότι η το έργο των Peirce και Morris θεωρείται ότι όχι μόνο μπορεί να ξεκαθαρίσει θέματα και προβληματισμούς της αισθητικής θεωρίας τα οποία συνδέονται πολύ στενά με κάποιο πολύ σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η σημειωτική στην αισθητική, για το λόγο ότι θεωρείται κλειδί για πολλά ζητήματα της αισθητικής θεωρίας (με τη δυνατότητα να ξεδιαλύνει με σημαντικές έννοιες της αισθητικής), αλλά και για το λόγο ότι διαμέσου της αισθητικής μπορούν να προκύψουν απαντήσεις συγκεκριμένα και για την σημειωτική θεωρία πάνω σε συγκεκριμένες αντιφάσεις που όπως αναφέρθηκε προκύπτουν γι' αυτήν ειδικά με το θέμα της επιστημονικότητας της ή όχι ως κλάδου αλλά και τη δυνατότητα της να βοηθήσει σε κάτι την επιστήμη.

Ειδικά με την εξέλιξη της θεωρίας σημείων Morris για μια θεωρία αξίας, η οποία εμπνέεται κυρίως από τον George Herbert Mead, έχοντας όμως και σημαντικές βάσεις στον Peirce, είναι σημαντικό ότι οι αξίες θεωρούνται ως ιδιότητες αντικειμένων ή καταστάσεων σχετικών με ανάγκες και ενδιαφέροντα των χρηστών των σημείων και αντικειμένων τους ή με *designata* αισθητικών σημείων που σημειοδοτούν αυτές τις ιδιότητες και που δίνουν το έναυσμα ολοκλήρωσης (consummation) δράσεων (acts). Θεωρώντας τις ιδιότητες κάποιων αντικειμένων είτε αυτά είναι αντικείμενα της τέχνης είτε επιστημονικά αντικείμενα, ο Morris, εμπνεόμενος από τον Peirce αναπτύσσει μια αισθητική θεωρία που δεν απευθύνεται

---

<sup>10</sup> Αν και δεν ήταν κεντρικό θέμα στη θεωρία του Peirce η αισθητική, αναγνωρίζεται από κάποιους ερευνητές το ενδιαφέρον και η ασχολία του σε διάφορα έργα του με αισθητικά προβλήματα.

μόνο στην τέχνη και την αισθητική ως τέτοια, αλλά την επιστήμη και την τεχνολογία όπως και την έρευνα συγκεκριμένα για πολιτιστικά αντικείμενα μελέτης.

## **2.2 Η μελέτη και οι προκλήσεις από τη συνάντηση της αισθητικής και σημειωτικής θεωρίας μέσα στο πλαίσιο εργασίας**

Σε θεωρητικό επίπεδο, μελετώντας αισθητικά και σημειωτικά ζητήματα που διασυνδέονται με το βασικό πρόβλημα της νοηματοδότησης και αξιολόγησης της τέχνης και τις αισθητικές έννοιες: ερμηνεία (interpretation) έργων τέχνης, αισθητική αξία (aesthetic value) ορισμός της τέχνης (definition of art), αισθητική εκπαίδευση (aesthetic education), αισθητική εμπειρία (aesthetic experience), και αισθητικές κατηγορίες (aesthetic categories), υποστηρίζεται ότι οι διερευνώμενες θεωρίες πέραν της θέσης τους στην εξέλιξη της αισθητικής θεωρίας (και της όποιας συνεισφοράς τους), παρόλο ότι οφείλουν εν πολλής την ύπαρξή τους στη φιλοσοφία του Peirce, οι αισθητικές των αναφερόμενων αισθητικών δυστυχώς θεωρείται ότι είτε αποκλίνουν από τη φιλοσοφία Peirce είτε μειώνουν τη συνεισφορά της. Το ίδιο συμβαίνει με τον Morris, όπου σχολιαστές της θεωρίας του (Dewey, Beardsley) είτε τον κριτικάρουν είτε τον αγνοούν (Shusterman), καθώς στη σημειωτική ακόμα και επιφανείς σημειωτικοί θέτουν στο περιθώριο τις θεωρίες και των δύο, ενώ με τη θεωρία του Peirce μέχρι σήμερα παραμένει για πολλούς από δυσνόητη μέχρι και μπερδεμένη παρά το θαυμασμό που επιδεικνύεται για τη φιλοσοφία του που άρχισε να γίνεται πιο κατανοητή χάρη στην πιο συστηματική μελέτη του έργου του από ερευνητές.

Οι θέσεις των αισθητικών που παρατίθενται, πιστεύεται ότι διαφοροποιούνται στη διαπραγμάτευση των ανωτέρω αισθητικών εννοιών σε σχέση με τις αισθητικές ιδέες του Peirce και Morris, ειδικά σχετικά με το ζήτημα της εικονικότητας και της σημειωτικής λειτουργίας στην τέχνη, όχι άσχετα όπως πιστεύεται με μια αισθητική κοσμοθεωρία που οι ίδιοι αντιλαμβάνονται όπως φαίνεται μέσα από τις έρευνες τους είτε την προσωπική τους αισθητική.

Κάτι παρόμοιο ισχυριζόμαστε ότι συμβαίνει με σημειωτικούς με σχετικές αισθητικές θέσεις στο πεδίο όμως αποκλειστικά της σημειωτικής (πχ Göran Sonesson, Φαίδων Λαγόπουλος), είτε ακόμα και με τον Kant όπως διαφαίνεται μέσα από την αισθητική του φιλοσοφία η οποία πιστεύεται ότι θα μπορούσε να επιδεχτεί μια σημειωτική ερμηνεία.

Οι θέσεις των ανωτέρω θεωρητικών (είτε άλλων με σχετικές για την έρευνα προσεγγίσεις), αναλύονται περαιτέρω με κατάλληλη κριτική (θετική είτε αρνητική) όπου κρίνεται αναγκαίο, υποστηρίζοντας ότι έτσι στηρίζεται προκαταβολικά η ανάπτυξη του εφαρμοσμένου μέρους της εργασίας που βασίζεται στις θεωρίες Peirce, Morris και Lotman για το μεθοδολογικό σημειωτικό μοντέλο (περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα). Για τη σημειωτική θεωρία Yuri Lotman, η συνεισφορά του στην εργασία θεωρείται πολύ χρήσιμη διαμέσου της μελέτης της θεωρίας του πολιτιστική σημειωτική (cultural semiotics) ειδικά με την έννοια σημειόσφαιρα (semiosphere).

Εκτός όμως από τους αναφερθέντες επιφανείς αισθητικούς (Dewey, Shusterman, Beardsley, Goodman), η μελέτη ασχολείται και με άλλους αισθητικούς ή θεωρητικούς με σημαντικές αισθητικές ιδέες και θεωρίες που μπορεί να θεωρηθεί ότι βρίσκονται στο κατώφλι της σημειωτικής, όπως οι Walter Benjamin, Theodor Adorno, Arthur Danto, George Dickie, σημειωτικούς με αισθητικές ιδέες όπως ο Roland Barthes ή ο Umberto Eco, ή άλλους θεωρητικούς με αισθητικές θέσεις που τους εντάσσουν στο κίνημα του μεταδομισμού ή μεταμοντερνισμού, για παράδειγμα οι Jacques Derrida, Michel Foucault.

Οι προεκτάσεις κάποιων από τις σημειο-αισθητικές προσεγγίσεις που μελετούνται αγγίζουν μάλιστα θέματα τα οποία αποτελεί ενδιαφέρον ότι φαίνεται ότι έχουν σχέση με ένα πολιτικό αλλά ακόμη και το θεολογικό στοιχείο ενώ θεωρείται ότι συναντιούνται επίσης σε ένα ακόμα «μυστικό» (πνευματικό) επίπεδο λειτουργίας των σημείων (Benjamin, Foucault), με τη σημειοαισθητική προσέγγιση για τη βυζαντινή τέχνη να προτείνεται σαν μια εναλλακτική προσέγγιση, θεωρώντας μάλιστα προς αυτό το σκοπό ως μια ιδιαίτερη καινοτομία το ρόλο της εικονικής τεχνολογίας μέσα από το προτεινόμενο εφαρμοσμένο μοντέλο.

Οι εξελίξεις στη μοντέρνα αισθητική θεωρία, δυστυχώς υποστηρίζεται ότι γενικά επέφεραν αρνητικές επιρροές που σταδιακά επηρέασαν τη μετάβαση ειδικά από τον μοντερνισμό και την αποκορύφωση του με τον μεταμοντερνισμό, με πραγματικές επιρροές στην τέχνη, χάριν ιδεών οι οποίες είναι κοντά με τις εξελίξεις που συμβαίνουν με τη θεωρία του πραγματισμού, αλλά κατ' επέκταση με την πραγματιστική αισθητική. Τα αποτελέσματα των επιρροών αυτών μειώνουν την αναγνώριση της όποιας αντικειμενικής αλήθειας και νοήματος στη γλώσσα, την ανθρώπινη φύση, την τέχνη αλλά κατ' επέκταση και τη θρησκεία υπό όρους χρησιμότητας: «ότι είναι χρήσιμο είναι και αληθινό».

Η αρχή γίνεται τον 18<sup>ο</sup> αιώνα στη Γερμανία με τον γερμανικό ιδεαλισμό, ένα μετριοπαθές δόγμα για τη διαφορά μεταξύ φαινομένων (appearances) και των πραγμάτων καθ' αυτά που υποστήριζε ότι τα αντικείμενα της ανθρώπινης γνώσης είναι φαινόμενα της ανθρώπινης γνώμης, βρίσκοντας έκφραση αρχικά με την πρώτη συστηματική αισθητική θεωρία του Alexander Baumgarten καθώς και στη συνέχεια με την φιλοσοφία-αισθητική του Emmanuel Kant. Τα αποτελέσματα δυστυχώς της εξέλιξης της φιλοσοφίας Kant που έχει αισθητικές και σημειωτικές καταβολές οι οποίες και διερευνούνται στην εργασία, «αναποδογυρίζουν» τις φιλοσοφίες Πλάτωνα και Αριστοτέλη με αρνητικές επιδράσεις ακόμα στις φιλοσοφίες τέχνης και τις αντιλήψεις που υπήρχαν μέχρι τότε για το τι συνιστούσε το αισθητικό στην τέχνη.

Μέσα από τη σημειοαισθητική προσέγγιση της αισθητικής θεώρησης της βυζαντινής τέχνης και τη συνοπτική ανάλυση των εξελίξεων που επισυμβαίνουν στην αισθητική θεωρία, ιδιαίτερη θέση λαμβάνει στη διατριβή η ανάλυση αναφορικά με το πρόβλημα που εγείρουν αισθητικοί και επιφανείς θεωρητικοί, ειδικά όσων συνδέονται με την παράδοση του πραγματισμού, οι οποίοι ψάχνουν κάποια θέση ή ρόλο της σημειωτικής ή μιας «γλώσσας» στην αισθητική που αφορά τις υπό μελέτη αισθητικές έννοιες, ειδικά αυτών της δημιουργίας νοήματος και αξιολόγησης της τέχνης, έννοιες που θεωρούνται ειδικά στο εφαρμοσμένο μέρος της διατριβής.

Μαζί τους, συμπεριλαμβανομένων των μεταδομιστών-μεταμοντερνιστών η κατάληξη είναι μια αισθητική με μια κουλτούρα ελευθερίας προσωπικών και πλουραλιστικών προσεγγίσεων στην τέχνη, με επίκεντρο το σώμα και τη ζώσα εμπειρία (lived experience), που βλέπει τα σημεία μόνο μέσα από ένα ελεύθερο παιγνίδι (free play) - της διαφοράς (difference-Derrida) χωρίς να πιστεύουν σε κάποιο απόλυτο αναφερόμενο, καμιά απόλυτη αλήθεια, αντικειμενικό νόημα ή αξία (Derrida, 2002). Με αυτούς, όσων θεωρητικών απαρνούνται τη δυνατότητα αντικειμενικής ανάλυσης της γλώσσας και των σημείων, συγκαταλέγονται σύγχρονοι αισθητικοί (πχ. Dewey και Shusterman) οι οποίοι απαρνούνται την αντικειμενική αισθητική αξία στην τέχνη καθώς και δυνατοτήτων επιστημονικής έρευνας για την αξιολόγησή της.

Η επιλογή τους αυτή, λόγω και προφανών θεωρητικών δυσκολιών των ίδιων των πεδίων της αισθητικής αλλά και της σημειωτικής (με χαρακτηριστικές αδυναμίες), αλλά προφανώς και αισθητικές ιδέες εκ πεποιθήσεως, είναι αντί της μελέτης των σημείων ώστε να βρεθεί κάποιο ουσιαστικό νόημα στις λέξεις της γλώσσας, μαζί και της «γλώσσας της τέχνης», στρέφονται αντίθετα προς το «νόημα» και την «αξία» του σώματος. Το ερώτημα που προκύπτει από το



πρόβλημα είναι το εξής: Είναι δυνατή μια ερμηνευτική-αξιολογική αντικειμενική προσέγγιση της τέχνης δυνατή με τα σημεία και την επιστημονική δυνατότητα για αξιολόγηση και εμπειρία της τέχνης, είτε η επιλογή που απομένει είναι η απόρριψη της δυνατότητας αυτής με το πρόκριμα της εμπειρίας της τέχνης διαμέσου του σώματος μόνο και μια απροσδιόριστη αφαιρετική έννοια – την αισθητική εμπειρία;

Με αυτά τα δεδομένα, με την προσέγγιση που ακολουθείται (θεωρώντας τη δυναμική των νέων εικονικών τεχνολογιών), προτείνεται η υπέρβαση του προβλήματος αναλογιζόμενοι τι συμβαίνει με τις σχέσεις και αλληλεπίδραση (interaction) μεταξύ των μερών που αποτελούν το σημείο: το αναπαριστών (representamen), το αντικείμενο (object) και το διερμηνεύον (interpretant), συστήνοντας ειδικά την προσοχή στις σχέσεις μεταξύ τους και της εκτενούς κατηγοριοποίησης σημείων που παραθέτει ο Peirce με την εξέλιξη της θεωρίας του για τις κατηγορίες - Πρωτότητα (Firstness), Δευτερότητα (Secondness), Τριτότητα (Thirdness).

Με την κατηγοριοποίηση των σημείων που αναπτύσσει ο Peirce (γύρω στο 1903), την τελική αλλά ανοιχτή στην εξέλιξη και ορισμό τη θεώρησης πραγματισμού του Peirce (περίπου στο 1907) μετά από την συνδιαλλαγή με τον στενό του φίλο William James, σε συνδυασμό με τη «συμπεριφορική» (behaviorist), καθώς και τη μελέτη της συμπεριφορικής σημειωτικής Morris, υποδεικνύεται κάτι σημαντικό που θεωρείται ότι μπορεί να απαντήσει στο πρόβλημα της συνάντησης επιστήμης και τεχνολογίας με τις ανθρωπιστικές επιστήμες και την τέχνη, περιλαμβανομένου του επιστημονικού προβλήματος που καλείται να απαντήσει η διατριβή - τη νοηματοδότηση και η αξιολόγηση της βυζαντινής τέχνης στο VH.

Στο ίδιο πλαίσιο, η διατριβή μέσα από το αισθητικό και σημειωτικό υπόβαθρο που προτείνει, κοιτάζει ακόμα τη σχέση του νέου πεδίου βιοσημειωτική (biosemiotics) ή και του “zoosemiotics” μέσα από το έργο του σημειωτικού μελετητή της μεσαιωνικής σημειωτικής John Deely και σχολιαστή της θεωρίας Peirce και προβαίνει σε κάποιους θεωρητικούς παραλληλισμούς με την αισθητική και πραγματισμό Dewey σχετικά με την υποστηριχθείσα μεταβολή και «αρπαγή» της φιλοσοφίας πραγματισμού του Peirce που τον ανάγκασε να τον επονομάσει σε pragmatism. Η μελέτη αυτή αφορά τις προεκτάσεις που αντανάκλουν στην γενικότερη προβληματική που αφορά επίσης την ίδια τη μεθοδολογία που αναλαμβάνεται στη διατριβή για τη διερεύνηση για την επιστημονικότητα ή μη της αισθητικής είτε της σημειωτικής θεωρίας αναφορικά με τη δυνατότητα διενέργειας επιστημονικών ερευνών.

Με τη μεσαιωνική σημειωτική (Deely) εντοπίζεται όμως και ένας πολύ σημαντικός κοινός άξονας με τη «θεωρία σχέσεων» του Κωνσταντίνου Καβαρνού και την ευρύτερη φιλοσοφία του, μέσα από την οποία συζητείται η νέα σημειοαισθητική προσέγγιση θεωρώντας την υπάρχουσα αισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης από τον Παναγιώτη Μιχελή. Μέσα από την πτυχή αυτή επισημαίνεται η «πρωτοσημειωτική» σχέση της θεωρίας του Καβαρνού μέσα από το έργο του «Κλασσική θεωρία των σχέσεων» που συγκλίνει με περαιτέρω πτυχές από το ευρύτερο έργο του Καβαρνού, υποδεικνύοντας πως οι ιδέες του για την αισθητική της βυζαντινής τέχνης και συνολικά για τη βυζαντινή σκέψη βοηθούν περαιτέρω την πρόταση μιας νέας προσέγγισης για την αισθητική της βυζαντινής τέχνης.

Με τις υπό μελέτη αισθητικές και σημειωτικές θεωρίες που παρατίθενται στο πλαίσιο εργασίας, η σημειοαισθητική προσέγγιση επανεξετάζει επίσης την υπάρχουσα θεώρηση της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης (An aesthetic approach to Byzantine art Aesthetics) από τον Παναγιώτη Μιχελή, μια προσέγγιση και που η ίδια προσπαθεί να αντιμετωπίσει θεωρητικά το πρόβλημα της νοηματοδότησης της βυζαντινής τέχνης και αναγνώρισης της αξίας της στην ιστορία της τέχνης. Αυτό γίνεται στη διατριβή με τη βοήθεια των αισθητικών θέσεων του Καβαρνού και σχετική κριτική προς τον Καβαρνό μαζί με ιδέες από διάφορα έργα του όπως όμως ακόμα μέσα από το έργο σημαντικών Ελλήνων θεωρητικών το έργο των οποίων εκτιμείται ιδιαίτερα και εμπνέει την έρευνα (πχ. Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, Ιωάννης Συκουτρής, Παναγιώτης Κανελλόπουλος, Γιώργος Ζωγραφίδης). Η μελέτη που παρουσιάζεται πιστεύεται ότι βοηθά στην κατανόηση αυτού που μπορεί να ονομαστεί «Ελληνικό παράδειγμα» και που περιλαμβάνει στοιχεία από τη φιλοσοφία Πλάτωνα και Αριστοτέλη αλλά και τη βυζαντινή φιλοσοφία, θεωρίες που έχουν όπως πιστεύεται μεγάλο σημειωτικό και αισθητικό ενδιαφέρον.

Αυτό γίνεται η προσπάθεια να κατανοηθεί καλύτερα με τη βοήθεια της σημειωτικής και της αισθητικής αλλά και της τεχνολογίας, θεωρώντας παράλληλα τις προκλήσεις που συζητούνται για τη σχέση σημειωτικής-αισθητικής (ειδικά μέσα από το πρόγραμμα και θεωρία πραγματισμού Peirce και Morris) επεξηγώντας πως θα μπορούσε να επιτευχθεί η νοηματοδότηση και αξιολόγηση της βυζαντινής τέχνης μέσα από τη μελέτη της σχέσης μεταξύ σημείων και αξιών, νοήματος και αξίας, θεωρίας και πράξης, το σχεδιασμό και την αξιολόγηση διαμέσου ενός πρότυπου εικονικού μουσείου για τη βυζαντινή τέχνη.

### **2.3 Διεπιστημονική έρευνα και βιβλιογραφία: Συνδυάζοντας τους τομείς Ψηφιακή τέχνη, Εικονική Κληρονομιά, Αισθητική και Σημειωτική**

Μέσα από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση του νεοσύστατου επιστημονικού πεδίου VH διαπιστώθηκε ότι μέχρι σήμερα εξακολουθεί να υπάρχει ένα δισεπίλυτο πρόβλημα σχετικά με τη δημιουργία και πρόταση κανόνων σχεδιασμού και αξιολόγησης για εφαρμογές εικονικών περιβαλλόντων.

Από ερευνητές του κλάδου διαπιστώθηκε ότι αυτό οφείλεται κυρίως στη σύγχυση που υπάρχει για την κατανόηση μεταξύ της πολιτιστικής παρουσίας (cultural presence) και της κοινωνικής παρουσίας (social presence) σε περιβάλλοντα εικονικής κληρονομιάς (Champion, 2006: 72). Η πολιτιστική παρουσία θεωρείται ότι είναι κάτι κατά πολύ βαθύτερο και ουσιώδες από την κοινωνική παρουσία με τη δεύτερη έννοια να εκφράζει απλώς το συναίσθημα ότι άλλο/α πρόσωπα μοιράζονται το εικονικό περιβάλλον μαζί σου (Biocca, 2003).

Η επίλυση του προβλήματος θεωρείται ότι μπορεί να εξηγήσει την κατανόηση αλλά και τη δυνατότητα ενίσχυσης της πολιτιστικής και όχι μόνο της κοινωνικής παρουσίας σε τέτοια περιβάλλοντα, κάτι όμως τόσο σύνθετο και περίπλοκο όσο η κατανόηση της έννοιας της κουλτούρας (αλλά και της αισθητικής εμπειρίας όπως θα επισημανθεί στη συνέχεια) που δυσκολεύει σε μεγάλο βαθμό την υποστήριξη ενός θεωρητικού πλαισίου που να οδηγεί στην εύρεση κάποιας μεθοδολογίας σχεδιασμού και αξιολόγησης εικονικών περιβαλλόντων για την πολιτιστική κληρονομιά (Pujol & Champion, 2012).

Παρόλο ότι οι ερευνητές καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι το πρόβλημα σχετίζεται με τη διαδικασία εύρεσης τρόπων αξιολόγησης της θεματικής συνοχής του πολιτιστικού υλικού με κοινόχρηστους, συμβατικούς πολιτισμικούς κώδικες που συνδέονται με τη ερμηνεία (interpretation) των πολιτιστικών αντικειμένων και όχι τόσο μόνο με ένα απόλυτα μετρήσιμο οπτικό, ρεαλιστικής απεικόνισης αναπαριστάμενο κόσμο, μέχρι σήμερα η προσπάθεια δεν απόδωσε τα αναμενόμενα με τους ερευνητές να διαπιστώνουν ότι χρειάζεται περισσότερη έρευνα (Pujol & Champion, 2012: 89).

Το μέσο ωστόσο της εικονικής πραγματικότητας (virtual reality-VR), έχοντας τη δυνατότητα να αναπαραστήσει γεωμετρικές πληροφορίες σε διαφορετικά επίπεδα εικονικότητας (iconicity) μαζί με τις παιδαγωγικές προοπτικές χρήσης αυτού του είδους τεχνολογίας,

αξιοποιώντας το μαθησιακό ζητούμενο για τη δημιουργία της λεγόμενης πολιτισμικής παρουσίας, θεωρείται ότι μπορεί να προωθήσει την επίγνωση των χρηστών για διαφορετικές κουλτούρες και πολιτιστικά αντικείμενα μέσω τέτοιων εφαρμογών (Pujol και Champion, 2012: 91).

Αποτελεί επίσης ενδιαφέρον, ότι ενώ το θέμα απασχολεί τους ερευνητές ως προς την εύρεση μιας μεθοδολογίας για το σχεδιασμό και την αξιολόγηση εικονικών εφαρμογών βασισμένο στη σημειωτική θεωρία (Pujol, 2007), οι προσπάθειες δεν έχουν αποδώσει ακόμα τα αναμενόμενα ως προς την ανάπτυξη ενός εφαρμοσμένου πλαισίου μεθοδολογίας που να περιλαμβάνει την εισήγηση κανόνων σχεδιασμού και καλών πρακτικών και την υιοθέτηση τους στο VH (Pujol & Champion, 2012). Παρόλα αυτά, αποτελεί ωστόσο άξιο αναφοράς το γεγονός, ότι πέραν της θεωρητικής ανασκόπησης της σημειωτικής στην κατανόηση του ρόλου της εικονικής πραγματικότητας για το VH (Pujol, 2005) και την αδυναμία εύρεσης ενός αξιόπιστου μεθοδολογικού εργαλείου ότι οι ερευνητές στρέφονται σε ψυχοπαιδαγωγικές μεθόδους σχεδιασμού και αξιολόγησης εικονικών εφαρμογών για την πολιτιστική κληρονομιά (Pujol, 2007: 74).

Ο ρόλος της εκπαίδευσης αναγνωρίζεται από τους πιο γνωστούς ερευνητές του τομέα ως αναπόσπαστο κομμάτι στη διαδικασία σχεδιασμού εικονικών εφαρμογών για την πολιτιστική κληρονομιά (Champion, 2006), (Pujol, 2007), (Roussou, 2002) και προς αυτή την κατεύθυνση οι ερευνητές του VH αναπτύσσουν τις δικές τους θεωρίες και τεχνικές για το σχεδιασμό και την αξιολόγηση αν και οι προσπάθειες τους δεν έχουν στεφθεί με επιτυχία ενώ γίνεται παραδεκτό ότι δεν έχουν τυποποιημένο χαρακτήρα (Champion, 2007: 33).

Γενικότερα όμως, αν και οι ερευνητές δεν προσηλώνονται πάντα στο θέμα της εκπαίδευσης της πολιτισμικής κληρονομιάς, τα κυριότερα κριτήρια αξιολόγησης που εστιάζονται είναι τα ακόλουθα: α) αξιολόγηση από ειδικούς, β) εθνογραφικές μελέτες (κυρίως βασισμένες σε μεθόδους παρατήρησης συμβατές με την ερευνητική αρχαιολογία και ανθρωπολογία), γ) φυσιολογικά κριτήρια (βάση φυσικών παρατηρήσεων στο ανθρώπινο σώμα, αλλαγών στην ανθρώπινη διάνοηση), δ) έρευνες και ερωτηματολόγια (surveys - questionnaires) (Champion, 2006: 137-139).

Με αυτές τις μεθόδους, τα δύο βασικά στοιχεία που αναγνωρίζονται ότι καθορίζουν με κοινά αποδεκτά τρόπο την επιτυχία κάποιας ηλεκτρονικής εφαρμογής για τον πολιτισμό στηρίζεται α) στην απόδοση μιας ρεαλιστικής απεικόνισης των αντικειμένων του πολιτισμού, β) στο

κατάλληλο ερέθισμα με τα πολιτιστικά αντικείμενα που προκαλεί κάποια “engaging” αισθητική εμπειρία (aesthetic experience) δημιουργώντας το αίσθημα της παρουσίας (presence) του «να είσαι εκεί» (34).

Ωστόσο, αν και μικρός αριθμός ερευνητών ασχολούνται με το στόχο β, είτε πιο ειδικά με το κομμάτι της εκπαίδευσης (και ειδικότερα την ερευνητική της διάσταση), είναι ενδεικτικό ότι οι ερευνητές δεν προβληματίζονται βαθύτερα σχετικά με το ζητούμενο της αισθητικής.

Χρειάζεται να παρατηρηθεί, ότι κάποιοι ερευνητές του κλάδου ενώ δεόντως έχουν εντοπίσει τη σημασία του εκπαιδευτικού κομματιού με τη χρήση της εικονικής τεχνολογίας, εντούτοις οι ερευνητές δεν ασχολούνται συστηματικά με την αισθητική θεωρία παρά το γεγονός ότι η πολιτιστική κληρονομιά ενός τόπου κατά μεγάλο μέρος αποτελείται από έργα τέχνης.

Τόσο όμως η ερμηνεία (interpretation) των έργων τέχνης, όσο και η αισθητική τους αξία (aesthetic value), αποτελούν σημαντικούς όρους για την αισθητική θεωρία οι οποίοι μπορούν να αποδειχθούν καταλυτικοί στη δημιουργία ενός θεωρητικού πλαισίου σχεδιασμού και αξιολόγησης εικονικών εφαρμογών για τη βυζαντινή τέχνη όσο όμως και για την ανάπτυξη μεθόδων σχεδιασμού και αξιολόγησης για την πολιτιστική κληρονομιά και τον τομέα VH ευρύτερα - αναφορικά με διαφορετικά είδη πολιτιστικής κληρονομιάς και έργων τέχνης.

Σημαντικοί όροι από την αισθητική, όπως πχ αισθητική εμπειρία (aesthetic experience), αισθητική αξία (aesthetic value), νοηματοδότηση (signification) και αξιολόγηση έργων τέχνης (evaluation of art), ορισμός της τέχνης (definition of art) και αισθητική εκπαίδευση (aesthetic education), αποτελούν αλληλοσυνδεδεμένους όρους και έννοιες που αφορούν θεωρητικά προβλήματα από τον τομέα της αισθητικής η διερεύνηση των οποίων στη διατριβή προτείνεται όπως αντιμετωπιστεί με την υποστήριξη της σημειωτικής σε μια διεπιστημονική προσέγγιση.

Παράλληλα με τη διαπραγμάτευση της σημειωτικής θεωρίας, δικών της όρων και αρχών, στη διατριβή προτείνεται η ανάπτυξη ενός σημειοαισθητικού και πολιτιστικού πλαισίου έρευνας με στόχο την εύρεση και εφαρμογή ενός μεθοδολογικού πλαισίου για το σχεδιασμό και την αξιολόγηση εικονικών εφαρμογών για τη βυζαντινή τέχνη και κληρονομιά.

Η πρόταση μιας εφαρμοσμένης προσέγγισης μέσω της σημειωτικής και αισθητικής θεωρίας πιστεύεται ότι υπερβαίνει τις αδυναμίες της μη επίτευξης λύσεων για την αξιολόγηση στο VH με την αναγνώριση της σημειωτικής ως ικανής θεωρίας (με την κατάλληλη όμως διαπραγμάτευση), όπως και ότι θα μπορούσε να συμβάλει σε μια νέα προσέγγιση για την

παρουσίαση και ερμηνεία για την αρχαιολογία σε μουσεία με τη χρήση της εικονικής πραγματικότητας (Pujol, 2007). Παράλληλα πιστεύεται ότι με την αναγκαία διαπραγμάτευση του θέματος θα μπορούσε να εξεταστεί η συνεισφορά ακόμα της εργασίας στο πεδίο της σημειωτικής αλλά και της αισθητικής ξεχωριστά.

Το προαναφερθέν πρόβλημα της πολιτιστικής παρουσίας, σε πρόσφατες δημοσιεύσεις με θέμα την ανάπτυξη της μεθοδολογίας έρευνας που ακολουθείται στη διατριβή έχει διασυνδεθεί ειδικά με την έννοια της «αισθητικής εμπειρίας» (aesthetic experience) καθώς και της αισθητικής εκπαίδευσης (aesthetic education) (Voutounos & Lanitis, 2016a), (Voutounos & Lanitis, 2016b), ο πρώτος όρος όντας περίπλοκος και σχετικός με την έννοια της κουλτούρας, υποδεικνύεται ότι διασυνδέεται τόσο με τη σημειωτική αλλά και την αισθητική, υποστηρίζοντας ότι η βαθύτερη κατανόηση της (πολιτιστικής παρουσίας) θα μπορούσε να συμβάλει μαζί με τη διαλεύκανση του ρόλου της τεχνολογίας (συγκεκριμένα των εικονικών τεχνολογιών), επιβεβαιώνοντας τον καθοριστικό ρόλο τόσο τη θεωρίας αλλά και της τεχνολογίας με στόχο την ενίσχυση της πολιτιστικής αλλά και της αισθητικής εμπειρίας μετά από την ανάπτυξη αρχών σχεδιασμού (design guidelines) που εμπίπτουν στον κλάδο της ψηφιακής τέχνης την αισθητική θεωρία αλλά και τη σημειωτική. (Το πραγματικό διακύβευμα όμως, πέραν ακόμα της συμβολής στην σημειωτική, είτε την αισθητική θεωρία θεωρείται ότι αποτελεί ο στόχος για την αισθητική εκπαίδευση της βυζαντινής δεδομένης μιας πρωτοποριακής τεχνολογίας – την εικονική τεχνολογία αλλά και την υποστήριξη της μεθοδολογίας έρευνας η οποία χρειάστηκε να δημιουργηθεί από την αρχή).

Το πρόβλημα της σύγχυσης μεταξύ πολιτιστικής και κοινωνικής παρουσίας βασίζεται όπως διαπιστώνεται σε πολιτιστικές πρακτικές ή αβλεψίες που θα μπορούσαν να ενταχθούν σε ένα πλαίσιο ανάλυσης της πολιτιστικής σημειωτικής (cultural semiotics) ή της σημειοαισθητικής, που είναι όμως διαφορετικά πεδία της σημειωτικής για τα οποία χρειάστηκε να γίνει ενδελεχής μελέτη από την αρχή. Συγκεκριμένα, για το πεδίο VH, παρόλο ότι έγινε προσπάθεια από του μελετητές του κλάδου VH να θεωρηθεί η σημειωτική ως προς το ρόλο της στο VH (Pujol, 2006) η έρευνα παρέμεινε στάσιμη.

Σύμφωνα με τους Champion & Pujol (2012) το πρόβλημα σχετίζεται με την αξιολόγηση επιτυχίας ενός εικονικού περιβάλλοντος για την πολιτιστική κληρονομιά όσο αφορά την επίτευξη στόχων των σχεδιαστών αλλά και των ενδιαφερόμενων μερών (φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς κλπ) όπου σκοπός δεν είναι να μετρηθεί αντικειμενικά η παρουσία (presence)

αλλά να απεικονισθεί, να μεταδοθεί και να διατεθεί η εμπειρία εικονικού περιεχομένου για την πολιτιστική κληρονομιά διαμέσου κάποιας επαυξημένης παρουσίας, δηλαδή αυτή της πολιτιστικής παρουσίας (cultural presence) (87).

Στις έρευνες ο στόχος αυτός δεν μπορεί να ευοδωθεί εύκολα γιατί απλούστατα η εμπειρία αυτή δεν μπορεί να οριστεί και να προσεγγισθεί αντικειμενικά όπως συμβαίνει και με την εμπειρία της τέχνης, την αισθητική εμπειρία. Το πρόβλημα συμβαίνει γιατί οι πολιτιστικές προϋποθέσεις (affordances) για κάτι τέτοιο δεν είναι καθολικές (universal) αλλά βασίζονται φυσικά και στο υπόβαθρο των συμμετεχόντων, τα ενδιαφέροντα, τις ανάγκες τους (87), κάτι που όπως και στην τέχνη, πιστεύεται ότι ασφαλώς δεν μπορεί να οριστεί τόσο εύκολα όπως για παράδειγμα με τη διεξαγωγή πειραμάτων αξιολόγησης για την τέχνη.

Σύμφωνα όμως με τη σημειοαισθητική προσέγγιση που προτείνεται το πρόβλημα θεωρείται ότι μπορεί να προσεγγισθεί διαμέσου της εικονικότητας (iconicity) και μίμησης στην τέχνη και την αισθητική εμπειρία, έννοιες με τις οποίες καταπιάνεται θεωρητικά η διατριβή και που έχουν άμεση συνάφεια με τη σημειωτική αλλά και την αισθητική θεωρία.

Το θέμα όμως είναι αρκετά περίπλοκο όσο και η διακρίβωση του τι είναι κουλτούρα, πολιτιστική παρουσία, αισθητική εμπειρία, παρόλα αυτά τα συγκεκριμένα ζητήματα πιστεύεται ότι προσεγγίζονται με τη δημιουργία ενός θεωρητικού πλαισίου με στόχο τη δημιουργία κανόνων σχεδιασμού και αξιολόγησης για τη βυζαντινή τέχνη και κληρονομιά, μια μελέτη που θεωρητικά θα μπορούσε να επεκταθεί και σε άλλα είδη της πολιτιστικής κληρονομιάς και τέχνης.

Για τους ερευνητές της εικονικής κληρονομιάς, το πρόβλημα για τη διάσταση μεταξύ της κοινωνικής και της πολιτιστικής παρουσίας, και η ασάφεια αναφορικά με τη σημασία της δεύτερης, διαπιστώνεται ότι αντιμετωπίζεται σε μεγάλο βαθμό με την πρόταση διαχείρισης του πολιτιστικού υλικού με ψυχοπαιδαγωγικές μεθόδους όπου η πολιτιστική παρουσία μπορεί να ενισχυθεί διαμέσου της εκπαίδευσης και συγκεκριμένα της πολιτιστικής επιμόρφωσης (cultural learning) με τη σημαντική όμως βοήθεια της τεχνολογίας όπως και της εκφραστικότητας που μπορεί να προσφέρει η τέχνη.

Οι ερευνητές ασχολήθηκαν με διαφορετικές τεχνικές ενίσχυσης της εμπειρίας διερευνώντας τη διαδικασία αξιολόγησης - σχεδιασμού εικονικών μουσείων είτε εικονικές αναπαραστάσεις σε πραγματικά μουσεία με διαφορετικές τεχνικές (Champion, 2006) (Champion & Pujol, 2012: 93), (Pujol, 2007), (Economou & Pujol, 2006), (Roussou, 2001), (Kenderine et al,

2009) αξιοποιώντας το παράδειγμα του μουσείου για εκπαιδευτικούς σκοπούς με τη χρήση νέων τεχνολογιών, εξερευνώντας ακόμα σε ορισμένες εργασίες τη δυναμική και το ρόλο της τέχνης, αν και αυτό γίνεται αποσπασματικά χωρίς την ανάληψη πιο εξειδικευμένων μελετών που να αναφέρονται στην αισθητική.

Οι μελέτες αυτές αναφέρονται εν μέρει σε κάποιες θεωρίες που σχετίζονται με την αισθητική πχ. η Roussou με κάποιες αποσπασματικές αναφορές στον Walter Benjamin για ζητήματα αυθεντικότητας ή αλλαγές στην αντίληψη της τέχνης που ευνοούσαν και αλλαγές στον κόσμο των γραφικών υπολογιστών, με περισσότερο είτε λιγότερο αφαιρετικές επιλογές στην απόδοση (rendering) της πραγματικότητας (Roussou, 2008: 270), εργασίες με θεωρητικό υπόβαθρο τη φαινομενολογία όπως των Kenderine, Shaw και Kocsis (2009), μελέτες που ασχολούνται με το ζητούμενο της εμπειρίας (experience) για παράδειγμα στις εργασίες (Roussou, 2008: 272), (Kenderine et al, 2009) (πχ. εμπειρία χρήστη-user's experience, κοινωνική εμπειρία-social experience, συν-εμπειρία-co-experience, συμμετοχική εμπειρία-participatory experience).

Παρόλα αυτά, μέσα από τις μελέτες σημαντικών ερευνητών του κλάδου VH, υποστηρίζεται ότι οι ερευνητές δεν ασχολούνται εκτενέστερα με την έννοια αισθητική εμπειρία, την αισθητική ως φιλοσοφία της τέχνης, του γούστου, του ωραίου, ή της ηθικής και πνευματικής διάστασης της τέχνης, παρόλο ότι επιλεκτικά κάποιες από τις εργασίες τους περιέχουν ακροθιγώς κάποια στοιχεία που σχετίζονται με την αισθητική.

Στις εργασίες των εκπαιδευτικών Roussou και Drettakis τονίζεται για παράδειγμα ο ρόλος της καλλιτεχνικής αναπαράστασης αναφερόμενοι για παράδειγμα σε τεχνικές αναπαράστασης μη φωτορεαλιστικής απεικόνισης (non photorealistic rendering) (2003) όπως και από τους Pujol και Champion (2012), δίνοντας οι τελευταίοι ιδιαίτερη έμφαση στη δημιουργία κουλτούρας αποδοχής της σημασίας (significance) των αξιών και πιστεύω διαφορετικών κουλτούρων που θα είχε ως αποτέλεσμα την ανάλογη δημιουργία νοήματος σχετικά με την υλική διάσταση της κουλτούρας στα πολιτιστικά αντικείμενα (Pujol & Champion, 2012: 89) και όχι μόνο αποκλειστικά όπως άλλοι ερευνητές απλά στην πιστότητα της αναπαράστασης.

Οι Champion & Pujol παρουσιάζοντας ευρήματα σχετικά με την αξιολόγηση της παρουσίας (presence) σε τρεις μελέτες εργασίας και ανασκόπησης τους στο υφιστάμενο πεδίο έρευνας στο VH, αναφερόμενοι στη δυνατότητα δημιουργίας θεματικής συνοχής ερμηνείας των



πολιτιστικών αντικειμένων βάση κοινών πολιτιστικών συμβάσεων και αξίες που αποπνέει μια κουλτούρα, τονίζουν τη σημασία υιοθέτησης τεχνικών που προωθούν την ερμηνεία (interpretation), την ανακάλυψη (exploration) και τη κοινωνική ανταλλαγή (social exchange). Για την εφαρμογή τέτοιων τεχνικών γίνεται παραδεκτό το γεγονός ότι τα ευρήματα μελετών αξιολόγησης στον τομέα επηρεάζονται λόγω αλλαγών σχετικά με την αντίληψη της έννοιας της «παρουσίας» και της πολυπλοκότητας του VH σε σχέση με τι απεικονίζει και τα ακροατήρια στα οποία απευθύνεται (Pujol & Champion, 2012: 92).

Το θεωρητικό υπόβαθρο που υποστηρίζουν αναφέρεται επί παραδείγματι στην εθνογραφική έρευνα και τη διάκριση μεταξύ των εννοιών etic (-ητική) και emic (-ημική), με την πρώτη έννοια (emic) να αφορά το μοντέλο κατανόησης μιας ξένης κουλτούρας από άλλες κουλτούρες με εξωτερικά κριτήρια αναφοράς προσαρμοσμένα στον εξωτερικό παρατηρητή, ενώ αντίθετα η έννοια (etic) αφορά εσωτερικά κριτήρια και περιγραφές, συνειδητές ή ασυνειδητές, προερχόμενα από ιθαγενή συστήματα αναφοράς (ιθαγενείς κουλτούρες). Ένα άλλο μοντέλο αναφοράς είναι η οικολογική θεωρία της αντίληψης του James Gibson (Pujol & Champion, 2012: 86) που εισάγει την σημαντική έννοια της αλληλεπίδρασης (interaction) σε εικονικά περιβάλλοντα με συμμετέχοντες που ερμηνεύουν και αντιδρούν σύμφωνα με τα ενδιαφέροντα τους ενώ βρίσκονται κάτω από ευρισκόμενες προσφερόμενες δυνατότητες (situated affordances).

Οι ερευνητές αντιλαμβάνονται το ρόλο του μέσου της εικονικής πραγματικότητας ως ιδανικό μέσο προσφοράς δράσεων-αντιδράσεων αλλά και ερμηνειών σε ένα εικονικό τρισδιάστατο περιβάλλον που προσφέρει αλληλεπίδραση. Οι θεωρίες αυτές προσαρμόζονται ακόμα στην ανάγκη εύρεσης ενός μοντέλου σχεδιασμού που να μπορεί να υποβοηθήσει την πολιτιστική εκπαίδευση (cultural learning) μέσω της εφαρμογής της ιδέας του κονστρουκτιβισμού (constructivism) στα λεγόμενα διαδραστικά μαθησιακά περιβάλλοντα (interactive learning environments).

Σύμφωνα όμως με τα πιο πάνω, το θεωρητικό υπόβαθρο που βρίσκεται στις έρευνες των αναφερόμενων μελετητών από τον κλάδο VH, αδυνατεί κατά τη γνώμη μας να υποστηριχθεί στον τομέα επαρκώς, ούτε πιο ειδικά για την περίπτωση του σχεδιασμού για τη βυζαντινή τέχνη σε εικονικά περιβάλλοντα, αν και πολλές από τις παρατηρήσεις τους καθώς και αρχές σχεδιασμού που προτείνουν υποστηρίζονται και αναπτύσσονται στο εφαρμοσμένο μέρος της εργασίας. Μερικές από τις αρχές σχεδιασμού που προτείνονται από ερευνητές του VH

θεωρείται ότι είναι χρήσιμες όμως μετά από ενδελεχή μελέτη στην αισθητική και σημειωτική θεωρία προκύπτει η αναγκαιότητα να επαναπροσδιοριστούν σύμφωνα με τη διερεύνηση και τις προτάσεις που εισηγούνται μέσα από την προτεινόμενη σημειοαισθητική προσέγγιση.

Όσον αφορά τα θεωρητικά προβλήματα που επισημαίνονται στον κλάδο VH, παρά τις λεπτές διαφορές αυτού που αναφέρεται ως εθνογραφικό πρόβλημα από τους Rujol & Champion (2012: 90), σύμφωνα με την προτεινόμενη σημειο-αισθητική προσέγγιση τα προβλήματα αυτά θεωρείται ότι υπερβαίνονται σε μεγάλο βαθμό. Πρωτίστως, κατά τη γνώμη μας, το βασικότερο στοιχείο είναι η αντίληψη της έννοιας *πολιτιστική παρουσία* (cultural presence) ως προς το εκπαιδευτικό κομμάτι που θα πρέπει να διέπει μια εφαρμογή εικονικής κληρονομιάς το οποίο πιστεύεται ότι θα πρέπει να υποστηρίζεται επαρκώς έτσι ώστε να δημιουργείται επίγνωση και η κατανόηση διαφορετικών κουλτούρων.

Πως όμως μπορεί να κριθεί κάτι τέτοιο όμως όταν κάποιες κουλτούρες δεν υπάρχουν πια, ή όταν οι συμμετέχοντες προέρχονται από άλλες κουλτούρες που δεν μπορούν να αποφασίσουν αποτελεσματικά αν αυτό που παρουσιάζεται σε ένα περιβάλλον εικονικής κληρονομιάς είναι ολοκληρωμένο, αυθεντικό ή επιθυμητό (Rujol & Champion, 2012: 91); Εδώ αξίζει να αναφερθεί ο ορισμός της κουλτούρας σε ελεύθερη μετάφραση που παρουσιάζεται από την Rujol και Champion (2012: 87) παραθέτοντας τους Kroeber και Kluckhohn (1952) όπως και ένα ενδιαφέρον στοιχείο από τη σημειωτική θεωρία αρχαιολογίας του Robert Preucel:

«Η κουλτούρα αποτελείται από πρότυπα, άμεσα και έμμεσα, της συμπεριφοράς που υπάρχει και που γι' αυτήν που αποκτιέται και μεταδίδεται με σύμβολα, αυτών που αποτελούν το ξεχωριστό επίτευγμα ανθρώπινων ομάδων συμπεριλαμβανομένης της ενσωμάτωσης της σε πολιτιστικά αντικείμενα. Ο ουσιώδης της πυρήνας αποτελείται από παραδοσιακές (ιστορικά αντλούμενες και επιλεγμένες) ιδέες και ειδικά ενσωματωμένες αξίες, πολιτιστικά συστήματα που από τη μια μπορεί να θεωρηθούν ως προϊόντα δράσης, από την άλλη στοιχεία που προϋποθέτουν περαιτέρω δράση».

Σύμφωνα με τον Preucel, ο οποίος αναρωτιέται για τους λόγους της μικρής ενασχόλησης των αρχαιολόγων ερευνητών με τη σημειωτική (2006: 3), αναφέρει ότι το διεπιστημονικό πεδίο της σημειωτικής είναι αφιερωμένο στην έμφυτη δυνατότητα των ανθρώπων να δημιουργήσουν και να κατανοήσουν τα σημεία: τις οντότητες όπως ιδέες, λέξεις, εικόνες, ήχους και αντικείμενα τα οποία πολλαπλασιάζονται εμπλεκόμενα στη διαδικασία

επικοινωνίας των ανθρώπων διαδραματίζοντας μια σημαντική συνεισφορά. Η σημειωτική που εξερευνά συστήματα σημείων και λειτουργίες αναπαράστασης όπου οι άνθρωποι χρησιμοποιούν για να μεταδώσουν τα συναισθήματα τους, ιδέες και εμπειρίες ζωής για τον Preucel όλα αυτά είναι ενσωματωμένα στην υλική κουλτούρα (material culture) που δεν είναι απλά μια αντανάκλαση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά μια ενεργή κοινωνική πρακτική συστατική της κοινωνικής συνοχής.

Επισημαίνοντας τη σημασία για τη δημιουργία νοήματος στην αρχαιολογία (Preucel, 2006: 85), μια διαφορετική προσέγγιση προβάλλει περισσότερο επιτακτική την ανάγκη για μια καλύτερη κατανόηση της ενσωμάτωσης νοημάτων στα αντικείμενα του πολιτισμού, μέσα από θεωρίες με σημειωτική βάση που είναι αφοσιωμένες στη μελέτη (όπως με τη θεωρία του Peirce) που μελετούν τις κοινωνικές πρακτικές (social practice), για το πως χρήστες-agents αξιοποιούν τα υλικά και γλωσσικά μέσα με σημειωτικό τέλος (semiotic ends), που αποτελούνται από σημεία (signs) αλλά κάνουν κάτι «περισσότερο» από το να σημειοδοτούν (designate) πολιτιστικά αντικείμενα με δυϊστικό τρόπο.

Ο Preucel αναφέρει εργασίες που μελετούν για παράδειγμα την αρχιτεκτονική των fourierist phalansteries, τα χωριά pueblo double plaza, φυλακτά των Βουδιστών μοναχών, τα περιδέραια kula shells από το νησί Gawa της Παπούα Γουϊνέα (βλ. Preucel, 2006: 257-258). Αυτό το κάτι «περισσότερο» που αναζητείται σε τέτοιες εργασίες, θεωρείται ότι βρίσκεται στην αναζήτηση εμπλουτισμένων νοημάτων υπό όρους αξίας (value) που προσδιορίζονται από στοιχεία που βρίσκονται στη σχέση προσωπικότητας-προσώπου και της κοινωνίας που είναι συνδεδεμένα με μεταμορφωτικές δράσεις που συνιστούν τη μεταμόρφωση ολόκληρων κοινωνιών και των ατόμων που τις αποτελούν (82).

Σε αντίθεση με άλλες δυϊστικές θεωρίες, τέτοιες περισσότερο αποδοτικές προσεγγίσεις θεωρείται ότι μπορεί να μελετηθούν οι κοινωνικές σχέσεις ως διαμεσολαβούσες από πράγματα σε τριαδικές σχέσεις όπου άνθρωποι, πράγματα, αντικείμενα και λέξεις, με διάφορους συνδυασμούς μπορούν να λειτουργήσουν ως σημεία (signs), αντικείμενα (objects) και διερμηνεύοντα (interpretants) ανάλογα με το σημειωτικό πλαίσιο αναφοράς κάθε φορά.

Για τις ανάγκες του παραδείγματος της μελέτης Preucel μπορούν να αναφερθούν στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού στην Κύπρο, όπου η συνέχεια τους μέσα στο χρόνο αγνοείται ως προς τα βαθύτερα νοήματα και αξίες που εκπροσωπούν και εκφράζονται λόγου χάρη στη λαϊκή τέχνη με συμβολικά νοήματα (Ριζοπούλου, 2011), ή για πολιτιστικά αντικείμενα το νόημα

των οποίων η σύγχρονη έρευνα αποφαίνεται ότι σε κάποιες περιπτώσεις είναι πολύ δύσκολο να διαπιστωθεί. Στο συνέδριο «Αρχαίες Προ-Χριστιανικές Λατρείες, Δοξασίες και Ταφικά Έθιμα» (Νοέμβριος, 2016) τέθηκε η αναγκαιότητα μιας ερμηνευτικής προσέγγισης για αρχαία αντικείμενα όπως τα γνωστά ανθρωπόμορφα ειδώλια της προϊστορικής τέχνης της Κύπρου ή των ταφικών εθίμων της προϊστορικής εποχής στην Κύπρο όπου είναι δύσκολο να εξαχθούν συμπεράσματα για τη νοηματοδότηση τους, όχι όμως και αδύνατο (Βοσκός, 2016).

Σχετικές παρατηρήσεις που λέχθηκαν στο συνέδριο για τη συγκεκριμένη εργασία ανέφεραν ότι υπάρχει κάποια διασύνδεση της εξαγωγής νοημάτων με δοξασίες για την αναγέννηση του σώματος, όπως και κάποιες άλλες εξηγήσεις με ιδεολογικά φορτισμένα αντικείμενα όπως ζωόμορφα αντικείμενα (πχ. κεφάλι από στεατίτη γάτας) που θα μπορούσαν όπως σε σχετικές μελέτες από τον ευρύτερο Ελλαδικό χώρο να εξηγήσουν τη συμβολική τους χροιά μέσα από πρακτικές καθημερινές χρήσεις όπως το παιχνίδι (Μαραγκού, 2013).

Στην περίπτωση της βυζαντινής τέχνης, και τις προεκτάσεις που μελετούνται στη διατριβή, μπορεί να αναφερθεί το εξής γεγονός μέσα από προσωπική εμπειρία που μεταφέραμε στον επίσκοπο του διαμερίσματος Μόρφου Νεόφυτο στο οποίο εμπίπτει και η μονή Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή και το μουσείο βυζαντινής τέχνης που χρησιμοποιήθηκε στην εργασία. Σε νεαρή ηλικία, για τον γράφοντα, η προσκύνηση εικόνων της Εκκλησίας γινόταν περισσότερο με ένα εθιμοτυπικό τρόπο, η νοηματοδότηση των εικόνων και η εμπειρία της βυζαντινής τέχνης γενικά είχε μια τυπική αναφορά (πχ Χριστός, Παναγία, Άγιοι της εκκλησίας), ενώ σε αξιακό επίπεδο η αισθητική εμπειρία αφορούσε είτε σε ένα γενικό αίσθημα σεβασμού είτε ένα «πνεύμα ρομαντισμού το οποίο βρίσκεται όχι στην επιλογή του ανθρώπινου υποκείμενου ούτε στην ακριβή αλήθεια...» (Parrott, 2002: 63).

Κάτι ανάλογο μπορούμε να πούμε ότι παρουσιάζεται με διαφορετικές μορφές στα ευρήματα από την εργασία αξιολόγησης εικονικών εφαρμογών για τη βυζαντινή τέχνη, αλλά και σε θεωρητικό επίπεδο είναι ενδιαφέρουσες οι αναφορές του διαπρεπή σημειωτικού Roland Barthes που αναφέρει τον εξής παραλληλισμό για τις φωτογραφίες με τις Βυζαντινές εικόνες: «ένα διαφορετικό είδος φετίχ, εικόνες που προσκυνούνται στις Ελληνικές εκκλησίες χωρίς να κοιτάζονται – πάνω στις γυάλινες προθήκες τους (Barthes, 1981: 90-91). Όπως όμως για ένα διαπρεπή σημειωτικό που υποστηρίζει ότι το νόημα και η απόλαυση στα έργα τέχνης επενδύεται από τους θεατές-ερμηνευτές γλωσσικών αλλά και μη γλωσσικών σημείων, έτσι και μέσα από την αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης ο Παναγιώτης Μιχαήλ

αναφέρεται σε επιφανείς αισθητικούς όπως ο Friedrich Hegel ή ο Friedrich Vischer που αντιμετώπιζαν χειρότερα τη βυζαντινή τέχνη σαν κατώτερη από άλλες τέχνες ή τις Βυζαντινές εικόνες σαν «μούμιες» (Μιχαηλίδης, 1967).

Με την περίπτωση εργασίας που παρουσιάζεται στη συνέχεια, θεωρείται ότι χρειάζεται να μελετηθούν περαιτέρω στοιχεία από την αισθητική θεωρία μελετώντας ειδικά τις θέματα από την αισθητική θεωρία παράλληλα με τη μελέτη και διακρίβωση του ρόλου της σημειωτικής σε αυτήν (κεφάλαια 3 και 4). Το στοιχείο το οποίο πιστεύουμε ότι διαφεύγει ακόμα μέχρι σήμερα από τη σημειωτική (σύμφωνα με τις παρατηρήσεις Morris) δεν είναι τόσο σχετικό με την ερμηνεία ως τέτοια και τη δημιουργία νοήματος, αλλά κάποιο ποιοτικό στοιχείο από την αισθητική που μπορεί να έχει αναφορά την ίδια τη ζωή σε σχέση με τη χρήση των σημείων παρά την ερμηνεία ή απλά μόνο με την αισθητική απόλαυση. Αυτό πιστεύουμε είναι κάτι το οποίο μπορεί να ορίσει τη σημασία αλλά και την αξία της ίδιας της ζωής αλλά και των σημείων που την περιβάλλουν με στόχο τη μεταμόρφωση της ίδιας της ζωής.

### 3 Αισθητική και σημειωτική θεωρία. Διακρίβωση τοπίου και ανάπτυξη έρευνας

#### **Εισαγωγή**

Στο κεφάλαιο αυτό η διατριβή ασχολείται με την προσπάθεια διακρίβωσης της διασύνδεσης της αισθητικής με τη σημειωτική θεωρία ειδικότερα με τη μελέτη της αισθητικής. Αν και

ασχολείται με αρκετά θεωρητικά ζητήματα που μπορεί να φαίνονται ασύνδετα με τα πιο ειδικά θεωρητικά εργαλεία που μελετούνται στο κεφάλαιο 4 για χρήση στο κεφάλαιο 5 (το μεθοδολογικό, εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας) τα ζητήματα που τίθενται θεωρούνται πολύ σχετικά και χρήσιμα. Ο στόχος του κεφαλαίου είναι διπλός. Αφενός στοχεύει να υποβοηθήσει την κατανόηση για πως το πεδίο της αισθητικής φιλοσοφίας διασυνδέεται με τη σημειωτική θεωρία ειδικά όμως όπως αναφέρθηκε μέσα από την κατανόηση του «Ελληνικού παραδείγματος» (Πλάτωνας, Αριστοτέλης) και τη βυζαντινή φιλοσοφία, τονίζοντας ειδικά την ιδιαίτερη αντίληψη της αισθητικής και της τέχνης στη βάση του λεγόμενου «Ελληνικού παραδείγματος». Αυτό προτείνεται όπως μελετηθεί μέσα από την κατανόηση της απαρχής τόσο της αισθητικής όσο και σημειωτικής θεωρίας.

Αφετέρου, η διασύνδεση της αισθητικής με τη σημειωτική θεωρία τονίζεται ότι πρέπει να συνυπάρχει και να διερευνάται με τη βοήθεια της φιλοσοφίας του πραγματισμού όπου ο δημιουργός και πατέρας και των δύο (πραγματισμός και σημειωτική) θεωρείται ο Peirce, ενώ καθόλα άξιος πραγματιστής και σημειωτικός θεωρείται ο συνεχιστής της θεωρίας του Peirce - Charles Morris, με το δεύτερο να θεωρείται ότι συνέφερε πολλά στην συνδιαλλαγή σημειωτικής και αισθητικής αν και μέχρι σήμερα η συνεισφορά και των δύο παραμένει αμφιλεγόμενη από αρκετούς ερευνητές (Sonesson, 1995).

### **3.1 Θεωρία Αισθητικής και Τέχνη**

Επισημαίνοντας στη συνέχεια πτυχές που καθόρισαν την σκέψη των μεγάλων κλασικών φιλοσόφων Πλάτωνα και Αριστοτέλη πριν την διαμόρφωση της σύγχρονης αισθητικής σαν ένα ξεχωριστό φιλοσοφικό κλάδο, το πρόβλημα με την εξέλιξη της αισθητικής θεωρίας εντοπίζεται στην έναρξη του εγχειρήματος με τους Γερμανούς φιλόσοφους που διερωτώνται για τη λειτουργία της αισθητικής στην τέχνη αλλά και το ρόλο των σημείων σε αυτήν, αν και οι Γερμανοί φιλόσοφοι δεν έχουν αναπτύξει μια συστηματική θεωρία για τα σημεία ούτε όμως και μεγάλοι Έλληνες φιλόσοφοι.

Για αρχή όμως, μπορούμε να αναφέρουμε τη Γερμανική μεταφυσική του Christian Wolff, του ρασιοναλιστή φιλόσοφου της Γερμανικής αναγέννησης που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την αισθητική των επόμενων γερμανών φιλόσοφων και ιδιαίτερος τον Kant, ο οποίος (Kant) ενώ δεν αναφέρεται σε κάτι σημαντικό για την τέχνη ως προς το ρόλο της για μια παραδειγματική λειτουργία της για όσους θέλουν να στηρίξουν την αισθητική τους σε κάποια

βαθύτερη έννοια της αλήθειας, πρόκειται αντίθετα για μια αισθητική που βάση της είναι η δύναμη του παιγνιδιού του μυαλού και της αισθητικής απόλαυσης η οποία εξισώνεται με μια αντικειμενικά αισθανόμενη αλήθεια που γίνεται περισσότερο κατανοητή από το μυαλό παρά με τις αισθήσεις (Guyer, 2014).

Νομίζοντας ότι προσέφεραν κάποια καινοτομία στη φιλοσοφία σε συνέχεια της θεωρούμενης τριβής των αντιλήψεων Πλάτωνα και Αριστοτέλη για την τέχνη και το ρόλο της στην ηθική βελτίωση του ανθρώπου, το ερώτημα για τους πρώτους Γερμανούς αισθητικούς φιλόσοφους (πριν από την πρώτη συστηματική αισθητική του Alexander Baumgarten) παίρνει και την ανάλογη τροπή που εκφράζεται ίσως καλύτερα μέσα από τη διαφωνία μεταξύ των Christian Wolff και Johann Christoph Gottsched με τους Johann Jacob Bodmer και Johann Jacob Breitinger: Μπορεί άραγε η τέχνη να προσφέρει την κατανόηση συγκεκριμένων ηθικών αληθειών στον άνθρωπο μαζί με την ίδια απόλαυση της τέχνης καθ' αυτήν;

Για τους Bodmer και Breitinger, το ερώτημα αυτό παρά την ασυμφωνία τους με τους Wolff και Gottsched, αναφορικά με τον τρόπο που θα μπορούσε κάτι τέτοιο μπορεί να επιτευχθεί, ενώ συμφωνούν ότι η μίμηση της φύσης από την τέχνη έχει τη δυνατότητα να κάνει κάποιες αλήθειες για την ηθική πιο ζωντανές και ότι σε αυτό μπορούν να παίξουν ρόλο τα σημεία στην τέχνη, η βασική μεταξύ τους διαφορά είναι ως προς τον τρόπο που θα μπορούσε να γίνει αυτό.

Έχοντας ως βάση των επιχειρημάτων τους τη λογοτεχνία και ειδικά την ποίηση, οι Bodmer και Breitinger υποστήριζαν την ελεύθερη χρήση της φαντασίας από τους καλλιτέχνες και την μοντέρνα αναπαράσταση της φύσης αντίθετα με τους Wolff και Gottsched οι οποίοι υποστήριζαν το κλασσικό πνεύμα. Οι Bodmer και Breitinger αν και επηρεασμένοι από τους Wolff και Gottsched, προσέδωσαν την μοντέρνα αντίληψη για την ποίηση και το Γερμανικό δράμα την προσηγορία ότι τα είδη αυτά της τέχνης είναι καλύτερα να ενισχύονται από την ποιητική φαντασία ώστε να αποδεσμεύονται από την πραγματική φύση ή την ιστορία με ένα ελεύθερο (μοντέρνο) τρόπο, ενώ ο Gottsched όντας ο ίδιος ποιητής και επηρεασμένος από τη φιλοσοφία Wolff, πίστευε αντίθετα στη σταθερότητα των κανόνων της φύσης αλλά και για την ανθρώπινη φύση. Αυτή άλλωστε ήταν η κλασσική αντίληψη για την τέχνη σύμφωνα με τη μέχρι τότε κλασσική επιρροή του Ελληνικού πνεύματος στη Γερμανική λογοτεχνία την ποίηση και το δράμα.

Αυτός είναι ο λόγος εξάλλου που οι Bodmer και Breitinger ήταν υποστηρικτές των ποιητών John Milton και William Shakespeare με χαρακτήρες όπως ο Satan του John Milton και ο Caliban του William Shakespeare, ενώ αντίθετα ο Gottsched υποστήριζε τους Γάλλους κλασικιστές συγγραφείς θεατρικών Jean Racine και Pierre Corneille οι οποίοι έγραφαν για περισσότερο ανθρώπινους χαρακτήρες και αληθοφανές περιεχόμενο.

Όπως υποστηρίζεται όμως, η διαχείριση των σημείων στην τέχνη με τον τρόπο των Bodmer και Breitinger, αλλά και η αντίληψη του ελεύθερου παιγνιδιού της φαντασίας η οποία ήταν μια βασική ιδέα του Woolf που παραλαμβάνουν στη μετέπειτα αισθητική θεωρία τους, όχι μόνο οι Bodmer και Breitinger, αλλά ειδικά οι Mendelssohn και ο Kant, δυστυχώς υποστηρίζεται ότι οδηγούν σε δυσμενείς επιδράσεις μέχρι και την αισθητική που υποστηρίζεται από τα σύγχρονα κινήματα-θεωρίες του μεταδομισμού (post-structuralism) και μεταμοντερνισμού (post-modernism), είτε τον «άλλο πραγματισμό», την εξέλιξη του νεοπραγματισμού και της πραγματιστικής αισθητικής που επηρέασαν και επηρεάζουν μέχρι σήμερα πραγματικά σε ακαδημαϊκό, κοινωνικό, αλλά ίσως και σε πολιτικό ακόμα επίπεδο τον κόσμο. Το χρονικό διάστημα που χωρίζει τα ρεύματα αυτά δεν και τόσο μεγάλο και η σχέση τους στην πραγματικότητα είναι πολύ στενή αν γίνει ανάλυση από την οπτική της αισθητικής και της σημειωτικής θεωρίας.

Τώρα, από την πλευρά όχι μόνο της μελέτης της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης αλλά και εν γένει την Ελληνική Αισθητική ευρύτερα μέχρι και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα (Ανδριόπουλος, 2000α, 2000β) όπως φαίνεται μέσα και από απόψεις Ελλήνων σημειωτικών – αισθητικών (βλ. Καψωμένος, 1990), η διασύνδεση της αισθητικής εμπειρίας των έργων τέχνης με τη φύση και την ίδια τη ζωή, εξακολουθούσε και εξακολουθεί μέχρι σήμερα σε μεγάλο βαθμό να υπάρχει με ένα καθολικό τρόπο αναζήτησης που εμπεριείχε έντονα σε αντίθεση με τη δυτική αισθητική το θρησκευτικό στοιχείο, αλλά και την αναζήτηση μιας αντικειμενικής υπόστασης του πολιτισμού μέσα από το συμβολισμό του κλασσικού πνεύματος στην τέχνη, κάτι που σταδιακά άρχισε να υποβαθμίζεται περισσότερο στη Δύση λόγω των πιο πάνω καινοτομιών.

Ο Foucault αναγνωρίζοντας την ιδεολογική προσήλωση των Ελλήνων στην ιδεατή ομορφιά που εκφράζεται στα έργα της Κλασσικής Ελλάδας, και ενώ διακρίνει πραγματική υπέρβαση που έγινε από τον Kant με την ιδέα για το τι συνιστά το ρόλο της τέχνης με μια αισθητική η οποία ήταν όπως φαίνεται και πολιτική (με ιδέες όπως ο κοσμοπολιτισμός), ο ίδιος προτείνει κάτι πολύ κοντινό αλλά συνάμα πολύ πιο τολμηρό και επαναστατικό από αυτό που



προσπάθησε να συγκροτήσει ο Kant όπως αναφέρει ο Foucault ειδικά μέσα από την προσεχτική μελέτη της (ελάχιστος σημασίας για κάποιους αλλά όχι για τον Foucault) δημοσίευσης του Kant – τι είναι η Αναγέννηση / *Was ist Aufklärung?* (Foucault, 1984).

Ο Foucault αναφέρει την αναγκαιότητα που αντιλήφθηκε ο Kant αλλαγής των αισθητικών ιδεών της Γερμανίας του 18ου αιώνα να χτισθεί μια πιο κοσμοπολίτικη κοινωνία που να συνενώνει αρμονικά τις πεποιθήσεις των Γερμανών διανοούμενων με την Εβραϊκή κουλτούρα γεφυρώνοντας τις διαφορές τους οι οποίες τους χώριζαν ειδικά με την ιδέα της αναγέννησης των ιδεών και τις αλλαγές στη θεωρία της αισθητικής και την τέχνη με τη δημιουργία για παράδειγμα έργων τέχνης που εξέφραζαν ποιητές όπως ο Baudelaire στην ποίηση ή ο Delacroix στη ζωγραφική. Προς αυτή την κατεύθυνση ο ρόλος των Εβραίων Mendelssohn και Lessing ήταν καθοριστική. Ο ρομαντισμός (romanticism) ήταν ακριβώς αυτό το ρεύμα που τοποθετείτο όχι απλά στην επιλογή του υποκειμένου ούτε στην απόλυτη αλήθεια (Foucault, 1982: 214) που με τις εξελίξεις που ακολούθησαν ειδικά με την επιρροή του Kant διαγράφηκε η πορεία στην αισθητική μαζί με την αντίληψη για μια μεταμόρφωση της κοινωνίας υποσχόμενης από το πνεύμα του διαφωτισμού.

### **3.2 Σύντομη ανασκόπηση αισθητικής θεωρίας. Βασικοί στόχοι μιας νέας αισθητικής προσέγγισης μέσα στο πλαίσιο έρευνας.**

Η αισθητική ως ξεχωριστό φιλοσοφικό παρακλάδι προήλθε από τον γερμανό Alexander Gottlieb Baumgarten με το βιβλίο «Aesthetica» (1750/1758). Μέχρι την εμφάνιση της νέας θεωρίας στα αρχαία χρόνια αισθητικά ζητήματα αφορούσαν κυρίως την εκτίμηση και απόλαυση της ομορφιάς στις καλές τέχνες, την τεχνική-μαστοριά (συνδεδεμένη με την επιδεξιότητα-craftmanship που δίνει χρήσιμα αντικείμενα), την ομορφιά της φύσης, ενώ από τον Πλάτωνα γενικά υπήρχαν σταθερές ιδέες του τι έπρεπε να δημιουργούν οι καλλιτέχνες και σε τι είδους τέχνη έπρεπε να αρέσκονται. Σήμερα οι αισθητικοί εκπροσωπούν ποικιλία προσεγγίσεων για τη φιλοσοφία της τέχνης και το τι εκπροσωπεί η αισθητική.

Κατά μια άποψη η αισθητική δεν είναι νέα ανακάλυψη αλλά δεν έχει αποκτήσει ποτέ ένα γενικώς αποδεκτό υπόβαθρο. Σύμφωνα με τον Shusterman η αισθητική δεν έχει αποκτήσει σε ακαδημαϊκό επίπεδο την επιστημονική επιμέλεια και επεξηγηματική ικανότητα άλλων ακαδημαϊκών κλάδων της φιλοσοφίας (Shusterman, 2006: 225) αν και αυτό γίνεται εύκολα κατανοητό λόγω της ιδιαιτερότητας των ερωτημάτων που θέτει η αισθητική.

Η αισθητική αντιμετωπίζεται ως μια «μαλακή» φιλοσοφία με τις θέσεις να δίστανται όπως για παράδειγμα σχετικά με το ιδιαίτερο θέμα της αντίληψης της αισθητικής εμπειρίας των έργων τέχνης που αντιμετωπίζεται ατελώς λόγω της δυσκολίας στην κατανόηση της γνωστικής, ψυχολογικής και κοινωνικο-πολιτισμικής δυναμικής που χαρακτηρίζει την αλληλεπίδραση ενός μοναδικού ατόμου-υποκειμένου και των έργων τέχνης (Belfiore & Bennett, 2007). Η κατανόηση για τον ορισμό και ρόλο της αισθητικής εμπειρίας ο οποίος θεωρείται από σημαντικούς φιλόσοφους θεωρείται σαν «έναν από τους πιο δυσνόητους που έχουμε» (Shusterman, 2006: 217-218).

Η δυσκολία κατανόησης του διπλού αυτού όρου έχει οδηγήσει τους αισθητικούς σε μια διαρκή αναζήτηση με στόχο την απάντηση ερωτημάτων τι είναι, πως είναι κάποιος να την βιώσει, τι συναισθηματικές αντιδράσεις προκαλεί, δημιουργώντας πολλές αβεβαιότητες για τον αν καν υπάρχει, ωθώντας τους στην πλειονότητά τους στην απόρριψη της ιδέας της.

Οι λόγοι γι' αυτό εντοπίζονται στη δυσκολία να εντοπιστεί κάποια ποιότητα που να είναι χαρακτηριστική και ουσιώδης σε ότι αναφερόμαστε σε κοινή γλώσσα στην εμπειρία της τέχνης, μια ποιότητα που θα την ξεχώριζε από άλλες εμπειρίες όπως κάποιου είδους ηθική ή θρησκευτική εμπειρία. Ο όρος εμπειρία δεν είναι κάποιο αντικείμενο ή κάποιο πράγμα που έχει ή μπορεί κάποιος να αποκτήσει και που να μπορεί να κριθεί με καθαρούς εμπειρικούς όρους από τις ανθρώπινες αισθήσεις (senses) ούτε ο ίδιος όρος αισθητική που προέρχεται από τη λέξη «αισθάνομαι».

Είναι ακόμα ένα περίπλοκο φαινόμενο: όπου η σημασία του σταθερά ανήκει καταρχήν στη φιλοσοφία αλλά περιλαμβάνεται και σε άλλα πεδία των ανθρωπιστικών επιστημών όπως σε πεδία της τέχνης (πχ. visual aesthetics), την ανθρωπολογία που αντιμετωπίζει την αισθητική σαν μέρος της κοινωνικής ζωής σε δομική συνάρτηση με άλλα συστήματα και φαινόμενα αυτού που αποκαλείται κουλτούρα σε διάφορους τομείς (πολιτική, εκπαίδευση, οικονομία, τεχνολογία), τη ψυχολογία όπου σε διασύνδεση με εμπειρική έρευνα μελετά την αντίληψη και επίδραση της τέχνης με εργαλεία της σύγχρονης ψυχολογίας, είτε ακόμα την αισθητική ως πεδίο που ασχολείται με την περιποίηση του σώματος και του προσώπου.

Κατακρίβεια, ο κατακερματισμός της αισθητικής και η σύγχυση τι πραγματικά πρεσβεύει όπως και ο όρος αισθητική εμπειρία, αν και βασικό πρόβλημα, πιστεύεται ότι ιδιαίτερα με την εξέλιξη της τεχνολογίας και ειδικά της εικονικής τεχνολογίας, μπορούμε να αναμίξουμε στοιχεία από διάφορους κλάδους ώστε για να δημιουργήσουμε μια νέα σύγχρονη αισθητική

θεωρία αλλά και να δώσουμε ένα νέο και πιο καθαρό νόημα για την έννοια της αισθητικής εμπειρίας.

Ενώνοντας δυνάμεις από διαφορετικά πεδία, διαφορετικές θεωρίες από την αισθητική, σημειωτική και το VH, υποστηρίζεται ότι μια νέα αισθητική μπορεί να αντιμετωπίσει σαν μια συνδυασμένη θεωρία τις προκλήσεις ενός μεταβαλλόμενου κόσμου. Η σημειο-αισθητική προσέγγιση η οποία προτείνεται μέσα από τη διεπιστημονική πρόταση και το μεθοδολογικό πλαίσιο που αναπτύσσεται στη διατριβή, υποστηρίζεται ότι με τη χρήση του μέσου της εικονικής πραγματικότητας (VR) για την πολιτιστική κληρονομιά, με την αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης ως μια εφαρμοσμένη εργασία στο VH μπορεί να ειπωθεί ως ένα τέτοιο παράδειγμα με τη συνέργεια και των τριών κλάδων που μελετούνται. Σε αυτό το πλαίσιο, είναι ακόμα μια σοβαρή πεποίθηση η οποία βγαίνει μέσα από τα συμπεράσματα της εργασίας ότι το μέλλον της αισθητικής ανήκει όχι τόσο σε φιλόσοφους με την στενή έννοια του όρου αλλά από ερευνητές και practitioners οι οποίοι θα μπορούν να υποβάλλουν υπό δοκιμασία την υπάρχουσα γνώση και τα επιτεύγματα που προηγήθηκαν.

### **3.3 Η ανάγκη θεώρησης της αισθητικής των Πλάτωνα και Αριστοτέλη και της βυζαντινής φιλοσοφίας ιδωμένες στο πλαίσιο εργασίας**

Στο πλαίσιο της διατριβής η ανάγκη αλλαγής παραδείγματος για την αντίληψη που έχουμε για την αισθητική κρίνεται ότι είναι αναγκαία γιατί τα παραδείγματα από τη σύγχρονη έρευνα στην αισθητική θεωρία όπως και η επέκτασή τους στους τομείς του HCI και VH θεωρούνται ακατάλληλα. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τη διαχείριση της βυζαντινής τέχνης αλλά γενικότερα και της πολιτιστικής κληρονομιάς σε νέα μέσα όπως η εικονική τεχνολογία γι' αυτό και η έρευνα ανατρέχει στη θεώρηση της αισθητικής από την αρχαία Ελλάδα (φιλοσοφία Πλάτωνα και Αριστοτέλη) σε συνάρτηση με τη βυζαντινή φιλοσοφία.

Καταρχήν, χρειάζεται να πάρουμε ως δεδομένο τη στενή σχέση φιλοσοφίας στην αρχαία Ελλάδα και ειδικότερα της φιλοσοφίας Πλάτωνα και Αριστοτέλη με τη βυζαντινή φιλοσοφία και το Χριστιανικό πνεύμα (που ακόμα στις μέρες μας δεν είναι ευρέως γνωστή) όπως παρουσιάζεται σε πατερικές αναλύσεις (Παπαδόπουλος, 2000: 150) όπως και ότι η αντίληψη για την τέχνη και την αισθητική φιλοσοφία ήταν διαφορετική από ότι την ξέρουμε από τον Baumgarten και μετά. Στα πλαίσια του μέτρου που και σήμερα ασχολούμαστε μαζί με την

αισθητική υπήρχε με ένα ιδιαίτερο τρόπο που αποδίδεται αποκλειστικά στους Βυζαντινούς αλλά και τους αρχαίους φιλόσοφους (Ζωγραφίδης, 2013).

Μέσα από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση παρατηρείται για παράδειγμα ότι οι φιλοσοφίες Πλάτωνα και Αριστοτέλη για την αισθητική και την τέχνη παρουσιάζονται αποσπασματικά (Hutter και Shusterman, 2006) ενώ σε αντίθεση από του να γίνεται κάποια αισθητική θεωρία με Ελληνογενές-χριστιανικό υπόβαθρο αποδεκτή, αντ' αυτού η σύγχρονη αισθητική θεωρία απορρίπτει μια τέτοια προοπτική.

Λογικά όμως κατά τη γνώμη μας, θα ήταν πλησιέστερο για τον Ευρωπαϊκό πολιτισμό και τις Χριστιανικές καταβολές που έχει, για πολιτιστικούς λόγους, να μελετά κατακρίβεια τις ρίζες του για μια σύγχρονη αισθητική, αν και όπως θα υποδειχθεί στη συνέχεια η ουσία του προβλήματος βρίσκεται στο αναφερόμενο ρήγμα με τις φιλοσοφίες Πλάτωνα και Αριστοτέλη όπως και το με το χριστιανικό πνεύμα που προήλθαν σύμφωνα με τις επιδράσεις του ισχυρού ρεύματος που προκλήθηκε - συγκεκριμένα οι επιδράσεις και η μορφή που παίρνει η αισθητική αλλά και η φιλοσοφία ειδικά με τις εξελίξεις στη Γερμανία τον 18<sup>ο</sup> αιώνα (ειδικά μετά από καθοριστικές αισθητικές παρεμβάσεις Kant και Mendelssohn).

Αντίθετα, αυτό που επικρατεί στις νεότερες και περισσότερο δημοφιλείς προσεγγίσεις στον κλάδο της Αισθητικής είναι να εκθειάζονται για παράδειγμα Ευρωπαϊκές (όχι όμως Ελληνικές) θεωρίες όπως υπαρξιστικές αισθητικές (Deranty, 2009) είτε ακόμα Ασιατικές αισθητικές θεωρίες<sup>11</sup> που συμπίπτουν με τις προσωπικές αισθητικές θεωρήσεις μερικών από τους επιφανέστερους αισθητικούς σήμερα (πχ Richard Shusterman), και μάλιστα παρόλο ότι παρουσιάζουν μάλιστα στοιχεία από τις φιλοσοφίες των Ελλήνων φιλοσόφων, αυτό γίνεται αποσπασματικά χωρίς να αναφέρονται στο ευρύτερο σύστημα φιλοσοφίας τους.

Μέσα από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας στη σύγχρονη αισθητική θεωρία ελλείπουν ακόμα παραδόξως (;) υπό τη μορφή έστω σχολίων αναφορές για τη βυζαντινή φιλοσοφία και αισθητική, ενώ η εργασία του Μιχελή για την αισθητική της βυζαντινής τέχνης κατέχει στη

---

<sup>11</sup> Εκ των νεότερων και ίσως των πιο αναγνωρισμένων αισθητικών θεωρήσεων όπως του Shusterman η χριστιανική θεώρηση απορρίπτεται υπέρ περισσότερο κοσμικών, πνευματικών μεν με αλλά όχι θεολογικών προσεγγίσεων (πχ Κομφούκιος (Shusterman, 2008) όπως και από άλλους εκθειάζονται Ασιατικές αισθητικές θεωρίες με πνευματικό ύφος και χρησιμότητα στην καθημερινή ζωή (Ινδική θεωρία «Ράσα», Ιαπωνική Αισθητική θεωρία (Higgins, 2008: 110- 119).

διεθνή βιβλιογραφία μόνο μικρό αριθμό παραθέσεων παρά την απήχηση της στον Ελληνικό χώρο. (Η παρατήρηση αφορά τη χρονική στιγμή συγγραφής της διατριβής). Άξιο απορίας, είναι ακόμα το γεγονός ότι από τις αναλύσεις σύγχρονων αισθητικών, φαίνεται ότι απέχουν από του να υποδείξουν κάποια σοβαρή διασύνδεση της Δυτικής αισθητικής με τη βυζαντινή σκέψη ή το χριστιανικό πνεύμα, κάτι που στην εδώ έρευνα αντίθετα εκθειάζεται ειδικότερα μέσα από τη μελέτη των απαρχών της αισθητικής αλλά και της σημειωτικής θεωρίας.

Μια σοβαρή κριτική που μπορεί να διατυπωθεί για τις σύγχρονες αισθητικές θεωρήσεις είναι ότι πολλές φορές διαστρεβλώνουν τις φιλοσοφίες των κλασσικών Ελλήνων φιλοσόφων είτε περιέργως, όταν αναφέρονται κάποιοι στη Χριστιανική τέχνη ή σε θεμελιώδεις σημαίνουσες Χριστιανικές έννοιες, σύγχρονοι επιφανείς αισθητικοί το κάνουν με τρόπο που δυστυχώς διαστρέφει το Αρχαίο αλλά και το Χριστιανικό πνεύμα. Αυτό δεν είναι απόλυτα εμφανές αλλά υπάρχει ένα διάχυτο αντιμεταφυσικό πνεύμα, που απλά δέχεται ότι «οι «τέχνες γενικά», «μπορούν να κάνουν τη ζωή δυνατή και άξια για ζωή» (Nietzsche, 1967).

Ένα σημαντικό παράδειγμα που μπορεί να αναφερθεί είναι οι αναλύσεις των Arthur Danto και Richard Shusterman για την έννοια και ζωγραφική αποτύπωση της *Μεταμόρφωσης* (Transfiguration) του Χριστού, μέσα από τις αισθητικές τους αναλύσεις, οι οποίες συμπίπτουν και με άλλους αισθητικούς (πχ Dewey και Santayana), όπως φαίνεται στην πραγματικότητα εκφράζουν βαθύτερες αντιλήψεις των συγγραφέων τους (Danto, 1964) που μπορεί να θεωρηθεί ότι έχουν άλλα κίνητρα· σκοπός της σωτηρίας θεωρείται γι' αυτούς ότι βρίσκεται σε αυτή τη ζωή και όχι στη μετά θάνατο ζωή, έτσι και η τέχνη γι' αυτούς θα πρέπει να ομοιάζει με μια τέχνη ζωής (Danto) (Shusterman, 2008: 6), για τον μεν Danto όμως μπορεί να λεχθεί ότι έχει μασονικές καταβολές και επιρροές (βλ. Shusterman, 2008: 8), η δε αισθητική των Dewey και Shusterman έχει επεκτάσεις στην αισθητική εκπαίδευση και την πολιτική που σχετίζονται με τον Κομφουκιανισμό (Shusterman, 2009).

Η σοβαρότητα της τροπής του προβλήματος μπορεί να διαπιστωθεί από μια «αισθητική του εαυτού» (philosophy of the self) αφού αναφέραμε τον Foucault, η οποία αποτελεί σύμφωνα με αυτόν απόρροια της φιλοσοφίας Kant, του πνεύματος της αναγέννησης και της μοντέρνας θεώρησης της τέχνης που συγκροτείται με μελέτη των αρχαίων Ελλήνων και το ενδιαφέρον τους για τη δημιουργία ενός έθνους κατάλληλο όπως πιστεύεται για την νέα εποχή.

Με «τεχνολογίες του εαυτού» που αναφέρουν την εμπλοκή των σημείων (Foucault, 1988) με ηθικές τεχνικές που προσομοιάζουν μεν αλλά κατακρίβεια αντιτίθενται σε Χριστιανικές

τεχνικές με ένα άλλο ύποπτα «μυστικό» τρόπο, όπως και άλλοι αισθητικοί, με τις δικές τους πρακτικές, προσβλέπουν σε ένα συγκεκριμένο θεωρητικό πρόγραμμα με μια αρνητικά φορτισμένη θεωρία σημείων και μια πραγματιστική διάθεση που τους φέρνει όπως θα υποδειχθεί θεωρητικά πολύ κοντά με τις επιδιώξεις της πραγματιστικής αισθητικής. Μέσα από ένα ακόμα παράδειγμα ο Shusterman εκθειάζει την επιμέτρηση του σεξ ή και των ναρκωτικών στην έννοια της αισθητικής εμπειρίας όπως συμβαίνει και με άλλους όπως παραδέχεται μοντερνιστές Γάλλους φιλόσοφους όπως οι Foucault - Bataille (βλ. Shusterman, 2006).

Σύμφωνα με τα πιο πάνω, η συστηματική φιλοσοφία τέχνης των Πλάτωνα και Αριστοτέλη υποστηρίζεται ότι δεν πρέπει να μελετάται ξεχωριστά από τη φιλοσοφία τέχνης ή αισθητικά ζητήματα που θίγονται μέσα από το έργο τους, ούτε όμως αποσπασματικά προς όφελος άλλων θεωριών που πιστεύεται μάλιστα ότι μπορεί και να τις διαστρέφουν. Έτσι και η όποια αντίληψη του βυζαντινού πολιτισμού και φιλοσοφίας περί αισθητικών ζητημάτων και την τέχνη θεωρείται ότι δεν πρέπει να παραβλέπεται ούτε όμως και να διαστρέφεται.

Αντίθετα, η θεωρία Πλάτωνα και Αριστοτέλη για την αισθητική και την τέχνη στη διατριβή θεωρείται ότι πρέπει να τοποθετείται στο πλαίσιο της γενικότερης φιλοσοφίας τους η οποία βρίσκεται σε έργα όπως: «Συμπόσιο» Πλάτωνος και έγκυρες ερμηνευτικές αποδόσεις που αυτό επιδέχεται κυρίως από Έλληνες μελετητές όπως τον Ιωάννη Συκουτρή (1934), την Ποιητική του Αριστοτέλη (Συκουτρή, 2004), τον Πλάτωνος «Φαίδρος» του Ιωάννη Θεοδωρακόπουλου (1948) και τον Καβαρνό με τις φιλοσοφίες τέχνης των Πλάτωνα (Cavarnos, 1973) και Αριστοτέλη (Cavarnos, 2001).

Ειδικά μάλιστα το θρησκευτικό στοιχείο το οποίο συνδέεται άμεσα με τη φιλοσοφία τους περί ηθικής και την τέχνη, δυστυχώς δεν σχολιάζεται με συνεκτικό τρόπο με αποτέλεσμα, σύμφωνα με την έρευνα, η ίδια η επιστημονική κοινότητα, σαν φορέας πολιτισμού (!) να προβάλλει αισθητικές αντιλήψεις με επικίνδυνες αισθητικές προεκτάσεις που έχουν σοβαρό αντίκτυπο στην κοινωνία ευρύτερα.

Η θρησκευτικότητα που διέπνεε τους μεγάλους Έλληνες κλασσικούς φιλόσοφους πρέπει να λαμβάνεται ακόμα ιδιαίτερα υπόψη αφού μόνο έτσι μπορούμε να αντιληφθούμε την εξέλιξη της βυζαντινής φιλοσοφίας αλλά και της βυζαντινής τέχνης και μέσα σε αυτό το πλαίσιο να γίνεται κατανοητή η ομαλή συνέχεια του Ελληνικού πολιτισμού στο Βυζαντινό πολιτισμό.

Με διαφορετικό τρόπο, έτσι και με την κριτική της Αισθητικής θεώρησης του Μιχελή για τη βυζαντινή τέχνη, ο Καβαρνός προχωρεί στη βάση ενός περισσότερο Θεολογικού πλαισίου μελέτης το οποίο πιστεύεται ότι αρμόζει καλύτερα σε μια θρησκευτική τέχνη. Στο κεφάλαιο 4 υποδεικνύεται ότι η αισθητική της βυζαντινής τέχνης από τον Παναγιώτη Μιχελή (1955) παρά την προσφορά της ως η πρώτη αισθητική θεώρηση για τη βυζαντινή τέχνη, φαίνεται ότι ο Μιχελής επηρεάζεται περισσότερο από την αισθητική του Kant και άλλων δυτικογενών (γερμανικών κυρίως θεωρήσεων) χωρίς να αγγίζει μεθοδικά τον Πλάτωνα και Αριστοτέλη αφού δείχνει μάλλον να αγνοεί τη συστηματικότητα που επιδέχεται η φιλοσοφία τους.

Αυτό μάλιστα μπορεί να τεκμηριωθεί παρά την κλίση του Μιχελή στον Πλάτωνα και τη θεώρηση του ακόμα ως Πλατωνιστή (Andriopoulos, 1972) και παρά τη δυσκολία από την ιδιαίτερα περίπλοκη σκέψη του Μιχελή όπως αναφέρεται από τον Ανδριόπουλο (2000a). Αντίθετα ο Καβαρνός ασχολείται με τους Πλάτωνα και Αριστοτέλη μεθοδικά σε διάφορα έργα του όπως και με την υπόδειξη της θέσης της βυζαντινής φιλοσοφίας στην Ελληνική σκέψη αλλά και την αισθητική και την τέχνη συγκεκριμένα (Cavarnos, 1968).

Αναδεικνύοντας ιδιαίτερα το θρησκευτικό στοιχείο που διέπνεε τους μεγάλους φιλόσοφους Πλάτωνα και Αριστοτέλη, σε συνδυασμό με το παιδαγωγικό και το αισθητικό κομμάτι, οι φιλοσοφίες σύγχρονων αισθητικών, υποδεικνύεται στη διατριβή ότι κατά μεγάλο βαθμό είτε τις παραγνωρίζουν είτε τις διαστρέφουν σε σχέση με βασικούς τους στόχους της δυτικής διανόησης που πιστεύεται ότι έχουν φέρει αρνητικό αντίκτυπο στην αισθητική εκπαίδευση (aesthetic education) αλλά και την εκπαίδευση γενικότερα, ειδικότερα σε σχέση με την ευαισθησία που δινόταν τα αρχαία χρόνια στην έννοια της παιδαγωγίας στην εκπαίδευση.

Η σημασία που απέδιδαν ο Πλάτωνας και Αριστοτέλης στο θρησκευτικό στοιχείο και η σημασία της εκπαίδευσης ως παιδαγωγίας της ψυχής εκφράζεται στη φιλοσοφία τους για την τέχνη με συνεκτικό τρόπο και όχι αποσπασματικό όπως πολλοί μελετητές θέλουν να τους παρουσιάζουν. Οι φιλοσοφίες τους για την τέχνη συνδέονται με καίρια πολιτιστικά ζητήματα που σχετίζονται με τη δημιουργία έργων τέχνης, τη θρησκευτικότητα, την παιδεία, την προσωπική και κοινωνική ζωή των ανθρώπων αλλά κατ' επέκταση με αισθητικά ζητήματα όπως η κριτική και η αξιολόγηση των έργων τέχνης σε μια ευνομούμενη πολιτεία.

Έτσι και η όποια αισθητική τους δεν μετατρέπεται σε αισθητική φιλοσοφία αφού η δυτική της εκδοχή συνήθως εξαντλείται σε κριτήρια της αισθητικής απόλαυσης ή της αντικειμενικής αναλυτικής μελέτης των αισθητικών φαινομένων όπως συμβαίνει στη σύγχρονη αισθητική

(Κελεσίδου, Αλαζόγλου & Ρούσσο, 1979: 126-127). Με τον ίδιο τρόπο, η αισθητική του Μιχελή θα μπορούσε να επικριθεί σε κάποιο βαθμό γιατί σύμφωνα με τον Talbot Rice (1955) διέπεται από το Γερμανικό περίπλοκο jargon διαλεκτικής (ίσως επειδή ο Μιχελής έχει γερμανική παιδεία), καθώς και ότι ανήκει στην κατηγορία των αισθητικών θεωρήσεων που έχουν να κάνουν με τις χειροπιαστές εκδηλώσεις της τέχνης σε έργα τέχνης σε μια προσπάθεια να εξηγήσουν τη φύση και την πραγματικότητα τους, παρά εκείνα τα έργα που μπορούν να χαρακτηριστούν περισσότερο φιλοσοφικά.

(Σχετικά πάντως με τους στόχους της διατριβής το ενδιαφέρον δεν επικεντρώνεται σε μια «αρχαιολογικού» τύπου αισθητική και σημειωτική του στυλ της πρώτης κατηγορίας, αλλά ενδιαφερόμαστε ιδιαίτερα για μια φιλοσοφική προσέγγιση (αισθητική - σημειωτική) που όμως πάλι δεν θα περιορίζεται σε μια στείρα και ατέρμονη φιλοσοφική ανάλυση αλλά που να επεκτείνεται και σε μια προσέγγιση που να αφορά ένα εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας).

Προκαταρκτικά πάντως, αυτών λεχθέντων, αν και περισσότερες λεπτομέρειες παρουσιάζονται αναλυτικά στο υποκεφάλαιο 3.7, η κριτική για τη διαστρέβλωση μιας ιδιαίτερης αισθητικής θεωρίας που βρίσκεται στο έργο των Πλάτωνα και Αριστοτέλη θεωρείται βάσιμη, εξαιτίας της εξέλιξης της ιδέας του ελεύθερου παιγνιδιού κατανόησης και φαντασίας στην τέχνη, αρχής γενομένης της επιρροής της Γερμανικής φιλοσοφίας τον 18<sup>ο</sup> αιώνα κυρίως με τη διαμόρφωση και επιρροή της νέας αισθητικής θεωρίας όχι τόσο από τον Alexander Baumgarten (τον πρώτο διδάξαντα της αισθητικής) αλλά ιδιαίτερα με τον Kant, όπως επίσης και στη συνέχεια, από μοντέρνες και μεταμοντέρνες θεωρίες που υποστηρίζεται ότι έχουν μια αφιλοσόφητη ή ακόμα μια άθεη θεώρηση περί του ρόλου ή της φύσης των σημείων που μπορεί να εξηγήσει ακόμα όπως πιστεύεται τη σχέση της σύγχρονης αισθητικής με τη σημειωτική θεωρία όπως υποστηρίζεται στη διατριβή.

Η μελέτη ειδικά του έργου «Φαίδρος» του Πλάτωνα που ακολουθεί, πέρα από την έκταση που καλύπτει στην εργασία η οποία είναι αλήθεια ότι είναι κάπως εκτεταμένη, από την άλλη για το λόγο ότι μας παρέχει σύμφωνα με τα ευρήματα της διατριβής μια μεγάλη έμπνευση ως ένα έργο με «πρωτοαισθητική» αλλά και «πρωτοσημειωτική» σημασία θέλουμε να το βλέπουμε ως αναπόσπαστο μέρος της διατριβής. Σε διάφορα μέρη από την ανάλυση που περιέχεται στα επόμενα κεφάλαια ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στην ανάλυση που παρέχεται ή στο πρωτότυπο έργο, όπως ακόμα και στα άλλα έργα που αναφέρονται τα οποία θεωρούνται μέρος μια «πρωτο-αισθητικής» και «πρωτο-σημειωτικής» θεωρίας τα οποία



συγκαταλέγουμε σε αυτό που ονομάζουμε ως «Ελληνικό παράδειγμα» μαζί με στοιχεία από την βυζαντινή φιλοσοφία.

### **3.4 Διερεύνηση φιλοσοφίας Πλάτωνα και Αριστοτέλη. Φαίδρος: Πρώτος Λόγος Σωκράτη**

Σχετικά με τους μεγάλους Έλληνες φιλόσοφους Πλάτωνα και Αριστοτέλη, η ερμηνεία της φιλοσοφίας τους από τους περισσότερους Έλληνες μελετητές ή και το ευρύ κοινό, πιστεύεται ότι δεν έχει δώσει την πρέπουσα σημασία στην πολιτιστική διασύνδεση που ήθελαν να προσδώσουν στη φιλοσοφία τους με το θρησκευτικό στοιχείο, τη φιλοσοφία της επιστήμης (Αριστοτέλης), τη γνωσιολογία, την τέχνη και τη σημασία της εκπαίδευσης ως παιδεία, κάτι που έχει οδηγήσει για παράδειγμα σε παρανοήσεις με το ερμηνευτικό έργο του Συκουτρή για τον Πλάτωνα.

Για παράδειγμα, η έννοια της ορθής παιδευσιμότητας στην απόδοση ερμηνείας του Συμποσίου του Πλάτωνα αναφέρεται στην υπέρβαση της διαδεδομένης συνήθειας της ομοφυλοφιλίας μεταξύ νεαρών (ερωμένων) και μεγαλύτερων ανδρών (εραστών) από το Συκουτρή, παρόλο ότι ως κακή συνήθεια (κακή παιδευσιμότητα) αυτή υπερβαίνεται στα κείμενα και την ανάλυση που παρατίθεται ειδικά χάριν του παραδείγματος του Σωκράτη. Δυστυχώς όμως, στην εποχή μας, δύσκολα γίνεται κατανοητή η εξιδανικευμένη έννοια του έρωτα και της ομορφιάς όπως όμως και την εποχή των αρχαίων.<sup>12</sup>

Σύμφωνα με τους ερμηνευτές των μεγάλων κλασικών φιλόσοφων οι απόψεις των οποίων υιοθετούνται στην εργασία (Θεοδωρακόπουλος, Συκουτρή), ο έρωτας όπως και η έννοια της ομορφιάς έχουν διαφορετική της κοινής αντίληψης που αποδέχεται η δημοφιλής λογική και ερμηνεία (όπως συνέβαινε στους αρχαίους χρόνους αλλά και το σύγχρονο κόσμο). Η κοινή εκδοχή εξαντλείται στο ρητορικό λόγο του Λυσία προς το Φαίδρο που παρακινεί τον Φαίδρο

---

<sup>12</sup> Αποτελεί χρήσιμη παρατήρηση ότι ο Σωκράτης καταδικάζεται ως διαφθορέας των χρηστών ηθών της αθηναϊκής κοινωνίας αλλά και ο Συκουτρή διασύρεται με την κατηγορία της παραχάραξης του Συμποσίου. Επισημαίνοντας το (κακό) έθιμο της παιδευσιμότητας στην αρχαία Ελλάδα ο Συκουτρή παρεξηγείται ενώ δεν γίνεται κατανοητός για τη σημασία της ορθής παιδευσιμότητας και την εξιδανικευμένη σημασία του έρωτα και της ομορφιάς που θέλει να μεταδώσει. Και ο ίδιος αυτοκτονεί ως φαίνεται με μια μορφή διαμαρτυρίας.

σε μια «ανιδιοτελή» σχέση με τον μη-εραστή<sup>13</sup> (που είναι η κακή πλευρά της παιδευαστίας που παραπλανεί όπως και οι ρητορικοί λόγοι της πολιτικής) που εκλαμβάνει τον έρωτα και την ομορφιά ως ιδανικά στοιχεία και χαρακτηριστικά που αφορούν κυρίως τα ανθρώπινα σώματα και τις σωματικές ανάγκες και επιθυμίες και όχι ως κάτι άλλο - ανώτερο. Αντίθετα, στους Πλάτωνα και Αριστοτέλη η ομορφιά αποτελεί εισαγωγικό στάδιο για κάτι ανώτερο (περισσότερο ηθικό για τον Αριστοτέλη) και θεολογικό (για τον Πλάτωνα).

Στο έργο «Φαίδρος», στον καταρχήν λόγο του Σωκράτη προς το συνομιλητή του Φαίδρο, ο Σωκράτης (με την πένα γραφής του Πλάτωνα) δίνει τον ορισμό του έρωτα σαν επιθυμία που τη διακρίνει σε δύο είδη: το ένα είδος του έρωτα είναι η σωφροσύνη που σχετίζεται με την επιθυμία για το άριστο και το άλλο είδος με την ύβρη που σχετίζεται με τις ηδονές όπως οι ηδονές της άκρατης απόλαυσης φαγητού και ποτού και της ανθρώπινης ομορφιάς και ρώμης. Η επιθυμία για τις ηδονές είναι έμφυτη ενώ η σωφροσύνη επίκτητη (Πλάτων-Φαίδρος, 237e). Τα επιχειρήματα του Σωκράτη αφορούν κυρίως τη βλάβη που μπορεί να υποστεί η ψυχή, το σώμα όπως και τη μεταξύ τους σχέση από την επιρροή από τον εραστή.

Ο Σωκράτης «κρύβοντας» το πρόσωπο (από ντροπή προς τους Θεούς) εκθέτει τη ζημιά που μπορεί να προκληθεί στη ψυχή του νέου από τον εραστή σε μια μορφή σύμβασης που του επιτρέπει να παρουσιάσει το θέμα διαφορετικά από το Λυσία, με το δεύτερο να καταφέρεται κατά της συνήθειας της ερωτικής σχέσης με τον εραστή να εκθειάζει επιχειρήματα υπέρ μιας πιο ελεύθερης σχέσης με τον λεγόμενο μη-εραστή, ενώ ο Σωκράτης στον επόμενο λόγο εκφέρει μια διαφορετική εκδοχή για τη σχέση ερωμένου-εραστή. Ο Σωκράτης, αν και δεν εκθειάζει τον μη-εραστή όπως θα περίμενε ο Φαίδρος ετοιμάζεται να φύγει, το «δαιμόνιο» του τον παρακινεί να επανορθώσει υπέρ του Θεού Έρωτα εκφωνώντας ένα νέο λόγο.

Ο Σωκράτης στον πρώτο του λόγο απευθύνεται στο «φιλόμουσο άνδρα» (259b5), επιτείνοντας αρχικά την προσοχή του με λυρικό-ποιητικό τρόπο με επίκληση στις «λιγυρόφωνες μούσες», με ποιητική διάθεση όπως ομολογεί και με έκθεση ρητορικού λόγου, θέλει με αυτό τον τρόπο αρχικά, από το κατώτερο στάδιο όπως το αντιλαμβάνεται της ρητορείας και της τέχνης όμως ένα αποτελεσματικό στάδιο για να προσεγγίσει το Φαίδρο. Με τον τρόπο αυτό, θέλει να μνήσει αρχικά το Φαίδρο πρώτα με την αισθητική απόλαυση ως

---

<sup>13</sup> Ο Λυσίας θεωρώντας τον έρωτα μόνο ως δύναμη σωματικής έλξης και επιρροής της ομορφιάς μεταξύ των ανθρώπων, με πομπώδη ρητορικά σχήματα και σοφιστείες δημιουργεί ερωτικό λόγο προς το Φαίδρο υπέρ της σχέσης μη-εραστή-ερωμένου ενώ ο Σωκράτης έχει μια εντελώς διαφορετική αντίληψη.

εισαγωγικό στάδιο των βαθύτερων φιλοσοφικών στοχασμών κάτι που το επιτρέπει και η φύση της ψυχής του Φαίδρου. Προηγείται ο μύθος του Βορέα και της Ωρείθυιας όπου ο Φαίδρος τον ερωτά για την αλήθεια του μύθου αυτού.

Αργότερα, ο Σωκράτης παραθέτει το μύθο της ψυχής και του έρωτα στο επόμενο μέρος του διαλόγου, την παλινωδία, συνδέοντας τη θεωρία της ανάμνησης της ψυχής και τη θεωρία για τη γνώση των ιδεών (Πλάτωνας) υποστηρίζοντας ότι οι ιδέες όπως το ωραίο, η σωφροσύνη και η δικαιοσύνη μπορούν να γνωριστούν στην *aristoi* μορφή τους. Ο Πλάτωνας συνεχίζει με το διαλεκτικό μέρος ερωτο-απαντήσεων μεταξύ Σωκράτη-Φαίδρου με στόχο τη μύηση του νεανία στην πραγματική φιλοσοφία με την τελική υπέρβαση της ρητορικής που κατά τον Σωκράτη είναι μια επιστήμη-τέχνη η οποία πέρα από την ορθή της λειτουργία δύναται και να παραπλανεί. Το τελευταίο, διαλεκτικό μέρος του έργου περιέχει τον μύθο για τα γράμματα και τις επιστήμες του Θευβ.

Προϋπόθεση για την εξάσκηση και δημιουργία της ορθής τέχνης, είναι η αναγνώριση της φύσης του αντικειμένου που η κάθε τέχνη ασχολείται, η κατανόηση της επίδρασης της στην ψυχή του ανθρώπου, η κατανόηση του ρόλου του ανθρώπινου σώματος στην ολότητα της σχέσης ψυχής-σώματος, του περιβάλλοντα κόσμου αλλά και η σχέση ψυχής με το Θεϊκό στοιχείο. (Αυτή η έννοια των σχέσεων είναι πολύ σημαντική με τη μεταφυσική αναφορά που αντανακλάται και στη θεώρηση για την τέχνη και τη σημειοαισθητική σύμφωνα με την ανάλυση που θα υποστηριχθεί στη συνέχεια).

Με αναφορές και ανάλυση από έργα όπως Συμπόσιο και ο Φαίδρος Πλάτωνα, Ποιητική και Ηθικά Νικομάχεια από τον Αριστοτέλη τα οποία είναι και όψιμα έργα των συγγραφέων τους, όπως και από άλλα σημαντικά τους έργα, θεωρείται ότι μπορούμε να εξάγουμε σημαντικά συμπεράσματα για τις αισθητικές τους ιδέες και την φιλοσοφία τέχνης, ακόμα ότι μπορούμε να διασυνδέσουμε τις ιδέες τους από τη γενικότερη φιλοσοφία αλλά και, όπως θα υποδειχθεί, ότι υπάρχει μια ειδική συνάφεια με το σημειο-αισθητικό πλαίσιο (μεθοδολογία) που αφορά το θεωρητικό αλλά και πρακτικό μέρος της εργασίας.

Ωστόσο, για το λόγο ότι μια εκτεταμένη ανάλυση για συγκεκριμένα έργα επειδή μπορεί να εκφεύγει των βασικών στόχων της εργασίας, θεωρείται ιδιαίτερα αναγκαίο να αναφερθούν περιληπτικώς στη συνέχεια η σημασία της παιδαγωγίας στην αρχαία Ελλάδα μέσα από τη φιλοσοφία όπου προσπάθησαν να χειριστούν ο Σωκράτης με τον προφορικό και ο Πλάτωνας με το γραπτό λόγο έχοντας σαν στόχο την ηθική διαπαιδαγώγηση και την αξιολογική

μεταστροφή από την κατάπτωση της εποχής τους συνδεδεμένη μάλιστα με κάποιο σημαντικό ρόλο των σημείων.

Γι' αυτό γίνεται στη συνέχεια αναφορά στο μύθο της ψυχής και του έρωτα (δεύτερος λόγος Σωκράτη), αναδεικνύοντας τη σημασία κατανόησης του ρόλου των καλών τεχνών και ως επιστήμη που έχει απώτερο στόχο την ηθική και την πνευματικότητα, θέμα που πραγματεύεται το τρίτο- διαλεκτικό μέρος του Φαίδρου όπως και στοιχεία από τη φιλοσοφία Αριστοτέλη.

### **3.5 Δεύτερος λόγος Σωκράτη (παλινωδία). Ο μύθος της ψυχής και του Έρωτα. Αριστοτέλης, φύση-έθος-λόγος και σημειωτική σημασία.**

Στο δεύτερο λόγο του Σωκράτη στο Φαίδρο την «Παλινωδία», παρουσιάζει τη διάκριση της μανίας σε δύο είδη, τη Θεϊκή και ανθρώπινη και την κατάταξη του έρωτα στη θεϊκή μανία όπου και η κατοχή του εραστή από τη Θεία μανία. Ως εισαγωγή στο δεύτερο μέρος του λόγου του Σωκράτη στο Φαίδρο, παρουσιάζεται ο μεταφυσικός και αλληγορικός μύθος της ψυχής η οποία χαρακτηρίζεται ως αθάνατη και «αυτοκίνητη» και αρχή κάθε κίνησης.

Η ανθρώπινη ψυχή παρομοιάζεται πριν από την ενσωμάτωση της με φτερωτά άρματα αλόγων αποτελούμενα από δύο άλογα και του ηνίοχου τους, το ένα από καλή γενιά όμορφο και υπάκουο, το άλλο άσχημο και απείθαρχο. Οι ψυχές σε αρματοδρομία τρέχουν στο θόλο του ουρανού πίσω από το Θεό Δία. Τα άρματα των ανθρώπων αγωνιζόμενα μένουν πίσω ώστε να κερδίσουν θέαση στον θόλο του ουρανού και τον υπερουράνιο τόπο για να αντικρύσουν τις ιδέες του Ωραίου, του Δίκαιου και του Αγαθού και την Απόλυτη Ωραιότητα - το αληθινά Ωραίο.

Με το μύθο του έρωτα ο Σωκράτης ορίζει τον έρωτα ως τον πόθο και την επιθυμία για την απόλαυση της ομορφιάς που γεννιέται με την όραση αντικρίζοντας ο άνθρωπος αρχικά την εξωτερική ομορφιά. Ο ρόλος του έρωτα αποτελεί την αρχική κινητήρια δύναμη της ψυχής που μπορεί να την οδηγήσει ως φιλοσοφικό όχημα στον κόσμο των ιδεών (Κάλφας και Ζωγραφίδης, 2006: 123-126). Στην αρνητική της μορφή, η ψυχή του εραστή αντικρίζοντας τον ερωμένο-αγαπημένο, κυριευμένη από πόθο και έρωτα ωθείται από την ηδονή της στιγμής που προκαλείται από το ακόλαστο και άσχημο άλογο ενώ το όμορφο και υπάκουο άλογο προσπαθεί να τη συγκρατήσει με τη βοήθεια του ηνίοχου - του ένθεου νου.

Η διαφορετική επίδραση του έρωτα στον κάθε άνθρωπο μπορεί να οδηγήσει σε τρεις διαφορετικές μορφές: α) την ιδανική μορφή έρωτα που στηρίζεται στη φιλία και την αγάπη, β) μια πιο ρηχή έννοια του έρωτα όπου δεν απουσιάζει η φιλία αλλά υπάρχει η ηδονή, σε μια σχέση όμως όπου δεν επιτυγχάνεται η πραγματική ευτυχία, και γ) τη σχέση έρωτα με το μη-εραστή που εξασφαλίζει μόνο υλικά αγαθά, την καταδίκη τόσο της ψυχής όσο και του σώματος του ερωμένου· με την τρυφή ζωή και την ασωτία των ηδονών το σώμα παραμελείται και χάνει την ομορφιά του ενώ η ψυχή χάνει τα φτερά της.

Η μνημένη ψυχή που στην αρματοδρομία του ουρανού γνώρισε το αληθινά ωραίο, διατηρώντας τη γνώση ζωντανή στην ανάμνηση, επιδιώκει να προσφέρει στο νέο την αληθινή γνώση μώνοντας τον στο φιλοσοφικό βίο και βοηθώντας τον με τις οδηγίες του να αποκτήσει ευδαιμονία στη ζωή αυτή αλλά και την πνευματική ανύψωση. Η σημασία του έρωτα μέσα από την έμπνευση που προσφέρουν τα ωραία σώματα και η επίγεια ομορφιά, είναι σημαντική μόνο όμως ως αναβαθμός και μέσο στην εμβάθυνση στην πραγματική φιλοσοφία τόσο για τον μνημένο αλλά και για το μνητή.

Για το μνημένο, η κατανόηση και το δόσιμο στην πραγματική ομορφιά είναι πάνω από τη σάρκα και τη θνητότητα, η θέα των ωραίων ως μέσο για ευδαιμονία στη ζωή πρέπει να θεωρείται μόνο ως μέσο αλλά τελικά όμως να ξεπερνιέται επιτυγχάνοντας το καλό κι' αγαθό, φθάνοντας στην πραγματική γνώση και αλήθεια των πραγμάτων. Η συνθήκη έτσι αυτή, δηλαδή η σημασία της φυσικής ομορφιάς χρειάζεται να υπερβαίνεται.

Για τον μνημένο, η προσπάθεια που χρειάζεται να γίνει θέλει εκπαίδευση και καθοδήγηση με τη βοήθεια ενός διδασκάλου - καθοδηγητή είτε και ενός δαίμονα (δαιμόνιο Σωκράτη-θεϊκή βοήθεια). Από την άλλη, για τον μνητή, η ομορφιά του ερωμένου είναι μόνο μια αιτία για την ανακάλυψη της καταγωγής της ψυχής του που θα υποβοηθήσει τη μετάδοση της υψηλής διδασκαλίας προς το μαθητή.

Ο Σωκράτης παραθέτει το μύθο του θεοποιημένου θνητού από το Δία όμορφου Γανυμήδη ως οινόχου του Θεού Δία ως παράδειγμα για τη σχέση εραστή-ερωμένου. Η σημασία του έρωτα και της ερωτικής σχέσης μαθητή-διδασκάλου δεν βασίζεται στην ηδονική επιθυμία της σαρκικής απόλαυσης και την ομορφιά της μορφής αλλά τη Θεϊκή πρόνοια της ψυχής που είδε την αληθινή ωραιότητα συνδεδεμένη με τη ανθρώπινη νόηση.

Ο Γανυμήδης (ετυμολογία - μήδεσι γάνυσθαι σύμφωνα με το Μέγα Ετυμολογικό Λεξικό<sup>14</sup> που σημαίνει λάμπω από τις σκέψεις) δεν είναι απλά ωραίος, αλλά η ωραιότητα του αυτή αναφέρεται στη νόηση και όχι απλά την ομορφιά. Για τον Πορφύριο ο Γανυμήδης «υπηρετεί μόνο τον Δία, διότι ο Ζευς ο πρώτος, νους είναι, και είναι ο μόνος νους που έχει οικεία τη χαρά να λάμπει από τις σκέψεις του· αυτό είναι ο Γανυμήδης».<sup>15</sup>

Η καλλιέργεια της ένθεης παιδείας για την αντίληψη του ρόλου του Έρωτα και της Απόλυτης Ωραιότητας χρειάζεται την εξατομικευμένη παιδεία και φιλοσοφία από μέρους του μνητή που προσεγγίζει το μνημένο σύμφωνα με την ιδιαίτερη φύση του και τις ανάγκες της ψυχής του, τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες που επικρατούν αλλά και την κλίση της ψυχής του δασκάλου προς το Θεό που είναι πιο οικείος και που θέλει να ομοιάσει. Ο αγαπημένος μαθητής για το δάσκαλο Σωκράτη θέλει να είναι ηγεμονικός και οξύνων νους, φυσικές ιδιότητες που είχε ο μαθητής του Σωκράτη Αλκιβιάδης που ήταν και εξαιρετικά εύμορφος.

Ο Φαίδρος επίσης λαμπερός κατά τον Σωκράτη<sup>16</sup>, με πολύ ενδιαφέρον για τους λόγους της ρητορικής (πχ. Λυσίας), τον περίτεχνο τρόπο εκφώνησης λόγων και της ευγλωττίας, με την εξυπνάδα και τη φιλομάθειά του έλκεται από την συγγραφή και εκφώνηση λόγων, είναι όμως φυγόπονος και όπως φαίνεται οκνηρός για πνευματικούς αγώνες αφού αποφεύγει το γυμναστήριο την καλοκαιρινή εκείνη μέρα για έναν περίπατο στην εξοχή με σκοπό τη μελέτη του λόγου του Λυσία.

Για καλλιέργεια πάλι όμως της ορθής μαθητείας, χρειάζεται ανταπόκριση της αγάπης και έρωτα από τον μαθητή προς το δάσκαλο με «αντέρωτα», που χρειάζεται πολλή προσπάθεια και αγώνα από μέρους του πρώτου. Για τον Θεοδωρακόπουλο, σαν μέσα από καθρέφτη, ο αγαπημένος θέλει να δει την ωραιότητα του εραστή στο δικό του πρόσωπο και αγαπά έντονα τον δάσκαλό του, όμως ο αντέρωτας είναι είδωλο μόνο του έρωτα που δεν μπορεί εύκολα να φτάσει τη δυναμικότητα του πραγματικού έρωτα (270-271). Ο αντέρωτας είναι απαραίτητος και για τον ίδιο το τον δάσκαλο-εραστή γιατί θα τον βοηθήσει να γεννήσει όχι «είδωλα

---

<sup>14</sup> <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/c/b/0/metadata-46-0000000.tkl>

<sup>15</sup> «Γανυμήδης δὲ ὑπηρετεῖ μόνῳ τῷ Δίῳ, ὅτι ὁ μὲν Ζεὺς ὁ πρῶτός ἐστι νοῦς, μόνος δὲ νοῦς οἰκεῖον ἔχει τὸ τοῖς μήδεσι γάνυσθαι· τοῦτο γὰρ ὁ Γανυμήδης», βλ. Πορφύριος «Ομηρικά Απορήματα εις την Ιλιάδα» 4.2.22 - 4.2.27.

<sup>16</sup> βλ. (Θεοδωρακόπουλος, 2013: 414) «ἐμοὶ ἐδόκε γάνυσθαι ὑπὸ τοῦ λόγου ἀναγιγνώσκων».

αρετής» (άξιους και ενάρετους πολίτες) αλλά πραγματική αρετή σύμφωνα και με τη Διοτίμα, τη μάντισσα που μύησε τον Σωκράτη.

Ο Αλκιβιάδης στο Συμπόσιο (Συκουτρής, 1934) μεθυσμένος αλλά με αυτοσυνείδηση, πλέκει το εγκώμιο του Σωκράτη αποκαλύπτοντας τη δική του αδύνατη πλευρά και τη δυσκολία του να τηρήσει τις φιλοσοφικές παραινήσεις του ενάρετου εραστή αφού δεν αλλάζει προς βελτίωση του εαυτού του και τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του. Ο Σωκράτης σύμφωνα με τον Αλκιβιάδη ποτέ δεν πόθησε την εξωτερική ομορφιά όπως μπορεί να νόμιζαν πολλοί, ούτε και τον πλούτο αλλά ότι κρύβει αγάλματα μέσα του που αυτά φανερώνονται όταν ανοίγει η ψυχή του (216c). Ενδιαφέρεται δε για τη δική του ευδαιμονία (ψυχική ανάταση) αλλά κυρίως για τη ψυχική καλλιέργεια των μαθητών του.

Για το Σωκράτη αλλά και τον Πλάτωνα, η έννοια της νόησης (σύμφωνα και με το μύθο του Γανυμήδη), δεν συνδέεται απλά με τις διανοητικές δυνατότητες όπως τις αντιλαμβάνεται η σύγχρονη Δυτική διάνοηση (rationality) αλλά με ένα τρόπο νόησης και συμπεριφοράς που γίνεται καλύτερα αντιληπτή η έννοια της νόησης όπως την αντιλαμβάνονται οι αρχαίοι φιλόσοφοι, περισσότερο ολιστική και καθολική αλλά και με Θεολογικές προεκτάσεις όπως ακόμα συνυφασμένη και με την τέχνη.

Το ίδιο και με τον Αριστοτέλη, αν και με κάποιες διαφορές από το δάσκαλό του, ο στόχος ήταν η μια γενική γνώση “all around education” (Cavarnos, 2001: 53). Και για τους δύο φιλόσοφους, Πλάτωνα και Αριστοτέλη η τέχνη είχε μια λογική (rational) αναφορά αλλά ειδικά για τον Αριστοτέλη, χρειάζεται να αναφερθεί και η διάκριση μεταξύ της τέχνης (ως *technê*) και καλών τεχνών (ως καλές τέχνες) (Cavarnos, 2001: 31)· για το δεύτερο είδος η αναγκαιότητα αφορούσε την εξυπηρέτηση των αναγκών της ψυχής του ανθρώπου που ο Καβαρνός τις σχετίζει και με την φιλοσοφία του Αριστοτέλη με το ρόλο της εκπαίδευσης ως παιδεία (Cavarnos, 2001: 35).

Με τον Αριστοτέλη όμως ειδικά, η φιλοσοφία μεταβάλλεται πρωτίστως σε κατανόηση και γνώση (Κάλφας και Ζωγραφίδης, 2006: 136) προσφέροντας μια ολοκληρωμένη μέθοδο (με συγκεκριμένα φιλοσοφικά εργαλεία), πέραν του ζωντανού διάλογου και τέχνης του βίου (Σωκράτης) που συνδέουν τη δυνατότητα δημιουργίας γνώσης με όλα τα τότε πεδία γνώσης και τα ζητήματα που εκπροσωπούν: η μεταφυσική (οντολογικά ζητήματα), ηθική (αξιακά ζητήματα), κοσμολογία (περιλαμβανομένων Θεολογικών θέσεων) όπως και την τέχνη.

Για τον Αριστοτέλη, κεντρικό ρόλο στη φιλοσοφία του διαδραματίζει η προσέγγιση για την πραγματικότητα και αλήθεια στα αναζητούμενα (όπως πιο πάνω) θέματα στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου με την παιδεία καθώς συνδέεται με την πολιτική αλλά και την υγεία του ανθρώπου ως θεραπεία σύμφωνα με τον Καβαρνό έχοντας συγκεκριμένους ηθικούς στόχους (Cavarnos, 2001: 70-84).

Μια πολύ σημαντική διάκριση από τον Αριστοτέλη, που έχει άμεση σχέση με την παιδεία όπως την αντιλαμβάνονταν οι κλασσικοί φιλόσοφοι και η οποία μελετάται στη διατριβή δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση είναι η τριμερής διάκριση: «φύση», «έθος», «λόγος», μια διάκριση που θεωρείται από σημειωτικούς ότι έχει πολύ σημαντική σημειωτική αξία (Murphy, 1990). Η συγκεκριμένη διάκριση αποτελεί όπως πιστεύεται πολύ σημαντική πτυχή της σημειωτικής ως *πρωτοσημειωτική* για το λόγο ότι περιλαμβάνεται με μια διαφορετική μορφή στην πρώτη συστηματική προσπάθεια θεώρησης των σημείων από τον John Poinsot (Deely, 1985) πριν από τον Peirce, μέσα από τη σχολαστική κατηγοριοποίηση των σημείων στα λειτουργικά (instrumental) σημεία που αποτελούνται από τα «φυσικά» (natural), «παραδοσιακά» (customary) και «ορισμένα» (stipulated) σημεία, τα οποία ορίζουν με τη σημειοδότηση τους την άλλη κατηγοριοποίηση - τα τυπικά (formal) σημεία όπως είναι οι ιδέες και έννοιες (Murphy, 1990: 36).

Πέραν όμως από τη χρησιμότητα της θεωρίας σημείων Poinsot, η οποία οφείλει την εξέλιξη της ιδιαίτερα σε μια αλληλένδετη θεωρία των σχέσεων που έχει ακόμα πολλές ομοιότητες με τη τριαδική θεωρία σημείων του Peirce, χρειάζεται να επισημανθεί ότι ο ίδιος ο Poinsot αλλά και σχολιαστές του, όπως ο διακεκριμένος σημειωτικός John Deely, δεν αναφέρονται στην ομοιότητα της τριμερούς διάκρισης “nature”, “custom”, “stipulation” με αυτήν της “physis”, “ethos”, “logos” του Αριστοτέλη η οποία διασυνδέεται καθαρά με την έννοια της παιδείας στον Αριστοτέλη (Murphy, 1990: 44). Ο Murphy σχολιάζει ότι ο Poinsot όπως και ο Deely δεν αναφέρονται καθόλου για τις σχέσεις μεταξύ των μερών natural, customary, stipulated ούτε για την ανάγκη θεώρησης κάποιας απαραίτητης ιεραρχίας (order) στη σχέση μεταξύ των μερών αυτών (Murphy, 1990: 53).

Παρουσιάζοντας αντίθετα τη συγκεκριμένη διάκριση ο Αριστοτέλης στο έργο του *Περί Ψυχής* όπως και το έργο *Ηθικά Νικομάχεια*, δίνει ιδιαίτερη έμφαση αναφερόμενος στα είδη



της ψυχής στην προοδευτική ιεραρχία (hierarchical order<sup>17</sup>) αλλά και τις σχέσεις μεταξύ των διακρίσεων φύση, έθος, λόγος, εκθειάζοντας ιδιαίτερα το ρόλο της συνήθειας (έθος - συμπεριφορά) μαζί με τον προσωπικό ρόλο ξεχωριστά του κάθε ανθρώπου μέσα στην κοινωνία παράλληλα με το ρόλο της παιδείας, τη τέχνης αλλά και της αισθητικής αγωγής.

Μέσα από το έργο του Καβαρνού και τη θεώρηση σε αυτό της φιλοσοφίας Πλάτωνα και Αριστοτέλη αλλά και τις θεωρίες έκαστου για την τέχνη (1973), (2001), θεωρείται και από τον ίδιο ότι το λογικό (rational) μέρος της ψυχής που ταυτίζεται με το λόγο (logos) βρίσκεται πάνω από το φυτικό (vegetative) ή και το ζωικό (animal) μέρος της ψυχής.<sup>18</sup> Ο Αριστοτέλης αναφέρεται και στο μη-λογικό μέρος της ψυχής που το διαχωρίζει σε δύο μέρη: ένα που συμμετέχει στο λογικό μέρος και ένα που δεν συμμετέχει. Το πρώτο είναι το επιθυμητικό ή δύναμη της επιθυμίας (desiring power) ή το παθητικό (emotional power), ενώ το δεύτερο το φυτικό και το ζωικό που αφορούν το αισθητικό και συναισθηματικό μέρος της ψυχής αυτά βρίσκονται ιεραρχικά κάτω από το λογικό μέρος της ψυχής (logos) (Cavarnos, 2001: 22-23).

Οι καλές τέχνες συνδέονται με το λογικό μέρος της ψυχής και ειδικά το συναισθηματικό της μέρος, ενώ πιστεύεται ότι επηρεάζουν θετικά στην ανάπτυξη των ηθικών αρετών στον άνθρωπο μέσα από αισθητικά χαρακτηριστικά στα έργα τέχνης τα οποία ονομάζονται σημάδια του ωραίου (marks of the beautiful) (Cavarnos, 2001: 35) τα οποία ο Αριστοτέλης ορίζει μάλιστα πια είναι αυτά συγκεκριμένα.

Εδώ όμως χρειάζεται να αναφερθεί και η διάκριση που αναφέρει ο Καβαρνός μεταξύ λογικού (rational) και του μη λογικού (non rational) μέρους της ψυχής, το οποίο μπορεί να συνδέσει κανείς τις θέσεις Πλάτωνα και Σωκράτη με το διαλεκτικό μέρος από το Φαίδρο μαζί με τον Αριστοτέλη ως προς την επιστημονικότητα στη μελέτη της τέχνης. Ο Αριστοτέλης διαχωρίζει το λογικό μέρος της ψυχής, στο επιστημονικό (scientific faculty) και το λογιστικό (calculative) μέρος με διαφορετικές λειτουργίες το καθένα: στο επιστημονικό μέρος υπάρχει ο νους (nous) και η επιστήμη (episteme-demonstrative reason) ενώ στο λογιστικό μέρος ο πρακτικός λόγος (η πρακτική διάνοια) και δημιουργικός λόγος (productive

---

<sup>17</sup> Ο Murphy αναφέρεται στην προοδευτική ιεραρχία (progressive hierarchy) των τριών ειδών της ψυχής που χωρίζονται στη θρεπτική ή φυτική (vegetative), τη ζωική (animal) και την λογική (rational) ιδιότητα (53).

<sup>18</sup> Ο Αριστοτέλης διακρίνει σε είδος και γένη τον άνθρωπο από άλλα ζώα. Όπως και τα άλλα ζώα ο άνθρωπος όμως διακρίνεται για το έλλογο (έχων λόγο) της ψυχής του έχει τη δυνατότητα για ψυχική εξέλιξη ενώ τα ζώα όχι.

reason) ή ποιητική διάνοια (creative reason). Το λογιστικό μέρος ο Καβαρνός παραθέτει ότι σχετίζεται με τις καλές τέχνες (Cavarnos, 2001: 20).

Ο Καβαρνός αναφέρεται ακόμα σε αρκετά αισθητικά στοιχεία που αφορούν τις τέχνες με την έννοια *technê* που περιλαμβάνουν ακόμα την έννοια της τεχνικής (ή τεχνολογίας) και της επιστήμης αλλά και τις καλές τέχνες (ως *fine arts*), στα έργα του για τις φιλοσοφίες τέχνης των Πλάτωνα (1973) και Αριστοτέλη (2001) αλλά και τη φιλοσοφία ευρύτερα προβαίνοντας σε παραλληλισμούς με τη βυζαντινή φιλοσοφία και τη βυζαντινή τέχνη<sup>19</sup> (1968: 14).

Σχετικά με τα θέματα αυτά, ασχολείται η διατριβή ξανά στα κεφάλαια 3 και 4 κάνοντας ειδικά αναφορά σχετικά με την υπόδειξη της διασύνδεσης που επιχειρείται με τον πραγματισμό και τη θεωρία σημείων Peirce, Morris αλλά και την πολιτιστική σημειωτική Lotman, σχολιάζοντας μέσα από το πλαίσιο εργασίας (VH) μερικές από τις πιο βασικές αισθητικές θεωρίες που συνδέονται με τους σκοπούς της σημειοαισθητικής προσέγγισης, ειδικά το ζήτημα της νοηματοδότησης και αξιολόγησης της τέχνης.

Ο επόμενος όμως λόγος (τρίτος-διαλεκτικός) Σωκράτη προς το Φαίδρο μπορεί να υποδείξει τη σημαντικότητα της ιεραρχίας των διαφορετικών μερών και δυνάμεων της ψυχής σύμφωνα με τον Καβαρνό τόσο στον Αριστοτέλη αλλά και τον Πλάτωνα (2001: 22) ο οποίος όπως θα υποδειχθεί έχει και αυτός σημειωτική σημασία. Για τον Πλάτωνα όμως, ειδικότερα, παρά το ότι συνέλαβαν την ιδέα για τον λόγο οι μοντέρνοι ως μια καθαρά γνωστική δύναμη (φυσικά από την μεγάλη επιρροή του Αριστοτέλη), ο λόγος ήταν επίσης μια συναισθηματική δύναμη (emotional power) με επίκεντρο τη ψυχή σύμφωνα με τον Καβαρνό.

Το συναισθηματικό μέρος της γνώσης που ονομάστηκε από τον Πλάτωνα έρως (eros), θεωρείται ότι χρειάζεται να εκπαιδευτεί κατάλληλα ώστε να βοηθήσει στην ανάβαση προς μια ικανοποιητική γνώση του όντος (knowledge of being). Ο έρως θα βοηθήσει το γνωστικό μέρος του λόγου ως το μόνο μέρος του λόγου που να μπορεί να βοηθήσει να γίνει η ανάβαση αν είναι δυνατόν στην ιδεατή σφαίρα του όντος στην οποία ο φιλόσοφος έχει μια τέτοια αγάπη (φιλία) της τέλειας γνώσης, της σφαίρας του πραγματικού όντος, της τέλειας ομορφιάς (absolute beauty). Για τον αληθινό καλλιτέχνη σύμφωνα με τον Καβαρνό, ο σκοπός είναι να

---

<sup>19</sup> Ο Καβαρνός αναφέρεται στη Βυζαντινή φιλοσοφία (Β. Τατάκης) και τη συνέχεια που δίνεται από την Ελληνική φιλοσοφία στη Βυζαντινή σκέψη και φιλοσοφία με συγκεκριμένους λογικούς τρόπους όπως για παράδειγμα γίνεται και με την υπόδειξη από αυτούς που μελέτησαν τη Βυζαντινή τέχνη να περιγραφεί μια συνέχεια από την τέχνη των αρχαίων Ελλήνων στη Βυζαντινή τέχνη.

βοηθηθεί ταυτόχρονα η ανάπτυξη της συναισθηματικής και γνωστικής πλευράς του λόγου (reason) για την αντίληψη της ωραιότητας διαμέσου του έρωτα και της νόησης (Cavarnos, 1998: 16-17).

Ο Πλάτωνας δίνει παραδείγματα τέτοιου είδους εκπαίδευσης (αισθητικής) όπου διαμέσου ορατών σημείων ομορφιάς από λιγότερο σημαντικές ομορφιές κάποιος (μαθητής, καλλιτέχνης, φιλόσοφος) μπορεί να ανέλθει σε ανώτερες, φθάνοντας κάποια στιγμή ξαφνικά να αποκτήσει επίγνωση της μεγαλύτερης ομορφιάς, της ιδέας της Ομορφιάς (Cavarnos, 1998: 18). Ο Καβαρνός αναφέρει της σημασία της απομίμησης (imitation) (ή μίμησης-mimesis), σχετικά με τη δημιουργία αληθούς τέχνης (true art) αλλά και ψευδό-τέχνης (pseudo - art) δίνοντας διάφορα παραδείγματα. Η αληθινή τέχνη για τον Πλάτωνα ο Καβαρνός θεωρεί ότι είναι ενσυνείδητη (conscious) και ορθολογική (rational) και βασίζεται στη γνώση, ενώ η ψευδό-τέχνη βασίζεται στο ταλέντο και την εμπειρία (knack and experience) (Cavarnos, 1998: 19).

### **3.6 Διαλεκτική Σωκράτη: Λόγος και αξία της Τέχνης. Πλάτωνας: Έρωτας-Ψυχή-Λόγος. Ο μύθος του Θεουθ.**

Συνεχίζοντας με το Φαίδρο, καθώς ο Σωκράτης ολοκληρώνει το δεύτερο λόγο ακολουθεί το διαλεκτικό μέρος του έργου που αφορά την ίδια τη διαλεκτική μέθοδο η οποία μπορεί σύμφωνα με το Σωκράτη αν γίνει ορθά να οδηγήσει στη γνώση της αλήθειας. Το πλαίσιο αναφοράς περιλαμβάνει κριτική της τέχνης της ρητορικής και των τεχνών του λόγου γενικά όπου μέσω αυτών μπορεί να γίνει γενίκευση μέσα από τη φιλοσοφία του Σωκράτη και του Πλάτωνα και για άλλες τέχνες.

Η σημασία του προηγούμενου λόγου του Σωκράτη προς το Φαίδρο μπορεί να εντοπιστεί στη σπουδαιότητα της σταδιακής εισαγωγής του μαθητή από τον πρώτο λόγο στην παλινωδία και τέλος στη σημασία της διαλεκτικής για τη φιλοσοφία και που γι' αυτό παραθέτει ακόμα το μύθο αρχικά των τζιτζικιών<sup>20</sup> αλλά και πάλι επικαλείται τις μούσες και ειδικά τις ανώτερες των μουσών την Καλλιόπη και την Ουρανία για να τον βοηθήσουν με το Φαίδρο.

---

<sup>20</sup> Τα τζιτζικία ήταν σύμφωνα με τον μύθο άνθρωποι που μαγεύτηκαν από το τραγούδι των μουσών που ξέχασαν να πίνουν και να τρώνε μέχρι που πέθαναν. Οι μούσες τους έκαναν ανθρώπους με την αποστολή να απαγγέλουν στους θεούς για τους ανθρώπους ποιοι ζουν «καλώς αρχούμενοι», όσοι δεν υποδουλώνονταν

Ως συνέχεια όμως μετά από αυτά στο διαλεκτικό μέρος, γίνεται ενδελεχέστερη μελέτη των εννοιών της πολυσήμαντης έννοιας του έρωτα για την οποία ο Πλάτωνας θεωρεί ότι πρέπει να γίνει ακριβέστερη μελέτη από ότι στον προηγούμενο λόγο· στον πρώτο λόγο ο έρωτας ορίζεται ως μανία, ανθρώπινη είτε και θεϊκή, ενώ στο δεύτερο λόγο (την παλινωδία), ορίζεται ως θεϊκή μανία ενώ αναλύεται η πολυδιάστατη φύση της ψυχής. Μετά τη μυθολογική αναφορά για τη σύσταση της ψυχής (καλό, κακό άλογο, ηνίοχος), η διαλεκτική προϋποθέτει περαιτέρω αναλυτικότερη επεξήγηση για την ταξινόμηση των ειδών της ψυχής, αναφορές στα πάθη και ενέργειές της, τις αντιδράσεις και τις αιτίες ακόμα που αυτή επηρεάζεται ειδικά από την επίδραση της τέχνης σε εξατομικευμένο μάλιστα πλαίσιο.

Ειδικά το μέρος αυτό, της διαλεκτικής επισκόπησης, θεωρείται καίριας σημασίας γιατί όπως και με τον Αριστοτέλη, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως σε αντίθεση με τον Poinsot, υπάρχει η σημαντική διαφορά ότι και ο Πλάτωνας αναφέρεται στις σχέσεις και την ιεραρχία μεταξύ των τριών μερών της ψυχής που ορίζονται στο Φαίδρο (περίπου όπως με τη φύση-έθος-λόγος με τον Αριστοτέλη) ειδικά όμως σε σχέση με τις τέχνες και την επιρροή τους.

Ο Σωκράτης στο διαλεκτικό μέρος προσπαθώντας να μνήσει το μαθητή στα ενδότερα της διαλεκτικής που είναι η κύρια μέθοδος ελέγχου και αξιολόγησης των τεχνών της ρητορικής και της λογογραφίας τονίζει τη συμβολή της στη γνώση για την ουσία των πραγμάτων και την εξακρίβωση της αλήθειας, για την οποία η γνώση της ομοιότητας και της διαφοράς των πραγμάτων θεωρείται αναγκαίο εργαλείο για μια τέχνη της εξαπάτησης αλλά και για τη φιλοσοφία. Από αισθητική άποψη, ο Πλάτωνας μας εισάγει στη δυνατότητα για κριτική της τέχνης αλλά και από σημειωτική άποψη, η δημιουργία γνώσης και νοήματος μέσα από την τέχνη, μελετάται ως προς τον ωφελιμιστικό χαρακτήρα χρήσης των σημείων για ικανοποίηση των προθέσεων των δημιουργών της τέχνης αλλά και την επιρροή που δημιουργείται από την τέχνη που μπορεί να είναι θετική, είτε όμως και αρνητική. Ο Σωκράτης (μέσω του Πλάτωνα) αναφέρεται στη δύναμη της διαλεκτικής, στην τεχνογνωσία και τους κανόνες λειτουργίας της, εντοπίζοντας ακόμα παραλείψεις που με προσοχή μπορεί να εντοπιστούν σε ρήτορες και λογογράφους και τις τεχνικές που χρησιμοποιούν ακόμα και για εξαπάτηση.

---

στη ζέστη και στην αποχαύνωση του καλοκαιριού. Ο Φαίδρος αποφεύγει τους ιδρώτες των γυμναστηρίων (Θεοδωρακόπουλος, 2013: 430) και επιλέγει εύκολο δρόμο για περίπατο στην εξοχή αποφεύγοντας τις δυσκολίες (395).

Ο Σωκράτης στο διαλεκτικό μέρος εισάγει τον Φαίδρο στις τεχνικές της διαλεκτικής που είναι και η κυριότερη μεθοδολογία κριτικής της τέχνης του λόγου με σκοπό την αποκάλυψη της αλήθειας φωτίζοντας και ερμηνεύοντας καλύτερα τη διαλεκτική μέθοδο που προηγήθηκε με ορισμό εννοιών, τη διαίρεση σε είδη (ανθρώπινη και θεϊκή μανία), την κατάταξή του εκεί όπου ανήκει (θεϊκή μανία), τη διάκριση του έπειτα σε είδη (μαντική, τελεστική, ποιητική και ερωτική), συναιρώντας τα είδη σε ένα είδος και μια ιδέα (της θέασης του αληθινά ωραίου).<sup>21</sup>

Ο μη ορισμός του έρωτα από τον Λυσία για παράδειγμα, για το λόγο ότι είναι μια πολύσημη έννοια είναι κάτι που οδηγεί σε σύγχυση. Η μέθοδος αποτελεί ουσιαστικό εργαλείο μελέτης της ψυχής αλλά και των λόγων ως προς τη μελέτη της ψυχής που συνίσταται σε μέρη αλλά όχι μόνο· δηλαδή όπως η ψυχή σαν μέρος που είναι και η ίδια ενός όλου (του κόσμου) έτσι και οι λόγοι (και η τέχνη) συνιστούν μέρος της δημιουργίας ενός ευρύτερου συνόλου για τα οποία χρειάζεται περισσότερη ανάλυση. Η διάκριση που γίνεται για τον έρωτα σε τρεις διαφορετικές μορφές, επεξηγεί την πραγματική επίδραση του έρωτα στη ψυχή του ανθρώπου αλλά κατ' επέκταση και τη σχετική επίδραση των λόγων.

Ο Πλάτωνας επεξηγεί καλύτερα γιατί έγινε αναφορά στην τριμερή διάκριση της ψυχής και την επίδραση των λόγων στην ψυχή των ανθρώπων ανάλογα με το μέρος που κυριαρχεί σύμφωνα και με τη διαίρεση που δόθηκε και αλλού (το έργο πολιτεία) και την ισχύουσα φύση και δύναμη της ψυχής του κάθε ανθρώπου ξεχωριστά που είναι: α) το λογιστικό (rational), β) το θυμοειδές, θυμός (the spirited) και γ) το επιθυμητικό, επιθυμία (the appetitive). Στο Φαίδρο το λογιστικό αντιπροσωπεύει από την παλινωδία ο ηνίοχος, το θυμοειδές το φρόνιμο άλογο που εκφράζει τη δύναμη της ψυχής, ενώ το επιθυμητικό αντιπροσωπεύει το ατίθασο άλογο με τις ζώδεις επιθυμίες. Ο ηνίοχος εκφράζει το ανώτερο μέρος της ψυχής που είναι η νόηση (noesis), το καθαρά γνωστικό μέρος του λόγου, που υποβοηθείται από το φρόνιμο άλογο υπακούοντας τον ηνίοχο θέλοντας να τον οδηγήσει μπροστά και πάνω, καθώς όμως αγωνίζεται ενάντια στο ατίθασο άλογο που απειθεί.

Η υγιής ψυχή για τους Σωκράτη και Πλάτωνα διοικείται από το διανοητικό (cognitive) μέρος της ενώ το απείθαρχο της κομμάτι έχει μεταμορφωθεί και είναι εντελώς πειθαρχημένο. Στην

---

<sup>21</sup> Σωκράτης: «Να αποβλέπεις με το νου σου σε μια ιδέα και να συνάξεις λογικά τα δώθε κείθε σκόρπια και να δίνεις τον ορισμό του καθενός και να φανερώνεις για τι πράγμα θα διδάξης, όπως τώρα δα για τον έρωτα ορίσθηκε τι είναι, είτε καλά είτε κακά επώθηκε· τη σαφήνεια τουλάχιστον και τη συνέπεια με τον εαυτό του την είχε λόγος εξ αιτίας αυτού».

περίπτωση της φιλοσοφικής ψυχής τα άλογα έχουν αποκτήσει φτερά που οδηγούν μπροστά και πάνω τα οποία αντιπροσωπεύουν τη συναισθηματική (emotional) πλευρά του λόγου, την οποία ο Πλάτωνας ονομάζει έρωσ (ή αγάπη) (Cavarnos, 1975b, 31-42).

Είναι πολύ ενδιαφέρον όμως θεωρούμε, όπως και την περίπτωση που τονίσθηκε η τριμερής διάκριση φύση-ήθος-λόγος για τον Αριστοτέλη, ο Πλάτωνας υποστηρίζει όπως φαίνεται στο Φαίδρο με πιο εμφατικό τρόπο την τριμερή διάκριση «έρωτας» - «ψυχή» - «λόγος», ειδικά για να υποδείξει τη σημασία της ψυχολογίας του, θέλοντας να τονίσει ο ίδιος περισσότερο τη σχέση της τέχνης του λόγου και των αντικειμένων του με την ψυχή, ιδιαίτερα με σκοπό την καθ' υπόδειξη σημασίας του έρωτα που για τον Πλάτωνα που είναι μια έννοια με ειδικό βάρος σε σύγκριση με τον Αριστοτέλη που αντίθετα δεν την αγγίζει.

Η ψυχή θα μπορούσε από την άλλη να αντιστοιχηθεί με το ήθος στον Αριστοτέλη, όπως και η φύση με το δύναμη του έρωτα, ο Πλάτωνας όμως φαίνεται να εστιάζει ειδικότερα ως προς την ποιότητα της σχέσης που δημιουργείται σαν έρωσ προς τα αντικείμενα της τέχνης και τη διδασκαλία και όχι τόσο με τη φύση ή με το ήθος που ασχολείται ο Αριστοτέλης. Και για τον Πλάτωνα όμως, όπως και για τον Αριστοτέλη, η ψυχή εξισώνεται με το σώμα άρα και με τη φύση, όμως ο έρωτας παίρνει τη δική του θέση μαζί με τη ψυχή στην ιεραρχία του Πλάτωνα ενώ το ήθος συμπεριλαμβάνεται όπως φαίνεται στη ψυχή.

Ο έρωτας εκφράζει τη δύναμη της ψυχής μέσα από τις αισθήσεις αρχικά για να εκφράσει το ανώτερο μέρος της ιεραρχικά από τη θέαση αρχικά του ωραίου αλλά για την επιτέλεση ενός σοβαρότερου σκοπού, της βαθύτερης κατανόησης της αλήθειας μέσα από τη μεταμορφωτική δύναμη του έρωτα. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί σταδιακά μέσα από τις αισθήσεις, με τα αισθητά όπως συμβαίνει με την ομορφιά της φύσης και των ανθρώπων, αλλά και με την τέχνη μέχρι να κατακτηθεί η αληθινή γνώση, όμως αυτό απαιτεί διαίσθηση, μέθοδο αλλά και την πολύ σημαντική βοήθεια του θείου στοιχείου. Πρόκειται για μια επίπονη γνωστική διαδικασία που όπως αναφέρθηκε είναι διαφορετική από τη δυτική διάνοηση γιατί περιέχει ειδικά τη συνεργασία του λογικού μέρους της ψυχής με το συναισθηματικό της μέρος αν και το δεύτερο στον Πλάτωνα έχει μεγαλύτερη σημασία από ότι στον Αριστοτέλη.

Το συναισθηματικό μέρος (emotional part) ενώ για τον Αριστοτέλη περιέχεται στο μη λογικό μέρος της ψυχής (non-rational part of the soul) και είναι κέντρο των παθών (passions) όπως είναι οι επιθυμίες (desires), τα συναισθήματα (όπως ο θυμός, ο φόβος, η εμπιστοσύνη, ο φθόνος, η χαρά, η φιλία, το μίσος, η ζήλεια και η συμπόνια), που μπορεί να συμμετέχει όμως

στο λογικό μέρος της ψυχής, για τον Πλάτωνα το συναισθηματικό μέρος έχει περισσότερη προτεραιότητα ειδικά με την έννοια του έρωτα.

Η πρωτογενής έλξη της ωραιότητας για τον Πλάτωνα, ως Πλατωνικός έρωτας, έχει εξέχουσα σημασία για τη διαμόρφωση της ψυχής και θεωρείται πολύ σημαντική για την ανάλυση των λόγων και της τέχνης (δηλαδή την αισθητική ανάλυση), καθώς αποκτά οντολογική σημασία σε ένα ανώτερο επίπεδο από αυτό το επίπεδο της μεσότητας (moderation) που γενικά επιδιώκει με τη φιλοσοφία του ο Αριστοτέλης, αν και στο τελευταίο έργο Ηθικά Νικομάχεια όπως αναφέρει ο Καβαρνός όπως όμως και σε άλλα έργα, αναφέρεται στη ψυχή την οποία ονομάζει και νου ως αδημιούργητη, άφθαρτη και αθάνατη και έχουσα ως κάτι το θείο (divine) σε σχέση με τις υπόλοιπες δυνάμεις του ανθρώπου (Cavarnos, 2001: 16-17).

Ο Πλάτωνας, εξυμνώντας το δυναμικό ρόλο του έρωτα στο διαλεκτικό μέρος του έργου, επεξηγεί τις επιδράσεις κατώτερων αισθητικών μορφών έρωτα και λόγων οι οποίοι έχουν διαφορετικές επιδράσεις στην ψυχή, όπως ο έρωτας μεταξύ ερωμένου και εραστή, με τη θέα των ωραίων σωμάτων, είτε των ωραίων λόγων όπου και στις δύο περιπτώσεις η ομορφιά θεωρείται ως αναβαθμός. Όπως η ερωτική σχέση μεταξύ δύο ανθρώπων έτσι και η ποιότητα (αισθητική αξία) των λόγων μπορεί να κριθεί σύμφωνα με το είδος της ψυχής στην οποία απευθύνεται ο λόγος για την οποία χρειάζεται όμως η εξατομικευμένη διδαχή και διαλεκτική με τη μετάδοση του ζωντανού – *έμψυχου λόγου* που καλλιεργείται με τον προφορικό λόγο με την επικοινωνία δύο ψυχών.

Στο διαλεκτικό μέρος του Φαίδρου ο Σωκράτης αποκαλύπτει τις αδυναμίες του λόγου του Λυσία ως προς διαφορετικούς στόχους που μπορεί να τεθούν όπως για παράδειγμα: α) αν κάποιος λόγος είτε μια τέχνη γενικά μπορεί να έχει αρνητικές συνέπειες, όπου όμως ένα έμπειρος αναλυτής μπορεί να αποκαλύψει διάφορα επιβλαβή προς τη ψυχή στοιχεία, β) ως προς τη δυνατότητα για μια πιο σοβαρή ενασχόληση με την τέχνη, γ) σε σχέση με την προτεραιότητα του προφορικού λόγου έναντι του γραπτού λόγου και την επισήμανση της αδυναμίας του δεύτερου για τη γνώση της αλήθειας.

Ο Σωκράτης θέλοντας να υποδείξει τη δυνατότητα για την κριτική στην τέχνη αλλά και τις συνέπειες στο σώμα και τη ψυχή που είναι το πραγματικό αντικείμενο αυτών που εκφέρουν λόγους και δημιουργούν τέχνη, τονίζει ότι πέρα από τη φυσική κλίση όσων ασχολούνται με την τέχνη (αναφερόμενος στις τέχνες της λογογραφίας και της ρητορικής), στο διαλεκτικό μέρος, μετά την παλινωδία όπου έμφαση δινόταν στον έρωτα μεταξύ ψυχών, εδώ η έμφαση

αφορά την εξατομίκευση της τέχνης και την επίδραση στη ψυχή του κάθε ανθρώπου ώστε να φθάσει στην κατάκτηση *έμψυχο λόγου* με τη βοήθεια του προφορικού λόγου γιατί μόνο με αυτόν θεωρείται ότι ο πρώτος μπορεί να καλλιεργηθεί αποδοτικά.

Ο Σωκράτης αναφέρεται στην εξατομίκευση της γνώσης, θίγοντας πιο συγκεκριμένα τη διαφορά μεταξύ προφορικού και γραπτού λόγου για να επισημάνει όχι απλώς τη δυνατότητα να εντοπίζονται οι αδυναμίες της «γλώσσας» όπως και οι επιβλαβείς κάποιες φορές στόχοι κάποιων από τους δημιουργούς με τη διαλεκτική μέθοδο, όπως στην περίπτωση του Λυσία, ή άλλων, παρόλο ακόμα που οι λόγοι τους μπορεί να έχουν κάποια τέχνη, αλλά για να επισημάνει και το εξής. Όχι μόνο για την περίπτωση των επίβουλων αυτών τεχνών, αλλά και σε «ανώτερες» εκφάνσεις τις τέχνης που θεωρούνται αξιόλογες, ο ρόλος της τέχνης είναι άσκοπος αν η γνώση και η αλήθεια δεν μπορούν να κατακτηθούν μέσα από την ίδια τη ψυχή του ανθρώπου.

Ο Σωκράτης παρουσιάζει παραδείγματα όπως ο Ισοκράτης, ο Όμηρος όπως και άλλους για να υποδείξει ότι πράγματι κάποιες τέχνες είναι ανώτερες από άλλες, πιο σοβαρές και με κάποιο σοβαρότερο ρόλο δημιουργίας, όμως ακόμα και έτσι πέρα από «ξένα νάματα» αυτές δεν βοηθούν σε κάτι εκτός από το να φέρνουν στη μνήμη πράγματα «με ξένα σημάδια, όχι από μέσα από τον εαυτό τους τον ίδιο» (275α). Ο Σωκράτης αναφέρει τον πολύ σημαντικό μύθο του Θευθ ο οποίος και αυτός θεωρούμε ότι έχει μεγάλη σημειωτική σημασία σε σχέση και με ότι ειπώθηκε αλλά και για το ότι θα λεχθεί στη συνέχεια της διατριβής.

Η γνώση και η δημιουργία νοήματος, η αλήθεια, είτε μέσα από την τέχνη, είτε μέσα από την ουσία των όντων με τη φιλοσοφία, είτε ακόμα με τις επιστήμη, πρόκειται στην ουσία για μια σχέση με τα γράμματα που αποκαλύπτεται μέσα από τη ψυχή του ανθρώπου μόνο με πολύ αναζήτηση, κόπο, με τη βοήθεια την υπακοή στο νόμο (δικαιοσύνη) και με σωφροσύνη, την παιδεία, όχι όμως της «φαύλης παιδιάς», αυτής των διαφόρων τεχνών και των γραμμάτων που παίζουν με τους λόγους πλάθοντας αλληγορίες και ομιλώντας για αυτά.

Μέσα από διάφορες εικόνες και λόγους από ανθρώπους και τέχνες, ο Φαίδρος καλείται ενώ του έχει αποκαλυφθεί ταυτόχρονα και ο ποιητικός (καλλιτεχνικός) και επιστημονικός τρόπος (διαλεκτική) κατανόησης της τέχνης να πράξει ανάλογα, όμως είναι αμφίβολο αν έχει καταλάβει με τον έμψυχο τρόπο που απαιτείται τις τέχνες, παρά, με ότι αρέσκεται, αν θα ακολουθήσει τον Λυσία ή αν θα δεχθεί πραγματικά το λόγο του Σωκράτη ως έμψυχο λόγο.



Ο Σωκράτης παρά το γεγονός ότι έχει εκφράσει κάποια αγνωσία για την αλήθεια του μύθου του Βορέα και της Ωρείθυιας στο τέλος του έργου ο Σωκράτης προσεύχεται στο Θεό Πάνα ζητώντας το χάρισμα της εσωτερικής ψυχικής ομορφιάς και την αρμονία με τα εξωτερικά αγαθά και τις ομορφιές.

«Ω αγαπητέ Παν και άλλοι θεοί όσοι λατρεύεσθε εδώ, χαρίσατέ μου την εσωτερική της ψυχής καλλονήν τα δε εξωτερικά αγαθά όσα έχω κάμετε να είναι εις αρμονικήν σχέσιν προς την εσωτερικήν μου ωραιότητα. Πλούσιον δε είθε να νομίζω [μόνον] τον σοφόν είθε δε να έχω τόσον πλήθος χρυσοῦ<sup>22</sup>, όσον θα ήτο αρκετόν να φέρη και να μεταχειρίζεται όχι άλλος άνθρωπος ή ο σώφρων. Έχομεν ακόμη ανάγκην και άλλου τινός, Φαίδρε; Διότι εγώ μεν έχω ευχηθή αρκετά» (279b-c).

Ο Θεός Πάνας για τον Σωκράτη, παρά τη λάθος δαιμονοποίηση λόγω προφανώς της εμφάνισης του μέσα από την Ελληνική μυθολογία (τραγοπόδαρος, μισός ζώο, μισός άνθρωπος και κερασφόρος) και την αλληγορική του ερμηνεία μέσα από την τέχνη, εξέφραζε την αρμονία μέσα στη φύση, τη φυσική μεταβολή και διπλή φύση των πραγμάτων αλλά ο Σωκράτης επικαλείται και εύχεται για την ανάγκη της πιο πνευματικής φύσης του ανθρώπου θεωρώντας τη σημασία της μέσα από την έννοια της ωραιότητας.

Από το πιο πάνω μπορεί να συναχθεί ακόμα ότι το θρησκευτικό στοιχείο ήταν αναπόσπαστο μέρος την αισθητική των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων. Γι' αυτό το στοιχείο όμως όπως φαίνεται στη σύγχρονη βιβλιογραφία δεν δίνεται η πρέπουσα σημασία για την πρόσδοση της πρέπουσας αισθητικής αξίας των έργων των μεγάλων φιλοσόφων. Γενικά η κύρια αντίληψη είναι ότι στο έργο τους, οι θέσεις τους για την τέχνη, θεωρούνται ως μέρος μιας τακτικής από μέρους τους για να καταπιέσουν την εκδήλωση των τεχνών ως κατώτερο πεδίο ενασχόλησης από αυτό της φιλοσοφίας γιατί θεωρούνται ως μιμητικές τέχνες κάτι που εξηγεί την αποφυγή της θεώρησης της τέχνης σε αισθητική βάση (Hutter & Shusterman, 2006: 173).

Ο Καβαρνός εξηγεί όμως ότι το ίδιο επιχείρημα αναφερόμενος σε θεωρίες σημαντικών αισθητικών<sup>23</sup> για την δήθεν κατάκριση της τέχνης από τον Πλάτωνα που εστιάζεται στη

---

<sup>22</sup> Ο Σωκράτης με πλάγιο τρόπο ειρωνεύεται τον Φαίδρο ο οποίος του είχε τάξει στην αρχή του διαλόγου να του αφιερώσει χρυσό άγαλμα στο Δία.

<sup>23</sup> Αναφέρει αισθητικούς και τα έργα τους όπως ο Max Schasler (Aesthetik), Bernard Bosanquet (History of Aesthetic), Benedetto Croce (Aesthetic).

δύναμη της τέχνης ότι είναι μιμητική και επιβλαβής δεν είναι αξιόπιστο. Ο σκοπός του Πλάτωνα δεν ήταν να καταδικαστούν οι τέχνες λόγω του μιμητικού τους χαρακτήρα. Μέσα από προσεκτική ανάλυση του έργου του Πλάτωνα επισημαίνει ότι μέσα από το διαχωρισμό σε αληθινές τέχνες (true arts) και ψευδο-τέχνες (pseudo arts) δεν καταδικάζει το δεύτερο είδος επειδή είναι μιμητικές αλλά επειδή είναι μιμητικές ακατάλληλων αντικειμένων· καταδικάζει τη ψευδο-τέχνη επειδή ασχολείται και ασχολείται με τα επιμέρους (particulars), παρά με τα καθολικά (universals) και ότι είναι ανήθικη, αλλά το κάνει με έγκυρο τρόπο γιατί γι' αυτόν το ηθικό είναι είδος-γενικό (species) του αισθητικού, για αυτόν η καλοσύνη θεωρείται από αυτόν υπό όρους ομορφιάς (Cavarnos, 1998: 11-12).

### **3.7 Φιλοσοφία Πλάτωνα και Αριστοτέλη και Εξέλιξη της Γερμανικής αισθητικής μέχρι τον Kant. Στοιχεία αισθητικής και σημειωτικής θεωρίας.**

Μέσα από τη φιλοσοφία του Αριστοτέλη αλλά και την αισθητική του θεωρία και ειδικά μέσα από το έργο «Ποιητική», μπορούμε να αντλήσουμε συγκεκριμένα στοιχεία βάση των οποίων μπορούμε να ξεχωρίσουμε τις διαφορές ξένων θεωρήσεων και τη διαμόρφωση σημειωτικών και αισθητικών φιλοσοφιών ξένων με το Ελληνικό παράδειγμα. Μέσα από τις παρατηρήσεις που εξάγονται μπορεί να υποστηριχθεί παράλληλα η επιλογή της ανάπτυξης του σημειο-αισθητικού υπόβαθρου στη βάση της θεωρίας σημείων Peirce-Morris-Lotman.

Καταρχήν, πρέπει να λεχθεί ότι βρισκόμενος σε συμφωνία με τον δάσκαλο του Πλάτωνα, αν και ο ίδιος διαφοροποιείται στη γενική του φιλοσοφική θέση και την αισθητική του στα βασικά σημεία της φιλοσοφίας του για την τέχνη, ο Αριστοτέλης παραμένει πιστός σε παρόμοιες αντιλήψεις με το δάσκαλο του αφού πιστεύει για το τι μπορεί να προσφέρει η τέχνη στον άνθρωπο ειδικά σε σχέση με την ηθική αλλά και ειδικότερα διάμεσου αυτού που εκφράζει η έννοια της μίμησης με τη θετική της επιρροή, έννοια με εξέχουσες σημειωτικές προεκτάσεις που τονίζεται εμφατικά και στον Πλάτωνα. Ο Αριστοτέλης αναφέρεται σε αντικειμενικούς αλλά και καθολικούς στόχους που μπορεί να επιτευχθούν με την τέχνη που έχουν σαν στόχο την ηθική βελτίωση του ανθρώπου, την απόκτηση γνώσης και σοφίας αλλά και της ευδαιμονίας.

Αναφορικά με αντικειμενικούς νόμους και αρχές στην τέχνη ο Συκουτλής αναφέρεται στον Αριστοτέλη: «Ο Αριστοτέλης λοιπόν αποδεικνύει ότι και η ποίησης, όπως κάθε τέχνη, έχει

ως αντικείμενον της κάτι μόνιμον και καθολικόν, όχι τα αισθητά και πρόσκαιρα και φθαρτά. Έχει νόμους αντικειμενικούς να ακολουθήσει, υπάγεται από ωρισμένους λογικούς κανόνες, επιδεκτικούς επιστημονικής συστηματοποίησεως (...) Ο ποιητής δεν ενεργεί κατά τας ανεξέλεκτους εμπνεύσεις της στιγμής ουτ' αφήνεται να παρασυρθή από το χάος των εξωτερικών εντυπώσεων ή των εσωτερικών του παρορμήσεων. Εις το χάος αυτό εισάγει τάξιν και λόγον, εισάγει νόημα και νόμους αντικειμενικούς, δημιουργεί από τον σωρόν των ανθρωπίνων αισθημάτων, παθημάτων και πράξεων έναν κόσμο» (Συκουτρής, 2004: 66-77). Από αισθητική αλλά και τεχνική άποψη ο Αριστοτέλης επιχειρεί να καθορίσει τι είναι ορθό αλλά και τι είναι ωραίο.

Η υιοθέτηση από μέρος του Αριστοτέλη της αντικειμενικής ανάλυσης της τέχνης όπως και η έννοια της μίμησης αν και υπάρχουν και στο δάσκαλο του, διαφορετικά όμως σε αυτόν παρά τον Πλάτωνα, δυστυχώς και με τους δύο, με τη νέα θεώρηση της αισθητικής που αναπτύσσεται στο σύγχρονο κόσμο, οι θεωρίες τους μπορεί να υποστηριχθεί ότι τίθενται υπό αμφισβήτηση είτε ότι διαστρέφονται. Συγκεκριμένα, η αμφισβήτηση της σημασίας της έννοιας και ρόλου της μίμησης αλλά και της αντικειμενικότητας στην τέχνη, θεωρείται ότι προήλθε κυρίως από την επιρροή γερμανικών μεταφυσικών ιδεών και την εξέλιξη της ιδέας της αυτονομίας της φαντασίας και της συγγένειας της τέχνης με την ιδέα της ελευθερίας στη φαντασία καθώς και την κριτική για το τι θα μπορούσε να λεχθεί τι είναι αντικειμενικά όμορφο στα αρχικά στάδια της εξέλιξης της αισθητικής θεωρίας ιδιαίτερα με τους Baumgarten, Mendelssohn και στη συνέχεια με τον Kant.

Η εξέλιξη της αισθητικής από τον Baumgarten ως μια νέα επιστήμη, βασιζόμενη αρχικά στο δάσκαλο του Christian Woolf, και μετέπειτα τον Kant, ενώ αρχικά είχε σαφή αναφορά στο μεταφυσικό και το Θείο στοιχείο όπως και στους Έλληνες φιλόσοφους, όπως και μια θεωρούμενη αντικειμενικότητα στην τέχνη (όπως στον Αριστοτέλη - «Ποιητική», Πλάτωνα - «Φαίδρος»), με τον καιρό η αντίληψη αυτή για την τέχνη άρχισε να αλλάζει.

Το ίδιο συμβαίνει με τη σχέση αισθητικής-επιστημολογίας σχετικά με τη αντικειμενικότητα της δημιουργίας γνώσης και της αξιολόγησης των αισθητηριακών αντιλήψεων με σημαντικό παράδειγμα την αντίληψη και την αισθητική εμπειρία της τέχνης, ζήτημα που ενέπνευσε θεωρητικά διακεκριμένους Γερμανούς φιλόσοφους τον 18<sup>ο</sup> αιώνα περιλαμβανομένων όσων αναφέρθηκαν προηγουμένως (Gottsched, Wolff, Bodmer, Breitinger, Baumgarten, Meier, Mendelssohn, Winckelmann, Lessing, Herder, Sulzer, Herz, Moritz και Schiller), όλοι

ασχολούμενοι με την αισθητική για την τέχνη με τον ένα ή άλλο τρόπο αν και ο Baumgarten ήταν ο πρώτος που την καθιέρωσε ως αυτόνομο φιλοσοφικό παρακλάδι (Guyer, 2014).

Από τα πιο σημαντικά στοιχεία από τις θεωρίες τους μπορούμε να ξεχωρίσουμε τα εξής: α) τη σημασία των αισθήσεων στη δημιουργία αισθητικής εμπειρίας και γνώσης, β) της έννοιας της ελευθερίας (freedom), γ) της φύσης (nature) ως πεδίο άσκησης της ελευθερίας, δ) της ηθικής (ethics) η οποία πραγματώνει στόχους που η επιλογή επιβάλλει στους ανθρώπους στο φυσικό πεδίο, ε) το παιχνίδι της διάνοιας (mental play) στην κατανόηση της τέχνης και της φαντασίας, ζ) την έννοια του γούστου και της κριτικής (judgment) του γούστου (taste), η) τη σημασία της τελεολογικής κριτικής, θ) η σημασία της χρησιμότητας (utility) της τέχνης, ε) τη σημαντική (semantic) ή σημειωτική (semiotic) λειτουργία της τέχνης, ζ) η κατηγορία του υψηλού (sublime) και του ωραίου (beautiful), η) την πολιτιστική επιρροή από την τέχνη.

Η υπέρβαση όμως που επιχειρείται από τη φιλοσοφία Πλάτωνα και Αριστοτέλη έχει άμεση σχέση με πλήθος ερωτημάτων που τίθενται και αλλαγών που επισυμβαίνουν σχετικά με τη θεώρηση της αισθητικής, όχι όμως μόνο για τη μελέτη της τέχνης, αλλά και για διάφορα άλλα θέματα της φιλοσοφίας, ανάμεσα στα οποία ειδικά για τους Γερμανούς φιλόσοφους του 18<sup>ου</sup> αιώνα ο ρόλος της αισθητικής αναφορικά με τις δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει η αισθητική θεώρηση της τέχνης θεωρήθηκε υποδειγματικός και πάρα πολύ σημαντικός. Οι επιρροές στην αισθητική περιλαμβάνουν εν μέρη θεωρίες που αγγίζουν τη σημειωτική, που αν και στα αρχαία χρόνια οι δύο δεν αποτελούσαν ανεξάρτητα πεδία γνώσης, η πρώτη άρχισε να διαμορφώνεται σαν ξεχωριστός φιλοσοφικός ή επιστημονικός κλάδος με τον Baumgarten ενώ η σημειωτική τον 20<sup>ο</sup> αιώνα με τις δύο διαφορετικές σχολές των Peirce και Saussure.

Για τον Baumgarten, αξίζει να αναφερθεί στο έργο του ειδικά το αρχικό ενδιαφέρον του για κάποιο ρόλο όπως άρχισε να αντιλαμβάνεται τη σημειωτική στην αισθητική σε σχέση με μια μορφή αισθητής γνώσης (sensible cognition) η οποία περιλαμβάνει τρία μέρη (Guyer, 2014): α) «την αρμονία των σκέψεων όπως γενικεύεται από την τάξη (order) που έχουν και τα σημεία τους» είτε ως μέσων έκφρασης, β) «την αρμονία από την τάξη μέσω της οποίας μεσολαβούμε κάποιο νοητικώς όμορφο περιεχόμενο» και γ) την αρμονία των σημείων ή των μέσων έκφρασης «μεταξύ των ιδίων (των σημείων) και του περιεχομένου αλλά και της τάξης του περιεχομένου» (Aesthetica, §§18–20).

Ο Baumgarten επεξεργάζεται τη δημιουργία απόλαυσης τόσο στο θεωρητικό αλλά και τον πρακτικό λόγο που προκύπτει από αυτού του είδους την αισθητή γνώση που διακυμαίνεται

σε τρία διαφορετικά επίπεδα, όχι μόνο για τη γνώση, αλλά και την απόλαυση (pleasure) ως ένα είδος τελειότητας (perfection) της αισθητής γνώσης. Οι δύο όμως τελευταίες διακρίσεις, η αρμονία των σκέψεων και αρμονία έκφρασης με τις σκέψεις, όπως αυτές ενσωματώνονται με αισθητό τρόπο στα έργα τέχνης, πραγματώνοντας αναπαραστάσεις που επιδιώκονται ως μορφές απόλαυσης στα έργα τέχνης καθ' αυτά, θεωρήθηκαν μόνο επιφανειακά από τους Wolff και Gottsched που τελικά εξομοιώνονται ως το ίδιο σημαντικές με αναπαραστάσεις της τελειότητας και της σκέψης που βρίσκονται έξω από τα ίδια τα έργα.

Ένα σχεδιαζόμενο νέο *project* που αφορούσε την ανάπτυξη από τον Baumgarten των τριών μερών: «ευρετικό» (heuristic), «μεθοδολογία» (methodology) και «σημειωτική» (semiotics) (Aesthetica, §13) κάτω από τα οποία θα θεωρούσε τις αναφερόμενες διακρίσεις, ο Baumgarten δεν πρόλαβε να αρχίσει σύμφωνα με τις νέες ιδέες που συνέλαβε, αν και η αντίληψή του για τη δημιουργία της αισθητικής σαν ξεχωριστός φιλοσοφικός κλάδος επηρέασε ιδιαίτερα τους κατοπινούς φιλόσοφους αλλά ειδικά τους νέους θεωρητικούς τους αισθητικούς, με τα όποια αποτελέσματα εξέλιξης του τομέα.

Σε σχέση με τους σκοπούς της διατριβής, η ιδέα ακόμα για τα σημεία στην τέχνη από τους πρώτους Γερμανούς αισθητικούς (κριτικούς τέχνης) θεωρείται χρήσιμη, όπως και η διάκριση που παραθέτει ο Mendelssohn μεταξύ των οπτικών τεχνών (visual arts), της ζωγραφικής και της γλυπτικής από τη μια, και της ποίησης ή του δράματος από την άλλη, η οποία παρουσιάζεται ως διάκριση φυσικών (natural) και τεχνητών (arbitrary or conventional) σημείων σε σχέση με τη διάκριση μεταξύ διαφορετικών ειδών τέχνης και αντίστοιχων μέσων που χειρίζεται η κάθε τέχνη με κριτήριο την αλήθεια που μπορούμε να αποκομίσουμε από το κάθε είδος τέχνης ξεχωριστά. Η διάκριση του Mendelssohn και τα ζητήματα που θέτει αναφορικά με τους λόγους που ένα μέσο μπορεί να προτιμηθεί έναντι ενός άλλου όπως και τους τρόπους που μπορεί να αξιοποιηθεί θέτει κάποια ερωτήματα για το εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας με το νέο μέσο της εικονικής πραγματικότητας.

Η βασική ιδέα του Mendelssohn, ότι ειδικά στη λογοτεχνία τα τεχνητά σημεία λόγω της αλληλουχίας των γεγονότων που τα διέπει μπορούν να έχουν ένα πλεονέκτημα σε σχέση με τα άλλα είδη τέχνης, είτε όμως και μειονεκτήματα, η ίδια θεώρηση χρησιμοποιείται και από το φίλο του Lessing, για την κριτική προς τον Winckelmann σχετικά με την αισθητική ανάλυση για το άγαλμα *Laocoön*, εναντίον της θέσης για την αισθητική του αξία ότι αυτή βρίσκεται στην ιδιαίτερη ευγένεια που εκφράζεται μέσα από την Ελληνική ψυχή (ιδέα

Winckelmann), υποστηρίζοντας αντίθετα την ιδέα ότι η αισθητική αξία του έργου βρίσκεται μόνο στις ιδιαίτερες απαιτήσεις της γλυπτικής ως οπτικού μέσου σε αντίθεση με τη λογοτεχνία και τις δικές τις δυνατότητες.

Εδώ αξίζει όμως να αναφερθεί και η έμφαση που δίνεται στην αλληλουχία των γεγονότων στην ποίηση από τον Lessing σύμφωνα με τις ιδέες του φίλου του Mendelssohn αλλά και την ανακάλυψη της σημαντικότητας της έννοιας του χρόνου ως ένα αποφασιστικής σημασίας χαρακτηριστικό της ποίησης το οποίο επιτρέπει στον Lessing να απορρίψει εντελώς την ιδέα της ομοιότητας ως βασική αρχή της μίμησης (Melberg, 1995: 3).

Ο χρόνος (time) όπως και ο χώρος (space), αποτελούν αλληλένδετες, τις καθαρές (apriori) μορφές της αισθητής διαίσθησης (sensible intuition) από τη φιλοσοφία Kant (βλ. συνέχεια μέρος 3.8). Η έννοια *intuition*<sup>24</sup> (διαίσθηση) του Kant αναφέρεται στην αίσθηση ως την ύλη (matter) κάποιας φόρμας (form) που βρίσκεται όμως μόνο στην υποκειμενική γνώμη των ανθρώπων. Ο Kant πίστευε ότι μπορούμε να γνωρίσουμε τον κόσμο όπως παρουσιάζεται στα ανθρώπινα υποκείμενα, όχι όπως είναι ο ίδιος. Ισχυριζόταν ότι η προσπάθεια να μάθουμε το απόλυτο είναι κάτι το αδύνατο που προκαλεί πάντα αντινομίες, ένα είδος φιλοσοφικού παράδοξου που συμβαίνει λόγω των ορίων της γνώσης (Kant, 1998). Δεν είναι όμως αυτή η περίπτωση όπως πίστευαν αντίθετα οι φιλόσοφοι Πλάτωνας και Αριστοτέλης, ενώ επίσης και ο Peirce είχε διαφορετική ιδέα σύμφωνα με την εξέλιξη της φιλοσοφίας και σημειωτικής του.

Επίσης, κάτι σημαντικό που σχετίζεται όχι τυχαία με την εξέλιξη των ιδεών των Γερμανών αισθητικών στο οποίο η διατριβή υπεισέρχεται στη συνέχεια σε σχέση με την αισθητική της βυζαντινής τέχνης και τις προηγούμενες αναφορές για τις κατηγορίες του υψηλού (sublime) και του όμορφου (beautiful), είναι ότι την ιδέα του υψηλού (sublime) ο Mendelssohn αρχικά πολύ πιθανόν να μετέδωσε ως βασικό μεθοδολογικό εργαλείο της αισθητικής από τον Burke στον Kant.

Πολύ αφαιρετικά για τον Mendelssohn, το υψηλό ταυτίζεται με ένα συναίσθημα δέους (awe) και ένα στοιχείο θαυμασμού για μιας μορφής τελειότητας για την οποία έψαχνε και ο Baumgarten ως ένα είδος αισθητής γνώσης που σχετίζεται όμως μόνο καθ' αυτόν όπως και για την επικρατούσα άποψη της Γερμανικής αισθητικής ως αισθητική απόλαυση αυτής της

---

<sup>24</sup> Ο Kant πίστευε ότι μπορούμε να γνωρίσουμε τον κόσμο όπως παρουσιάζεται σε εμάς, όχι όπως είναι ο ίδιος. Ισχυριζόταν ότι η προσπάθεια να μάθουμε το απόλυτο είναι κάτι το αδύνατο που προκαλεί πάντα αντινομίες, ένα είδος φιλοσοφικού παράδοξου που συμβαίνει λόγω των ορίων της γνώσης.

τελειότητας. Αντίθετα όμως με τις απόψεις αυτές μπορούν να αντιπαρατεθούν ιδιαίτερα οι ιδέες του Winckelmann, Herder αλλά ειδικότερα του Schiller (Guyer, 2014) όπου ειδικά ο τελευταίος αποτέλεσε μεγάλη έμπνευση για τον Peirce (Gava, 2014: 188-189).

### **3.8 Εξέλιξη της φιλοσοφίας Kant. Το ελεύθερο παιχνίδι της σκέψης στην κατανόηση και φαντασία της τέχνης.**

Ειδικά οι αλλαγές που επισυμβαίνουν στη φιλοσοφία μπορεί να εντοπιστούν στις αλλαγές που προτείνει ο Kant σε σχέση με τα γενικότερα συστήματα φιλοσοφίας των Πλάτωνα και Αριστοτέλη όπου παρά τις διαφορές που υπάρχουν μεταξύ τους, το νέο παράδειγμα έρχεται να συνταράξει συθέμελα τις θεωρίες τους περιλαμβανομένων των φιλοσοφικών τους θέσεων για αισθητικά ζητήματα την τέχνη αλλά και τη σημειωτική τους θεώρηση, όσο φυσικά κανείς μπορεί να πει ότι η σημειωτική όπως τη ξέρουμε σήμερα υπήρχε και τότε με κάποια άλλη μορφή στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των Ελλήνων φιλοσόφων. Η αισθητική αλλά και η σημειωτική δεν είχαν τότε τα χαρακτηριστικά ενός συστηματοποιημένου πεδίου γνώσης.

Οι αλλαγές που συντελούνται, μπορεί να θεωρηθεί ότι επικεντρώνονται ειδικότερα στα ζητήματα του ελεύθερου της φαντασίας και της κατανόησης της τέχνης μέσα από τη μοναδική σύνθεση της αισθητικής θεωρίας του Kant μετά τον Baumgarten, θεωρία η οποία αν και είχε ενδιαφέρον για τη διαπίστωση του ρόλου της τέχνης στην αισθητική, η αισθητική συνδέθηκε αρχικά πρώτιστα από τον Kant όχι τόσο με την τέχνη αλλά περισσότερο με την ηθική, τη γνωσιολογία και τη μεταφυσική που είναι οι άλλοι πιο σημαντικοί κλάδοι της φιλοσοφίας. Τότε, μπορεί να ειπωθεί ότι η αισθητική, ήταν ακόμα παρά τις μεγαλύτερες αλλαγές που συντελέστηκαν αργότερα κάπως πλησιέστερα με τις φιλοσοφίες Πλάτωνα και Αριστοτέλη.

Έτσι η μελέτη της αισθητικής περί το κάλλος (το ωραίο) και το καλό (την ηθική και χρησιμότητα - το καλό κι' αγαθό) τίθεται προς μελέτη αρχικά σε σχέση με έννοιες που είναι έτσι αλληλένδετες με τη γνωσιολογία την ηθική και τη μεταφυσική. Η σχέση όμως της αισθητικής με τη μεταφυσική, με τη δεύτερη να ασχολείται με τη ψυχή και τις δυνάμεις σύμφωνα με τον Καβαρνό, σύμφωνα με μια φιλοσοφία ρεαλισμού (Cavarnos, 2010b), δυστυχώς ενώ στην αρχή παρακάμπτεται, αργότερα διαστρέφεται στη Γερμανική φιλοσοφία κυρίως από την επιρροή της φιλοσοφίας και αισθητικής του Kant αφού η δική του φιλοσοφία

επηρέασε πιθανόν όσο καμιά άλλη την εξέλιξη της αισθητικής αλλά και τη φιλοσοφία γενικότερα.

Στη συνέχεια όμως για το λόγο αυτό, τα επόμενα χρόνια, η αισθητική όπως υπήρχε πριν από τη δημιουργία της σαν ξεχωριστό πεδίο, επηρεάζεται ακόμα σοβαρότερα από θεωρητικούς που ακολουθούν ειδικά στη σχέση της με τη γνωσιολογία, την ηθική και τη μεταφυσική αλλά και στο επίπεδο της πρόσληψης της τέχνης από το ευρύ κοινό, όπως ακόμα πρακτικά στη δημιουργία τέχνης την ίδια κάτι που μπορεί να διαφανεί μέσα ακόμα από την ίδια την ιστορία της τέχνης.

Η μεγάλη αλλαγή συντελείται αρχικά από τον Baumgarten όταν ο Ελληνικός όρος αίσθησης (aesthesis) παίρνει αποκλειστικά το νόημα της έννοιας της ευχαρίστησης των αισθήσεων ή της αισθητικής απόλαυσης που από τότε έτσι άρχισε να γίνεται κατανοητή σε κάθε πτυχή αισθητικής εμπειρίας στην τέχνη περιλαμβάνοντας την αισθητική κρίση, την αισθητική συμπεριφορά, την αισθητική κατανόηση, το αισθητικό συναίσθημα και την αισθητική αξία (Hekkert, 2006).

Στη συνέχεια, με την εξέλιξη της αισθητικής θεωρίας του ο Kant, αφού την παραλαμβάνει αρχικά από τον ιδρυτή της τον Baumgarten, γίνεται περαιτέρω η επεξεργασία της έννοιας του καλού γούστου όπου ο μεν Baumgarten προσπάθησε να τη συνδέσει με την απόδειξη εύρεσης αντικειμενικών επιχειρημάτων για το καλό ή κακό γούστο στην τέχνης (την καλή ή κακή τέχνη), για την υποστήριξη μιας αντικειμενικής επιστήμης στην αισθητική, προσπάθεια όμως που ο Kant στο έργο «Κριτική της κριτικής δύναμης» αμφισβητεί: «δεν θα μπορεί να υπάρχει κάποιος κανόνας σύμφωνα με τον οποίο κάποιος θα μπορούσε να εξαναγκάσει την αναγνώριση ενός αντικειμένου ως όμορφο» (CPJ, §8, 5:216).

Σύμφωνα με τον Kant, το γούστο σε σχέση με την απόδοση της ομορφιάς που θεωρητικά βρίσκεται σε κάποιο αντικείμενο, εμφανίζεται ανεξάρτητα από το ενδιαφέρον στην ύπαρξη φυσιολογικών κριτηρίων, είτε της κατανόησης βάση εννοιολογικών κριτηρίων που μπορεί να έχουν χρηστική είτε ηθική βάση, η αξία όμως του γούστου γι' αυτόν θεωρείται βάσιμη. Η κριτική όμως του γούστου θεωρείται από την άλλη ότι δεν μπορεί να στηριχθεί μόνο στην ιδιοσυγκρασιακή διασύνδεση ενός αντικειμένου με την απόλαυση που αυτό προκαλεί.

Αντίθετα, το να αποκαλέσουμε ένα αντικείμενο όμορφο, μια «καθολική φωνή» (universal voice), θα έπρεπε να κάνει αποδεκτό ότι η απόλαυση που παίρνει κάποιος από ένα όμορφο αντικείμενο, έστω κάτω υπό ιδανικές συνθήκες, είναι τέτοια που να γίνεται αισθητή από



όλους αν και δεν θα έπρεπε να υπάρχουν κανόνες για αυτό. Πως όμως η αισθητική απόλαυση ενός αντικειμένου μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητη από την περίληψη του κάτω από κάποια έννοια παράλληλα με την ικανοποίηση ενός καθορισμένου ενδιαφέροντος (έχοντας χρηστική είτε ηθική βάση) αλλά να είναι και δεόντως έγκυρη για όλους όσους ανταποκρίνονται στο αντικείμενο αυτό;

Η απάντηση του Kant είναι ότι η ευχαρίστηση και απόλαυση από ένα αντικείμενο δεν είναι η αντίδραση στην περίληψη του κάτω από μια προκαθορισμένη έννοια αλλά η έκφραση του «ελεύθερου παιχνιδιού» των διανοητικών δυνατοτήτων για την κατανόηση και φαντασία που το αντικείμενο προκαλεί και ότι οι διανοητικές αυτές δυνατότητες λειτουργούν το ίδιο σε όλους. Από αυτές τις διανοητικές ικανότητες που στον καθένα συνεργάζονται η φαντασία και η κατανόηση, συνεπάγεται ότι κάθε νοήμων ον έχει τη δυνατότητα να νοιώσει κάτω από κατάλληλες συνθήκες (αισθητική αντίληψη) μια αρμονία των διανοητικών δυνάμεων η οποία συντρέπει την αίσθηση του ωραίου που προκαλείται στους ανθρώπους. Έτσι στον Kant μια αληθινή κρίση του γούστου μπορεί νόμιμα να ισχυριστούμε ότι είναι αληθινή για όλους (CPJ, §9, 35–39).

Σύμφωνα με τον Guyer (2014), ο Kant δεν κάνει πίσω στη θέση του για το ελεύθερο παιχνίδι της σκέψης για το ότι η αντίδραση όλων των ανθρώπων είναι η ίδια που δεν χρειάζεται να εμπίπτει στα όρια κάποιας οριοθετημένης έννοιας αντί για μια σοβαρή εργασία, όμως ο Kant στην «Κριτική του Πρακτικού Λόγου» (Kant, 1996) διαφοροποιεί τη θέση του. Στην «Κριτική της κριτικής δύναμης» (Kant, 2000) αντίθετα, η ευχαρίστηση από την ομορφιά της τέχνης όπως και με τις «καθαρές» κρίσεις του γούστου, ο Kant πιστεύει ότι είναι αποτέλεσμα αντίδρασης μόνο στην αντιλαμβανόμενη φόρμα του αισθητικού αντικειμένου και όχι σε κάποια ουσία ή περιεχόμενο που μπορεί να υπάρχει. Για παράδειγμα, στις εικονογραφικές τέχνες, «το σχέδιο είναι το σημαντικό», ενώ «τα χρώματα που φωτίζουν το περίγραμμα μπορούν ... να ζωοποιήσουν το αντικείμενο αυτό καθ' αυτό στην αίσθηση ωστόσο δεν μπορούν να το κάνουν όμορφο»<sup>25</sup> (CPJ, §14, 5: 225).

Η τροποποίηση των αισθητικών ιδεών του Kant για την τέχνη στο έργο «Κριτική του Πρακτικού Λόγου» (Kant, 1996) γίνεται με την προσθήκη της κατηγορίας ή έννοιας της

---

<sup>25</sup> Ο Kant αρνείται τον ρόλο της ουσίας κάθε χρώματος στην αντίληψη της ομορφιάς και του περιεχομένου στην τέχνη, άποψη που τροποποιείται στη συνέχεια όπως και με τη θεώρηση του για το υψηλό-sublime. Για πιο λεπτομερή ανάλυση του προβλήματος (βλ. Guyer, 1997)

«υποστηρικτικής ομορφιάς» (*adherent beauty*) με τη διαπίστωση ότι υπάρχουν μη καθαρές μορφές ομορφιάς που δημιουργούν μια αρμονία μεταξύ της φόρμας ενός αντικειμένου αλλά και μιας καθορισμένης λειτουργίας όπως σε ένα όμορφο καλοκαιρινό σπίτι ή μια κούρσα αλόγων. Ο Kant υποθέτει τελικά ότι η επιτυχημένη αντίδραση του ελεύθερου παιγνιδιού κατανόησης και φαντασίας στην τέχνη όπως και η επιτυχημένη τέχνη γενικά, υποστηρίζονται από μια αρμονία μεταξύ διανοητικού περιεχομένου, της φόρμας αλλά και της ουσίας κάποιου αισθητικού αντικειμένου η οποία προσδιορίζει έπειτα το αποτέλεσμα μιας συνολικής ομορφιάς και ωραιότητας η οποία μπορεί να έχει έτσι και χρηστική σημασία (Guyer, 2014).

Δυστυχώς όμως η ζημιά είχε ήδη γίνει παρά τις τροποποιήσεις που θεωρεί προς το τέλος της ζωής του ειδικά με την ιδέα του για την έννοια του ελεύθερου παιγνιδιού της κατανόησης και της φαντασίας που δεν αλλάζουν, μαζί με τη θεώρηση για την έννοια του γούστου που αναπτύχθηκε με τον Mendelssohn πριν από τον Kant μέσα από την επιρροή των Edmund Burke ή τον David Hume. Οι σημαντικοί εκπρόσωποι του αγγλικού εμπειρισμού προσπάθησαν να εξηγήσουν αισθητικές έννοιες όπως η ομορφιά με εμπειρικά δεδομένα, συνδέοντας τα δεδομένα από τη σύλληψη των αισθήσεων απλά με ατομικές αντιδράσεις επιδιώκοντας μια βάση για αντικειμενικότητα των ανθρώπινων αντιδράσεων (Eaton, 2016).

Ο Kant συνεχίζοντας την παράδοση του εμπειρισμού αν και δεν αποδέχεται την ύπαρξη κανόνων στην αισθητική (όπως ή τη δυνατότητα μιας αντικειμενικής αισθητικής) επιμένει ότι οι αισθητικές έννοιες είναι κύρια υποκειμενικές έστω και αν διέπονται από κάποια αντικειμενικότητα (που παραμένει γενικά μάλλον απροσδιόριστη) πχ. όπως τα αισθήματα ευχαρίστησης και πόνου που μπορούν να αποτελέσουν καθολικές αντιδράσεις σε κάποιο συγκεκριμένο ερέθισμα.

Το βασικό πρόβλημα είναι ότι ο Kant, αδυνατεί να αποδεχτεί την απόρριψη της έννοιας της ελευθερίας του παιγνιού της κατανόησης και της φαντασίας στη σκέψη για την τέχνη και την υποταγή της σε κάποιους κανόνες (σύμφωνους με κάποια χρηστική εφαρμογή ή μια ανώτερη λειτουργία), κάτι που κατ' εμάς υποστηρίζεται ότι διασυνδέεται με την κατανόηση για μια σημειωτική λειτουργία των έργων τέχνης και την αλληλένδετη έννοια της μίμησης που με τη βυζαντινή τέχνη αποκτά ένα μοναδικό πνευματικό ρόλο.

Με αυτές τις λειτουργίες δεν θα συμφωνούσε όμως ούτε ο Moses Mendelssohn ο οποίος έχοντας μάλιστα στενές σχέσεις με τον Kant έχτισε στη θεωρία του ελεύθερου παιγνιδιού της φαντασίας που άρχισε από τους Christian Wolff και τις επιδράσεις της αγγλικής επιρροής της

παράδοσης του εμπειρισμού - Francis Bacon, John Locke, George Berkeley - και της έννοιας του γούστου από τον David Hume.

Το πρόβλημα όμως, αν θέλουμε να το εξετάσουμε από σημειωτική σκοπιά, αυτό θεωρούμε ότι βρίσκεται στην ευρύτερη φιλοσοφία του Kant η οποία καθορίζεται από τη γνωσιολογική σημασία των όρων προ-λογικό (apriori) και έξω-λογικό (posteriori), τις θεμελιώδεις μορφές νόησης του χώρου και του χρόνου (space-time), την υπερβατική αισθητική και τον υπερβατικό ιδεαλισμό του Kant (από την Κριτική του καθαρού λόγου) που επηρέασε εν συνεχεία τις φιλοσοφίες του γερμανικού ιδεαλισμού (German idealism) οι οποίες έπαιξαν το δικό τους ρόλο στη θεώρηση της τέχνης από αισθητική σκοπιά (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche). Σχετικές επιρροές αγγίζουν όπως υποστηρίζεται τον αμερικανικό Πραγματισμό, τη σημειωτική και τη θεωρία της πραγματιστικής αισθητικής όπως διαμορφώνονται μέσα από διαφορετικές παραλλαγές και φιλοσοφικές επιρροές. Με τη σειρά τους επιρροές που συντελούνται από την επίδραση του πραγματισμού και άλλων ρευμάτων στη μοντέρνα και αισθητική θεωρία πιστεύεται ότι επηρεάζουν είτε επεξηγούν θεωρητικά όπως υποδεικνύεται την έκφραση και δημιουργία πραγματικών μορφών τέχνης<sup>26</sup>.

Στη διατριβή η πραγματιστική αισθητική που ερευνάται κυρίως μέσα από τους Dewey, James και Shusterman μελετάται σύμφωνα με τις σημειωτικές προεκτάσεις της αισθητικής οι οποίες μπορούν να γίνουν περισσότερο κατανοητές σε αντιπαραβολή με τη σημειωτική θεωρία και συγκεκριμένα με την πραγματιστική θεωρία των Peirce και Morris όπως και την πολιτιστική σημειωτική Lotman, σημειωτικές θεωρίες που επιλέγονται ιδανικά για το μεθοδολογικό πλαίσιο που εφαρμόζεται στη διατριβή. Όπως όμως συμβαίνει και με άλλες αισθητικές θεωρίες οι οποίες επηρεάζονται άμεσα ή έμμεσα από τον Peirce, το τι συμβαίνει στην αισθητική είναι ένα διακύβευμα που όπως θα υποδειχθεί έχει κύρια σχέση με τα σημεία και τη «συμπεριφορά» τους, ή τη «δράση των σημείων» (action of signs), αλλά και την επίδραση και ρόλο της εξέλιξης της επιστήμης όπως και της τεχνολογίας.

---

<sup>26</sup> Για παράδειγμα ο Dewey με τις ιδέες του είχε επίδραση στο ρεύμα της τέχνης του αφηρημένου εξπρεσιονισμού (abstract expressionism)(Leddy,2016 )

### 3.9 Η Υπερβατική αισθητική Kant VS Πλάτωνας και Αριστοτέλης σε σημειωτικό επίπεδο

Η δημιουργία γνώσης (συμπεριλαμβανομένης αυτής που δημιουργείται από την επιστήμη και την τέχνη) σύμφωνα με τον Kant βασίζεται στο ότι η αντίληψη του κόσμου είναι ένας γνωστικός σχηματισμός με βάση το αίσθημα και τους τρόπους εποπτείας (χώρο και χρόνο) (Κελεσίδου κα., 1978: 51). Για να συντελεστεί η γνώση, το εξωλογικό στοιχείο που είναι το δεδομένο των αισθήσεων (η δια των αισθήσεων αντίληψη η εντύπωση), μαζί με το λογικό που είναι οι νόμοι της λογικής και τους τρόπους της εποπτείας (χώρος-χρόνος), κατά τον Kant αυτό που συντελείται είναι ότι στην ύλη (το δεδομένο των αισθήσεων) δίνεται μορφή και αυτό λέγεται φαινόμενο. Το εξωλογικό στοιχείο είναι άμεσο βίωμα, μια υποκειμενική κατάσταση που προέρχεται από τα αισθήματα και αντικειμενικοποιείται στο μέγιστο βαθμό που μπορεί να φτάσει ο άνθρωπος με τη βοήθεια των θεμελιωδών μορφών εποπτείας και νόησης.

Οι τρόποι εποπτείας, χώρος και χρόνος που χρησιμοποιούνται ως όργανα αντίληψης, με αυτά οι εμπειρίες που έχει ο άνθρωπος μπορούν να ταξινομηθούν και να μετατραπούν πρώτα σε κάποια αντίληψη (υπερβατική αισθητική) και ακολούθως να αναλυθούν επιστημονικά (υπερβατική ανάλυση-υπερβατική διαλεκτική). Ο χώρος και ο χρόνος θεωρούνται από τον Kant ως υπερβατικές οντότητες, *a priori* (υπάρχουν από πριν) γιατί δεν μπορεί να υπάρξει οποιαδήποτε μελλοντική εμπειρία αν δεν περιλαμβάνεται ο χώρος και ο χρόνος. Το ίδιο και με τις θεμελιώδεις μορφές της νόησης με την τυπική λογική που και πάλι με αυτές μπορούμε να έχουμε εποπτεία (όπως όταν μελετούμε τα μαθηματικά ή τη γεωμετρία) - το δεύτερο *a priori* στοιχείο της φιλοσοφίας Kant.

Το πέρασμα από την υπερβατική αισθητική στην υπερβατική ανάλυση και διαλεκτική γίνεται με τις κατηγορίες του Kant. Ο Kant αναφέρει γι' αυτές: «...Τις καθαρές και υπερβατικές έννοιες του νοείν ονομάζουμε σύμφωνα με τον Αριστοτέλη Κατηγορίες, επειδή η πρόθεση μας πρωταρχικά συμπίπτει με τη δική του, αν και έπειτα η ανάπτυξη απομακρύνεται πολύ...» (Kant, 1979).

Η παραδοχή όμως του Kant, έρχεται να ταραξεί τα νερά στη φιλοσοφία όχι γιατί προκαλεί άμεση ζημιά, αλλά για το λόγο ότι σταδιακά έρχεται να πλήξει την αντίληψη για τη δημιουργία της γνώσης που είχαν τόσο ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης αναφορικά με τις επιστήμες γενικότερα, όπως όμως και την εξέλιξη της αισθητικής θεωρίας στα επόμενα

χρόνια λόγω της επιρροής του, ενώ σταδιακά δέχονται επιρροή αισθητικές αντιλήψεις σε καλλιτεχνικό επίπεδο που παίρνουν πραγματική μορφή στην τέχνη όπως μπορεί να γίνει αντιληπτό και στην ιστορία της τέχνης.

Σε καθαρά θεωρητικό επίπεδο με τη φιλοσοφία Kant, αν και το πρόβλημα προϋπήρχε από την ανάπτυξη του ορθολογισμού και τον Descartes και την τροπή που παίρνει η φιλοσοφία με τον εμπειρισμό Hume, ειδικά η καινοτομία με τη σύνθεση που των δύο τάσεων που επιχειρεί ο Kant θεωρείται ότι φέρνει μεγάλες αλλαγές στην αντίληψη για την αισθητική και την τέχνη σε επίπεδο μάλιστα αισθητικής κοσμοθεωρίας πέραν της ακαδημαϊκής σκέψης.

Η καινοτομία Kant έγκειται στην υπέρβαση δύο ακραίων φιλοσοφικών τάσεων: α) του εμπειρισμού που θεωρεί ότι το κύρος της γνώσεως δεν μπορεί να στηριχτεί μόνο στα άμεσα δεδομένα των αισθήσεων ούτε και στην αδιαπραγμάτευτη αίσθηση του γούστου στην τέχνη σύμφωνα με τον εμπειρισμό Hume, β) την ακραία έκφραση του ορθολογισμού ότι η νόηση λειτουργεί απόλυτα από μόνη της, έμφυτα και ανεξάρτητα από την εμπειρία σύμφωνα με τον Descartes.

Ωστόσο και πάλι, η πρόταση Kant φαίνεται να είναι ευάλωτη, δίνοντας λαβή να κριθεί και να επικριθεί διότι δίνει προτεραιότητα στα *apriori* στοιχεία της εποπτείας και ενώ η πρόθεση του ήταν να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ ορθολογισμού και εμπειρισμού τελικά γέρνει προς τον ορθολογισμό (Κελεσίδου κα., 1978: 51). Η υπέρβαση όμως αυτή θέλοντας να την παρουσιάσει ως καινοτομία στη φιλοσοφία συνταράζει τις φιλοσοφίες Πλάτωνα και Αριστοτέλη με την υπερβατολογική και κριτική του φιλοσοφία.

Συγκεκριμένα μάλιστα, σε τεχνικό επίπεδο, η φιλοσοφία Kant χρησιμοποιώντας το φιλοσοφικό εργαλείο των κατηγοριών, με τις δικές του κατηγορίες, έρχεται σε αντιδιαστολή με τον τρόπο που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης τις δικές του κατηγορίες, κάτι που έχει μελλοντικά σαφείς επιδράσεις στη φιλοσοφία γενικότερα αλλά και πιο συγκεκριμένα με την αισθητική του θεωρία και ειδικά με την αναλυτική και διαλεκτική της μέθοδο. Η κύρια διαφορά του φιλοσοφικού εργαλείου των κατηγοριών του Αριστοτέλη με τον Kant, είναι ότι εκτός από λογικοί τρόποι και νόμοι που η διάνοια κατατάσσει και ταξινομεί το πλήθος των εποπτειών (τις αισθήσεις), ως ιδιότητες και τρόποι που υπάρχουν τα πράγματα (ποσόν, ποιόν κλπ) στην εμπειρία, οι λογικοί τρόποι που κατατάσσεται η εμπειρία από τον Kant βρίσκουν μορφή μόνο όπως η διάνοια κρίνει την κατάταξη αυτή με τις αισθήσεις εμπειρικών

δεδομένων, βάση των νόμων του λογικού (τις δικές του κατηγορίες) και τους τρόπους εποπτείας χώρο και χρόνο (Κελεσίδου κα., 49).

Η σαφής διαφορά με τον Αριστοτέλη είναι ότι ο Kant με τις δικές του κατηγορίες τις εξέλαβε με τρόπο που ούτε ο Πλάτωνας ούτε ο Αριστοτέλης φαντάστηκαν έτσι την αναπαράσταση και την εμπειρία της πραγματικότητας του κόσμου, κάτι που θα επιδρούσε αρνητικά από την βασική θεώρηση των Ελλήνων φιλοσόφων αλλά και της Ελληνικής φιλοσοφίας για την τέχνη. Για τον Πλάτωνα, ενώ το νοητό είναι το όντως ον και το αισθητό ένα είδωλο του πραγματικού κόσμου (του πνευματικού), για τον Αριστοτέλη το ον είναι ένα, αδιαίρετο, συναποτελούμενο από ύλη και μορφή που δεν νοούνται ποτέ ξεχωριστά το ένα από το άλλο.

Σύμφωνα πάλι με τη θεωρία σχέσεων του Κωνσταντίνου Καβαρνού (Cavarnos, 1975), μέσα από την οποία διαφαίνονται καινοτομίες οι οποίες εισάγονται από τον Θωμά Ακινάτη και τους Θωμιστές με τη σχολαστική του φιλοσοφία με βάση τη θεωρία κατηγοριών του Αριστοτέλη (ανάμεσα σε αυτές και η πολύ σημαντική κατηγορία των σχέσεων) σε συνέχεια της φιλοσοφίας του Πλάτωνα, στη διατριβή επισημαίνονται αλλαγές που εντοπίζονται στη φιλοσοφία Ακινάτη και το Θωμισμό (των συνεχιστών του Θωμά Ακινάτη) όπως είναι μια βασική διαφορά, για παράδειγμα η μονομέρεια αντίληψης της σχέσης φόρμας (form) και ουσίας (matter) η οποία παραλλάσσεται, καθώς και άλλα θέματα που εντοπίζουν και άλλοι μελετητές της φιλοσοφίας Ακινάτη και της συνέχειας της αναφορικά με τις κατηγορίες του όντος (Bains, 2006).

Θεωρώντας λοιπόν συναφή θέματα από τη θεωρία των σχέσεων που περιλαμβάνει η συγκεκριμένη κατηγορία (κατηγορία σχέσεων) αλλά και περαιτέρω η ανάλυση που επιδέχονται οι υπόλοιπες των κατηγοριών του Αριστοτέλη, υποστηρίζεται ότι πρόκειται για μια σημαντική αναζήτηση με σημειωτική και αισθητική σημασία όπου ειδικά ο Ακινάτης πριν από τον Kant, ειδικά με την ανάπτυξη της θεωρίας των σχέσεων σύμφωνα με τις κατηγορίες του Αριστοτέλη, μπορεί να θεωρηθεί πρωτοπόρος του οποίου ειδικά η δική του φιλοσοφία θεωρείται πρωτοσημειωτική και πρωτοαισθητική με μεγάλη επιρροή σε άλλες πολύ μεγάλες αλλαγές στη φιλοσοφία όπως για παράδειγμα με τη φαινομενολογία.

Ο σημειωτικός Deely όπως και άλλοι σχολιαστές που ασχολούνται με τις κατηγορίες του Αριστοτέλη αναφέρουν για παράδειγμα τον Franz Brentano (1838-1917) ο οποίος έχει επηρεαστεί από την ανάλυση για τις κατηγορίες του Ακινάτη και την επιρροή του στον

Husserl σχετικά με την ανάπτυξη της φαινομενολογικής μεθόδου η οποία είναι μια φιλοσοφία του μυαλού πολύ κοντινή με του Kant.

Εδώ όμως, η κριτική που γίνεται στον Kant θεωρώντας τον ως υπεύθυνο για την καθαρή πλέον ανατροπή των δύο μεγάλων Ελλήνων φιλοσόφων πιστεύεται ότι είναι βάσιμη αν και όχι τόσο δραστική και ομολογημένη όσο η ανατροπή της φιλοσοφίας του Πλάτωνα και Αριστοτέλη που επιχειρείται από τους Nietzsche και Deleuze (Smith, 2012). (Ο Deleuze μπορεί να λεχθεί ότι είναι ως ένας μεταδομιστής θεωρητικός, με ιδέες ακόμα για τα σημεία, ο οποίος επικρίνεται ότι με αυτή του την ιδιότητα προσπαθεί να ολοκληρώσει το project του Kant με την κριτική φιλοσοφία και αναποδογυρίσματος του Πλάτωνα συνεχίζοντας από τον Nietzsche (Bogue, 2008: 56)).

Για τον Πλάτωνα και ειδικά τον Αριστοτέλη, διότι εκείνος ανέπτυξε τις κατηγορίες του όντος πρώτος σε συστηματική μορφή, σε αντίθεση με τον Kant, δεν ισχυρίστηκαν ποτέ το on ως απλή αναπαράσταση της συνείδησης, ούτε σαν νόμους σύμφωνα με τους οποίους λειτουργεί ο νους μας, αλλά κατηγορήματα (αριστοτελικές κατηγορίες) της ουσίας και συγχρόνως σαν λογικούς νόμους (όχι απλώς λογικούς νόμους).

Στην Ελληνική φιλοσοφία, σύμφωνα και με τη φιλοσοφική θέση του Παρμενίδη, η νοητή ύπαρξη ταυτίζεται απόλυτα με την πραγματική - «το on και το νοεόν ή το αντικείμενο και της γνώσεως και η γνωστική δύναμη του υποκειμένου βρίσκονται σε άμεση σχέση και αναφορά. Δεν υπάρχει αντικείμενο που να μη μπορεί να γνωστεί από το υποκείμενο, ούτε πάλι υποκείμενο που να μη διαθέτει γνωστικές δυνάμεις αντίστοιχες με το αντικείμενο που έχει μπροστά του. Η αμοιβαιότητα αυτή νοήσεως και πραγματικότητας είναι το κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας» (Κελεσίδου κα., 1978: 69-70).

Με σημειωτικούς όρους όμως πάλι, με τις θεμελιώδεις μορφές εποπτείας χώρο και χρόνο με τις μορφές νόησης (κατηγορίες Kant), δεν θεωρούνται σημεία με τη συνηθισμένη έννοια που δηλώνεται στη γλωσσολογία, το να δηλώνουν δηλαδή κάποιο υλικό πράγμα ή μια αφηρημένη έννοια, ούτε είναι ακατάληπτες, αλλά συγκεκριμένα είναι αυτό που λένε ότι είναι με την εποπτεία των λογικών νόμων - χώρο και χρόνο και τη λογική ανάλυση. Ο Kant θέτει ως όριο τους νόμους της νόησης, αναιρώντας όμως όπως και ο Saussure με τη σημειολογία του την όποια βαθύτερη σχέση που μπορεί να υπάρχει μεταξύ σημείου με το πραγματικό αντικείμενο (real-world thing), το οποίο στη γλωσσολογία υποδηλώνει απλά το αυθαίρετο (arbitrary) νόημα κάποιου πράγματος στον κόσμο - το αναφερόμενο (referent).

Παραταύτα όμως, το διακύβευμα με την καινοτομία επάνω στη φιλοσοφία του Αριστοτέλη βρίσκεται στην παραγνώριση της σημασίας που δίνεται στην έννοια της ουσίας (substance) από τον Kant αφού κατ' αυτόν η βαθύτερη ουσία των όντων (αλήθεια) δεν μπορεί να γνωστεί ούτε να μετέχουμε σε αυτήν, αλλά μόνο να κρίνουμε με γνωστικό τρόπο τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου με την εμπειρία από τις αισθήσεις και τη λειτουργία της νόησης με την κατανόηση τους ως φαινόμενα μόνο. Η ουσία στη θεωρία Kant είναι απλώς κατηγορία αναφοράς ενώ στη θεωρία του Αριστοτέλη είναι η πρώτη από τις κατηγορίες.

Ο Καβαρνός αναφέρει ότι ο ίδιος ο Πλάτωνας αν και δεν χρησιμοποίησε τον όρο κατηγορίες με τεχνικό τρόπο έκανε τη διάκριση που αντιστοιχεί στις τέσσερις πρώτες κατηγορίες που αναφέρεται ο Αριστοτέλης: α) ουσία, β) ποσόν, γ) ποιότητα, δ) σχέση.<sup>27</sup> Σε αντίθεση με τον Kant, τόσο ο Πλάτων όσο και ο Αριστοτέλης εννοούν με τις κατηγορίες τις διαφορετικές αισθήσεις που μπορεί να υπάρξει ένα πράγμα ως κατηγορίες, ενώ στον Kant δεν είναι παρά οντότητες του μυαλού. Και για τους δυο Έλληνες φιλόσοφους, οι κατηγορίες δεν είναι μόνο νοητικές, έτσι και η έννοια της εμπειρίας και της γνώσης είναι διαφορετικές από τον Kant. Στον Πλάτωνα και Αριστοτέλη το μυαλό δεν επιβάλλει σχέσεις από μόνο του στα δεδομένα των αισθήσεων αλλά τις ανακαλύπτει μέσα από τις αισθήσεις (Cavarnos, 1975: 43).

Στη σημειωτική θεωρία τώρα, η θεωρία Peirce για την έννοια της ουσίας (substance), αγγίζει τη θεωρία του Αριστοτέλη όπως και τη θεωρία του για τις κατηγορίες, αλλά και αυτήν του Kant με τις δικές του κατηγορίες (Oehler, 1981) προτείνοντας όμως ένα δικό του σύστημα κατηγοριών: την Πρωτότητα (Firstness), Δευτερότητα (Secondness), και την Τριτότητα (Thirdness), ένα σύστημα κατηγοριών το οποίο περιλάμβανε αρχικά τις έννοιες του όντος (being) και της ουσίας (substance) υιοθετώντας όπως και ο Αριστοτέλης την αξία της «ανάλυσης της Ελληνικής λέξης» (Oehler, 1981, 335).

Μέσα από περιγραφικές εκφράσεις, η ουσία (substance), η πρώτη από τις Αριστοτελικές κατηγορίες είναι το υποκείμενο όπου γι' αυτό οι υπόλοιπες κατηγορίες αποδίδονται ως κατηγορήματα (ποσόν, ποιόν κλπ). Σημαντική θέση στη σκέψη του Peirce κατέχει η έννοια της ποιότητας (quality) μια αφαιρετική έννοια που μπορεί να εφαρμοσθεί σε διαφορετικά αν και κατάλληλα όμως για την αναγκαία περίπτωση φαινόμενα. Η ποιότητα στον Peirce

---

<sup>27</sup> Συνολικά οι κατηγορίες είναι 10 και είναι οι εξής: 1)Ουσία (substance), 2)Ποσόν (quantity), 3)ποιότητα (quality), 4)Σχέση (relation), 5)που (where), 6)Πότε (when), 7)Θέση (position), 8) Κατοχή –Έχειν (possession), 9)Δράση (action), 10) Πάθος (passion) (Cavarnos, 1975: 42)



αναφέρεται και ως «βάση» - ground η οποία στηρίζει τη δημιουργία κατηγορημάτων για πράγματα και για τους ανθρώπους.

Για παράδειγμα, ο Peirce στην εργασία «On a New List of Categories» (Peirce, 1868): ...“Ο φούρνος είναι μαύρος», ο φούρνος ενσωματώνει την ποιότητα του μαύρου «blackness» ή άλλες ποιότητες όπως το μέγεθος του φούρνου, τη ζέστη, την οικονομική αξία, οι οποίες αναφέρονται σε γενικές ή καθολικές έννοιες (generalities, universals), όπου όπως και με τον Kant επιτρέπεται να κάνουμε κρίσεις για τη δημιουργία γνώσης για τα πράγματα. Όμως, μια ποιότητα, είναι ότι είναι, επειδή διαφέρει από κάποια άλλη. Έτσι και η αντίληψη της σχέσης με κάποιο correlate διαφορετικής ποιότητας (πχ. χρώμα).

Η έννοια του “correlate” όπως και το “relate” είναι ονόματα που δίνονται από τον Peirce για δύο όρους (terms) σε μια σχέση, για παράδειγμα στην περίπτωση που εξετάζεται - το φούρνο ή κάτι άλλο, άνθρωπο ή πράγμα. Η αντίληψη της σχέσης που υπάρχει μεταξύ των όρων της σχέσης, μεταξύ ενός correlate ή relate με ένα άλλο μπορεί να γίνει κατανοητή διαμέσου μιας μεσολαβούσας αναπαράστασης (mediating representation) την οποία ο Peirce ονομάζει διερμηνεύον (interpretant). Η έννοια της σχέσης όμως σύμφωνα με τον Peirce, με το κάθε correlate και την ανάλογη ποιότητα (που είναι διαφορετική κάθε φορά) χρειάζεται εξίσου αναπαράσταση το καθένα. Η σύγκριση έτσι μεταξύ των όρων της σχέσης “relata” «γίνεται νοητή με «τη μεσολαβούσα αναπαράσταση (interpretant) που αναπαριστά τη σχετιζόμενη ποιότητα η οποία αντιπροσωπεύει ένα correlate με τη μεσολάβηση της αναπαράστασης να είναι η ίδια μέσα στη σχέση» (W2:53).

Ο Peirce περιλαμβάνει τις έννοιες όπως «ον» (being) και «ουσία» (substance) στην εξέλιξη της μελέτης τους για τις κατηγορίες μέσα από το ίδιο παράδειγμα αναφέροντας το πέρασμα από την ποιότητα στην ουσία (πραγματικότητα) κάποιου πράγματος δηλώνοντας:

«Η αντίληψη του όντος προκύπτει με τη δημιουργία ενός κατηγορήματος (proposition). Ένα κατηγορημα έχει πάντα, εκτός από ένα όρο που εκφράζει την ουσία, ακόμα μια ποιότητα της ουσίας αυτής, και η λειτουργία της έννοιας του όντος είναι να ενώσει την ποιότητα με την ουσία. Η ποιότητα, έτσι, με την πιο ευρεία της εκδοχή, είναι η πρώτη αντίληψη με σκοπό να περάσει από το ον στην ουσία».<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> “The conception of being arises upon the formation of a proposition. A proposition always has, besides a term to express the substance, another to express the quality of that substance; and the function of the

Με αυτή την αναγωγή ο Peirce προχωρεί με την αρχική του μελέτη την πρόιμη περίοδο της (1867-8) στην παρουσίαση της βασικής δομής του σημείου, την αναπαράσταση όπως ονομάζει σε αυτό το αρχικό στάδιο το σημείο, που περιλαμβάνει τον οδηγό του σημείου (sign vehicle), ένα αντικείμενο (object) και το διερμηνεύον (interpretant) του αντικειμένου αυτού με το τρίτο να αποτελεί το πιο ανεπτυγμένο μέρος (Atkin, 2010).

Τα ίδια μέρη ενός σημείου περιγράφουν αντιστοίχως τα ακόλουθα μέρη σε μια σχέση που παρουσιάζονται ως *ενδιάμεσες κατηγορίες* (intermediate categories) και εκφράζουν τρία είδη «αναπαραστάσεων» που διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τον τρόπο που σχετίζονται (related) τα αντικείμενα τους. Ο Peirce τα προσδιορίζει ως (διαφορετικές μορφές) σχέσεων *αναφοράς* (reference)(Ika, 2002).

#### Λίστα των ενδιάμεσων κατηγοριών:

- Ποιότητα (quality): η γενική αφαιρετική ποιότητα που αναφέρεται στο υπόβαθρο (ground) μιας σχέσης πχ “blackness”.
- Σχέση (relation): Η σχέση ως αναφορά ενός correlate με ένα άλλο πχ το συγκεκριμένο «μαύρο» του φούρνου, οικονομική αξία κλπ.
- Αναπαράσταση (relation): Ως αναφορά ενός διερμηνεύοντος (interpretant) (CP:1:555).

Υπάρχει όμως και η ιεραρχία που μπορεί να δοθεί και περιλαμβάνει την ανάπτυξη μιας ποιότητας μέσα σε μια σχέση για μια αναπαράσταση με αναφορά κάποια *υποθετικά αντικείμενα* (supposable objects) και αυτή γίνεται κατανοητή με την ακόλουθη περιγραφή του Peirce.

#### Λίστα των «υποθετικών αντικειμένων» των ενδιάμεσων κατηγοριών:

- Αντιληπτή ποιότητα, ιδιότητα (Quale) (φαινόμενη ποιότητα): αυτό του οποίου η έννοια έχει τη συγκεκριμένη ποιότητα και αναφέρεται στο γενικό υπόβαθρο (ground ή ποιότητα) της σχέσης
- Relate (σχεσιακό): αυτό που αναφέρεται στο ground αλλά και το correlate

---

conception of being is to unite the quality to the substance. Quality, therefore, in its very widest sense, is the first conception in order in passing from being to substance (1:551)”.

- Representamen (αναπαριστών): αυτό που αναφέρεται στο ground, το correlate και το διερμηνεύον (1:557)

Ένα άλλο παράδειγμα που μπορεί να δοθεί είναι ο πλανήτης Άρης που μπορεί να σχετισθεί και να συγκριθεί με μια κόκκινη μπάλα έτσι ώστε να κατανοήσουμε τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου πλανήτη. Η μεσολαβούσα αναπαράσταση η οποία ενώνει τα δύο μέρη είναι το διερμηνεύον, δηλαδή η διανοητική αναπαράσταση ή έννοια της ερυθρότητας (redness) η οποία βιώνεται από τον ερμηνευτή στη συγκεκριμένη περίπτωση (Plowright, 2016: 80).

Ως αποτέλεσμα ο Peirce οδηγείται στη συνέχεια με τη θεωρία του στις δικές του κατηγορίες διατυπώνοντας τις ως «Πρωτότητα», «Δευτερότητα» και «Τριτότητα» τις οποίες ερευνά μέσα από τη θεωρία σημείων, υπερβαίνοντας ακόμα κάποιους περιορισμούς στη θεωρία του Αριστοτέλη για τις δικές του κατηγορίες και περιορισμούς που υπάρχουν με τις κατηγορίες του Kant. Συγκριτικά για παράδειγμα με τη θεωρία του Αριστοτέλη, η δυσκολία περίληψης εννοιών-πραγμάτων κάτω από ταξινομητικούς κανόνες της λογικής, όπως στη μέθοδο της διατύπωσης κατηγορημάτων στη γλώσσα η οποία αγγίζει τα όρια της με τη χρήση των κατηγοριών (του Αριστοτέλη) είναι μια δυσκολία που υπερβαίνεται.

Σύμφωνα με ερευνητές όπως αναφέρει Klaus Oehler (1981), η αδυναμία του Αριστοτέλη να ανταποκριθεί στις σύγχρονες απαιτήσεις της λογικής αναφέροντας επί παραδείγματι τα ενός-τόπου (one-place) ή πολλαπλών τόπων (multi-place) κατηγορήματα (relatives), αν και αναφέρθηκε σε αυτά και καθώς φαίνεται αντιλήφθηκε τη σπουδαιότητά τους, ο Αριστοτέλης θεωρείται ότι περιορίζεται με τις κατηγορίες του λόγω του ορίου της μεθοδολογίας που του επιτρέπουν οι κατηγορίες του ως μεθοδολογικό εργαλείο.

Μερικά άλλα παραδείγματα που αναφέρονται είναι η μη διάκριση μεταξύ κατηγορήματος «μεγαλύτερο» από «μεγάλο» ή άλλες έννοιες που εκφράζουν σχέσεις με έμμεσο τρόπο. Επίσης, στο έργο οι «Κατηγορίες και Ερμηνεία» (2011) ο Αριστοτέλης σχολιάζει τις έννοιες «όμοιο» ή «σκλάβος» όχι όμως σε έννοιες όπως «ομοιότητα» ή «σκλαβιά». Σχετικά ακόμα με την ανάπτυξη της θεωρίας των κατηγοριών και συγκεκριμένα την κατηγορία ποιότητα (quality) προσδίδεται το μειονέκτημα ότι δεν αναπτύσσει συστηματικά την κατηγορία της ποιότητας ή ότι παραμένει χωρίς κίνητρο (Studtmann, 2013).

Σε κριτικές ακόμα ότι ο Αριστοτέλης δεν διατύπωσε συγκεκριμένο ορισμό για την έννοια της σχέσης αλλά μόνο την έννοια «προς τι», ή ότι δεν είχε κάποια συγκεκριμένη θεωρία περί των σχέσεων όπως υποστηρίζει ο Oehler (1981), ή ακόμα ότι δεν πίστευε στην πραγματικότητα

(reality) των σχέσεων, ο Καβαρνός απαντά ότι συμβαίνει το αντίθετο στις ίδιες ή παρεμφερείς θέσεις από άλλους μελετητές (Russell, Cornford) μέσα από την ανάλυση της εξέλιξης της θεωρίας των σχέσεων από τους Πλάτωνα, Αριστοτέλη στον Ακινάτη και τους Νεοθωμιστές (1975).

Αποτελεί ενδιαφέρον η διαπίστωση ότι η πρώτη σημειωτική θεωρία ιστορία από το έργο του Νεοθωμιστή John Poinsot “Tractatus De Signis” που μεταφράστηκε και αναλύθηκε από τον John Deely (1985), έχει κάποια κοινά στοιχεία με τη θεωρία του Peirce τη στιγμή που και ο Καβαρνός παραθέτει στην ανάλυση του για την έννοια της σχέσης (μέσα από την εξέλιξη της από τον Πλάτωνα, Αριστοτέλη και Ακινάτη) το φιλοσοφικό έργο “Cursus Philosophicus Thomisticus” μέρος του οποίου αποτελεί και η σημειωτική του John Poinsot χωρίς όμως ο Καβαρνός να αγγίζει το θέμα της σημειωτικής<sup>29</sup>.

Η έννοια και κατηγορία της σχέσης, σύμφωνα με τις παραπάνω παρατηρήσεις για την έννοια της ποιότητας (quality) οδηγεί στη διαπίστωση του ρόλου των σημείων μαζί με την έννοια της αξίας (η των αξιών γενικότερα), μαζί με μια θεώρηση για τη φιλοσοφία της ζωής, του μυαλού και της εμπειρίας (experience), με τον τελευταίο που είναι όρος δανεισμένος από τη φιλοσοφία του πραγματισμού στην πραγματιστική αισθητική (ως αισθητική εμπειρία), θεωρείται ότι μπορεί να βοηθήσει στη μελέτη ακόμα της σχέσης της φιλοσοφικής παράδοσης του πραγματισμού που ξεκίνησε από τον Peirce με τη σημειωτική όσο και την αισθητική θεωρία.

Η θεωρία για την έννοια-κατηγορία των σχέσεων πιστεύεται ότι είναι ένα μεγάλο θέμα που χρειάζεται περαιτέρω ανάλυση για την κατανόηση του στη σημειωτική, την αισθητική αλλά και τη φιλοσοφία ευρύτερα, για το λόγο ότι μέχρι σήμερα θεωρείται μάλλον απομονωμένο στο πεδίο έρευνας της μεσαιωνικής σημειωτικής (Meier-Oeser, 2011) είτε στο πεδίο των μεσαιωνικών θεωριών ειδικών μεσαιωνολόγων για την έννοια-κατηγορία σχέση (Marenbon, 2016). Οι συγκλίσεις με σημαντικούς «παίκτες» που μελετώνται στην εδώ εργασία είναι σημαντικές πέραν από γενικές αναφορές που την προϋδεάζουν<sup>30</sup>. Στη διατριβή τέτοιες

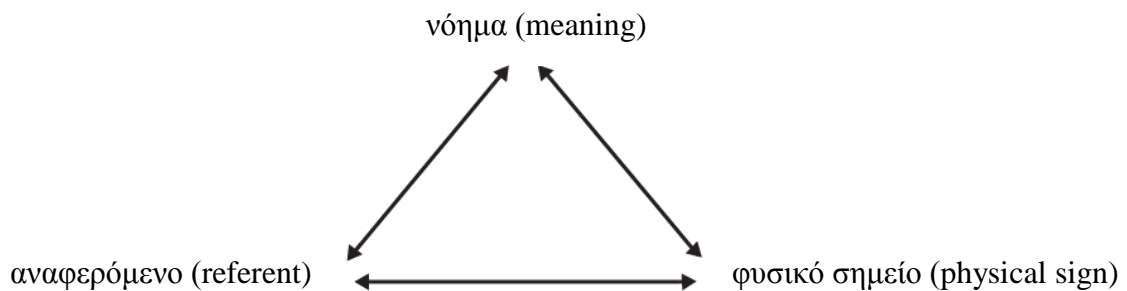
---

<sup>29</sup> Το συγκεκριμένο έργο του Poinsot αποτελεί ένα ογκώδες έργο κάποιων τόμων μέρος του οποίου αποτελεί και η μελέτη *Tractatus de Signis* (THOMISTICA, 2016).

<sup>30</sup> Στην εργασία του Brower για παράδειγμα παραθέτει το σχόλιο του David Armstrong με το εξής σχόλιο: “Philosophy has been a long time coming to grips with the category of relations . . . . It is not until the late nineteenth and the twentieth century with C. S. Peirce, William James, and Bertrand Russell that relations

συγκλίσεις υποδεικνύονται μέσα από το έργο του Καβαρνού (Cavarnos, 1975) αλλά και τον Deely με το μεσαιωνικό Poinsot αλλά και τη διασύνδεση που μελετάται - μέσα από το έργο των σημειωτικών που επιλέγονται για την ανάπτυξη του θεωρητικού υπόβαθρου εργασίας και της μεθοδολογίας έρευνας (κεφάλαια 4, 5).

Στη συνέχεια, με τη συζήτηση που ακολουθεί, η διατριβή ασχολείται σχετικά με ευρύτερα θεωρητικά προβλήματα που αφορούν την αισθητική (κεφάλαιο 4) σχετικά με προβλήματα ερμηνείας και αξιολόγησης αντικειμένων, κοινωνικών (social) και υλικών (material) τεχνουργημάτων του πολιτισμού (artifacts) που ενδιαφέρουν το εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας (κεφάλαιο 5). Σε αυτό το σημείο αξίζει όμως να αναγνωρίσουμε τις απαρχές της θεωρίας σημείων στον Αριστοτέλη σύμφωνα με τους Danesi και Perron (1999: 42) όπως αυτή περιγράφεται σύμφωνα με το πιο κάτω σχήμα-σημειωτικό τρίγωνο.



Σχήμα 3.1

Παρόμοια με το προηγούμενο παράδειγμα, το χρώμα «κόκκινο» αποτελούμενο από τους ήχους κ-ό-κ-κ-ι-ν-ο, δεν μπορεί να διανοηθεί χωρίς να σκεφτούμε: α) το φυσικό μέρος του ίδιου του σημείου (πχ τους ήχους που αποτελούν τη λέξη κόκκινο), β) το αναφερόμενο (referent) για το οποίο καλείται η προσοχή (μια κατηγορία χρώματος), 3) τη δημιουργία νοήματος για ότι το αναφερόμενο περιέχει ψυχολογικώς κάποιο προσωπικό ή κοινωνικώς δημιουργούμενος νόημα (κοινωνικό νόημα).

Μαζί με το παράδειγμα από τον Αριστοτέλη, χρειάζεται να υποδειχθεί ακόμα η καινοτόμα διάκριση μεταξύ φυσικών (μη αυθαίρετων) και συμβατικών (αυθαίρετων) σημείων από τον

---

begin (no more than begin) to come into focus. (Armstrong, 1989: 29).

Άγιο Αυγουστίνo (354-430) που στόχο είχε την εκκλησιαστική ερμηνεία βιβλικών κειμένων (Danesi & Perron, 1999: 42).

Διάφορες προσεγγίσεις για τα σημεία στις θεωρίες τους σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό εκτός από τον Peirce που αναφέρθηκε πιο πάνω υποστήριζαν και άλλοι όπως οι Peter Abelard, Thomas Aquinas, Duns Scotus, William of Ockham, όλοι σε μια προσπάθεια του κινήματος γνωστού ως «Σχολαστικισμός» (βασιζόμενοι κυρίως στο έργο του των Ελλήνων φιλοσόφων Πλάτωνα και Αριστοτέλη και Αυγουστίνου) για την έρευνα περί αλήθειας των θρησκευτικών πιστεύω και την περίπτωση που μπορεί να υποστηριχθεί κάτι αληθινό για την πίστη ανεξάρτητα από τα σημεία (signs) που την αναπαριστούν (Danesi & Perron, 1999: 43).

Σύμφωνα όμως με τον Deely μια νέα φιλοσοφία κάνοντας ένα νέο ξεκίνημα με τον Descartes γεννιέται αγνοώντας ωστόσο ένα πολύ σημαντικό θέμα της εξέλιξης της Λατινικής σκέψης όπως ο ίδιος μάλιστα ο Descartes αναφέρει, μαζί όμως και μεταγενέστεροι Λατίνοι που είναι η παράλειψη του ζητήματος της ύπαρξης (being) χαρακτηριστικής των σημείων (proper to signs) (Deely, 2001: 206).

Η σημειωτική μπορεί με λίγα λόγια να ορισθεί σαν ο τομέας έρευνας που εξερευνά τη φύση και τη λειτουργία των σημείων όπως και τα συστήματα και διαδικασίες που υποστηρίζουν τη σημειοδότηση, την έκφραση, αναπαράσταση και επικοινωνία. Όπως μπορεί να υποδειχθεί από διάφορα πολιτιστικά σημάδια (λεκτικά, οπτικά, πλαστικά, χωρικά τεχνουργήματα, κλπ), η συγκρότηση των σημείων, οι νόμοι που τα κυβερνούν, και ο ρόλος τους στην ανθρώπινη ζωή έχουν κινήσει το ενδιαφέρον σε όλες τις εποχές.

Όπως τονίζεται από τους Deely (1986) και Sebeok (1976), η ιστορία και έρευνα για τη φύση των σημείων είναι γενικότερα ένα πολύ σημαντικό ζήτημα στην ιστορία της φιλοσοφίας που μπορεί να εντοπιστεί πίσω στους αρχαίους Έλληνες, τους Χριστιανούς διανοητές και τους πατέρες της εκκλησίας, σε συγγραφείς του μεσαίωνα καθώς και σε ερευνητές και συγγραφείς στους επόμενους αιώνες που συμμετέχουν σε μια συστηματική διανοητική διεργασία που κάνει μια νέα αρχή με την πρωτοποριακή εργασία των Charles Sanders Peirce και Ferdinand De Saussure οι οποίοι αντίστοιχα θεωρούνται οι σύγχρονοι θεμελιωτές της μοντέρνας Άγγλο-Αμερικανικής αλλά και της Ευρωπαϊκής παράδοσης της σημειωτικής.

### **3.10 Η ανάγκη υπέρβασης της αισθητικής Kant, πραγματισμός και θεωρία σημείων Peirce.**

Όπως έχει αναφερθεί, η σημασία της φιλοσοφίας Kant έχει καίρια σημασία στην τροπή που παίρνουν οι φιλοσοφικές προσεγγίσεις με την αισθητική και τη φιλοσοφία στην τέχνη, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι από μόνη της επηρέασε την τροπή φιλοσοφικών προσεγγίσεων οι οποίες έχουν γενικότερα κοινωνικά αίτια και βάθος λόγω επίσης ευρύτερων κοσμοθεωριών (και αισθητικών αντιλήψεων) όπως συνέβη δυναμικά με την επίδραση της φιλοσοφίας του ορθολογισμού με κεντρικό εκπρόσωπό τον Rene Descartes. Ο Kant εξάλλου επηρεάζεται από το πνεύμα του Διαφωτισμού και τον ίδιο τον Descartes, περίοδο που χαρακτηρίζεται από το λατινικό γνωμικό του δεύτερου το οποίο εκφράζει και τον Kant: «τόλμησε να είσαι σοφός» ή «τόλμησε να γνωρίζεις» (Kant, 1984).

Οι επιρροές όμως από την Ελληνική φιλοσοφική σκέψη και τη μεσαιωνική φιλοσοφία στον Peirce έχουν ιδιαίτερη επιρροή στη διαμόρφωση της φιλοσοφίας του, ειδικά στη φιλοσοφική παράδοση του πραγματισμού και την αλληλένδετη με αυτήν θεωρία σημείων που σήμερα θεωρείται μάλλον η περισσότερο ανεπτυγμένη και συστηματική θεωρία σημείων που έθεσε τις βάσεις για τις εξελίξεις στον τομέα (εκτός της σημειολογίας Saussure), αν και από την άλλη η σκέψη του όμως είναι αρκετά αφαιρετική και περίπλοκη σε τέτοιο βαθμό που να προκαλεί διστάμενες απόψεις στους μελετητές.

Η συγγένεια σκέψης του Peirce με τη φιλοσοφίες Πλάτωνα και Αριστοτέλη που αναφέρεται στις εργασίες μελετητών όπως οι Hocutt (1962), Parret (1994), Smith (1972) πιστεύεται ότι είναι πολύ σημαντικό θέμα που έχει πολλά κοινά σημεία με την πρωτο-αισθητική και πρωτο-σημειωτική των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων όπως και τη βυζαντινή φιλοσοφία και θεολογία αν μπορούν να ονομασθούν έτσι οι θεωρίες τους που καταπιάνονται με αισθητικά και σημειωτικά ζητήματα πριν τη δημιουργία της αισθητικής και σημειωτικής ως αυτόνομων κλάδων.

Ωστόσο αν και ζητήματα που περιστρέφονται γύρω από χριστιανικές ιδέες, τη φιλοσοφία και την αισθητική της τέχνης θεωρείται ότι χρειάζονται εξ αντικειμένου έρευνα, πιστεύεται ότι με μια διεξοδική ανάλυση και επεξεργασία θεμάτων με τη βοήθεια της αισθητικής και της σημειωτικής θεωρίας με μια έρευνα στηριζόμενη στον πραγματισμό και θεωρία σημείων του Peirce και Morris (αλλά και την πολιτιστική σημειωτική Lotman), παράλληλα με τη μελέτη της βυζαντινής και Ελληνικής φιλοσοφίας, πιστεύεται ότι μπορεί να ριχθεί φως τόσο σε

φιλοσοφικά προβλήματα (όπως από την αισθητική) όπως όμως και θεωρητικά προβλήματα στην επιστημονική έρευνα με μια νέα οπτική (πχ. το πρόβλημα για το σχεδιασμό και αξιολόγησης στο VH, δημιουργίας νοήματος και αισθητικής εμπειρίας).

Ενώ προηγουμένως αναφέρθηκε η σημειωτική παράδοση που προέρχεται από τον Saussure συγκρίνοντας την με τη φιλοσοφία Kant, εδώ χρειάζεται ιδιαίτερος να γίνει μια υπόμνηση της διαφορετικότητας που εντοπίζει ο Deely μεταξύ της θεωρίας σημείων του Peirce και του Saussure. Σύμφωνα με τον Deely (2015), η διαφορετική προσέγγιση Peirce με τον Saussure ξεπερνά τη δυαδική έννοια του σημείου (την αλληλεπίδραση μεταξύ του σημαίνοντος και τους σημαινόμενου – signifier, signified)· στον Peirce, η χρήση ενός τριαδικού μοντέλου βασίζεται ακριβώς στην έννοια της σημειοδότησης (signification) σε αντίθεση με την αποσαφήνιση (stipulation) που υποστηρίζει το γλωσσολογικό μοντέλο του Saussure (Deely, 2015: 72).

Παρόλο όμως που υπάρχουν διαφορές μεταξύ των δύο θεωριών αλλά και κοινά στοιχεία (βλ. Deledalle, 2001: 107), (Sonesson, 2010: 159), ο στόχος δεν είναι να καταλάβουμε γενικά με ότι εννοείται χρησιμοποιώντας τον όρο σημείο αλλά σε μια πιο σύνθετη κατάσταση που μπορεί να συγκριθεί με την έρευνα ενός ζωολόγου που θέλει να απαντήσει στο νόημα που περικλείει η λέξη «ψάρι» σχετικά με το αν μπορεί να υποδείξει τα ψάρια ως μια από τις πιο εξαιρετικές κατηγορίες των σπονδυλωτών (Deely, 2015: 87).

Οι προεκτάσεις αγγίζουν όπως θα υποδειχθεί στη συνέχεια μια φιλοσοφικώς προσκείμενη σημειωτική θεωρία με στοιχεία από τη βίο-σημειωτική (biosemiotics) (Deely, 2015: 85) όπως και την πολιτιστική σημειωτική Lotman διακείμενη με τη μελέτη της έννοιας της αξιολόγησης (axiology) στη σημειωτική και την αισθητική θεωρία από τον Morris (1964).

Μια άλλη όμως βασική διαφορά που ενδιαφέρει ιδιαίτερα τους σκοπούς της διατριβής υποστηρίζεται ότι βρίσκεται στη φιλοσοφία του πραγματισμού (pragmatism) σχετικά με την κατανόηση της λεπτής αλλά πολύ σοβαρής διάκρισης μεταξύ της εκδοχής πραγματισμού που υποστηρίζει ο Peirce, σε αντίθεση με περισσότερο δημοφιλείς και γνωστούς συνεχιστές της θεωρίας που ο ίδιος που πρώτος εμπνεύστηκε, θεωρώντας μαζί απαραίτητα τις προεκτάσεις της αλληλένδετης με τον πραγματισμό θεωρίας σημείων που ανέπτυξε.

Η σημαντική αυτή διαφορά θεωρείται ότι βρίσκεται στην πιο γνωστή ιδέα που υποστηρίζει η φιλοσοφία του πραγματισμού σχετικά με το κύρος της γνώσης όπου σύμφωνα με τον William James ότι αληθινές χαρακτηρίζονται οι κρίσεις που μας είναι χρήσιμες για τις



ανάγκες της ανθρώπινης ζωής, και ότι αν κάτι είναι ωφέλιμο και μας εξυπηρετεί αυτό τότε είναι το αληθινό (Κελεσίδου κα., 1978: 77).

Η αντίληψη του Peirce για τον πραγματισμό που πρώτος εμπνεύστηκε τον οδήγησε σε μια διάσταση απόψεων με άλλους πραγματιστές που ακολούθησαν (William James, John Dewey, F.C. Shiller) ωθώντας τον στην ανάγκη δημιουργίας ενός διαφορετικού όρου «pragmaticism» (σε αντίθεση με τον κοινό όρο pragmatism που πάλι όρισε πρώτος) θέλοντας με τον νέο όρο να δηλώσει τη διαφορετικότητα του δικού του πραγματισμού από την πιο διαδεδομένη θεωρία πραγματισμού που επικράτησε και μαζί την αντίθεση των θέσεων του σε σχέση με τους άλλους πραγματιστές που ακολούθησαν.

Η διάσταση των θέσεων με τους αναφερόμενους πραγματιστές θεωρείται ότι βρίσκεται σε λεπτές αλλά καίριες διαφορές οι οποίες πιστεύεται ότι χρειάζεται να διακριβωθούν και να επισημανθούν ειδικότερα επίσης σε σχέση με την αισθητική Kant και την υποστηρισθείσα υπέρβαση της, ζήτημα που όπως υποστηρίζεται έχει καίρια σημειωτική βάση. Η κατανόηση του ειδικού αυτού προβλήματος, πιστεύεται ότι μπορεί να αποσαφηνίσει καλύτερα το ρόλο των σημείων στην τέχνη αλλά και της τεχνολογίας όπως και της επιστήμης καθώς και τη διαλεύκανση της συνέργειας τους (σημεία - επιστήμη - τεχνολογία), παράλληλα με τα αισθητικά προβλήματα που ερευνώνται, ειδικά όμως υπό την αίρεση του κυριότερου θέματος που ενδιαφέρει τη διατριβή - την ερμηνεία και αξιολόγηση των αντικειμένων του πολιτισμού και της τέχνης που θεωρείται το σημαντικότερο ζήτημα στο εφαρμοσμένο πλαίσιο της εργασίας.

Η βασικότερη διαφορά της εκδοχής του πραγματισμού - “Pragmaticism” από τον Peirce σε αντιδιαστολή με τον πιο κοινό πραγματισμό από άλλους πραγματιστές, σύμφωνα με την Petrilli (2004), μπορεί να συνοψιστεί στην ιδιαίτερη προσήλωση του πρώτου στη δημιουργία νοήματος, με όρους ενός γενικού κανόνα (law) συμπεριφοράς ανεξάρτητα από ειδικές περιστάσεις δράσης (action), ο οποίος βασίζεται σε μια θεωρία νοήματος (meaning) η οποία να είναι γενική (general) και κοινόχρηστη (communal) και όχι απλά ατομική (Petrilli, 280).

Ο Peirce περιγράφει τη δημιουργία νοήματος και γνώσης σε συνάρτηση με την πρακτική επιβεβαίωση της αλήθειας κάποιας δήλωσης (assertion) με τη βοήθεια της γλώσσας. Εδώ διακρίνεται το σημείο τομής με τη θεωρία του Αριστοτέλη για τη γλώσσα και τις κατηγορίες που προκύπτει από τη σύλληψη αισθητών αντιλήψεων των πραγμάτων αλλά και την

αντίληψη του Peirce για τον ορθό πραγματισμό με μια βασική διαφορά με τον James που είναι όμως καθοριστικής σημασίας.

Για μια καθαρή κατανόηση των πραγμάτων που εμπίπτουν στην αντίληψη από τις αισθήσεις, πρέπει να γίνουν κατανοητές παράλληλα οι επιδράσεις και οι πρακτικές επιπλοκές στη ζωή του ανθρώπου στο περιβάλλον που ζει σύμφωνα με μια θεωρία νοήματος του Peirce αλλά και το *maxim* πραγματισμού του όπως αυτό εκφράζεται με τον ακόλουθο ορισμό:

«Αναλογιστείτε τι επιδράσεις, οι οποίες πιθανόν μπορεί να έχουν πρακτικές συνέπειες, τις οποίες διανοείστε για το αντικείμενο της σύλληψης μας ότι μπορεί να έχει: έτσι, η σύλληψη των επιδράσεων αυτών είναι το όλον της διάνοησης μας για το αντικείμενο αυτό» (Peirce, 1878/1992: 132).

Για μια λεπτή αλλά καίριας σημασίας διαφορά στο έργο του Peirce με τον James, ο Peirce κατηγορήσε εμφατικά τους «απαγωγείς τις θεωρίας» του ανάμεσα σε αυτούς και τον Dewey<sup>31</sup> ότι η δημιουργία νοήματος σύμφωνα με το *maxim* πραγματισμού του Peirce ότι αυτή πρέπει να είναι κοινόχρηστη και όχι ατομική, με τον Peirce να υποστηρίζει ότι η σημασία μιας λέξης ή σκέψης προκύπτει με τη διαμεσολάβηση των σημείων η οποία χρειάζεται λογική ερμηνεία, ότι μοιράζεται μεταξύ ανθρώπων, απαιτεί την επικοινωνία όπως όμως και κανόνες (όπως γίνεται με το σχηματισμό προτάσεων).

Ο James αντίθετα, παρόλο ότι χρησιμοποίησε πρώτος το *maxim* του Peirce στον ορισμό της φιλοσοφίας του πραγματισμού και που έκανε έτσι δημοφιλή τον πραγματισμό, ένα *maxim* που αναπροσδιορίζεται όμως αργότερα από τον Peirce και προσαρμόζεται καλύτερα στη θεωρία σημείων του, το αρχικό μόντο βασιζόταν σε μια νομιναλιστική αντιμετώπιση μιας ταύτισης της δημιουργίας νοήματος στη φιλοσοφία του πραγματισμού με την πρακτική επιτυχία - *per se*. Η φιλοσοφία όμως του Peirce που αναπροσαρμόζεται αργότερα σε ένα

---

<sup>31</sup> Η κριτική του Peirce βασίζεται σε μια διαφορετική θεώρηση για τη λογική του ιδίου και το ρόλο της στη διεξαγωγή ερευνών και πειραμάτων είτε ακόμα για οποιοδήποτε θέμα που απαιτεί τη διαδικασία εξαγωγής νοήματος όπως και τη διαδικασία αξιολόγησης διαφορετικών ερευνητικών ερωτημάτων (*inquires*) ει δυνατόν με αντικειμενικά κριτήρια. Η θεωρία του Peirce αν και δεν αλλάζει σχετικά με τη μη αποδοχή της ψυχολογίας (όπως και στον James), σχετικά με τη φυσιογνωστική (*naturalistic*) εκδοχή της λειτουργίας της λογικής βασισμένης στην εξελικτική βιολογία και τη ψυχολογία, η θέση του Peirce τροποποιείται μετά το 1902 (Hookway, 2010).

μεταφυσικό ρεαλισμό, είναι μια φιλοσοφία ρεαλισμού και όχι νομιναλισμού<sup>32</sup> με μια σημειωτική λογική που βασίζεται στο κοινόχρηστο (communal) του νοήματος, ενώ ο James με το νομιναλισμό και τον εμπειρισμό που χαρακτηρίζουν το δικό του πραγματισμό τείνει προς τον ατομικισμό (Hoopes, 1998: 55).

Με τα δεδομένα όμως αυτά, η εξέλιξη του πραγματισμού του Peirce συνδεδεμένου με μια θεωρία για τη γνώση μετασχηματίζεται και από τον Dewey που θεωρεί ότι, ότι είναι χρήσιμο έχει νόημα και είναι και καλό με κέντρο πρώτα το άτομο και για την κοινωνία χωρίς κάποια πίστη σε μια «υποθετική καθολικότητα» (Dewey, 1904). Η φιλοσοφία Dewey που συγκαταλέγει αισθητική και εκπαιδευτική φιλοσοφία, και τα δύο μαζί στο έργο του Dewey, υπηρετούν μια νατουραλιστική μεταφυσική που μεταστρέφει την απονομή αξίας σε σταθερές σε όλα πεδία γνώσης σε μια πλουραλιστική εργαλειακή διαδικασία αναμόρφωσης των αξιών και νοημάτων σε μια δημοκρατική διαδικασία (Friedman, 2011).

Ο Peirce υποστηρίζει αντίθετα μια καθολικότητα στη βάση της δημιουργίας νοήματος και αξιών στηριγμένη σε ένα σχολαστικό ρεαλισμό, όπου παρά την πρακτική ωφελιμότητα την οποία και ο ίδιος υποστηρίζει (όπως και η δημιουργία γνώσης στους James και Dewey), η όποια ωφελιμότητα και γνώση διαπνέονται από μια τέτοια αντικειμενικότητα που μπορεί να έχει μεταφυσική αναφορά όπως όμως και θεολογικό υπόβαθρο.

Ο James το ίδιο, αναπτύσσει την ιδέα δημιουργίας νοήματος από τον πραγματισμό όπως και ο Dewey αλλά και ο F.C.Schiller (που επηρεάζονται πολύ από τον James), στη βάση όμως του ανθρωπισμού και μιας θεωρίας της γνώσης που δεν έχει άμεσο δεσμό με τη θρησκεία ή με τη μεταφυσική που αν και δεν απορρίπτονται ευθέως ούτε η ιδέα του Θεού, ούτε η μεταφυσική, απορρίπτονται όμως τα πρότυπα-standards αντικειμενικότητας (F.C.Schiller, 2008).

(Αυτό όμως πρέπει να λεχθεί ότι συμβαίνει σε αντίθεση με το ενδιαφέρον του James για τη θρησκεία (1985) και ότι εξελίσσεται από την επίδραση του νατουραλισμού (naturalism) που

---

<sup>32</sup> Ο ρεαλιστής όπως και ο νομιναλιστής δεν αρνούνται την εξωτερικότητα των πραγμάτων στο ανθρώπινο μυαλό, αλλά ο ρεαλιστής πάει πάρα πέρα από το νομιναλιστή στο ότι υποστηρίζοντας την πραγματικότητα των καθόλου όντων (universals) και την πιθανότητα κάποιας κοινής φύσης η οποία μπορεί να μοιράζεται από μια ομάδα διαφορετικών καθέκαστων όντων (particulars). Ο νομιναλιστής, το λάθος του οποίου εντοπίζει ο Peirce, γιατί υπήρξε και αυτός σε κάποιο βαθμό, είναι η επιμονή στην πραγματικότητα των πραγμάτων εξωτερικά του ανθρώπινου μυαλού εις βάρος της πραγματικότητας της κοινής τους φύσης, ή των καθόλου (Ika, 2002).

ήταν ένα κεντρικό θέμα στην αισθητική και φιλοσοφία Dewey, σε αντίθεση όμως με τον νατουραλισμό του Ralph Emerson που είχε πρώτιστα αναφορά τη θρησκεία εξυπηρετώντας έτσι τους σκοπούς του προγράμματος του πραγματισμού όπου ο πιο σημαντικός του στόχος ήταν η καλύτερευση της Αμερικανικής κοινωνίας (Friedman, 2011: 64)).

Και ο F.C.Shiller υποστηρίζει σύμφωνα με τις θέσεις του James τη σχετικότητα της γνώσης όπως συμβαδίζει με την προσωπική ή κοινωνική χρησιμότητα, ενώ ο Dewey επονομάζει το δικό του πραγματισμό ως «πειραματισμό» (experimentalism), ή «ινστρουμενταλισμό» (instrumentalism). Ο πειραματισμός και ινστρουμενταλισμός του Dewey στηρίχτηκε στην έννοια της εμπειρίας (experience) (που υπήρχε και στον Peirce<sup>33</sup>) βλέποντας τις ιδέες στη νόηση σαν εργαλεία πειραματισμού με το στόχο τη βελτίωση της ανθρώπινης εμπειρίας (Biography.com Editors, 2016). Διερμηνεύουν έτσι τον πραγματισμό καθαρά με όρους χρησιμότητας και της γνώσης θεωρώντας ότι βασίζεται στις υποκειμενικές ανάγκες δράσης (action) και των συναισθημάτων (emotions). Για τον James, οτιδήποτε έχει ικανοποιητικές (satisfying) πρακτικές επιδράσεις είναι αληθινό μια άποψη που τον οδήγησε να τονίσει την πρακτική αξία της θρησκευτικής πίστης, «τη θέληση του να πιστεύεις», και «τους λόγους (reasons) της καρδιάς».

Η ιδέα δημιουργίας γνώσης και νοήματος (με καταγωγή όπως αναφέρθηκε τον Peirce) ήταν σημαντική για τον Dewey ως προς τους τρόπους που ο άνθρωπος μπορεί να κατανοήσει και να συνδεθεί με τον κόσμο γύρω του. Ένα σημαντικό μέρος της φιλοσοφικής του θεωρίας επεκτείνεται σχετικά με τις δυνατότητες της ανθρώπινης σκέψης στην εκπαιδευτική έρευνα γι' αυτό και σήμερα αναγνωρίζεται ο κατ' εξοχήν πραγματιστής εκπαιδευτικός φιλόσοφος.

Εντούτοις, σύμφωνα με κάποιους ερευνητές ο Peirce, μετά από μια καλύτερη κατανόηση της φιλοσοφίας του (πέραν της περιπλοκότητας της) αυτός θα έπρεπε κατακρίβεια να θεωρείται ο εξέχων εκπαιδευτικός φιλόσοφος με τη θεωρία του να έχει πρακτική χρησιμότητα για τη βελτίωση των γνωστικών δυνατοτήτων τόσο σε νεότερους αλλά και σε γηραιότερους εκπαιδευόμενους σε διάφορα επίπεδα γνώσης (Chiasson, 2005: 26).

---

<sup>33</sup> Η έννοια της εμπειρίας, για τον πραγματιστή, σχετίζεται με την επιβεβαίωση της αλήθειας για τη γνώση σε διάφορα αντικείμενα γνώσης σύμφωνα με την κοινή λογική (common sense) και την υπάρχουσα γνώση όπου «το αναμφισβήτητο» είναι στην πραγματικότητα γεγονός μέχρι αποδείξεως του αντιθέτου από κάποια γεγονότα που επιβεβαιώνονται από την εμπειρία αλλά και την έρευνα (inquiry) (βλ. Ika, 2002:133).

Εκπαιδευτικοί και ερευνητές όπως οι Chiasson Phyllis και Hansjörg Hohr (2012), (2013), ερευνητές που μελέτησαν τη θεωρία του Peirce, αναγνωρίζουν την ανωτερότητα της θεωρίας Peirce έναντι του Dewey στην εκπαίδευση λόγω της εφαρμοστικότητας της αλλά και τις προοπτικές που έχει στην εκπαιδευτική φιλοσοφία (Phyllis), όπως όμως και αρνητικά από τον Dewey (Hohr). Στον Peirce πρέπει ειδικά να αναγνωριστεί ο ρόλος των σημείων αλλά και του πραγματισμού ότι μαζί μπορούν να εκληφθούν σαν μια κατάλληλη θεωρία και αρχή (πραγματισμός) για την κατανόηση δημιουργίας νοήματος στην έρευνα (inquiry) σε διάφορες επιστήμες αλλά και πεδία όπως η εκπαίδευση, η αισθητική και η τέχνη.

Για την αισθητική ο Peirce είχε πολλές ιδέες οι οποίες αν και θα μπορούσαν να συνθέσουν μια συστηματοποιημένη φιλοσοφία ως μια κανονιστική επιστήμη “normative science”, δεν προχωρεί σε μια ολοκληρωμένη θεωρία, σε αντίθεση με τον Dewey που το κάνει και με τις δύο (αισθητική και εκπαίδευση), κυρίως διαμέσου της έννοιας της εμπειρίας (experience).

Τη σημαντική έννοια κατά τα’ άλλα της αισθητικής εμπειρίας, ο Dewey την εμπλέκει όπως θα υποδειχθεί στη συνέχεια στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του πραγματισμού με μια επιφανειακή και αφιλοσόφητη θεωρία σημείων με αρνητικές προεκτάσεις στην αισθητική θεωρία με πολλά κοινά με τα κινήματα του μεταδομισμού και μεταμοντερνισμού μαζί με τις δικές τους αντιλήψεις και θεωρίες για τα σημεία αλλά όπως θα υποδειχθεί και την μοντέρνα σημειωτική θεωρία και το ενδιαφέρον της για τη βιοσημειωτική ή το zoosemiotics.

Σύμφωνα με τις διαπιστώσεις στη διατριβή το ίδιο μπορεί να λεχθεί και με τους άλλους αναφερόμενους πραγματιστές φιλόσοφους όπως τον Richard Shusterman και τον F.C.S.Shiller πλην όμως από τον Charles Morris και τον William James, υποστηρίζοντας ειδικά για το δεύτερο ότι παρά τις αρνητικές επιπλοκές που επέφερε η ιδέα του πραγματισμού (ειδικά μέσα από την επιρροή του), όταν ο Peirce διαφοροποιεί τον πραγματισμό του αλλά και τη σημειωτική του θεωρία λόγω των επικρατουσών ιδεών, πρέπει να θεωρηθεί ότι έρχεται περισσότερο κοντά στην φιλοσοφία του James.

Ο James από την άλλη, επηρεασμένος από μια πραγματιστική θεωρία του μυαλού από τον Peirce, χρησιμοποιεί παραδείγματα από την αισθητική και την τέχνη υποστηρίζοντας ότι, ότι προσλαμβάνουμε με την εμπειρία (experience) δεν είναι κάτι σταθερό και δοσμένο, αλλά ένα προϊόν της ανθρώπινης επιλογής όπου η διαδικασία της επιλογής περιλαμβάνει διαφορετικά επίπεδα παρομοιάζοντας την διαδικασία αυτή με τη δημιουργία τέχνης, επειδή τα κριτήρια επιλογής είναι κατά μεγάλο μέρος αισθητικά (Shusterman, 2011).

Ο James από τον οποίο επηρεάστηκε ο Dewey ιδιαίτερος όπως και ο Shusterman, μέσα από το έργο του, ειδικά από το «Principles of Psychology» (James, 1890) περιλαμβάνει μια τριμερή διάκριση όμοια περίπου με αυτήν που παρουσιάζεται στην τριλογία των κριτικών του Kant: “The Critique of Pure Reason,” “The Critique of Judgment” (όπου ο Kant αναλύει την αισθητική) και το “The Critique of Practical Reason” (James, 1980: 355) όμοια ακόμα σε πολλά με τις κατηγορίες του Peirce αλλά και με σημαντικές διαφορές με τον Kant.

Για παράδειγμα η πρακτική και χρηστική πρόσληψη της τέχνης και η επιθυμητική της διάσταση, η υπεραπλούστευση αυτών που δίνουν οι αισθήσεις με κάτι το συμφωνημένο, η απόλυτα διανοητική ετυμηγορία της τέχνης, η εννοιολογική κρίση της αλήθειας στην τέχνη, σε αυτά ο Kant ήταν αντίθετος. Ο Shusterman δείχνοντας ότι και αυτός επικροτεί επιλεκτικά ιδέες του Kant, παρά την κριτική του James προς τον Kant, όσο και από τον Dewey, αναφέρει ότι ο James δίνει έμφαση σε ιδέες του Kant όπως για την αισθητική απόλαυση (aesthetic pleasure) και την εμπειρική ιδιαιτερότητα των αισθητικών αντιδράσεων ότι δεν πρέπει να ελαττώνονται σε κάποιο εννοιολογικό ορισμό.

Κατά τη γνώμη μας, ο James αφομοιώνοντας αρνητικά στοιχεία από την αισθητική Kant, όπως συμβαίνει αργότερα με την εξέλιξη της αισθητικής και την επιρροή του πραγματισμού δυστυχώς στην πορεία εξέλιξης της προσδίδονται επιρροές με αρνητικό πρόσημο στις υπό μελέτη αισθητικές θεωρίες που επηρεάστηκαν από τον James (Dewey, Shusterman κ.α.) και τις κύριες αισθητικές έννοιες που αναφέρονται στην εργασία (κεφάλαιο 4).

Σύμφωνα με τον Shusterman, ο James παρά την κριτική για μια αντιαισθητική προσέγγιση του Kant, τον οποίο αντιλαμβάνεται θρονιασμένο στο επίκεντρο της γερμανικής αισθητικής και τη γερμανική φιλοσοφία ως κυριευμένη από αποχωνωτικό jargon που συσκοτίζει παρά να φωτίζει τη φιλοσοφία, η ιδιαιτερότητα της αισθητικής κρίσης (aesthetic judgment) που αρνείται κάποιον εννοιολογικό ορισμό και τη γενίκευση, ειδικά όμως και η θέση Kant για τα αισθήματα ευχαρίστησης ή μη ευχαρίστησης (pleasure-displeasure), επέδρασαν στον James που ενώ επιμένει επίσης κατά της απομυθοποιημένης προσέγγισης της τέχνης, πιστεύει παράλληλα στην ιδιαιτερότητα που θα μπορούσε ίσως να αποκτήσει μια θεώρηση για την τέχνη μαζί με μια συναισθηματική διάσταση της αισθητικής της αξίας (Shusterman, 2011).

Έτσι και η περίπλοκη, συνεργατική λειτουργία βασισμένη στις διαφορετικές διανοητικές και συναισθηματικές δυνάμεις του ανθρώπου (όπως φαντασία, κατανόηση, στοχαστική κρίση και συναίσθημα), ήταν στοιχεία που δέχεται ο James παρά την εξεφρασμένη αντιπάθεια του

στην αισθητική του Kant, παρόλα αυτά ο James αποθαρρύνεται από του να ασχοληθεί με κάποια συστηματική πραγματεία για την αισθητική. Το ενδιαφέρον και η αγάπη του για την τέχνη χρειάζεται πάλιν να τονισθεί σχετικά με την εξέλιξη της θεωρίας του αφού ενώ ξεκίνησε σπουδές στην τέχνη τελικά τον κέρδισε η επιστήμη.

Ο James πίστευε ότι η αισθητική δεν μπορεί παρά να προσφέρει μόνο αφαιρετικές αρχές και γλωσσικά κριτήρια που έχουν αντίκρισμα μόνο σε ανώνυμες σχετικές ποιότητες (nameless relational qualities) που κάνουν όμως πάλι την αισθητική εμπειρία τόσο δυνατή και τα έργα τέχνης τόσο διαφορετικά μεταξύ τους σε αξία και πνεύμα, παρόλο που το καθένα πολλές φορές μπορεί να περιγράφεται με παρόμοιους όρους. Έτσι και για τον Dewey, στην αισθητική εμπειρία, τα γλωσσικά σύμβολα (σημεία) δεν μπορούν να ανταποκριθούν στην πληρότητα που η γλώσσα εκφράζει με την πλουσιότητα της σκέψης, ενώ δεν υπάρχει κάποιο όνομα να περιγράψει την «άμεση ποιότητα» (immediate quality) που μπορεί να γίνει αντιληπτή από την αισθητική εμπειρία των έργων τέχνης.

Σε κάθε περίπτωση όμως, και πάλι, τον James ενδιαφέρει η διαδικασία της ανθρώπινης επιλογής (human selection)<sup>34</sup>, η οποία όμως όπως και τον Kant βασίζεται στο προσωπικό γούστο όπως και η δημιουργία στην τέχνη, ενώ όπως και στον Dewey η έννοια της ανώνυμης άμεσης ποιότητας θεωρείται *ενοποιός* (unifying) και πως συνενώνει τα αμέτρητα ερεθίσματα από τις αισθήσεις σε μια συνεκτική εμπειρία. Ποια είναι όμως αυτή η ενοποιός ποιότητα που ενώνει τα δεδομένα των αισθήσεων και δημιουργεί την αισθητική εμπειρία που στηρίζει την κατανόηση αξιολόγηση των έργων τέχνης και που θα μπορούσε ακόμα να απαντήσει και σε ερωτήματα από τη φιλοσοφία αλλά και την επιστήμη γενικότερα;

Για τον James, η διαδικασία κατανόησης και λειτουργίας του μυαλού με τη σκέψη βασίζεται καθαρά στην προσωπική συνείδηση η οποία είναι αισθητώς συνεχόμενη (sensibly continuous), σαν ποτάμι που ενώνει τα αισθήματα (feelings) που είναι όμως πολύ πιο περίπλοκα από την ουσιώδη εικόνα ή το όνομα που δίνεται στη συνείδηση. Το ποτάμι των αισθημάτων, που μπορούν να κατανοηθούν ως «*αισθήματα σχέσης*» (feelings of relation) ή «*αισθήματα μεταβολής*» (feelings of tendency), ή «*άλλες ανώνυμες καταστάσεις και ποιότητες*» όπως παρομοιάζει ο James τις αισθήσεις, συναπαρτίζουν ένα δυσδιάκριτο

---

<sup>34</sup> Ένα από τα βασικά επιχειρήματα της θεωρίας του James στο οποίο βασίζονται η επιστημολογία και φιλοσοφία μυαλού που υποστηρίζει είναι ότι ο κόσμος όπως τον προσλαμβάνουμε μέσα από την εμπειρία δεν είναι σταθερός, ανεξάρτητος και αμετάβλητος.

«φωτοστέφανο» ενός συγκείμενου (context) το οποίο βοηθά στη σύσταση νοήματος και ποιότητας αυτού που βιώνουμε με την εμπειρία.

Έτσι και για τον Dewey, η αισθητική εμπειρία δεν μπορεί να περιγραφεί απλά και μόνο μέσω της γλώσσας και των συμβόλων διότι αν ονομασθεί και ορισθεί επακριβώς χάνει την άμεση ρέουσα συνοχή της (όπως σαν ένα ποτάμι σχέσεων ποιότητων) διότι μετατρέπεται πια σε ένα προκρινόμενο αντικείμενο. Η ενότητα που προσδιορίζει την αισθητική εμπειρία έχει ατομική λειτουργία για τον καθένα και καθώς έμμεση όπως υποστηρίζεται ότι είναι, ενώ μπορεί να αναλυθεί στις διακρίσεις του συναισθήματος, πρακτικού και διανοητικού για τους Dewey και Shusterman δεν είναι εξολοκλήρου συναισθηματική (emotional), ούτε πρακτική (practical), ούτε διανοητική (intellectual) (Dewey, 1934, 44).

Αναγνωρίζοντας την, αν και απροσδιόριστη η ρέουσα αυτή ενότητα που παρέχεται μέσω των αισθήσεων, ή αλλιώς ένα «φωτοστέφανο των αισθανόμενων σχέσεων» (the halo of felt relations) ή «ψυχικός υπαινιγμός...ή μια παρυφή» που διέπει τις συγκεκριμένες ιδιότητες που εκφράζονται στις γλωσσικές περιγραφές για το αισθητικό αντικείμενο και που χαρακτηρίζει την εμπειρία έχει κάποιος μαζί του, η εμπειρία της άμεσης ενοποιού ποιότητας (ή σχετικής αξίας) δεν αφορά τα αντικείμενα τέχνης μόνο, αλλά και άλλα πεδία (discourses) με τα δικά τους αντικείμενα. Ακόμα, η σχετική ενοποιός ποιότητα που είναι έτσι απαραίτητη σύμφωνα με τον Shusterman, για οτιδήποτε αφορά τη συνεκτική σκέψη και που παρέχει το θεωρητικό υπόβαθρο της αισθητικής Dewey (που εμπνέεται από τις ψυχολογικές θεωρίες James) είναι επίσης συναφής με τη θεωρία του James για τα συναισθήματα (emotions) (Shusterman, 2011: 352).

Ανεξάρτητα όμως από την αντίληψη της σχετικής ενοποιού ποιότητας για τον προσδιορισμό της έννοιας της αισθητικής εμπειρίας και το ρόλο της στη δημιουργία γνώσης, ο Shusterman απορρίπτει τον ενοποιό της ρόλο για την κατανόηση της τέχνης, αναφέροντας την αντίθεση του όχι μόνο στο πρακτικό (practical), το επιθυμητικό (appetitive) και το απλώς το συμφωνημένο από της αισθήσεις, αλλά και το διανοητικό σε σχέση με εννοιολογικές κρίσεις για την εύρεση της αλήθειας (Shusterman, 2011: 355), διαπιστώνοντας όπως και ο Dewey ότι τέτοιες προσπάθειες πρέπει να ξεπεραστούν.

Η λεγόμενη διαπεραστική ποιότητα (pervasive quality) όπως την ονομάζει ο Dewey συσχετίζοντας την και αυτός με το συναίσθημα όπως και ο James (Dewey, LW 247), είναι πολύ σημαντική στη δημιουργία της ολοκληρωτικής εμπειρίας (consummatory experience),



μια εμπειρία που θεωρείται ολοκληρωμένη μόνο όταν έχει σημαντικές επιδράσεις στην ανθρώπινη ζωή σαν εμπειρία ζωής που φθάνει στην ολοκλήρωση (consummation) στην προσωπική ζωή του καθενός περιλαμβάνοντας όμως για τον Dewey μόνο το υλικό (material) αντικείμενο της εμπειρίας. Τότε και μόνον τότε το αισθητικό καθορίζει μια εμπειρία πέρα από κάποια κοινή εμπειρία σαν «η εμπειρία» (an experience).

Δυστυχώς όμως, η ενοποιός αυτή ποιότητα για την οποία γίνεται λόγος και η διασύνδεση της με την έννοια της εμπειρίας (experience), αν και για τις δύο έννοιες θεωρείται ότι δεν αφορούν απλά την τέχνη αλλά πολλές πλευρές της έρευνας σε διάφορες επιστήμες, ο James αποφεύγει να προσεγγίσει την αισθητική και καταφεύγει στη λύση του πραγματισμού (αν και όχι ακριβώς τον πραγματισμό του Peirce ο οποίος όπως αναφέρθηκε τον επανατοποθετεί): τη θεωρία δηλαδή ότι το κριτήριο της αλήθειας δεν είναι η διατύπωση ιδεών για μια αλήθεια που βρίσκεται εκεί έξω αν είναι σωστή ή λάθος αλλά εάν αυτή είναι χρήσιμη. Αυτό αποτελεί τη λύση όμως όχι για ένα ορισμό της αξίας αλλά για την πιο εύκολη λύση που είναι η εμπειρία για το τι έχει νόημα απλά για την ευχαρίστηση της σύμφωνα με άλλους πραγματιστές. Ωστόσο ο James είχε πιο αγνές προθέσεις με τη θεωρία του αν και όπως φαίνεται άλλοι πραγματιστές χρησιμοποίησαν τις ιδέες το, όπως και του Peirce με άλλες προϋποθέσεις.

Το πρόβλημα που θεωρείται ότι υπάρχει έτσι στην αισθητική με τον Kant, ο Shusterman προσπαθεί να ξεπεράσει όπως και οι άλλοι πραγματιστές με τη θεωρία του πραγματισμού. Στην περίπτωση του Dewey, η αντιμετώπιση για τη θεωρία και έρευνα στην αισθητική αλλά και την εκπαίδευση γίνεται μέσα από την ιδέα της υπέρβασης που μπορεί να προσφέρει εκτός από τον πραγματισμό η πίστη στο νατουραλισμό (μετά από την επιρροή της θεωρίας της εξέλιξης του Darwin) μια θεωρία για την ανθρώπινη εξέλιξη και τη δημιουργία νοήματος και αξίας η οποία όμως εκλαμβάνεται διαφορετικά όμως από τους Peirce και τον Morris.

Ο Peirce χωρίς να κάνει την υπέρβαση που κάνουν οι άλλοι πραγματιστές, έχοντας όμως και ο ίδιος παρόμοιους ενδοιασμούς όπως και ο Dewey για την ανάγκη υπέρβασης του δυϊσμού στη σκέψη του Kant, αν και με τις δικές του ιδέες για το νατουραλισμό, για το πώς ο άνθρωπος διαπραγματεύεται το βιολογικό στοιχείο στο περιβάλλον που ζει, έρχεται σε αντίθεση με τον Dewey σύμφωνα με ένα βασικό στοιχείο που αφορά τα ανθρώπινα συναισθήματα (emotions) αλλά και τα αισθήματα (feelings) μέσα από τη θεωρία του James.

Έτσι εξηγείται και η αντίδραση του Peirce προς τον James αλλά κυρίως προς τους άλλους πραγματιστές για τις αλλαγές στη θεώρηση του πραγματισμού που επέφεραν αν και όπως αναφέρθηκε ο ίδιος επιχειρεί κάποια σημαντική σύγκλιση προς τις ιδέες του James προς το τέλος της ζωής του και μια συνολική αναθεώρηση της φιλοσοφίας του που πρέπει να θεωρείται μαζί με τη θεωρία σημείων και τον πραγματισμό του αλλά και τη σημασία που θέλει να δώσει ο ίδιος σε μια διαφορετική αισθητική θεωρία.

Ο Dewey όπως και στην περίπτωση του Shusterman, ενώ και οι δυο έχουν επηρεαστεί από τη ψυχολογική θεωρία του James “Principles of Psychology” (James, 1891), αλλά ειδικά μέσα από τη θεωρία James για τα συναισθήματα, τα συναισθήματα παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στην θεωρία του Dewey για την αισθητική εμπειρία. Χρησιμοποιώντας κυρίως στοιχεία από τη θεωρία James-Lange για το συναίσθημα όπου πρώτος πρότεινε ο James (1869) και ακολούθως ο ψυχολόγος Carl Lange (1922) αλλά και τη θεωρία Charles Darwin για το τι συμβαίνει σχετικά με τα συναισθήματα, σε συνδυασμό με την ανάγκη του ανθρώπου προσαρμογής και επιβίωσης, ο Dewey βασίζεται στη θεωρία των συναισθημάτων (emotions) για να διατυπώσει μια δική του θεωρία του για την αισθητική εμπειρία, η οποία όμως μετακινείται σημαντικά από τις επιδιώξεις του Peirce και τις προϋποθέσεις που θέτει για τον πραγματισμό αλλά και για την έρευνα για τη μεταφυσική.

Αναστοχαζόμενος τη θεωρία του James λοιπόν, ο Dewey, αναπτύσσει τη δική του θεωρία για τα συναισθήματα (1895), προβαίνοντας εκτός από την έμπνευση που του παρέχει η θεωρία του James αλλά και του Darwin σε κριτική τους προσπαθώντας όπως ισχυρίζεται να φέρει σε κάποια οργανική ενότητα τις δύο θέσεις σύμφωνα με τη δική του σκέψη. Οι θέσεις που αναπτύσσει μπορούν να θεωρηθούν αναπόσπαστες και καθοριστικές της εξέλιξης της φιλοσοφίας του σε πολύ σημαντικά μεταγενέστερα του έργα όπως “Experience and nature” (1925), “Art as Experience” (1934), “Experience and Education” (1938) και στο τι εξελίσσεται στη συνέχεια με τη διαμορφούμενη πραγματιστική αισθητική.

Στην κριτική του ο Dewey, θεωρεί τη θέση James για το συναίσθημα (emotion), την ιδέα ότι αυτό σχετίζεται με αλλαγές και αντιδράσεις στο ανθρώπινο σώμα και τον ορισμό ότι είναι το αίσθημα (feeling) των αλλαγών που επισυμβαίνουν στο ανθρώπινο σώμα όταν κάνουν την εμφάνιση τους τέτοιες αντιδράσεις μετά από την αίσθηση εξωτερικών ερεθισμάτων (stimuli) (Dewey, 1969), σχολιάζοντας ότι η συγκεκριμένη θέση έχει αδυναμίες όπως και η θέση γι’ το ίδιο θέμα από τον Darwin. Ο Dewey θεωρεί ότι ο James αλλά και ο Darwin ταυτοποίησαν

και οι δύο το συναίσθημα (emotion) με το αίσθημα (feeling), ο μεν Darwin συγχέοντας το με το να έχει κάποιος ένα συναίσθημα από το να το εκφράζει απλώς, ενώ ο James, το να νοιώθει κάποιος ένα συναίσθημα με το να είναι συναισθηματικός (emotional) (Bredo, 2003: 97).

Στην ανάλυση του ο μεν Darwin υποθέτει ότι ένα ζώο έχει πρώτα ένα εσωτερικό συναίσθημα που επιδιώκει να το εκδηλώσει με την εξωτερική συμπεριφορά, για παράδειγμα ένας σκύλος που βλέπει έναν άλλο στην περιοχή του που ενώ πρώτα αισθάνεται θυμό μετά γρυλίζει εκδηλώνοντας έτσι μια εξωτερική συμπεριφορά. Ο James από την άλλη, θεωρεί το πρόβλημα από την ανάποδη. Ότι δηλαδή μια εξωτερική επίδραση (external stimulus) δημιουργεί ένα εσωτερικό συναίσθημα (inner feeling) το οποίο δημιουργεί με τη σειρά του κάποια εξωτερική αντίδραση. Ο James γράφει: «Η θεωρία μου, σε αντίθεση με τον Darwin, είναι ότι οι σωματικές αλλαγές ακολουθούν αμέσως την αντίληψη του εξωτερικού ερεθίσματος, και ότι το αίσθημα (feeling) που έχουμε μέσα από τις ίδιες αυτές αλλαγές είναι το ίδιο το συναίσθημα (emotion)» (96) Όπως το θέτει ο James, «αισθανόμαστε λύπη διότι κλαίμε, θυμωμένοι επειδή χτυπούμε, φοβισμένοι επειδή τρέμουμε, και όχι διότι κλαίμε, χτυπούμε ή τρέμουμε διότι είμαστε λυπημένοι, θυμωμένοι ή φοβισμένοι».

#### 4 Η Σημειοαισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης: Μια μοντέρνα (contemporary) προσέγγιση της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης. Ο ρόλος της σημειωτικής στην αισθητική, αισθητικές έννοιες και αρχές στο πλαίσιο εργασίας

### Εισαγωγή

Η σημειοαισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης που αναπτύσσεται στο κεφάλαιο 4 ασχολείται με τη μελέτη των σημείων και διαδικασιών σημείων (σημειωτική) και την συζήτηση γύρω από αισθητικές έννοιες όπως: οι αισθητικές κατηγορίες «ωραίο» (beautiful) και υψηλό (sublime), «αισθητική αξία» (aesthetic value), «αισθητική εμπειρία» (aesthetic experience), «αισθητική εκπαίδευση» (aesthetic education) και ορισμός τέχνης (definition of art), επανεξετάζοντας ακόμα την υπάρχουσα αισθητική προσέγγιση στη βυζαντινή τέχνη από τον Παναγιώτη Μιχελή (1955) καθώς και υπάρχουσες αισθητικές θεωρήσεις.

Η εδώ εργασία, συνεχίζοντας από τα προηγούμενα κεφάλαια, συμφωνώντας με τη διακριτική κριτική του Κωνσταντίνου Καβαρνός προς την αισθητική προσέγγιση Παναγιώτη Μιχελή (Καβαρνός, 1968) ενώ επεξεργάζεται φιλοσοφικές θέσεις του Καβαρνός για τη βυζαντινή τέχνη και αισθητική και άλλα θέματα από το έργο του με αισθητικό ενδιαφέρον (1953, 1975, 1998, 2000, 2001, 2001b, 2008, 2010) στο πλαίσιο μιας ευρύτερης θεωρίας που εκτείνεται πέραν της αισθητικής (στη μεταφυσική), προτείνει μια αισθητική προσέγγιση της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης με σημειωτική βάση.

Ειδικά το έργο «Κλασική θεωρία των σχέσεων» (Cavarnos, 1975) του Καβαρνός, έχει προσεχθεί για μια σημειωτική διασύνδεση που διαπραγματεύτηκε σε σχετική εργασία<sup>35</sup>, όπου σύμφωνα με την ανάλυση της κατηγορίας των σχέσεων, ο Καβαρνός υποδεικνύει πως αναπτύσσεται μια θεωρία για τις σχέσεις βασισμένη στη φιλοσοφική μελέτη της κατηγορίας των σχέσεων από τους Πλάτωνα, Αριστοτέλη σε μια συνέχεια στον Θωμά Ακινάτη.

Μέσα από την εργασία του Ακινάτη σε σχέση με την ανάπτυξη της θεωρίας των σχέσεων που επεξεργάζεται και ο Καβαρνός στο έργο του, αναγνωρίζεται συγκεκριμένα από

---

<sup>35</sup> βλ. Βούτουνος & Λανίτης, 2012.

επιφανείς σημειωτικούς η αρχή μιας σημειωτικής συνείδησης και η ανάπτυξη μιας ανεπτυγμένης μεσαιωνικής τριαδικής θεωρίας σημείων (John Peirce) πριν από τον Peirce (Deely, 1985) που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε μια θεωρία σχέσεων.

Ο βασικός σκοπός είναι η πρόταση μιας διεπιστημονικής σημειωτικής προσέγγισης για την κατανόηση των νοημάτων καθώς και η αισθητική εκτίμηση που πιστεύεται ότι θα πρέπει να διέπει τη βυζαντινή τέχνη. Η αισθητική εκτίμηση της βυζαντινής τέχνης ως κύριο ζητούμενο της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης (Byzantine art aesthetics) θεωρείται πολύ σημαντικό στοιχείο στη θεωρία του Μιχελή (1955), ωστόσο η εδώ εργασία βασίζεται σε μια διαφορετική μεθοδολογία από αυτή του Μιχελή: που είναι (του Μιχελή) μια διαλεκτική προσέγγιση που χειρίζεται ως μεθοδολογικά εργαλεία τις αισθητικές κατηγορίες όμορφο και υψηλό τις οποίες δανείζεται από τη γερμανική αισθητική παράδοση (Cavarnos, 2000).

Η χρήση των αισθητικών κατηγοριών (όμορφο και υψηλό) από τον Μιχελή, μια μεθοδολογία εμπνευσμένη από τη γερμανική αισθητική παράδοση, είναι ένα θέμα που καταπιάνεται η εδώ εργασία για την ανάπτυξη ενός επιχειρήματος που ενισχύει περισσότερο την υποστήριξη της αισθητικής θεώρησης του Καβαρνού για τη βυζαντινή τέχνη, περιλαμβανομένων σημειο-αισθητικών προεκτάσεων που υποστηρίζει η μελέτη θεωρώντας ζητήματα από την εργασία μέσα και από άλλες του εργασίες του Καβαρνού οι οποίες έχουν αισθητικό ενδιαφέρον<sup>36</sup>.

Μέσα από την έρευνα, αδυναμίες από τη μεθοδολογία που ακολουθεί ο Μιχελής με τις αισθητικές κατηγορίες, εξετάζονται παράλληλα με την προβληματική σχετικά με το ρόλο της σημειωτικής ή κάποιας σημειο-αισθητικής θεωρίας που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για την ερμηνεία και αξιολόγηση της τέχνης αλλά και για ουσιώδη προβλήματα που εγείρονται από την αισθητική θεωρία αλλά και από τη σημειωτική θεωρία ξεχωριστά.

Συγκεκριμένα, η ερμηνεία και αξιολόγηση στην τέχνη, θεωρείται ότι είναι αισθητικές έννοιες που βρίσκονται σε καίρια σχέση με τις άλλες υπό διερεύνηση έννοιες (*αισθητικές κατηγορίες «ωραίο» (beautiful) και υψηλό (sublime), «αισθητική αξία» (aesthetic value), «αισθητική εμπειρία» (aesthetic experience), «αισθητική εκπαίδευση» (aesthetic education), ορισμός*

---

<sup>36</sup> Η θεωρία του Καβαρνού επισημαίνεται ότι μέχρι σήμερα παραμένει δυστυχώς άγνωστη στο ευρύ κοινό αλλά και παραμερισμένη από τους ακαδημαϊκούς κύκλους της αισθητικής θεωρίας με εξαίρεση κάποια έργα συστηματικής ανάλυσης της αισθητικής θεωρίας (βλ. Ανδριόπουλος, 2000 α, 2000b) ή μεμονωμένες εργασίες.

τέχνης (*definition of art*), οι οποίες όλες μαζί εγείρουν πολλά ερωτήματα στην αισθητική θεωρία προκαλώντας το ενδιαφέρον σε επιφανείς αισθητικούς.

Στη διατριβή υποδεικνύεται ότι πολλά από τα προβλήματα που τίθενται σχετικά με τις έννοιες αυτές, κατά προτεραιότητα όμως η το ζήτημα της νοηματοδότησης και αξιολόγησης που τονίζεται στο κεφάλαιο 5 της διατριβής, έχουν κατακρίβεια σημειωτική αναφορά ένα ζήτημα που γενικά αγνοείται στη βιβλιογραφία της αισθητικής θεωρίας, καθώς επίσης μεταφυσικές προεκτάσεις, θέματα στα οποία θεωρείται ότι θα μπορούσε να απαντήσει η βυζαντινή τέχνη και μια αισθητική της βυζαντινής τέχνης η οποία κατά βάση αγνοείται από τη σύγχρονη αισθητική (βλ. κεφάλαιο 3).

Στο ίδιο πλαίσιο, μελετούνται αισθητικές θεωρίες από σημαντικούς αισθητικούς κοιτάζοντας μέσα από αυτές ενδιαφέρουσες σημειωτικές προεκτάσεις (Beardsley, 1975), (Shusterman, 2006), (Goodman, 1968), (Adorno, 1997), (Danto, 1998), (Dickie, 2010), (Benjamin, 1977)<sup>37</sup> εγείροντας παράλληλα το ζήτημα της σημασίας της προτεινόμενης προσέγγισης υπό το φως των επιχειρημάτων για μια σημειο-αισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης.

Με την προσέγγιση που ακολουθείται, υποδεικνύεται ότι θεμελιακά προβλήματα από την αισθητική θεωρία έχουν μια καίρια σημειωτική αναφορά καθώς θεωρείται ότι διασυνδέονται με ένα διαφορετικό ρόλο της επιστήμης, της τεχνολογίας αλλά και της εκπαίδευσης που μπορεί να θεωρηθεί παράλληλα με το «Ελληνικό παράδειγμα» (βλ. κεφάλαιο 3 - Πλάτωνας, Αριστοτέλης, βυζαντινή φιλοσοφία) που πιστεύεται ότι μπορεί να αναληφθεί μέσα από το θεωρητικό υπόβαθρο που προεκτείνεται στο εφαρμοσμένο πλαίσιο της διατριβής (VH).

Η εξέταση των σημειωτικών-αισθητικών ζητημάτων που εγείρονται στο εδώ κεφάλαιο, στο κεφάλαιο 5 προεκτείνεται υπό το φως της καινοτόμου εφαρμοσμένης χρήσης εικονικών τεχνολογιών και τεχνικών σχεδιασμού (*digital art*) για την αισθητική εκπαίδευση της

---

<sup>37</sup> Οι συγκεκριμένες παραθέσεις αποτελούν επιλεγμένα έργα μερικών από τους συγγραφείς όπου με βάση τη θεματολογία θεωρείται ότι βρίσκονται περισσότερο κοντά στο θέμα που αναπτύσσεται. Έχοντας αυτό υπόψη, αξίζει να αναφερθεί επίσης ότι χρονολογικά βασικές αισθητικές παραλλάζουν και επηρεάζονται σύμφωνα με τις επιδράσεις που δέχονται οι θέσεις ενός συγγραφέα και αισθητικού από κάποιον άλλο. Ο Gabriel Lemkon αναφέρει για τις σχέσεις και επιδράσεις των αισθητικών θεωρήσεων μεταξύ των Monroe Beardsley, Arthur Danto και George Dickie σχετικά με την έρευνα για τις λεγόμενες «ιδρυματικές» θεωρίες και των μεγάλων αλλαγών που υφίσταται η αντίληψη για την τέχνη μετά από την τεράστια ποικιλομορφία από εκφάνσεις της τέχνης αλλά και υποτιθέμενες αρχές για την τέχνη (2011).

βυζαντινής τέχνης με τη σημειοαισθητική προσέγγιση που προτείνεται στα πλαίσια της εφαρμοσμένης έρευνας στον τομέα της εικονικής κληρονομιάς (VH): «τη χρήση ηλεκτρονικών μέσων για την αναδημιουργία, ή ερμηνεία των πολιτιστικών αντικειμένων όπως ήταν σήμερα ή όπως ήταν στο παρελθόν» (Jacobsen και Holden, 2007).

Με το σχεδιασμό (design) και αξιολόγηση (evaluation) που αναλύεται στο κεφάλαιο 5, η προσδοκία είναι να σχεδιασθεί ένα πρότυπο εικονικού μουσείου για τη διεξαγωγή επαναληπτικών πειραματικών αξιολογήσεων με τη συμμετοχή νεαρών χρηστών σε ένα παιδαγωγικό (εικονικό) περιβάλλον έχοντας ως στόχο τη νοηματοδότηση και ανάδειξη της αξίας των εκθεμάτων τους και εν τέλει την αισθητική τους εκπαίδευση. Η ίδια η ετυμολογία των όρων design και evaluation καταδεικνύει το ρόλο που μπορεί έχει μια θεωρία σημείων (de-sign) όταν μελετάται από κοινού με μια μελέτη περί μιας θεωρίας αξίας (αξιολογία-evaluation) που στη θεωρία σημείων Morris (ως αξιολογία) ορίζεται ως: η μελέτη της προτιμησιακής συμπεριφοράς (preferential behavior) και της δράσης (action) για τη δημιουργία νοήματος (Morris, 1964).<sup>38</sup>

Στα επόμενα υποκεφάλαια αναπτύσσεται μια πιο επικεντρωμένη θεωρητική μελέτη για μια σημειοαισθητική προσέγγιση που εγείρεται υπό το φως των στόχων που τέθηκαν κεφάλαιο 3 αλλά και των ευρύτερων στόχων της εργασίας. Ένας σημαντικός στόχος που τέθηκε στο κεφάλαιο 3 ήταν το θέμα σύγκλισης της αισθητικής με τη σημειωτική, υποδεικνύοντας κάτι σημαντικό για τις καταβολές της σύγχρονης αισθητικής όπως και της σημειωτικής θεωρίας, αλλά και την ουσιαστική σχέση που έχουν μεταξύ τους. Όπως έχει διαπιστωθεί και επεξηγείται στη συνέχεια, οι έννοιες αίσθημα (feeling) ή συναίσθημα (emotion) συνδέονται άμεσα με τη δημιουργία νοήματος (meaning), ένα νόημα που για τον Morris έχει δύο πόλους: έναν όπου κάτι σημειοδοτεί (signifies) αλλά και τον άλλο που αναφέρεται στην αξία (value) και σημασία (significance) αυτού που σημειοδοτείται (Morris, 1964: 9). Οι προεκτάσεις του

---

<sup>38</sup> Ήδη, με την εξέταση της σύγκλισης θεμελιωδών αρχών από τις θεωρίες σημείων των Peirce, Morris και Lotman η έρευνα με θεωρητικό αλλά και πρακτικό τρόπο (κεφάλαιο 5) κατέδειξε σε δημοσίευση τον τρόπο κατά τον οποίο εικονικά περιβάλλοντα (όπως εικονικά μουσεία) μπορεί να εφαρμοστούν κανόνες σχεδιασμού στον τομέα VH με στόχο την προώθηση της νοηματοδότησης και αισθητικής εκτίμησης της βυζαντινής τέχνης (Voutounos και Lanitis, 2016 A, Voutounos & Lanitis, 2016 b).

ζητήματος θεωρείται ακόμα ότι αφορούν εξίσου την επιστημονικότητα της σημειωτικής αλλά και της αισθητικής θεωρίας.

Σχετικά, ένα κρίσιμο ζητούμενο που συζητείται όπως σχολιάστηκε προηγουμένως, αφορά τόσο τις συγκλίσεις όσο όμως και οι αποκλίσεις που μπορούν να παρατηρηθούν μεταξύ της αισθητικής φιλοσοφίας Kant με τον Αμερικανικό πραγματισμό λαμβάνοντας υπόψη την ανάπτυξη της πραγματιστικής αισθητικής, ειδικά σε σχέση με τις θεωρίες σημείων και τον πραγματισμό Peirce και Morris, θεωρίες οι οποίες συζητούνται περαιτέρω σε συνδυασμό με αναφερόμενες συγκλίσεις με το «Ελληνικό παράδειγμα».

Οι προεκτάσεις που διερευνώνται, διασυνδέουν άμεσα τη φιλοσοφία πραγματισμού Peirce και κατ' επέκταση τη σημειωτική του πρώτου με επιδράσεις στην αισθητική θεωρία (πραγματιστική αισθητική) ειδικά λόγω της επιρροής Dewey στην εξέλιξη της αισθητικής θεωρίας με την πραγματιστική αισθητική και έναν βασικό παράγοντα στην εξέλιξη της πραγματιστικής αισθητικής που είναι ο Charles Darwin (όπως και ο παππούς του Erasmus Darwin) και η φιλοσοφία της ανθρώπινης εξέλιξης. Μια σημαντική ιστορική πλευρά της εξέλιξης της πραγματιστικής αισθητικής στην οποία παίζει καθοριστικό ρόλο η παρέμβαση Darwin's αλλά και μια αισθητική θεωρία από μέρους του Peirce αλλά και του Morris που εν πολλής η σημασία της παραμερίζεται ή αγνοείται.

Πρόκειται για ένα κρίσιμο θέμα που διασυνδέεται ακόμα στη διατριβή με ζητήματα που πάνε πίσω στη μεσαιωνική σημειωτική του John Poinsot, τον Ακινάτη αλλά και τον Αυγουστίνο σε σχέση και με ιδέες από νέα πεδία της σημειωτικής-πχ. βιοσημειωτική, zoosemiotics, τα οποία αντιλαμβάνονται τη δημιουργία νοήματος περισσότερο ως μια βιοτική και τελεολογική διαδικασία κατά την οποία και η έννοια της αξίας αποκτά μια σχετική σημασία.

Όσον αφορά τη σύγχρονη αισθητική θεωρία και τον προβληματισμό για τη δημιουργία νοήματος και αξιολόγησης της τέχνης σε θεωρητικό επίπεδο, θεωρίες που εγείρουν ζητήματα σχετικά με την πολύ σημαντική έννοια της αισθητικής εμπειρίας από την πραγματιστική αισθητική (pragmatic aesthetics) (Shusterman, 2006), ή ζητήματα σχετικά με τη θέση της σημειωτικής στην αισθητική εκπαίδευση (Beardsley, 1975), (Goodman, 1968), θέτουν ως απώτερο στόχο τη διερεύνηση του προβλήματος για τον πιθανό ρόλο της σημειωτικής στην αισθητική και τις τέχνες, παράλληλα με τις υπόλοιπες υπό διερεύνηση αισθητικές αρχές, αγγίζοντας ειδικά το ζήτημα νοηματοδότησης και αξιολόγησης της τέχνης.



Καθώς οι αισθητικοί Monroe Beardsley και Nelson Goodman εστιάζονται σχετικά με το πρόβλημα κάποιου πιθανού ρόλου της σημειωτικής (ή συμβολικής) στην αισθητική με περισσότερες αξιώσεις από άλλους θεωρητικούς, η εργασία καταπιάνεται και με άλλους αισθητικούς και τις θεωρίες τους (βλ. πιο πάνω), το έργο των οποίων ενδιαφέρει ιδιαίτερα για το συγκεκριμένο ζήτημα - τη νοηματοδότηση και αξιολόγηση της τέχνης με πολύ σημαντικές προεκτάσεις που αφορούν όλες τις υπό αναφορά αισθητικές έννοιες αλλά ειδικά την έννοια της αισθητικής εμπειρίας και της αισθητικής εκπαίδευσης.

Σχετικά με το ίδιο πρόβλημα, κάποιος ρόλος της σημειωτικής για την αισθητική σχετικού με τη νοηματοδότηση και αξιολόγηση της τέχνης το οποίο διασυνδέεται με την εξέλιξη όπως υποδεικνύεται από την επιρροή Dewey στην αισθητική, μέσα από την επιρροή (αν και παραβλέπεται στη βιβλιογραφία) από τον Peirce, συζητούνται σημαντικές επιπλοκές για το τι βρίσκεται πίσω από το επιστημονικό εγχείρημα τόσο της αισθητικής (κυρίως της πραγματιστικής αισθητικής) αλλά και της σημειωτικής θεωρίας συζητώντας στη βάση του εφαρμοσμένου εγχειρήματος της διατριβής.

Με αναφορά τη σχέση αισθητικής-σημειωτικής και ένα ρόλο που θα μπορούσε να αναληφθεί με την τεχνολογία, οι έννοιες αισθητική εμπειρία και αισθητική αξία, ενώ θεωρείται ότι συνδέονται καίρια με τις υπόλοιπες αισθητικές έννοιες - τις αισθητικές κατηγορίες (ωραίο και υψηλό), ορισμός τέχνης, αισθητική εκπαίδευση, ερμηνεία και αξιολόγηση τέχνης, χρειάζεται να γίνει παραδεκτό ότι μέχρι σήμερα υπάρχει διαφωνία και σύγχυση για το πώς μελετούνται στην αισθητική από διάφορους αισθητικούς όπως επίσης άγνοια όπως υποδεικνύεται για το VH (κεφάλαιο 2). Όπως έχει αναφερθεί, θα έπρεπε να συμβαίνει το αντίθετο· δηλαδή για μια θεωρία σχεδιασμού και αξιολόγησης και αναπαράστασης των πολιτιστικών αντικειμένων με τη βοήθεια της τεχνολογίας θα έπρεπε να δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην αισθητική θεωρία.

Ο πραγματισμός με τη σημειωτική όπως υποδεικνύεται στη διατριβή, έχει ειδικούς δεσμούς με την αισθητική, την επιστήμη, την τεχνολογία αλλά και την τέχνη, συγκεκριμένα μάλιστα με τη χρηστική-λειτουργική της διάσταση, κάτι που αφορά άμεσα την αισθητική αξία που προσδίδεται σε αυτήν αλλά και το δημιουργούμενο νόημα-ερμηνεία πέραν φιλοσοφιών που διακηρύσσουν την απόλυτη προσέγγιση «ανιδιοτέλειας» “disinterestedness” στην τέχνη. Σε συνέχεια από το κεφάλαιο 3 (σχετικά με ότι αναφέρθηκε για τη σχέση σημειωτικής και πραγματισμού) εδώ εγείρονται θέματα για περαιτέρω σχολιασμό και ανάλυση.

#### 4.1 Η πρόταση μιας σημειο-αισθητικής προσέγγισης για την αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης

Ο Παναγιώτης Μιχελής στο βιβλίο του «Μια αισθητική προσέγγιση για τη βυζαντινή τέχνη» (Michelis, 1955) επέκρινε το βασικό πρόβλημα που αφορά τη βυζαντινή τέχνη σε σύγκριση με άλλες μορφές τέχνης δείχνοντας ότι δεν είναι καλλιτεχνικά κατώτερη ούτε μια στεία τέχνη σε σχέση με άλλες μορφές τέχνης. Για να υπερασπιστεί την ιδέα αυτή ο Μιχελής εξέτασε τα κριτήρια που πρέπει να εγερθούν για την ορθή αξιολόγηση της βυζαντινής τέχνης με στόχο να γίνει καλύτερα κατανοητή και να τύχει περισσότερο άξια εκτίμησης σε ακαδημαϊκό όσο και σε προσωπικό επίπεδο.

Όσο για την μεθοδολογία που χρησιμοποιεί ο Μιχελής εξετάζει στην αισθητική του για τη βυζαντινή τέχνη τις πολύ γνωστές κατηγορίες του «Υψηλού» (Sublime) και του «Ωραίου» (Beautiful) οι οποίες είναι παρμένες από τις θεωρίες με μεγάλη επιρροή των φιλοσόφων και αισθητικών Edmund Burke, Kant και Hegel. Σε γενικές γραμμές η κατηγορία του Υψηλού μπορεί να ορισθεί ως η αισθητική κατηγορία που περιλαμβάνει τα έργα τέχνης τα οποία εκφράζουν μια ανώτερη ιδέα ή αλήθεια, ενώ η κατηγορία του ωραίου έργα τέχνης που προσφέρουν ως επί το πλείστον μια έλξη στο μάτι του θεατή.

Ο Μιχελής εφαρμόζοντας μια εκτεταμένη αισθητική εξέταση που απευθύνεται στην ανάλυση της βυζαντινής τέχνης κατάφερε να προωθήσει την κατανόηση και εκτίμηση του ωραίου με βάση το επιχείρημα ότι το υψηλό κυριαρχεί εκφράζοντας κυρίως το Χριστιανικό ιδεώδες στη βυζαντινή τέχνη, αλλά και το ωραίο, συμμετέχοντας με στοιχεία που κληρονόμησε από την τέχνη της Κλασικής εποχής της αρχαίας Ελλάδας. Η διάκριση που εγείρει ο Μιχελής μεταξύ ωραίου και υψηλού είναι πολύ σημαντική καθώς η βυζαντινή τέχνη διέπεται από διαφορετικούς κανόνες και ιδιότητες από εκείνες που επιδέχεται η κοινή αντίληψη για την τέχνη, επιτρέποντας στη βυζαντινή τέχνη να «λειτουργεί» τόσο ως θρησκευτική γλώσσα που εκφράζει κυρίως την κατηγορία του υψηλού εξίσου όμως και ως αισθητική μορφή τέχνης που ορίζεται από αισθητικές αρχές που αποδίδονται στην κατηγορία του ωραίου.

Στην προτεινόμενη αισθητική προσέγγιση (σημειοαισθητική), η προσέγγιση του Παναγιώτη Μιχελή επαναπροσδιορίζεται υπέρ της φιλοσοφίας του Καβαρνού όπου με τη συστηματική μελέτη του έργου του, διαπιστώνεται ότι η βυζαντινή αισθητική γενικότερα είναι συνεπής με τη βυζαντινή φιλοσοφία με ρίζες και ομοιότητες που ανάγονται στις φιλοσοφίες τέχνης-αισθητικές των Πλάτωνα (Cavarnos, 2000) και Αριστοτέλη, (Cavarnos, 2001) οι οποίες

μεταποιούνται με τη Χριστιανική διδασκαλία ως βυζαντινή φιλοσοφία. Μια βυζαντινή αισθητική ως εκφραστής της βυζαντινής φιλοσοφίας στην τέχνη εμπεριέχει ωστόσο αρκετές δυσκολίες στη διάκριση της ως αυτόνομου κλάδου (Bychkov, 1998), (Ζωγραφίδης, 2011).

Από την ανάλυση που παρουσιάζεται στη διατριβή ως σημειο-αισθητική, και όχι καθαρά μια αισθητική προσέγγιση, υποδεικνύεται ότι η αισθητική λειτουργία της βυζαντινής τέχνης περιλαμβάνει μια ηθικό-αισθητική λειτουργία με παιδαγωγικό χαρακτήρα που με τη μέθοδο που εφαρμόζει ο Μιχελής, χρησιμοποιώντας τις αισθητικές κατηγορίες, τα χαρακτηριστικά αυτά απλώς υπονοούνται, ενώ αντίθετα με τη θεωρία του Καβαρνού μέσα από το συνολικό του έργο προσπαθεί να τα αναλύσει σε μια συστηματικότερη βάση.

Η πεποίθηση είναι ότι ειδικά με τη θεωρία Καβαρνού, συνολικά αυτή μπορεί να εξεταστεί περαιτέρω για την συνεισφορά της ως προς την εφαρμοστικότητα της με παιδαγωγικές πρακτικές οι οποίες θεωρείται ότι μπορεί ταυτόχρονα να συνδυάζουν τις μεθόδους των Ελλήνων φιλοσόφων, περισσότερο θεολογικά στοιχεία από την Εκκλησιαστική παράδοση, αλλά όπως πιστεύεται με την υποστήριξη της σημειοαισθητικής προσέγγισης, με κάποια εργαλεία και αρχές από τη μοντέρνα αισθητική παράδοση, τη φιλοσοφία του πραγματισμού (Peirce-Morris) αλλά και τη σημειωτική (Peirce-Morris-Lotman).

Ο Μιχελής δέχεται ακόμα κάποια κριτική και από τον Γιώργο Ζωγραφίδη ότι η εργασία του είναι απομακρυσμένη από το θεολογικό υπόβαθρο του Βυζαντίου και ότι είναι αποκομμένος από το ρόλο του θεατή του μεσαίωνα όπως και ότι προτείνει μια περισσότερο ουμανιστική προσέγγιση στη θεώρηση της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης (Ζωγραφίδης, 2011). Άλλες εργασίες που εφαρμόζουν σημειωτικές (ή σημειολογικές) μεθόδους για την ανάλυση της βυζαντινής τέχνης υποστηρίζεται ότι και αυτές έχουν αδυναμίες ως προς το συγκεκριμένο ζήτημα αλλά ειδικά τον χαρακτηρισμό τους ως σημειοαισθητικές για το λόγο ότι χρησιμοποιούν στοιχεία από τη σημειωτική για τη μελέτη της βυζαντινής τέχνης (Lagopoulos & Ioannides, 1977), Uspensky (1976), Walter (1982).

Για παράδειγμα, η σημειωτική του Αλέξανδρου Λαγόπουλου στην προκειμένη περίπτωση (Lagopoulos & Ioannides, 1977), απορρίπτεται ως μη κατάλληλη μέθοδος ανάλυσης της βυζαντινής τέχνης με τη βοήθεια της σημειωτικής, γιατί γενικότερα η ιστορική σημειωτική μέθοδος που εφαρμόζει, με τη σημειωτική του θεωρία ο Λαγόπουλος (2005) εμπνέεται από τη Μαρξιστική προσέγγιση της σημειωτικής η οποία απλά είναι ασύμφωνη με το πνεύμα της βυζαντινής τέχνης. Η μέθοδος του Walter (1982) ως σημειολογική ανάλυση εμπνεόμενη από

τη γλωσσολογική σημειολογία θεωρείται ότι περιορίζεται κυρίως ως προς την παιδαγωγική της αντίληψη, ενώ στη σημειωτική των Ρωσικών εικόνων “Semiotics of the Russian Icon” ο Boris Uspensky ο οποίος υπήρξε συσσυγγραφέας του Lotman και μέλος της σχολής Tartu συμβάλλοντας και αυτός στην ανάπτυξη της πολιτιστικής σημειωτικής αναφέρεται μόνο αποσπασματικά στη θρησκευτική γλώσσα. Γι’ αυτήν κατ’ ακρίβεια προορίζεται η «σημαντική σύνταξη» (semantic syntax) που αναπτύσσεται στις Βυζαντινές εικόνες ενώ μικρή μόνο αναφορά γίνεται στην πολιτιστική και τη θρησκευτική επίδραση των Βυζαντινών εικόνων στους θεατές (Rudy, 1979).

Ακολούθως, στο επόμενο υποκεφάλαιο όπως και στη συνέχεια, εξετάζεται πιο αναλυτικά η μεθοδολογία του Μιχελή με τις αισθητικές κατηγορίες. Εκτός από τα θετικά στοιχεία που παρουσιάζει ως μεθοδολογικό εργαλείο για την αισθητική, στο κεφάλαιο υποδεικνύεται ότι οδηγεί σε κάποια σύγχυση που ο Cavanos προσπαθεί να επιλύσει παρουσιάζοντας μια πιο αυθεντική προσέγγιση η οποία ενώ εξακολουθεί να είναι αισθητική, ταυτόχρονα θεωρείται σαν μια μεταφυσική προσέγγιση για τη βυζαντινή τέχνη γιατί ασχολείται πιο ειδικά με τα «άνωθεν» χαρακτηριστικά που τη χαρακτηρίζουν.

Το πρόβλημα, αν και ο Καβαρνός δεν το επεξεργάζεται με σκοπό τη λύση του μέσα από μια νέα αισθητική προσέγγιση διερευνώμενη σε μια συστηματικότερη βάση όπως κάνει ο Μιχελής με μια συστηματική εργασία για μια αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης, στην εδώ σημειοαισθητική προσέγγιση, γίνεται προσπάθεια η αισθητική της βυζαντινής τέχνης να συνδεθεί με την «κλασική θεωρία των σχέσεων» όπως και με άλλα έργα του Καβαρνού αλλά και τη σημειωτική θεωρία, συζητώντας παράλληλα (όπως έχει αναφερθεί), σύγχρονες αισθητικές θεωρίες που αμφισβητούν το ρόλο μιας σημειωτικής ή κάποιας θεωρίας ερμηνείας και αξιολόγησης της τέχνης στην αισθητική μαζί με σχετικά αισθητικά ζητήματα που εγείρονται στην αισθητική γενικότερα όπως και για τη θέση και το ρόλο της τεχνολογίας και της επιστήμης στην αισθητική.

Ο ρόλος και η θέση της επιστήμης και τεχνολογίας στο VH με τη βοήθεια της σημειωτικής, όπως επίσης η αντίληψη των προεκτάσεων της φιλοσοφίας του πραγματισμού και τη θεωρία σημείων στην αισθητική σύμφωνα με την συζήτηση που αναπτύχθηκε (κεφάλαιο 3), πιστεύεται ότι μπορούν να βοηθήσουν για μια μοντέρνα αισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης προσδίδοντάς της την αναγκαία καινοτομία που χρειάζεται για τη

νοηματοδότηση και την ορθή αξιολόγηση που ακόμα έχει ανάγκη θεωρώντας παράλληλα παράπλευρα ζητήματα από τις εξελίξεις στις υπό μελέτη θεωρίες.

Ο Stephen Rudy με αναφορά το έργο του Uspensky για τη σημειωτική των Βυζαντινών εικόνων (1976), σχολιάζοντας την επίδραση που έφερε στην κοινωνία τον 17<sup>ο</sup> αιώνα η επανάσταση των μέσων (media revolution) που έπαιρνε διάφορες μορφές και επηρέαζε εκτός από τη βυζαντινή τέχνη και άλλες μορφές τέχνης αναφέρει ότι αυτή η εξέλιξη συνέβαλε παράπλευρα και στο σχίσμα που επήλθε στη Ρωσική εκκλησία. Κάποιες πραγματικές επιδράσεις που παρατηρούνται στο καλλιτεχνικό στυλ των Βυζαντινών εικόνων που εμφανίζονται ειδικά τον 17ο αιώνα (Vasilescu, 2010) θεωρούνται αποτέλεσμα γενικότερα των αλλαγών οι οποίες μπορούν να συμπεριληφθούν στις μεγάλες πολιτιστικές ανακατατάξεις που συντελέστηκαν στην ιστορία σύμφωνα με την επίδραση της αναγέννησης στην επιστήμη τη φιλοσοφία και την τέχνη. Διάφορες εξωγενείς επιδράσεις στη βυζαντινή τέχνη οι οποίες συνάγονται από μια σοβαρή επιρροή του πνεύματος της Αναγέννησης στην τέχνη αναφέρονται από τον Καβαρνό (2008) αλλά και το Ζωγραφίδη (1998).

Στη συνέχεια της διατριβής, συζητείται ειδικά η θέση της επιστήμης όσο και ο ρόλος της τεχνολογίας με αναφορά εξελίξεις και θέσεις θεωρητικών στην αισθητική παράλληλα με αισθητικά θέματα που εγείρονται στη θεωρία και ειδικά την ερμηνεία και αξιολόγηση της τέχνης. Καθώς θέματα που συνδέουν την αισθητική με την ερμηνεία και αξιολόγηση της τέχνης όπως και αισθητικές έννοιες που καταπιάνεται η εδώ εργασία θεωρείται ότι έχουν άμεση σχέση με τη θεώρηση του ρόλου της τεχνολογίας αλλά και της επιστήμης στην αισθητική αλλά και την ίδια την ίδια τέχνη με τη βοήθεια της σημειωτικής.

#### **4.2 Αισθητικές κατηγορίες στη βυζαντινή τέχνη και αναθεώρηση της αισθητικής προσέγγισης Μιχελή. Η αισθητική προσέγγιση Καβαρνού.**

Στην «Αισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης» (Μιχελής, 1955), ο Παναγιώτης Μιχελής αντιμετωπίζει το θέμα της αισθητικής της βυζαντινής τέχνης διακρίνοντας τις δύο κύριες αισθητικές κατηγορίες το όμορφο (beautiful) και το υψηλό (sublime) προσδιορίζοντας ότι η βυζαντινή τέχνη κυριαρχείται από στοιχεία του υψηλού έχοντας όμως και στοιχεία του ωραίου αποδίδοντας στη βυζαντινή τέχνη ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα όπου αισθητικά στοιχεία αναμιγνύονται και από τις δύο κύριες κατηγορίες: το υψηλό εκφράζοντας την κατανόηση της έννοιας της ομορφιάς εμπνευσμένης όμως από συναισθήματα δέους και πνευματικότητας και

το ωραίο την ομορφιά κυρίως μέσα από την αρμονία της μορφής και εξωτερικά κοινώς αποδεκτά όμορφα στοιχεία.

Όμως ακόμα κι' αν με τον τρόπο αυτό το ωραίο και το υψηλό ενώνονται, η κατηγορία του υψηλού είναι αυτή που σύμφωνα με το Μιχελή επικρατεί στη βυζαντινή τέχνη με στοιχεία που προσθέτουν σε αυτήν τον χαρακτήρα του «ιερατικού». Το ωραίο για τον Μιχελή οδηγεί τον θεατή της βυζαντινής τέχνης κυρίως στον εξωτερικό κόσμο έχοντας περισσότερη έφεση στην διάνοια του ανθρώπου, ενώ η κατηγορία του υψηλού οδηγεί τις αισθήσεις στον «εσωτερικό» κόσμο επηρεάζοντας κυρίως τη συναισθηματική πλευρά των θεατών.

Όπως αναφέρθηκε το υψηλό λέγεται ότι είναι εμπνευσμένο από το πνεύμα της χριστιανικής τέχνης ενώ το όμορφο κληρονομείται από την τέχνη της Κλασικής Ελλάδας. Οι αισθητικές κατηγορίες του ωραίου και του υψηλού είναι βασικές κατηγορίες, αντίθετες και ίσες σε αξία για το Μιχελή (1955: 261). Επιπλέον, οι κατηγορίες του τραγικού, του κωμικού, του άσχημου και της χάρης είναι δευτερεύουσες αισθητικές κατηγορίες που συμμετέχουν σε μία ή και τις δύο βασικές κατηγορίες. Ο Μιχελής αναφέρει ότι οι έξι αισθητικές κατηγορίες εναλλακτικά επηρέασαν την ευρωπαϊκή εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης με έργα τέχνης που έχουν ένα χαρακτήρα είτε συγκεκριμένο είτε συνθετικό των έξι κατηγοριών.

Το υψηλό κατηγοριοποιεί διαφορετικές μορφές της καλλιτεχνικής έκφρασης της βυζαντινής τέχνης όπως η αρχιτεκτονική αλλά και η ζωγραφική (βυζαντινή αγιογραφία) αλλά είναι επίσης εκφραστικό και άλλων μορφών τέχνης και αντικείμενων. Μερικά αντιπροσωπευτικά παραδείγματα που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή αντικειμένων τέχνης που ανήκουν στην κατηγορία του υψηλού είναι η ρωμανική και γοθική τέχνη (μορφές μεσαιωνικής τέχνης), όπως και από την κατηγορία του όμορφου: πχ. έργα τέχνης από την κλασική τέχνη της Αρχαιότητας, την τέχνη της Αναγέννησης και ο Νεοκλασικισμός του Διαφωτισμού. Το υψηλό εκφράζει ακόμα στη βυζαντινή αρχιτεκτονική την «αρχή της αποϋλοποίησης» μέσα από διαφορετικές αρχιτεκτονικές τεχνικές δίνοντας μεγαλύτερη προσοχή στην «εσωτερική» παρά την εξωτερική διακόσμηση.

Στη βυζαντινή εικονογραφία οι φυσικές αναλογίες του ανθρώπινου σώματος τροποποιούνται σκοπίμως έτσι ώστε οι «εσωτερικές» αξίες ενός «εσωτερικού ανθρώπου» (inner man) να δίνονται έμφαση από εικονογράφους-ζωγράφους (Καβαρνός, 2000: 64). Δίνοντας προσοχή σε αυτή την ειδική, μεταφυσική κατηγοριοποίηση που παραθέτει ο Καβαρνός ξεχωρίζουμε επίσης τη συχνή χρήση του όρου «εσωτερική ομορφιά» από το Μιχελή που έχει αναφορά την

κατηγορία του υψηλού μαζί με τα σχόλια του για την ανωτερότητα του υψηλού, τη σαφή διαφοροποίηση των δύο κατηγοριών, αλλά και την ιδιαίτερη ώσμωση που συμβαίνει μεταξύ τους σχολιάζοντας την ανατιολόγητη απαξίωση της βυζαντινής τέχνης στη μοντέρνα εποχή.

Για να υποδείξει το πρόβλημα που υπήρχε, ο Μιχελής κάνοντας χρήση των δύο βασικών αισθητικών κατηγοριών αναφέρει το παράδειγμα επιφανών αισθητικών-ιστορικών όπως ο Hegel και Vischer που αποστρέφονται τη βυζαντινή τέχνη και επομένως όμως και την αισθητική της αξία (Cavarnos, 2000). Πέραν όμως από τις αισθητικές θέσεις γνωστών θεωρητικών φιλοσόφων, το πρόβλημα μπορεί να θεωρηθεί ότι γενικεύεται σε προσωπικό επίπεδο αντίληψης για την τέχνη σε επίπεδο μάλιστα αισθητικής κοσμοθεωρίας που ποικίλει ανάλογα με την ιστορική εποχή που τοποθετείται.

Ο Μιχελής υποστηρίζει ότι η αξιολόγηση των τεχνών γενικότερα ποικίλλει αναλόγως από την πρακτική και την αποδοχή της τέχνης σε τρεις διαφορετικές εποχές. Αυτές είναι: α) Οι «ανθρωποκεντρικές» εποχές που συνδέονται με την επικράτηση του ωραίου όπου «άνθρωπος βρίσκεται στο επίκεντρο», β) «θεοκεντρικές» εποχές όπου επικρατεί το υψηλό με το θεϊκό στοιχείο, γ) «μεταβατικές» εποχές με επικρατούσα την κατηγορία της χάρης (grace) που εκφράζεται μέσα από το πέρασμα από θεοκεντρικές σε ανθρωποκεντρικές εποχές αλλά και αντίστροφα, προετοιμάζοντας ψυχολογικά τη στροφή από αντιθετικές εποχές. Για το Μιχελή, πρόκειται έτσι περί λάθους αν τα έργα τέχνης αξιολογούνται με βάση την αποδοχή του ωραίου θεωρούμενο μόνο ως πρωταρχική αισθητική κατηγορία με τις άλλες αισθητικές κατηγορίες (μαζί και το υψηλό) να λαμβάνονται υπόψη μόνο ως εκφάνσεις του (Μιχελής, 1955: 258).

Τα κριτήρια που χρησιμοποιούνται για την αξιολόγηση της βυζαντινής τέχνης θα έπρεπε για το Μιχελή να είναι έτσι περισσότερα κατάλληλα για το πώς κρίνουμε τις μια τέχνη με τέτοια ιδιαίτερη ωραιότητα όπως είναι η βυζαντινή, έστω και αν οι καλλιτεχνικές αρχές (που χαρακτηρίζουν κυρίως τα έργα της Κλασικής Αρχαιότητας ή την Αναγέννηση) φαίνεται να παραβιάζονται (με το υψηλό να παραβιάζει κανόνες του ωραίου), διευκρινίζοντας ότι το υψηλό είναι η κυρίαρχη μάλλον αισθητική κατηγορία στη βυζαντινή τέχνη ορίζοντας αυτή περισσότερο την αισθητική της αξία παρά από μόνη της η κατηγορία του ωραίου.

Σύμφωνα με Μιχελή η ποιότητα του υψηλού είναι αυτή που καθορίζει την ιδιαιτερότητα της αισθητικής αξίας της βυζαντινής τέχνης δικαιώνοντας τον αληθινό χαρακτήρα της στην

ιστορία της τέχνης, παρέχοντας της έτσι ισότητα της μεταξύ άλλων μορφών τέχνης και έργων τέχνης που παράγονται από άλλους πολιτισμούς.

Παρόλα αυτά, ο Καβαρνός, πέρα από μια ιστορική επεξήγηση της αισθητικής αξιολόγησης της τέχνης δίνει έμφαση στο τι βρίσκει περισσότερο σημαντικό από την αισθητική εμπειρία που προέρχεται από τα εγγενή χαρακτηριστικά που αποδίδονται στην κατηγορία είτε της ομορφιάς είτε του υψηλού. Μερικά από τα χαρακτηριστικά για τα οποία γίνεται λόγος είναι τα εξής: Για το ωραίο η «υπεροχή της μορφής, του μέτρου, της στατικότητας, της ποιότητας, της σύνθεσης των αντιθέσεων», «το ευχάριστο χρώμα (εϋχροια) και σωστές αναλογίες (συμμετρία)» (Μιχελή, 1955: 255) ενώ για το υψηλό: «Το μη μετρήσιμο, το δυναμικό, της ποσότητας, της λύσεως των αντιθέσεων» (Cavarnos, 2000: 61) ή «μια υψηλή ιδέα στην πραγματικότητα, σε ένα παράξενο ρυθμό, μέτρο και αρμονία (Μιχελής, 1955: 265).

Για τον Καβαρνό, η κύρια ανησυχία είναι να μην περιοριζόμαστε στη στενή αντίληψη περί της αισθητικής εμπειρίας που περιορίζεται στα εμφανή - εγγενή χαρακτηριστικά ή ιδιότητες που βρίσκονται στο υψηλό είτε το ωραίο, ή αλλιώς, να μένουμε στη διάκριση μεταξύ των αισθητικών κατηγοριών, αλλά είναι καλύτερα να κοιτάζουμε και τις επιπτώσεις όπου αυτού του είδους η διαφορετική αισθητική εμπειρία έχει από ψυχολογική και θρησκευτική σκοπιά για τους θεατές της βυζαντινής τέχνης (Cavarnos, 2000: 70). Με αυτή την έννοια, πιο σημαντικό είναι «σχέσεις που ένα αισθητικά ευαίσθητο άτομο παίρνει προς αυτά τα χαρακτηριστικά» (Cavarnos, 1953: 4).

Για το λόγο αυτό, ο Καβαρνός δεν καταπιάνεται απλά με τη σαφή διάκριση μεταξύ των δύο αισθητικών κατηγοριών αλλά τις επανεξετάζει εκ νέου από μια άλλη σκοπιά. Προτείνει έτσι μια άλλη διάκριση που αναφέρεται στα «υλικά» («material»), η διαφορετικά τα οντολογικά χαρακτηριστικά που είναι: της «εσωτερικής ομορφιάς» («inner beauty») ή «πνευματική ομορφιά» (“spiritual beauty”) και της εξωτερικής ομορφιάς (“outer beauty”). Πρόκειται για τη διάκριση που αντιστοιχεί σύμφωνα με τον Καβαρνό στο «μη όμορφο» (“non beautiful”) που είναι το υψηλό και το όμορφο (“beautiful”) που είναι οι δύο γνωστές αισθητικές κατηγορίες. Η διαφοροποίηση που προτείνει είναι λεπτή αλλά με σημαντική διαφορά από τον Μιχελή.

Ο Καβαρνός αναφέρει ότι η «εσωτερική ομορφιά» αναφέρεται σε μια άλλη μορφή (form) ομορφιάς, εκείνη που χαρακτηρίζει ένα «υψηλότερο επίπεδο της ύπαρξης» (“higher level of being”) που αντικατοπτρίζει στην πραγματικότητα την ηθική και πνευματική κοσμοθεωρία



των Χριστιανών ενώ η «εξωτερική ομορφιά» εκφράζει ως επί το πλείστον τη φυσική ομορφιά των αντικειμένων που μας οδηγεί απλώς στην αισθητική απόλαυση (aesthetic delight) (2000: 70-72).

Αν και ο Καβαρνός παραδέχεται τη χρήση από τον Μιχελή όρων όπως «εσωτερική ομορφιά», ή δηλώσεων όπως «το ξόρκι της εξωτερικής μορφής σταμάτησε τη στιγμή που η ανθρώπινη φύση ανακάλυπτε μια άλλη ομορφιά μέσα της» υπονοώντας τις μεταφυσικές επιπτώσεις της βυζαντινής τέχνης για τους θεατές (και πιστούς) (Cavarnos, 2000: 70), ο Καβαρνός προβαίνει σε μια διακριτική κριτική κατά της χρήσης των αισθητικών κατηγοριών του υψηλού και ωραίου υποδεικνύοντας τις αδυναμίες να εφαρμόζεται ως μεθοδολογία στην αισθητική της βυζαντινής τέχνης. Φυσικά η εποικοδομητική κριτική του Καβαρνού πρέπει να σημειωθεί ότι εκτός από μια μομφή κατά του κύριου μεθοδολογικού εργαλείου του Μιχελή από την άλλη αναγνωρίζει τη συμβολή του για τη δημιουργία της πρώτης συστηματική μελέτη για την βυζαντινή αισθητική τέχνη και ως μία από τις πιο πρώτες συστηματικές θεωρητικές εργασίες για τη βυζαντινή τέχνη (Cavarnos, 1953: 5).

Επιπλέον, ο Καβαρνός επικρίνει την αδυναμία την κατηγορίας του υψηλού στο να εκφράσει επαρκώς το πνεύμα της βυζαντινής τέχνης και ιδιαίτερα την κύρια ιδέα του Μιχελή που έχει στόχο να περάσει με το «τεχνικό εξοπλισμό της σύγχρονης αισθητικής» ότι το υψηλό είναι η κυρίαρχη κατηγορία για τη βυζαντινή τέχνη, παρόλο ότι από κοινού με το ωραίο υποστηρίζει ότι συνθέτονται η μια αισθητική κατηγορία αρμονικά η μια με την άλλη. Αυτό το επιχείρημα αναρωτιέται ακόμα ο Καβαρνός πώς μπορεί να δικαιολογηθεί επαρκώς, ερωτώντας πώς ένα έργο τέχνης μπορεί να εκφράσει ταυτόχρονα δύο αντιθετικές αισθητικές κατηγορίες που έχουν ίση αισθητική αξία σύμφωνα με το Μιχελή χωρίς να παραποιηθούν.

Ακόμα, αν θέλουμε να εξετάσουμε τη γοτθική τέχνη ως μια μορφή τέχνης που έχει και αυτή τα τυπικά χαρακτηριστικά του υψηλού και όχι του ωραίου, το ερώτημα που μπορεί να εγερθεί όπως διερωτάται ο Καβαρνός είναι γιατί δεν εκτιμούμε τη γοτθική τέχνη ως ανώτερη και πιο γνήσια από τη βυζαντινή τέχνη αφού στοιχεία του γοτθικού ρυθμού εκφράζονται αποκλειστικά από το υψηλό περισσότερο από ότι στη βυζαντινή τέχνη; Με το ίδιο σκεπτικό ο Καβαρνός ερωτά γιατί η βυζαντινή τέχνη λέγεται ότι έχει περισσότερο απλότητα (ένα άλλο υποτίθεται από τα χαρακτηριστικά της κατηγορίας του υψηλού σύμφωνα με το Μιχελή) τη στιγμή που συνδυάζει δύο αισθητικές κατηγορίες, το υψηλό και το ωραίο σε σύγκριση με γοτθική τέχνη που εκφράζει το υψηλό και μόνο;

Ο Καβαρνός παρατηρεί επίσης την αντίφαση από τη χρήση της έννοιας του υψηλού κυρίως λόγω της επιρροής της δυτικής αισθητικής. Σε αυτό το σημείο η επιρροή της νεοπλατωνικής αισθητικής και κυρίως η επίδραση του Πλωτίνου για τη θεωρία περί της έννοιας του υψηλού πρέπει ακόμα να θεωρείται βάσιμη επιρροή στη σκέψη του Μιχελί στην εργασία (Michelis, 1952). Πώς είναι δυνατόν ερωτά ο Καβαρνός να χρησιμοποιεί ο Μιχελής τον όρο Υψηλό - «Sublime» αναφερόμενος σε φυσικά φαινόμενα όπως είναι μια μανιασμένη θάλασσα με αστραπόβροντα ή τις φωτιές από ένα ηφαίστειο, ιδέες που κληρονόμησε ο Μιχελής από τη φιλοσοφία του Kant, ενώ από την άλλη, να αναφέρεται σε εσωτερικές αρετές όπως για παράδειγμα η «καθαρότητα, η ευγένεια, την πραότητα, την αγάπη και τα παρόμοια»;

Ασφαλώς όπως επισημαίνει ο Καβαρνός, εντελώς διαφορετικός είναι ο τρόπος και ποιότητα ύπαρξης των φυσικών φαινομένων από τα ιδιαίτερα ποιοτικά χαρακτηριστικά που εκφράζουν τον εσωτερικό κόσμο των αγίων, της Παναγίας ή του Ιησού Χριστού όπως απεικονίζονται στη βυζαντινή αγιογραφία από τις ποιότητες που αναφέρονται στη Γερμανική αισθητική για το υψηλό.

Η τελική τοποθέτηση του Καβαρνού είναι ότι η αξία της βυζαντινής τέχνης σε σύγκριση με άλλες τέχνες δεν είναι απλώς να αναβαθμιστεί σε μια εξαιρετική τέχνη γιατί συνθέτει μέσα της στοιχεία και από το ωραίο αλλά και το υψηλό, αλλά να αναγνωριστεί ότι είναι ανώτερη από την τέχνη τόσο της Κλασσικής αρχαιότητας αλλά και της Αναγέννησης. Συμφωνώντας περισσότερο με τις ιδέες του Φώτιου Κόντογλου ο οποίος αποστρέφεται τις ιδέες των μοντέρνων φιλόσοφων, η βυζαντινή τέχνη μέσα από την παράδοση και το πνεύμα της Ορθοδοξίας θεωρείται η «τέχνη των τεχνών» που είναι μια πνευματική τέχνη (spiritual art) που δεν μιμείται τη φύση, τον υλικό κόσμο, ή τα αυθαίρετα όντα της ανθρώπινης φαντασίας αλλά πράγματα που ανήκουν στη σφαίρα του πνεύματος χρησιμοποιώντας συμβολικά σχήματα (forms) και μυστικά χρώματα (Cavarnos, 1953: 8).

Στο υποκεφάλαιο 4.6 η χρήση της κατηγορίας και η αναφορά στον όρο *υψηλό*, υποδεικνύεται ποιες αρνητικές προεκτάσεις μπορεί να έχει μέσα από μια διαστρεβλωμένη αντίληψη της πραγματιστικής αισθητικής η οποία διασυνδέεται με τη θεωρία του Charles Darwin αλλά και τον παππού του Erasmus Darwin, λαμβάνοντας υπόψη ειδικά την αρνητική επίδραση του πρώτου στην Αμερικανική φιλοσοφία του πραγματισμού η οποία σε σχέση με την αισθητική πιστεύεται ότι στη βιβλιογραφία προσπερνιέται χωρίς να δίνεται πολλή σημασία από τους αναλυτές. Οι μελετώμενες προεκτάσεις, εκτός από τη διαπίστωση της ακαταλληλότητας της

χρήσης των κατηγοριών στην αισθητική της βυζαντινής τέχνης, εγείρουν σοβαρά ζητήματα όχι μόνο για τη μελέτη και επιστημονικότητα της αισθητικής θεωρίας αλλά και την επιστημονικότητα της σημειωτικής.

#### **4.3 Η θεωρία της σημειωτικής μέσα από το αισθητικό υπόβαθρο της εργασίας. Σημαντικές ιδέες για τις σχέσεις και τα σημεία από Peirce, Morris, Dewey, Deely και Καβαρνό. Η εξέλιξη της φιλοσοφίας Peirce.**

Όπως υποδεικνύεται, η ουσία από την προβληματική που συζητιέται, αφορά ένα αρχαίο και συνάμα διαχρονικό πρόβλημα του δυϊσμού στη φιλοσοφία αλλά και την επιστήμη που αναλογεί επιμέρους στην αισθητική αλλά και τη σημειωτική θεωρία το οποίο πιστεύεται όμως ότι μέσα από την παράλληλη τους μελέτη μπορεί να προέλθει καλύτερη κατανόηση και για τα δύο πεδία. Αυτό θεωρείται ότι μπορεί να μελετηθεί μέσα από μια διαφορετική θεωρία σημείων όπου από την μελέτη της εκδήλωσης των σημείων (ή δράση σημείων-action of the signs) μπορούν να υπερβαθούν διακρίσεις όπως οι ακόλουθες: φύση / πολιτισμός, ύλη / μορφή, περιεχόμενο / μορφή, αντικείμενο / υποκείμενο, σώμα / ψυχή, νόημα / αξία, νομιναλισμός / ρεαλισμός, σημεία / αξίες, είτε σύμφωνα με την παραπάνω συζήτηση, τη διάκριση μεταξύ του ωραίου και του υψηλού.

Οι διακρίσεις αυτές, αφορούν φιλοσοφικές έννοιες και κατηγορίες που με το δυισμό τους προκαλούσαν δυστυχώς όπως στην περίπτωση της βυζαντινής τέχνης έριδες η αλλαχού (πχ. η έριδα μεταξύ καθολικών-προτεσταντών) που δημιουργούσαν προβλήματα που εγείρονταν μεταξύ χριστιανικών ομάδων που θα μπορούσαν όπως υποστηρίζεται να δεχθούν κάποιου είδους σημειωτική, πραγματιστική, είτε αισθητική επεξήγηση όπως για παράδειγμα σχετικά με την έριδα της εικονομαχίας ή το δόγμα της μετουσίωσης.

Με το ίδιο σκεπτικό, η συνάφεια της φιλοσοφίας Peirce (η φιλοσοφία πραγματισμού pragmaticism) με τη σημειωτική του, μαζί με την κατανόηση για το ρόλο της κατηγορίας των σχέσεων μέσα από τη θεωρία σημείων αλλά και την αισθητική εμπειρία της τέχνης, θεωρείται ότι μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τις ανάγκες κάποιας σημειωτικής έρευνας (semiotic inquiry) για να δοθούν κάποιες απαντήσεις μέχρι και σε δογματικά ζητήματα όπως το δόγμα της μετουσίωσης - όσο και αν αυτό μπορεί να ακούγεται παρατραβηγμένο - όσο όμως και σε επιστημονικά θέματα και προβλήματα όπως το υπό μελέτη πρόβλημα για τη νοηματοδότηση και αξιολόγηση της βυζαντινής τέχνης στο VH.

Στη διατριβή, η έννοια αισθητική εμπειρία (aesthetic experience) θεωρείται ότι μπορεί να αναχθεί έτσι σε μια κυρίαρχη έννοια που θα μπορούσε να περιλάβει ακόμα και τη συζήτηση Θεολογικών ζητημάτων (αν και δεν είναι φυσικά είναι ένας από τους στόχους της εργασίας) που είναι όμοια όμως σε πολλά με το θέμα υποκειμενικότητας στην έρευνα και την επιστήμη, με τον πραγματισμό και τη θεωρία σημείων Peirce και Morris, ειδικά όμως με την αισθητική του δεύτερου και σε συνδυασμό με τη θεωρία σχέσεων του Καβαρνού (Cavarnos, 1975), τονίζεται ειδικά η σημασία της έννοιας και φιλοσοφικής κατηγορίας σχέσης (ή των σχέσεων), συγκεκριμένα σε ότι έχει να κάνει και η σημειωτική με τα σημεία αλλά και τις αξίες αλλά και με τη βοήθεια της αισθητικής θεωρίας.

Ειδικά όμως με ότι έχει να κάνει με το κομμάτι της θεωρίας που αφορά τις αξίες, η εξέλιξη της σημειωτικής-αισθητικής του Morris θεωρείται πολύ σημαντική σε αυτό επίπεδο αλλά και οι ιδέες του Peirce, ειδικά μέσα από την εξέλιξη τους, εξέλιξη η οποία θεωρείται ότι δεν μελετάται ορθά συνολικά, ειδικά λόγω αλλαγών που συμβαίνουν στη θεωρία του Peirce (Ika, 2002), κάτι που όπως υποδεικνύεται (κεφάλαιο 3) προκαλεί δυσάρεστες συνέπειες και στην αισθητική θεωρία.

Μαζί με την σημασία της έννοιας αισθητική εμπειρία αλλά και το μόντο πραγματισμού του Peirce (pragmatic maxim), με την εξέλιξη της θεωρίας του θα μπορούσε όπως υποστηρίζει ο ίδιος να βοηθήσει στην επίλυση διαφορών για θέματα ζωτικής σημασίας που τίθενται υπό εξονυχιστικό έλεγχο, όπως λόγου χάρη το δόγμα της μετουσίωσης - θα μπορούσε για παράδειγμα να διερευνηθεί κατά πόσον υπάρχει πραγματικό αντίβαρο στη διαφορά μεταξύ των προτεσταντών και καθολικών αλλά και στη διερεύνηση θεμάτων «ζωτικής» σημασίας στην επιστήμη (Favareau, 2007: 66).

Η έμφαση του Peirce με την αναφορά του σε θέματα ζωτικής σημασίας, σχετίζεται με το ενδιαφέρον του για το ρόλο της αισθητικής αλλά και των άλλων λεγόμενων κανονιστικών επιστημών (normative sciences) μαζί και η αισθητική-esthetics (αισθητική)<sup>39</sup>, ethics (practics) (ηθική ή πρακτική) και τη λογική (logic-γενικώς θεωρούμενη και ως σημειωτική) μέσα από μια περισσότερο ανεπτυγμένη θεωρία βασισμένη στον πραγματισμό του που τροποποιείται σημαντικά την περίοδο (1900-1905) σε μια θεωρία που εξελίσσεται μέχρι το τέλος της ζωής του (Parker, 2003).

---

<sup>39</sup> Ο λόγος που ο Peirce χρησιμοποιεί τον όρο esthetics αντί την καθιερωμένη από τους Γερμανούς λέξη aesthetics, προφανώς σχετίζεται με τον πολύ διαφορετικό ορισμό της αισθητικής που θέλει να διατυπώσει.

Η χρονολογική τοποθέτηση ορισμένων θεωρούμενων σημαντικών ορόσημων στη φιλοσοφία Peirce θεωρείται πολύ σημαντική ειδικά όσον αφορά το ρόλο της αισθητικής αλλά και τη διασύνδεση της με τη φιλοσοφία του πραγματισμού όπως και την εξέλιξη στο πλαίσιο αυτό της γενικής θεωρίας σημείων του Peirce <sup>40</sup>.

Η αλλαγή του πρώτου μόντου πραγματισμού <sup>41</sup> του Peirce που συνέβη το 1905 από την πρώτη εκδοχή (το 1877-88) στην οποία βασίστηκε ο William James στο “Illustrations of the Logic of Science series of essays for Popular Science Monthly”, στο άρθρο “How to Make Our Ideas Clear” (Peirce, 1878) σε αυτό της δεύτερης εκδοχής <sup>42</sup>, είναι σηματοδοτική ως προς την εξέλιξη της θεωρίας του η οποία περιλαμβάνει και την αισθητική, κάτι που πιστεύουμε προσπερνιέται από πάρα πολλούς μελετητές και εξηγητές της θεωρίας Peirce. Η έμφαση του Peirce στο σημείο σύμβολο είναι χαρακτηριστική στο δεύτερο μόντο και τονίζεται δεόντως σε σχέση μάλιστα με την αισθητική.

Η αισθητική για τον Peirce, που τότε άρχισε να κάνει παίρνει σαφέστερες θέσεις γι’ αυτήν, συνδέεται σύμφωνα με τη διατύπωση του με ηθελημένες κρίσεις οδηγούμενες από κάποιο ιδανικό το οποίο «πρέπει να είναι μια συνήθεια ενός αισθήματος, που να μεγαλώνει κάτω από την επιρροή της αυτό-κριτικής και έτερο-κριτικής, μια θεωρία μιας ηθελημένης

---

<sup>40</sup> Η Parker (2003) αναφέρει για παράδειγμα την ημερομηνία 1902 όταν ο Peirce στέλνει γράμμα στον φίλο του James αναφέροντας τη σημασία διασύνδεσης της αισθητικής με την ηθική και αφετέρου με τη λογική ως μια ανώτερη μορφή λογικής η οποία σημαδεύει την ανάγκη διόρθωσης της θεωρίας του πραγματισμού αργότερα το 1906. Ο Beeson αναφέρει γενικά ως ορόσημο την ημερομηνία 1900 για την διαφοροποίηση του δικού του πραγματισμού – pragmatism σε σχέση με την εξέλιξη των ιδεών του για τις «κανονιστικές επιστήμες» - αισθητική, ηθική, λογική.

<sup>41</sup> Το πρώτο μόντο πραγματισμού του Peirce: “Consider what effects, that might conceivably have practical bearings we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object” (CP 5.402).

<sup>42</sup> “I will restate [the pragmatic maxim of 1878] in other words, since oftentimes one can thus eliminate some unsuspected source of perplexity to the reader. This time it shall be in the indicative mood, as follows: The entire intellectual purport of any symbol consists in the total of all general modes of rational conduct which, conditionally upon all the possible different circumstances and desires, would ensue upon the acceptance of the symbol” (CP 5.438).

δημιουργίας τέτοιων συνηθειών αισθήματος αυτή είναι η ιδέα που πρέπει να εκφράζει την αισθητική» (CP 1.574, EP 2: 377-378, Peirce, 1906).

Εδώ χρειάζεται να αναφερθεί ξανά η διάκριση μεταξύ πραγματισμού (pragmatism) του Peirce σε αντιπαράθεση με άλλους πραγματιστές και «εκδοχών» πραγματισμού αρχικά με τον James, αλλά στη συνέχεια με πολλούς άλλους πραγματιστές και σημειωτικούς, όπως αναφερόμαστε στη συνέχεια με τον Sebeok και τον Deely, πράγμα που έχει όμως σοβαρές προεκτάσεις στη σημειωτική αλλά και την αισθητική θεωρία ξεχωριστά, όπως συμβαίνει στη συνέχεια με τον Dewey ή τον Shusterman, σχετικά όμως ακόμα με ιδέες για την έρευνα και την επιστήμη, την τεχνολογία, την εκπαίδευση αλλά και την πολιτική σκέψη.

Οι επιρροές αυτές οφείλονταν δυστυχώς στον «παραδοσιακό» πραγματισμό ο οποίος έγινε πιο δημοφιλής από τον James από την επίδραση του Peirce, για τον οποίο αν και ο Peirce εξέφραζε τις αντιθέσεις του, είναι ενδιαφέρον ότι ο Peirce αναθεωρεί τον πραγματισμό του προς χάριν «ποιοτικών» χαρακτηριστικών από τη θεωρία James (Herdy, 2014) με αισθητικά μάλιστα χαρακτηριστικά, με μια μοναδική ανάλυση σε μια προσπάθεια διόρθωσης του πρώτο μόντο πραγματισμού που άθελα του το εκμεταλλεύτηκαν άλλοι επίδοξοι πραγματιστές. Το πρώτο μόντο αν και λογικό ήταν πολύ ατομιστικό (individualistic), όχι κοινόχρηστο (communal), και η λογική του δεν ήταν βασισμένη στην αισθητική ανάγκη θεώρησης των αισθημάτων του ατόμου στο φυσικό περιβάλλον που ζει.

Ακολουθεί έτσι ένας διαφορετικά τοποθετημένος πραγματισμός - pragmatism - που έχει βασική αναφορά τη λογική θεωρία του Peirce για τις *κανονιστικές επιστήμες* που θεωρούνται συνδεδεμένες σφαίρες της φιλοσοφικής έρευνας του Peirce σε σχέση με ένα επιστημονικό μοντέλο αλλά και μια θεωρία αξίας (value theory) (Parker, 2003: 1), ένα έργο που συνέχισε επιτυχημένα ο Morris δίνοντας έμφαση στην αισθητική, συναντώντας όμως μεγάλη κριτική και αρνητικές αντιδράσεις πχ. από τον Dewey ο οποίος τον κατηγορεί ότι δεν ανήκε στην ομάδα των πραγματιστών συνεχιστών του Peirce (Dewey, 1946) όπως και κριτικοί τέχνης ότι το πρόγραμμα του με την αισθητική δεν ήταν έγκυρο (Steiner, 1979).

Για τα θέματα αυτά, για τη φιλοσοφική παράδοση του πραγματισμού προερχόμενης από το Peirce και το διακύβευμα που μπορεί να προσδώσει σε σχέση με την αισθητική και τις αναφερθείσες κριτικές συζητήσεις (debates) μαζί με τη θεωρία σημείων του Morris δίνεται έμφαση στη συνέχεια (υποκεφάλαιο 4.8). Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ο πραγματισμός αλλά και μια αλληλένδετη μαζί του σημειωτική θεωρία, και τα δύο πεδία μαζί, καθορίζουν

ένα βασικό ζητούμενο στην καλύτερη αντίληψη της έννοιας της αισθητικής εμπειρίας (aesthetic experience), προσδίδοντας καλύτερη αντίληψη για την αισθητική θεωρία και την εξέλιξη των ιδεών στη μοντέρνα αισθητική (αναφορικά με τις διερευνώμενες τάσεις και αισθητικές έννοιες- υποκεφάλαιο 4.5) αλλά και την υποστήριξη του ευρύτερου θεωρητικού όπας και του εφαρμοσμένου μέρους της διατριβής.

Θεωρώντας όμως τη σχέση της φιλοσοφίας του πραγματισμού με την ζωή του ανθρώπου ως πολύ σημαντική, κάτι που τονίζεται ιδιαίτερα με την πραγματιστική αισθητική και όπως θα υποστηριχθεί με τη συμβολή της σημειωτικής όπως και της αισθητικής γενικότερα, όπως όμως και την έρευνα για το ρόλο της σημειωτικής και της αισθητικής στην επιστήμη και την τεχνολογία, στην εκπαίδευση αλλά ακόμα και την πολιτική, η έννοια αισθητική εμπειρία ως βιωματικό γεγονός στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου, θεωρείται ότι πρέπει να μελετάται πρώτα σύμφωνα με τη σημειωτική θεωρία του Peirce μαζί με τους πολύ σημαντικούς βασικούς ακόλουθους σημειωτικούς όρους:

«Ένα αντικείμενο (σημειωτικό αντικείμενο) είναι το αντικείμενο ενός υποκείμενου αντικειμένου (subject matter) ενός σημείου (του αναπαριστώντος-representamen) το οποίο βρίσκεται σε σχέση με ένα διερμηνεύον (interpretant)...που «μπορεί να είναι οτιδήποτε νοητό - από μια ποιότητα (quality), μια εμφάνιση, ένα κανόνα κλπ., ακόμα κάτι φανταστικό, όπως ο Άμλετ»<sup>43</sup> (Peirce, 1909).

Αυτοί είναι οι όροι των ατομικών σημείων που απαρτίζουν το σημείο στη μεταξύ τους σχέση στη σημειωτική οι οποίοι θεωρείται ότι πρέπει να προσεχθούν, όπου το αντικείμενο (object) για το επιστημονικό μέρος μιας έρευνας έχει πρωτεύουσα σημασία, τονίζεται ωστόσο εδώ και η ιδιαίτερη η σημασία του υπόβαθρου σχέσης (ground) το οποίο συμπίπτει στη θεωρία Peirce με το αναπαριστών (representamen), η αναφορά Peirce σε ποιότητες και η ιδιαιτερότητα του διερμηνεύοντος (interpretant) σε αναφορά αλλού με τις πολύ σημαντικές έννοιες - συνήθεια (habit), νομος (law), συναίσθημα (emotion) και πίστη (belief).

Η έννοια πίστη (belief) μπορεί να εξισωθεί με μια «συνήθεια δράσης» (habit of action) συνεπαγόμενη την ιδέα διασαφήνισης μιας λέξης ή έννοιας η οποία περιλαμβάνει βιωματικά (experiential) πρακτικά στοιχεία για την αναζήτηση της αλήθειας στην επιστήμη αλλά και τη

---

<sup>43</sup> Έχει τη σημασία ότι σε αυτό τον ορισμό για το σημείο αλλά και το αντικείμενο του ο Peirce αναφέρεται σε ποιότητες (qualities) όπως και στην αρχή της σημειωτικής του σύμφωνα με την προηγούμενη ανάλυση.

φιλοσοφία, με τις έννοιες habit/belief να έχουν κοινή βάση με τον πραγματισμό και το φιλοσοφικό πρόγραμμα του James (Gava, 2010).

Μαζί με τις συγκεκριμένες έννοιες για σκοπούς αναφοράς για τα σημεία, τονίζεται ξανά η αναφορά Peirce σε ποιότητες (qualities) στη σημασία των οποίων διατύπωσε στην αρχή της θεωρίας του, τις κατηγορίες σημείων και την αντιστοιχία τους με τις κανονιστικές επιστήμες (normative sciences), μέσα όμως από μια αναδιατύπωση της φιλοσοφίας του πραγματισμού του και την οριστικοποίηση σε σχέση με αυτήν μιας πιο ανεπτυγμένης θεωρίας για τα σημεία που ο Peirce αναθεωρεί προς το τέλος της ζωής του, ειδικά στη συνδιαλλαγή του με τον φίλο του William James (Houser, 2011).

Εδώ όμως αξίζει να μελετηθεί η λειτουργία με τα σημεία και τις μεταξύ τους σχέσεις μέσα από τη σημειωτική του διακεκριμένου μοντέρνου σημειωτικού John Deely αν και στη συνέχεια οι προεκτάσεις της συζήτησης θεωρούνται σημαντικές στη βάση ειδικότερα της αισθητικής Dewey.

Για τον Deely, συγκεκριμένα, η εκδήλωση των σημείων με το πρώτο μέρος της σχέσης, το αναπαριστών ενός σημείου (representamen), όπως και για τους Λατίνους, εκεί που άφησαν τη σημειωτική πριν από τον Peirce, θεωρείται ότι είναι το υποκειμενικό υπόβαθρο-ground (ή σημειωτικό όχημα) που βρίσκεται σε μια αμείωτη τριαδική σχέση που δεν είναι ούτε τα αισθητικά αντικείμενα, τα ψυχολογικά οχήματα (ιδέες), αλλά στην πραγματικότητα, είναι το ίδιο ως ον στην πρόπουσα ύπαρξη του (in its proper being): βρίσκεται σε μια σχέση που δεν είναι υποκειμενική αλλά υπερευποκειμενική (suprasubjective) που διασυνδέει το υποκείμενο αντικείμενο (τον υποκείμενο όρο ή σημειωτικό όχημα) μέσα στη σχέση με το σημειοδοτούμενο αντικείμενο ή αναφερόμενο (terminus, ή object-referent) ως αναπαριστών (representamen) σε κάποιον παρατηρητή ή διερμηνεύον (interpretant) (Deely, 2004: 115).

Το σημείο για τον Deely σε μια τέτοια σχέση, είναι είτε ενδεχόμενο (prospective) ή αληθινό (actual) διαμέσου της υποκειμενικής αντίληψης της οντότητας που γίνεται αντιληπτή σαν σχέση και είναι αδιάφορο αν περνά μπρός πίσω μεταξύ ψυχολογικών και των υλικών οχημάτων της μεταβίβασης αυτής (Deely, 2000: 40). Χαρακτηριστικά όμως, η θεώρηση αυτή της σχέσης μεταξύ σημείων από τον Deely αν και χρήσιμη, φαίνεται να συμπίπτει σε πολλά με την γενικότερη φιλοσοφία του Dewey για τα σημεία στη γλώσσα, την αισθητική αλλά και την εκπαίδευση γενικότερα, μια σημαντική πτυχή στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια σε συνδυασμό με την αισθητική θεωρία.



Ότι όμως έχει αναφερθεί για τον Dewey στο προηγούμενο κεφάλαιο, επιτρέπει σταδιακά την εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων αν παραλληλιστεί με τον Deely, πέραν από πολύ γενικόλογες αναφορές του δεύτερου ότι ο Dewey δεν είχε καταλάβει τη μεταφυσική του Αριστοτέλη και ότι με άρθρο του για τον Darwin δεν είχε καταλάβει ούτε τη μεσαιωνική σκέψη των Λατίνων (Deely, 2001: 507). Είναι άξιο απορίας πάντως ότι ένας σημειωτικός-φιλόσοφος του επιπέδου του Deely δεν ασχολείται με τον Dewey εκτενέστερα τη στιγμή που ο δεύτερος αποτελεί μάλλον τον περισσότερο δημοφιλή πραγματιστή στην Αμερικανική φιλοσοφία. (Μήπως γιατί κοινές θέσεις που είχαν με υπόβαθρο μια θεωρία της φυσικής εξέλιξης των ζώων (του Darwin) να ήταν αρνητική για ένα Θωμιστή φιλόσοφο;)

Η χρήση εικονικών ή άλλων παραδειγμάτων όπως στο ακόλουθο παράδειγμα τονίζεται ότι συντελεί στην καλύτερη κατανόηση της σημειωτικής θεωρίας αφού κοιτάζουμε τι συμβαίνει με τα ίδια τα σημεία και τη λειτουργία τους. Ας εξετάσουμε αναλυτικά τι συμβαίνει με τις ακόλουθες εικόνες μέσα από τη θεωρία σημείων σύμφωνα με τα ακόλουθα παραδείγματα. Με το πρώτο παράδειγμα (εικόνα 4.1) περιλαμβάνονται βασικές σημειωτικές έννοιες για τα σημεία και τις σχέσεις μεταξύ ατομικών σημείων σύμφωνα με τη θεωρία Peirce, αλλά και στο δεύτερο παράδειγμα (εικόνες 2, 3) σημαντικές έννοιες και αρχές από τη θεωρία των σχέσεων από τη θεωρία Καβαρνού όπως και τη μεσαιωνική σημειωτική Deely (John Poinsot).



**Εικόνα 4.1**

Το «σήμα» (sign - stop στα αγγλικά) όπως γίνεται κατανοητό στην καθημερινή εμπειρία και την καθομιλουμένη γλώσσα αφορά το διερμηνευόμενο (interpretant) “s-t-o-p” στη σχέση του σημείου με το αντικείμενο (object) του αποτελώντας παράλληλα το αναφερόμενο (referent) (στην έννοια «σταμάτησε») στο οποίο αναφέρεται και το σημείο (representamen) γνωστό και ως όχημα σημείου (sign vehicle) που το αναπαριστά. Είναι σημαντικό ότι ένα σημείο δεν

αναφέρεται κατ' ανάγκη πάντοτε σε κάποιο υλικό αντικείμενο αν και τα σημεία όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση (εικονικό σημείο) έχουν κάποιου είδους αντικειμενικότητα.

Για παράδειγμα, ενώ ένα διακοσμητικό μπιμπελό που έχει κάποιος και εικονίζει πχ. τον Παρθενώνα, ενώ μπορεί να αναφέρεται ουσιαστικά στο πραγματικό αντικείμενο (μνημείο), πολλά και διαφορετικά διερμηνευόμενα μπορεί να ισχύουν που να εκφράζουν μια διαφορετική σχέση σημείου και αντικειμένου (πχ. ότι έχω ταξιδεύσει στην Ελλάδα, ή ότι είμαι λάτρης του Ελληνικού πολιτισμού κλπ.).

Στη συγκεκριμένη περίπτωση (παράδειγμα-stop), η σχέση μεταξύ αντικειμένου και σημείου που το αναπαριστά (representamen) είναι σχέση προκαθορισμένη (*terminated-terminus*): είναι το αντικείμενο, η οντότητα, η το κοινωνικώς αποδεκτό νόημα το οποίο καθορίζει το σημείο αλλά και την επιτυχημένη σημειοδότηση, καθιστώντας πραγματική την ιδέα ότι το αντικείμενο επιβάλλει καθορισμένους περιορισμούς τους οποίους πρέπει να τηρεί το σημείο έτσι ώστε να αναπαρίσταται το συγκεκριμένο αντικείμενο δημιουργώντας την κατάλληλη ερμηνεία στο μυαλό μας.

Ο Deely αναφέρει ότι αν η σχέση (relation) βγει έξω από την τριάδα, στην περίπτωση υλικών σημείων που μπορούμε να δείξουμε ή και να αγγίξουμε, αυτόματα το σημείο ελαττώνεται απλά σε ένα υλικό σημείο, αν πάλι μείνουν έξω οι αισθήσεις πρόκειται για μια φυσική οντότητα που ενώ θα μπορούσε να έκανε κάποιον ενήμερο για αυτήν δεν συμβαίνει αυτό όταν μένουν έξω οι αισθήσεις (Deely, 2015: 83).

Ο Deely ωστόσο, σε διάφορες εργασίες του αλλά και στο φιλόδοξο του έργο “Four Ages of Understanding” (2001), αν και αναφέρεται επιμελώς διαρκώς στη σημασία της σχέσης και την αντικειμενικότητα που μπορεί να αποκτήσει όπως και για τη σημασία των αισθήσεων, δεν φαίνεται να εμβαθύνει στην αντικειμενικότητα του διερμηνευομένου (interpretant) ως προς τη σημασία μιας καθολικότητας που θα μπορούσε να προσλάβει σαν σύμβολο. Ο Deely ακόμα δεν δείχνει ενδιαφέρον στη σημασία αναγνώρισης για την έννοια της συνήθειας (habit) και της ιδέας του Peirce για την πίστη (belief) ως συνήθεια παρόλο ότι αναγνωρίζει τη σημασία που έχουν και τα δύο πεδία – πραγματισμός και θεωρία σημείων Peirce. Επίσης, σε

σχέση με αυτό, πιστεύουμε ότι αποδίδει εσφαλμένα στον Peirce τον τίτλο ως ιδρυτή των μεταμοντέρνων καιρών (founder of the postmodern times) (Peirce, 2000b) <sup>44</sup>.

Ακόμα, υπάρχει σοβαρό πρόβλημα σχετικά με την ιδιαιτερότητα των σημείων ως εικόνων (icons), τόσο με τον Deely όσο και τον Poinsot, για το λόγο ότι η σημασία της έννοιας της ομοιότητας (iconicity) στον Peirce για τα σημεία διαστρεβλώνεται. Ο λόγος είναι ότι το σημείο (ως signum) θεωρείται ότι πρέπει (σύμφωνα με τον Poinsot) να γίνεται περισσότερο γνωστό και πιο έκδηλο (manifest) από το αντικείμενο που σημειοδοτείται ως *significate*<sup>45</sup>. Ο Deely αν και σπάνια αναφέρεται στο έργο του στην έννοια της εικονικότητας (iconicity) (1986), ερμηνεύει σύμφωνα με τον Poinsot την ιδέα για τα τυπικά σημεία (formal signs- έννοιες και ιδέες) ότι αναλογούν στον όρο icon/s που χρησιμοποιεί ο Peirce για τα οποία ο ίδιος προτείνει τον λατινικό όρο “*idolum*” (είδωλο) (Champagne, 2015).

Ο Deely προτείνει έτσι και την τριάδα *representamen, significate* (ή *significate object*) και *interpretant* (2000), αποδίδοντας στο αντικείμενο του Peirce μέσα από τη θεωρία σημείων του Poinsot (!) την υποκειμενικότητα του ψυχολογικού state ή την «αντικειμενικότητα» που προσδιορίζεται από το υπόβαθρο (foundation, fundament ή ground) μιας σχέσης σύμφωνα με την ιδιαιτερότητα που προσέδωσαν οι Λατίνοι (με τη σειρά από οι Αυγουστίνος, Ακινάτης και Poinsot) που αποδίδεται στην έννοια-κατηγορία της σχέσης (relation) του όντος (being) είτε ως οντότητα εξαρτημένη από το μυαλό – *mind depended*, είτε ανεξάρτητη από το μυαλό *mind-independent being* (Deely, 2015b: 16).

Τέτοιες επιλογές είτε εσκεμμένες, είτε πιθανόν λόγω αθέμιτων παραλήψεων <sup>46</sup>, πιστεύεται ότι οφείλονται στο γεγονός που επισημάνθηκε ειδικά για τον Deely και Poinsot (την πηγή

---

<sup>44</sup> Η κριτική γι' αυτό στηρίζεται στο γεγονός ότι η φιλοσοφία Peirce ειδικά σε σχέση με τις αναφερόμενες έννοιες από τον Peirce και τη σημασία τους είναι ξένη με το μεταμοντέρνο και τον μεταμοντερνισμό γιατί ο μεταμοντερνισμός σαν κίνημα σχετίζεται με τη μη απόδοση αντικειμενικού νοήματος στα σημεία.

<sup>45</sup> Η ιδέα θυμίζει τις ιδέες των πρώτων Γερμανών ρασιοναλιστών αισθητικών φιλοσόφων που αναφέρθηκαν προηγουμένως.

<sup>46</sup> Κατακρίβεια για το λόγο ότι ο Deely είναι ένας Θωμιστής φιλόσοφος όπως φυσικά και ο Poinsot (Θωμιστής Θεολόγος) του οποίου το έργο υποστηρίζει και αναλύει ανάλογα, έχουμε την ιδέα ότι για το λόγο ότι οι ιδέες του έχουν ως υπόβαθρο το θρησκευτικό πλαίσιο του καθολικισμού το οποίο ήταν βασισμένο το έργο του Poinsot, επίτηδες μπορεί να προσαρμόζει (ουσιαστικά όμως διαστρεβλώνοντας) τόσο τη θεωρία σημείων του

εξέλιξης της θεωρίας Deely στη μεσαιωνική σημειωτική) (βλ. κεφάλαιο 3), ότι και στους δύο μπορεί να χρεωθεί η παράλειψη της διαπίστωσης της σύμπτωσης της τριμερούς διάκρισης που διασύνδεει τη δημιουργία νοήματος με την παιδεία σχέσης *φύσις-ethos-logos* από τον Αριστοτέλη με την κατηγοριοποίηση των λειτουργικών (instrumental) σημείων που προτείνει ο Peirce – *natural-customary-stipulated* τα οποία ορίζουν τα τυπικά (formal)<sup>47</sup> σημεία (ιδέες και έννοιες) όπως και η παράλειψη της ιεραρχικής σχέσης που υπάρχει μεταξύ τους.

Ακόμα υπάρχει όπως φαίνεται και η άγνοια όπως υποδείχτηκε για την τριμερή σχέση για την οποία έχουμε αναφερθεί προηγουμένως – *έρωτας-ψυχή-λόγος* (κεφάλαιο 3) όπως όμως και το ίδιο μιας βασικής ιεραρχίας. Η «άγνοια» του Deely πιστεύουμε ότι σχετίζεται με το μη ενδιαφέρον του Deely, ή του Sebeok (μαθητή του Morris) με την αισθητική στη σημειωτική, κάτι που θεωρείται ότι μπορεί να γενικευτεί με αρκετούς ακόμα σημειωτικούς, μάλιστα και από τους πιο επιφανείς.

Όπως όμως υποστηρίζεται, έτσι όπως με την περίπτωση της αναδιατύπωσης των κατηγοριών του όντος του Αριστοτέλη από τον Kant, οι θεωρητικές τους επιλογές καθώς θεωρείται ότι έχουν επιφέρει δυστυχώς σοβαρές συνέπειες στην αισθητική, το ίδιο και με τη σημειωτική, θα μπορούσε να τεθεί ο ισχυρισμός ότι αρνητικές συνέπειες στη σημειωτική θεωρία οι οποίες μάλιστα διασυνδέονται (αν και όχι άμεσα) με την αισθητική, πιστεύεται ότι θα μπορούσαν να κριθούν μέσα από τις εξελίξεις που επισυμβαίνουν στη θεωρία των σημείων μέσα από την *πρωτο-σημειωτική*<sup>48</sup> τους εκδοχή αλλά και την εξέλιξη τους στη μοντέρνα σημειωτική.

Η συζήτηση για τα θέματα αυτά, όπως και τους σημειωτικούς όρους που χρησιμοποιούνται στη συνέχεια, δυστυχώς, παρά το γεγονός ότι η χρήση πολλών σημειωτικών όρων μπορεί να δημιουργεί κάποια σύγχυση, θεωρείται εντούτοις χρήσιμο να ασχοληθούμε ακολούθως με περισσότερες λεπτομέρειες που επαφίενται στη σημασία των σχέσεων στη σημειωτική και

---

Peirce μέσα από τη σημειωτική Peirce, είτε όμως και να αγνοεί επισημάνσεις ερευνητών που εντόπισαν παραλήψεις στο έργο του Peirce (Murphy, 1990) .

<sup>47</sup> Ο Deely αναφέρεται στη διάκριση τυπικών (formal) και λειτουργικών (instrumental) σημείων χωρίς όμως να αναφέρεται αναλυτικά στην τριαδική διάκριση του ίδιου του Peirce που παραθέτει στο έργο του *Tractatus de Signis* της σύγχρονης έκδοσης του έργου του Peirce που επιμελείται ο ίδιος (Peirce, 1955: 27.7)

<sup>48</sup> Με την έννοια πρωτοσημειωτική αναφερόμαστε στις αρχές διαμόρφωσης της σημειωτικής θεωρίας από τον Peirce, όπως και στη συνέχεια ειδικότερα στις απαρχές της σημειωτικής οι οποίες εκτείνονται όπως αναφέρεται κυρίως στους Peirce, Ακινάτη αλλά και τους Πλάτωνα και Αριστοτέλη.

την πρόσδοση ιδιαίτερων χαρακτηριστικών στις σχέσεις μεταξύ σημείων, αλλά ειδικά για τη διεύρεση κάτι σημαντικού για τη σχέση του ανθρώπου ως ερμηνευτή και χρήστη των σημείων, αλλά και τη θεώρηση και ρόλο του ίδιου του ανθρώπου ως σημείο (man as a sign<sup>49</sup>) γιατί αυτό είναι ένα θέμα που διασύνδεει στενά την σημειωτική με την αισθητική ειδικά σύμφωνα με τις αναφορές στο «Ελληνικό παράδειγμα».

Ας εξετάσουμε όμως και το επόμενο παράδειγμα, αναφέροντας μερικά μόνο στοιχεία από τη θεωρία Καβαρνού για τις σχέσεις, συγκεκριμένα για τους όρους (terms) σε μια σχέση (relation), όπως όμως και σημαντικές ιδέες των Peirce, του Morris αλλά και του Dewey για τα σημεία, τους όρους σε μια σχέση, αλλά και τη θέση και ρόλο του ερμηνευτή και χρήστη των σημείων στη σχέση του με τα σημεία.

Η αναφορά και συζήτηση στη διατριβή που αφορά τον Dewey θεωρείται καθοριστικής σημασίας στην εξέλιξη της αισθητικής θεωρίας για το λόγο ότι έχει τις ρίζες της στον Peirce και όπως πιστεύεται χρειάζεται ειδική ανάλυση. Έτσι και με τον Deely στον οποίο βρίσκουμε αρκετά κοινά με τον Dewey, τα στοιχεία αυτά πιστεύεται ότι χρειάζεται να εντοπιστούν και να συζητηθούν ειδικά από την άποψη της μοντέρνας σημειωτικής θεωρίας.

Στο ακόλουθο παράδειγμα (εικόνα 4.2, σχήμα 4.3), το οποίο παρουσιάστηκε σε δημοσίευση στο συνέδριο “Changing worlds & signs of the times” «Η Σημειοαισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης ως Εικονική Κληρονομιά» (Βούτουνο & Λανίτης, 2013), χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τη βυζαντινή εικόνα του «Αγίου Φιλούμενου», τονίσθηκε ιδιαίτερα η σημασία της έννοιας υπόβαθρου σχέσης (ground) μεταξύ των όρων (terms) σε μια σχέση τόσο από τη θεωρία του Καβαρνού αλλά και τη σημειωτική, τονίζοντας ότι η γνώση «προσδιορίζεται από την κατάσταση της φύσης των όρων σε μια σχέση, του αναφερόμενου (referent-ως το υποκείμενο σε μια σχέση, του relatum (σχετιζόμενου) σε μια σχέση αλλά και το υπόβαθρο σχέσης (ground) (Cavarnos, 1975: 69), θεωρώντας τις επιθυμίες του ανθρώπου προς διάφορα αντικείμενα ότι είναι επίσης σχετικές (relational).

---

<sup>49</sup> “For, as the fact that every thought is a sign, taken in conjunction with the fact that life is a train of thought, proves that man is a sign; so that every thought is an external sign, proves that man is an external sign. That is to say, the man and the external sign are identical in the same sense in which the words homo and man are identical. Thus my language is the sum total of myself; for the man is thought» (CP. 5.314).

Σύμφωνα με τον Καβαρνό, κάτι το πολύ σημαντικό για την αξιολόγηση (what is qualified) αυτού που επιθυμείται (πχ. νερό) εξαρτάται από την κατάσταση (state) του κάθε ανθρώπου που επιθυμεί το κάθε αντικείμενο αλλά και το αντικείμενο της επιθυμίας που είναι αυτό ή εκείνο το ειδικό είδος σε κάθε περίπτωση (Cavarnos, 1975: 23). Η φύση - *state* του υποκειμένου και του αντικειμένου είναι σύμφωνα με τον Καβαρνό το υπόβαθρο (*ground*) της σχέσης. Σε εκείνη την εργασία τονίσαμε ιδιαίτερα την σημαντικότητα στο υπόβαθρο σχέσης το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι η διακεκομμένη γραμμή που συνδέει το σημείο αναπαριστών (*representamen*) με το αντικείμενο (*object*), όπως και την αξία (*value*) με τη σημειοδότηση (*signifying*) (βλ. σχήμα 4.3).

Η αναφορά Peirce στον όρο *relate, correlate ή relatum* ή στους τους όρους (*terms*) σε μια σχέση πριν από την εξέλιξη της θεωρίας σημείων του, όπως και στο υπόβαθρο (*ground*) σχέσης (Ika, 2002: 35) είναι πολύ κοντά στην ίδια ιδέα, αν και ανεπτυγμένη σύμφωνα με την απαρχή της θεωρίας σημείων του Peirce (βλ. σελ 81-84)<sup>50</sup>. Το υπόβαθρο σχέσης αν και δεν εμφανίζεται συχνά στη θεωρία σημείων του Peirce, αφού υπήρχε πιο πολύ στην αρχή της θεωρίας του, η σημασία του τονίζεται όχι ως ένα χαρακτηριστικό των τριών *relata* ενός σημείου – *representamen, object, interpretant* αλλά σαν μια σημειωτική συσκευή που εντοπίζει είτε τη φύση του κάθε ατομικού σημείου ξεχωριστά είτε στο να εξηγήσει πώς ένα σημείο επιλέγει το αντικείμενο του (Beeson, 2008: 129).

Σύμφωνα με τον David Savan, το κάθε σημείο είναι μια *αναφορά* (*reference*) σε ένα υπόβαθρο (σχέσης), και το υπόβαθρο, μια αφαίρεση όπως για παράδειγμα το χρώμα, πχ. η «ερυθρότητα», το σχήμα πχ. η «τετραγωνικότητα»<sup>51</sup> αυτό όμως που είναι σταθερό είναι το *quale*. Από εκεί περνούμε στην πρώτη υποδιαίρεση του «σημείου ως προς τον εαυτό του», το *αναπαριστών* (*representamen*) το οποίο υποδιαιρείται περαιτέρω στο σημείο που ονομάζεται ποιόσημο (*qualisign*) (CP 2.224) και είναι μια ποιότητα, ένα μονόσημο (*sinsign*) (CP 2.245),

---

<sup>50</sup> Κάποιο *quale* – αυτό που αναφέρεται (*refers*) στο υπόβαθρο σχέσης - *ground*, ή κάποια αξία (*quality*) που είναι η ίδια η αναφορά (*reference*) στο υπόβαθρο σχέσης, ή κάποιο *relate* (ή *correlate*) αυτό το οποίο αναφέρεται στο υπόβαθρο σχέσης και το σχετιζόμενο, είτε η σχέση η ίδια (ως αναφορά στο σχετιζόμενο) χρειάζονται αναπαράσταση (ως αναφορά στο διερμηνεύον) και το αντιπροσωπεύον (αυτό που αναφέρεται στο υπόβαθρο σχέσης, το σχετιζόμενο και το διερμηνεύον).

<sup>51</sup> Τα παραδείγματα επίσης που δόθηκαν όπως «blackness» για το φούρνο ή για το «ύψος» Σωκράτη είναι χαρακτηριστικά.

ένα υπαρκτό πράγμα η γεγονός, ή ένας νόμος (law) η habit (συνήθεια) το legisign (CP 2.246). Από εκεί πάλι, προκύπτουν περαιτέρω οι τρεις κατηγορίες σημείων οι οποίες περιέχουν τα υπόλοιπα ατομικά σημεία που περιγράφονται στο εφαρμοσμένο μέρος της διατριβής.

Σχετικά όμως με το υπόβαθρο χρειάζεται να δοθεί ακόμα ειδικά έμφαση ότι ο Peirce τονίζει ιδιαίτερα το ρόλο του στην έννοια της εικονικότητας (iconicity) που ενδιαφέρει ιδιαίτερα τη διατριβή και ορίζεται ως: οι κοινοί χαρακτήρες των σημείων τους, των αντικειμένων, ή της συμπαραδήλωσης (connotation) (CP 1.559).

Σύμφωνα με την ανάπτυξη του εφαρμοσμένου μέρους της διατριβής στο κεφάλαιο 5, καθώς θεωρούνται ενδελεχώς οι σχέσεις σημείων και αξιών σύμφωνα με σημειωτικά τρίγωνα (σχήμα 4.3), ο Peirce ως εμπνευστής της πρώτης σημειωτικής θεωρίας στη μοντέρνα εποχή μαζί με τον Morris μπορούν να μας υποδείξουν κάτι πολύ σημαντικό σε σχέση όχι μόνο με τα σημεία μεταξύ τους αλλά για τη σχέση και εμπειρία που δημιουργείται μεταξύ θεατή (θ), αντικειμένων και σημείων με βασική αναφορά τον ίδιο τον θεατή ως ερμηνευτή και χρήστη των σημείων αλλά και τον ίδιο θεωρούμενο ως σημείο.

Έτσι και οι έννοιες *ens reale* και *ens rationis* που εκφράζουν αντίστοιχα στο συγκεκριμένο παράδειγμα τη διαφορά *κατάληξης* (termination) μεταξύ μιας φυσικής σχέσης είτε μιας απλής σχέσης λόγου με τις έννοιες *secundum esse* και *secundum dici* αντίστοιχα που δίνουν βάρος σε μια θεωρία αξίας που με αυτήν ασχολείται ειδικά ο Morris. Για τον Peirce, με τη σχολαστική ανάλυση που χρησιμοποιεί, το σημείο (όχι το αντικείμενο ή το μυαλό) είναι μια σχετική οντότητα με το αντικείμενο της δηλαδή με τη φύση του αντικειμένου – σε σχέση *secundum esse* («ως η μέτρηση χρησιμεύει στη μέτρηση») αλλά η σχέση του σημείου με το μυαλό είναι μόνο μια σχέση λόγου - *secundum dici* (Murphy, 1990).

Σύμφωνα όμως με τον Καβαρνό, για μια φυσική σχέση μεταξύ των όρων σε μια σχέση (πχ. στο συγκεκριμένο παράδειγμα- εικόνα 4.2), σε μια «φυσική» σχέση μεταξύ μιας εικόνας και θεατή θα έπρεπε να συμβαίνει κάτι ανάλογο με τη λέξη «δίψα», που δεν χρησιμοποιείται μόνο για να δηλώσει (denote) κάτι απλό, αλλά μια ποιότητα (quality) στη ψυχή και μια σχέση που να στηρίζεται από αυτήν προς κάτι άλλο, ένα σχετιζόμενο (relatum) ως προϋπόθεση φυσικής σχέσης (Βούτουνος & Λανίτης, 2013).

Με αυτά για τις σχέσεις και τα σημεία θα μπορούσε να τεθεί ως ερώτημα η δυνατότητα για μια βαθύτερη νοηματοδότηση και αξιολόγηση της συγκεκριμένης εικόνας (εικόνα 4.2.) είτε και άλλων εικόνων σε προσωπικό και συλλογικό επίπεδο της αισθητικής εμπειρίας σε ένα

επίπεδο που να ξεπερνά τη διάσταση φύση - κουλτούρα, όμορφο - υψηλό. Πιο άραγε θα μπορούσε να ήταν το αντικείμενο γνώσης της συγκεκριμένης βυζαντινής εικόνας (όχι μια απλή φωτογραφία) του Κύπριου Άγιου που κρατά ένα δοχείο με νερό (φρέαρ του Ιακώβ) για την καλύτερη νοηματοδότηση και αξιολόγηση της βυζαντινής τέχνης στο πλαίσιο εργασίας που διενεργείται; Αν η γνώση για την ιστορία για το φρέαρ του Ιακώβ ή κάτι από τη βιογραφία του Αγίου Φιλούμενου είναι σημαντική, τι άλλο θα μπορούσε να λεχθεί για την εμπειρία της βυζαντινής τέχνης, ή της τέχνης γενικότερα ως σχέση του ανθρώπου σαν ερμηνευτή, χρήστη σημείων αλλά και σαν σημείου ο ίδιος<sup>52</sup>;

Και για τον Morris το αντικείμενο γνώσης στην επιστήμη και την τέχνη γενικά δεν μπορεί παρά να είναι μέρος της εμπειρίας και ένα γεγονός της φύσης και την ζωής της ίδιας, παρά απομονωμένη από αυτήν - για παράδειγμα «η εμπειρία είναι μια αποκάλυψη της γνώσης των προϋποθέσεων που τη συνιστούν παρά να λεχθεί ότι το «νερό είναι μια αποκάλυψη της γνώσης του υδρογόνου και του οξυγόνου» (Morris, 1937).

Το ίδιο παράδειγμα χρησιμοποιεί και ο Dewey στο έργο «Art as Experience» (1934) για να διακρίνει μεταξύ εκφραστικής δύναμης της τέχνης με τη γλώσσα και την επιστήμη χρησιμοποιώντας τον όρο *statement* για το νερό (H<sub>2</sub>O) που περιγράφει τις συνθήκες που το νερό έρχεται σε ύπαρξη για την επιστήμη και τη γλώσσα, δηλώνοντας ότι ναι μεν τα *statements* (σύμβολα) μπορεί να οδηγούν στην εμπειρία (*experience*) αλλά δεν συνιστούν την ίδια την εμπειρία που στην τέχνη αυτή σχετίζεται από τον Dewey με την έννοια *expression* (έκφραση).

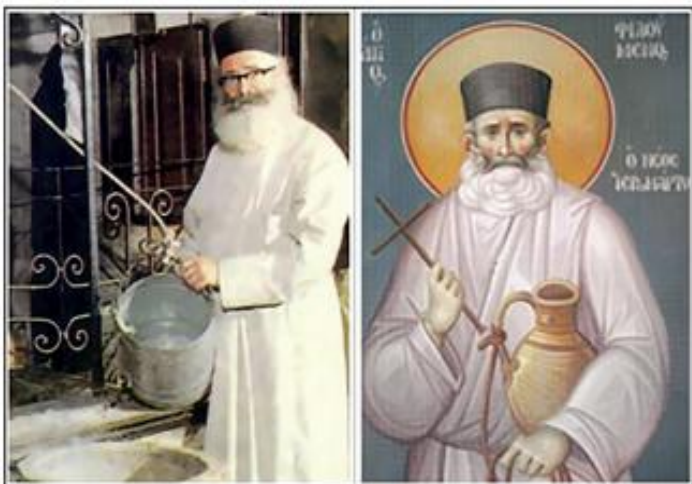
---

<sup>52</sup> Ο «Ιουδαίος» Ιησούς, συναντά τη Σαμαρείτισσα (με τη στάμνα) και της ζητά να πει νερό από το πηγάδι του Ιακώβ παρά το γεγονός ότι οι Ιουδαίοι απέφευγαν τις συναναστροφές με τους Σαμαρείτες. Αποκρινόμενος στις ερωτήσεις της, της αναφέρει ότι αυτός είναι ο Μεσσίας και ότι με τη δωρεά που θα του έκανε θα της έδινε «ζωντανό νερό»- το νερό που δεν θα ξαναδιψούσε ποτέ. Της ζήτησε να φέρει τον άντρα της λέγοντας της ότι είχε ακόμα πέντε και ότι αυτός που είχε τότε δεν τον είχε παντρευτεί ακόμα. Τι θα μπορούσε άραγε να λεχθεί για τα σημεία στην εικόνα με τον Κύπριο Άγιο Φιλούμενο που θυσίασε τη ζωή του στο φρέαρ του Ιακώβ σε σχέση με τη βαθύτερη νοηματοδότηση και αξιολόγηση και την αισθητική εμπειρία κάποιου θεατή σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ή με άλλες εικόνες;

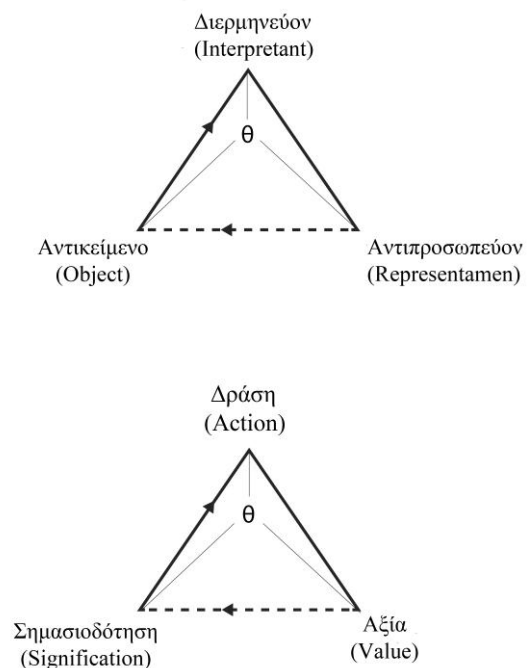


Ωστόσο ο Dewey, αφορμάται από διαφορετικά κίνητρα από τα οποία όπως φαίνεται ενώ τον ενδιαφέρει μια θεωρία αξίας συνδεδεμένη με την εμπειρία και τη δημιουργία νοήματος ειδικά ακόμα μέσα από την τέχνη τα κίνητρά του είναι διαφορετικά από τον Morris. Παρόλο ότι ο Morris παραδέχεται ότι εμπνέεται σε μεγάλο βαθμό από το έργο του Dewey αλλά και τη θεωρία αξίας που αναπτύσσει ο ίδιος και το “Art as experience” αναφέρει ότι η κυριότερη πηγή ανάπτυξης της θεωρίας του για τα σημεία ήταν ο George. H. Mead και ο I. A. Richard υποστηρίζοντας κάτι σημαντικό για το λόγο που το επιχειρεί (Morris, 1971: 131).

Ο Morris αναφέρει το ενδιαφέρον του για μια περισσότερο επιστημονική κατεύθυνση που επιχειρεί με τη βοήθεια της σημειωτικής αλλά και τον πραγματισμό περιλαμβάνοντας μαζί στην εργασία του και την αισθητική, μια προοπτική όμως που ο Dewey όπως και άλλοι θεωρητικοί είδαν με αρνητικό μάτι, δυστυχώς όμως πέρα από τη στοιχειώδη ακαδημαϊκή αβρότητα. Με τη διερεύνηση έτσι της αισθητικής με πραγματιστικούς και συμπεριφορικούς όρους αλλά και με μια σχετική θεωρία σημείων θεωρούσε ότι θα μπορούσε να δώσει ένα επιστημονικό πνεύμα και ανάπτυξη σε αυτήν ένα εγχείρημα ωστόσο που είχε κατανοήσει ότι δεν θα ήταν εύκολο εννοώντας όσους αντιλαμβάνονταν την αισθητική με ένα περισσότερο προσφιλή, φιλοσοφικό μεν, αλλά λιγότερο επιστημονικό ρόλο.



Εικόνα 4-3: Άγιος Φιλόμενος



Σχήμα 4.2: Σημειωτικά τρίγωνα

#### 4.4 Η επιστημονικότητα της σημειωτικής με βάση τους υπό μελέτη θεωρητικούς και η θέση της αισθητικής.

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για την επιστήμη και την έρευνα (inquiry) στη σημειωτική είναι ότι το αντικείμενο (object) που σημειοδοτείται μπορεί να είναι ταυτόχρονα ζητούμενο της επιστήμης αλλά και της πραγματικής ζωής στα πλαίσια αυτού που ο Peirce βρήκε στο διαχωρισμό που αναφέρθηκε ο Jeremy Bentham μεταξύ ιδεοσκοπικής (ideoscopic) ή και κοινοσκοπικής (coenoscopic) επιστήμης ή φιλοσοφίας<sup>53</sup>. Έτσι και για τον Deely, για τον ίδιο λόγο, το δεύτερο μέρος της τριαδικής σχέσης, το αντικείμενο του σημείου δεν ελαττώνεται απλά στη φυσική διάσταση του σημειοδοτούμενου αντικειμένου που γι' αυτό θα ενδιαφερόταν αυστηρά μόνο η επιστήμη αλλά συναντάται και στην ανθρώπινη εμπειρία.

Για παράδειγμα η λέξη καπνός (smoke) σαν μια φυσική πραγματικότητα - *ens reale*, που αφορά το συνολικό νόημα που προκύπτει για το ον, σε αντίθεση με την αντίληψη (Kant) του *Ding-an-sich* ως απροσδιόριστου, ή του *noumenon* από την πλευρά της ανθρώπινης αντίληψης, η δημιουργία νοήματος μπορεί να γίνει στο ακόλουθο παράδειγμα κατανοητή ως εξής: Ο καπνός (κ-α-π-ν-ό-ς) ως γλωσσικό σημείο που περιγράφει κάποιο φυσικό πράγμα που καίγεται, σαν μια πραγματικότητα *ens reale* σύμφωνα με τον ορισμό που έδιναν οι Λατίνοι, μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι η κοινωνικά δομημένη πραγματικότητα (socially constructed reality) που προκύπτει πχ. από τη σημαία ενός κράτους (ένα κομμάτι ύφασμα) που μπορεί να είναι το φυσικό πράγμα που καίγεται αλλά παράλληλα το δημιουργούμενο νόημα να αναφέρεται και σε μια άλλη πραγματικότητα ύπαρξης που επαφίεται στη σχέση σημείου και της αντίληψης που προϋποθέτει το μυαλό - *ens rationis*.

---

<sup>53</sup> "Coenoscopic . . . from two Greek words, one of which signifies common — things belonging to others in common; the other looking to. By coenoscopic ontology, then, is designated that part of the science which takes for its subject those properties which are considered as possessed in common by all the individuals belonging to the class which the name ontology is employed to designate, i.e. by all individuals." The Works of Jeremy Bentham, Edinburgh, 1843, viii, 83.

"Idioscopic . . . from two Greek words, the first of which signifies peculiar. In Idioscopic ontology, then, we have that branch of art and science which takes for its subject such properties as are considered as peculiar to different classes of beings, some to one such class, some to another."

Υποθετικά, αν όλοι οι άνθρωποι πέθαιναν σε μια στιγμή, το κομμάτι ύφασμα θα ήταν μια φυσική πραγματικότητα όπως θα γινόταν αντιληπτό από κάποιο ζώο αλλά όχι κάποιο σημείο. Ο καπνός όμως, αντίθετα, θα ήταν και για την εμπειρία οποιουδήποτε ζώου μια νοητική πραγματικότητα και ένα σημείο (Deely, 2000: 76).

Συνολικά, πρόκειται δηλαδή ταυτόχρονα για μια εμπειρία, αλλά και μια δημιουργία γνώσης που ελίσσεται ανάμεσα σε μια αντίληψη πραγμάτων η οποία για τον Deely ομοιάζει με αυτή των ζώων με μια ειδοποιό διαφορά όμως για το είδος (species) των ανθρώπων: το «νόημα» των αντικειμένων ορίζεται όχι μόνο από την προσωπική επίγνωση ενός ζώου στον περιβάλλοντα χώρο ύπαρξής του αλλά και μιας διαδικασίας ερμηνείας ιδιοτήτων στο φυσικό κόσμο που γίνονται αντιληπτές ως: επιδιωκόμενες (sought) (+), αποφεύγουσες (avoided) (-), ή ασφαλισμένα αποφεύγουσες (safely ignored) (0) σύμφωνα με μια κοινωνικά δημιουργούμενη πραγματικότητα (Deely, 2000: 76).

Η δημιουργία νοήματος και εμπειρίας που προκύπτει από σχέσεις τις (relations) μεταξύ υποκειμένων-αντικειμένων που *τερματίζουν* (terminate) την επίγνωση τους σε αυτό το κάτι «άλλο» (other), κάτι που δεν μειώνεται στον υποκειμενισμό (subjectivity) στην πλευρά αυτού που γνωρίζει (innenwelt<sup>54</sup>) ούτε του γνωριζόμενου αντικειμένου (umwelt), σε αυτή τη φυσική διαδικασία ο ρόλος της σημείωσης δηλαδή της δράσης των σημείων είναι βασικός (Deely, 2015).

Ο Deely εισηγείται μέσα από τη θεωρία σημείων του την υπέρβαση της διάκρισης υποκειμενικότητα-αντικειμενικότητα για τη μελέτη της πραγματικότητας και εμπειρίας στην έρευνα (inquiry) με το διαμεσολαβητικό τριαδικό ρόλο των σημείων σε μια θεώρηση που περιλαμβάνει τη Λατινική επεξεργασία της θεώρησης των σημείων μετά τον Αριστοτέλη (με τους Aquinas και Poinsot) πριν από τον Peirce (Deely, 2004).

Την υπέρβαση υποκειμενικού-αντικειμενικού επιχειρεί και ο Morris βρισκόμενος στην ίδια γραμμή πλεύσης πραγματισμού με τον Peirce (pragmatism), δίνοντας απαντήσεις για την ευστάθεια δημιουργίας νοήματος στην τέχνη, την αξιολόγησή της αλλά και σε σχετικές

---

<sup>54</sup> Οι έννοιες innenwelt και umwelt είναι δύο buzzwords από τη σύγχρονη σημειωτική βγαλμένες από το έργο του βιολόγου «πρωτο - σημειωτικού» Jakob von Uexküll και που χρησιμοποιούνται στη βιοσημειωτική (1982).

κριτικές για τη θεωρία του για το μη-επιστημονικό, μη αποδεικτικό της ανάλυσης της τέχνης είτε του ρόλου της επιστήμης και τεχνολογίας στην τέχνη (Steiner, 1979). Τέτοιες κριτικές ο Morris τις υπερβαίνει με τη σημειωτική με μια θεωρία που ξεπερνά το πρόβλημα της δυαδικότητας και αναφορικότητας (referentiality) των σημείων στην τέχνη βοηθώντας στην καλύτερη κατανόηση της αισθητικής και λειτουργίας της τέχνης με την έννοια εικονικότητα (iconicity) και τους «βαθμούς εικονικότητας» (degrees of iconicity) των σημείων (Morris, 1964).

Οι δύο σημειωτικοί, Deely και Morris προτείνουν κοντινές λύσεις, ο Deely χρησιμοποιώντας την πρώτη σημειωτική του Peirce σχετικά με το ρόλο των υλικών σημείων-material signs (πχ. των σημείων της λογοτεχνίας - linguistic signs) στη διαδικασία της σκέψης, δείχνοντας πως τα σημεία συνδέονται με την πραγματικότητα (reality) που μπορεί να γίνεται κατανοητή σε κάθε είδους δράση σημείων (action of signs) με τις τριαδικές σχέσεις μεταξύ των σημείων με την αλληλεπίδραση όπου και για τους δύο το θέμα μπορεί να έχει περαιτέρω προεκτάσεις στην επιστήμη.

Μια τέτοια δράση σημείων εξυπνοεί ότι πέρα από την υλικότητα ενός αντικειμένου και τη γνώση του από τα ζώα όπως και από τον άνθρωπο, στον άνθρωπο σαν «σημειωτικό ζώο» ή διαφορά είναι ότι ο άνθρωπος, ενώ μπορεί να χρησιμοποιήσει τα σημεία όπως και ένα ζώο, μπορεί περαιτέρω να συλλάβει τη σχέση που δημιουργεί η σημειοδότηση (signification) ενώ τα ζώα όχι (Deely, 2015: 73).

Ο Deely αναφέρεται στην υπέρβαση που προσφέρει η σημειωτική Peirce με τη θεωρία της αμείωτης τριαδικής σχέσης των σημείων που δεν μειώνεται απλά στη φυσική κατάσταση των αντικειμένων που σημειοδοτούνται, ούτε την πηγή δημιουργίας τους που είναι είτε η φύση ή το μυαλό, τονίζοντας ιδιαίτερα τη σημασία και ρόλο της σημειοδότησης (signification) στη σημειωτική έρευνα με τον Peirce (Deely, 2004).

Για τον Deely ο ρόλος της σημειωτικής και της σημειοδότησης προεκτείνεται όπως και για τον Morris σε επιστημονικό επίπεδο για σκοπούς έρευνας για τη μελέτη διαφορετικών πεδίων<sup>55</sup> (Morris, 1946) όμως ο τομέας ενδιαφέροντος του πρώτου, εκτός από τη μεσαιωνική φιλοσοφία και σημειωτική, επικεντρώνεται κυρίως στο πεδίο zoosemiotics το οποίο

---

<sup>55</sup> Ενώ τον Morris ενδιαφέρει η κοινωνιολογική έρευνα, ο Deely επεκτείνεται σε τομείς όπως η εκπαίδευση με τη βοήθεια της σημειωτικής (Deely and Semetsky, 2016), είτε η βιολογία με τη βιοσημειωτική και την ηθική (Deely, 2008).

αναπτύχθηκε πρώτα από τον μαθητή του Morris - Thomas Sebeok (Deely, 2015: 20). Πρέπει να τονιστεί όμως ότι ο Deely μετά βίας (σε 4-5 παραπομπές χωρίς ανάλυση) στο συστηματικότερο έργο σημειωτικής του (2001) αναφέρεται στον Morris παρά την μεγάλη του απήχηση ως σημειωτικού.

Ο Peirce πρώτος είχε συλλάβει την συμμετοχή της σημειωτικής του σε ένα πρόγραμμα μιας πιο συστηματικής πραγματιστικής φιλοσοφίας (μετά το 1902) η οποία θα μπορούσε να θέσει τις βάσεις για την επιστημονική έρευνα (scientific inquiry) μέσα ακόμα από τη φιλοσοφία (Herdy, 2014) ειδικά με την αισθητική (aesthetics) και την ηθική έχοντας τη λογική ως ρυθμιστική αρχή (Beeson, 2008). Η αισθητική στον Peirce, μαζί με την έννοια της ηθικής είχε σύμφωνα με τον Peirce (προς το τέλος της ζωής του) έναν πολύ ισχυρό ρόλο ως ρυθμιστική αρχή της ηθικής, το *summum bonum* ή το όμορφο (Beeson, 2008: 221).

Ο Morris με την έρευνα γύρω από την αισθητική την οποία εξετάζει κυρίως ως μελέτη της τέχνης, προτείνει τη μελέτη και αξιολόγηση της βάση της απαίτησης της αισθητικής για μια «ιδιαιτέρη συγχώνευση» (peculiar fusion) του υλικού (material) που αντιμετωπίζεται με μια θεωρία των σημείων και μια θεωρία για την αξία (Morris, 1939: 135) προτείνοντας επίσης τη μελέτη της τέχνης σε επιστημονικά πειράματα (Morris, 1964).

Για τη θεωρία του Deely και Peirce χρειάζεται ωστόσο να υποδειχθεί ξανά η σημαντική λεπτομέρεια που εντοπίζει στην πρωτοσημειωτική του Peirce ο Murphy, παράλληλα με σχετικές ενστάσεις που εγείρουν νέοι σημειωτικοί για τη σημειωτική Deely (Petrov, 2013), ειδικά σε σχέση με την ιδέα από τη θεώρηση του ανθρώπου ως *σημειωτικό ζώο* (semiotic animal). Ένας σημαντικός στόχος που θέτει ο Deely όπως και άλλοι σημειωτικοί, πχ. οι Petrilli και Ponzio<sup>56</sup> σχετικά με την ιδέα της σημειωτικής, ο ίδιος θεωρεί μέσα από τη δική του εργασία ότι μπορεί να βοηθήσει μέσα από την κατανόηση της θεωρίας του Peirce αλλά ειδικότερα μέσω των Ακινάτη και Peirce. Με τη μελέτη της σχέσης των σημείων και τη διαφορετικότητα που δίδεται στην αντίληψη των ανθρώπων ως σημειωτικών ζώων (semiotic animals), το ανθρώπινο γένος θεωρεί ότι μπορεί να αποκτήσει μια οικολογική συνείδηση και συνειδητοποίηση της ταυτότητας του σε σχέση και με άλλους οργανισμούς και άλλα

---

<sup>56</sup> (βλ. Petrilli & Ponzio, 2007)

σημειωτικά συστήματα σε ένα πλαίσιο εργασίας που είναι όμως όπως πιστεύουμε εξαιρετικά αφαιρετικό και μάλλον ακατανόητο για τους πραγματικούς του στόχους.<sup>57</sup>

Αν και τα νεοδημιούργητα αυτά πεδία της σημειωτικής δεν ενδιαφέρουν το πρόγραμμα της δικής μας εργασίας (παρά για σκοπούς βιβλιογραφικής ανασκόπησης και μια αναγκαία όμως κριτική που προκύπτει για αυτά), πεδία για τα οποία δείχνουν ενδιαφέρον σημειωτικοί που είναι κάπως κοντά στη θεωρητική γραμμή των Peirce, Morris, Sebeok, όπως βιοσημειωτική (Brier, 2006), ή zoosemiotics<sup>58</sup> (Martinelli, 2010), αν και βρίσκονται ακόμα σε πολύ αρχικό στάδιο (Brier, 2006: 11), είναι άξιο απορίας το «άνοιγμα» που επιχειρούν και η προσέγγιση τους με ιδέες για την ανθρώπινη εξέλιξη (human evolution) εμπνευσμένες από τον Darwin ή σύγχρονους βιολόγους βίο-σημειωτικούς όπως τον Jakob von Uexküll (1864-1944). Πως γίνεται όμως μέσα από ατεκμηρίωτες θεωρίες να προκύπτουν δήθεν επιστημονικές θεωρίες κατάλληλες για τη σημειωτική τη στιγμή που η ίδια η σημειωτική μπορεί να τίθεται προς αμφισβήτηση για το λόγο αυτό; Πόσο μάλλον όταν κάποιοι σημειωτικοί «εκ των έσω» των πεδίων αυτών καταλαβαίνουν ότι η σημειωτική μπορεί να αντικρίζεται με υποψία αν δεν υποστηρίζει ισχυρισμούς της και χωρίς να υποστηρίζει τον επιστημονικό μανδύα που της αποδίδουν (Martinelli, 2010).

Για την περίπτωση του Deely, αυτό που θέλουμε να επισημάνουμε, αλλά την ίδια στιγμή να κριτικάρουμε, είναι η υπέρβαση που επιχειρεί όπως όμως και πολλοί άλλοι σημειωτικοί στην προσπάθειά τους να προσδιορίσουν το επιστημονικό τους εγχείρημα με τη χρήση της σημειωτικής, χρησιμοποιώντας είτε τη θεωρία της εξέλιξης Darwin, πχ. το “The Origin of Species” (1859) είτε ιδέες του Γερμανού βιολόγου Jakob von Uexküll (1940) με την κεντρική του ιδέα για την αντίληψη των ζώων *Umwelt* για να εξηγήσουν τη δημιουργία

---

<sup>57</sup> Η άποψη αυτή υποστηρίζεται καθώς ενώ αναγνωρίζεται τη συνεισφορά των αναφερόμενων θεωρητικών στην εξέλιξη της σημειωτικής από την άλλη απορρίπτονται στοιχεία από τις θεωρίες τους με τα οποία διαφωνούμε.

<sup>58</sup> Η διαφορά των δύο πεδίων είναι ότι το zoosemiotics προσπαθεί περισσότερο να μελετήσει με τη βοήθεια της σημειωτικής την επικοινωνία των ζώων ενώ η βιοσημειωτική παρόλο κοιτάζει μαζί την παραγωγή, την δράση και την ερμηνεία των σημείων μέσα στην ευρύτερη βιολογική σφαίρα συμπεριλαμβανομένου του ανθρώπου. Ωστόσο και τα δύο πεδία μπορεί να θεωρηθούν σαν ένα για το λόγο ότι τα όρια των δύο είναι δυσδιάκριτα.

νοήματος στη σημειωτική, χρησιμοποιώντας κατ' ακρίβεια μια δυϊστική-νατουραλιστική εντέλει προσέγγιση της πραγματικότητας για να τεκμηριώσουν υποτίθεται τις θέσεις τους.

Όπως όμως και με τον Deely στη σημειωτική, πέραν από το υπόλοιπο σημαντικό μέρος της θεωρίας του (τη σημειωτική Peirce), κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με τον Dewey και την αισθητική του με την ιδιαίτερη έμπνευση που αποκομίζει από τον Darwin (βλ. 3.10), κάτι που έχει προεκτάσεις και στην αντίληψη του για τα σημεία αν και ο Dewey δεν επιδίωξε να αναπτύξει μια συστηματική θεωρία για τα σημεία. Πιστεύουμε όμως ότι και οι μοντέρνοι σημειωτικοί θα έπρεπε να ήταν πιο προσεκτικοί στις επιλογές τους για την εκτεταμένη χρήση μιας θεωρίας που για τον Peirce αποτέλεσε ένα «ευαγγέλιο της αδικίας»<sup>59</sup> (Gospel of the Greed) (Beeson, 2008: 323).

Αυτό ειδικά, όταν οι ίδιοι σημειωτικοί οικειοποιούνται τον Peirce προσαρμόζοντας τον στις δικές τους σημειωτικές θεωρίες (όπως ο Deely, Sebeok ή Petrilli) όταν ο ίδιος, καθώς παρότι αντιλήφθηκε τη σημασία της θεωρίας Darwin, γι' αυτόν υπήρξε μόνο μια «μούσα» για να φιλοσοφήσει περαιτέρω περισσότερο στη σφαίρα της κοσμολογίας (Beeson, 2008: 260) ενώ στην πραγματικότητα ήταν κριτικός στους συνεχιστές της θεωρίας του (του πραγματισμού) αναμεμιγμένη με στοιχεία από τον Darwin.

Θα λέγαμε ότι δεν μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα στ' αλήθεια αν θεωρηθεί ότι η διατριβή πάει κόντρα με τα κυρίαρχα ρεύματα στη μοντέρνα σημειωτική σήμερα, ωστόσο η οικειοποίηση της θεωρίας του Peirce θεωρείται ότι είναι αδικαιολόγητη τη στιγμή που παραλείπονται σημαντικά κομμάτια από αυτήν, ειδικά το αισθητικό κομμάτι της θεωρίας του Peirce αλλά και το Θεολογικό (Raposa, 1989). Με το συλλογισμό αυτό, για το λόγο ότι ο Deely δεν ασχολείται καθόλου με την αισθητική, θα μπορούσε να επικριθεί για την αμέλειά του σχετικά με τις βαθιές ανησυχίες του Peirce (που προσεγγίζει εν μέρει με την αισθητική) αλλά και ο Dewey για τη χειρίστη χρήση της θεωρίας Darwin αλλά και τη διαστρέβλωση της σημειωτικής θεωρίας του Peirce (βλ. υποκεφάλαιο 4.8).

Σύμφωνα ακόμα με ότι αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο 3 για την «αρπαγή» της θεωρίας του πραγματισμού όπως ο ίδιος όμως τον είχε οραματισθεί, όπου σε αυτούς (τους «κλέφτες» της θεωρίας του) θα μπορούσε να συμπεριληφθεί και ο Dewey ειδικά για την προσήλωση και την έμπνευση της θεωρίας του σε μεγάλο βαθμό από τον Darwin. Για τον Deely όμως ειδικά,

---

<sup>59</sup> Για το σημαντικό ζήτημα παρατίθενται περισσότερα στοιχεία στο υποκεφάλαιο 4.8.

γιατί θεωρούμε ότι είναι χρήσιμο να αναφερθούμε σε ένα επιφανή μοντέρνο σημειωτικό, οι ομοιότητες στο έργο του με τις επιδιώξεις του Dewey είναι αρκετές και κριτική απευθύνεται εξίσου και προς τον ένα και τον άλλο για την επιχειρούμενη μελιωριστική<sup>60</sup> τους φιλοσοφία, στον πρώτο με τη σημειωτική του θεωρία, αλλά στο δεύτερο περισσότερο με την αισθητική του.

Για το λόγο ότι η πραγματιστική θεώρηση του Peirce μπορεί να θεωρηθεί πολύ κοντινή με τη συμπερίληψη εννοιών όπως η έννοια «εμπειρία» η οποία υπάρχει και στους δύο (Deely και Dewey), όπως και με άλλες έννοιες, ειδικά σε σχέση με την εξέλιξη της θεωρίας του Dewey μετά το θάνατο του Peirce (πχ. το ενδιαφέρον του Dewey για την έννοια της συνήθειας και των αξιών), παρόλα αυτά υπάρχουν σημαντικές διαφορές που αφορούν ιδιαίτερα το ατομικό σημείο *διερμηνεύμενο* (*interpretant*) αλλά και την ιδέα του σημείου ως *τελικό διερμηνεύον* (*final interpretant*) όπως και σε σχέση με τις έννοιες - *συνήθεια* (*habit*), *νόμος* (*law*) και *πίστη* (*belief*) οι οποίες θα μπορούσαν να τους θέσουν υπό κρίση για τη λάθος οικειοποίηση του Peirce στις θεωρίες τους. Τον δε Dewey ειδικά για το λόγο ότι το έργο του όπως πιστεύεται έχει επηρεάσει σημαντικά την αισθητική αλλά και την εκπαίδευση με αρνητικές επιρροές.

Ο Deely όπως μπορεί να διαφανεί από τη βιβλιογραφία δεν κάνει κάποια σοβαρή αναφορά στο *τελικό διερμηνεύον*<sup>61</sup> που είναι μια πολύ σημαντική έννοια που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τον πραγματισμό και τη σημειωτική θεωρία Peirce ως φιλοσοφική θέση παρά γενικά διαφοροποιημένες θέσεις του τι συνιστά τον πραγματισμό και τη σημειωτική. Αντίθετα, η θέση του Deely φαίνεται να συμπίπτει με του Eco όπως εκφράζεται μέσα από τις θέσεις του για αυτόν (2001: 730), με το δεύτερο να έχει δίνει αξία (*credit*) ακόμα και στην παράδοση αποδόμησης του Derrida, ή των ιδεών του Rorty για τον Peirce πέραν της έμμεσης κριτικής (Dolezel, 1997).

Οι θέσεις του Peirce όπως υποδεικνύεται στη διατριβή, σχετίζονται άμεσα με μια αισθητική θεώρηση στο πλαίσιο της εξέλιξης της θεωρίας του (για τη σημειωτική), έναν τομέα που ασχολήθηκε ο Morris με πιο συστηματικό τρόπο, όπως και ο William James που ασχολήθηκε εν μέρει παράπλευρα όμως με την αισθητική (βλ. υποκεφάλαιο 3.10), κάτι που δεν είναι

---

<sup>60</sup> Μελιωρισμός: Η φιλοσοφική θεωρία ότι ο κόσμος μπορεί να βελτιωθεί.

<sup>61</sup> Το τελικό διερμηνεύον για τον Peirce αποτελεί μια κατάσταση που το νόημα ενός σημείου ή σημείων μπορεί να αποκτήσει ένα τέλος που έχει την έννοια της πίστης (*belief*), της συνήθειας (*habit*), και του νόμου (*law*).



άσχετο με ότι υποστηρίζεται στη διατριβή για την προσέγγιση των ιδεών του Peirce με τον James περισσότερο προς το τέλος της ζωής του αλλά και το ενδιαφέρον του James για το έργο του Peirce όπως και η μεταξύ τους φιλία. Ένας κοινός παράγοντας επιρροής στη θεωρία τους είναι ο Darwin όπως διαφάνηκε στο κεφάλαιο 3, αφού και ο James στηρίχτηκε σε αυτόν για τη θεωρία των συναισθημάτων του, ωστόσο ειδικά το ζήτημα αυτό θεωρείται στη διατριβή ότι έχει φέρει αρνητικές επιδράσεις στην εξέλιξη της αισθητικής θεωρίας ειδικά μέσα από την αισθητική Dewey το έργο του οποίου είχε αρκετές επιδράσεις από τον Peirce.

Σχετικά ωστόσο με αισθητικές ιδέες που συζητούνται στα επόμενα υποκεφάλαια, αισθητικές θέσεις σημαντικών αισθητικών που χωρίς αμφιβολία έχουν τις ρίζες τους στον Peirce, ειδικά από την επίδραση Dewey, θεωρείται πολύ σημαντικό ότι ως επί το πλείστον τον αγνοούν εξολοκλήρου, ενώ τον Morris ο οποίος κατά τη γνώμη μας αποτελεί ένα άξιο συνεχιστή της φιλοσοφίας Peirce σημαντικοί αισθητικοί θεωρητικοί τον αγνοούν (Shusterman) είτε τον κριτάρουν (Beardsley), μάλιστα και με τρόπο αθέμιτο όπως οι νέοι κριτικοί (Steiner, 1979). Ιδιαίτερα δε ο Dewey του επιτίθεται με αρνητική και αντιεπιστημονική συμπεριφορά για τη μεταχείριση της θεωρίας του Peirce (1948) και ενώ όπως και τους νέους κριτικούς (Morris, 1948) (βλ. υποκεφάλαιο 4.8) τον αντιμετωπίζει με καίρια επιχειρήματα και τροποποιώντας όπου θεώρησε ότι έπρεπε να το κάνει τη θεωρία του για την αισθητική (Morris, 1964: 66-67) οι θέσεις τους παρέμειναν αμετακίνητες και αρνητικές.

Το κύριο πρόβλημα που τους απασχολεί κατά τη γνώμη μας είναι ένα «ψευδοπρόβλημα» όπως πιστεύεται ότι συμβαίνει και με άλλους σημειωτικούς οι οποίοι εκφράζουν αμφιβολίες για την σπουδαιότητα του έργου του Morris αλλά και του Peirce (Lagopoulos & Lagopoulou, 2009: 47), ή από τον Sonesson ο οποίος εκφέρει αμφίβολες θέσεις για τις ιδέες του Peirce όπως επίσης και για την έννοια της εικονικότητας (1995). Οι Λαγόπουλος & Λαγόπουλου προβληματίζονται ιδιαίτερα για την επιστημονικότητα που μπορεί να διέπει τη θεωρία τους και τι μπορεί να διέπει ένα ορθό αναφερόμενο (referent) (Lagopoulos & Lagopoulou, 2009: 61), είτε ιδιαίτερα ο Sonesson με το πρόβλημα της εικονικότητας στις εικόνες διαφορετικών ειδών, σχολιάζοντας ο δεύτερος το πρόβλημα της αναπαράστασης ή διερωτώμενος τι συμβαίνει με το πραγματικό αναφερόμενο, παρουσιάζοντας ακόμα τη δική του εκδοχή τι συμβαίνει με τη έννοια του υπόβαθρου (ground) σχέσης στον Peirce, μεταξύ αναπαριστώντος και αντικειμένου, μετονομάζοντας τα σε περιεχόμενο (content) και έκφραση (expression), ερωτώντας ρητορικά αν ερμηνεύει ορθά τον Peirce (Sonesson, 1995: 75).

Το πρόβλημα όμως και με τον Sonesson για τον οποίο αναφέρεται ότι είναι ένας σημειωτικός και φιλόσοφος της γνωστικής σχολής που σχολιάζει τα ίδια και σε νεότερες εργασίες (2010), πέραν από το γεγονός ότι συμεριζεται επίσης θέσεις του Deely αναφέρει απροκάλυπτα ότι παρόλο ότι κάποια από αυτά που αναφέρει μπορεί να είναι και λάθος ερμηνεία από τον ίδιο για τον Peirce ισχυρίζεται ότι και έτσι, με τον τρόπο αυτό, παρουσιάζει συστατικά στοιχεία της μοντέρνας σημειωτικής θεωρίας (Sonesson, 1995: 162).

Επισημαίνεται επίσης το σχόλιο του ότι τα σημεία είναι πάντα σχέσεις “signs being always relations, and Peircean signs doubly so” (Sonesson, 1995: 175), χωρίς όμως να αναφέρει ότι για τον Peirce ειδικά με την αποκορύφωση της θεωρίας του ότι επιδιώκει και ασχολείται με τον άνθρωπο ως σημείο τον ίδιο. Επίσης, στα γραπτά του ο Sonesson φαίνεται να αγνοεί την εξέλιξη στην φιλοσοφία του Peirce, την ηθική και αισθητική της πλευρά στη θεωρία του αναφορικά με τις σχέσεις του ανθρώπου με τα σημεία αλλά και τις πολύ σημαντικές συνδεδεμένες έννοιες που αναφερθήκαμε προηγουμένως και στις οποίες επιστρέφει η μελέτη στα υποκεφάλαια 4.8, 4.9 - πίστη (belief), νόμος, (law), συναίσθημα (emotion). Εκτός του ότι δεν προβαίνει σε κάποια αντικειμενική ανάλυση για τον Peirce δεν κάνει καμιά ουσιαστική αναφορά στη σημασία των εννοιών αυτών για τη φιλοσοφία Peirce σε εκτενή κατά τ’ άλλα κείμενα που θέλουν να παρουσιάσουν κάτι σημαντικό για θέματα οπτικής σημειωτικής.

Όσο ακόμα για τους Λαγόπουλο και Λαγόπουλου σχετικά με τη σημειωτική μέθοδο που εφαρμόζουν παραδέχονται ότι «δεν μπορούμε να βρούμε κριτήρια αξιολόγησης λογοτεχνικών κειμένων γιατί τέτοια κριτήρια βασίζονται πάντα σε εξωκειμενικές αξίες που είναι στην τελευταία ανάλυση κοινωνικές επιλογές» (2009: 37). Με την παραδοχή τους όμως αυτή, θα λέγαμε ότι όπως και οι νέοι κριτικοί αρνούνται τη δυνατότητα για μια κριτική και αξιολόγηση της τέχνης σε ένα περισσότερο επιστημονικό υπόβαθρο (με τη θεωρία σημείων), παρόλο ότι η λογοτεχνία και η τέχνη αποτελούν θέματα που έχουν κάποια επιστημονική υφή.

Όσον αφορά πάντως τον τρόπο ειδικά που θεωρούν το ζήτημα οι νέοι κριτικοί, ότι το νόημα στην τέχνη δεν μπορεί να αναχθεί στο επίπεδο της επιστήμης, αφού στην τέχνη δεν μπορεί να προσδιορίσει κάποιο αναζητούμενο απόλυτο αναφερόμενο (referent) σε αντίθεση με την επιστήμη που μπορεί πιο εύκολα να το ισχυριστεί, στο συγκεκριμένο πεδίο η υπεκφυγή όσων θέλουν να ονομάζονται κριτικοί της τέχνης (Steiner, 1979) είναι υποκριτική αν θεωρήσουμε τι συμβαίνει στ’ αλήθεια σε ακαδημαϊκό επίπεδο σύμφωνα με τα ακόλουθα παραδείγματα.

Τουλάχιστον στο πεδίο των νέων κριτικών, παρά την πολεμική τους στον Morris, ο John Crowe Ransom παρά την αμετάκλητη θέση του να μην αποδέχεται την έρευνα του Morris για την αισθητική με τη βοήθεια των σημείων και τη μελέτη της τέχνης με περισσότερο θετικιστικό πρόγραμμα μελέτης, θεωρεί κάποια τριαδική λειτουργία στην τέχνη αν και πολύ αφαιρετικά (Steiner, 1979: 260) όπως και ο William Wimsatt θεωρεί ζητήματα από τη σημειωτική (265). Επίσης και ο Beardsley, καθαρά ως θεωρητικός της αισθητικής και συνεργάτης ακόμα του Wimsatt, ενώ θεωρεί όπως και ο Allen Tate (Steiner, 1979: 263) αδιανόητη την «εξωκειμενική» ερμηνεία ή την ερμηνεία των έργων τέχνης με όρους θετικής επίδρασης στους φορείς της αισθητικής εμπειρίας, τον απασχολεί ιδιαίτερα ο ρόλος της σημειωτικής στην αισθητική στο άρθρο “Semiotic Aesthetics and Aesthetic Education” (Beardsley, 1975).

Ενώ απορρίπτει και αυτός τη θεωρία του Morris (Beardsley, 1975: 10) προσεγγίζει από την άλλη τη σημειωτική μέσω της συμβολικής θεωρίας του Goodman την οποία θεωρεί χρήσιμη. Ο Beardsley όμως θεωρείται ότι προσκρούει και αυτός στο πρόβλημα της αναφορικότητας της τέχνης κάτι όμως που πιστεύεται ότι είναι ένα *ψευδοπρόβλημα* όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως με τον Sonesson και τους Λαγόπουλο-Λαγόπουλου. Ο Beardsley προσπαθεί να βρει λύσεις στο πρόβλημα προτείνοντας για παράδειγμα αντί της περιγραφικής θεωρίας (exemplification theory) του «μαλακού συμβολισμού» (soft formalism). Η συγκεκριμένη όμως προσέγγιση στο συγκεκριμένο άρθρο πιστεύουμε ότι είναι αντιπροσωπευτική της προσέγγισης της «τέχνης για την τέχνη» που έχει τις ρίζες της στον Kant.

#### **4.5 Ο ρόλος της σημειωτικής στην ερμηνεία και αξιολόγηση της τέχνης. Ιδέες, επιδράσεις και ερωτήματα για τις αισθητικές έννοιες σε μοντέρνους αισθητικούς: αισθητική εμπειρία (aesthetic experience), αισθητική αξία (aesthetic value), φύση (nature), ορισμός (definition) και εκπαίδευση της τέχνης (aesthetic education)**

Σχολιάζοντας αρχικά την έννοια της αισθητικής εμπειρίας (aesthetic experience) μπορούμε να αναφερθούμε στη θεωρία Shusterman ο οποίος αντιστρέφει την ιδέα ότι η αισθητική εμπειρία μπορεί να έχει μια οριοθετημένη (demarcational) λειτουργία στην τέχνη και ότι μπορεί να εκφράζει ιδανικά μια επίδραση ως εκ των ιδιοτήτων των αντικειμένων της τέχνης

με αποτέλεσμα κάποια επιρροή στις αισθήσεις, θεωρώντας περισσότερο ότι η αισθητική εμπειρία εκφράζει μια εμπειρία ζωής (life experience) που είναι όμως μια θεωρία η οποία βασικά αντιτίθεται στις θεωρήσεις των Monroe Beardsley και του Nelson Goodman.

Για τον Shusterman, πέρα από τις διαφορές που έχουν μεταξύ τους Goodman και Beardsley, πιστεύει ότι πρόκειται για θεωρίες εμπνευσμένες από τη σημειωτική από «γλωσσικούς φιλοσόφους εθισμένους σε θεωρίες σημαντικής» (“linguistic philosophers addicted to semantic theories”) (Shusterman, 1997).

Ο Beardsley για παράδειγμα, παρά τις εκπεφρασμένες διαφορές τους, προσπαθεί να δείξει την προοπτική αντιλαμβανόμενος τους περιορισμούς και τις δυσκολίες της μεθόδου του Goodman μέσα από μια σημειωτική λειτουργία και ανάλυση των αντικειμένων της τέχνης ότι μπορεί να προκύψει η δημιουργία μιας αισθητικής προσέγγισης χρήσιμης για την αισθητική εκπαίδευση της τέχνης (Beardsley, 1975).

Ο Shusterman κριτικάροντας τον Goodman ισχυρίζεται ότι η αποδοχή μιας τέτοιας σημειωτικής είτε ακόμα αν γενικεύσουμε άλλες εμπνευσμένες από τη σημειωτική θεωρίες για την αισθητική) εμπίπτει σε μια υποβάθμιση της φαινομενολογικής και της συναισθηματικής επίδρασης της τέχνης (που αυτή κυρίως εκφράζει τη δύναμη της τέχνης) υπέρ της υποταγής της σε σημειωτικές θεωρίες συμβολισμού και ερμηνείας της τέχνης.

Θα πρέπει πάντως να αναφερθεί ότι ενώ ο Shusterman ορθά επισημαίνει τη σημασία της ερμηνείας των τεχνών για το ρόλο της στη δημιουργία της αισθητικής εμπειρίας (1997), έχοντας όμως την αντίληψη ότι πρέπει να δημιουργούμε την ερμηνεία αντί να την ανακαλύπτουμε και την ιδέα ότι υπάρχουν πολλές σωστές ερμηνείες (Shusterman, 2002: 49), κακώς επικρίνει τους Beardsley και Goodman είτε άλλους αισθητικούς που συναινούν στην ιδιαίτερη ανάγκη μιας ερμηνευτικής ή μιας θεωρίας εμπνευσμένη από τη σημειωτική υποστηρίζοντας ότι τέτοιες θεωρίες θέτουν στο περιθώριο τη φαινομενολογική (άμεση) αισθητική αξία σε βάρος της αισθητικής απόλαυσης.

Όσον αφορά το ερώτημα σχετικά με το αν η αισθητική εμπειρία μπορεί να οριοθετηθεί μόνο για την τέχνη σύμφωνα με τυπικές (formal) ιδιότητες ή αξίες που αποδίδονται σε αντικείμενα που μπορούν να ορισθούν σαν έργα τέχνης ο Shusterman επικρίνει τις ιδέες του Beardsley διερωτώμενος πώς μια φαινομενικά δομημένη ενότητα ευρισκόμενη υποτίθεται ενσωματωμένη στα έργα τέχνης μπορεί να προκαλέσει μια ενοποιημένη ή μια διαρκή

ευχάριστη αισθητική εμπειρία που μπορεί να είναι «τιμητική» (honorific) είτε «ορισμένη» (“definitional”) της εμπειρίας της τέχνης.

Πώς είναι δυνατόν ερωτά ο Shusterman η αισθητική εμπειρία να μην περιλαμβάνει και την εμπειρία της κακής τέχνης μαζί με την καλή τέχνη, είτε η έννοια της αισθητικής εμπειρίας να εξαρτάται κατά κύριο λόγο από τυπικά χαρακτηριστικά σε έργα τέχνης ενσωματωμένα όπως θεωρείται με νόημα ενώ αντίθετα να παραβλέπεται μια φαινομενολογική έφεση της τέχνης από την κύρια ικανότητά της να προκαλεί αισθητική απόλαυση στα ανθρώπινα υποκείμενα;

Προς υποστήριξη των αισθητικών του θέσεων ο Shusterman παραθέτει ως επιχείρημα τις καλλιτεχνικές εμπειρίες που προκαλούν «δυσάρεστο σοκ και τον κατακερματισμό» που για πολλούς θεωρείται μια επιβραβεύουσα και πολύτιμη αισθητική εμπειρία δίνοντας έμφαση στη σημασία του άμεσου συναισθήματος και την υποκειμενική - φαινομενολογική εμπειρία πρώτου προσώπου (first person experience) (Shusterman, 1997).

Ομοίως ο Arthur Danto θέτει το ερώτημα πώς η αισθητική εμπειρία μπορεί να προκαλέσει αρνητικές αντιδράσεις όταν λαμβάνεται υπόψη η λειτουργία της μόνο ως μια εγγενώς θετική εμπειρία, ή όταν ως έννοια γίνεται αποδεκτή σαν ορισμένη (definitional) για την εμπειρία της τέχνης μόνο για την τέχνη όταν αναρωτηθούμε παραδείγματα τέχνης όπως τα κουτιά Brillo του Andy Warhol (Danto, 1998).

Πώς μπορεί να οριστεί η φύση της τέχνης (nature of art) όταν δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε μεταξύ έργων τέχνης και μη έργων τέχνης (artworks-non artworks) από τη στιγμή που δεν μπορούμε να διακρίνουμε τη διαφορά μεταξύ τους από κάποια διακριτικά χαρακτηριστικά που τα ξεχωρίζουν δεδομένου ότι καλλιτεχνικά αντικείμενα (πχ. τα κουτιά Brillo) έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά με τα αντίστοιχα πραγματικά αντικείμενα - δηλαδή τα σαπούνια με την επωνυμία Brillo;

Ο Danto, υποβαθμίζει την έννοια *αισθητική εμπειρία* προτείνοντας εναλλακτικά την έννοια «ερμηνεία» (interpretation) φθάνοντας να την απορρίψει ακόμα εντελώς (σε αντίθεση με τους Shusterman και Beardsley) εκφράζοντας προκατάληψη για τον όποιο πιθανό της ρόλο. Δεν υπάρχει γι’ αυτόν αισθητική απόλαυση χωρίς ερμηνεία των έργων τέχνης διότι «η ερμηνεία καθορίζει τα έργα». Πέρα από την ανάγκη για ερμηνεία στα έργα τέχνης ο Danto θεωρεί την έννοια αισθητική εμπειρία όχι ότι απλά είναι ανώφελη αλλά ακόμα ότι είναι επικίνδυνη και ότι «ταιριάζει» μόνο με την απόλαυση» «αντί για το νόημα και την αξία» (Danto, 1986: 13).

Ο Shusterman από την άλλη, προτείνει τη δική του αισθητική άποψη για την έννοια και ρόλο της ερμηνείας διαχωρίζοντας την με την έννοια *κατανόηση* (understanding)<sup>62</sup> (Guerra, 2002). Ο Shusterman συμφωνεί όμως με τον Danto στο εξής: Οτι αφού για τα έργα τέχνης πρέπει συχνά να πούμε από πριν αν πρόκειται για έργα τέχνης ή όχι, δεν μπορούμε ανεπιφύλακτα να υποθέσουμε κάτι από τα εγγενή-τυπικά χαρακτηριστικά τους για την ερμηνεία είτε για το καλλιτεχνικό καθεστώς των αντικειμένων αυτών μέσω τέτοιων χαρακτηριστικών.

Εκτός από τον έλεγχο από το ανερχόμενο νόημα που μπορεί να προκύπτει από τέτοια τυπικά χαρακτηριστικά στα έργα τέχνης και την αισθητική αξία εάν η αναμενόμενη αξία μπορεί να επιβεβαιωθεί από τέτοια χαρακτηριστικά, η «αξιολογική διάσταση» (evaluative dimension) για τον Shusterman θεωρείται πιο σημαντική δεδομένου ότι δεν προϋποτίθεται από τυπικά χαρακτηριστικά παρόλο που αυτά λειτουργούν ως συστατικά στοιχεία δημιουργίας νοήματος και με τον τρόπο αυτό ως σημεία ή σαν οχήματα σημείων.

Για τον Shusterman, η αισθητική αξιολόγηση πρέπει να περιλαμβάνει καταστάσεις ζωσών εμπειριών (felt life experiences) υποστηρίζοντας έτσι ότι και η αισθητική αξία που την διέπει πρέπει να επικεντρώνεται στις υποκειμενικές και πραγματιστικές (subjective and pragmatic) επιδράσεις της τέχνης πέρα όμως από τη σημαντική ή συμβολική δυναμική που μπορεί να υπάρχει στα αντικείμενα τέχνης.

Αντίθετα, στους Beardsley και Goodman, η σημειωτική λειτουργία πιστεύουν ότι θα πρέπει μόνο να ορίζει το καλλιτεχνικό καθεστώς των έργων τέχνης αν και οι απόψεις των δύο τελευταίων για το ίδιο ζήτημα όπως και την αισθητική αξία είναι διαφορετικές. Παρόλα αυτά και οι δύο δεν λογαριάζουν τι ρόλο θα μπορούσε να διαδραματίσει η αισθητική εμπειρία πέραν από το χώρο της τέχνης.

Για την αισθητική αξία ο Beardsley ανέπτυξε μια αξιολογική θεωρία επηρεασμένος από την αισθητική θεωρία του Dewey αναγνωρίζοντας ειδικά την έννοια της εμπειρίας (experience) για την οποία υποστηρίζει ότι η αξία των έργων τέχνης βρίσκεται στην δημιουργία μιας μοναδικού είδους αισθητικής εμπειρίας για την οποία όμως οι κριτικοί δεν περιγράφουν απλά τις εμπειρίες τους αλλά αντίθετα αναφέρονται σε ιδιότητες που βρίσκονται μέσα σε έργα που

---

<sup>62</sup> Ενδιαφέρεται για την ερμηνεία *κάτω από την ερμηνεία* (beneath interpretation)(βλ. Shusterman, 2006: 115).

προκαλούν τέτοιες αντιδράσεις που έχουν και ερμηνευτική δυνατότητα (Beardsley, 1979: 728).

Όσο για τον Goodman, η θεωρία του για την αισθητική αξία είναι ότι πρέπει να απορρίπτεται για το λόγο ότι πιστεύει περισσότερο στην αποτίμηση των έργων τέχνης σύμφωνα με τη γνωστική τους αξία (cognitive value). Ο Goodman θεωρεί ότι η μόνο μια γνωστική αξία είναι υπεύθυνη για την «δημιουργία και κατανόηση των κόσμων μας» παρουσιάζοντας τα έργα τέχνης ως χαρακτήρες ή ομάδες χαρακτήρων σε συμβολικά συστήματα όπως άλλα σύμβολα και ότι σε αυτή τη βάση τα έργα τέχνης θα πρέπει να αξιολογούνται από την επιτυχημένη δυνατότητα τους να λειτουργούν ως σύμβολα. Αυτή είναι και η «γνωστική τους δυνατότητα» (Beardsley, 1979: 744-745).

Εδώ μπορεί να λεχθεί ότι ο Goodman βρίσκεται σε απόλυτη ταύτιση με τη θέση του Dewey για την αισθητική αξία απορρίπτοντας την ουσιαστική της σημασία ενώ ταυτίζεται με τον Shusterman με την ιδέα συμπερίληψης της κακής τέχνης στην αισθητική θεώρηση (1997: 35). Ο Goodman μοιράζεται επίσης την πεποίθηση του ότι η τέχνη και η επιστήμη είναι πολύ κοντά με διάφορους τρόπους και όπως ο Dewey ανταλλάζει την ερώτηση για το «τι είναι τέχνη» με το «πότε είναι τέχνη» παίρνοντας και αυτός μια νατουραλιστική προσέγγιση στην αισθητική. Η προσέγγιση και των δύο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιδιαιτερότητα της σημασίας του νατουραλισμού στη συγγένεια του με τον πραγματισμό αφού συνδέει την αλήθεια με τις βιωματικές, ερευνητικές μεθόδους μαζί με πρακτικά επακόλουθα πίστης που ήταν κοντά στις ιδέες του Peirce (Jacobs, 2016).

Και για τους δύο πάλι, Beardsley και Goodman, στις αισθητικές τους θεωρήσεις, θεωρούν ότι η έννοια της αισθητικής εμπειρίας ορίζεται μόνο με την εμπειρία της τέχνης που εκλαμβάνεται ως επαυξημένη εμπειρία (heightened experience) που προκαλείται ειδικά από κάποια τυπικά χαρακτηριστικά που βρίσκονται στα έργα τέχνης.

Ο Shusterman αντίθετα, αναφέροντας παραδείγματα όπως τα έργα τέχνης - κουτιά Brillo ή ακόμα δημοφιλείς μορφές τέχνης όπως το «rap» είτε η «ροκ» μουσική που διαφέρουν από την αντίληψη της υψηλής τέχνης (high art) και τους κανόνες που τη διέπουν επαινεί τη σημασία του «μη εννοιολογικού» (non conceptual), «του αισθησιακού» (sensual) και επιδράσεων μεταβολής (transformational effects) τέτοιων (περισσότερο δημοφιλών μορφών τέχνης) που ζητούν μάλλον μια φαινομενολογική και άμεση προσφυγή στην αντιληπτική ικανότητα των υποκειμένων που έχουν μια αισθητική εμπειρία (Shusterman, 2006).

Η «αξιολογική» διάσταση (*evaluative dimension*) (1997) που προτείνει ο Shusterman αντιτίθεται στις θέσεις Beardsley και Goodman αφού επικρίνει την ορισμένη (*definitional*) προσέγγιση της έννοιας αισθητική εμπειρία ή για το τι συνιστά το καλλιτεχνικό (Beardsley), μαζί με τη ενασχόληση τους για την ανακάλυψη κάποιου αντικειμενικού νοήματος στις τέχνες ή τα πρότυπα (*standards*) διάκρισης μεταξύ τέχνης και μη τέχνης.

Η δική μας θέση, έναντι της θέσης Shusterman, ως απάντηση στο πρόβλημα που θέτει, είναι ότι η αισθητική λειτουργία πράγματι, αν και δεν συνδέεται πάντα με τυπικά χαρακτηριστικά που υπάρχουν στα έργα τέχνης, έστω αν δεν μπορούν να οριοθετήσουν το καλλιτεχνικό, διότι έτσι οριοθετείται η αισθητική εμπειρία μόνο με τις τέχνες, ή με τη διάκριση υψηλής με τη χαμηλή τέχνη (αισθητικές θέσεις που και εμείς διαφωνούμε), πιστεύουμε τουλάχιστον ότι οι θεωρήσεις Beardsley και Goodman μπορεί να θεωρηθούν χρήσιμες στο πεδίο της αισθητικής εκπαίδευσης (*aesthetic education*).

Η συνεισφορά του Goodman στο έργο Zero υπήρξε σημαντική όσον αφορά τη μελέτη του ρόλου της χρήσης των συμβόλων στην εκπαιδευτική διαδικασία παρά από παρατηρηθείσες αδυναμίες από την παιδαγωγική της προοπτική στην αισθητική εκπαίδευση (Rush & Lovano, 1982) όπως και της θεώρησης Beardsley για τον πιθανό ρόλο της σημειωτικής στην εκπαίδευση χαρακτηρίζοντας ο ίδιος τη μέθοδο του Goodman χρήσιμη αν και με αδυναμίες (Beardsley, 1975).

Ακόμα, οι θέσεις των δύο – Goodman και Beardsley πιστεύεται ότι συνέβαλαν σημαντικά στην τοποθέτηση της τέχνης (Goodman) και της αισθητικής (Beardsley) σε ένα πιο στέρεο επιστημονικό έδαφος τον 21<sup>ο</sup> αιώνα (Curtis, 2007), και είναι υπολογίσιμες, όπως και του Dewey μαζί με τον Beardsley σαν θεωρίες για την αισθητική εκπαίδευση (Wolcott, 1990). Παρόλα αυτά, οι θεωρίες Goodman και Beardsley σε μεγάλο βαθμό παραμένουν ανοιχτές σε κριτική για προβλήματα για το λόγο ότι ο Goodman για παράδειγμα παραμένει υψηλά δεσμευμένος σε μια απόλυτα γνωστική αντίληψη των σημείων και συμβόλων στην τέχνη που είναι μια άποψη κατά την οποία παραμερίζει τη σημασία της αισθητικής αξίας. Ο Beardsley από την άλλη υποστηρίζει θέσεις που προκύπτουν από την συμπερίληψη του σε θεωρητικούς του κινήματος των νέων κριτικών (τους αισθητικούς της λογοτεχνικής κριτικής) οι οποίοι παραμένουν φορμαλιστές και δεσμευμένοι από την επίδραση Kant όπως και τοποθετημένοι εναντίον της χρηστικής-επιστημονικής και της αξιολογικής λειτουργίας της τέχνης (Steiner, 1979: 260).



Η κύρια προκατάληψη του Beardsley όπως και άλλων θεωρητικών της σχολής νέας κριτικής αν και επιδεικνύουν ενδιαφέρον στη σημειωτική θεωρία του Goodman (Beardsley, 1975) βρίσκεται σε ζητήματα όπως η χρηστική θεώρηση της τέχνης, η θεώρησή της από επιστημονικής άποψης, η αναφορικότητα (referentiality) όπως και η ιδέα ή λειτουργία της εικονικότητας (iconicity) στην τέχνη (βλ. Steiner, 1979: 258), (Beardsley, 1975: 10).

Ο Beardsley κριτικάρει μάλιστα καθαρά τη θεωρία Morris αλλά και της Susan Langer για την πιθανότητα ένα έργο τέχνης να είναι, ειδικά αν είναι ένα καλό έργο τέχνης, σημείο ή σύστημα εικονικών σημείων, το οποίο να αναφέρεται βάση της ομοιότητας του σε κάτι άλλο, ενώ η επιλογή για μια θεώρηση της σημειωτικής που γίνεται στα πλαίσια της δικής του αισθητικής θεώρησης στρέφεται ειδικά προς τη θεωρία του Goodman για την κατανόηση του πιθανού ρόλου που θα μπορούσε να διαδραματίσει στην αισθητική εκπαίδευση μέσα από το γνωστικό (cognitive) ρόλο κατανόησης των συμβόλων στην τέχνη (Beardsley, 1975).

Το ενδιαφέρον του Beardsley και η προσήλωση του στη νοηματοδότηση και αξιολόγηση των έργων τέχνης δεν έχει χρηστικό σκοπό όπως αποδίδεται γενικά από τους πραγματιστές για επίτευξη στόχων των «αναγνωστών»-χρηστών (Chandler, 1994: 145) αν και η έννοια της αισθητικής εμπειρίας στον Beardsley προέρχεται από τον Dewey αλλά και τον I.A. Richards.

Η προσπάθεια του Beardsley μπορεί να θεωρηθεί ατελής, όχι για το λόγο ότι προσπαθεί να εντάξει την έννοια της αισθητικής εμπειρίας στο γεγονός της επίδρασης που προκαλείται από το αισθητικό αντικείμενο (έργο τέχνης) αλλά ειδικά για το χαρακτηρισμό της επίδρασης της τέχνης σαν ενοποιημένη (unified) αισθητική εμπειρία. Αυτού του είδους η κατανόηση της λειτουργίας της αισθητικής εμπειρίας έχει προβλήματα και αυτό εξηγεί το βασικό της μειονέκτημα που εντοπίζει ο Shusterman στην αισθητική Dewey.

Με τα εφόδια αυτά, θεωρείται ότι ο Shusterman μπορεί να προχωρήσει περαιτέρω με τις ιδέες του συγχωνεύοντας στοιχεία από την αναλυτική και πραγματιστική αισθητική με ιδέες της ηπειρωτικής φιλοσοφίας και αισθητικής μαζί με μια αισθητική θεωρία της λογοτεχνικής κριτικής (Malecki, 2009B). Το βασικό εμπόδιο που εντοπίζει είναι η δυσκολία ανάπτυξης της έννοιας της αισθητικής εμπειρίας στο εύρος που ασχολείται ειδικά μαζί της ο Dewey και από την επίδραση του ο Beardsley νομίζοντας ότι μπορούν (περισσότερο όμως ο Beardsley) να φθάσουν σε οριστικές απαντήσεις για το τι συνιστά ενότητα στην αισθητική εμπειρία και την τέχνη προσπαθώντας να καταλήξουν σε κάποιο ορισμό κάτι όμως ουσιαστικά το ανέφικτο.

Ο Beardsley κατά μια άποψη, ορθά κατά τη γνώμη μας, κριτικάρεται από τον Dickie (1965) ότι η αισθητική εμπειρία δεν μπορεί να περιγραφεί απλά με τη χρήση της γλώσσας δηλαδή περιγραφικά και με τη χρήση σημείων, όπως και από τον Shusterman (1997) και ότι είναι ένας φαύλος κύκλος να γίνεται προσπάθεια να εντοπιστεί η δημιουργία της εμπειρίας στα ίδια τα αισθητικά αντικείμενα θεωρούμενα ότι στηρίζουν: 1) μια ενοποιημένη μορφή ενός έργου τέχνης βάση μιας καλλιτεχνικής αρτιότητας, 2) τη δημιουργία μιας ενοποιημένης (unified) αισθητικής εμπειρίας που προκύπτει σαν μια επίδραση τέτοιων χαρακτηριστικών στην τέχνη που προσδίδουν μια αρτιότητα.

Ο Dickie διερωτάται για παράδειγμα από πού προκύπτει κάποια ισορροπία (equilibrium) και ποιά είναι η σταθερότητα υποτίθεται που προκύπτει από την θέαση των εντάσεων (tensions) σε κάποιο πίνακα προκαλώντας παράλληλα την επίδραση της αισθητικής εμπειρίας του να νοιώθει κάποιος ισορροπημένος; Πως μπορούν να σταθούν οι ιδέες αυτές του Beardsley;

Η αντίθεση του Dickie έγκειται στο πρόβλημα όχι για το αν μπορεί να γίνεται διακριτή κάποια ενότητα στο ίδιο το έργο τέχνης αλλά ότι αυτή προκαλείται μια σχετική επίδραση ανάλογα με κάποια αντικειμενικά κριτήρια που εκφράζουν κάποια ενότητα. Κάποιος όμως θα μπορούσε να πει ότι ο Beardsley μπερδεύει με την αισθητική του θεωρία αν θεωρηθεί ότι είναι υπέρμαχος της νέας κριτικής θεωρίας (new criticism) αφού μαζί με τον Wimsatt στα έργα “the intentional fallacy” (Wimsatt & Beardsley, 1946) και “affective fallacy” (Wimsatt & Beardsley, 1949), υποστηρίζουν αντίστοιχα ότι είναι λάθος να αναλύεται κάποιο έργο πρώτον στη βάση των προθέσεων (intentions) του συγγραφέα - καλλιτέχνη διότι αυτές είναι έξω-αισθητικές (extra-aesthetic) (intentional fallacy) και κατά δεύτερο ότι είναι λάθος να ερμηνεύεται ένα έργο τέχνης με όρους θετικής επίδρασης στους φορείς της αισθητικής εμπειρίας, όσους δηλαδή προσλαμβάνουν τα στοιχεία αυτά (affective fallacy).

Ο Dickie υποστηρίζει έτσι ότι προκαλείται σύγχυση μεταξύ καθαρής θεώρησης στοιχείων καθ' αυτών (pure datum) της τέχνης και αποτελεσμάτων που παράγονται στο περιβάλλον υποδοχής τους (1965). Αντίθετα ωστόσο ο Beardsley αναρωτιέται για την πρόκληση κάποιας ενοποιημένης συνοχής στην αισθητική εμπειρία προβληματιζόμενος για το λειτουργικό (instrumental) ρόλο της τέχνης και ειδικά των επιδράσεων που προκαλούνται θεωρώντας ότι μέσα από «παρορμήσεις και προσδοκίες που προκύπτουν από στοιχεία μέσα από την αισθητική εμπειρία επιτυγχάνεται κάποιος βαθμός ισορροπίας η οριστικότητας που συνάμα απολαμβάνεται». Ο Dickie υποστηρίζει ότι τέτοιου είδους συνοχή δεν επεξηγείται

αποτελεσματικά από τον Beardsley ( Dickie, 1965: 131) όταν αναφέρεται σε επιδράσεις και ισορροπίες που προκαλούνται από την πρόσληψη και εμπειρία της τέχνης και ότι στοχάζεται έτσι με τρόπο που είναι πολύ γενικός και αφηρημένος.

Όπως αναφέρει ο Dickie λόγω της επιρροής του I.A. Richards στον Beardsley, οι επιδράσεις που προκαλούνται από την τέχνη στους θεατές θεωρούνται παρορμήσεις (impulses) οι οποίες με την επίδραση της τέχνης ισοζυγίζονται φθάνοντας σε μια ισορροπία δίνοντας παραδείγματα όπως με την ανάλυση της ποίησης και ειδικά το είδος της τραγωδίας. Στο έργο τραγωδία “King Lear” του Shakespeare σύμφωνα με τον I. A. Richards, η αντίδραση των θεατών στο δράμα του βασιλιά Lear επιτυγχάνεται με ένα ισοζύγιο αντίδρασης που προκαλείται από τα συναισθήματα λύπης και τρόμου (pity-terror). (Ο Richards θεωρούσε ότι η τέχνη είναι δυνατόν να επιφέρει τέτοια ψυχική ισορροπία εκφράζοντας την ιδέα ότι στο συγκεκριμένο έργο αν δεν ισοζυγίζονταν τα συναισθήματα λύπης με τον τρόμο οι θεατές μπορεί να ένοιωθαν ακόμα την ανάγκη να βγουν στη σκηνή και να βοηθήσουν τον Lear).

(Παρενθετικά, χρειάζεται να λεχθεί ότι οι μη ρεαλιστικές αναπαραστάσεις αυτού του είδους, ότι πρόκειται για χαρακτηριστικά των έργων του Shakespeare που δεν συναντά κανείς στην πραγματικότητα και που ήταν όπως αναφέρθηκε προηγουμένως βρίσκοντας πολύ κοντά στο ιδεώδες των μοντέρνων Γερμανών ποιητών - το συγκεκριμένο είδος ποίησης δηλαδή το δράμα του 18<sup>ου</sup> αιώνα που ερχόταν σε αντίθεση με το κλασσικό πνεύμα).

Η θεωρία Beardsley, όπου σαν μέτρο αναφοράς και επηρεασμού ήταν και ο I.A. Richards εκτός από τον Dewey, όπως παρατηρεί ο Dickie (1965: 130), χρειάζεται να λεχθεί ότι όπως ο Peirce θεωρείτο ο πατέρας του πραγματισμού, έτσι και ο Richards μπορεί να θεωρηθεί πατέρας της Νέας κριτικής, δυστυχώς παραγκωνίζεται και αυτός. Κάποιος θα μπορούσε να πει ότι όπως συνέβη με τον Peirce και τη θεωρία του πραγματισμού που τροποποιήθηκε από τον James από τους επόμενους πραγματιστές κάτι παρόμοιο συμβαίνει με τον Richards.

Παρόμοια και ο Richards, παρότι εμπνέει τους νέους κριτικούς (όπως και ο Peirce τους νέους πραγματιστές) παραγκωνίζεται για κάτι πολύ κοντινό αλλά συνάμα πολύ διαφορετικό - την ανάπτυξη ενός «στενού διαβάσματος» (close reading) των λογοτεχνικών κειμένων, διαφορετικά όμως από ότι είχε αναπτύξει στο δικό του πρόγραμμα και θεωρία από ότι τελικά διαμορφώνεται με τους νέους κριτικούς. (Στοιχεία από την αισθητική Richards αναφέρονται σε συνάρτηση με τον πραγματισμό και τις σημειωτικές θεωρίες Peirce και Morris στο υποκεφάλαιο 4.9).

Τελικά όμως η πτώση της επιρροής του λογοτεχνικού φορμαλισμού συντελείται παρά το μεγάλο της *momentum* με τους νέους κριτικούς (Thomas, 2011: 162). Οι λόγοι που συμβαίνει αυτό σύμφωνα και με τον Truitt (1998) είναι η «αποτυχία» του κινήματος (παρόλο ότι παραμένει κίνημα με μεγάλη επιρροή) που οφείλεται στα εξής προβλήματα: 1) τη μείωση της αισθητικής γνώσης στον υπολογισμό (*measurement*), 2) όλες οι «αισθητικές σχέσεις» εξαφανίζονται στο έργο τέχνης, 3) η αντικειμενικότητα που επιδίωξε η νέα κριτική δεν ευσταθούσε για αυτούς που πίστευαν είτε πιστεύουν ότι παράγοντες όπως η δημιουργική διαδικασία και η συναισθηματική επιρροή (*affective influence*) μπορεί να είναι το ίδιο πραγματική και αντικειμενική όσο ένα τελειωμένο έργο τέχνης.

Οι θέσεις πάλιν των αισθητικών Shusterman, Beardsley και Dickie, ειδικά η προσπάθεια του Beardsley με επίκεντρο τη διαπίστωση της αισθητικής ποιότητας (*aesthetic value*) μέσα από τα χαρακτηριστικά έργα των έργων τέχνης που σαν φυσικοί φορείς θεωρείται ότι μπορούν «εργαλειακά» (*instrumentally*) να προκαλέσουν την αισθητική εμπειρία αλλά και η αντίθεση Shusterman-Dickie στις θεωρίες όσων προσπαθούν γλωσσολογικά ή με τη βοήθεια της σημειωτικής να καθορίσουν την έννοια της αισθητικής εμπειρίας θεωρούνται σημαντικές.

Αναφορικά πάντως με την εξέλιξη των αισθητικών θέσεων στην ακαδημαϊκή του καριέρα ο Dickie παραδέχεται ότι παρά την δυσκολία να οριστεί όπως επισημαίνει γλωσσολογικά η αισθητική εμπειρία από κριτικούς της τέχνης ως μια ενοποιός εμπειρία με εκφράσεις πχ. “είναι ένα όλον”, “ήταν συγχυσμένο” (Dickie, 1965: 55) στην εξέλιξη της θεωρίας του, αναθεωρώντας εν μέρει την αισθητική του, εκτιμά στοιχεία από την αισθητική Beardsley<sup>63</sup>, υποστηρίζοντας τελικά τη διάκριση μεταξύ των αισθητικών θεωριών τέχνης – φυσικό (*natural - biological*) *versus* πολιτιστικό (*cultural*) χωρίς ωστόσο να αποσαφηνίζει ένα επαρκή ορισμό της φύσης της τέχνης και της αισθητικής αξίας στα πλαίσια της ιδρυματικής (*institutional*) του θεωρίας (Dickie, 2001).

Ο ορισμός που δίνει για ένα ιδρυματικό ορισμό της τέχνης είναι ο εξής: «ένα έργο τέχνης σε επίπεδο αίσθησης κατηγοριοποίησης είναι ένα αξιόλογο έργο τέτοιου είδους για να παρουσιαστεί στον κόσμο των τεχνών - *artworld* » (Dickie, 2001: 107). Η προσπάθεια του Dickie έγκειται στις αποτυχίες των αισθητικών θεωριών να εξηγήσουν τη φύση, τις

---

<sup>63</sup> Ο Dickie αναφέρει: [in] developing my own conception of [the] aesthetic object I will be following the lead of Monroe Beardsley. In so doing, it will be necessary to reject one part of his theory and to develop a network of ideas underlying his theory but not explicitly recognized by him” (*Art and the Aesthetic*, 1974: 179).

προϋποθέσεις της αισθητικής εμπειρίας και μιας επιστημονικής προσέγγισης της αισθητικής αξίας.

Η δυσκολία είναι η ίδια όπως δηλώνει ο Shusterman με την προσπάθεια να ταυτιστεί η έννοια της αισθητικής εμπειρίας με μια θετική ποιότητα με χαρακτηριστικά που περιγράφονται από κατηγορήματα όπως «ενότητα» ή «ένταση» περιγράφοντας το συναισθηματικό περιεχόμενο της τέχνης σαν να πρέπει να θεωρείται «πάντα ευχάριστο» (always pleasurable) ή την αισθητική εμπειρία ως μια «ενοποιημένη» εμπειρία (unified experience) (Shusterman, 1997: 34).

Στο ίδιο πνεύμα, ο Shusterman επικρίνει τις αισθητικές προσεγγίσεις όσων αντιμετωπίζουν σε ψυχολογικά πειράματα τους συμμετέχοντες υποθέτοντας ότι η καλλιτεχνική-αισθητική εμπειρία επιμετρείται με μετρήσιμες-ποσοτικές μεθόδους ωσάν η αισθητική απόλαυση και αισθητική αξία να είναι κάτι σταθερό όπως και η αξιολόγηση της τέχνης ένα αντικείμενο που να μπορεί να μελετηθεί επιστημονικά.

Ένα παρόμοιο επιχείρημα χρησιμοποιούν και οι Νέοι Κριτικοί εναντίον του Morris στις επιδιώξεις του να υποδείξει την επιστημονικότητα που διέπει την ανάλυση της τέχνης όπως και τη συνάρτηση της με την επιστήμη και την τεχνολογία (Morris, 1953), (Steiner, 1979). Ο Shusterman επικρίνει τέτοιου είδους φιλοσοφίες του μυαλού (philosophies of mind) είτε πειραματικές πρακτικές ως παρωχημένες για τις οποίες ισχυρίζεται ότι αισθητικοί ή εμπειρικοί ψυχολόγοι που τις ευαγγελίζονται παραμελούν τις εμπειρίες πρώτου προσώπου (first person) ή την ανθρώπινη συνείδηση.

Η υπόθεση όμως αυτή από τον Shusterman μπορεί να υποτεθεί ότι έχει μικρό αντίκρισμα αν θεωρηθεί ότι όλες οι θεωρίες και εργασίες δεν είναι το ίδιο, ότι κάποιες θεωρίες και εργασίες είναι περισσότερο αξιόπιστες από κάποιες άλλες. Έτσι εκλαμβάνεται και στην εδώ εργασία με μια κοντινή μεθοδολογία (κεφάλαια 5, 6) που εφαρμόζει και ο Morris στην εργασία του για την αξιολόγηση της τέχνης και τις ανθρώπινες αξίες που σε πολλά θεωρείται έγκυρη και υποσχόμενη όπως ακόμα και στην κοινωνιολογική έρευνα (πχ. βλ. Tsirogianni και Gaskell 2011). Στοιχεία έτσι από τις θεωρίες Morris χρησιμοποιούνται στο κεφάλαιο 5 χτίζοντας σε αυτά με σκοπό την κατά το δυνατό επιστημονική αξιολόγηση ηλεκτρονικών εφαρμογών (εικονικών περιβαλλόντων) στο VH για τη βυζαντινή τέχνη. Οι δυσκολίες όμως πάλι είναι κατανοητές όπως και η δυσπιστία για την νοηματοδότηση και αξιολόγηση της τέχνης.

Ο Shusterman παρατηρεί μια σταδιακή αντικατάσταση του φαινομενολογικού, αξιολογικού και μεταμορφωτικού (transformational) ρόλου της αισθητικής εμπειρίας στη φιλοσοφία Dewey συνδεδεμένη με μια φιλοσοφία της ζωής που επιδιώκει την εκπλήρωση των βιοτικών αναγκών σχετικών με τις επιδιώξεις της τέχνης (ερχόμενη σε αντιδιαστολή με τις επιδιώξεις ενός επιστήμονα) με το επιχείρημα ότι αντικαταστήθηκε με ένα περιγραφικό (descriptive) και σημασιολογικό (semantic) θεωρητικό λόγο που προσπαθεί να επεξηγεί είτε να εκπαιδεύει το νόημα των έργων τέχνης, διακρίνοντας τι είναι καλλιτεχνικό και τι όχι, ή καθορίζοντας τι πρεσβεύουν αισθητικές κρίσεις αξίας κλπ, ελαττώματα που κατά τον ίδιο προκάλεσαν την υποβάθμιση της έννοιας της αισθητικής εμπειρίας.

Κατά την άποψή μας, η υποβάθμιση της έννοιας της αισθητικής εμπειρίας μπορεί να αρθεί με την εκπόνηση μιας σημειωτικής θεωρίας (ή ένα είδος ερμηνευτικής της θεωρίας των τεχνών) που επιχειρεί να γεφυρώσει το πόλο-διάκριση μεταξύ αισθητής ζωής με πολύτιμες εμπειρίες ζωής μαζί με τον αντίθετο πόλο τον περιγραφικό ή «απλά σημαντικό» (semantic) ο οποίος οριοθετεί (όπως πιστεύεται) την αισθητική εμπειρία μόνο με τις τέχνες και προσπαθεί να επεξηγήσει το νόημα τους και την αισθητική τους αξία από διάφορα τυπικά χαρακτηριστικά.

Από τη μια, βρίσκεται η απόλυτη διάκριση χαρακτηριστική μιας αισθητικής που ζητά τη βιωματική (πραγματιστική) επίδραση της τέχνης στην ανθρώπινη ζωή που πιστεύεται ότι επιτυγχάνεται μέσω της άμεσης προσφυγής στην απόλαυση της τέχνης για πρακτικούς λόγους που σχετίζονται με τις πραγματικές ανθρώπινες ανάγκες της ζωής, τις επιθυμίες, τις αξίες και τους στόχους των ανθρώπων (αισθητική Dewey), και ο άλλος πόλος: μια αισθητική εμπειρία που εντάσσεται στη γενεαλογία μιας επιρροής της σημειωτικής (ή σημειολογίας) που επιζητά μια ερμηνευτική ή ενημερωτική έφεση των τεχνών που σε αυτό θεωρείται ότι έχει ιδιαίτερη επίδραση ακόμα η ανάπτυξη της τεχνολογίας – συγκεκριμένα και η εικονική πραγματικότητα (βλ. Shusterman, 1997: 39).

Ο Shusterman αναφέρεται στην «αναισθητική» (anaesthetic) στροφή που συνέβη τον 20<sup>ο</sup> αιώνα με την τέχνη *avant-garde* συμπτωματική όπως πιστεύεται της μεταβολής της βασικής ανθρώπινης αισθητικής πρόσληψης που συμβαίνει από τη μετάβαση από μια αισθητική της εμπειρίας (experiential) σε μια αισθητική πληροφοριακή (informational) κουλτούρα η οποία πιστεύει ότι προκάλεσε τη πτώση της δημοφιλίας της έννοιας της αισθητικής εμπειρίας και μαζί με αυτή τη πτώση της δημοφιλίας ακόμα της φιλοσοφίας Dewey αντιλαμβανόμενος ακόμα το ρόλο της εικονικής τεχνολογίας από τα πρώτα δυναμικά της βήματα.

Η διάκριση αυτή επιτρέπει στον Shusterman να κριτικάρει εν μέρη τον ρόλο της τεχνολογίας και τη διάβρωση της έννοιας της αισθητικής εμπειρίας προτείνοντας ένα δικό του τρόπο ερμηνείας και αξιολόγησης στην τέχνη, μια θέση που διαφωνούμε ως προς το βασικό της επιχείρημα προτείνοντας κάτι διαφορετικό. Αυτός είναι ο επίσης λόγος που υποστηρίζει μια τέτοιου είδους χρήση τεχνολογίας στο HCI, προτείνοντας μια εμπειρική-βιωματική χρήση της για μια αυξημένη σωματική εμπειρία που δύναται να αυξάνει τις νοητικές και σωματο-κινητικές αποκρίσεις κάνοντας αναφορές ακόμα τόσο για το ρόλο της εικονικής τεχνολογίας. Σύμφωνα με το Shusterman η τεχνολογία δεν πρέπει να αρνείται τη σημαντικότητα του ανθρώπινου σώματος αλλά να τοποθετεί το σώμα σε προτεραιότητα κάτι που προτείνει στη βάση της συνολικής του αισθητικής φιλοσοφίας και στο πλαίσιο της δημιουργίας ενός διεπιστημονικού υπό-πεδίου της αισθητικής με το όνομα *Somaesthetics* (Shusterman, 2014).

Ο Shusterman αναφέρει την επίδραση της κατάστασης όπως περιγράφεται από τον Fredrick Jameson στο έργο “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism” - “the waning of effect” με τον Jameson να αναλύει ζητήματα από πίνακες του Edvard Munch «η κραυγή», «ένα ζευγάρι μπότες» του Van Gogh, τα έργα Diamond Dust Shoes ή τη Marilyn του Warhol για να υποδείξει την μετάβαση που συμβαίνει από την εποχή της μοντερνικότητας και την τέχνη του μοντερνισμού στην εποχή του μεταμοντέρνου και της μεταμοντερνικότητας στην τέχνη θεωρώντας την επίδραση της τεχνολογίας καταλυτική (Shusterman, 1997).

Ο Walter Benjamin με την κριτική της μοντερνικότητας από την επιρροή της τεχνολογίας και της βιομηχανικής επανάστασης στην τέχνη με το χάσιμο της αύρας, αλλά και με πίστη στην επαναστατική δύναμη της τεχνολογικής αναπαραγωγής της τέχνης, πέραν της εκμετάλλευσης από την πολιτική για σκοπούς χειραγώγησης (χρησιμοποιώντας τη μέθοδο του διαλεκτικού υλισμού), μπορεί να θεωρηθεί σημαντικός πρόδρομος επισημάνσεων και αισθητικών ιδεών αισθητικών όπως ο Shusterman με σημαντικές πάλι όμως διαφορές από άλλους αισθητικούς.

Κάποια στοιχεία από τη σκέψη Benjamin, όπως και από τον Shusterman, μπορεί να λεχθεί ότι έχουν κάποια κοινά με τους στόχους της διατριβής καθώς ο Benjamin προεκτείνεται πέραν από περιγραφικές θεωρητικές αναλύσεις σε κανονιστικές επισημάνσεις και αναλύσεις όπως για παράδειγμα η εφαρμοσμένη και δημιουργική χρήση της τεχνολογίας για παιδαγωγικούς σκοπούς<sup>64</sup> όπως και την ανάλυση της τέχνης (1977). Έτσι και ο Shusterman

---

<sup>64</sup> Ο Benjamin έχοντας έντονο ενδιαφέρον για τις μοντέρνες τεχνολογίες της τότε εποχής οργάνωσε γράφοντας και μεταδίδοντας ο ίδιος περίπου ραδιοφωνικές μεταδόσεις για το Γερμανικό ραδιόφωνο ειδικά

με ιδέες του για την διεπιστημονική προσέγγιση της «σωμαιοσθητικής» με προεκτάσεις στην εκπαίδευση (Shusterman, 2004). Ο καθένας όμως το εισηγείται με διαφορετικό τρόπο και φιλοσοφία αν και στην ουσία και οι δύο έχουν μια *πραγματιστική* προσέγγιση για την τέχνη.

Η βασική διαφορά μεταξύ των δύο είναι ότι ο Benjamin βασίζεται σε ένα διαφορετικό μεταφυσικό σχήμα που χαρακτηρίζεται από ένα μεσσιανικό όραμα για ιστορική πρόοδο μέσα στην ιδιαίτερη σύζευξη ιουδαϊκών μεσσιανικών ιδεών και μαρξιστικής σκέψης, γερμανικής - ιουδαϊκής συμφωνίας παρόμοια με αυτό που υπεδείχθη με τους Kant και Mendelssohn (βλ. 3.1) ενώ ο Shusterman διαμέσου της πραγματιστικής του αισθητικής μέσα από ένα κοσμικό πνεύμα αντίληψης αν και παρόμοιο πάλι με τις δικές του Ιουδαϊκές του ρίζες. Ασφαλώς από την πλευρά της προτεινόμενης προσέγγισης οι επιρροές της διατριβής βασίζονται αντίστοιχα στο «Ελληνικό παράδειγμα» και τη βυζαντινή θεώρηση στο εφαρμοσμένο πλαίσιο της διατριβής.

#### **4.6 Συζήτηση θεωρητικών προεκτάσεων. Μέρος 1. Ο ρόλος των Darwin's και η εξέλιξη της σημειωτικής**

Στο υποκεφάλαιο 4.4 η συζήτηση που αναπτύχτηκε έμεινε ημιτελής επικεντρώνοντας όμως την προσοχή σε μερικά πολύ ενδιαφέροντα ζητήματα τα οποία κατά τη γνώμη μας μπορούν να συγκαταλεχθούν στην προσπάθεια του διεπιστημονικού εγχειρήματος της διατριβής με στόχο την υποστήριξη του μεθοδολογικού προγράμματος της εργασίας στο κεφάλαιο 5 και 6 (Εφαρμοσμένο Μέρος Α και Β) όπου περιλαμβάνεται περαιτέρω θεωρητική διαπραγμάτευση για τις υπό έρευνα θεωρίες.

Συνεχίζοντας όμως από το προηγούμενο υποκεφάλαιο, θέλουμε να διασυνδέσουμε ειδικά τις αισθητικές θέσεις που παρατέθηκαν ώστε να γίνει εμφανής η διαμάχη μεταξύ διανοητικής (cognitivist) και πραξικιστικής (praxicalist) ή πραγματιστικής (pragmatic) νοοτροπίας η οποία αναφέρεται σε ένα διαφορετικό επίπεδο που επηρεάζει τους υπό αναφορά αισθητικούς, διακρίσεις που και οι δύο μεγάλοι διανοητές Peirce και Dewey καταφέρνουν να ξεπεράσουν με αυτό που ο Larry Hickman αντιλαμβάνεται από την κατανόηση μιας παραγωγής ή της

---

για παιδιά που περιείχαν διάφορα θέματα όπως να μαθαίνει τα παιδιά να διαβάζουν το μοντέρνο τοπίο και τα λογοτεχνικά έργα που εμπνέονταν μέσα από αυτό ως εκφράσεις της κοινωνικής ιστορίας. Περιείχαν πολιτικά και διδακτικά μηνύματα (αν και ελεύθερα από αυταρχικό ύφος), ιστορικά ανέκδοτα, περιπετειώδεις ιστορίες και βιογραφίες λογοτεχνών (Buck-Morss, 1989: 34-35).



δημιουργίας από την Ελληνική λέξη ποιητική (*poietike*) την οποία συνδέει με σε ένα συνεχές επιπέδων self-control (continuum grades of self control) και τη σχετική αναγκαία συνθήκη απόκτησης συνηθειών habits από τη φιλοσοφία πραγματισμού του Peirce (Hickman, 1994).

Πρόκειται για την ίδια διάκριση που αναφέρθηκε προηγουμένως περιγράφοντας την διαφορετικά ως πόλο διάκρισης «απλά σημαντικό – semantic, κατά τον Shusterman» και τον άλλο πόλο της αισθητής ζωής με πολύτιμες εμπειρίες ζωής προβάλλοντας την αναγκαιότητα όπως η διάκριση αυτή υπερβαθεί με τη βοήθεια της σημειωτικής θεωρίας όπως και της τεχνολογίας.

Ο Hickman αναφέρει το παράδειγμα που δίνει ο Peirce από το κατώτερο φυτικό βασίλειο με τη συμπεριφορά δημιουργίας των κρυστάλλων, ή σε ανώτερο επίπεδο την ενστικτώδη κοινωνική συμπεριφορά των εντόμων όπως οι μέλισσες ή τα μυρμήγκια, την εκπαιδευόμενη συμπεριφορά και την βασική χρήση των σημείων από κάποια συγκεκριμένα θηλαστικά και τέλος τη συμπεριφορά των ανθρώπων στο κοινωνικό επίπεδο. (Το παράδειγμα θυμίζει με χαρακτηριστικό τρόπο τη θεώρηση Αριστοτέλη η οποία αναφέρεται από τον Καβαρνό).

Για τον Hickman σε αυτό το επίπεδο, τα «ανθρώπινα ζώα» αποκτούν με έλεγχο που μετατρέπεται σε αυτοέλεγχο (self-control) και συνήθειες (habits) οι οποίες γίνονται αντιληπτές ως προϊόντα χρήσης σημείων επιφέροντας έλεγχο των σημείων με το ρόλο τους ως σημείων όπως συμβαίνει στην περίπτωση διαχείρισης της γλώσσας (Hickman, 1994). Ο Beeson ξεχωρίζει τις αναφορές που υποστηρίζει ο Hickman για μια θεωρία αυτοελέγχου δεχόμενος ότι ο άνθρωπος έχοντας τη δυνατότητα αυτοελέγχου δίνει στον ίδιο τον εαυτό του ένα διαμεσολαβητικό (mediating) ρόλο να προσπελάσει διχοτομίες (όπως για παράδειγμα αυτές που αναφέραμε), μια δυνατότητα που υποστηρίζει ότι είχαν αντιληφθεί εξίσου και ο Dewey και ο Peirce με σκοπό την υπέρβαση της διάκρισης μεταξύ θεωρίας - πράξης, σκέψης - δράσης (Beeson, 2008: 231).

Εδώ αξίζει να προστεθούν και η διάκριση όμορφο - υψηλό από το Μιχελή όπως και οι διάφορες σχετικές μορφολογικές αισθητικές διακρίσεις που αντιστοιχούν σε αυτές σύμφωνα με τον Μιχελή και παίρνουν μορφή σε όλα τα είδη τέχνης όπως μεταξύ της αντίθεσης της μορφής (form) και της αμορφίας (formless), μέτρο (measure) - αμετρία (immeasurability), ησυχία (quiescence) - δυναμισμός (dynamism), διαφορά (differentiation) - συγχώνευση (fusion) κλπ (Michelis, 1955: 263), αλλά και οι αναφορές για τη συμμετοχή του καλλιτέχνη

σύμφωνα με κανόνες που προκύπτουν με τρόπο αντικειμενικό ως έννοιες «κανονιστικής» αισθητικής σύμφωνα με την πιο κάτω λίστα (Michelis, 1955: 233):

Πως η τέχνη εκφράζει την ίδια την τέχνη κατά περιόδους:

- μορφή (form) – περιεχόμενο (content)
- ποικιλία (variety) – ενότητα (unity)
- στατική αρμονία (static harmony) – ρυθμικός δυναμισμός (rhythmic dynamism)

Κάθε τέχνη σύμφωνα με τις πιο πάνω διακρίσεις κυμαίνεται στην έκφραση της σύμφωνα με την τοποθέτηση της στις κατηγορίες όμορφο και υψηλό.

Ποιος εκφράζει την τέχνη σε διάφορες περιόδους:

- αντικειμενική προσέγγιση (objective approach) – υποκειμενική εμπειρία (subjective experience)
  - πλαστική (plastic) – οπτικό αίσθημα (pictorial feeling)
  - τεκτονική σύνθεση (tectonic composition) – έκφραση (expression)

Η κατανόηση για τον καλλιτέχνη για το τι συνιστά την εμπειρία του υψηλού ή του ωραίου συνιστά και μια αντίστοιχη συμπεριφορά του καλλιτέχνη προς τον κόσμο αλλά και προς το δημιούργημα του σύμφωνα με τις πιο πάνω έννοιες και τρεις καταστάσεις που αφορούν τον καλλιτέχνη. Το πρώτο μέρος από κάθε ζευγάρι έννοιες (από τα δεξιά προς τα αριστερά) αντιστοιχεί στην κατηγορία του υψηλού και το άλλο μέρος στο όμορφο. Όταν το όμορφο επικρατεί στα έργα τέχνης η προσοχή στρέφεται κύρια προς στη μορφή (form) όπου τα μέρη διαφοροποιούνται (variety) και μια στατική αρμονία επικρατεί. Αντίθετα, όταν το υψηλό υπερισχύει, η προσοχή στρέφεται στο περιεχόμενο, τα μέρη του έργου υποπίπτουν σε μια κυρίαρχη ενότητα (με ένα μοναρχικό τρόπο) και ο ρυθμικός δυναμισμός επικρατούν.

Αυτή η περιοδική αλλαγή συμβαίνει με διαφορετικούς τρόπους ανάλογα με την αλλαγή είτε στην *ψυχολογική κατάσταση (psychological makeup)* του καλλιτέχνη, τα τεχνικά μέσα αλλά και το περιβάλλον όπως αναφέρει ο Μιχελής (1955: 233). Εδώ μπορεί κάποιος να πει ότι η τριαδική προσέγγιση του Μιχελή προσιδιάζει κάπως στη λειτουργία της τριαδικής σημειωτικής. Ο Μιχελής προσθέτει ακόμα ότι οι αλλαγές που συμβαίνουν δεν κυμαίνονται μόνο σε ατομικό επίπεδο αλλά η οπτική (ή θέαση) αλλάζει και σε εθνικό επίπεδο.

Ο Μιχελής αναφέρει πως η κοσμοθεωρία και η αντίληψη για την τέχνη των ανθρώπων αλλάζει από το βορρά στο νότο και την κλίση των βόρειων περισσότερο προς το ωραίο παρά

το υψηλό κάτι που όπως το αντιλαμβάνεται επεξηγεί την όσμωση και τη διασταύρωση των αισθητικών κατηγοριών.<sup>65</sup> Ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος επίσης στο μεγαλεπήβολο έργο «Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος» (2010) αναφέρει και ο ίδιος το βόρειο, το δυτικό, το Ελληνικό και το χριστιανικό στοιχείο που συνδυάζονται στην ιστορία των ιδεών, αλλά και τον Αυγουστίνο ο οποίος όπως αναφέρει «υποψιάστηκε πολλά» προσπαθώντας να συγκεράσει το «έντονα υποκειμενικό» στοιχείο της βόρειας και δυτικής ψυχής, το ρομαντικό με το κλασσικό – το Ελληνικό.<sup>66</sup>

Ο Αυγουστίνος<sup>67</sup>, «Ο «μουσικός» λυρικός, βυθίζεται στο άπειρο του εσωτερικού του κόσμου, ενώ ο «πλαστικός» λυρικός – και τέτοιος ήταν ο λυρικός στην ελληνική αρχαιότητα – δέχεται την έμπνευση του από το «πεπερασμένο» αντικείμενο που προβάλλει στα μάτια, υμνεί μ' άλλα λόγια το πλαστικά ωραίο (έναν ακμαίο έφηβο) ή κάτι το αρχιτεκτονικά τέλειο (μια πολιτική νομοθεσία)» (Κανελλόπουλος, 2010: 49).

Ενδιαφέρουσα από την ίδια άποψη, πριν περάσουμε ξανά στις υπό μελέτη πραγματιστικές θεωρίες και ακολούθως στον Καβαρνό, είναι ακόμα η αναφορά Μιχελή για τον Άγγλο φιλόσοφο Burke ο οποίος διέκρινε το υψηλό από το ωραίο, τοποθετώντας το αίσθημα της «αυτοσυντήρησης» (self-preservation) στη βάση του υψηλού και το «κοινωνικό ένστικτο» στη βάση του όμορφου (Michelis, 1955: 257).

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα όμως σε σχέση με αυτό είναι η επίδραση του Burke στον Erasmus Darwin (πολυμαθή γιατρό, φυσικό φιλόσοφο και ποιητή, παππού του Charles Darwin) για τη διαμόρφωση μιας θεωρούμενης βιολογικής τροχιάς από το υψηλό προς το ωραίο, και της προτίμησης ειδικά για το ωραίο, φέρνοντας ο δεύτερος μια συμπαράταξη της θεωρίας της

---

<sup>65</sup> Ο Μιχελής παραθέτει σε όλο το βιβλίο πολλά ενδιαφέροντα αισθητικά στοιχεία που διαφοροποιούνται ανάμεσα στις δύο κύριες αισθητικές κατηγορίες δίνοντας πολλά παραδείγματα από τη Χριστιανική τέχνη γενικά αλλά και τη Βυζαντινή τέχνη σε διάφορα σχετικά είδη τέχνης.

<sup>66</sup> «Ο Αυγουστίνος ομολογεί ότι μες στην ταραγμένη του ψυχή είχε και «δωμάτια κρυφά». Ο κλασσικός Έλληνας δεν θα το έλεγε αυτό. Ότι είχε μέσα του έπρεπε να γίνει φανερό, δηλαδή άξιζε μόνο αν μπορούσε να βγει στο φως και να ανθέξει το φως. Αν δεν άντεχε στο φως ως άγαλμα, ως ιδέα, ως πράξη -, έπρεπε ν' αποσιωπηθεί» (Κανελλόπουλος, 2010: 48).

<sup>67</sup> Η αναφορά για τον Αυγουστίνο έχει σημασία γιατί θεωρείται επίσης ένας πρωτο-σημειωτικός στην ιστορία της σημειωτικής (Markus, 1957), (Deely, 2004).

εξέλιξης με την ψυχολογία αλλά και την αισθητική για να εξηγήσει την εξέλιξη της ζωής των ζώων όπως γίνεται στη συνέχεια με την επίδραση του Charles Darwin και με ένα περισσότερο υποτίθεται επιστημονικό τρόπο (Heymans, 2012).

Με μια εξονυχιστική μελέτη οι ιδέες του παππού Darwin μπορεί να εξηγήσουν την τροπή της ανάπτυξης του έργου του εγγονού Charles Darwin καλύτερα, αλλά χάριν του παραδείγματος των αναφορών που προηγήθηκαν, θεωρείται ότι το φιλοσοφικό ποίημα “Temple of Nature”, είτε άλλα έργα πχ. το «Loves of the plants» από το “Botanical Garden”, ή το “Zoonomia”, μέσα από τα αισθητικά τους χαρακτηριστικά, κάποιος μπορεί να εντοπίσει και να εξηγήσει τη διασύνδεση της ομορφιάς με στοιχεία που ήταν δεσμευμένα γνωρίσματα όπως αναφέρει ο Heymans για το υψηλό - πχ. η εξημερωτική δύναμη, η οργανική υπερβολή και η ερωτική επιθετικότητα - (Heymans, 2012: 172).

Ασφαλώς πάντως, πιστεύεται ότι τέτοια σχετικά χαρακτηριστικά όπως ο Burke θεωρεί ότι αρμόζουν για το υψηλό με στόχο να εξηγήσει την αίσθηση του γούστου σχετίζοντας τα με την αγριότητα μέσα στη φύση, επόμενο ήταν ένας μυθώδης διανοητής να δώσει όπως και έγινε ένα επιστημονικό μανδύα σε μια θεωρία (υπό μορφή φιλοσοφικού ποιήματος μαζί με σημειώσεις) αναμιγνύοντας θέματα από τη μυθολογία, την παραδοσιακή θρησκευτική εικονογραφία, την κοσμολογία, τη βοτανολογία, τη ζωολογία, τη ψυχολογία (επίκαιρες τότε επιστημονικές θεωρίες) όπως και την αισθητική δραματοποιώντας με αισθητικό τρόπο την εξέλιξη των ειδών.

Όσον αφορά πάντως καθαρά την αισθητική θεωρία, ο Erasmus Darwin βλέποντας μια «αυγελάδιαστη» συνέχεια μεταξύ των αισθητικών προτιμήσεων μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων επιχείρησε περαιτέρω μια αναμορφωτική ατζέντα ως προς την έννοια του υψηλού από τον Burke.

Μέσα από γυναικίους χαρακτήρες στο *Temple of Nature* - όπως ιέρειες, θεές, μούσες, παρθένες -, μπορεί να ειπωθεί ότι η φυσική τάξη αναιρείται, η κυρίαρχη ιδέα της πατριαρχίας αναιρείται από μια μητριαρχία, η ιεραρχία του φύλου όπως έτσι και η διάσταση όμορφο-υψηλό του Burke επίσης αναιρείται, ο Darwin δείχνοντας περισσότερη προτίμηση για το όμορφο παραβιάζει την σχετική ισορροπία που υπήρχε στην αισθητική του Burke αλλά και του Kant. Με παρόμοιο όμως τρόπο αναιρείται παράλληλα η ιεραρχία των θεολογικών προϋποθέσεων για το τι θα μπορούσε να περιλάβει μια φιλοσοφία για την μελέτη της φύσης και των ζώων βάζοντας ως προτεραιότητα αυθαίρετες «επιστημονικές» υποθέσεις.

Παίρνοντας λαβή από τον Burke ο Erasmus Darwin αναμορφώνει την έννοια του υψηλού σε ένα εξελικτικό και επιστημονικό υψηλό το οποίο όμως δέχεται και προωθεί μια αναγκαία βία που υπάρχει μέσα στην ίδια τη φύση και την επικράτηση των ειδών. (Η επικράτηση όμως του θηλυκού παρόλο ότι δεν υπάρχει στη φύση σε αυτό φαίνεται να διαφοροποιείται ο Erasmus Darwin λόγω φαίνεται φιλελεύθερων πολιτικών ιδεών που είχε από την επιρροή της Γαλλικής επανάστασης ενώ επηρεάζεται από τις άθεες ιδέες της εποχής του διαφωτισμού).

Εκτός όμως από το ενδιαφέρον του για τη θηλυκότητα (προάγγελο φεμινιστικών ιδεών), ο Erasmus Darwin διαμορφώνει μια ιδιαίτερη φιλοσοφική θέση για την αγάπη ή τη συμπάθεια που προέρχεται από τον Burke, όπου στο έργο του για το υψηλό ο Burke θεωρεί ότι η σεξουαλική επιθυμία ενώ στα ζώα δεν διέπεται από κοινωνικούς κανόνες, στους ανθρώπους τέτοια ένστικτα αναμορφώνονται στα πιο υγιεινά συναισθήματα αγάπης και συμπάθειας<sup>68</sup>.

Στην αισθητική Burke, το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, αν η αγάπη (ή συμπάθεια) οριστεί ως αντίδραση στο ωραίο ως μορφή αντίδρασης και μεταμόρφωσης τέτοιων ενστίκτων, μεταφράζεται σε μορφές κοινωνικής τρυφερότητας και ως ένδειξη ότι ο άνθρωπος κατέκτησε την ομορφιά και μια ανθρωπιστική αισθητική που να εκφράζει μια τέτοιου είδους αγάπη και συμπάθεια. Αυτό πάλι όμως δεν είναι μια περίπτωση αληθινής αγάπης ειδικά αν ληφθούν οι ιδέες του Burke στην αισθητική για το τι εστί «απολαυστικός πόνος» (Burke, 1998).

Όπως και τον Kant, το υψηλό στη βάση της «τέχνης για την τέχνη» δεν είναι τίποτε άλλο από ένα «είδωλο-simulacrum για κάποια εξωτερική απειλή που προκαλεί τα πιο δυνατά συναισθήματα της αυτοσυντήρησης χωρίς όμως να απαιτεί αυτά να ανάγονται στο όνομα του κοινού καθήκοντος», αυτό «παραμένει ένα παιγνίδι του μυαλού» (Clery, 1995: 104-105).

Μια ακραία κατάσταση της ρομαντικής αυτής ιδέας για την τέχνη ο Shusterman φέρνει ως παράδειγμα το κλάμα των Ναζί αξιωματικών σε έργα του Beethoven για να εκφράσουν τα ανθρώπινα τους συναισθήματα όταν ακόμα «ενορχήστρωναν» τις σφαγές αθώων παιδιών, η ακόμα σε λιγότερο ακραίες μορφές όταν κάποιοι (αναφερόμενος και στον εαυτό του) βγαίνουν από το θέατρο συναισθηματικά φορτισμένοι από τις εικόνες από τα θύματα της κοινωνίας αλλά προσπερνούν βιαστικά τα πραγματικά θύματα που ζητιανεύουν στους παγωμένους δρόμους, εκεί που κατακρίβεια είναι και το σπίτι τους (Shusterman, 2006: 155).

---

<sup>68</sup> "The passion which belongs to a generation, merely as such, is lust only. This is evident in brutes, whose passions are more unmixed, and which pursue their purposes more directly than ours" (Burke, 1759).

Με τους όρους όμως της βιολογικής εξέλιξης που θεωρεί ο Erasmus Darwin καταλήγει σε αυτό που μπορεί να ονομαστεί *εξελικτικό sublime (evolutionary sublime)* ή *επιστημονικό υψηλό (scientific sublime)* το οποίο πηγαίνει μάλιστα ένα βήμα παραπέρα από το υψηλό του Burke: δεν εμβολιάζει απλώς το άτομο με μια ψυχολογική ένεση ενάντια στο φυσικό κίνδυνο αλλά προχωρεί και συναρτάται με το βιολογικό «πόλεμο» που θεωρείται ότι είναι αναγκαίος για τη διατήρηση της ομορφιάς και της ζωτικότητας στη φύση και ότι αυτό περιβάλλεται και από μια επιστημονική γνώση για το «αληθινά θείο» (“truth divine”) (Heymans, 2012: 177).

Το τρομακτικό όμως είναι ότι για αυτή την αγάπη ή συμπάθεια που έχει μάλιστα αισθητική χροιά, αλλά και «πολιτιστικούς στόχους», όπως υποτίθεται ακόμα και επιστημονικό υπόβαθρο, σε αυτό αναφέρεται και ο λόρδος Βύρων στο έργο Don Juan ο οποίος σαρκαστικά με αναφορές στην θεωρία πληθυσμού (population theory) (προφανώς από τη θεωρία του Robert Malthus<sup>69</sup>) αναφέρει ότι ο πόλεμος και οι αρρώστιες θα μπορούσαν να εκπολιτίσουν τους ιθαγενείς στην Αμερική παρά η εκπαίδευση είτε η επιβολή του νόμου (Heymans, 2012: 170). Αυτό δυστυχώς θα μπορούσε να παραλληλιστεί με μια παρόμοια αισθητική προσέγγιση με το *επιστημονικό υψηλό* του Erasmus Darwin.

Αναφέροντας τις ιδέες του Erasmus Darwin οι οποίες είχαν ένα προκάλυμμα επιστημονικής θεωρίας αλλά και μια στενή σχέση με την αισθητική, είναι ενδιαφέρον να διερωτηθούμε τόσο για το επιστημονικό της θεωρίας του εγγονού Charles Darwin γενικά αλλά και την υπέρβαση που αναφέρθηκε προηγουμένως ότι επιχείρησαν ο Dewey αλλά και ο Peirce μεταξύ θεωρίας και πράξης (όπως αναφέρθηκε και από τον Hickman), συζητώντας όμως μαζί τα κοινά στοιχεία με ότι επιχειρείται από τον Deely με τη θεωρία σημείων Peirce και τη βιολογική θεωρία νοήματος Uexküll, είτε με την κριτική που γίνεται στο θεωρητικό πρόγραμμα του Morris με την αισθητική του η οποία όπως αναφέρθηκε είτε αγνοείται από σύγχρονους αισθητικούς (Shusterman) είτε απορρίπτεται από άλλους (τον Dewey ή τους νέους κριτικούς).

Το πρόβλημα αφορά όπως πιστεύεται την προσπάθεια για την εξέλιξη και διαμόρφωση ει δυνατόν μιας επιστημονικής σημειωτικής είτε και αισθητικής θεωρίας που να θεωρούν τόσο τη διαδικασία σημείωσης του νοήματος αλλά και της αξίας στα πολιτιστικά αντικείμενα.

---

<sup>69</sup> Ο Malthus προτείνει μέσα από τις μελέτες του ιδέες αντιμετώπισης της υπεραύξησης του πληθυσμού και σχετικά προβλήματα βιωσιμότητας λόγω της αυξανόμενης ζήτησης των αγαθών. Η θεωρία του Malthus είχε επίδραση ακόμα στον Charles Darwin (βλ. Malthus, New World Encyclopedia, 2017)

Συνεχίζοντας ωστόσο από το υποκεφάλαιο 4.4 όπου υποδείχθηκε ότι η θεωρία σημείων Deely φαίνεται ότι διαστρεβλώνει τον Peirce, το ίδιο θεωρείται ότι συμβαίνει και με τον Dewey με δεδομένα που βασίζονται στην ακόλουθη υπόθεση, ένα πρόβλημα που όπως πιστεύεται έχει άμεση αναφορά στην επιστημονικότητα και της σημειωτικής όπως και της αισθητικής. Οι παρανοήσεις όπως υποδείχθηκε εν μέρει στο κεφάλαιο 3 για την αισθητική, πιστεύεται ότι βρίσκονται κυρίως στη θεωρία για τα συναισθήματα από τον Dewey με μια αντίστοιχη θεωρία για τις συνήθειες και τις αξίες που αντιστρατεύεται γενικότερα τη φιλοσοφία πραγματισμού του Peirce (pragmatism), την παραποίηση της θεωρίας σημείων του ίδιου, αλλά και την πολύ σημαντική συνεισφορά της αισθητικής ως μια από τις τρεις κανονιστικές επιστήμες στον Peirce (βλ. υποκεφάλαιο 4.9) σε σχέση με μια θεωρία αξίας-αισθητικής την οποία εξελίσσει ο Morris και την οποία μόνο ειδικοί μελετητές μελετούν με προσοχή στον Peirce.

Πρώτα απ' όλα, μια αισθητική συνδεδεμένη με την έννοια της αξίας βασισμένη σε μια ηθική βάση που είναι διαφορετική όμως στον Peirce παρά τον Dewey, είναι το πιο βασικό κριτήριο που διαφοροποιεί τη θεωρία πραγματισμού Peirce από τον Dewey, αλλά και που βάζει τη θεωρία του δεύτερου σε δυσαρμονία με τον πρώτο. Καθιστά ακόμα τον Dewey υπεύθυνο για μια αρνητική τροπή της αισθητικής θεωρίας ειδικά για τις διαστρεβλώσεις που επέφερε με τη διαχείριση σημαντικών θεωρητικών στοιχείων από τη φιλοσοφία Peirce και James.

Τέτοιες διαστρεβλώσεις υποστηρίζεται ότι συγγενεύουν θεωρητικά με την θεωρία σημείων Deely η οποία με τη χρήση της θεωρίας Uexküll και την ανάλυση της σχέσης ζώων στο περιβάλλον τους, είτε σε συνδυασμό με τη θεωρία σημείων Peirce, διαστρεβλώνουν τη θεωρία Peirce με αποτέλεσμα δυστυχώς περαιτέρω επιπτώσεις οι οποίες πιστεύεται ότι έχουν κάποια πολιτική αλλά και μια θεολογική σημασία στη βάση ακόμα όσων συζητήθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια (όπως σχετικά με τις φιλοσοφίες Πλάτωνα και Αριστοτέλη).

Συνεχίζοντας όμως από τον Darwin, δεν είναι άσχετη η σημασία που έδωσαν εμπνεόμενοι από αυτόν και οι δύο φιλόσοφοι (Dewey-Peirce) προσδίδοντας για την έρευνα στην επιστήμη είτε σε καθημερινές διαδικασίες σκέψης και έρευνας το μοντέλο πίστης-αμφιβολίας/doubt-belief. Η προσέγγιση και των δύο εστιάζεται σε ένα διαφορετικό τρόπο σκέψης που υπερβαίνει την παραδοσιακή διάκριση σκέψη-πράξη με τον Dewey να εμπνέεται ως προς αυτό από τον Peirce και τον Darwin με έρευνα η οποία έχει φυσική στοχοθεσία που είναι ένα με τη ζωή και με βιολογικά κυρίως κίνητρα.

Η βασική διαφορά όμως του Peirce σε αυτό το θέμα από τον Dewey αλλά και τον James (όπως και κατ' επέκταση τον Darwin) βρίσκεται στον ψυχολογισμό (psychologism), τη φιλοσοφική θέση ότι η λογική βασίζεται στην ψυχολογία που ήταν πολύ κοινή εκείνη την περίοδο (Beeson, 2008: 210), ειδικά σχετικά και με ιδέες για το συναίσθημα (emotion) που κληροδοτήθηκαν από διάφορους θεωρητικούς αλλά ειδικά τον Charles Darwin με έργα όπως το «The Origin of Species» (1859) ή αργότερα το «The Expression of Emotion in Man and Animals» (1872), έργα που επηρέασαν ιδιαίτερα την ανάπτυξη της ψυχολογίας.

Η κύρια διαφορά του Peirce με τον James βρίσκεται στο ότι τα συναισθήματα δεν είναι απλά αισθήματα που έχουν αρχή μόνο το σώμα και όχι το μυαλό, αλλά ότι η γνώση χρειάζεται διάκριση και η διάκριση χρειάζεται κάποια διαμεσολαβητική έννοια (Beeson, 2008: 141). Όπως υποδείχθηκε στο κεφάλαιο 3 οι θέσεις του James οι οποίες και υιοθετούνται από τον Shusterman στην πραγματιστική αισθητική, φαίνεται ότι δεν υπάρχει πχ. διάκριση στην σειρά του αισθητικού (aesthetic) - λογικού (logical) - πρακτικού (practical) (Shusterman, 2011: 356), ή όπως στον Dewey δεν υπάρχει λογική διάκριση μεταξύ των τριών μερών: αίσθημα (feeling) - ύπαρξη (existence) - rationality (γνώση) (βλ. υποκεφάλαιο 4.7).

Οι απόψεις τους αυτές μπορούν να τεθούν προς έλεγχο ως προς τα κίνητρα και τις επιδιώξεις τους, όπως ακόμα και να κατακριθούν για ένα αναποδογύρισμα της ηθικής που στηρίζεται σε μια επικίνδυνη μελιωριστική φιλοσοφία με σοβαρές προεκτάσεις στην εκπαίδευση αλλά και την πολιτική. Οι θέσεις αυτές μπορεί κάποιος να ισχυριστεί ότι σχετίζεται με μια αισθητική των ζώων (animal aesthetics) σε μια θεωρία εξέλιξης των ζώων (ή των ανθρώπινων ζώων) ιδωμένη σε μια αδιαίρετη συνέχεια όπου η αίσθηση (feeling) της ομορφιάς (sense of beauty) και της αίσθησης της σωματικής ομορφιάς (bodily beauty) *co-emerge* (Welsch, 2004).

Η διάκριση για τη θέση του συναισθήματος στη διαδικασία σκέψης δεν είναι άσχετη με την διάκριση των συναισθημάτων (emotions) από τις αισθήσεις (sensations) γενικά που υποπίπτουν κάτω από τον γενικό τίτλο αισθήματα (feelings) που προσέδωσε ο Alexander Bains (Beeson, 2008: 69-70) αλλά και μια διάσταση σχετική με την θεώρηση για μια εξελικτική (evolutionary) θεωρία για τα συναισθήματα μετά από την επιρροή του Darwin από την εξέλιξη των ειδών από τον Spencer (από το «*Principles of Psychology*» το 1859).

Ο Bains μεταβαίνει σε ένα άλλο θεωρητικό μοντέλο που είναι αντίθετα περισσότερο επηρεασμένο από τον Lamarck το οποίο δέχεται ότι τα συναισθήματα και τα ένστικτα προκαλούνται από το περιβάλλον και την επίδραση των συνηθειών όπου τα συναισθήματα



είναι ψυχολογικά φαινόμενα, στιγμές της κληρονομικότητας που προέρχονται όμως από επίκτητα χαρακτηριστικά μέσα από την επανάληψη και την σχέση.

Ο Darwin συγγράφει επίσης μια θεωρία για τα συναισθήματα το “The Expression of Emotion in Man and Animals” (1872/1979) χωρίς να αναφέρεται στην κυριότητα της φυσικής επιλογής (natural selection) (παρά 4 φορές<sup>70</sup>) αλλά στο “Descent of Man and Selection in Relation to Sex” (Darwin, 1871). Το *Descent of Man* ασχολείται πρώτιστα με το ζήτημα την επιλογής από κατώτερα ένστικτα όπως το σεξ. Αυτό διαφέρει ωστόσο από τη θεωρία της φυσικής επιλογής (natural selection) που πιστεύει ότι οι αλλαγές στις επιθυμίες των ζώων δεν έχουν να κάνουν με την εξέλιξη των ειδών αλλά μόνο με γενετικά χαρακτηριστικά που βοηθούν τους απογόνους των ειδών να επιβιώσουν καλύτερα σύμφωνα με καλύτερα γενετικά χαρακτηριστικά που κάποια ζώα διαθέτοντας τα εκ του φυσικού τα μεταβιβάζουν στους απογόνους τους<sup>71</sup>.

Ο Darwin ανέπτυξε έτσι μια θεωρία για τα συναισθήματα στους ανθρώπους θέλοντας να δείξει πως συνδέονται με τις εκφράσεις (expressions) των συμπεριφορών τους ως η διαμόρφωση ενστίκτων από κληρονομημένες συνήθειες (habits) της βούλησης (volition) όπου μέσα από τον χρόνο μετατρέπονται σε υποσυνείδητες (unconscious) και ακούσιες (involuntary) (Dixon, 2003: 160).

Ο James (1842-1910) που επηρεάστηκε από τον Darwin σταδιακά, με την επιρροή όμως και του Spencer, διαμορφώνει μια ψυχολογία «κοινωνικού Δαρβινισμού» χωρίς όμως το στοιχείο του επηρεασμού του μυαλού από το περιβάλλον ως μια μηχανιστική διαδικασία επιλογής. Ο

---

<sup>70</sup> Ο συγγραφέας υπαινίσσεται την απροσδιοριστία πραγματικού επιστημονικού υπόβαθρου στη θεωρία Darwin.

<sup>71</sup> Εύκολα κάποιος μπορεί να υποθέσει, ασχέτως από το αν η θεωρία του Charles Darwin έχει ή όχι κάποιο επιστημονικό υπόβαθρο, ότι για τη θεωρία του για τα συναισθήματα δεν μπορεί κάποιος να πει με ασφάλεια αν είναι επιστημονική. Ένα παράδειγμα από τη θεωρία της φυσικής επιλογής για σκοπούς αναφοράς είναι το εξής: Σύμφωνα με τον Darwin ενώ για παράδειγμα υπήρχαν στα παλιά χρόνια ελέφαντες με μικρές και μεγάλες προβοσκίδες οι ελέφαντες με τις μεγαλύτερες προβοσκίδες κατάφερναν να επιβιώσουν μεταφέροντας έτσι τα καλά χαρακτηριστικά (traits) που επικράτησαν στους κατοπινούς ελέφαντες, ενώ αυτοί με τις μικρές προβοσκίδες έχουν εκλείψει. Ο καθορισμός των επιλογών με βάση τις επιθυμίες ωστόσο είναι κάτι το διαφορετικό. Σε σχέση με την προηγούμενη αναφορά και τις πιθανές εκτροπές ενός «επιστημονικού υψηλού» όπως με μια θεωρία μείωσης πληθυσμού που αναφέρθηκε προηγουμένως ο Charles Darwin όπως φαίνεται έχει ιδιαίτερα αυτός σημαντικές «επιστημονικές» επιδράσεις στη ψυχολογία.

Dewey αντίθετα προκρίνει ειδικά το στοιχείο της μηχανιστικής θεώρησης της επιλογής μέσα από μια αναθεώρηση της θεωρίας Darwin για το συναίσθημα αλλά και της θεωρίας του James για το συναίσθημα όπου η αίσθηση μέσα από το σώμα είχε προτεραιότητα στο “What is an emotion” (1884) αν και ο James δεν είχε σκοπό να περιορίσει την έννοια του συναισθήματος εκεί.

Η πιο ώριμες όμως θέσεις του James για τα συναισθήματα παρουσιάζονται σε επόμενα έργα του όπως στο “Principles of Psychology, 1890” είτε αργότερα στο «The physical Basis of Emotion, 1894” όπου ναι μεν οι φυσιολογικές αλλαγές μέσα από τη συμπεριφορά για τον James έχουν την σημασία τους μέσα από τη σχέση συναισθήματος – δράσης, όπως και ότι η δράση έχει την προτεραιότητα, αλλά το συναίσθημα σχετίζεται κυρίως με μια σκοπιμότητα (intentionality) που αφορά ενσωματωμένα (embodied) συναισθήματα τα οποία παρόλο ότι στην πραγματικότητα είναι στην πραγματικότητα επιφανόμενα έχουν κατακρίβεια βαθύτερο αξιολογικό ρόλο (Southworth, 2014: 30).

Καθώς ακόμα διάφορες ενστικτώδεις αντιδράσεις συνυπάρχουν μαζί με συναισθηματικές εκφράσεις όπου δεν είναι αναγκαίο ένα αίσθημα να εκφραστεί – δηλαδή να αναπαρασταθεί στην πραγματικότητα, η συμπεριφορική έκφραση ενός συναισθήματος συμβάλει στην εμπειρία των συναισθηματικών αισθημάτων (emotional feelings) (Southworth, 2014: 32). Αυτή η ενστικτώδης αντίδραση για τον James ισοδυναμεί με το αίσθημα (feeling) ενός συναισθήματος (emotion) που είναι η εσωτερική του πλευρά, η οποία δίνει το πραγματικό νόημα και αξία στην εμπειρία...είναι μια ψυχική διάθεση (psychic attitude), «είναι η πίστη (belief) η ίδια».

Παρά το γεγονός ότι οι θέσεις του Peirce τον φέρνουν σε αντίθεση με τις ψυχολογικές θεωρίες της εποχής, ο Peirce θεωρεί ότι καθώς τα αισθήματα έχουν θέση στη θεωρία του δεν μπορούν όμως να είναι άμεσα διαισθανόμενα αισθήματα γιατί δεν θα μπορούσαν να γίνουν εύκολα διακριτά μεταξύ τους το ένα από το άλλο. Για τον Peirce τα αισθήματα ή και συναισθήματα θεωρεί ότι δεν είναι ποτέ άμεσα <sup>72</sup>, επίσης ότι είναι σημεία τα οποία από την αμεσότητα ως πρωτότητα ενώνουν την πληροφορία σε δράση, περνούν από την πρωτότητα (firstness) στην δευτερότητα (secondness) ως ύπαρξη και μετά στην τριτότητα (thirdness) η οποία περιέχει το χαρακτηριστικό ακόμα της κρίσης (judgment).

---

<sup>72</sup> Ο Peirce αν και δεν ξεχωρίζει τα αισθήματα από συναισθήματα δεν ξεφεύγει ποτέ από την άποψη ότι δεν είναι απλά άμεσα (immediate) ή «πρώτες εντυπώσεις των αισθήσεων» (Beeson, 2008: 143).

Ένα παράδειγμα που μπορεί να δοθεί είναι όταν ένα μικρό παιδί καίγεται και το άμεσο αίσθημα που δημιουργείται είναι ο πόνος. Το συναίσθημα πόνου το οποίο προκύπτει είναι ο θυμός και αυτός προκαλεί στο παιδί την κρίση της σχέσης της εμπειρίας του πόνου με το φούρνο – «ο καυτός φούρνος είναι κακός γιατί έκαψε το παιδί». Είναι ακόμα όμως μια εμπειρία για το παιδί να *συνειδητοποιήσει* κάποια πράγματα. Με αυτή την έννοια τα συναισθήματα συμβαίνουν ανάλογα σε διανοητικές υποθέσεις, έχουν ακόμα χαρακτηριστικά νομοτέλειας (*law-like features*) που οδηγούν στη συνειδητοποίηση του εαυτού και της συνείδησης, στον αυτοέλεγχο (*self-control*) (Beeson, 2008: 172) όπως και στη διόρθωση του εαυτού (*self-correction*) (Serra, 2010) αλλά και της μεταμόρφωσης – της προσωπικής αλλά και της κοινωνικής μεταμόρφωσης (*social transformation*) (Bergman, 2012: 4).

Στην πραγματικότητα ο Peirce όπως φαίνεται μέσα από τη βιβλιογραφία ότι είχε επηρεαστεί κατά κάποιον τρόπο από τον Darwin και ο ίδιος λόγω της τάσης της εποχής αλλά προσπάθησε να συμβαδίσει αυτό που δεν μπορούσε να δικαιολογήσει ως επιστημονικό με τις ιδέες του για το ρόλο των σημείων στον πραγματισμό. Σε σχέση με το ενδιαφέρον του για τις θεωρίες αυτές, ο Peirce δείχνει το ενδιαφέρον του περισσότερο για τη θεωρία της εξέλιξης του Lamarck η οποία υποθέτει ότι η εξέλιξη των ειδών συμβαίνει μέσα από επίκτητες αλλαγές που συμβαίνουν στο περιβάλλον των ζώων αλλά και των ανθρώπων ως αποτέλεσμα προσπάθειας και άσκησης (Beeson, 2008: 256).

Με τη θεωρία Lamarck συνδέει έτσι την έννοια της *συνήθειας* (*habit*) και την απόκτηση συνηθειών ως *habit-taking* με μια διαδικασία που είναι σχετική με το μυαλό διότι κυριαρχείται από συνήθειες εκτός από αυθόρμητες σκέψεις αλλά και την επιστημονική έρευνα. Ο σκοπός μιας έρευνας είναι να κατασταλάξει την *αμφιβολία* (*doubt*) με την *πίστη* (*belief*) η οποία είναι μια *συνήθεια-habit* (συνειδητή είτε ασυνείδητη).

Ο Carl Housman (1993) αναφέρει ότι η *κατανόηση* και η *πίστη* είναι της *φύσης* (*nature*) της *συνήθειας* και βρίσκεται σε δύο επίπεδα για τον Peirce. Σύμφωνα με την μια αντίληψη κάποια πίστη είναι ψυχολογική αλλά την ίδια στιγμή λογική ή οντολογική. Με τη δεύτερη έννοια είναι ή ερμηνεύεται ως τέτοια και ως μια πρόταση (*proposition*) ή ως ένα οντολογικό αναφερόμενο. Μέσα πάλι από τη δεύτερη έννοια, είναι μια κανονικότητα της σκέψης, μια προδιάθεση (*disposition*) να προβλέπει κανονικότητες (*regularities*) μέσα από συνέπειες που ακολουθούν από τη σκέψη και είναι αντικειμενικές σε σχέση με ψυχολογικές δράσεις.

Έτσι μέσα από αυτή τη λογικό-οντολογική αίσθηση, η πίστη είναι ένας τύπος διαδικασίας ο οποίος δεν μειώνεται σε πραγματικά ψυχικές καταστάσεις, αλλά είναι μια αντικειμενική κατάσταση όπου νοητικές, *δράσεις συνήθειας* (habitual acts) αποτελούν παράδειγμα (Hausman, 1993: 25). Η έννοια της *συνήθειας* (ή *συνηθειών*) ως μια *προδιάθεση για δράση* (*disposition to act*) μέσα από αναφορές του Peirce είναι ιδιαίτερα σημαντική έννοια σε σχέση με την εξέλιξη της συμπεριφορικής θεωρίας Morris (υποκεφάλαιο 4.8), την εξέλιξη της θεωρίας Peirce αλλά και την αντίληψη του για τις θεωρίες της εποχής.

«Η πίστη (belief) δεν μας κάνει να δρούμε αμέσως, όμως μας βάζει σε μια τέτοια κατάσταση η οποία θα μας κάνει να συμπεριφερθούμε με κάποιο συγκεκριμένο τρόπο όταν η περίπτωση προκύψει. Η αμφιβολία (doubt) δεν έχει από την άλλη ένα τέτοιο δραστικό αποτέλεσμα, αλλά μας διεγείρει μέχρι να καταστραφεί» (CP 5.373).

Στη θεωρία του Peirce οι άλλες αυτές «επιστημονικές» θεωρίες της εποχής σχετίζονται με τις φιλοσοφικές του ιδέες οι οποίες εξελίσσονται μέσα και από τη θεωρία του για τα σημεία χωρίς όμως να τις προϋποθέτει πάντα επιστημονικά. Ως οι βασικότερες θεωρίες της εποχής τις ανταλλάζει με τις ιδέες του για μια μηχανιστική θεωρία εξέλιξης (διαφορετική όμως από τους άλλους πραγματιστές) που την ορίζει ως «εξελικτική αγάπη» (“evolutionary love”) (1893) ή αγαπισμό (agapism) η οποία είχε Χριστιανικό ιδίωμα (Beeson, 2008: 321).

Εδώ μπορούμε να τονίσουμε ξανά την έμφαση που δόθηκε στις έννοιες πίστη (belief), συνήθεια (habit), νόμος (law), επισημαίνοντας επίσης ομοιότητες μεταξύ και της θεωρίας του James όπως και στη συνέχεια με τον Morris. Πέρα από την κριτική του Peirce ότι η θεωρία του James στον πυρήνα της είναι μηχανιστική, δηλαδή κατά κανόνα εμπειρική, με τη σκέψη και το συναίσθημα να είναι συνδεδεμένα μόνο με το μυαλό ενός ατόμου μέσα από κάποιες δράσεις που τελειώνουν σε ατομικές αντιδράσεις, ο Peirce με την αναθεώρηση του μόνου πραγματισμού του θεωρεί ότι και τα δύο - γνώση και αίσθημα - πρέπει να κατανοούνται συμβολικά αν και η έννοια σύμβολο θεωρεί ότι πρέπει να καθοδηγείται από ορθές συνήθειες (habits) του ατόμου μέσα στην κοινωνία επιζητώντας το μέσα από την καλλιέργεια της ηθικής του ατόμου και την επιστήμη. Σε αυτό μπορεί να συμβάλει σε μεγάλο βαθμό και η αισθητική.

#### **4.7 Συζήτηση θεωρητικών προεκτάσεων. Μέρος 2. Ενδιαφέρουσες πτυχές από τη θεωρία Peirce σε σχέση με το πλαίσιο εργασίας.**

Δεδομένης της θεωρίας του Charles Darwin ειδικά στην ανάπτυξη των θεωριών Peirce και James, υπάρχει ασφαλώς το στοιχείο το οποίο είναι σημαντικό και που μοιράζονται τα ζώα με τους ανθρώπους που είναι το κοινωνικό ένστικτο και ο αγώνας στη ζωή που δίνει ένα διαφορετικό νόημα και αξία και στην επιστημονική έρευνα, κάτι που ο Morris αναγνωρίζει τη σημασία του στη θεωρία Peirce μέσα από την θεωρία του πραγματισμού αλλά και των σημείων, από την άλλη αντιλαμβάνεται την ανάγκη μιας διαφορετικής θεωρίας για τα σημεία μέσα από ένα διαφορετικό μοντέλο.

Γι' αυτό ο Morris πιστεύει στη θεωρία του ότι θα πρέπει να χρησιμοποιεί περισσότερο *συμπεριφοριστικά* (behaviorist) στοιχεία για τη δημιουργία νοήματος και αντίληψης των σημείων, μια τακτική που αναγνωρίζει ότι συμβαίνει σε κάποιο βαθμό και στον James στον οποίο διαπιστώνει ότι κάνει μια διαφορετική «ανάγνωση» του μότο πραγματισμού για τους σκοπούς της εργασίας του (Morris, 1965). Ο Morris αναγνωρίζει μέσα από το έργο του James το στοιχείο εκείνο που παραγνώρισαν πολλοί θεωρητικοί - τη σχέση συμπεριφοράς υποκειμένου-αντικειμένου (που περιλαμβάνει και τη δημιουργία των συναισθημάτων αν και δεν αναφέρεται στη θεωρία James για τα συναισθήματα) που προσδιορίζει επίσης τον τρόπο με τον οποίο ο πραγματισμός αντικρίζεται στο πλαίσιο της ανθρώπινης δράσης. Αυτό θεωρεί κοινό με τον Peirce αν και του χρεώνει το πρόβλημα ότι ο πραγματισμός εκτρέπεται στη θεωρία του σε πεδία που κατακρίβεια υπάρχει δυσκολία να τεκμηριωθεί ότι υπάρχει λειτουργία των σημείων.

Το κύριο πρόβλημα είναι ότι ενώ ο πραγματισμός για τον Peirce ήταν είναι ένα κριτήριο για τη δημιουργία και αποδοχή υποθέσεων (για ερευνητικά ερωτήματα από την απλή ζωή και την επιστήμη), με ένα επιστημονικό τρόπο σκέψης (Morris, 1965), ο Peirce επεκτείνεται σε κοσμολογικά ερωτήματα και σφαίρες αντίληψης που το μότο πραγματισμού του μέσα από τη θεωρία σημείων του δεν θα μπορούσε να διαχειριστεί επαρκώς με ιδέες όπως πχ. ότι η σκέψη «εμφανίζεται στο έργο των μελισσών, των κρυστάλλων και παντού μέσα στο φυσικό κόσμο» (Morris, 1946: 289), μια θέση που χαρακτηρίζει πολύ ιδεαλιστική και μεταφυσική ειδικά μαζί με τη χρήση ακόλουθων ορισμών όπως:

«Μια αναπαράσταση είναι ο χαρακτήρας εκείνου του πράγματος με την δυναμική (virtue) του οποίου, για την παραγωγή μιας συγκεκριμένης νοητικής επίδρασης, μπορεί να σταθεί

στη θέση ενός άλλου πράγματος», όπου το σημείο είναι το αναπαριστών κάποιου πράγματος του οποίου το διερμηνεύον είναι η γνώση ενός μυαλού, ή το αναπαριστώ (represent) – «η στάση που κάτι βρίσκεται σε τέτοια σχέση με το άλλο για το οποίο για συγκεκριμένους σκοπούς χρησιμοποιείται από κάποιο μυαλό ως να ήταν εκείνο το άλλο» (Morris, 1946: 289).

Με αυτές τις αναφορές, ο Morris δείχνει τις δυσκολίες του εγχειρήματος να χρησιμοποιηθεί ο πραγματισμός και η θεωρία σημείων επιστημονικά, όταν η διαρκής προσπάθεια γίνεται για το τι είναι ή δεν είναι κάτι σημείο (σε μια μελέτη όμως σχέσεων και αναπαράστασης), και να οριστεί αυτό στα πλαίσια της σκέψης και του μυαλού, ενώ θα ήταν διαφορετικά αν έχουμε ένα ικανοποιητικό κριτήριο ύπαρξης του μυαλού και της σκέψης το οποίο να μπορεί κυρίως να χρησιμοποιηθεί από την επιστήμη, κάτι που θα ικανοποιούσε παράλληλα αυτό το κριτήριο. Αυτό αναφέρει είναι κάτι που δεν επιτυγχάνεται εύκολα με τη θεωρία Peirce (Morris, 1946: 289).

Κατά τη γνώμη μας, σύμφωνα και με τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν με τις προσπάθειες απόδοσης επιστημονικού υπόβαθρου στη σημειωτική που προεκτείνεται σε πεδία που είναι δύσκολο να «μετρηθεί» αντικειμενικά η υπόσταση του νοήματος (σε αντίθεση με ότι επιχειρείται από πολλούς στους υπό-διερεύνηση κλάδους), η αδυναμία της σημειωτικής να παρέχει κατάλληλο επιστημονικό υπόβαθρο για τη δημιουργία νοήματος σε άμεση εμπειρική βάση όπως στους θετικούς κλάδους των επιστημών αναγνωρίζεται ανεπιφύλακτα το γεγονός ότι αντιμετωπίζει κάποιο πρόβλημα.

Ωστόσο, η σημειωτική, με μια άλλη προσέγγιση πιστεύεται ότι παρέχει τα κατάλληλα εργαλεία για να χρησιμοποιηθεί στη βάση καταστάσεων που μπορεί να αξιοποιηθεί επιστημονικά στο πνεύμα του πραγματισμού και σε πειραματικές για παράδειγμα εργασίες όπως αυτές που αναλαμβάνουν ο Morris ή ο Dewey. Ένα στοιχείο κρίσιμης σημασίας το οποίο εφαρμόζουν και οι δύο πραγματιστές είναι η υπερπήδηση του αναφερόμενου προβλήματος με τη «συμπεριφορική» χρήση των σημείων με τη βοήθεια του πραγματισμού αν και ο καθένας το επιχειρεί με διαφορετικό τρόπο· στην περίπτωση του Morris σε κοινωνικά πειράματα και στον Dewey στην εκπαίδευση.

Κάτι ανάλογο επιχειρεί θεωρούμε και ο Deely με το συνδυασμό της βιοσημειωτικής θεωρίας Uexküll στο πρόγραμμα μελέτης του (συνδυάζοντας την με τη θεωρία σημείων Poinsot), ωστόσο όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως, τόσο για τον Dewey όσο και τον Deely είναι κάτι που κάνουν και οι δύο με ένα πραγματισμό και μια συμπεριφορική σημειωτική άλλου

είδους που εμπνέεται από βιολογικές θεωρίες, ωστόσο έχουμε σοβαρές επιφυλάξεις ως προς τη βιολογική καταγωγή των θεωριών τους (Dewey-Darwin, Deely-Uexküll). Όμως οι προσπάθειες τους να προσδώσουν επιστημονική είτε εφαρμοσμένη υπόσταση στις θεωρίες τους όπως για παράδειγμα θεωρεί ότι πρέπει να γίνεται ο Morris από μέρους τους πιστεύουμε ότι είναι προς την λάθος κατεύθυνση.

Η θεώρηση του ίδιου ζητήματος το οποίο τίθεται από τον Morris και που αφορά την επιστημονικότητα της σημειωτικής και την εφαρμοστικότητα της σε μια συμπεριφορική βάση, στη δική μας περίπτωση μελέτης, στο κεφάλαιο 5, εκτός από τους Peirce και Morris εξετάζεται μαζί και με τη βοήθεια της πολιτιστικής σημειωτικής Lotman για το λόγο ότι ικανοποιεί το κριτήριο που αναφέρει ο Morris – τη βοήθεια της σημειωτικής σε ένα πρόγραμμα πραγματισμού που θεωρεί καταλληλότερη τη χρήση των σημείων σε μια συμπεριφορική βάση παρά τη μελέτη μόνο αν τα ίδια τα σημεία έχουν κάποιο νόημα ή όχι. Σε αυτή τη βάση, η μελέτη του πολιτισμού με τη βοήθεια των σημείων επιτρέπει θεωρούμε το ίδιο πράγμα γιατί η λειτουργία της κουλτούρας διέπεται από κανόνες συμπεριφοράς και όχι τόσο από επιστημονικούς *hard-core* κανόνες.

Είναι όμως αμφίβολο αν συμπεριφορικοί τρόποι που συγκρίνουν τη δημιουργία νοήματος με των ανθρώπων με τα ζώα είναι κατάλληλη για την μελέτη και εφαρμογή του πραγματισμού ή της σημειωτικής στις ανθρωπιστικές επιστήμες για τη δημιουργία νοήματος με την αισθητική (Dewey) ή τη σημειωτική (Deely). Ο Peirce, αν και επιχειρεί κάτι πολύ δύσκολο όπως αναφέρει ο Morris, θεωρούμε ότι είναι πολύ χρήσιμος ειδικά για τη συνεισφορά στο φιλοσοφικό βάθος του έργου του που μπορεί να δώσει μια άλλη σημασία στη δημιουργία νοήματος και αυτό σχετίζεται με την επιμονή του να μην συγκατατίθεται απόλυτα στους όρους της ψυχολογίας για τη δημιουργία νοήματος.

Ο Morris θεωρεί ότι ο Peirce έχει φθάσει τελικά στα ίδια αποτελέσματα για τη δημιουργία νοήματος με τον James, σε μια προσπάθεια όμως *over and above* από αυτό που χρειαζόταν το μότο πραγματισμού, αν και ο James καταλήγει στα ίδια πράγματα με μια πιο *light* διαχείριση του μότο πραγματισμού (Morris, 1965). Ο τελικός στόχος όμως και των δύο όπως αναφέρει ο Morris ήταν η δημιουργία νοήματος μέσα από τα σημεία η οποία να γίνεται κατανοητή μέσα από το πλαίσιο της ανθρώπινης δράσης.

Στην πιο *light* εκδοχή του μότο πραγματισμού του James ο Morris αναφέρει ότι ενώ δίνει έμφαση στην απαραίτητη σχέση της δράσης και εμπειρίας με τη δημιουργία νοήματος για τα

σημεία μέσα από μια «λογική στοχοθεσία» (logical purport) ο James το εξετάζει από την άποψη «τι αισθήσεις πρέπει να περιμένουμε... και τι αντιδράσεις πρέπει να ετοιμάσουμε». Ο Morris αναφέρει ότι για αυτή την περίπτωση δεν «είναι μια ουσιώδης σχέση αλλά απλώς ένας σύνδεσμος αισθήσεων και αντιδράσεων» που σε πολλές περιπτώσεις αυτή η σχέση παίρνει τη μορφή «ή», «και» (Morris, 1965: 112).

Αυτή η παράλειψη όμως, με τη μη αναλυτική προσπάθεια για τη δημιουργία νοήματος με τη βοήθεια μιας μεθόδου όπως της σημειωτικής, ο συγκερασμός του υποκειμενικού νοήματος με το αντικείμενο νόημα μιας έρευνας, σε συνδυασμό με τις ουμανιστικές βλέψεις των άλλων πραγματιστών (όπως ο Dewey) και το ενδιαφέρον τους για δράσεις θεωρείται το πιο επικίνδυνο στοιχείο της θεωρίας τους<sup>73</sup>.

Λαμβάνοντας υπόψη την ανάλυση που εφαρμόζει ο Peirce για τη μελέτη της εμπειρίας, ειδικά για τη δράση και τις επιδράσεις του νοήματος στους χρήστες σημείων, χρειάζεται να αναφερθεί ότι η κυριότερος ενδιαυσμός του Peirce ήταν για την κοινωνική διάσταση της σκέψης που ειδικά γι' αυτό το ζήτημα ο James κριτικάρεται από τον μέντορα του Morris - George Herbert Mead ότι αν και επιδιώκει την επιστημονική μέθοδο στη φιλοσοφία και πρωτοπορώντας με την πραγματιστική θεωρία της γνώσης ότι έχει παραλείψει αυτό το σημαντικό στοιχείο (Reck, 1980).

Ειδικά όμως γι' αυτό το ζήτημα, αν και ήταν πρωτεύουσας σημασίας, ο Peirce είχε πολλούς ενδιαυσμούς όπως αναφέρθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια περισσότερο προς άλλους πραγματιστές, όπως για παράδειγμα τον F.C.S. Schiller (Houser, 2011: 48) και όχι τόσο προς τον James, γιατί ο James ενδιαφερόταν για την προσωπική βελτίωση του εαυτού και όχι ένα γενικό ενδιαφέρον για τον ανθρωπισμό όπως οι άλλοι πραγματιστές.

(Μπορεί να αναφερθεί ακόμα ότι υπάρχει η γνώμη ανάμεσα σε ερευνητές ότι ο James παρακίνησε τον Peirce να αναθεωρήσει στοιχεία από τη θεωρία του για το ότι η αλήθεια είναι ένα είδος του καλού το οποίο ώθησε τον Peirce στην επαναξιολόγηση της επιστήμης

---

<sup>73</sup> Ο Peirce είχε επιφυλάξεις για το ρόλο των κοινωνικών ενστίκτων υπό την έννοια που την αντιλαμβάνονταν ο Darwin και όπως φαίνεται οι άλλοι ουμανιστές πραγματιστές. Όπως ο Darwin είχε καταλάβει ότι το κριτήριο της επιλογής πρέπει να είναι η υπόλοιπη φυλή ή κοινότητα, παρά το άτομο από μόνο του, έτσι και για τον Peirce. Για τον Darwin όμως αυτό γίνεται με ατομικά εγωιστικά κίνητρα και ένστικτα ενώ για τον Peirce τα κοινωνικά ένστικτα προσαρμόζονται κυρίως για το συμφέρον κάποιου άλλου ατόμου ή ατόμων (ομάδων) αντί του ιδίου (Beeson, 2008: 311-312).



της ηθικής που οδήγησε την περαιτέρω ανάπτυξη της θεωρίας του Peirce για την έννοια του αυτοελέγχου (self-control), βλ. Beeson, 2008: 233).

Η αμφιβολία και οι ενδοιασμοί του Peirce προς τους «κλέφτες» του πραγματισμού του απευθυνόταν προς τον περισσότερο ανθρωπιστικό πραγματισμό (humanistic pragmatism) του James αλλά και των άλλων πραγματιστών που βασιζόταν στην κριτική ότι δεν μπορούσε να αποδειχθεί λογικά, αλλά και ότι ήταν κατά βάση υλιστική, κάτι που έβαζε και τον James στην ίδια σειρά με τους υπόλοιπους «μηχανιστικούς φιλόσοφους», όμως παρόλο που αποστρεφόταν τους άλλους, μαζί με τον James είχε μια διαφορετική σχέση και εκτίμηση (Houser, 2011).

Αν και στη βιβλιογραφία αναφέρεται ότι είναι δύσκολο να κατανοηθούν ακριβώς οι τεχνικοί λόγοι της κριτικής του Peirce προς τον James (Parker, 2013), ένα σοβαρό επιχείρημα που μπορεί να επισημανθεί είναι οι ενδοιασμοί του Peirce για το τι συνιστά τις ουμανιστικές (humanistic) επιδιώξεις κάποιων με ένα μελιωριστικό (melioristic) πρόγραμμα βελτίωσης της κοινωνίας. Εκτός από τους ενδοιασμούς του για την νατουραλιστική φιλοσοφία του Dewey (Bergman, 2012: 6), ότι δεν είναι «απολύτως πνευματική» (purely intellectual), εξέφραζε ενδοιασμούς και για άλλους «επιστημονικούς άντρες» (6) που έχουν τέτοιες επιδιώξεις.

Μια σοβαρή κριτική όσων αναφέρθηκαν προηγουμένως για τον Dewey σε σχέση με τους ενδοιασμούς Peirce, είναι η χρησιμοποίηση από μέρους του πρώτου ειδικά της θεωρίας του για τα συναισθήματα (emotions) του James τα οποία συνδέονται κατά βάση με την κατανόηση για την τέχνη και την αισθητική, ένα τομέα που παρόλο ότι είχε μεγάλο ενδιαφέρον ο James και που δεν είχε ασχοληθεί μαζί της, αντίθετα ο Dewey το κάνει και επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό το δίχως άλλο την εξέλιξη της αισθητικής. Ενώ όμως ο James προσπαθεί να συνδέσει την έννοια των συναισθημάτων με κάτι το εσωτερικό, ο Dewey το επιχειρεί κυρίως με τις ιδέες του Darwin για το συναίσθημα με τρόπο εξωτερικό.

Προφανώς αυτό που εννοεί ο Peirce με τη γνώμη του ότι οι θεωρίες τους δεν μπορούν να αποδειχθούν λογικά (επιστημονικά), είναι ότι μπορεί να έχουν άσχημες συνέπειες και καμιά ουσιαστική προσφορά και δεν είναι τυχαίο ότι οι θεωρίες τους ενώ φαίνεται να είναι κοντά με αυτό που ενώ είδε χρήσιμο στη θεωρία του Darwin ο James (όπως και ο Morris) ο Peirce το διαχειριζόταν με πολύ επιφύλαξη. Συγκεκριμένα τις ιδέες του Darwin σχετικά με τα κοινωνικά ένστικτα ο Peirce τις αποδίδει σε «ευαγγέλιο της αδικίας στη βιολογία» (Beeson, 2008: 325). Ανάμεσα σε αυτούς πάντως που είχε κριτικάρει ο Peirce ήταν ο Dewey όπως και

οι μαθητές του ειδικά για την ιδέα της «φυσικής ιστορίας της σκέψης» (natural history of thought) με την κριτική ότι το στυλ της λογικής (θεωρίας) του Dewey γι' αυτόν θα είχε ως αποτέλεσμα τη χαλάρωση της λογικής για τις κανονιστικές επιστήμες (normative sciences):

Θα «καταστήσει τους κανόνες δημιουργίας νοήματος χαλαρούς, και στην πραγματικότητα βρίσκω εσένα και τους μαθητές σου σε μεγάλο βαθμό δοσμένους σε αυτό που για μένα φαίνεται να είναι ένα έργο διαφθοράς ενός χαλαρού νοήματος» (CP. 8.240).

#### **4.8 Μια διαμάχη μεταξύ Morris και Dewey σχετικά με τα υπό μελέτη ζητήματα**

Μια αντίστοιχη κριτική για τις ιδέες του Dewey με τη βοήθεια συγκεκριμένα της θεωρίας των σημείων που μπορεί να του απευθυνθεί για τη θεώρηση που κάνει για το έργο του Peirce με αποτέλεσμα να διαστρεβλώνει όπως πιστεύουμε τη θεωρία του, αφορά ένα πρόβλημα που συμπεριλαμβάνει επίσης τη μέθοδο που χρησιμοποιεί για την αισθητική θεωρία ο ίδιος και το οποίο βρίσκεται σε συγκεκριμένη εργασία του όπου αναλύει μια θεωρία για την αξία για τον Peirce στο άρθρο “Peirce’s Theory of Quality” (Dewey, 1935).

Σε αυτό το άρθρο δίνει μια δική του αυθαίρετη ερμηνεία για το έργο του Peirce ενώ κάτι παρόμοιο επιχειρεί και σε μια αυθαίρετη ερμηνεία της θεωρίας του Peirce Peirce - “Peirce’s Theory of Linguistic Signs, Thought and Meaning” (Dewey, 1946) όπου εκεί υποβάλλει αδίκως κατά τη γνώμη μας τον Morris με μια επιθετική κριτική. Για παρόμοιους λόγους όπως υποβάλλει τον Peirce σε κριτική στο πρώτο άρθρο έτσι και ο Morris στο δεύτερο υπόκειται σε σκληρή κριτική για το πρόγραμμα του με τη σημειωτική κάτι που επιχειρείται εναντίον και από τους «νέους κριτικούς τέχνης» (Steiner, 1979) για το επιστημονικό του πρόγραμμα να χρησιμοποιήσει τη σημειωτική για την ανάλυση της τέχνης (αν και σε διαφορετικό πλαίσιο κριτικής όμως για τους ίδιους όπως υποστηρίζεται), κριτικές που αντιμετωπίζει επιτυχώς με τεκμηριωμένες θέσεις “Signs about signs about signs” (Morris, 1948).

Όσον αφορά το πρώτο άρθρο του Dewey, “Peirce’s Theory of Quality” (1935), ο Dewey προσπαθεί να εξηγήσει πως η κατηγορία του Peirce Πρωτότητα (Firstness) θεωρούμενη ως ποιότητα (quality) και η οποία συνδέεται με τα αισθήματα (feelings) υπάρχει πάντα μέσα από μια «διαπεραστική ενότητα» και ότι μέσα σε αυτή την ενότητα ότι δεν μπορεί να είναι γενική (general) αλλά πάντα σε ενότητα με την Δευτερότητα η οποία εκφράζει την εμπειρία και την ύπαρξη (existence).

Ο Dewey ορθά επισημαίνει (σε κριτική του σε άλλο εξηγητή του Peirce) ότι η πρωτότητα έχει πάντα κοινές ποιότητες με τη δευτερότητα αφού οι εμπειρίες έχουν κοινές ποιότητες, όμως αρνείται κατηγορηματικά ότι η κατηγορία της πρωτότητας ή ίδια μπορεί να θεωρηθεί *per se* και ότι δεν είναι ποτέ ατομική (individual) ή γενική (Dewey, 1935: 702).

Η μόνη γενικότητα που μπορεί να πιστωθεί ως ιδιότητα της πρωτότητας θεωρείται ότι συμβαίνει για τον Dewey μόνο σε μια συνέχεια με τη δευτερότητα που φανερώνει μόνο τη λειτουργία της ως δήλωση (denotation) σε σχέση με τη δευτερότητα (702) και όχι ως σημειοδότηση (signification) ή ως σημασία (significance).

Κάνει επίσης το αυθαίρετο σχόλιο ότι αν δεν τα εννοεί έτσι ο Peirce όπως τα παρουσιάζει ο ίδιος ότι είναι κάτι παραπάνω από ασυνεπές μέρους του. Το άλλο σημαντικό ζήτημα είναι η αναφορά του στην λειτουργία της έννοιας της πιθανότητας (possibility) ως ιδιότητα της πρωτότητας την οποία ερμηνεύει ως την πιθανότητα να έρθει σε ύπαρξη την ερμηνεύει και πάλι ότι πρέπει να είναι η ορθή θέση του Peirce ότι μιλά για *δύναμη* (power) της υλικής (material) πιθανότητας, όχι της ποιότητας ως λογική πιθανότητα.

Επίσης ο Dewey αν και αναγνωρίζει το ενδιαφέρον του Peirce για τη μεταφυσική σχολιάζοντας ότι η πρωτότητα, ή οι ποιότητες μπορεί να έχουν κάποια γενικότητα που μπορεί να τους αποδοθεί, και ότι οι ποιότητες αν και μπορούν να σημειοδοτηθούν, θα είναι πάντα «άπιαστες» αν δεν μπουν σε ένα *context* και να υποβληθούν στη βάση της *δύναμης*: ότι δεν μπορεί μπορούν να θεωρηθούν παρά μόνο στη συνέχεια τους με την πραγματικότητα και να έλθουν σε κάποια *ύπαρξη* (existence). Ο Dewey υποστηρίζει ότι μόνο με τέτοιο τρόπο, αν δηλαδή περιγραφούν οι ποιότητες (ή αξίες) ως σημειοδοτούσες, μπορούν να έλθουν σε ύπαρξη σε νέες εμπειρίες κάθε φορά σε κάποια συνεχή (totalizing) σχέσης μιας ενοποιούς ποιότητας *ad infinitum*.

Μόνο με αυτό τον τρόπο θεωρεί ο Dewey ότι κάποια ποιότητα μπορεί να αντικατοπτριστεί σε σχέση με την ύπαρξη, διότι δεν γίνεται αλλιώς, μόνο έτσι μπορεί να θεωρηθεί από μόνη της ως πιθανότητα και ως καθολική. Για να έλθει σε ύπαρξη μια ποιότητα πρέπει να περιέχει *αντίδραση* (reaction) και *αντοχή* (resistance). Μόνο τότε μπορεί μια ποιότητα να έλθει σε ύπαρξη ως *phenomenon* (*phaneron*) αναφέροντας διάφορα παραδείγματα.

Ο Dewey αναφέρει επί παραδείγματι την εμπειρία των χρωμάτων ή των ποιότητων όπως «κόκκινο», «γλυκό» ή ατομικών σκηνών από το δράμα του King Lear (στον Shakespeare). Οι εμπειρίες των ποιότητων αυτών υποστηρίζει ότι πρέπει να βιωθούν σε ένα συνεχές και με

άμεσο (immediate) τρόπο. Κριτικάρει ακόμα τον εξηγητή του Peirce Thomas Goudge ότι οι ποιότητες εξηγούνται από αυτόν ως συνώνυμες με τις *ιδέες (ideas)* του Hume, *impressions* (Hume), ή *Vorstellungen* του Kant, σύμφωνα με την ιδέα ότι οι ποιότητες έχουν την δική τους ενότητα και αυτοτέλεια, τη δική τους ποιότητα με την κριτική ότι ίσως ο Goudge να το κάνει εσκεμμένα αναφερόμενος σε αυτές τις θεωρίες για να δικαιολογήσει όπως υπονοεί ο Dewey σκόπιμα δικές του αντιλήψεις παρά να ερμηνεύσει ορθά τον Peirce.

Εδώ όμως κάποιος θα μπορούσε να εκπλαγεί με την κριτική του Dewey διότι και ο ίδιος προφανώς εσκεμμένα αναπτύσσει μια θεωρία στη βάση του Peirce παραποιώντας τη φιλοσοφία του χρησιμοποιώντας άλλους πιο επίφοβους διανοητές στη θεωρία του όπως τον Darwin. Στη βάση αυτών που ισχυρίζεται αναφέρει ότι οι ποιότητες υπόκεινται στον υλικό αγώνα (struggle), ότι πρέπει να υποπίπτουν στο συνεχές της δράσης-αντίδρασης του υποκειμένου αντικειμένου (subject matter) που ανάγεται όχι στη φύση (nature) της ποιότητας, ή των ποιοτήτων, αλλά την αντανακλαστική αναφορά (reflective reference) της εμπειρίας του υποκειμένου όπου αυτό αποτελεί και τη συνέχεια στην κατηγορία τριτότητα και που δεν είναι μια αντανακλώμενη γνώση για τον Dewey αλλά μια εμπειρία.

Είναι άξιο παρατήρησης ότι ο Dewey διαχωρίζει επίσης το τι εστί γνώση από την εμπειρία για να τα ενώσει την ίδια στιγμή στο ίδιο συνεχές που υποστηρίζει θεωρώντας ότι η γνώση και η φύση (nature) της ποιότητας αναφέρονται στην κατηγορία της τριτότητας που εκφράζει όπως παραδέχεται τη γνώση αλλά την ίδια στιγμή ισχυρίζεται ότι η τελική εμπειρία που είναι ατομική δεν έχει οποιαδήποτε γνωστική ή αντανακλώμενη αναφορά. Η γνώμη του για την ποιότητα και κατηγορία της πρωτότητας είναι ακόμα για τον ίδιο «πρώτη, παρούσα, νέα, πρωτόβουλη, αυθεντική, αυθόρμητη, ελεύθερη, ζωντανή, συνειδητή και εφήμερη».

Οτιδήποτε άλλο όπως αναφέρει είναι καθαρή μαντεψιά (*guess*) αναφερόμενος σε λέξεις του Peirce και πλεονασμός (supernumerary) κατά τον ίδιο. Το κύριο πρόβλημα σύμφωνα με τον ίδιο είναι η προσπάθεια του Peirce να ταυτίσει τις ποιότητες (την πρωτότητα) με το αίσθημα (feeling) ενώ κατά τον ίδιο το αντίθετο είναι που συμβαίνει, ότι το αίσθημα ταυτίζεται με την ποιότητα. Επίσης αναβιβάζει ο ίδιος τη θέση του αυτή ως «δόγμα» (!) ενώ αναφέρει για τον Peirce ότι η θέση του διαχωρίζεται στη λογική και ψυχολογική του θέση ενώ ο ίδιος διατείνεται ότι υποστηρίζει τη λογική πλευρά της θεωρίας Peirce.

Με την ανάλυση που παρουσιάζει ο Dewey θα μπορούσε κανείς να διερωτηθεί αν πράγματι δεν ήταν κάτοχος (master) της θεωρίας του Peirce<sup>74</sup> όπως αναφέρει (1946) ή αν είναι σκοπίμως ήταν υπαίτιος της λανθασμένης τροπής και εφαρμογής της θεωρίας του Peirce αφού τα κατοπινά χρόνια αναπτύσσει μια ολόκληρη αισθητική αλλά και εκπαιδευτική θεωρία βασισμένη σε αυτές τις παρανοήσεις.

Πέρα από τις εξειδικευμένες αναλύσεις που καταφέρεται προς τον Morris οι προθέσεις του είναι αδιευκρίνιστες γιατί στο έργο του για την αισθητική “Art as experience” (Dewey, 1934) και σε άλλα σημαντικά του έργα δεν αναφέρεται στον Peirce, ή ακόμα και τον James που μπορεί να θεωρηθούν σημαντικοί εμπνευστές του, ένα πρόβλημα όμως που έχει ιδιαίτερες προεκτάσεις και περιπλοκές.

Όπως αναφέρθηκε το έργο του Dewey έχει πρακτική εφαρμογή πέρα από την γενική θεωρία αφού οι θεωρίες του βρίσκουν μέχρι σήμερα εφαρμογή ειδικά στο χώρο της εκπαίδευσης και θεωρούνται μάλιστα θέσφατες πρακτικές όμως υπάρχουν φωνές που του εξασκούν σοβαρή κριτική<sup>75</sup>. Η κριτική που μπορεί να του απευθυνθεί για τη θεώρηση του στην αισθητική (όπως και στον Shusterman) είναι η βιολογική σημασία και αξία που δίνει στην αντίληψη για την τέχνη<sup>76</sup>. Το πρόβλημα όμως με τη θεωρία του δυστυχώς είναι ότι τα αρνητικά ζητήματα που την περιβάλλουν δεν γίνονται εύκολα αντιληπτά και αυτό πιστεύεται ότι είναι το χειρότερο.

---

<sup>74</sup> Ο Dewey αξίζει να αναφερθεί ότι παρακολούθησε μαθήματα λογικής από τον Peirce ως τελειόφοιτος φοιτητής στο πανεπιστήμιο John Hopkins (Beeson, 2008: 97).

<sup>75</sup> Με την εργαλειακή θέση ότι είναι πρακτικό είναι και αληθινό, την νατουραλιστική του φιλοσοφία και την πολύ φιλελεύθερη του αντίληψη, ο Dewey υποστηρίζει οτιδήποτε νέο στην παιδεία στα πλαίσια μιας δημοκρατικής κοινωνίας, αναθεώρηση της παράδοσης (στο πνεύμα μη ελεγμένων εθίμων και μη εξάσκησης κριτικής ισχυουσών παραδόσεων) και μια επιστημονική αντίληψη για την ηθική (Salyer, 2015).

<sup>76</sup> Ο Dewey επιδιώκει την κατεύθυνση της εμπειρίας της τέχνης με τρόπους που βοηθούν περισσότερο την κατανόηση αισθητικών εμπειριών που βρίσκονται έξω στη ζωή για την ικανοποίηση ζωτικών συμφερόντων όπως και τα ζώα. Ο Petts αναφέρει την προβληματική αναφορά του Dewey για την αισθητική φύση της αλληλεπίδρασης αλεπούδων, σκυλιών, πουλιών και των πρωτόγονων για να τονίσει τη γρήγορη δράση και ανταπόκριση για μια ενότητα στην εμπειρία με κίνηση (movement) και ολοκλήρωση (consummation). Η έννοια movement είναι εμπνευσμένη από τον Darwin (Petts, 2000). Η έννοια ολοκλήρωση (consummation) χρησιμοποιείται αντίθετα από τον Morris όπως παρουσιάζεται στο επόμενο κεφάλαιο σύμφωνα με την επεξεργασία της θεωρίας Morris για το θέμα δράσης και απόδοσης αξίας στα πολιτιστικά αντικείμενα.

Η ουσία όμως είναι ότι το ενδιαφέρον που παρουσιάζεται στη θεωρία του Dewey όπως και άλλων πραγματιστών που αναφέρθηκαν προηγουμένως (κεφάλαιο 3) για ένα δημοκρατικό ιδεώδες, στη συγκεκριμένη περίπτωση αφού αναλύεται με ένα τεχνικό τρόπο κατανόησης των σημείων αφορά μια κανονιστική συγχώνευση των ποιοτήτων και των σημείων σε ένα συνεχές που σε αυτό εστιάζεται το βασικό πρόβλημα και η επικινδυνότητα της θεωρίας τους.

Οι απόψεις του επίσης για τον Morris, στην ανάλυση που παρουσιάζει στο άλλο του άρθρο (Dewey, 1948) θεωρούνται χρήσιμες γιατί εκεί αποκαλύπτονται ακριβώς οι θέσεις του. Εκεί καταφέρεται όχι με απλή κριτική αλλά με άσχημες διαθέσεις προς τον Morris με την κατηγορία ότι είχε διαστρέψει τον Peirce, εστιάζοντας το πρόβλημα συγκεκριμένα σχετικά με τη σύγχυση δήθεν του Morris μεταξύ των όρων διερμηνεύον (interpretant) και ερμηνευτής (interpreter) (Morris, 1948).<sup>77</sup> Ο Dewey υποστηρίζει ότι ο Morris αναβιβάζει το νόημα σε έναν προσωπικό ερμηνευτή (interpreter) ενώ για τον Peirce το διερμηνεύον (interpretant) μέσα στη διαδικασία της σημείωσης δίνει νόημα σε προηγούμενες ερμηνείες (1948: 25).

Η ανάλυση του ζητήματος είναι ενδιαφέρον γιατί μια βασική απάντηση που μπορεί να δοθεί στο πρόβλημα της κατηγορίας διαστροφής του Peirce από τον Morris, με το ζήτημα που θέτει ο Dewey, είναι ότι δεν πρέπει να συγχέονται οι δύο όροι ερμηνευτής-διερμηνεύον γιατί ο Morris αναφέρει ότι δεν κάνει κάτι τέτοιο στην πραγματικότητα (1948). Αυτό που θέλει να υποδείξει ο Morris είναι ότι όπως το διερμηνεύον (interpretant) μπορεί να αναφέρεται και στην επίδραση (effect) που παράγεται από το όχημα σημείου (sign vehicle), και όπως την ίδια στιγμή μπορούμε να ανταλλάξουμε τους όρους μεταξύ του όρου sign με το sign vehicle για να εξηγήσουμε ποιος είναι ο σημειωτικός ρόλος του σημείου σε υλικό επίπεδο, το ίδιο μπορεί να γίνει όταν συμβαίνει η ανταλλαγή μεταξύ διερμηνεύοντος (interpretant) και ερμηνευτή (interpreter) για να εξηγηθεί κάποια επίδραση του σημείου στον ερμηνευτή. (Σε αυτό το ζήτημα φαίνεται να είχε λόγο στην κριτική του Morris και η φιλοσοφία Dewey γενικά για τη γλώσσα<sup>78</sup>).

---

<sup>77</sup> Αυτό πάντως μπορεί να ισχυριστεί κάποιος ότι είναι το λιγότερο ειρωνικό από τη στιγμή που παραδέχεται ότι δεν υπήρξε master της θεωρίας του Peirce αλλά και το γεγονός ότι δεν ανέπτυξε ποτέ μια συστηματική θεωρία για τα σημεία.

<sup>78</sup> Η Dreon αναφέρει ότι το πρόβλημα παραμένει για τον Dewey στο γεγονός ότι μπορεί τα γλωσσικά σημεία να προϋποθέτουν κάτι σημαντικό σε σχέση με το «συμπεριφορικό γεγονός κατά το οποίο είναι σημεία, αλλά αυτά δεν μπορούν να μελετούνται σε απομόνωση ως να υποθέτουμε κάτι το ουσιώδες γι' αυτά· το νόημα,

Ο Morris αναφέρει τη διπλή όψη του σημείου που συγχύζει πολλούς (είτε όμως που μπορεί να το κάνουν και εσκεμμένα) που είναι είτε η περίπτωση όταν το διερμηνεύον (interpretant) ονομάζει ένα συγκεκριμένο είδος επίδρασης ενός σημείου στον ερμηνευτή - interpreter που εκλαμβάνεται ως μια τάση για δράση αλλά μπορεί να είναι και η περίπτωση που καθορίζει αυτό που ονομάζει ο Morris ως *significatum*· τις συνθήκες που κάποιος μπορεί να μπορεί να αντιδράσει ενώ είναι προδιατεθειμένος (disposed) να δράσει λόγω κάποιου σημείου (σημείων).

Ο Morris αναφέρεται σε αυτές τις καταστάσεις ως *συνήθειες* (habits) λέγοντας ότι ο Peirce ήταν προβληματισμένος για τους νοητικούς ορισμούς μέσα από τη θεώρηση του που «καθάρισε το σημείο από τις διανοητικές του σχέσεις» (Morris, 1948: 126). Αυτές τις καταστάσεις όμως σε μελλοντικές εργασίες, (θεωρίες που χρησιμοποιούμε στο μεθοδολογικό μέρος της διατριβής), αναφέρεται σε αυτές ο Morris ως καταστάσεις αξίας (value situations) (1964: 19) τις οποίες θέτει μάλιστα υπό μελέτη σε επιστημονικά πειράματα.

Για τις καταστάσεις αξίας (ή συνήθειες) ο Morris διαπιστώνει ότι ο Dewey πρέπει να τις αντιλαμβάνεται με την εξίσωση τους με την αδιάκοπη σημασιοδότηση, με αυτό που ο Peirce αναφέρεται ως λογικό διερμηνεύον (logical interpretant) που έχει πολλές επιλογές για αναφορά reference ή αυτό που περιλαμβάνει τις υποκειμενικές μας αντιδράσεις και σκοπούς. Έτσι όμως, όπως όταν και ο Dewey ονοματίζει το σημείο «λανθασμένος» (gratuitous) όπως απευθύνεται ο Dewey προς τον Morris με τη κατηγορία ότι διαστρεβλώνει τον Peirce<sup>79</sup>, ο Morris απαντά ότι ακριβώς με το δεύτερο τρόπο του σημείου, που είναι μια σημειοδότηση (signification), αν δεν γίνεται αντιληπτή η σημειοδότηση ως έχουσα κάποια ουσιαστική αναφορά, αυτό που μένει ως επίδραση στον ερμηνευτή είναι απλά η περίπτωση μιας υποκειμενικής γνώμης και ένα λογικό διερμηνεύον που αποκλείει όμως μια βαθύτερη γνώση και μια πραγματική αναφορά.

---

παραμένει απροσδιόριστο αν δεν αναφέρεται απλά και μόνο σε κοινές πρακτικές ή κοινά γλωσσικά έθιμα, προσδιορισμένο να χρησιμεύσει για κάποιους σκοπούς (Dreon, 2014: 114)

<sup>79</sup> Ο Dewey επικρίνοντας τον Morris για το βασικό λάθος να εξομοιώσει τη έννοια διερμηνεύον του Peirce με τον ερμηνευτή (interpretant) χαρακτηρίζει την ενέργειά του με το εξής σχόλιο: “gratuitous introduction of an interpreter” (Morris, 1948: 125).

Ο Morris προσπαθεί να εξηγήσει μέσα από τις αναφορές του ίδιου του Peirce καλύτερα τη διάκριση του συναισθηματικού (emotional), του ενεργητικού (energetic) αλλά και του λογικού (logical) διερμηνεύοντος ότι το λογικό διερμηνεύον (logical interpretant) έχει αναφορά τον ερμηνευτή ως επίδραση: «η φύση της ουσιώδους επίδρασης πάνω στον ερμηνευτή, που προέρχεται από τη σημειοδότηση του σημείου, αυτό αποτελεί το λογικό διερμηνεύον» (Morris, 1948: 125).

Αν η επίδραση αυτή είναι μια σκέψη «Μπορούμε να πούμε ότι αυτή η επίδραση είναι μια σκέψη, ένα νοητικό σημείο; Αναμφίβολα έτσι πρέπει να είναι, μόνο όμως όταν αυτό το σημείο είναι διανοητικού είδους – έτσι θα πρέπει να είναι, πρέπει το ίδιο να έχει λογικό διερμηνεύόμενο, έτσι όμως πάλι δεν μπορεί να είναι το τελικό διερμηνεύόμενο (ultimate interpretant<sup>80</sup>) μιας έννοιας». «Η μόνη διανοητική επίδραση η οποία μπορεί να παραχθεί και να μην είναι σημείο αλλά μιας γενικής εφαρμογής είναι μια αλλαγή της συνήθειας, μια μεταβολή των τάσεων κάποιου ατόμου προς μια δράση» (Morris, 1948: 125).

Ο Morris αναφέρει ορισμούς της έννοιας συνήθεια (habit) όπως: Μια συνήθεια (habit) είναι μια «τάση...να συμπεριφερθεί κάποιος με παρόμοιο τρόπο σε παρόμοιες καταστάσεις στο μέλλον» ή «την προδιάθεση να αντιδράσει σε κάποιο δεδομένο ερέθισμα με κάποιο συγκεκριμένο τρόπο».

Επίσης:

Ο άνθρωπος με «δημιουργικές επαναλήψεις» συμπεριφορών ενδιαφέροντος μπορεί να δημιουργήσει συνήθειες (habits) και αυτές οι συνήθειες θα έχουν δύναμη να επηρεάσουν την πραγματική συμπεριφορά στον έξω κόσμο». Ο Morris όπως και ο Peirce υπονοούν με τα λεγόμενα τους ότι η πραγματική αναφορά ενός διερμηνεύοντος δεν μπορεί να είναι απλά μια ερμηνεία αλλά κυρίως η αντίδραση κάποιου προς μια ερμηνεία με την έννοια της συνήθειας (habit) που είναι ουσιαστικά ένα ζήτημα βαθύτερης σημασίας.

Με τις αναφορές του ο Morris με πηγές από τον ίδιο τον Peirce θέλει έτσι να καταρρίψει τη θέση του Dewey ότι έχει παρερμηνεύσει τον Peirce, υποστηρίζοντας ότι ο Peirce φαίνεται να

---

<sup>80</sup> Το τελικό (ultimate interpretant ή final interpretant) είναι «η επίδραση η οποία παράγεται στο μυαλό από το σημείο μετά από κατάλληλη ανάπτυξη της σκέψης», το δυναμικό (ή ενεργητικό) διερμηνεύον (dynamic, energetic interpretant) «η πραγματική επίδραση που δημιουργείται στο μυαλό» και το άμεσο (immediate interpretant) το διερμηνεύον που αναπαρίσταται ή σημειοδοτείται από το σημείο» (CP 8.314)



ενδιαφέρεται πιο πολύ ειδικά για το δεύτερο στοιχείο ενός διερμηνεύοντος, αυτό που δεν καταλαβαίνουν, ή δεν θέλουν να καταλάβουν αυτοί που καταφέρονται εναντίον του, γι' αυτό που μπορεί να αναδείξει κάτι άλλο σημαντικότερο, κάτι που θα συνιστούσε την πραγματική αναφορά ενός σημείου δηλαδή μια αξία (value), αν και δεν αναφέρεται συγκεκριμένα στο άρθρο του αυτό ο Morris (1948) στις αξίες.

Μια αξία όμως πάλι, μπορεί να μη χρειάζεται καθόλου να σημειοδοτηθεί, αλλά να είναι απλά είτε μια θετική είτε μια αρνητική αξία όπως η σημασιοδότηση του σημείου «λανθασμένος» που του αποδίδει ο Dewey. Αυτή όμως είναι και η περίπτωση της ποιότητας (αξίας) που αναφέρθηκε πιο πάνω και η οποία μπορεί να θεωρηθεί αυθύπαρκτη. Ίσως όπως αναφέρθηκε έτσι να είναι πιο σημαντικός ο ρόλος μιας ποιότητας και η οποία να υπάρχει καθ' αυτή ασχέτως αν μπορεί να σημειοδοτηθεί ή όχι. Εδώ μπορεί να δοθεί επίσης το εξής παράδειγμα από ένα μη-γλωσσικό σημείο:

Ένα άτομο που προστρέχει για ένα ποτήρι νερό δεν είναι έτοιμο να ενεργήσει με έναν ορισμένο τρόπο λόγω ενός σημείου αλλά απλά ενεργεί με έναν ορισμένο τρόπο προς ένα αντικείμενο... Το ποτήρι με το νερό όμως, ασφαλώς μπορεί και να μετατραπεί σε σημείο, για παράδειγμα ένα σημείο της καλοσύνης κάποιου ατόμου (Morris, 1971 [1946]: 135).

Όπως αναφέρει ο Morris υπονοώντας την ύπαρξη αξιών που υπάρχουν αυτόνομα από την ύπαρξη προσωπικών αναγκών ατόμων ή ομάδων, η αντίληψη ότι «δεν μπορούμε να σημειοδοτήσουμε οτιδήποτε που να μην είναι κάποιο σύμπλεγμα που εμπεριέχει τις δικές μας υποκειμενικές αντιδράσεις και σκοπούς» είναι λάθος. Αντίθετα ο Morris πιστεύει ότι μπορεί να καταλάβουμε το πραγματικό νόημα που βρίσκεται πίσω από κάποια έννοια όπως είναι για παράδειγμα το «γλωσσικό σημείο» που χρησιμοποιεί ο Dewey για τον Morris - «λανθασμένος» καταλαβαίνοντας έτσι μάλλον την αξία ενός σημείου παρά μόνο το νόημα του. Αυτή είναι και η κύρια αιτία σύγχυσης μεταξύ του significatum και interpretant που δεν κατανοούν (ή δεν θέλουν να κατανοήσουν) οι επικριτές του.

Το significatum (η designatum) ορίζει ο Morris ως τις συνθήκες κάτω από τις οποίες κάποιος μπορεί να αντιδράσει λόγω του σημείου (1948) ενώ με την εξέλιξη της θεωρίας του ονομάζονται πιο συγκεκριμένα σε καταστάσεις αξίας (1964) θεωρώντας ότι μπορούν να μελετηθούν με τη βοήθεια της σημειωτικής (της δικής του συμπεριφορικής σημειωτικής). Μια τέτοια κατάσταση αξίας (value situation) ορίζεται «οποιαδήποτε περίπτωση όπου παρουσιάζεται προτιμησιακή συμπεριφορά» (preferential behavior) (Morris, 1964: 18). Για

τον Dewey για το λόγο ότι η σημειοδότηση του “gratuitous” (λανθασμένος) που δίνει στον Morris δεν είχε πραγματικό αναφερόμενο· ήταν μόνο «η τάση πραγματικών ατόμων να δράσουν με ένα συγκεκριμένο τρόπο κάτω από κάποιες συνθήκες» (Morris, 1948: 125-127) υπονοώντας την κακή προαίρεση με την αρνητική αξιολόγηση του Dewey προς το μέρος του.

Με αυτά όμως, για να συνεχίσουμε στο υποκεφάλαιο 4.9, από τη διαμάχη Dewey-Morris, κρατούμε την παρατήρηση ότι τα σημεία δεν είναι κάτι δεδομένο και ότι πίσω από κάθε διερμηνεύόμενο (λογικό διερμηνεύόμενο), με τη διαδικασία της σημείωσης, ότι μπορεί να ειπωθεί κάτι σημαντικό για το πραγματικό αναφερόμενο και γι’ αυτό ότι είναι χρήσιμο να κατανοήσουμε την λειτουργία της σημείωσης από τη συμπεριφορική οπτική του Morris. Αυτό καθορίζεται από την προτιμησιακή συμπεριφορά των χρηστών των σημείων και σύμφωνα με τον Peirce η ορθότητα του πραγματικού αναφερόμενου αποφασίζεται από το τελικό διερμηνεύον (final ή ultimate interpretant) σύμφωνα με μια αλλαγή συνήθειας - *habit change*.

Ακόμα, θεωρείται σημαντική η ανάλυση και διάκριση των σημείων ειδικά μέσα από την σχέση τους και τη διάκριση των σχεσιακών τους μερών - *relata* σε αντίθεση με τον Dewey που τα συγχωνεύει μέσα από την ανάλυσή του για τη θεωρία Peirce όπως και την έννοια της ποιότητας (ή αξίας).

#### **4.9 Κανονιστικές επιστήμες Peirce, Αισθητική – Ηθική (ως Πρακτική) – Λογική και θέσεις Morris για μια σύνθεση Τέχνης –Τεχνολογίας – Επιστήμης**

Σε συνέχεια από το προηγούμενο μέρος, εδώ, έχοντας υποδείξει κάποια κοινά στοιχεία αλλά και διαφορές μεταξύ της θεωρίας Peirce και Morris, υπό τους όρους μιας πολύ κοντινής ιδέας για την αξία, τις σχέσεις για τα σημεία και το πρόβλημα της αναφορικότητας (reference-referent) για τη δημιουργία νοήματος και αξίας, συγκρίνουμε δύο πολύ κοινές αντιλήψεις μεταξύ Peirce και Morris, κατά πρώτον την ώριμη αντίληψη του Peirce για τις κανονιστικές επιστήμες (normative sciences): την αισθητική (aesthetics), την ηθική (ethics-practices) και τη λογική (logic), και κατά δεύτερον την ιδέα του Morris για το συνθετικό τρόπο που μπορούμε να θεωρήσουμε την επιστήμη μαζί με την τέχνη και την τεχνολογία στο άρθρο του “Science, Art and Technology” (1939). Η ανάλυση που παρουσιάζεται βοηθά τη συζήτηση που

ακολουθεί υποδεικνύοντας τη σημαντικότητα της κατανόησης για τη σχέση σημείων-αξιών μέσα από ένα συνθετικό μοντέλο εργασίας που περιλαμβάνει στη δική μας περίπτωση τη μελέτη της σύνθεσης των θεωριών Peirce-Morris που αναπτύσσεται στο κεφάλαιο 5.

### **Οι Κανονιστικές Επιστήμες (Peirce)**

Σύμφωνα και με την επιρροή του James σε μια θεωρία πραγματισμού η οποία θεωρεί κάποιο ρόλο της ψυχολογίας χωρίς όμως να γίνεται ψυχολογική, ο Peirce συλλαμβάνει την ιδέα για τις κανονιστικές επιστήμες (normative sciences) στις οποίες κατατάσσει κατά σειρά την αισθητική (aesthetics), την πρακτική (practics) και τη λογική (logic) (Parker, 2003). Αυτή ήταν μια ιδιαίτερη φροντίδα για τον Peirce να προσέξει στη θεωρία του να αποφύγει αυτό που ήταν μια προβληματική κατάσταση στον πραγματισμό από την περισσότερο δημοφιλή μορφή πραγματισμού εμπνεόμενη από τον James και τη ψυχολογία.

Το βασικό στοιχείο στη φιλοσοφία του Peirce είναι το διερμηνεύον το οποίο όπως αναφέρθηκε προηγουμένως σύμφωνα και με την αντίληψη του Morris έχει τρεις διαιρέσεις – το συναισθηματικό διερμηνεύον (emotional interpretant), το ενεργητικό διερμηνεύον (energetic interpretant) και το λογικό διερμηνεύον (logical interpretant). Το συναισθηματικό διερμηνεύον είναι ένα συναίσθημα ή μια ποιότητα, το ενεργητικό μια προσπάθεια ή δράση και το λογικό διερμηνεύον μια ηθελημένη δημιουργία μια συνήθειας (habit), ένας κανόνας (law) (Beeson, 2008: 18). Τα τρία είδη διερμηνεύοντος ο Peirce θεωρεί ότι εκδηλώνονται και ότι μπορούν να μελετηθούν αντίστοιχα στις τρεις κανονιστικές επιστήμες με τη λειτουργία της αρχής της απορίας (doubt) - πίστης (belief) σε μια επιστημονική αλλά ταυτόχρονα και λογική θεωρία.

Για την αισθητική ο Peirce πίστευε ότι σαν κανονιστική επιστήμη μπορεί να απαντήσει στο ζήτημα ενός απόλυτου τέλους (ultimate end) στη διαγωγή για την ηθική και την επιστήμη – *summum bonum*, η δεύτερη κανονιστική επιστήμη, η ηθική, είναι μια έρευνα της φύσης της καλής ή της κακής δράσης και η λογική, η κανονιστική επιστήμη που εξερευνά τις αρχές της αναπαράστασης της αλήθειας (Parker, 2003). Οι θέσεις του Peirce για τις κανονιστικές επιδράσεις του νοήματος είναι ότι πέρα από κάποια θεωρία νοήματος με αποκλειστική έγνοια το διερμηνεύον (που είναι και αποκλειστική έγνοια των περισσότερων σημειωτικών) για τον Peirce ειδικά μέσα από την ιδέα των κανονιστικών επιστημών είναι επίσης μια θεωρία αξίας (Parker, 2003, 37).

Σχετικά για παράδειγμα με την αισθητική, η εξερεύνηση και ο πειραματισμός, η πρόκληση για το τι είναι καλό (good) και όμορφο (beautiful), η εύρεση και ανάπτυξη κάποιας τάξης σε ακατέργαστα υλικά (φυσικά και πολιτιστικά) και το αίσθημα που συνοδεύει τη διαδικασία αυτή είναι ένα από τα υψηλότερα ιδεώδη. Η κανονιστική λειτουργία της αισθητικής για τον Peirce στηρίζεται στη δυναμική της σαν ευρετική επιστήμη να ερωτά μόνο μια ερώτηση: «Τι είναι το υψηλότερο καλό» (σημ. δική μας - θεωρώντας ακόμα την κατηγορία του υψηλού); Η τέχνη είναι μια συνεχής επιστήμη και ερωτά μόνο μια ερώτηση. Αυτό είναι δουλειά όμως της ηθικής (ethics-practics) αλλά και της λογικής να αποφασίσουν τι σημασία μπορεί να έχει η απάντηση αυτής της ερώτησης για τις ενέργειες και τη σκέψη μας.

Για τον Peirce η ηθική (practics) είναι μια συνεχής έρευνα για να διαπιστωθεί το τέλος (*telos*) που η βούληση κάποιου/κάποιων θα πρέπει να κατευθυνθεί. Περιλαμβάνει την καθαρή θεωρητική μελέτη όπως για παράδειγμα με τον μαθητή της ηθικής που επιδιώκει να διαπιστώσει ως ένα πρόβλημα της διάνοιας και της περιέργειας τι συνιστά την καταλληλότητα ενός ιδεώδους και τι μπορούμε να συμπεράνουμε για τις ενέργειες μας για ότι μπορεί να είναι το καταλληλότερο.

Ο Peirce κατανοεί τις δυσκολίες του ερωτήματος, την αδυναμία του ατόμου στην έρευνα του για την καταλληλότητα του εγχειρήματος κάποιας δράσης με κέντρο τη βούληση του ατόμου για μια απόφαση που πρέπει να παρθεί σε πραγματικές συνθήκες, και αναγνωρίζοντας τις αδυναμίες της ατομικής προσπάθειας, θεωρεί ότι το πρόβλημα αντιμετωπίζεται με την εξάσκηση προσπάθειας συλλογικά με έγνοια την επιτυχία της προσπάθειας για το συλλογικό καλό.

Η ιδέα του για την πρόοδο συνοψίζεται στη λογική μέσα όμως σε μια στις πολύ υψηλές θέσεις (αλλά και κάπως ακραίες για τα ατομικά συμφέροντα) «Θυσίασε τη δική σου τελειότητα για την τελειότητα του γείτονα σου» (CP 6.288) ή «Αυτός που δεν θα θυσιάζει την ψυχή του για να σώσει ολόκληρο τον κόσμο, είναι χωρίς λογική σε όλα του τα συμπεράσματα, συλλογικά» (W2: 2:270, 1869). Φυσικά η θέση που βάζει ο Peirce την ηθική και βρίσκεται κάτω από την αισθητική (αφού ανήκει στη δευτερότητα και η αισθητική στην πρωτότητα) αυτό έχει τη σημασία του όχι γιατί είναι υποδεέστερης σημασίας αλλά γιατί η ηθική πρέπει πρώτα να περιέχει την αισθητική.

Έτσι συμβαίνει και με τη λογική η οποία πρέπει να στηρίζεται στις αποφάσεις της ηθικής: «είναι έτσι, λοιπόν, αδύνατο να είναι κάτι ολοκληρωτικά και νοηματικά λογικό εκτός αν

βρίσκεται πάνω σε μια ηθική βάση» (CP. 2.198). Η αισθητική όμως σαν θεωρητική αρχή δεν κρίνει τι είναι όμορφο ή άσχημο, αλλά τι έχει να κάνει με τους κανόνες και τα ιδανικά με τα οποία μπορούμε να ορίσουμε και τελικά να εφαρμόσουμε στη ζωή μας» (Potter, 1997: 45):

«Η ηθική ερωτά σε πιο τέλος όλη η προσπάθεια θα κατευθυνθεί. Η ερώτηση αυτή φυσικά εξαρτάται τι θα είναι αυτό, ανεξάρτητα από την προσπάθεια, το οποίο θα μας αρέσει για να το βιώσουμε (experience). Όμως για να δηλωθεί η ερώτηση της αισθητικής στην καθαρότητα της, θα πρέπει να εξαλείψουμε από αυτήν, όχι απλά όλη την υπόθεση της προσπάθειας, αλλά όλες τις υποθέσεις δράσης και αντίδρασης, περιλαμβανομένων όλων περιπτώσεων της αποδοχής ευχαρίστησης, οτιδήποτε εν συντομία, ανήκει στην αντίθεση του εγώ (ego) και του μη-εγώ (non-ego)» (CP 2.199).

Έτσι οι αισθητικές θέσεις του Peirce βρίσκονται ακόμα κατά μακράν σε πιο «υψηλό» επίπεδο από την αισθητική του Dewey και την υποτιθέμενη υπεροχή του έναντι του Kant γιατί αντίθετα ο Peirce, ακολουθώντας σιωπηρά τον Kant, πιστεύει ότι ο στόχος της δημιουργικής φαντασίας (creative fantasy) είναι ένα ελεύθερο παιχνίδι των ικανοτήτων του μυαλού (Leddy, 2016).

Σχετικά πάντως και με την ιδέα *summum bonum* του Peirce, που είναι σχεδόν κοντά με τον Kant στο τελεολογικό της αισθητικής εμπειρίας αλλά και την ιδέα του *sensus communis*, με το δεύτερο παραδόξως να είναι ελεύθερο και καθορισμένο που βασίζεται στην ελεγχσιμότητα κάποιου ανώτερου κριτηρίου από μια ομάδα *enquirers* ή που γίνεται καθορισμένο από ελέγχους και κανόνες ή κάποιου *genius* (Kaag, 2014: 101) (στην τέχνη ή και την επιστήμη), ο Peirce υπερβαίνει επίσης τον Kant κατά πολύ.

Η σκέψη του Peirce, αγγίζει αλλά ξεπερνά τελικά κατά κάποιο τον κανόνα ηθικής του Kant, την *κατηγορική προσταγή* (*categorical imperative*) γιατί εδώ η πρωτότητα και η θέση της αισθητικής σε αυτήν υπερβαίνει το αυστηρό καθήκον στη λογική Kant γιατί αυτό μπορεί και να παραβιάζεται όπως το παράδειγμα που αναφέρει η Parker: «Ο Peirce θα με συμβούλευε να πω ένα αθώο ψέμα αν η θεία Μπέτυ με ρωτούσε τη γνώμη μου για το απαίσιο καπέλο της» (Parker, 2003: 34) (εννοώντας ότι πρέπει να καταδεχόμαστε και την ασχήμια χωρίς διαμαρτυρία αν χρειάζεται κάποιες φορές). Αυτή θα ήταν πιθανόν η καλύτερη επιλογή για να μην διαταραχτεί η αρμονία και η αλληλοσύνδεση όπως εκδηλώνονται με την οικογενειακή αγάπη.

Ασφαλώς, το συγκεκριμένο παράδειγμα μπορεί να είναι μια απλή εκδοχή για το τι μπορεί να ωφελήσει την αρμονία και την ομορφιά που έχει υπόψη του ο Peirce, αλλά πιστεύουμε ότι κάτι αντίστοιχο για την «υψηλή» θέση που θεωρεί όπως και η θυσία στο γείτονα ή της ίδιας τη της ψυχής θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ακόμα σε πολιτιστικό επίπεδο (πχ. σε Ελλάδα και Κύπρο) παραδείγματα από θυσίες Αγίων ή ακόμα των ηρώων σαν σχετικά παραδείγματα (που βρίσκονται στο επίπεδο του συναισθήματος και όχι της σκέψης).

Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να πει κάποιος ότι είναι το *summum bonum* σαν μια «ιδέα για το ιδανικό των ιδανικών», αλλά δεν υπάρχει κάποια λέξη επισημαίνει ο Peirce για αυτό που δίνει νόημα στα υπόλοιπα αν και η Ελληνική έννοια “Kalos” έρχεται κοντά, διότι το «καλός» μπορεί να περιγράψει και το μη όμορφο (non-beautiful) (CP. 2.199). Το μη-όμορφο (άσχημο) μπορεί να ακόμα συσχετιστεί με το υψηλό στη βυζαντινή τέχνη (Cavarnos, 2000: 70) όπου σε κάποιες Βυζαντινές εικόνες ενώ μπορεί για κάποιους να θεωρούνται αποκρουστικές, για άλλους το ιερατικό-υψηλό τους στοιχείο (sublime) μπορεί να είναι τέτοιο που για κάποιους τις κάνει ιδιαιτέρως πνευματικές και έτσι και πολύ όμορφες.

Σχετικά με την τρίτη κανονιστική επιστήμη γιατί δεν την αγγίξαμε, που είναι η πιο γνωστή στη θεωρία του Peirce, η οποία μπορεί να θεωρηθεί μετά από την ηθική η οποία αποτελείται από πράξεις που ικανοποιούν το *summum bonum*, αποτελείται από σκέψεις οι οποίες μέσα από τον τρόπο αυτό έτσι είναι που εκδηλώνονται. Η λογική επιστήμη διακρίνεται από τη διάκριση (excellence) ενός επιχειρήματος ή επιχειρημάτων που έχουν τη δύναμη (την οποία διατείνεται ότι έχει), ενώ η ποσοτική ποιότητα που έχει περιλαμβάνει το μέγεθος το οποίο αυξάνει τη γνώση μας (Parker, 2003: 35).

Η λογική (logic) έχει σαν στόχο να στοιχειοθετήσει την εγκυρότητα κάτω από την οποία η σκέψη μπορεί να θεωρηθεί ότι αυξάνει την τάξη, την αρμονία και την ορθότητα μέσα στον κόσμο της σκέψης. Πέρα από το ενδιαφέρον και την επιμονή των περισσότερων σημειωτικών να τονίζουν για το *ad-infinitum* των σημείων που δεν έχει τέλος, για τον Peirce κατακρίβεια η λογική ως κανονιστική επιστήμη θα μπορούσε ιδεατά να έχει κάποιο τέλος σε κάποια αριστεία του επιχειρήματος ή μια λογική ομορφιά. Σε αυτό το επίπεδο θα μπορούσε να εκδηλωθεί μια ερμηνεία των σημείων που τείνουν προς την αλήθεια και την αποφασιστικότητα για μια δημιουργία γενικοτήτων από μια ρευστή και χαοτική εμπειρία· αυτό θα ήταν το κλειδί για τη δημιουργία μιας τάξης, αρμονίας και ένωσης μέσα στον κόσμο (Parker, 2003 : 35).

## **Τέχνη, Τεχνολογία και Επιστήμη (Morris)**

Σύμφωνα με τις παραπάνω προκλήσεις που διατυπώνει ο Peirce, ο Morris χωρίς να το κάνει επί σκοπού (γιατί δεν το αναφέρει) δίνει κάποιες απαντήσεις στο άρθρο του “Science Art and Technology” (1939) δίνοντας θα έλεγε κάποιος περισσότερο πρακτική και συμπεριφορική κατεύθυνση σύμφωνα και με τη γνώμη του για το τι στερείτο η φιλοσοφία Peirce, δηλαδή ένα κριτήριο για τη θέση της σημειωτικής στην επιστήμη αντί να ρωτά διαρκώς για το σημείο, τη λογική και για το νόημα. Με ένα περιληπτικό χαρακτηρισμό των τριών πεδίων τέχνη, τεχνολογία και επιστήμη ο Morris παρουσιάζει και τα τρία πεδία ιδωμένα μαζί τονίζοντας ακόμα μερικές από τις πολιτιστικές προεκτάσεις που προκύπτουν.

Για την περίπτωση της τέχνης ο Morris αναφέρει ότι είναι μια γλώσσα επικοινωνίας αξιών, ότι τα έργα τέχνης είναι σημεία και μάλιστα με «χαρακτήρα» εκφράζοντας ανάγκες και αξίες διαμέσου του αισθητικού πεδίου. Είναι ακόμα για τον Morris θα μπορούσε να πει κάποιος μια κατανοητή ερμηνεία της αρχής της μίμησης (mimesis) που μπορεί να θεωρηθεί σύμφωνα με το σημειωτικό χαρακτήρα του έργου τέχνης. Ο Morris αναφέρει για να εξηγήσει την έννοια της μίμησης τον Αριστοτέλη, ότι μια απεικόνιση ή εικόνα απομιμείται (imitates) αυτό που σημειοδοτείται (designated) με το να «ενσαρκώνει» μέσα στο ίδιο τους χαρακτήρες οποιουδήποτε αντικειμένου το σημείο το οποίο καταδηλώνει (denotes) (Morris, 1939: 414).

Ο Καβαρνός επίσης, για την έννοια της μίμησης στη θεωρία τέχνης του Αριστοτέλη, αναφέρει ότι στην τέχνη της ζωγραφικής ο ζωγράφος εκφράζει καλούς και κακούς χαρακτήρες με μορφές και χρώματα τα οποία χρησιμοποιεί ως σημεία ή ενδείξεις του χαρακτήρα (ήθος) (Cavarnos, 2001: 59). Ο Morris αναφέρει ότι αν το έργο τέχνης μπορεί να θεωρηθεί σημείο (sign), το κεντρικό ζήτημα είναι σχετικό με τη φύση του σημειοδοτούντος σημείου (designating sign) αλλά και της φύσης του τι σημειοδοτείται. Με τεχνικούς όρους αυτά αφορούν τη φύση του οχήματος σημείου και το designatum ή significatum.

Παρόμοια κατά κάποιο τρόπο, συμφωνώντας έτσι και με τον Peirce ο Morris, το δηλώνει καθαρά ότι με αυτό τον τρόπο θα ήταν χρήσιμη κάποια πιθανή κανονιστική διαχείριση της αισθητικής κάνοντας την πιο ειδική για να ελευθερώσει η αισθητική τον εαυτό της από Πλατωνικές μεταφυσικές ιδέες όπως και άλλες προσεγγίσεις (αναφέροντας τους Santayana

και Schopenhauer) (Morris, 1939: 4)<sup>81</sup>. Στη θεωρία του που αναφέρεται και σε παραδείγματα όταν ένα έργο τέχνης θεωρείται σημείο, η βασική ερώτηση αφορά βασικά τη φύση του σημειοδοτούντος σημείου καθώς και τη φύση του αντικειμένου που σημειοδοτείται. Η άποψη που προτείνει είναι ότι το αισθητικό σημείο σημειοδοτεί (designates) τις ιδιότητες αξίας (value properties) από πραγματικές ή πιθανές καταστάσεις και ότι το εικονικό σημείο (μια απεικόνιση) ισοδυναμεί με το γεγονός ότι ενσαρκώνει τέτοιες αξίες σε κάποιο μέσο και ότι αυτές μάλιστα μπορούν να εξεταστούν επιστημονικά.

Τέτοιες αξίες ο Morris αντιλαμβάνεται ότι μπορεί να είναι διαφόρων ποιοτήτων και εκφράσεων. Ο ζωγράφος όπως αναφέρει είναι αυτός που διαπλάθει ένα μέσο έτσι ώστε να «παίρνει» κάποια αξία από κάποια σημαντική αξιολογή (significant) εμπειρία (που μπορεί να αναφέρεται ακόμα και την ίδια στιγμή παραγωγής του έργου). Ο Morris υποστηρίζει ότι το έργο τέχνης σημασιοδοτεί την αξία ή τη δομή της αξίας και έχει επίσης την ιδιαιτερότητα ως εικονικό σημείο, παρά τη γενικότητα άλλων αναφορών που μπορεί να έχει, σύμφωνα με την αξία που ενσωματώνει το έργο, όταν κάποιος το θεάται (στην περίπτωση ενός ζωγραφικού έργου) ότι κάποια δομή αξίας που είναι σημαντική μπορεί να γίνει άμεσα αντιληπτή. Σε αυτή την περίπτωση δεν χρειάζεται όπως πιστεύει κάποιος να ανησυχεί για άλλα αντικείμενα και αισθητικά σημεία που μπορεί να καταδηλώνονται (denoted) (με τεχνικούς όρους όπως αναφέρει - άλλα *denotata* αντί το sign vehicle το ίδιο).

Με αυτό τον τρόπο πιστεύει ότι άντρες και γυναίκες ενσαρκώνοντας έτσι εμπειρίες αξιών τους ότι μπορεί να μεταδοθούν εμπειρίες αξιών οι οποίες διαπλάθονται στο αισθητικό μέσο. Έτσι η τέχνη είναι μια γλώσσα για την μετάδοση αξιών. Αν αυτή είναι η λειτουργία της τέχνης, ισχυρίζεται ότι μια αναλυτική εξέταση μπορεί να δείξει ότι το αισθητικό πεδίο είναι μια γλώσσα που μπορεί να μελετηθεί επιστημονικά.

Μια πολύ σημαντική επισήμανση είναι ότι για το λόγο ότι ένα έργο τέχνης είναι ένα *icon* αντί ένα *statement*, το αισθητικό πεδίο δεν είναι περιορισμένο σε σημεία των οποίων η αλήθεια είναι δεδομένη και γι' αυτό δεν χρειάζεται περισσότερα *ενδεικτικά σημεία* (indexical signs) για να αποδείξει κάποια ακρίβεια σε χωροχρονικές αναφορές. Αυτό που είναι αρκετό

---

<sup>81</sup> Εδώ ο Morris φαίνεται να έχει πρόβλημα με τις μεταφυσικές ιδέες αφού ο ίδιος ήταν υποστηρικτής του ρεύματος του λογικού εμπειρισμού. Γι' αυτό το λόγο εκφέρει εξάλλου και αλλού στο έργο του αμφιβολίες και για τις μεταφυσικές ιδέες του Peirce (Morris, 1946: 289).



είναι ότι με τα αποτελούμενα δομικά σημεία σε μια συνολική δομή σημείων «χτίζεται» ένα συνολικό icon με την ανάλογη (in question) αξία (value).

Ένα έργο τέχνης έτσι, για το λόγο ότι μπορεί να σημειοδοτεί με αυτό τον τρόπο αξίες ποιότητων (value properties), ή ακόμα να καταδηλώσει (denotes) πραγματικές καταστάσεις, το αισθητικό πεδίο δεν είναι απλά «έκφραση συναισθημάτων»: είναι μια περίπτωση όπου αξίες ποιότητων είναι αντικειμενικώς σχετικές (objectively relative) ποιότητες αντικειμένων και η ασχολία μαζί τους μπορεί να ειπωθεί ως μια παράφραση του επιστημονικού πεδίου. Φυσικά αναφέρει ο Morris ότι ενώ η επιστήμη μπορεί να κάνει statements για τις αξίες όπως και για οτιδήποτε άλλο, η τέχνη που μόνο περιστασιακά μπορεί να κάνει statements παρουσιάζει αξίες για μια άμεση εμπειρία δεν είναι μια γλώσσα για αξίες αλλά μια γλώσσα της αξίας (1953).

Μέχρι εδώ αναφέρθηκε η αισθητική θέση του Morris για την τέχνη. Οι αναφορές του Morris για τις δυνατότητες που θεωρείται ότι μπορούν να βρουν πρακτική εφαρμογή μέσω της συμπεριφορικής του σημειωτικής αντικατοπτρίζουν ακόμα αν το παρουσιάσουμε σχηματικά τις ακόλουθες σχέσεις οι οποίες μπορεί αναλογικά θεωρούμε να παραλληλιστούν με τις κανονιστικές επιστήμες (normative sciences) Peirce:

#### Κανονιστικές επιστήμες Peirce

Αισθητική (Aesthetics) – Ηθική (ethics-practics) – Λογική (Logic)

#### Πεδία Έρευνας Morris

Τέχνη (Art) – Τεχνολογία (Technology) – Επιστήμη (Science)

Όσον αφορά τη σχέση επιστήμης που αναφέρεται ο Morris με την κανονιστική λογική Peirce υπάρχουν πολλά κοινά αλλά θα αναφέρουμε μόνο μερικά. Αναφέρει λοιπόν ο Morris για την επιστήμη ότι με τα λογικό-μαθηματικά statements που μπορεί κανείς να διατυπώσει και τις επιστημονικές θεωρίες μπορούν να γίνουν ακριβείς προγνώσεις αλλά απαιτείται να εξάγονται μόνο αληθινά statements μέσα από τα εργαλεία αναγωγής που χρησιμοποιούνται. (Σημείωση: Μερικά από τα σχόλια Morris είναι πολύ κοντά στις απαντήσεις που δίνει στην κριτική που δέχεται από τον Dewey. Τα στοιχεία αυτά τα θεωρούμε πολύ χρήσιμα στην ανάπτυξη της προσέγγισης εργασίας).

Χρειάζεται γι' αυτό η επιστήμη να δίνει ακριβείς μετρήσεις όπου πρέπει για ακριβείς αναφορές (references) σε πεδία χώρου-χρόνου καθώς και για ακριβείς περιγραφές τι υπάρχει σε εκείνα τα πεδία. Ανάλογα πρέπει επίσης να τονίζει τη σχέση (relation) ανάμεσα στα σημεία και τι υποδηλώνουν (denote) ελέγχοντας τα statements που γίνονται για τις σχέσεις αυτές. (Το στοιχείο αυτό μας υπενθυμίζει τη λογική αλλά και φιλοσοφική προσέγγιση του Πλάτωνα στο Φαίδρο για τη μελέτη των λόγων - εδώ statements, γλωσσολογικά σημεία, ή απλώς σημεία - πχ. στην τέχνη έχουμε πολλά μη γλωσσικά σημεία).

Στο ζήτημα ακόμα αν κάποιος συνδυασμός σημείων καταδηλώνει (denotes) κάτι αναφορικά με τις ποιότητες (αξίες) που καθορίζονται για τον έλεγχο αυτής της ερώτησης οτιδήποτε άλλο μπορεί να αποκλείεται όταν δεν είναι απόδειξη του αντικειμένου υπό διερεύνηση<sup>82</sup> (Morris, 1939: 412). Η επιστήμη είναι ακόμα υπεύθυνη να καθορίσει ορθά τις επιδιώξεις του ανθρώπου και έτσι και τις δράσεις του σύμφωνα με τις αποδείξεις που θα έχει μπροστά του.

Τώρα όσον αφορά τον τομέα της τεχνολογίας ο Morris διακρίνεται όπως αναφέρει από τέτοια σημεία όπως «πρέπει», «θα έπρεπε», «κάνε», «μην κάνεις». Μια πρόταση όπως αναφέρει στο τεχνολογικό πεδίο έχει μια λειτουργία και αν όχι μιας μορφής εντολής ο στόχος είναι να όχι απλά να εκθέσει μια κατάσταση ή να παρουσιάσει μια αξία αλλά να προκαλέσει έναν τρόπο για την ανάληψη δράσης. Μια τέτοια πρόταση όπως «η ζωγραφιά αυτού του είδους πρέπει να γίνει με αυτό τον τρόπο» υπαινίσσεται ότι μια καθιερωμένη αξία, αν ορίζεται ή όχι (πχ. η σταθερότητα της μπογιάς κλπ) μπορεί να υποδεικνύει ένα επιστημονικό statement. Για διάφορα τεχνολογικά πεδία δίνονται ορισμοί και επεξηγούνται έννοιες κατά τον τρόπο που τελεολογικά οι τεχνικές τους υποδεικνύονται έχοντας το καθένα τις δικές του προστακτικές σχετικά με τις αξίες που θέλει να ελέγξουν.

Παρόμοια, πολύ κοντά στο πνεύμα του Peirce για την κανονιστική επιστήμη της ηθικής (ως practics), ο Morris αναφέρεται στη δυνατότητα για μια εφαρμοσμένη χρησιμότητα της τεχνολογίας ιδωμένη μέσα από ένα ηθικό υπόβαθρο. Η ηθική συμπεριφορά σε αυτή την περίπτωση εξετάζεται στον Morris ως προς τη δυνατότητα της αύξησης της θετικής αξίας κάποιας κατάστασης όπου οι αξίες βρίσκονται σε κάποια σύγκρουση.

Μέσα από το έργο του, προβαίνοντας σε μια επιστημονική προσέγγιση των αξιών θεωρώντας πιθανή μια θεωρία συμπεριφοριστικής αξιολογίας (axiology) και δυνατή μια επιστημονική

---

<sup>82</sup> Οι αναφορές θυμίζουν πολύ το παράδειγμα με τον Dewey και την κριτική που δέχεται.

προσέγγιση της έννοιας αξίας (1964), θεωρεί ότι σε κάποια συγκεκριμένη κουλτούρα μπορεί να υπάρχουν σταθερές αξίες αλλά συμβαίνει ότι κάποιες προδιαθέσεις (dispositions) με συγκεκριμένες προτιμησιακές συμπεριφορές σε σχέση με συγκεκριμένα αντικείμενα και σχέδια δράσης που εφαρμόζονται να αποτυγχάνουν να έχουν κάποιο θετικό αντίκρισμα (appeal-value) (Morris, 1956: 215).

Υπάρχει ωστόσο η δυνατότητα όμως όπως αναφέρει ο Morris να επιλέγονται «σχέδια δράσης σε συγκεκριμένες περιπτώσεις ως σχετικά μεταβλητά μέσα» εννοώντας τη διαχείριση εικονικών τύπων αξίας που διακρίνει σε τρία είδη: τις προσλαμβάνουσες (conceived), αντικείμενες (object) και τις λειτουργικές (operative) αξίες (βλ. κεφάλαιο 5) σύμφωνα με τις προτιμησιακές συμπεριφορές που μπορούν να αξιολογηθούν. Ο όρος προτιμησιακή συμπεριφορά όπως αναφέρει ο Morris είναι βασικός όρος στην αξιολογία του που επιτρέπει τον ορισμό αποτιμήσεων (appraisals) ως σημεία που επιφέρουν ως διερμηνεύον ή διερμηνεύοντα μια προδιάθεση στην προτιμησιακή συμπεριφορά (219).

Επισημαίνεται ακόμα ότι για μια επιστημονική και προτιμησιακή αξιολογία ή επιστήμη αξίας αυτή «απαιτεί όχι μόνο μια λειτουργική ορισμένη ορολογία αλλά και την ανάπτυξη πειραματικών προγραμμάτων». Στην περίπτωση μας προβήκαμε σε σύνθεση της θεωρίας Peirce-Morris αλλά και στοιχείων από την πολιτιστική σημειωτική θεωρία Lotman για να ορίσουμε την απαιτούμενη ορολογία αλλά και τη δημιουργία ενός σημειωτικού μοντέλου που θεωρείται ότι θα μπορούσε να βοηθήσει τη διενέργεια πειραμάτων για τη μελέτη της νοηματοδότησης και αξιολόγησης της βυζαντινής τέχνης στο πεδίο VH.

#### **4.10 Θεωρητικά θέματα της συνάντησης των ιδεών Peirce και Morris με την αισθητική της βυζαντινής τέχνης**

Έχοντας έλθει ακόμα σε επαφή με τη Θεολογική «γλώσσα» της βυζαντινής τέχνης ειδικά μέσα από το έργο του Κωνσταντίνου Καβαρνού, θεωρούμε την πιθανότητα διενέργειας τέτοιων πειραμάτων για μια σημειοαισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης σε εικονικά περιβάλλοντα που θα μπορούσαν όπως πιστεύεται να βοηθήσουν τους παραδοσιακούς τρόπους αναπαράστασης της βυζαντινής τέχνης δυνατή σύμφωνα με το μοντέλο εργασίας που προτείνεται.

Προς αυτή την κατεύθυνση, έχοντας υπόψη το υπόβαθρο εργασίας θεωρείται χρήσιμη ιδιαίτερα χρήσιμη η κατηγοριοποίηση βυζαντινών εικόνων που παραθέτει ο Καβαρνός στην

εργασία του “Guide To Byzantine Iconography” (2001), (2010), σύμφωνα με το θέμα τους σε τρεις διακρίσεις - εικονογραφικούς κύκλους: 1) τον πανηγυρικό (festal), 2) λειτουργικό (liturgical) και 3) τον δογματικό (doctrinal) κύκλο. Οι τρεις τύποι των εικόνων εμφανίζονται μέσα στις Ορθόδοξες εκκλησίες σε συγκεκριμένα σημεία. Τον πανηγυρικό τύπο ο Βασίλειος Καραγιάννης τον αναφέρει και ως ιστορικό (1987).

Ο Καραγιάννης αναφέρει για τον ιστορικό εικονογραφικό κύκλο ότι προσφέρεται στους πιστούς «δια μέσου της μετοχής στο γεγονός της Σωτηρίας» που σ’ αυτόν «προσαρμόζεται η έννοια της *αναμνήσεως*» αλλά και της *μίμησης*. Με τον κύκλο αυτό τονίζονται οι δύο όψεις και χρησιμότητες των εικόνων: «η ανάμνηση, η διατήρηση δηλαδή στη μνήμη μας της μορφής και του παραδείγματος του εικονιζόμενου, ως επίσης η γέννηση της επιθυμίας προς μίμηση του παραδείγματος του εικονιζόμενου»<sup>83</sup>.

Ο λειτουργικός κύκλος, είναι «το αποτέλεσμα της σχέσεως της εικόνας με τη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας. «Η εικόνα είναι κατ’ αρχήν λειτουργικό αντικείμενο και ως τοιούτον εκφράζει την λειτουργική παράδοση της Εκκλησίας»<sup>84</sup> Οι εικόνες του λειτουργικού κύκλου μπορεί να πει κάποιος ότι αποτελούν ένα κάλεσμα σε δράση στη λειτουργική πράξη και συμμετοχή στα μυστήρια της Εκκλησίας. Χρήσιμη είναι η θέση ως προς αυτό του Νικολάου Καβάσιλα ότι η Εκκλησία «σημαίνεται εν τις Μυστηρίοις...». Η θέση αυτή σε αντίθεση με τους Λατίνους σχολαστικούς φιλόσοφους (ή και σημειωτικούς όπως ο Poinsot) δηλώνει το στοιχείο που υπάρχει γενικά στη γλώσσα των πατέρων της εκκλησίας στο οποίο η γλώσσα

---

<sup>83</sup> Μερικά παραδείγματα εικόνων από τον πανηγυρικό-ιστορικό κύκλο είναι για παράδειγμα από τα ιστορικά γεγονότα της επί γης παρουσίας του Χριστού όπως: Γέννηση, Βάπτισμα, Σταύρωση, Ανάσταση, Ανάληψη, Πεντηκοστή κλπ.

<sup>84</sup> Μερικά παραδείγματα που βοηθούν να αντιληφθούμε την λειτουργική έννοια της εικόνας είναι για παράδειγμα ο «Χριστός που ζωγραφίζεται έχοντας το δεξί χέρι σε στάση ευλογίας και κρατά το ευαγγέλιο και κρατά το Ευαγγέλιο με το αριστερό. Αυτή είναι μια λειτουργική στάση λαμβανομένου μάλιστα υπ’ όψη, ότι ο Χριστός είναι κατά τη λειτουργική θεολογία ο κατ’ εξοχήν λειτουργός των μυστηρίων. Για τον ίδιο λόγο ζωγραφίζεται και ως Μέγας Αρχιερέυς. Συχνά επίσης είτε οι Απόστολοι είτε οι Ιεράρχες παριστάνονται σε στάση ιερατική. Συναντούμε ακόμα σκηνές είτε των Αποστόλων οι οποίοι με τα χέρια ανατεταμένα πορεύονται για δεχθούν το θείο Σώμα και Αίμα της Κοινωνίας από το λειτουργό Χριστό, είτε των Αγγέλων οι οποίοι με τα χέρια ανατεταμένα πορεύονται για να δεχθούν το θείο Σώμα και αίμα της Κοινωνίας από το λειτουργό Χριστό, είτε των Αγγέλων οι οποίοι είναι ενδεδυμένοι με διακονικά άμφια και λειτουργούν το θυσιαστήριον του Θεού» (Καραγιάννης, 1987: 42-43).

της εκκλησίας μπορεί να είναι μεν «σημαντική» (συμβολική ή και σημειωτική) αλλά κατά πρώτο λόγο είναι όπως αναφέρει ο Στυλιανός Παπαδόπουλος «συμβατική» (προτείνοντας ένα νέο όρο) (1998: 83).

Ο Παπαδόπουλος περιγράφει ότι η δημιουργία μιας Θεολογικής γλώσσας με σημαντικούς συμβολικούς όρους και στοιχεία γινόταν στη βάση πρώτα της συμφωνίας σε όρους που εξέφραζαν την εμπειρία της εκκλησίας και των πιστών με εικόνες και έννοιες που είχαν πρώτα λειτουργική σημασία στην ζωή των πιστών και εξέφραζαν πράγματα από την φυσική εμπειρία τους κάνοντας κατανοητές τις θεολογικές έννοιες – πχ. Λόγος Θεού = Φως, Χριστός = Άρτος. Τέτοιες εμπειρίες όμως και θεολογικές έννοιες αποκτούν έτσι επίσης νόημα με τον ίδιο τρόπο στη βυζαντινή τέχνη.

Επειδή όμως η προηγούμενη αναφορά αφορούσε τον λειτουργικό κύκλο έχει σημασία να αναφερθεί η παρατήρηση για την έννοια της βυζαντινής τέχνης ως «Αγιογραφία» που είναι η ίδια κατεξοχήν λειτουργική μέσα από τα λόγια του Φώτη Κόντογλου τονίζοντας τις διαφορές της κοσμικής τέχνης με τη βυζαντινή τέχνη: «Στην Ορθόδοξη Εκκλησία,..η ζωγραφική δεν γίνεται για να μιμηθεί ασυναίσθητα τον υλικό κόσμο με τρόπο που να τον διπλασιάζει, αλλά με σκοπό να κάνει καθαρά τα μυστήρια της Εκκλησίας, με σκοπό να αναπαραστήσει τους Αγίους και την ιστορία της θρησκείας με ανθρώπινο τρόπο, παίρνοντας στοιχεία από τον υλικό κόσμο αλλά να τα μεταλλάξει σε μορφές ιερές και άγιες» (Cavarnos, 1953: 10).

Με μια σχετική ανάλυση, ο Peirce που καυτηριάζει κατά κάποιο τρόπο τη διαφορά των Προτεσταντών και των Καθολικών για το δόγμα της μετουσίωσης θεωρεί το ζήτημα μέσα από το μόντο πραγματισμού του, όπου το εξάγει συλλογιστικά μέσα από την ανάλυση του για την έννοια της πίστης υπό όρους χρησιμότητας και *λειτουργικής* αξίας του νοήματος:

1. Είτε αυτό, ή, το άλλο είναι κρασί, ή
2. Αυτό το κρασί έχει κάποιες ιδιότητες

Αυτές οιπίστεις (beliefs) δεν είναι τίποτε άλλο από γνωστοποιήσεις στον εαυτό ότι πρέπει, σε κάποια περίπτωση να δράσουμε σε σχέση με τέτοια πράγματα τα οποία πιστεύουμε ότι είναι κρασί σύμφωνα με ιδιότητες που πιστεύουμε ότι έχει το κρασί. Η περίπτωση μιας τέτοια δράσης θα είναι μια αισθανόμενη αντίληψη, το κίνητρο να παραχθεί κάποιο αισθανόμενο αποτέλεσμα. Έτσι η δράση έχει αποκλειστική αναφορά σε ότι επιδρά στις αισθήσεις, η πίστη μας το ίδιο όπως η συνήθεια, η σύλληψη της ιδέας το

ίδιο όπως η πίστη μας, και κατόπιν δεν θα εννοούμε τίποτα με το κρασί παρά ότι έχει κάποιες επιδράσεις, άμεσες ή έμμεσες πάνω στις αισθήσεις μας (W3: 256-6).

Όπως και στην περίπτωση της βυζαντινής τέχνης ως «λειτουργική τέχνη», έτσι και στον Peirce, προτεραιότητα δίνεται στην λειτουργική απόδοση του νοήματος που είναι στην ουσία όμως ένα πρόβλημα αξιών που έχει συνάφεια με την πραγματικότητα στη ζωή του ανθρώπου στο χώρο που ζει σύμφωνα με τα φυσικά πράγματα που έρχεται σε επαφή όπως ακόμη και για πνευματικά ζητήματα και όχι ένα δύσκολο πρόβλημα που τίθεται προς επίλυση.

Συνεχίζοντας όμως την ανάλυση από τον λειτουργικό κύκλο των εικόνων, αναφέρεται ακόμα ο πιο σημαντικός ίσως εικονογραφικός κύκλος - ο δογματικός -, ο οποίος παρουσιάζει καθ' αυτήν τη διδασκαλία της εκκλησίας μέσα στην ίδια την εκκλησία και ο οποίος συγκαταλέγει τους άλλους δύο εικονογραφικούς κύκλους. Τέτοιες εικόνες έχουν όμως ένα βαθύτερο νόημα που περικλείει όλες τις υπόλοιπες εικόνες της εκκλησίας και τα νοήματα τους όπως είναι για παράδειγμα, πρώτα και κύρια, η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα στον Τρούλο των Εκκλησιών αλλά και άλλες εικόνες συμβεβλημένες με την εικόνα αυτή<sup>85</sup>.

Η σημασία της ταξινομήσεως αυτής είναι μεγάλη γιατί υπό την «Κεφαλή της Εκκλησίας» του Χριστού Παντοκράτορα, σωτήρα και δικαιοκρίτη, οι πιστοί συνενώνονται κάτω από αυτόν υπενθυμίζοντας το λόγο της «συνάξεως» αυτών που «πιστεύουν στο όνομα του». Μαζί με τη χορεία των Προφητών, των Αποστόλων, των Μαρτύρων, των Ιεραρχών, των Αγίων της Εκκλησίας οι πιστοί αποκτούν και αυτή την εμπειρία της αγιότητας (Καραγιάννης, 1987: 42-47). Ολόκληρη η «Θεολογική διδασκαλία και εκκλησιαστική εμπειρία βιούται κατ' αρχήν με το Μυστήριο της θείας Ευχαριστίας, αισθητοποιείται δε στα μάτια των πιστών με την εικονογραφία» (Καραγιάννης, 1987 : 44).

---

<sup>85</sup> Την εικόνα του Παντοκράτορα στον τρούλο περιβάλλουν οι Προφύτες της Παλαιάς Διαθήκης. Στα τέσσερα σφαιρικά τρίγωνα που σχηματίζονται από τους πεσσούς πάνω στους οποίους επικάθεται ο τρούλος ζωγραφίζονται οι τέσσερις ευαγγελιστές με τα συγγράμματα τους σύμβολο της διάδοσης του Ευαγγελίου στους τέσσερις ορίζοντες του κόσμου. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού Βήματος ζωγραφίζεται η Πλατυτέρα, για να συμβολίσει την ένωση Ουρανού και Γης. Η Πλατυτέρα σημαίνει ότι εχώρησε τον αχώρητον Θεόν, ...δηλώνουσα το μυστήριο της Ενσαρκώσεως (Καραγιάννης, 1987: 44). Σε κατώτερα επίπεδα έχουμε παραστάσεις της επίγειας ζωής του Χριστού, το λεγόμενο Δωδεκάορτο, της Θεοτόκου και μαρτύρια των Αγίων.

Μέσα από αυτή την κατηγοριοποίηση που παρουσιάζουν ο Καβαρνός και ο Καραγιάννης, διακρίνουμε ένα πολύ δυνατό σημειωτικό στοιχείο το οποίο ταιριάζει επίσης με τις διακρίσεις των κανονιστικών επιστημών που παρουσιάζει ο Peirce αλλά και τις δυνατότητες που παρουσιάζονται με τον Morris με την τέχνη-τεχνολογία-επιστήμη. Με την εργασία του ο ειδικά Καβαρνός όπου παρουσιάζει πολλές εικόνες που αντιστοιχούν στις τρεις διακρίσεις των εικονογραφικών κύκλων με επεξηγήσεις βλέπουμε μέσα από την περιγραφή και ανάλυση των εικονογραφικών κύκλων των εικόνων μια εξαιρετική δυνατότητα για τη νοηματοδότηση και ανάδειξη της αξίας της βυζαντινή τέχνης. Έτσι θεωρείται ότι μπορεί να μαζί με παραδοσιακούς τρόπους αναπαράστασης της βυζαντινής τέχνης και της θεώρησής της (Καβαρνός-Καραγιάννης) με την ανάληψη επιστημονικών εργασιών να εκπληρωθούν στόχοι όπως το οραματίζεται ο Morris μαζί με τη διασύνδεση τέχνης και τεχνολογίας μαζί με στόχους που αφορούν την επιστήμη παράλληλα επίσης με τη θεώρηση ξεχωριστά των τριών κανονιστικών επιστημών του Peirce – αισθητική, ηθική (ως *practics*) και λογική.

Τις τρεις διακρίσεις που παρουσιάζουν οι δύο μεγάλοι σημειωτικοί, θεωρούμε ακόμα ότι μπορούμε να τις μελετήσουμε με παιδαγωγικό τρόπο σύμφωνα με το σημειωτικό μοντέλο που αναπτύσσεται στα κεφάλαια 5, 6 κατά τη διαδικασία σημειοδότησης με την παράλληλη αξιολόγηση που μπορεί να πραγματοποιηθεί σε επαναληπτικά πειράματα μαζί με τις τρεις κατηγορίες σημείων Peirce Πρωτότητα, Δευτερότητα, και Τριτότητα μελετώμενες επίσης από πολιτιστικής άποψης ως σημειόσφαιρες - 1) τεχνουργήματα του πολιτισμού (πολιτιστικά αντικείμενα, καλλιτεχνικά κείμενα), 2) τεχνολογίες (ψηφιακές, εικονικές τεχνολογίες), και 3) τα μυαλά (*minds*) των συμμετεχόντων (ερμηνευτές-αξιολογητές) (Voutounos & Lanitis, 2016 a).

Την ίδια στιγμή, η σχέση μεταξύ σημείων και αξιών μπορεί να θεωρηθεί σε ένα πλέγμα (*matrix*) 3X3 ατομικών σημείων Peirce και συμπεριφορικών ορολογιών σημείων Morris συγκεκριμένα με τις διαστάσεις *relata* των σημείων το σημείο σε σχέση με τον εαυτό του (Peirce) παράλληλα με τη διάσταση *αξίας* (*value*) (Morris), το σημείο σε σχέση με το αντικείμενο του (Peirce) παράλληλα με τη διάσταση σημασιοδότησης (*dimension of signifying*) (Morris) και το σημείο σε σχέση με το διερμηνεύον (Peirce) παράλληλα με τη διάσταση δράσης (*action*) (Morris) (βλ. κεφάλαια 5 και 6).

Παράλληλα, θεωρείται ακόμα ότι έτσι, μπορούν να μελετηθούν με τον εικονικό τρόπο που θεωρεί τις σχέσεις σημείων αξιών ο Morris με τις διακρίσεις αξίας σε 1) προσλαμβάνουσες

(conceived) αξίες, 2) αντικειμενικές (object), και λειτουργικές (operative) που αντιστοιχούν στην αλληλεπίδραση ενός ατόμου ή ομάδων ατόμων με νοήματα και αξίες του πολιτισμού όπως και τις διαστάσεις αξίας που μπορεί να αποδώσει κάποιο άτομο ή ομάδα ατόμων στη σχέση του (τους) με τα σημεία του πολιτισμού: απόσπαση (detachment), επικρατούσα (dominance) και εξαρτωμένη (dependence), διακρίσεις αξίας που θεωρείται ότι μπορούν να μελετηθούν μέσα από αποτελέσματα που μπορούν να συλλεχθούν και να αναλυθούν ως προς την επίδραση των αντικειμένων του πολιτισμού σε ερμηνευτές-χρήστες σε εικονικά περιβάλλοντα (βλ. κεφάλαιο 6).

Οι διαστάσεις σημειοδότησης (signification) και δράσης (action) χωρίζονται επιπλέον από τον Morris σε τρεις κατηγορίες σημείων σε σχέσεις *relata* ενώ και οι δύο βρίσκονται και θεωρούνται παράλληλα με τις κατηγορίες Πρωτότητα, Δευτερότητα και Τριτότητα όπως και τους τύπους αξιών προσλαμβάνουσες, αντικειμενικές και λειτουργικές (κεφάλαιο 5).

Στο κεφάλαιο 5 η προσέγγιση σχεδιασμού και αξιολόγησης που προτείνεται είναι γενική (συμπεριλαμβάνοντας ειδικά το κομμάτι της διαδικασίας αξιολόγησης) όμως θεωρούμε ότι το στοιχείο της σημειοδότησης που περιλαμβάνεται στο μοντέλο εργασίας μπορεί να θεωρηθεί αλλά και να εφαρμοστεί τόσο μέσα από τη σύζευξη της θεωρίας Peirce-Morris (προσέγγιση που επιχειρείται στα κεφάλαια 5 και 6) επιπλέον όμως μέσα και από παιδαγωγικές ιδέες που αναφέρθηκαν προηγουμένως (πχ. Ζήκος, 2004), τη θεωρία αισθητικής I.A. Richards (Horn, 1938), ή ακόμα άλλες παιδαγωγικές ιδέες που αναφέρονται στη συνέχεια με χρήση της τεχνολογίας (Mishra & Koehler, 2006), στοιχεία από το παιδαγωγικό έργο Vygotsky σχετικό ακόμα με τα σημεία (Vygotsky & Luria, 1994), την πολιτιστική σημειωτική Lotman (κεφάλαια 5 και 6) όπως επίσης παιδαγωγικές ιδέες που συνάγονται από τη θεώρηση της φιλοσοφίας Πλάτωνα και Αριστοτέλη.

Ειδικά μάλιστα η ανάλυση για το έργο Φαίδρος, θεωρείται ότι περιέχει μερικές υψηλές ιδέες οι οποίες πιστεύεται ότι θα μπορούσαν να εξηγήσουν ταυτόχρονα την εύκολη αφομοίωση από τον Ελληνικό πολιτισμό της Χριστιανικής θρησκείας αλλά και μια πρωτοσημειωτική-πρωτοαισθητική αντίληψη διαφορετική από το λατινικό παράδειγμα πρωτοσημειωτικής και τις επιρροές του. Χρήσιμα ακόμα θεωρούνται εκπαιδευτικά προγράμματα που διεξήχθησαν ή διεξάγονται σε Ελληνικά μουσεία για τη βυζαντινή τέχνη με ιδέες από τις μεθόδους της σύγχρονης μουσειολογίας (Γκαζή, 2009) είτε και στην Κύπρο ειδικά για τη διαπαιδαγώγηση της βυζαντινής τέχνης (Χατζηχριστοδούλου & Ζαπίτη, 2000).



Σχετικά πάντως με τις προσεγγίσεις αυτές, θεωρείται επίσης χρήσιμη η αναφορά για μια διαφοροποιημένη θέση του Καβαρνού σχετικά με την ανωτερότητα της βυζαντινής τέχνης (σε αντίθεση με τον Μιχελή που την τοποθετεί ως μορφή τέχνης ισάξια με άλλες) όπου όμως ο Καβαρνός διαφοροποιείται ελαφρώς από την πολύ αυστηρή θέση του Κόντογλου. Αν και αποδέχεται απόλυτα τη θέση του Κόντογλου σε σύγκριση με τις ιδέες του Μιχελή για την ανωτερότητα της βυζαντινής τέχνης σε σχέση με άλλες μορφές τέχνης, ειδικά για τον πνευματικό ρόλο που τη χαρακτηρίζει, δεν είναι σίγουρος ότι πρέπει να αποκηρύσσεται εντελώς η κοσμική τέχνη (secular art).

Καθώς αναφέρει το διαχωρισμό που παραθέτει ο Κόντογλου μεταξύ ρεαλιστικής (realistic) και φανταστικής (phantastic), ο Καβαρνός προσθέτει και μια Τρίτη κατηγορία την ιδεαλιστική (idealistic) τέχνη η οποία αναπαριστά ιδεαλιστικά φυσικές μορφές. Θεωρεί ότι έργα τέχνης αυτής της κατηγορίας όταν είναι απλές και ανεπιτήδευτες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι αποτελούν ένα πολύτιμο μέρος της αισθητικής παιδείας του ανθρώπου για να διαμορφώσει μια *προ-παιδεία* (ως προπαρασκευαστικό θέμα) για την βαθύτερη κατανόηση της έννοιας του υψηλού (sublime) ως εσωτερική ομορφιά (Cavarnos, 1953, 10).

Με τη θέση του Καβαρνού συνταυτιζόμαστε γιατί στο σχεδιασμό του εικονικού μουσείου για τη βυζαντινή τέχνη γίνεται μαζί με τη βοήθεια της ψηφιακής τέχνης (digital art) και συνολικά το αποτέλεσμα σίγουρα δεν μπορεί να θεωρηθεί Βυζαντινή τέχνη ως τέτοιο (βλ. Παράρτημα Α εικόνες 8-11). Περιέχει ωστόσο όπως αναφέρει για παράδειγμα ο Καβαρνός περί ιδεαλιστικής τέχνης τέτοια ιδεαλιστικά στοιχεία τα οποία θεωρείται ότι μπορούν να βοηθήσουν ως μια *προπαιδεία* της βυζαντινής τέχνης ειδικά με τις δυνατότητες της σύμπτυξης της τεχνολογίας με μιας άλλης μορφής τέχνη (τη ψηφιακή).

Παράλληλα, πιστεύεται ότι τέτοιου είδους τέχνη (ιδεαλιστική) υποστηρίζεται και από τους Πλάτωνα και Αριστοτέλη ειδικά μέσα από την έννοια της εκπαίδευσης ως *παιδεία*, οι αναφορές όμως στον Πλάτωνα αγγίζουν ένα πιο ιδεαλιστικό και συναισθηματικό τόνο που αφορά ειδικότερα κάποιο Θεολογικό στοιχείο παρά μόνο θέματα ηθικής κάτι που φαίνεται ειδικά μέσα από το παράδειγμα του έργου Φαίδρου για το οποίο παρατέθηκε ειδική ανάλυση.

Η έννοια της εκπαίδευσης ως *παιδεία* πάντως στον Αριστοτέλη, θεωρείται σύμφωνα με τον Καβαρνό και σε ένα ευρύτερο πλαίσιο όπου πέρα από τα τυπικά θέματα των μαθημάτων περιλαμβάνει διάφορες πολιτιστικές επιδράσεις. Όταν θεωρείται έτσι κατά τον ορθό τρόπο

πιστεύεται ότι μπορούν να επιτευχθούν η καλλιέργεια των αρετών (virtues) και η αριστεία (Cavarnos, 2001: 41).

Παρόμοια ακόμη θεωρώντας στοιχεία της αισθητικής αλλά και της λογικής του ο Peirce προφανώς επειδή μελέτησε τον Αριστοτέλη, αλλά και ο τρόπος που θεωρούν την έννοια της συνήθειας (habit) και οι δύο Έλληνες φιλόσοφοι, όπως και ο Peirce, μαζί με την έννοια της παιδείας συνδέεται και η έννοια της μίμησης (mimesis) όπως όμως και η εικονικότητα (ή ομοιότητα) στην τέχνη. Λόγω της επιρροής που ο άνθρωπος μπορεί να δεχτεί έχοντας υπόψη την προδιάθεση των ανθρώπων από τη συνήθη (habitual) έκθεση του σε διαφορετικές μορφές τέχνης, λόγω της μίμησης και της εικονικότητας, θεωρείται ότι μπορεί να δεχτεί είτε καλή επιρροή στο χαρακτήρα του, είτε όμως και κακή, όπου έτσι προσδιορίζεται και η σχέση των κακών συνηθειών (vices) ή των αρετών (virtues) σε σχέση με αυτές.

Οι ηθικές αρετές σύμφωνα με την ανάλυση του Καβαρνού θεωρούνται από τον Αριστοτέλη ως τακτοποιημένες προδιαθέσεις (έξεις) της ψυχής που χαρακτηρίζονται από μεσότητα (moderation), την αποφυγή των άκρων (extremes) και την καθοδήγησή τους από πρακτική σοφία (practical wisdom) (Cavarnos, 2001: 25). Σύμφωνα με τις θέσεις των Peirce και Morris οι συγκλίσεις πιστεύουμε είναι πολλές που δεν χρειάζεται να ειπωθούν πολλά γιατί είναι προφανείς από την προηγούμενη ανάλυση (υποκεφάλαιο 4.9). Σε σχέση όμως μόνο με την σημειοαισθητική Morris χρειάζεται να αναφερθεί μια πολύ σχετική ιδέα που συμερίζεται και ο Αριστοτέλης ειδικά για τις οπτικές τέχνες (visual arts). Ο Καβαρνός αναφέρει ότι πίστευε συγκεκριμένα ότι με αυτό το είδος τέχνης έχουμε σημεία (signs) ή υποδείξεις του χαρακτήρα αντί απλά αναπαραστάσεις (Cavarnos, 2001: 65).

Αυτό δείχνει ότι ο Αριστοτέλης ήταν πολύ προβληματισμένος όχι απλά για το νόημα που θα μπορούσε ή όχι να δηλωθεί (denoted) μέσα από έργα τέχνης αλλά για τις αξίες (θετικές ή αρνητικές) που μπορούν να ενσαρκώνονται (embodied) μέσα στα έργα τέχνης. Θεωρώντας αυτό μαζί και με την εισαγωγή μιας κατάλληλης αισθητικής αγωγής (aesthetic education) ειδικά για παιδιά σε προγράμματα εκπαίδευσης ο Αριστοτέλης πίστευε ότι με κατάλληλη εκπαίδευση τα παιδιά θα μπορούσαν: 1) να γίνουν καλύτεροι κριτές των έργων των καλλιτεχνών και 2) να τα κάνει περισσότερο παρατηρητικά της ομορφιάς που βρίσκεται μέσα στα έργα τέχνης (Cavarnos, 2001: 61).

Μπορούμε ακόμα να προσθέσουμε το σχόλιο του Καβαρνού για τον Πλάτωνα ότι το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του σε ιδεαλιστικές μορφές τέχνης όπως για παράδειγμα η Αιγυπτιακή

τέχνη, σε σύγκριση με αυτό όπως πιστεύει οι Βυζαντινοί πραγματοποίησαν πιο αποδοτικά απ' ότι άλλοι επιτυγχάνοντας έτσι ένα πνευματικό είδος ζωγραφικής, ο Πλάτωνας το οραματιζόταν με τον τρόπο του πολύ αφαιρετικά.

Ο Πλάτωνας οραματίζεται για παράδειγμα στο έργο «Πολιτεία» αλλά ξανά στους «Νόμους» ένα ζωγράφο που σκέφτεται θεία αρχέτυπα (divine archetypes) αρετών όπου προσπαθεί να τα αποδώσει με γραμμές και χρώματα, σβήνοντας κάποιο άγγιγμα ή μια πινελιά και ζωγραφίζοντας άλλη, μέχρι να καταφέρει να αναπαραστήσει «ένα τύπο ανθρώπινου χαρακτήρα ο οποίος να είναι ευχάριστος και καλός για το Θεό». Παρόμοια ο Πλάτωνας σχετικά με την αισθητική εκπαίδευση συμβουλεύει για το λόγο ότι γινόμαστε αυτά που με τη συνήθεια κατανοούμε (habitually contemplate) να απαγορεύεται στους νέους να μεγαλώνουν με εικόνες ηθικής παραμόρφωσης...και έτσι χωρίς να το γνωρίζουν σταδιακά να συσσωρεύουν ένα μεγάλο όγκο κακίας μέσα στις ψυχές τους (Cavarnos, 1998: 35).

Προτείνει επίσης ο Πλάτωνας οι νέοι να ζούνε σε περιβάλλοντα που να αποκτούν εσωτερική χάρη και αρμονία – την ομορφιά της ψυχής – με την πρόσληψη θετικών ποιοτήτων. Η αρχιτεκτονική, τα αγάλματα, όπως και οι ήχοι και οι λέξεις που θα ακούνε, να υποδηλώνουν σε αυτούς την αρίστευση στο κορμί αλλά πολύ περισσότερο στο πνεύμα (35).

#### **4.11 Μια συνολική προσέγγιση για τη βυζαντινή τέχνη (Σχηματοποίηση)**

Πιο κάτω παρουσιάζεται επίσης μια επιπλέον θεώρηση σύμφωνα με ότι έχει λεχθεί για τη σημασία της έννοιας-κατηγορίας *σχέση* που παρουσιάζεται στο έργο του Καβαρνού Κλασσική θεωρία των σχέσεων όπου μέσα από αυτήν εντοπίσαμε την πολύ στενή σχέση με την πρωτοσημειωτική θεωρία Poinsot (Deely), κάνοντας εδώ κάποιες προσαρμογές σύμφωνα με τις θεωρίες που μελετούνται, θεωρώντας ακόμα στοιχεία από τη βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας όπου η έννοια σχέση θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική και συνδέεται άμεσα επίσης με την έννοια της ομοιότητας (βλ. Ζωγραφίδης, 1997: 261).

Στο σχήμα 4.4 η διαφοροποίηση που προτείνεται είναι ότι στη θέση του αντικειμένου (object) ή στη διάσταση σημειοδότησης (Morris) έχουμε ένα μη-γλωσσολογικό σημείο<sup>86</sup> ως

---

<sup>86</sup> Μη γλωσσολογικό αν εξαιρέσουμε τις επιγραφές της εικόνας.

Αναφερόμενο-Referent (την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα<sup>87</sup>) (Παρόμοιο σχήμα χρησιμοποιεί και ο Ζωγραφίδης θεωρώντας την «ανατολική σύνθεση για την εικόνα», κυρίως μέσα από το έργο του Ιωάννη Δαμασκηνού, ως τον πυρήνα του σύγχρονου στοχασμού για την εικόνα κάνοντας ακόμα κάποια σύντομη σχετική αναφορά τους Peirce, Saussure και τον Morris)<sup>88</sup>. Η έννοια *referent* παρουσιάζεται στο έργο του Καβαρνού μαζί με την αντίστοιχη έννοια *Relatum* (τους δύο όρους - terms σε μια σχέση) και την έννοια *υπόβαθρο* σχέσης (ground), έννοιες που παρουσιάζονται και στον Peirce (*relatum*, ground) μέσα όμως από την τριαδική του σημειωτική σκέψη. Κατά την ανάλυση της θεωρίας Peirce τονίστηκε ιδιαίτερα η σημασία της έννοιας ground αλλά και στη σημασία της έννοιας σχέση με όρους όπως το *relatum* ή *relate* και *relata*.

Η θέση του referent στο σχήμα γίνεται περίπου όπως θεωρείται το σημειωτικό τρίγωνο στο έργο των Ogden και Richards (1923) με την παρέκκλιση όμως ότι το αναφερόμενο (referent) μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει δύο θέσεις – μία στη θέση του αναπαριστώντος αλλά και μια στη θέση του σημείου σύμβολο. Το Referent είναι έτσι την ίδια στιγμή σημείο σύμβολο (symbol) (βυζαντινή εικόνα) αλλά και σημείο ως αναπαριστών. (Οι απαρχές του τριγώνου αναφοράς (triangle of reference) ή «το τρίγωνο του νοήματος» ή ακόμα το «Ogden/Richards triangle» είναι σημαντικό ότι βρίσκονται στον Αριστοτέλη και το έργο του «Περί Ερμηνείας» (2012) και είναι το ίδιο που παρουσιάστηκε στο κεφάλαιο 2)

Στην περίπτωση με το τρίγωνο Ogden και Richard (ή τρίγωνο Αριστοτέλη), η αλλαγή που γίνεται θα σήμαινε ότι ο Χριστός (το αναφερόμενο) είναι το ίδιο το αντικείμενο (δηλαδή η εικόνα), σύμφωνα όμως με τη θεολογική έννοια του προτύπου<sup>89</sup> θεωρούμε ότι στη βάση της βυζαντινής φιλοσοφίας για την εικόνα η αλλαγή που κάνουμε επιτρέπεται<sup>90</sup>. Στο σχήμα, στη θέση του αναπαριστώντος (ή πάλι της εικόνας) έχουμε τα εικονιζόμενα σημεία ή ποιότητες (αξίες) «ερυθρότητα» και «χρώμα τύπου μπλέ» για το κόκκινο ιμάτιο και τον μπλε χιτώνα

---

<sup>87</sup> Η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα βρίσκεται στο μουσείο του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή. Πρόκειται για εικόνα του 16<sup>ου</sup> αιώνας που προέρχεται από το μικρό παρεκκλήσι της κοινότητας του Αγίου Γεωργίου (Μητρόπολη Μόρφου, 2008).

<sup>88</sup> Ο Ζωγραφίδης αναφέρει ότι αν και δεν αναζητά βλέπει πολλές ομοιότητες των Peirce, Morris και Saussure με το έργο του Δαμασκηνού (βλ. Ζωγραφίδης, 1997: 310-311).

<sup>89</sup> (βλ. Ζωγραφίδης, 1997: 113).

<sup>90</sup> Διαφορετικά θα σήμαινε ότι ο Χριστός είναι ή ίδια η εικόνα που παρουσιάζεται ως παράδειγμα.

που φοράει ο Χριστός. Στην περίπτωση τώρα του ερμηνευτή-θεατή μέσα από την έννοια των σχέσεων, καθώς ο Καβαρνός θεωρεί την εξέλιξη της έννοιας στον Θωμισμό από τους Πλάτωνα, Αριστοτέλη και Ακινάτη, ο θεατής μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι το *relatum* στη σχέση για την οποία γίνεται λόγος (σχήμα 4.4). Θα επιστρέψουμε στην ανάλυση του σχήματος όμως χρειάζεται να λεχθούν λίγα λόγια για την έννοια των σχέσεων από τη θεωρία του Καβαρνού θεωρώντας κυρίως κάποιες από τις Λατινικές καινοτομίες. Για καλύτερη κατανόηση το σχήμα 4.4 μπορεί να χρησιμοποιηθεί για αναφορά κατά τη συζήτηση.

Ο Καβαρνός εντοπίζει λοιπόν πολλά κοινά στην εξέλιξη της έννοιας-κατηγορίας σχέσης μέσα από την εξέλιξη της από τον Πλάτωνα, στον Αριστοτέλη και από εκεί στον Ακινάτη (και τους Θωμιστές). Εντοπίζει όμως και αρκετά λάθη στη θεωρία του τελευταίου και των Θωμιστών από τα οποία θα αναφέρουμε κάποια χαρακτηριστικά.

Για παράδειγμα στους Θωμιστές ανάμεσα σε αυτούς και ο Poinsot με την πρώτη σημειωτική θεωρία – που το γενικό έργο του “*Cursus Philosophicus*” παραθέτει ανάμεσα στις πηγές του ο Καβαρνός αλλά όχι την πρωτοσημειωτική του θεωρία που με αυτήν ασχολείται ο John Deely, αναφέρει ότι για το αναφερόμενο (*referent*) σχετικά με το υπόβαθρο (*ground*) σχέσης (δηλαδή με ότι σχετίζεται με την αναπαράσταση ενός σημείου που έχουμε δει και στον Peirce που στηρίζεται στους όρους μιας σχέσης) θεωρούν ότι αυτό βρίσκεται μόνο στο *αναφερόμενο*, κάτι που ο Καβαρνός πιστεύει ότι είναι λάθος. (Cavarnos, 1975: 74).

Ο Καβαρνός σχολιάζει ακόμα την αντίληψη των Θωμιστών (όπως και του Poinsot) ότι η έννοια-κατηγορία της σχέσης είναι η πιο αδύνατη ως προς την ύπαρξη της σε σχέση με την ύπαρξη σε άλλες κατηγορίες και ότι έτσι πρέπει να αφορά μια οντότητα της λογικής (83).

Αν και ο Καβαρνός αναλύει το θέμα της έννοιας σχέσης και θεωρίας των σχέσεων γενικά και όχι σύμφωνα με το παράδειγμα που χρησιμοποιούμε, παρουσιάζουμε ωστόσο στο έργο του παραδείγματα από την τέχνη όπως η περίπτωση της σχέσης ενός αντιγράφου με το αρχέτυπο του (Cavarnos, 1975: 95), είτε η περίπτωση της σχέσης αντικειμένου τέχνης (*artifact*) με την ιδέα του καλλιτέχνη (*artificer*) για αυτό (Cavarnos, 1975: 99).

Η πρώτη περίπτωση θεωρείται ότι ανήκει στην κατηγορία των σχέσεων λόγου *secundum dici* ενώ η δεύτερη στην κατηγορία *secundum esse*, και οι δύο όμως ανήκουν στην κατηγορία τρίτου γένους (*third genus*), έννοια σχέσης την οποία παίρνουν από τον Αριστοτέλη και που ονομάζουν μη-αμοιβαία (*non-mutual*) (Cavarnos, 1975: 78).

Οι σχέσεις τρίτου γένους ή μη αμοιβαίες σχέσεις (third genus or non-mutual) θεωρούνται και σχέσεις επίδρασης (causality) οι οποίες μετρούνται, όχι από την ποσότητα αλλά σε σχέση με την αλήθεια (esse) της ύπαρξης και της αλήθειας (Cavarnos, 1975: 98). Λέγονται ακόμα και σχέσεις εξωτερικής μορφικής επίδρασης (extrinsic formal causality) εκτός από μη αμοιβαίες (non mutual) γιατί η σχέση από την εξωτερική μορφική αιτία ή το πράγμα που μετρά προς αυτό που μετράται δεν είναι δεν είναι αληθινό αλλά λογικό. Οι περιπτώσεις μη αμοιβαίων σχέσεων είναι οι σχέσεις που δεν έχουν αντίθετο (*converse*), σχέσεις που δεν απαντούν πίσω με πραγματική σχέση αλλά μόνο με τη λογική. Αυτή είναι μια καινοτομία του Θωμισμού όπως αναφέρει ο Καβαρνός. Η σχέση έτσι από το γνωριζόμενο αντικείμενο στη διάνοια είναι μια σχέση που ορίζει μια πραγματικότητα ύπαρξης *ens rationis*.

Η περίπτωση του τεχνουργήματος (artifact) και καλλιτέχνη (artificer) θεωρείται ότι βρίσκεται σε μια υποκατηγορία πάλι των non-mutual σχέσεων (ή τρίτου γένους) η οποία αναφέρεται ως δεύτερη *sub-genus fall relations*. Σε αυτή την κατηγορία που ανήκει και η περίπτωση της σχέσης πρωτότυπου-καλλιτέχνη στη θρησκευτική τέχνη θεωρείται ότι είναι μια σχέση που «μετράται» από την ιδέα του πρωτοτύπου στο μυαλό του καλλιτέχνη (Cavarnos, 1975: 99).

Μια βασική διαφωνία του Καβαρνού είναι ότι η κατηγορία σχέσεων που κατά τ' άλλα θεωρείται αληθινή *ens reale* περιλαμβάνει αληθινές αλλά τελικά υπό προϋποθέσεις αληθινές σχέσεις αφού τελικά και αυτές προσμετρούνται από το μυαλό. Ενώ το υπόβαθρο σχέσης θεωρείται από τον Θωμισμό ότι συχνά είναι κάτι που βρίσκεται στο αναφερόμενο (και όχι στο relatum), αντίθετα ο Καβαρνός θεωρεί ότι δεν είναι κάτι που ισχύει γιατί το υπόβαθρο σχέσης καθορίζεται και από τους δύο όρους στη σχέση (73). Δεν μπορεί δηλαδή έτσι απλά να προκύπτει ότι και η σχέση από το referent προς το relatum είναι *ens reale* αλλά από το relatum προς το referent προς το relatum *ens rationis* (92).

Ο Καβαρνός διερωτάται για αυτές τις ιδέες και σε κάποιο βαθμό φαίνεται να συγκρίνει το ζήτημα με θεολογικές διαφορές αν και δεν το ξεκαθαρίζει επακριβώς<sup>91</sup>. Γιατί όμως να θεωρείται ότι η σχέση που υπάρχει από το referent προς το relatum να μην προσδίδει και αυτή μια ύπαρξη *ens reale*; Πως ενώ και για τα δύο, η διάνοηση και το αντικείμενο να

---

<sup>91</sup> Ο Καβαρνός διερωτάται γιατί η σχέση του Θεού-άνθρωπου να μην θεωρείται μια πραγματική σχέση από τον Θεό προς στον άνθρωπο αλλά μια σχέση *ens rationis*, όμως από τον άνθρωπο προς τον Θεό να θεωρείται μια σχέση *ens reale*;

θεωρούνται σε μια αληθινή σχέση, όμως παράλληλα να πιστεύεται ότι η διανοητική σχέση δεν προσδίδει τίποτα σχετικά αληθινό στο αντικείμενο που γνωρίζεται;

Τι είναι αυτό κάτι που επιδρά και βρίσκεται στη νοημοσύνη αλλά όχι στο αναφερόμενο αντικείμενο ρωτά ο Καβαρνός (91); Ο Καβαρνός αναφέρει ότι πιθανόν να είναι μια αλλαγή από μέρους της διάνοησης αλλά ρωτά αν αυτή μόνο είναι αρκετή. Η αλλαγή αυτή στη νόηση (που μετράται από το αναφερόμενο) θεωρείται και ως ποιοτική αλλαγή η οποία αποτελεί την εγγενή μορφοποιητική αιτία (intrinsic formal cause) ή το υπόβαθρο της σχέσης (91). Η φύση όμως του referent, ως η εξωτερική μορφική αιτία (extrinsic formal cause) ή το υπόβαθρο σχέσης του γνωρίζοντος αντικειμένου, ο Καβαρνός πιστεύει ότι από αυτό μπορεί να θεωρείται η φύση του γνωρίζοντος αντικειμένου (91). Δεν είναι αρκετή η «αληθινή» σχέση από τη διάνοηση υποστηρίζει ο Καβαρνός αλλά θα έπρεπε να υπάρχει και μια *εξωτερική μορφοποιητική* σχέση όπου βάση αυτής να μετράται η αλήθεια της διανοητικής σχέσης.

Ο Καβαρνός αναφέρει ότι ο λόγος πιθανόν της επιμονής των Θωμιστών ότι η σχέση από το αντικείμενο γνώσης προς τη διάνοια ότι δεν δηλώνει μια πραγματική αλλά ens rationis ύπαρξη, είναι η επιθυμία να αποφευχθεί η υποκειμενικότητα στην επιστημολογία, έχοντας την αντίληψη ότι αν έτσι θεωρηθεί η σχέση από το αναφερόμενο (referent) προς τη διάνοια (relatum), ότι δεν το συλλαμβάνουμε με αυτό τον τρόπο καθ' αυτό αλλά όπως είναι για μας, ότι συλλαμβάνεται ως να το τροποποιούμε κάνοντας το γνωστό (Cavarnos, 1975: 92).

Αναφέρει όμως γι' αυτό την απάντηση ότι δεν επηρεάζεται εγγενώς η φύση του γνωρίζοντος αντικειμένου αλλά τροποποιείται μέσα από τη σχέση (altered relationally) αποκτώντας μαζί του τη σχέση το να γίνει γνωστό. Αναφέρει ότι αυτή θα ήταν και η θέση του Πλάτωνα λέγοντας ότι γνωρίζουμε την ουσία (essence) από τα συμβεβηκότα (accidents) όμως παραδέχεται ότι αυτή είναι μια ρεαλιστική θέση (92).

Σχετικά πάλι με την ιδέα των Θωμιστών, να θεωρούν για το υπόβαθρο (ground) της σχέσης ότι βρίσκεται στο αναφερόμενο, μια ιδέα που μ' αυτήν διαφωνεί ο Καβαρνός, ένας πιο ουσιαστικός λόγος είναι ότι το υπόβαθρο σχέσης έχει δύο μέρη με χαρακτηριστικά που κατανέμονται διαφορετικά, είτε ποσοτικά, είτε και εννοιολογικά που υπάρχουν και στο referent αλλά και στο relatum (73). Με άλλα λόγια και το relatum όπως πιστεύει ο Καβαρνός πρέπει να έχει κάποιο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό εξαιτίας (in virtue) του οποίου η σχέση από το αναφερόμενο (referent) να δημιουργείται.

Αναφέρει ακόμα το παράδειγμα για να γίνει πιο κατανοητός με τη σχέση ομοιότητας μεταξύ δύο τοίχων Α και Β σε σχέση με το χρώμα τους. Το υπόβαθρο σχέσης - ομοιότητα, η οποία υπάρχει από το Α στο Β είναι το λευκό χρώμα. Είναι όμως φανερό ότι η σχέση ομοιότητας από το Α στο Β υπάρχει όχι μόνο γιατί το Α είναι λευκό, αλλά ακόμα για το λόγο ότι και το Β είναι λευκό. Αν το Β ήταν κόκκινο, αντί λευκό, η σχέση μεταξύ του Α με το Β δεν θα ήταν μια σχέση ομοιότητας αλλά μια σχέση ανομοιότητας.

Έτσι κάνει όλη τη διαφορά για τη σχέση η οποία υπάρχει από το referent προς το relatum αν κάποιο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό βρίσκεται ή όχι στο relatum. Δηλαδή εκτός από το να γίνεται παραδεκτό απλώς κάποιο χαρακτηριστικό στο αναφερόμενο (που γίνεται αντιληπτό άμεσα από τη διάνοηση), κάτι που δεν είναι επαρκές για υπόβαθρο της σχέσης, κάποιο χαρακτηριστικό στο relatum είναι το άλλο αναγκαίο μέρος που μ' αυτό και τα δύο χαρακτηριστικά συνιστούν το κατάλληλο πλησιέστερο (*proximate*) υπόβαθρο της σχέσης (Cavarnos, 1975, 74).

Με τη θέση του Καβαρνού πιστεύουμε κιόλας ότι ικανοποιείται πληρέστερα και ο ορισμός του Αριστοτέλη για τη σχέση ότι «Τέτοιες οντότητες λέγονται σχέσεις έτσι όπως λέγεται ότι είναι από την ύπαρξη άλλων πραγμάτων» (Καβαρνός, 1975: 43). Αυτός ο ορισμός είναι σίγουρα πιο περιεκτικός από αυτόν των Λατίνων ότι η σχέση είναι «η σειρά (order) κάποιου πράγματος προς κάποιο άλλο».

Η έννοια όμως *σειρά (order)* όπως αναφέρει ο Murphy (1990), στη σχέση *φύσις, έθος, λόγος* από τον Αριστοτέλη, την οποία οι Λατίνοι και ο Poinsot αντικαθιστούν για να υποδείξουν όπως φαίνεται το λειτουργικό τρόπο των σημείων (*instrumental signs*) με τη σειρά φύση (*nature*), σύμβαση (*custom*), αποσαφήνιση (*stipulation*), αυτή αποτυγχάνει να προσαρμοστεί με τη σειρά (*order*) που προϋποθέτει ο Αριστοτέλης. Το μέρος της φύσης δεν εξαρτάται από εμάς... το επιχείρημα (λόγος) και η διδασκαλία, δεν είναι όλα το ίδιο δυνατά σε όλους τους ανθρώπους όμως η ψυχή του μαθητή πρέπει να καλλιεργηθεί μέσα από τη συνήθεια (*habituation*)· η διδασκαλία μας προσκαλεί να απαντήσουμε (*reflect*) στις συνήθειες μας και πιθανόν να αποσαφηνίσουμε (*stipulate*) νέες συνήθειες (Murphy, 1990: 54).



Η *σειρά* έτσι στην οποία αναφέρεται ο Poinsot με τη μεταφορά της έννοιας των σχέσεων στην τριαδική κατάταξη των σημείων και τη θεωρία που τα υποστηρίζει, έχει έτσι μια πολύ διαφορετική σημασία από ότι ήθελε να προσδώσει ο Αριστοτέλης<sup>92</sup>.

Σύμφωνα ακόμα με την προσαρμογή που κάναμε με το παράδειγμα 4.4 (με τη βυζαντινή εικόνα ως αναφερόμενο), ο λόγος είναι για να υποδείξουμε ιδιαίτερα τη σημασία τόσο της έννοιας *ομοιότητα* η οποία συνδέεται με την έννοια μίμηση (mimesis), αλλά και για να τονίσουμε τη σημασία του ρόλου της εκπαίδευσης ως παιδεία η οποία ήταν αναπόσπαστο στοιχείο στην Ελληνική φιλοσοφία αλλά ιδιαίτερα και στη βυζαντινή σκέψη που θεωρούσε την παιδεία με θεολογικό υπόβαθρο όπως συνηγορεί και ο Καβαρνός<sup>93</sup> (Cavarnos, 2000).

Σχετικά με το ζήτημα αυτό δεν είναι άσχετη η αναφορά στο σημειωτικό τρίγωνο Ogden & Richards (που είναι το ίδιο με του Αριστοτέλη) γιατί και γι' αυτόν όπως και τον Αριστοτέλη, η δημιουργία νοήματος (των συμβόλων για παράδειγμα στη γλώσσα) πρέπει να μελετάται στο πλαίσιο περιγραφής του συμβόλου ως να έχει κάποιο ουσιώδες αναφορικό νόημα και όχι

---

<sup>92</sup> «Στο μέτρο που τα σημεία αποκτούν σειρά (order) σε μια [γνωστική] δύναμη, χωρίζονται σε τυπικά και λειτουργικά σημεία· όσο όμως τα σημεία αποκτούν σειρά σε σχέση με κάτι που σημειοδοτείται διαχωρίζονται ανάλογα με τη σειρά αυτής της γνώσης σε φυσικά (natural), ορισμένα (stipulated) και customary (τυπικά). Ένα τυπικό σημείο είναι η τυπική συνειδητοποίηση η οποία αναπαριστά το ίδιο, όχι με τη μεσολάβηση κάποιου άλλου. Ένα λειτουργικό σημείο είναι κάποιο το οποίο αναπαριστά κάτι άλλο από το ίδιο από μια προηγούμενη γνώση του ιδίου ως ένα αντικείμενο, όπως η πατημασιά ενός βοδιού αναπαριστά ένα βόδι. Και αυτός ο ορισμός δίνεται για τα σημεία γενικά. Ένα φυσικό σημείο είναι αυτό που αναπαριστά από τη φύση ενός πράγματος, ανεξάρτητα της όποιας αποσαφήνισης (stipulation) και εθίμου-συνήθειας (custom) και έτσι αναπαριστά το ίδιο για όλα όπως ο καπνός σημειοδοτεί τη φωτιά που καίει. Ένα ορισμένο (stipulated) σημείο αναπαριστά κάτι που οφείλεται στην επιβολή από μια κοινότητα όπως η γλωσσική έκφραση «άνθρωπος». Ένα συμβατικό (customary) σημείο αναπαριστά κάτι από τη χρήση και μόνο όπως όποια κοινοτική επιβολή όπως ότι οι πετσέτες στο τραπέζι σημειοδοτούν ένα γεύμα»(Deely, 1985).

<sup>93</sup> Αναφέρει για παράδειγμα ο Καβαρνός τις παραινέσεις του Μ. Βασιλείου προς τους νέους προτρέποντας τους να διδάσκονται από τα Ελληνικά Γράμματα ωστόσο έχοντας υπόψη πρώτα την προσήλωση του Χριστιανισμού προς τον άλλο (otherworldly) κόσμο ο οποίος βλέπει την παρούσα ζωή σε σχέση με τη ζωή μετά τον θάνατο (Cavarnos, 1968: 23).

να μελετούνται οι λέξεις (τα σύμβολα) καθ' αυτά απλώς σύμφωνα με κάποια γνώμη και το τι σημαίνουν βάση ατομικών νοημάτων<sup>94</sup>.

Για τον Καβαρνό πάντως αυτό που τονίζεται για τη βυζαντινή τέχνη (1953: 4) είναι η προτεραιότητα όπως αναφέρει για τις σχέσεις που ένα ευαισθητοποιημένο αισθητικά άτομο παίρνει προς τις εγγενείς ποιότητες που εκφράζουν οι δύο κατηγορίες που προτείνει ο Μιχελής· το υψηλό (sublime) και όμορφο (beautiful) που ο ίδιος τις ανάγει στην εσωτερική (inner) και εξωτερική (outer) ομορφιά. Υπό αυτή την έννοια ο Καβαρνός ξεπερνά το πρόβλημα της αναφορικότητας και γι' αυτόν είναι αρκετή η αναγνώριση της αξίας μάλλον της βυζαντινής τέχνης παρά απλώς ο ορισμός της, κάτι όμως που και σύμφωνα με τις αναφορές που προηγήθηκαν, σύμφωνα και με το σχήμα 4.4 είναι ένας τρόπος που απαιτεί μια ιδιαίτερη κίνηση απαραίτητη από μέρους του *relatum* (τον θεατή της εικόνας/των εικόνων) σε αντίθεση με τη Λατινική σκέψη αντίληψης των σχέσεων και των σημείων.

Αν θεωρήσουμε ακόμα τη θέση της βυζαντινής φιλοσοφίας για την εικόνα (Ζωγραφίδης, 1997), το βασικό ζήτημα για την ομοιότητα «...το έσχατο κριτήριο της ομοιότητας είναι η επίτευξη του σκοπού της: Να επιτρέπει στο θεατή να αναγνωρίζει το πρότυπο και την εικόνα. Προσφέρει τα δύο άκρα που ορίζουν το πεδίο ερμηνείας της εικόνας και γι' αυτό είναι σημαντική: αναγνωρίζει και ταυτίζει το πρότυπο στην εικόνα και ταυτοχρόνως τα διακρίνει. Αν υπερβεί τα δύο άκρα, ελέγχεται ως αποτυχημένη» (259). Στο σχήμα 4.4 στο ένα άκρο βρίσκονται οι δύο ποιότητες «ερυθρότητα» και «τύπος χρώματος μπλε» και στο άλλο άκρο το αναφερόμενο αλλά και το πρότυπο. Μεταξύ βρίσκεται το υπόβαθρο σχέσης των σημείων.

Η λειτουργία της ομοιότητας όπως αναφέρει ο Ζωγραφίδης επιτρέπει τη δυνατότητα του συσχετισμού εικόνας - προτύπου που είναι και η πρώτη περίπτωση από τα παραδείγματα που αναφέρει ο Καβαρνός για τις σχέσεις στην τέχνη στον Θωμισμό, αλλά και η περίπτωση που προσδιορίζει τη σχέση του θεατή (*relatum*) με το πρότυπο όπως η σχέση τεχνουργήματος-

---

<sup>94</sup> «Όπως προχωράμε να μελετήσουμε τις συνθήκες της επικοινωνίας θα δούμε γιατί όποιο συμβολικό σύστημα το οποίο είναι σε μια γενική χρήση είναι εκθετιμένο στην ημιτέλεια και τη δυσλειτουργία. Έτσι όμως αν το γλωσσικό σύνολο είναι επισφαλές, είναι απαραίτητο κάτι άλλο, ούτε κάποιο άλλο ολοκληρωμένο σύστημα απαραίτητα επιλύει προβλήματα...Δεν είναι πάντα απαραίτητο νέες λέξεις αυτές που χρειαζόμαστε, αλλά κάποιο τρόπο για τον έλεγχο τους ως συμβόλων, ως κάποιο μέσο να ανακαλύψουμε σε τι στον κόσμο ή σε κάποια κατάσταση αναφέρονται, σε αυτό μια κατάλληλη θεωρία ορισμού (definition) θα βοηθούσε» (Ogden & Richards, 1923: 19).

καλλιτέχνη στον Θωμισμό που αναφέρει ο Καβαρνός. Για την πρώτη περίπτωση, η γνώση του πρωτότυπου είναι σημαντική και αφορά το συμβολισμό μιας πραγματικότητας ή ιδέας, κάτι που αποτελεί το πρώτο επίπεδο νοήματος, ενώ για τη δεύτερη περίπτωση, το «δεύτερο νόημα» είναι το «εσωτερικό» «η έκφραση σημασιών, ιδεών, αξιών, συναισθημάτων ενός καλλιτέχνη και μιας κοινότητας (Ζωγραφίδης, 1997: 273). Σε αυτό το θέμα η βυζαντινή αισθητική και ο Morris σχεδόν συμπίπτουν<sup>95</sup> αφού ο Morris διακρίνει ένα διπλό νόημα τόσο στην ύπαρξη του διερμηνευομένου (interpretant) αλλά και της σημασίας (της αξίας του) του.

Η λειτουργία της εικόνας όπως και στον Morris, αν και δεν μιλά για πρότυπα εικόνων ο ίδιος, συμβαίνει με τρόπο που κοινά στοιχεία προτύπου (referent) και εικόνας συμπίπτουν με κάποιο κοινό στοιχείο και τα οποία ενσωματώνονται στην εικόνα<sup>96</sup>. Στην περίπτωση με το έργο του Morris έχουμε ενσωμάτωση ποιοτήτων (αξιών) που αφορούν τα αντικείμενα τέχνης όπου pláθονται σε αυτά στοιχεία αξιών της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Για την περίπτωση της βυζαντινής τέχνης η ενσωμάτωση επιγραφών στα Βυζαντινά έργα τέχνης έχει επίσης σημασία (Michelis, 1967) γιατί εκτός του ότι κάνει πιο εύκολη την αναφορικότητα στην τέχνη, παρά μόνο με την εικονικότητα των αξιών στην τέχνη όπως θεωρείται από τον Morris, η βυζαντινή τέχνη έχει έτσι δογματική και διδακτική σημασία<sup>97</sup>. Στις εικόνες τα στοιχεία αυτά (γλωσσικά αλλά και μη γλωσσικά) ενσωματώνονται συνολικά επιτρέποντας την αναγνωσιμότητα και ταυτοποίηση των εικόνων.

Ο Ζωγραφίδης αναφέρει ότι με την ομοιότητα, η πρόσδοση κοινών στοιχείων στην εικόνα με αυτά του προτύπου (αναφερόμενου) «δεν είναι μια ουδέτερη διαδικασία και εκ των υστέρων διαπίστωση κοινών στοιχείων, αλλά μια προσομοίωση: η εικόνα κατασκευάζεται ώστε να

---

<sup>95</sup> Ο Morris αναφέρει ότι τα σημεία στην τέχνη που εμφανίζονται στην αισθητική αντίληψη δεν χρειάζεται να είναι εικονικά, δεν χρειάζεται να περιορίζονται σε κάποια μονή διάσταση της σημασιοδότησης (όπως την αποτιμητική) και δεν χρειάζεται να τους δίνεται κάποια πρωτεύουσα χρήση (όπως η αξιολογική) (Morris, 1964: 73).

<sup>96</sup> «Στην εικόνα εν γένει ενσωματώνονται σημαίνοντα στοιχεία, τυποποιημένα και αναγνωρίσιμα, που δηλώνουν την ταυτότητα της»(Ζωγραφίδης, 1997: 260).

<sup>97</sup> Ο Ζωγραφίδης αναφέρεται στην αναγκαιότητα των επιγραφών, ονομάτων και φράσεων σε Βυζαντινές εικόνες. Κυρίως όμως, «Το όνομα επιτρέπει σε κάθε (πιθανώς μη μυημένο) θεατή να ελέγξει την ορθότητα ερμηνείας του και αποτρέπει κάθε λανθασμένη αναγωγή». (1997: 255). Αναφέρονται και ως δείκτες και θεωρούνται υποβοηθητικές στη διαδικασία της προσομοίωσης χαρακτηριστικών του πρότυπου με την εικόνα.

έχει όμοιες ιδιότητες με το πρότυπο» (Ζωγραφίδης, 1997: 260). Στο επίπεδο ακόμα σχέσης τεχνουργήματος-καλλιτέχνη, ή τεχνουργήματος-θεατή, η ομοιότητα εικόνας-προτύπου «ανάγεται στην ομοιότητα που και τα δύο προκαλούν στο θεατή». Είναι όμως η ομοιότητα και η εικόνα αναγνωρίσιμες από τους θεατές; Ο Ζωγραφίδης παραπέμπει στη δυνατότητα επίκλησης του ερμηνευτικού κύκλου των εικόνων: «ο θεατής γνωρίζει το πρότυπο προκειμένου να ταυτίσει την εικόνα ως εικόνα του» (1997: 260). Η δυνατότητα της προσομοίωσης αναφέρεται ότι εφαρμόζεται στις Βυζαντινές εικόνες καθ' αυτές με τις τεχνικές της βυζαντινής τέχνης, το ερώτημα όμως είναι αν είναι εφικτή και μια διαδικασία προσομοίωσης μεταξύ των θεατών και των εικόνων. Τι μπορεί απαιτεί η δεύτερη περίπτωση; Στην περίπτωση του παραδείγματος (σχήμα 4.4) έχουμε για παράδειγμα τις ποιότητες «ερυθρότητα» που ενσωματώνεται στο μάτι του Χριστού «η ανθρώπινη του φύση» και η ποιότητα «χρώμα τύπου μπλε» που ενσωματώνει στον χιτώνα του την Θεία του φύση. Είναι όμως τα στοιχεία αυτά αναγνωρίσιμα από τους θεατές της εικόνας του Χριστού οδηγώντας έτσι και στην ταυτοποίηση τους σε σχέση με το πρότυπο (αναφερόμενο της εικόνας);

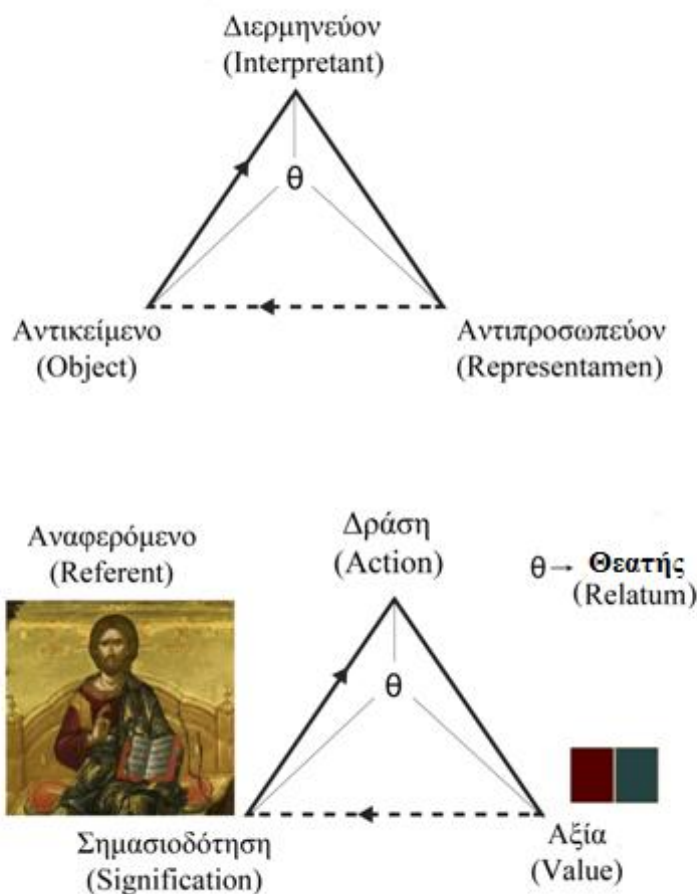
Σχετικά με το ζήτημα της προσομοίωσης της εικόνας με το πρότυπο (referent) πιστεύουμε ότι σε ό,τι αφορά τους εκπαιδευτικούς στόχους μιας διαδικασίας η οποία μπορεί να περιλάβει τις διαδικασίες σημείων που περιγράφηκαν σύμφωνα με τους Peirce-Morris αλλά και το «Ελληνικό παράδειγμα», μια διαδικασία μπορεί να αναληφθεί ως προς την ερμηνεία των εικόνων σύμφωνα και με τους τρεις ερμηνευτικούς κύκλους των εικόνων που αναφέρθηκαν προηγουμένως.

Αναφορικά όμως με το δεύτερο επίπεδο νοήματος των εικόνων το πρόβλημα επαφίεται αποκλειστικά στο θεατή/θεατές (relatum/s). Η ομοιότητα εικόνας-προτύπου αφού δοθεί στους θεατές, καθώς ανάγεται σε ομοιότητες των νοητικών παραστάσεων που προκαλούν στους θεατές, αφού εξηγηθεί η προσομοίωση των χαρακτηριστικών που προσδίδουν ομοιότητα από την σχέση προτύπου (referent) - εικόνας, εν συνεχεία απαιτείται κάποιου είδους προσομοίωση artifact-artificer/θεατή.

Σε αυτή την περίπτωση θα λέγαμε ότι αφού το πρότυπο έχει κάτι κοινό από τα κοινά νοήματα και αξίες που αντιλαμβάνεται στη ζωή του ο θεατής, όπως για παράδειγμα για την ανθρώπινη φύση Χριστού, ο θεατής θεωρείται ότι μπορεί να αντιληφθεί εύκολα τη σημασία ερυθρότητα ως αίμα / θυσία, όπως και για την ουράνια φύση του Χριστού τη σημασία του ουρανού συνδεδεμένη με κάτι το Θείο και «υψηλό». Αυτό που ζητείται όμως από το θεατή

είναι μια κίνηση που προϋποθέτει την ίδια την *προσομοίωση* του ίδιου του θεατή ως σημείου του ίδιου όπως αναφέρθηκε προηγουμένως και με τον Peirce.

Σε σχέση έτσι με το δεύτερο νόημα, δηλαδή την αξία της εικόνας, θα πρέπει να συμφωνήσει με το εσωτερικό στοιχείο, στην έκφραση των αξιών και συναισθημάτων ενός καλλιτέχνη αλλά και μια κοινότητας με μια όμως ισότιμη μεταχείριση και συμπεριφορά (Ζωγραφίδης, 1997: 258). Για να υπάρχει όμως η ομοιότητα αυτού του είδους, δηλαδή μεταξύ τεχνουργήματος-θεατή, θα πρέπει να υπάρχει ή να δημιουργηθεί κάποια σχέση ουσιαστικής ομοιότητας διότι η απλή αναγνώριση του προτύπου με τη διάνοηση δεν θα ήταν αρκετή. Η σχέση λοιπόν αυτή θα πρέπει να μοιράζεται κάποιο/α κοινά χαρακτηριστικά για να υπάρχει μεταξύ των δύο μερών της σχέσης μια πραγματική-ουσιαστική σχέση σε επίπεδο ύπαρξης. Σε θεολογικό επίπεδο αν μας επιτρέπεται ο συλλογισμός, θα πρέπει για παράδειγμα ο θεατής να μοιράζεται ή να αποκτήσει την αξία της θυσίας (κόκκινο μιάτιο του Χριστού) και να πιστεύει στην προσδοκία της θέωσης (μπλέ χιτώνας του Χριστού).



Σχήμα 4.4.

## 5 Σχεδιάζοντας (De-signing) ένα εικονικό μουσείο βυζαντινής τέχνης: Μια πολιτιστική σημειωτική, σημειωτική-αισθητική προσέγγιση για ένα έργο εικονικής κληρονομιάς: Μέρος Α – Οι σημειωτικές βάσεις της μεθοδολογίας εργασίας

### Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο παρουσιάζεται ένα ολοκληρωμένο πλαίσιο μελέτης που εφαρμόζεται με στόχο το σχεδιασμό και την αξιολόγηση ενός εικονικού μουσείου βυζαντινής τέχνης που συνδυάζει τα θεωρούμενα πεδία της σημειωτικής, του VH και της βυζαντινής τέχνης. Για το σκοπό αυτό επινοήθηκε ένα ανεπτυγμένο σημειωτικό μοντέλο, η Περίπτωση μελέτης Σημειόσφαιρα (Case study Semiosphere) συνθέτοντας αρχές από το θεωρητικό υπόβαθρο δικαιολογώντας τη γενική μεθοδολογία σχεδιασμού και αξιολόγησης που ακολουθείται.

Η προσέγγιση έχει θεωρητικές προεκτάσεις στην κατανόηση του σημαντικού ρόλου που μπορεί να διαδραματίσει η τεχνολογία στην προώθηση μιας *ολοκληρωτικής* (consummatory) αισθητικής εμπειρίας για τη βυζαντινή τέχνη σε εικονικά περιβάλλοντα που θεωρείται ότι θα συμπληρώνει την εμπειρία από την παραδοσιακή βυζαντινή τέχνη.

Το μέρος Α της εργασίας παρουσιάζει την ανάπτυξη του σημειωτικού υπόβαθρου πριν από την παρουσίαση του εφαρμοσμένου μέρους και της προσέγγισης που ακολουθείται για το σχεδιασμό και την αξιολόγηση VH για τη βυζαντινή τέχνη, εργασία ή οποία ολοκληρώνεται στο Μέρος Β. Ο τελικός στόχος της προτεινόμενης προσέγγισης στοχεύει στην υποστήριξη μιας ουσιαστικής ερμηνείας, βοηθώντας την προώθηση και παράλληλα την αναβάθμιση της αξίας (significance) των εκθεμάτων του εικονικού μουσείου σε πιθανούς διερμηνείς / χρήστες / επισκέπτες.

Ο απώτερος στόχος της εργασίας είναι να υιοθετηθεί μια προσέγγιση βασισμένη στη σημειωτική για το σχεδιασμό ενός εικονικού μουσείου βυζαντινής τέχνης κατάλληλο για να αποδώσει το νόημα και την αξία των εκτιθέμενων αντικειμένων στους υποψήφιους χρήστες-επισκέπτες μέσα από το πεδίο εικονική κληρονομιά (VH). Για τους Jeffrey Jacobsen και Lynn Holden (2007), η εικονική κληρονομιά ορίζεται ως «η χρήση των ηλεκτρονικών μέσων για την αναδημιουργία ή την ερμηνεία του πολιτισμού και των πολιτιστικών αντικειμένων

όπως είναι σήμερα ή όπως μπορεί να ήταν στο παρελθόν» (Jacobsen & Holden, 2007: 55). Η βασική καινοτομία της εργασίας προέρχεται μέσα από θεώρηση της σημειωτικής (δηλαδή, τη μελέτη των σημείων και των διαδικασιών των σημείων) όπως εφαρμόζεται στον τομέα VH με στόχο την ενίσχυση του νοήματος των εικονικών πολιτιστικών αντικειμένων. Οι λεπτομέρειες του προβλήματος έχουν φιλοσοφικές προεκτάσεις στους τομείς θεωρία της βυζαντινής τέχνης, σημειωτική, και VH.

Η σημειωτική είναι το θεωρητικό πεδίο που ασχολείται με τη μελέτη των σημείων στη φύση ή διάφορα τεχνητά συστήματα μελετώντας τις λειτουργίες τους σαν στοιχεία διάφορων συστημάτων επικοινωνίας και σημειοδότησης. Η σημειωτική θεωρία ως βάση για την ερμηνεία εικονικών πολιτιστικών αντικειμένων βασίζεται στην ιδέα ότι επιπρόσθετα με την απλή αισθητηριακή αντίληψη, η αξία των αντικειμένων σε ένα εικονικό κόσμο μπορεί να επικοινωνείται με σημεία και διαδικασίες σημείων. Η ανάλυση της παραγωγής νοήματος είναι ο πρωταρχικός στόχος της σημειωτικής.

Πιο συγκεκριμένα, στην εργασία, η πολιτιστική σημειωτική και η σημειωτική αισθητική χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό για να εξεταστεί το πρόβλημα της ερμηνείας βυζαντινής τέχνης στο VH, προκειμένου να σημειοδοτηθούν τα νοήματα της σε μια σχεδιαστική - design διαδικασία και η προώθηση της σημασίας της (significance-value) στους θεατές μαζί με ειδικές τεχνικές αποτίμησης - αξιολόγησης (e-valuation). Η βυζαντινή τέχνη είναι μια θρησκευτική μορφή τέχνης όπου το νόημα (meaning) και η αξία της (value-significance) εξαρτώνται από τη συμβολική διάσταση που της προσδίδει ο βυζαντινός πολιτισμός και η θεμελιώδης διαδικασία της σημείωσης: δηλαδή της αλληλεπίδρασης του σημείου (sign), του αντικειμένου (object) που σημειοδοτείται και του διερμηνεύοντος (interpretant).

Από την άλλη, το VH, συνεπάγεται εξ ορισμού την αναπαράσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς με τρόπο που να παρέχει καθαρά νοήματα στο κοινό. Μέσα από το θεωρητικό υπόβαθρο που αναπτύσσεται για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης, το σημειωτικό μοντέλο που ονομάζεται η μελέτη περίπτωσης semiosphere επινοήθηκε προκειμένου να βοηθήσει τη διαδικασία σχεδιασμού η οποία αναλύεται πιο ειδικά στο Μέρος Β όπου καλύπτεται η εφαρμοσμένη διάσταση της σημειωτικής προσέγγισης.

Η αρχιτεκτονική της περίπτωσης μελέτης σημειόσφαιρας επιτρέπει την υιοθέτηση και το συνδυασμό των ακόλουθων σημειωτικών στοιχείων: τη σημειόσφαιρα (semiosphere), μια έννοια που προτάθηκε για πρώτη φορά από τον Yuri Lotman (2005), τη θεωρία σημείων του

Charles S. Peirce (1935) και τη σημειωτική αισθητική θεωρία του Charles W. Morris (1971). Η τελευταία περιλαμβάνει θέματα από τη θεωρία αξίας του ίδιου, δημιουργώντας ένα συνδυασμένο σημειωτικό μοντέλο το οποίο καθοδηγεί την προτεινόμενη μεθοδολογία σχεδιασμού και αξιολόγησης (*de-sign, e-valuation*). Κατά τη διάρκεια της θεωρητικής συζήτησης, υποδεικνύεται πώς η περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα (το ανεπτυγμένο σημειωτικό μοντέλο) γενικεύει και επεξηγεί θεμελιώδεις αρχές της σημειωτικής.

Λαμβάνοντας υπόψη τις επιπτώσεις από τις συνδυασμένες θεωρίες, βήμα προς βήμα, εξηγείται πως η σχέση ανάμεσα σε σημεία και αξίες παίρνει μια θεμελιώδη θέση στη θεωρία. Μέσα από το προτεινόμενο εννοιολογικό πλαίσιο, οι τελικοί σχεδιαστικοί στόχοι *de-sign* και *e-valuation* αποκαλύπτονται σε αντιπαραβολή σε μια σύνθετη λειτουργία των σημείων καθοδηγούμενη από τους σημειωτικούς μηχανισμούς της σημειόσφαιρας.

## 5.1 Πολιτιστική σημειωτική και η έννοια της σημειόσφαιρας

Η Πολιτιστική σημειωτική (*cultural semiotics*) είναι μια ερευνητική περιοχή της σημειωτικής θεωρίας που προσπαθεί να αναλύσει τον πολιτισμό από συμβολική άποψη. Οι πτυχές του πολιτισμού όπως η φυσική γλώσσα, η τέχνη είτε η θρησκεία (συμπεριλαμβανομένων κειμένων τους) λαμβάνονται ως συστήματα σημείων που μπορούν να μελετηθούν σε σχέση με τα νοήματα που παράγουν. Ο Yuri Lotman και άλλοι θεωρητικοί από τη λεγόμενη σχολή Tartu ανέπτυξαν μια πολυδιάστατη μέθοδο πολιτιστικής ανάλυσης συστηματοποιώντας προηγούμενες θεωρίες της σημειωτικής, μελετώντας τις πολυπλοκότητες των διαδικασιών σημείων και τη λειτουργία των κειμένων στα πολιτιστικά συστήματα σημείων (Lotman, Uspenskij, Ivanov & Pjatigorskij, 1975). Η σημειόσφαιρα (*semiosphere*) είναι μία από τις βασικές έννοιες στην πολιτιστική σημειωτική που επιτρέπει την κατανόηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ διαφορετικών συστημάτων σημείων αλλά και του ρόλου των σημείων και των κειμένων με ολοκληρωμένο τρόπο, λαμβάνοντας υπόψη τόσο το μέρος και το όλον (Lotman, 2005).

Ο Lotman (1990) ορίζει τη σημειόσφαιρα ως το «σημειωτικό χώρο αναγκαίο για την ύπαρξη και τη λειτουργία των γλωσσών, όχι το σύνολο των διαφορετικών γλωσσών» (123), κάτι που σημαίνει ότι η σημειόσφαιρα δεν είναι μόνο το αποτέλεσμα, αλλά και η προϋπόθεση για την ανάπτυξη της πολιτισμού, όπου διάφορα συστήματα επικοινωνίας (γλώσσες, αλλά δεν είναι μόνο οι φυσικές γλώσσες) λειτουργούν συνεχώς από την αλληλεπίδραση με το «σημειωτικό



χώρο του πολιτισμού» (Chang, 2003). Αποτελεί ενδιαφέρον ότι ο Lotman συλλαμβάνει την έννοια της σημειόσφαιρας ως μουσείο συμπεριλαμβανομένων των τεχνουργημάτων της και τους επισκέπτες του, μια αλληγορία η οποία δεδομένης της προτεινόμενης προσέγγισης με το σημειωτικό υπόβαθρο και τον κατάλληλο χειρισμό των εικονικών τεχνολογιών στο VH ευθυγραμμίζεται ειδικά με τον αντικειμενικό στόχο της εργασίας για τη δημιουργία ενός εικονικού μουσείου. Ο Lotman αναφέρει:

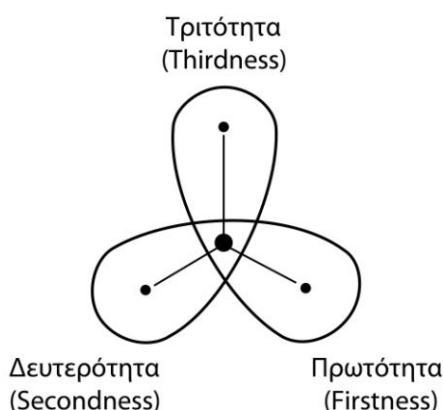
«Φανταστείτε ένα δωμάτιο σε ένα μουσείο, όπου τα εκθέματα από διάφορες εποχές εκθέτονται σε διαφορετικές προθήκες, με κείμενα σε γνωστές και άγνωστες γλώσσες, καθώς και οδηγίες για την αποκρυπτογράφηση τους, μαζί με επεξηγηματικά κείμενα δημιουργούμενα από οδηγούς που χαρτογραφούν τις απαραίτητες διαδρομές και κανόνες συμπεριφοράς για τους επισκέπτες. Αν βάλουμε σε εκείνο το δωμάτιο ακόμα περισσότερους επισκέπτες, με τους δικούς τους σημειωτικούς κόσμους, τότε θα αρχίσουμε να αποκτούμε κάτι που μοιάζει με την εικόνα της σημειόσφαιρας». (Lotman, 2005: 213-14).

Η σημειόσφαιρα είναι μια θεμελιώδης έννοια που χρησιμοποιείται ως βάση για την προσέγγιση που υιοθετείται στην εργασία μας και εκπληρώνει τη σύλληψη του σημειωτικού μοντέλου της εργασίας με το όνομα περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα, κατάλληλη για την εισαγωγή τους αναγνώστες στο σημειωτικό προσανατολισμό της έρευνας και σε σημαντικές σημειωτική αρχές. Η περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα καθορίζει τη διασύνδεση μεταξύ ετερογενών συστημάτων σημείων ή γλωσσών που περιέχουν διάφορες σημειωτικές οντότητες: 1) τεχνουργήματα του πολιτισμού (πολιτιστικά αντικείμενα, καλλιτεχνικά κείμενα), 2) τεχνολογίες (ψηφιακές, εικονικές τεχνολογίες) και 3) τα μυαλά (minds) των συμμετεχόντων (διερμηνείς- αξιολογητές).

Με δεδομένο το πείραμα αξιολόγησης στο VH που αναλαμβάνεται στο πλαίσιο της διαδικασίας σχεδιασμού του εικονικού μουσείου, η περιπτωσιολογική μελέτη σημειόσφαιρας βασίζεται παράλληλα σε μια αναλογία που συνδέεται με τη θεωρία σημείων Peirce και τις κατηγορίες Πρωτότητα (Firstness) , Δευτερότητα (Secondness) και Τριτότητα (Thirdness) (Σχήμα 5.1) (Voutounos & Lanitis, 2016a):

- Πρωτότητα (Firstness): τεχνουργήματα πολιτισμού (πολιτιστικά αντικείμενα, καλλιτεχνικά έργα)
- Δευτερότητα (Secondness): τεχνολογίες (τεχνολογίες εικονικής πραγματικότητας, ψηφιακά μέσα)

- Τριτότητα (Thirdness): μυαλά των συμμετεχόντων (διερμηνείς - αξιολογητές)



Σχήμα 5.1: Η σημειόσφαιρα με τις κατηγορίες Peirce

## 5.2 Περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα και πολιτιστικά σημειωτικά κριτήρια σχεδιασμού

Λαμβάνοντας υπόψη το λεγόμενο σημειωτικό χώρο του πολιτισμού (semiotic space of culture), η συσχέτιση των σημειωτικών οντοτήτων ή συστημάτων σημείων θεωρούνται σε αυτόν σε αναλογία με τις κατηγορίες σημείων Peirce. Πρόκειται για ένα χώρο αμείωτο (irreducible) σε δυαδικές σχέσεις. Μια αυθεντική συσχέτιση πρέπει να περιλαμβάνει τις τρεις κατηγορίες ταυτόχρονα ώστε να υπάρχουν αυθεντικά σημεία που να αποδίδουν το ουσιαστικό νόημα και μια ολοκληρωτική αισθητική εμπειρία των σημείων (στην περίπτωση μας σημείων του βυζαντινού πολιτισμού και τέχνης).

Οι ευθείες γραμμές που συνδέουν τα κέντρα των τριών συστημάτων απεικονίζουν την αρχή της *διαλογικότητας* (dialogism) και οι περιστροφικές γραμμές απεικονίζουν τα *όρια* (boundaries). Είναι σημαντικό ότι η χωρική κατανομή των τριών συστημάτων καταλαμβάνει τις περιοχές εκείνες που εκπροσωπούνται μέσα στις «γραμμές στροβιλισμού», ενώ το όριο (boundary) της σημειόσφαιρας καταλαμβάνει συνολικά τη γύρω περιοχή της σημειόσφαιρας. Με την απεικόνιση των διασταυρούμενων ορίων των τριών συστημάτων και το συνολικό όριο της περίπτωσης μελέτης σημειόσφαιρας, η μετάφραση (translation) των σημείων και της ανταλλαγής πληροφοριών μεταξύ των διασυνδεδεμένων συστημάτων πραγματοποιείται από την υπέρβαση των εσωτερικών ορίων, δίνοντας νόημα και διασφαλίζοντας τη διαλογική (dialogic) ανταλλαγή.

Η *διαλογικότητα* (dialogism) είναι η κύρια μεθοδολογική αρχή η οποία διαπραγματεύεται τη διαλογική διαδικασία μεταξύ ετερογενών σημειωτικών συστημάτων, όλη τη συμπεριφορά της σημειόσφαιρας και τα αποτελέσματά της. Είναι μια πολύ σημαντική αρχή για την πολιτιστική σημειωτική, διότι θεωρητικά διέπει τις συνθήκες διαπραγμάτευσης της αναπτυξιακής δυναμικής του πολιτισμού μέσα από τη διαλογική αλληλεπίδραση μεταξύ των διαφόρων συστημάτων, έτσι που η έννοια του πολιτισμού προσεγγίζεται ως μια διαδικασία μιας λειτουργικής ολιστικής συσχέτισης και επικοινωνίας ετερογενών συστημάτων (Torop, 2005).

Η άλλη θεμελιώδης και λειτουργική αρχή που μπορεί να ληφθεί υπόψη είναι η έννοια όριο (boundary). Το όριο ορίζεται ως ο λειτουργικός σημειωτικός μηχανισμός ο οποίος παίζει ένα σημαντικό ρόλο στη μετάφραση πληροφοριών και την οργάνωση της πολιτιστικής επικοινωνίας με το φιλτράρισμα των πληροφοριών και την δημιουργία εδαφικών και ηγεμονικών χαρακτηριστικών με διάφορους τρόπους ή την αποδοχή με επιλεκτικό τρόπο πολιτιστικών επιρροών μεταμορφώνοντας έτσι την ίδια τη σημειόσφαιρα (Torop, 1999).

Για το Lotman, η σημειόσφαιρα αποτελείται από διάφορα επίπεδα, όπως το ίδιο το άτομο, ένα αυτόνομο γλωσσικό κείμενο, ή παγκόσμια σημειωτικές ενότητες, οι οποίες οι ίδιες είναι σημειόσφαιρες που εισάγονται η μία μέσα στην άλλη και είναι όλες έτσι συμμετέχοντες στο διάλογο (σαν μέρη του όλου semiosphere)· είναι επίσης ο χώρος ή το περιβάλλον που συμβαίνει ο διάλογος αυτός (το συνολικό semiosphere) (Lotman, 2005). Σύμφωνα όμως και με την εννοιολόγηση της περίπτωσης μελέτης σημειόσφαιρας στη συγκεκριμένη περίπτωση μελέτης, η μελέτη εξερευνά τη διαπραγμάτευση μεταξύ πολιτιστικού και καλλιτεχνικού περιεχομένου, το εικονικό μέσο και τους διερμηνείς-χρήστες σύμφωνα με τις πολιτιστικές σημειωτικές αρχές. Με βάση επίσης το θεωρητικό υπόβαθρο που προτείνεται της σύγκλισης Lotman-Peirce χρησιμοποιούνται τα ακόλουθα πολιτιστικά σημειωτικά κριτήρια σχεδιασμού και πιθανότητες ως μέρος της διαδικασίας σχεδιασμού ενός πρότυπου εικονικού μουσείου.

- Το σχεδιαζόμενο πρότυπο εικονικό μουσείο αποτελεί μια πολιτιστική μεταφραστική δραστηριότητα (translational activity) που χρειάζεται σημειωτικές οντότητες όπως έργα τέχνης και πολιτιστικά κείμενα, τεχνολογίες VH, και διερμηνείς χρήστες του VH. Όταν ένα σύστημα σημείων λείπει, τότε δεν θα είναι δυνατόν για τα πολιτιστικά κείμενα να «ανοίξουν» για τους χρήστες.

- Τα όρια (boundaries) υποδεικνύουν την ανάγκη να μελετούνται τόσο τα μέρη όσο και η όλη σημειόσφαιρα λαμβάνοντας υπόψη τις απαιτήσεις της διαχείρισης κάθε φορά του περιεχομένου, των τεχνολογιών που χρησιμοποιούνται όπως και τους χρήστες (και τις απαιτήσεις τους) κατά κύριο λόγο μέσα από μια πολιτιστική προοπτική.
- Το εξωτερικό διάστημα της σημειόσφαιρας υποδηλώνει το «μη σημειωτικό ή έξω-σημειωτικό χώρο» (extra-semiotic space) και οι εσωτερικές σημειόσφαιρες «τις φαινομενικά διασυνδεδεμένες σημειόσφαιρες τόσο συμμετέχοντες στο διάλογο (ως μέρος της ολικής σημειόσφαιρας) και ως χώρος διαλόγου (το semiosphere ως όλον)» (Lotman, 2005: 205). Κατά το σχεδιασμό του εικονικού μουσείου επιδιώκουμε μεθόδους δημιουργίας διαλόγου μεταξύ πολιτισμικά ετερογενών αλλά και πολιτισμικά ομοιογενών συστημάτων με την κατάλληλη ωστόσο διαχείριση.
- Η διαλογικότητα δημιουργεί δυνατότητες για την πολιτιστική έκρηξη (cultural explosion) στην semiosphere (Lotman, 2009), δημιουργώντας ένα δυναμικό για θετική πολιτιστική μεταμόρφωση (cultural transformation). Σε αυτό το πλαίσιο, ο χώρος ενός εικονικού περιβάλλοντος στοχεύει να λειτουργήσει ως ένα τεχνολογικό semiosphere, προκαλώντας τη δημιουργία νοήματος από τα παραδοσιακά έργα τέχνης και τη διαπραγμάτευση του βυζαντινού πολιτισμού με νέους τρόπους σε προσαρμογή με νέες πολιτισμικές συνθήκες, στηρίζοντας όμως παράλληλα την συστηματική δομή και παράδοση του.

### 5.3 Οι Κατηγορίες Peirce και η κατηγοριοποίηση των σημείων

Χρησιμοποιώντας το μοντέλο που απεικονίζει τη σημειόσφαιρα (Σχήμα 5.1), μας δίνεται μεγαλύτερη ευελιξία στην ανάλυση των πολιτισμικών φαινομένων και της κατανόησης των διαδικασιών σημείων στις τέχνες. Ο Floyd Merrell (2001a) σχηματοποίησε τη σημειόσφαιρα συνδυάζοντας την με τις κατηγορίες σημείων Peirce την οποία χρησιμοποίησε ως μια συσκευή μοντέλο για τη σημειωτική ανάλυση και ερμηνεία διαφόρων βασικών πτυχών της κουλτούρας της Λατινικής Αμερικής. Συνήθως όμως οι μελετητές αναφέρονται στο μοντέλο ως ένα αφηρημένο πολιτιστικό σημειωτικό χώρο μέσα από τον οποίο αλληλεπιδρούν τα σημεία, τα κείμενα, και οι γλώσσες (Torop, 1999).

Στην περίπτωση μελέτης, φέρνοντας τις κατηγορίες *πρωτότητα*, *δευτερότητα* και *τριτότητα* σε σύγκλιση με τη έννοια σημειόσφαιρα πιστεύεται ότι βοηθά περαιτέρω στην κατανόηση για

το πώς η κατηγορία *πρωτότητα* αντιπροσωπεύει στο προτεινόμενο σημειωτικό σχήμα τον βυζαντινού πολιτισμού και την τέχνη, η *δευτερότητα* την ηλεκτρονική εφαρμογή VH (ή το μέσο VH), και η *τριτότητα* τους διερμηνείς-χρήστες, ώστε περαιτέρω να κατανοηθεί καλύτερα η εφαρμογή της σημειωτικής θεωρίας στο σχεδιασμό και τη μεθοδολογία της αξιολόγησης η οποία αναλύεται στο Μέρος Β της προσέγγισης που ακολουθείται.

Σύμφωνα με την θεωρία σημείων Peirce, το σημείο παίρνει διάφορες μορφές, συμμετέχοντας σε τρεις κατηγορίες: στην πρωτότητα όπου το σημείο είναι *αντιπροσωπεύον* (representamen), στη δευτερότητα αντικείμενο (object) και στην τριτότητα διερμηνεύον interpretant (Merrell 2001b, 28). Η διαδικασία, η οποία θεωρείται ότι είναι μια αμείωτη διαδραστική λειτουργία των σημείων, καλείται σημείωσης (semiosis) ή και δράση των σημείων (action of signs) η οποία υποδεικνύει τη δραστηριότητα των σημείων μέσα σε μια τριαδικές σχέσεις.

Η δομή του σημείου, ως εκ τούτου, λειτουργεί ως μια αμείωτη τριάδα των επιμέρους σημείων μέσα από μια τριαδική διαδικασία σημείωσης που έχει συλληφθεί από τον Peirce ότι βασίζεται σε τρεις σημειωτικές σχέσεις *relata* σύμφωνα με τις ακόλουθες τριχοτομήσεις (trichotomies): το σημείο από μόνο του (σε σχέση με τον εαυτό του), το σημείο σε σχέση με το αντικείμενό του και το σημείο σε σχέση με το διερμηνεύον του (Peirce, 1935: 5.484).

Συνολικά, οι τρεις τριχοτομήσεις περιλαμβάνουν τα ακόλουθα εννέα είδη σημείων: qualisign (ποιόσημο), sinsign (μονόσημο), legisign (νομόσημο), εικόνα (icon), δείκτης (index), σύμβολο (symbol), rheme (ρήμα), dicisign (λεκτόσημο), και επιχείρημα (argument). Τα σημεία κατατάσσονται στις τρεις κατηγορίες: Πρωτότητα, Δευτερότητα και Τριτότητα όπως φαίνεται στον Πίνακα 5.1 (Voutounos & Lanitis, 2016a). Σύμφωνα με τη Smith (1972: 24) παρόμοιος πίνακας με τις κατηγορίες και τα σημεία σχεδιάστηκε από τον Paul Weiss και αναπαράχθηκε από τον Feibleman (1946: 93). Οι ορισμοί για κάθε σημείο (Πίνακας 5.2) περιλαμβάνονται όπως είχαν διατυπωθεί στα συγκεντρωμένα έργα “Collected Papers” του Peirce (1935).

Οι αναγνώστες πρέπει να αναφέρονται στους ορισμούς κάθε σημείου για να κατανοήσουν καλύτερα την εφαρμοστικότητα της θεωρίας Peirce που είναι κεντρικής σημασίας για την προσέγγιση που ακολουθείται. Ο καλύτερος τρόπος για την κατανόηση των σημείων και της ταξινόμησής τους σε κατηγορίες είναι να εξετάζονται όχι μόνο στις μεταξύ τους σχέσεις αλλά και με την παροχή συγκεκριμένων απτών παραδειγμάτων που κάνουν πιο κατανοητή τη διατύπωση (Atkin, 2004). Η μέθοδος αυτή εφαρμόζεται στις ακόλουθες ενότητες καθώς και

στο μέρος Β (με εφαρμοσμένο τρόπο), όπου η προσπάθεια είναι να εξηγηθεί η διασύνδεση των θεωριών που χρησιμοποιούνται (Peirce-Morris-Lotman) δεδομένου του παραδείγματος εργασίας για την αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης στο VH.

Τα σημεία μπορεί να εμφανίζονται είτε ως *γνήσια ή εκφυλισμένα (degenerate)*, ανάλογα με τη συμμετοχή τους σε κατηγορίες ως σημεία λιγότερο ή περισσότερο εκφυλισμένα ή γνήσια σημεία που συμμετέχουν σε τριάδες ατομικών σημείων. Οι πιο γνήσιες τριάδες σημείων στοχεύεται όπως σχεδιάζονται *-de-signed-* με τη βοήθεια των τεχνολογιών VH που συμμετέχουν στην κατηγορία δευτερότητα και με τη χρήση διάφορων τεχνικών με την αξιολόγηση της πολιτιστικής κληρονομιάς που εμφανίζεται φαινομενολογικά στην πρώτη προσλαμβάνουσα της μορφή ως σημεία πρωτότητας. Με το σημειωτικό μοντέλο περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα να αντιστοιχεί στις κατηγορίες σημείων Peirce (Πίνακας 5.1), το νόημα και η αξία των πολιτιστικών-έργων τέχνης λέγεται ότι μπορεί να δημιουργηθεί με την κατάλληλη διαχείριση της εικονικής τεχνολογίας μαζί με τη μελέτη και εφαρμογή ειδικών τεχνικών σχεδιασμού και αξιολόγησης εμπνευσμένη από αυτό.

<b>Κατηγορίες Peirce Peirce's Categories</b>	<b>Σημείο σε σχέση με τον εαυτό του Sign in Relation to Itself</b>	<b>Σημείο σε σχέση με το αντικείμενο του Sign in Relation to</b>	<b>Σημείο σε σχέση με το διερμηνεύον Sign in Relation to its Interpretant</b>
<b>Πρωτότητα, Firstness / Αναπαριστών, Representamen</b>	Ποιόσημο Qualisign (1)	Εικόνα Icon (4)	Ρήμα Rheme (7)
<b>Δευτερότητα, Secondness/ Αντικείμενο, Object</b>	Μονόσημο Sinsign (2)	Ενδείκτης Index (5)	Λεκτόσημο Dicisign (8)
<b>Τριτότητα, Thirdness / Διερμηνεύον, Interpretant</b>	Νομόσημο Legisign (3)	Σύμβολο Symbol (6)	Επιχείρημα Argument (9)

Πίνακας 5.1. Κατηγορίες Peirce, ταξινομήσεις σημείων και σχέσεις σημείων *relata*

<b>Προσότητα / Firstness</b>	<b>Ποιόσημο Qualisign (1):</b>	<p>«Μια ποιότητα που είναι σημείο. Δεν μπορεί να δράσει σαν ένα σημείο εκτός και αν ενσωματωθεί, όμως η ενσωμάτωση αυτή δεν έχει τίποτα να κάνει με το χαρακτήρα του ως σημείο».</p> <p>“A quality that is a sign. It cannot act as a sign until it is embodied; but the embodiment has nothing to do with its character as a sign” (Peirce 1935, 2.244).</p>
	<b>Εικόνα Icon (4):</b>	<p>«Μια εικόνα είναι ένα σημείο το οποίο αναφέρεται στο αντικείμενο το οποίο σημειοδοτεί απλά εξαιτίας χαρακτήρων που έχει το ίδιο και που αποκτά ακριβώς τους ίδιους όταν ένα τέτοιο αντικείμενο υπάρχει στην πραγματικότητα είτε όμως και όχι».</p> <p>“An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses just the same, whether any such object actually exists or not” (2.247).</p>
	<b>Ρήμα Rheme (7):</b>	<p>«Ένα ρήμα είναι ένα σημείο όπου, για το διερμηνεύον του, είναι ένα σημείο ποιοτικής Πιθανότητας, που έτσι γίνεται κατανοητό ως να αναπαριστά αυτό ή το άλλο πιθανό είδος αντικειμένου».</p> <p>“A Rheme is a Sign which, for its Interpretant, is a Sign of qualitative Possibility, that is, is understood as representing such and such a kind of possible object” (2.250).</p>
<b>Δευτερότητα / Secondness</b>	<b>Μονόσημο Sinsign (2):</b>	<p>«Ένα πραγματικό πράγμα ή γεγονός το οποίο είναι σημείο»</p> <p>“An actual existing thing or event which is a sign” (2.245).</p>
	<b>Ενδείκτης Index (5) :</b>	<p>«Ένα σημείο το οποίο αναφέρεται στο αντικείμενο που καταδηλώνει εξαιτίας της πραγματικής επίδρασης από το αντικείμενο του».</p> <p>“A sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object” (2.248).</p>

	<b>Λεκτόσημο Dicisign (8):</b>	«Ένα σημείο το οποίο για το διερμηνεύον του είναι ένα Σημείο πραγματικής ύπαρξης». “A sign which for its Interpretant is a Sign of actual existence” (2.251).
<b>Τριτότητα / Thirdness</b>	<b>Νομόσημο Legisign (3) :</b>	«Ένας νόμος που είναι σημείο. Αυτός ο νόμος συνήθως καθιερώνεται από τους ανθρώπους». “A law that is a sign. This law is usually established by men” (2.246).
	<b>Σύμβολο Symbol (6):</b>	«Ένα σημείο το οποίο καθιερώνει την αναφορά του εξαιτίας ενός νόμου ή γενικού κανόνα ο οποίος προκαλεί το σύμβολο να ερμηνευτεί ως αναφορά σε εκείνο το αντικείμενο». “A sign which establishes reference by virtue of a law or general rule that causes the symbol to be interpreted as referring to that object” (2.249).
	<b>Επιχείρημα Argument (9):</b>	«Ένα σημείο το οποίο, για το διερμηνεύον του, είναι ένα σημείο νόμου». “A Sign which, for its Interpretant, is a Sign of law” (2.252).

Πίνακας 5.2. Ορισμοί 9 ατομικών σημείων Peirce

#### 5.4 Σημειωτική αισθητική και αξία

Μια συχνά παραμελημένη αλλά πολύ σημαντική πτυχή της σημειωτικής θεωρίας είναι η έννοια της αξίας (value) σε συνδυασμό με τη σχέση που λέγεται ότι υπάρχει μεταξύ των σημείων, αξιών και των δράσεων ή αντίστοιχα, η σχέση μεταξύ νοήματος, αξιών και δράσεων. Σύμφωνα με ερμηνευτές της θεωρίας του Peirce, μια σημειωτική αισθητική (semiotic aesthetics) στηρίζεται στον Peirce, ωστόσο, η ανάπτυξη μιας τέτοιας θεωρίας οφειλόταν στην έρευνα του Morris στην αισθητική θεωρία όπου η μελέτη της τέχνης και των ανθρώπινων αξιών εκπονήθηκε με συστηματικό τρόπο τη βοήθεια της σημειωτικής (Hocutt, 1962).

Η σημειωτική αισθητική Morris μπορεί να εφαρμοστεί όχι μόνο στη μελέτη της τέχνης, αλλά και για τη μελέτη των ανθρώπινων αξιών. Τα έργα τέχνης ορίζονται ως διαφορετικοί τύποι σημείων ή συστημάτων σημείων (Morris, 1964), τα οποία ως αισθητικά σημεία μπορούν να



παίζουν ένα ξεχωριστό ρόλο στο να επηρεάσουν την ανθρώπινη συμπεριφορά και να ενεργήσουν στο πλαίσιο μιας «κατάστασης αξίας» (value situation), «κάθε κατάσταση κατά την οποία παρουσιάζεται η προτιμησιακή συμπεριφορά» (Morris, 1964: 18).

Μια σημαντική ιδέα της σημειωτικής αισθητικής Morris, είναι ότι η ερμηνεία αντικειμένων (αντικείμενα - με την ευρεία έννοια του όρου συμπεριλαμβανομένων των έργων τέχνης) εξαρτάται από την προτιμησιακή συμπεριφορά: την αποτίμηση χρηστών των εν λόγω αντικειμένων και καταστάσεων αξίας ή ενεργειών, όπου, στην περίπτωση της τέχνης και καλλιτεχνικών αντικειμένων, το «αισθητικό σημείο σημασιοδοτεί αξίες και τέτοιες αξίες θεωρούνται ως ιδιότητες ενός αντικειμένου ή μιας κατάστασης σχετικής με ένα ενδιαφέρον» (Morris, 1965b, 357).

Τα σημεία για το Morris είναι αντικείμενα που ενεργούν ως ερεθίσματα στη συμπεριφορά, και οι «αξίες ιδιότητες ολοκλήρωσης αντικειμένων ή καταστάσεων αξίας που απαντούν στην ολοκλήρωση πράξεων ενδιαφέροντος» (Morris, 1939: 134). Επιπλέον, σε σύγκριση με το διερμηνεύον (interpretant) Peirce, για τον Morris, το διερμηνεύον ορίζεται και ως «διάθεση αντίδρασης με μια ορισμένη συμπεριφορά λόγω του σημείου» (Morris, 1964: 6) όπως και το είδος της επιρροής (ή πράξης) που το σημείο έχει στον ερμηνευτή (interpreter).

Ο Morris περιγράφει και ταξινομεί τις αξίες που βρίσκονται σε σχέση με την προτιμησιακή συμπεριφορά (1964: 18) ως «conceived» (προσλαμβάνουσες), «objective» (αντικειμενικές) και λειτουργικές (operative) που ορίζονται παράλληλα με τις τριαδικές διακρίσεις - «αξίας» (value), «σημειοδότησης» (signifying), και «δράσης» (action). Η διάκριση *αξία* ταξινομείται επιμέρους στις διαστάσεις: «απόσπαση» (detachment), «επικρατούσα» (dominance), «εξάρτησης» (dependence), και η *σημειοδότηση* στις διαστάσεις «προσδιοριστική» (designative), «καθοδηγητική» (prescriptive) και «αποτιμητική», (appraisive) ενώ η διάκριση *δράση* στις διαστάσεις: «αντιληπτική» (perceptual) «χειριστική» (manipulatory) και «ολοκληρωτική» (consummatory) (Πίνακας 5.3) (Morris, 1964: 18-22).

Για τους σκοπούς της εργασίας βάση και της ανάλυσης που προηγήθηκε, οι ορολογίες Morris συγκρίνονται με τις ορολογίες σημείων Peirce, με κάθε ορολογία από τον Morris να ταιριάζει με τις ορολογίες σημείων Peirce. Πιο συγκεκριμένα, τα *relata* με ορολογίες: «σημείο σε σχέση με τον εαυτό του» (Peirce), συνδυάζεται με τη «διάσταση της αξίας» (Morris), «το σημείο σε σχέση με το αντικείμενό του» (Peirce) με τη «διάσταση σημειοδότησης» (Morris), και το «σημείο σε σχέση με interpretant» (Peirce) με τη «διάσταση δράσης» (Morris). Με τον

τρόπο αυτό, μια ολοκληρωμένη σημειωτική ανάλυση που επεξεργάζεται τη διασύνδεση μεταξύ σημείων και συμπεριφορικών ορολογιών αντίστοιχα στις θεωρίες Peirce και Morris, αποκαλύπτει τη διασύνδεση μεταξύ σημείων-νοήματος και αξιών-δράσεων που διερευνώνται επιπλέον υπό την αιγίδα της θεωρίας της πολιτιστικής σημειωτικής και τις αρχές της.

Περίπτωση μελέτης Σημειόσφαιρα Case study semiosphere	Κατηγορίες Peirce Peirce's Categories	Τύποι Αξιών Types of Values	Σημείο σε σχέση με τον εαυτό του (Sign in Relation to) Itself / Dimension of Value	Σημείο σε σχέση με το αντικείμενο του / Διάσταση Σημασιόδοτης Sign in Relation to Object / Dimension of Signifying	Σημείο σε σχέση με το Διερμηνεύον / Διάσταση Δράσης Sign in Relation to Interpretant / Dimension of Action
	<b>Πρωτότητα Firstness</b>	Προσλαμβάνουσες αξίες Conceived Values	Ποιόσημο (Qualisign) / Απόσπαση (Detachment) (1)	Ομοίωμα (Icon) / Προσδιοριστική (Designative) (4)	Ρήμα (Rheme) / Αντιληπτική (Perceptual) (7)
	<b>Δευτερότητα Secondness</b>	Αντικειμενικές Αξίες Object Values	Μονόσημο (Sinsign) / Επικρατούσα (Dominance) (2)	Δείκτης (Index) / Καθοδηγητική (Prescriptive) (5)	Λεκτόσημο (Dicisign) / Χειριστική (Manipulatory) (8)
	<b>Τριτότητα Thirdness</b>	Λειτουργικές Αξίες Operative Values	Νομόσημο (Legisign) / Εξαρτωμένη (Dependence) (3)	Σύμβολο (Symbol) / Αποτιμητική (Appraisive) (6)	Επιχείρημα (Argument) / Ολοκληρωτική (Consummatory) (9)

Πίνακας 5.3. Peirce και Morris – Συνδυασμένες σημειωτικές ορολογίες Peirce και Morris

## 5.5 Μια σημειωτική ανάλυση τριών «Πορτρέτων»

Μια επεξηγηματική σημειωτική ανάλυση των τριών διαφορετικών περιπτώσεων: 1) «Πορτρέτο χωρίς ονοματοθεσία», 2) «Πορτρέτο με ονοματοθεσία» και 3) «βυζαντινή εικόνα», χρησιμοποιείται ούτως ώστε να υποδειχθεί πως εφαρμόζεται η ορολογία σημείων Peirce σε συνδυασμό με τους συμπεριφορικούς όρους Morris (1964) (Πίνακας 5.3). Τα ακόλουθα παραδείγματα ενισχύουν την ανάλυση που παρουσιάζεται στη μεθοδολογία σχεδιασμού και αξιολόγησης που παρουσιάζεται στο Μέρος Β, επιβεβαιώνοντας την υπόθεση χρήσης των όρων για τους σκοπούς της έρευνας.

Ομοίως, όπως παρουσιάζεται από την Smith στην περιγραφή για μια αισθητική θεωρία που αποδίδεται στον Peirce, παρουσιάζοντας την ταξινόμηση σημείων δείχνοντας πως τα σημεία από εκφυλισμένα, μη ενεργά αναπτύσσονται σε ενεργά πιο γνήσια σημεία (1972), η μελέτη εξετάζει πώς η ορολογία Peirce (Hartshorne & Weiss, 1935) ταυτίζεται με την ορολογία σημείων Morris, έτσι που η σχέση μεταξύ σημείων και νοήματος, αξιών και δράσεων να μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα (βλ. πίνακα 5.3).

Η εργασία Smith περιλαμβάνει μια ανάλυση σημείων σε τριάδες σύμφωνα με τα ακόλουθα παραδείγματα υποδεικνύοντας σημαντικές πτυχές της αισθητικής Peirce που πιστεύεται ότι περιλαμβάνουν αυτό που ονομάζεται «πρωτότητα των αισθητικών σημείων», ιδιότητες που παρουσιάζουν την ανάγκη για μια αντικειμενική αξιολόγηση της τέχνης και αποτίμηση της έννοιας της ομορφιάς (Calabrese, 1994: 146). Το παράδειγμα διασυνδέει θέματα της «αξιολογικής σειράς» (evaluative order) που συνδέουν το σύνολο της Περσιανής φιλοσοφίας με μια «αξιολογική - λειτουργική διάσταση των σημείων» (Pettrilli, 2004). Η θεωρία του Morris όπως εφαρμόζεται στα ακόλουθα παραδείγματα σε συνδυασμό με τη λιγότερο ανεπτυγμένη αλλά με πολλές δυνατότητες αισθητική Peirce όπως κάποιοι μελετητές διατείνονται, ο συνδυασμός αυτός, αποδεικνύεται πολύ χρήσιμος στην παρακάτω ανάλυση λόγω της προσοχής που δίνεται στο αισθητικό σημείο με παράδειγμα τις τέχνες και μια ανεπτυγμένη θεωρία αξίας.

### **Πορτρέτο χωρίς Ονοματοθεσία**

Ένα πορτρέτο χωρίς ονοματοθεσία είναι ένα μονόσημο-εικόνα-ρήμα (sinsign-icon-rheme) (2-4-7) για τον δράστη (actor) (δράστης = θεατής / χρήστης σημείων) ο οποίος βρίσκεται σε μια αντιληπτική κατάσταση. Εδώ το πορτρέτο γίνεται αντιληπτό ως μονόσημο (sinsign), το οποίο σημειώνει «ένα πραγματικό υπάρχον πράγμα ή συμβάν το οποίο είναι ένα σημείο» (Peirce 1935, 2.245), όπου το σημείο από μόνο του παρουσιάζει μόνο μια «ποιοτική δυνατότητα για το διερμηνευόμενο της» (Peirce, 1935: 2.250). Αυτό γιατί για τον ερμηνευτή η απουσία ονόματος δεν καταδηλώνει (denote) το πραγματικό πρόσωπο που απεικονίζεται. Η σημειοδότηση είναι designative (προσδιοριστική) επειδή το πορτρέτο είναι μια εικόνα (Peirce, 1935: 2.247) σε σχέση με το αντικείμενό της (το εικονιζόμενο πρόσωπο), *προσδιοριστική όλων «των ειδών των πραγμάτων που ο δράστης θα συναντήσει»* (Morris, 1964: 22).

Η αξία εδώ είναι *dominance* (επικρατούσα), δεδομένου ότι «ο δράστης πρέπει τώρα να αποκτήσει τον έλεγχο των αντικειμένων στο περιβάλλον που ενεργεί, εξασφαλίζοντας τα και διαμορφώνοντας τα ανάλογα όπως κάθε περίπτωση προϋποθέτει» (Morris, 1964: 22), βρίσκεται όμως ακόμα κοντά στην κατάσταση *απόσπασης*, αφού το πορτρέτο είναι μια εικόνα (icon) σε σχέση με το αντικείμενό της (η εικονιζόμενη μορφή) και ένα ρήμα (rheme) για το διερμηνεύόμενο (interpretant) του. Επειδή όμως είναι προφανής μόνο μια ποιοτική δυνατότητα (αφού στο πορτραίτο δεν υπάρχει ονοματοθεσία) ο δράστης μπορεί να παραμείνει *αποσπασμένος* χωρίς να επηρεάζεται από κάποιο ξένο σημείο ή σύστημα σημείων, διατηρώντας την αυτονομία και ανεξαρτησία του σε μια κατάσταση που περιγράφει η διάσταση αξίας της *απόσπασης*.

### **Πορτρέτο με Πινακίδα**

Όταν το πορτρέτο έχει ονοματοθεσία, τότε είναι ένα μονόσημο-δείκτης-λεκτόσημο (sinsign-index-dicisign) (2-5-8). Κατά πρώτον το πορτρέτο το ίδιο γίνεται αντιληπτό ως ένα μονόσημο (sinsign) (Peirce, 1935: 2.245) αλλά το τελικό σημείο είναι ένα λεκτόσημο (dicisign) για το διερμηνεύόμενο (interpretant) του: «ένα σημείο το οποίο για διερμηνεύόμενο είναι ένα σημείο της πραγματικής του ύπαρξης» (Peirce, 1935: 2.251). Το πορτρέτο διαθέτει μια ονοματοθεσία που δείχνει το πραγματικό πρόσωπο που απεικονίζει. Όντας ένας δείκτης (Peirce, 1935: 2.248), για το λόγο ότι το πορτρέτο έχει όνομα, η σημειοδότηση είναι *καθοδηγητική*. Στο έργο του Morris, τα καθοδηγητικά σημεία «σημαίνουν τις κατάλληλες μορφές δράσης στη δεδομένη κατάσταση» (Morris, 1964: 22).

Σε τέτοιες περιπτώσεις, ο/η δράστης βρίσκεται στη χειριστική κατάσταση δράσης με τη δυνατότητα να πάρει τον έλεγχο του αντικειμένου: «Ο δράστης πρέπει τώρα να παίρνει τον έλεγχο των αντικειμένων στο περιβάλλον του, να εξασφαλίζει και να τα διαχειρίζεται αναλόγως της κατάστασης» (της σημειωτικής κατάστασης) (Morris, 1964: 22). Σε τέτοιες περιπτώσεις σημειοδότησης, η κατάσταση αξίας μπορεί να χαρακτηριστεί ως *επικρατούσα* (*dominance*).

### **Ένα βυζαντινό Πορτρέτο (βυζαντινή εικόνα)**

Μια βυζαντινή εικόνα, που πολλές φορές είναι το πορτρέτο ενός Αγίου πρόσωπου μπορεί να θεωρηθεί ως σημείο νομόσημο-σύμβολο-επιχείρημα (legisign-symbol-argument) (9-6-3). Το σημείο εκλαμβάνεται ως νομόσημο (legisign): «Ένας νόμος που είναι ένα σημείο ... που

δημιουργήθηκε από ανθρώπους» (Peirce 1935, 2.246). (Είναι μια εικόνα της βυζαντινής κουλτούρας διότι έχει ποιοτικά χαρακτηριστικά που το κατατάσσουν ως τέτοιο).

Ερμηνεύεται επίσης ως επιχείρημα (argument): «ένα σημείο το οποίο, για το διερμηνεύον του είναι ένα σημείο του νόμου» (Peirce, 1935: 2.252). Οι βυζαντινές εικόνες απεικονίζουν Άγια πρόσωπα σύμφωνα με το νόμο της θρησκείας-εκκλησίας. Το σημείο είναι επίσης ένα σύμβολο, που δημιουργεί αναφορά «βάσει ενός νόμου ή κανόνα» σε σχέση με το αντικείμενό του (Peirce, 1935: 2.249). Για παράδειγμα, διάφορα είδη των οπτικών στοιχείων στις βυζαντινές εικόνες διέπονται από τους κανόνες: πχ., το κόκκινο χρώμα από το ιμάτιο του Χριστού ερμηνεύεται ως η ανθρώπινη φύση του και το μπλε από τον χιτώνα του ως η θεϊκή του φύση. Αυτά είναι σημεία που λειτουργούν ως επιχειρήματα.

Η σημασία τους σε αυτή τη σημειωτική κατάσταση είναι αποτιμητική (appraisive) δεδομένου ότι τα σημεία σε αυτό το στάδιο είναι *σύμβολα* που «σημειοδοτούν τις ολοκληρωτικές ιδιότητες των αντικειμένων σε σχέση με τις καθοδηγητικές παρορμήσεις» (Morris, 1964: 22). Εδώ ο δράστης θεωρείται ότι βρίσκεται στη λεγόμενη *ολοκληρωτική κατάσταση* (*consummatory state*). Η διάσταση αξίας σε αυτή την κατάσταση δράσης λέγεται ότι είναι κατάσταση αξίας *εξάρτησης* (*dependence*) όπου «ο δράστης θα πρέπει τώρα να αφήσει το επιλεγμένο και εξασφαλισμένο αντικείμενο να ενεργήσει πάνω του» και για αυτό το λόγο «και τα όρια του πρέπει ανάλογα με αυτό να είναι διαπερατά» (Morris, 1964: 22).

## 5.6 Δικαιολογώντας τη μεθοδολογία σχεδιασμού και αξιολόγησης

Σύμφωνα με τη σημειωτική ανάλυση για τα τρία πορτραίτα ο αναγνώστης μπορεί να διακρίνει την ευθυγράμμιση μεταξύ των θεωριών σημείων του Peirce και Morris αλλά και την πολιτιστική σημειωτική. Θα μπορούσαμε ακόμα να πούμε ότι η χρήση από τον Morris του όρου «όριο» (boundary) έχει την ίδια σημασία με την πολιτιστική σημειωτική Lotman διότι συνεπάγεται ένα θεμελιώδη παράγοντα που καθορίζει τις σχέσεις και την αλληλεπίδραση μεταξύ των σημείων και συστημάτων σημείων (semiospheres) σύμφωνα με την ανθρώπινη συμπεριφορά με επιδράσεις σε προσωπικό πεδίο, στην κουλτούρα και στην κοινωνία.

Όπως θα φανεί στην περαιτέρω επεξεργασία του σημειωτικού μοντέλου (μέρος Β), η επίτευξη της *ολοκληρωτικής* αισθητικής εμπειρίας εξαρτάται από τη διασαφήνιση των οριακών συνθηκών για τη σημειόσφαιρα (στη μελέτη το μοντέλο περίπτωση μελέτης

σημειόσφαιρα) που αλλάζει ανάλογα με ατομικές και κοινωνικοπολιτισμικές αντιδράσεις της προτιμησιακής συμπεριφοράς (αποτίμηση-*valuation*) που διακυμαίνεται στις διαστάσεις αξίας: απόσπαση (*detachment*), επικράτηση (*dominance*), και εξαρτωμένη (*dependence*) και που εκφράζεται αναλόγως με την προτιμησιακή συμπεριφορά προς τα σημεία και αντικείμενα του πολιτισμού και των τεχνών, κάτι που υποστηρίζεται ότι μπορεί να μελετηθεί πειραματικά κάτω από την αναπτυχθείσα μεθοδολογία σχεδιασμού και αξιολόγησης με το προτεινόμενο σημειωτικό πλαίσιο εργασίας. Επιπλέον, μια βαθύτερη κατανόηση του ρόλου των αρχών της *διαλογικότητας* (*dialogism*) και του *ορίου* (*boundary*) πιστεύεται ότι μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή στο Μέρος Β σε συνδυασμό μαζί με τις προτεινόμενες συγκλίσεις Peirce και Morris σύμφωνα με τους σημειωτικούς όρους Lotman.

Ακολουθώντας την προτεινόμενη προσέγγιση μπορεί να θεωρηθεί περαιτέρω ο πρακτικός ρόλος του σημειωτικού μοντέλου *περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα* σε σχέση με τη δημιουργία μιας *ολοκληρωτικής* αισθητικής εμπειρίας για τη βυζαντινή τέχνη σε εικονικά περιβάλλοντα, εξετάζοντας λεπτομερέστερα την τρισδιάστατη εκδήλωση δημιουργίας αξιών, σημειοδότησης και δράσεων, μέσα από το αρχικό στάδιο εκδήλωσης των σημείων με τις διαστάσεις αξίας (προσδιοριστική, καθοδηγητική, και αποτιμητική) μέσα από τη συνθετική μελέτη των σχέσεων σύμφωνα με το συνδυασμένο σημειωτικό λεξιλόγιο με τις σημειωτικές ορολογίες όπως παρουσιάζονται στο παράδειγμα των πορτραίτων.

Με τον τρόπο αυτό, ο ρόλος της περίπτωσης μελέτης σημειόσφαιρα στην αλληλεπίδραση του βυζαντινού πολιτισμού και της τέχνης, την εφαρμογή VH και ερμηνευτές-χρήστες είναι μια προσπάθεια να επιτευχθεί, εάν είναι δυνατόν, μια ολοκληρωτική αισθητική εμπειρία της βυζαντινής τέχνης για τους ερμηνευτές-χρήστες. Η κατανόηση του εγχειρήματος παρακίνησε τη μελέτη για το πώς μπορούν να διεξαχθούν πειράματα αξιολόγησης μαζί με το συνδυασμένο σημειωτικό μοντέλο με στόχο τη διατύπωση οδηγιών σχεδιασμού (*design guidelines*) σύμφωνα και με τις σημειωτικές ορολογίες που χρησιμοποιούνται. Η οργάνωση του σχεδιασμού, που ενημερώνεται από το θεωρητικό υπόβαθρο, οδηγεί έτσι όχι μόνο σε μια σημειωτική ανάλυση των αποτελεσμάτων της αξιολόγησης αλλά και σε μια διαδικασία του οπτικού σχεδιασμού και του λειτουργικού μέρους για μια τελική εφαρμογή το πρωτότυπο έργο – ένα εικονικό μουσείο βυζαντινής τέχνης. (Στα πλαίσια μιας πειραματικής απόπειρας εφαρμογής του θεωρητικού μοντέλου έχει ήδη σχεδιαστεί ένα πρότυπο εικονικό μουσείο - βλ. Παράρτημα Α εικόνες 5-8).

## 5.7 Αξιολόγηση για τη βυζαντινή τέχνη. Σκοποί και περιορισμοί στην πειραματική διαδικασία

Το πείραμα αξιολόγησης (evaluation) που διενεργήθηκε σε αυτή την έρευνα, θεωρείται ένα σημαντικό μέρος της συνολικής μεθοδολογίας σχεδιασμού και αξιολόγησης (Voutounos & Lanitis, 2016b). Πρέπει να διευκρινιστεί ότι η αξιολόγηση τριών υπάρχουσών εφαρμογών VH με περιεχόμενο της βυζαντινής τέχνης δεν γίνεται απλά για να αντιμετωπιστούν τεχνικά θέματα αλληλεπίδρασης ανθρώπου-υπολογιστή (HCI) από πλευράς ευχρηστίας της διεπαφής των εφαρμογών, κάτι το οποίο είναι επίσης σημαντικό, αλλά κυρίως για την αντιμετώπιση των αναγκών μιας πολιτιστικής αλλά και σημειοαισθητικής θεωρίας με έμφαση τη διαδικασία σχεδιασμού. Ο προγραμματισμός για κάτι τέτοιο λέγεται ότι είναι σύμφωνος με τη διαχείριση μιας παιδαγωγικής σημασιοδότησης του περιεχομένου της πολιτιστικής κληρονομιάς χρησιμοποιώντας διάφορες διαθέσιμες νέες εικονικές τεχνολογίες μαζί με την εφαρμογή τεχνικών που θα ενημερώνονται από κατευθυντήριες οδηγίες σχεδιασμού.

Για να δημιουργηθεί στους χρήστες μια κατάσταση αισθητικής εμπειρίας ολοκλήρωσης (consummation) για την πολιτιστική κληρονομιά και τα τεχνουργήματα του πολιτισμού για παιδαγωγικούς λόγους, ο σχεδιασμός και η αξιολόγηση στο πειραματικό μέρος της μελέτης επικεντρώθηκε στις δυνατότητες ενίσχυσης της αισθητικής εμπειρίας των συμμετεχόντων αξιολογητών κάτι που επιμελήθηκε ο προγραμματισμός της εργασίας που στήθηκε. Σε αυτό το πλαίσιο, οι αξίες της αναπαριστώμενης πολιτιστικής κληρονομιάς αντιμετωπίζονται σε σχέση με τα γενικά ενδιαφέροντα και τις αξίες των ερμηνευτών-χρηστών των αντικειμένων αυτών. Με το δεδομένο αυτό, η δημιουργία νοήματος και η αξιολόγηση προσεγγίζονται με μια σημειωτική σκοπιά εκλαμβάνοντας τον πολιτισμό και την κουλτούρα ως διαδικασίες δημιουργίας νοήματος με αλληλοσχετισμό σημείων-αξιών, σημειοδότησης και αξιολόγησης.

Ως αποτέλεσμα, η δράση σημείων (action of the signs) ορίζεται με βάση την παιδαγωγική σκοπιά ανάθεσης νοήματος (signification-σημασιοδότηση) και αξίας (significance-σημασία) στα πολιτιστικά αντικείμενα για παιδαγωγικούς και πολιτιστικούς λόγους με στόχο την *μεταμόρφωση (transformation)* του πολιτισμού αλλά και ατόμων σε προσωπικό επίπεδο πνευματικής καλλιέργειας και κουλτούρας. (Στα προηγούμενα κεφάλαια δόθηκε έμφαση στην έννοια μεταμόρφωση η οποία συνδέθηκε ιδιαιτέρως με τις προσδοκίες της φιλοσοφίας του πραγματισμού και της πραγματιστικής αισθητικής όπως επίσης και με θεολογικά στοιχεία). Ασφαλώς η εμπλοκή θεολογικών και ηθικών ζητημάτων στο επίπεδο αυτό και σε

σχέση με τα ζητήματα αναπαράστασης των πολιτιστικών αντικειμένων είναι κάτι που επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό την ασάφεια της έννοιας αισθητική εμπειρία, κουλτούρα, είτε την έννοια *πολιτιστική παρουσία* (cultural presence). Κάποιοι περιορισμοί στο πλαίσιο αυτό σχετικά με την εγκυρότητα των πειραματικών αποτελεσμάτων του πρακτικού μέρους δικαιολογούνται ειδικά από τον ασαφή και δυναμικό χαρακτήρα αυτού που ονομάζουμε κουλτούρα, αισθητική καθώς και τη δυσκολία που γίνεται παραδεκτή στον τομέα VH για την τυποποίηση μεθοδολογιών σχεδίασης και αξιολόγησης (Pujol & Champion, 2012).

Παρ' όλα αυτά, θεωρείται ότι τα όποια προβλήματα μπορούν να αντιμετωπιστούν στην εργασία με την καθοδήγηση παράλληλα της προτεινόμενης πολιτιστικής σημειωτικής μαζί με την αισθητική προσέγγιση (δηλαδή μια πολιτιστική, σημειοαισθητική προσέγγιση για τη βυζαντινή τέχνη). Ακόμα το ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο το οποίο παρουσιάστηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, μπορεί να βοηθήσει εν προκειμένω σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που να καθοδηγείται περισσότερο από την αναγκαιότητα εμβάθυνσης στους ποιοτικούς στόχους της εργασίας παρά τους ποσοτικούς στόχους.

## **5.8 Σχεδιασμός και αξιολόγηση. Μεθοδολογικές προϋποθέσεις της διαδικασίας**

Όπως προαναφέρθηκε, το πείραμα αξιολόγησης που διενεργήθηκε στόχο έχει να αξιολογήσει την αισθητική εμπειρία χρήστη (user aesthetic experience) στο πλαίσιο της προτεινόμενης σημειωτικής προσέγγισης συγκεκριμένα μέσα από τη λειτουργικότητα του προτεινόμενου σημειωτικού μοντέλου. Η αισθητική εμπειρία, παρά την ασάφεια του όρου, οφείλεται επίσης στην ασάφεια των όρων κουλτούρα, νόημα και αξίες και είναι μια ιδιαίτερη κατάσταση του νου όπου η πειραματική έρευνα στους τομείς της ψυχολογίας ή των κοινωνικών επιστημών προς το παρόν δεν έχει δώσει ακόμα πειστικές μεθόδους ότι την προσεγγίζει ορθά (Marković, 2012). Για το λόγο αυτό, στο σχεδιασμό και αξιολόγηση που ακολουθείται στη μεθοδολογία έρευνας, η αισθητική εμπειρία προσεγγίζεται ως μια διυποκειμενική αλλά και υπερυποκειμενική (suprasubjective) κατάσταση του νου, μια δυναμική διαδικασία που αντιμετωπίζεται μέσα από τη σημειωτική αλλά και μια παιδαγωγική άποψη στα πλαίσια της ανάλυσης που προηγήθηκε.

Με τον τρόπο αυτό, η προτεινόμενη μέθοδος σχεδιασμού και αξιολόγησης είναι πολύ κοντά σε ψυχο-παιδαγωγικές προσεγγίσεις που αναλαμβάνονται σε εκπαιδευτικά περιβάλλοντα και



ρυθμίσεις στο πεδίο VH (Economou & Pujol 2008) (κεφάλαιο 2), εμπνευσμένη όμως από τη σημειωτική, όπου γίνεται προσπάθεια να αξιολογηθεί η αισθητική εμπειρία μέσα από μια σημειωτική ανάλυση παρατηρήσεων της προτιμησιακής συμπεριφοράς (αποτίμησης) των στοχευόμενων ομάδων που καλύπτει η έρευνα.

Την ίδια στιγμή, υποστηρίζεται ότι η αισθητική εμπειρία καθορίζει και συμπίπτει παράλληλα με αυτό που στο πεδίο VH πολιτιστική παρουσία (cultural presence). Σε αυτές τις γραμμές, εκτός από μια φαινομενική ασάφεια της προσπάθειας που επιχειρείται (αισθητική - υποκειμενική κρίση), γίνεται ωστόσο προσπάθεια να προσεγγιστεί σε παιδαγωγικό επίπεδο (to be assessed) η αισθητική εμπειρία ερμηνευτών-χρηστών της πολιτιστικής κληρονομιάς στο VH και αν είναι δυνατό να σχεδιαστεί - *de-signed* η αισθητική εμπειρία τους.

Με βάση τα αποτελέσματα της αξιολόγησης, ο στόχος είναι να εμπλακούν οι ερμηνευτές-χρήστες σε μια διαδικασία σημείωσης που θα εκπαιδεύεται από το προτεινόμενο σημειωτικό μοντέλο περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα, με στόχο να οδηγούνται σε μια κατάσταση ολοκληρωτικής αισθητικής εμπειρίας (consummatory aesthetic experience). Στην περίπτωση μελέτης, η διαδικασία ορίζεται σε δύο στάδια: 1) μια πειραματική φάση αξιολόγησης η οποία καθορίζεται βάση μελέτης της προτιμησιακής συμπεριφοράς (αποτίμηση-valuation) των αξιολογητών που αναλύεται έναντι σημείων και αντικειμένων της πολιτιστικής κληρονομιάς και 2) ένα σημειωτικό-παιδαγωγικό μοντέλο που υποστηρίζει τη διαδικασία σχεδιασμού (*de-sign*) με στόχο τη δημιουργία νοήματος και αξίας της πολιτιστικής κληρονομιάς στο VH.

Η έρευνα που γίνεται σύμφωνα με ηλικιακή ταξινόμηση είναι μια απλή περιγραφική μέθοδος που αξιολογεί τις προτιμησιακές συμπεριφορές (αξίες) από διαφορετικές ηλικιακές ομάδες αντί της εφαρμογής επαγωγικών στατιστικών μεθόδων. Με αυτή την επιλογήν είμαστε πιο συγκεντρωμένοι στη σημειωτική και φιλοσοφική ανάλυση με τη σημειωτική ανάλυση των δεδομένων που είναι περισσότερο κοντά στην αντίληψη του Peirce για τις στατιστικές συμπερασματολογίες (statistical inferences).<sup>98</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Morris, ο οποίος πραγματοποίησε διαπολιτισμική εμπειρική έρευνα για τις ανθρώπινες αξίες αναλύοντας τη συνάρτηση πολλών παραγόντων τους οποίους ερεύνησε (1956), επικρίθηκε για τη χρήση μιας μετρητικής (*measuring*) μεθόδου αξιολόγησης που δημιούργησε σύγχυση και ήταν περιορισμένης ισχύος (Tsirogianni & Gaskell, 2011).

---

<sup>98</sup> Για τον Peirce και τις ιδέες του για τις πιθανότητες και τη στατιστική τέλεια ακρίβεια και απόλυτη βεβαιότητα είναι ανέφικτη (βλ. Burch, 2014).

Παρ' όλα αυτά, μερικές από τις θεωρητικές συσκευές που χρησιμοποιήθηκαν από τον Morris σε εμπειρικές έρευνες που διεξήγαγε, θεωρούνται χρήσιμες για την προσέγγισή μας οι οποίες υιοθετούνται μαζί με το προτεινόμενο σημειωτικό μοντέλο. Η διάκριση για παράδειγμα που θέτει ο Morris όπως και άλλοι θεωρητικοί για την έννοια της αξίας ανάμεσα σε δύο γενικούς τύπους αξιών: α) ατομικές αξίες που μελετούνται σύμφωνα με τις ατομικούς τρόπους προτίμησης, β) σε συλλογικές, πολιτιστικές αξίες οι οποίες μελετούνται σύμφωνα με τις συλλογικές λειτουργίες της προτίμησης (Tsirogianni & Gaskell, 2011) θεωρείται μια σημαντική θεωρητική σημειωτική συσκευή.

Επιπλέον, διακρίνουμε στην έρευνα μεταξύ τριών τύπων αξιών στο έργο του Morris: τις προσλαμβάνουσες (conceived), τις αντικειμενικές (object) και τις λειτουργικές (operative) (Πίνακας 3) στη σχέση τους με την κατανόηση τριών διαφορετικών νοημάτων που μπορούν να εκληφθούν για τον όρο *προτιμώ* (*prefer*): 1) προσλαμβάνουσες αξίες (για ότι κάποιος προτιμά και είναι προτιμητέο ως μια αντίληψη προτιμητέων πολιτιστικά διαμορφούμενων συμβάσεων, 2) αντικειμενικές αξίες (για κάτι που κάποιος προτιμά ανεξάρτητα από ατομικές προτιμήσεις ή πολιτιστικές συμβάσεις), και 3) λειτουργικές αξίες (για ότι κάποιος προτιμά και υποδεικνύει τελικά μια κατεύθυνση, ή τάση, ή προδιάθεση να προτιμά ένα είδος αντικειμένου αντί κάποιου άλλου) (Morris, 1956, 9-12, Fiordo 1977, 125-128).

## 5.9 Συμπεράσματα Μέρος Α.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας τέθηκαν οι βάσεις για μια σημειωτικά βασισμένη προσέγγιση για το σχεδιασμό και αξιολόγηση εφαρμογών VH· συγκεκριμένα για την περίπτωση μελέτης που ερευνάται για την αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης σε εικονικά περιβάλλοντα. Οι θεωρίες που απαρτίζουν το σημειωτικό μοντέλο Περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα είναι οι θεωρίες σημείων των Charles Sanders Peirce (Hartshorne & Weiss 1935), Charles William Morris (1971) και Yuri Lotman (2005) οι οποίες ενημερώνουν την εφαρμοσμένη προσέγγιση μέσα από το πεδίο Εικονική Κληρονομιά (VH) έχοντας σκοπό να συνθέσουμε κατάλληλες στρατηγικές και γραμμές σχεδιασμού (design guidelines) που να ενσαρκώνουν (embody) και μια ουσιαστική νοηματοδότηση και αίσθηση της σημασίας της βυζαντινής τέχνης για πιθανούς ερμηνευτές-χρήστες της τέχνης αυτής σε εικονικά περιβάλλοντα.

Μέσα από την αναγκαία θεωρητική βάση της εργασίας επιχειρήθηκε η σύνθεση αλλά και η αφαίρεση (abstraction) των θεωριών αυτών μέσα από την Περίπτωση Μελέτης

Σημειόσφαιρα (Case study Semiosphere) όπου επεξηγείται το σημειωτικό μοντέλο το οποίο περιλαμβάνει την ανάπτυξη μιας λεπτομερούς συνδυασμένης τυπολογίας σημείων και ορολογιών σημείων από τους Peirce, Morris και Lotman. Το μέρος A (Voutounos & Lanitis, 2016a) της εργασίας επιτρέπει την κατάλληλη κατανόηση των υπό μελέτη σημειωτικών θεωριών αλλά πιο συγκεκριμένα επιτρέπει τη δημιουργία του κατάλληλου θεωρητικού πλαισίου έτσι ώστε στο μέρος B (Voutounos & Lanitis, 2016b) να αναπτυχθεί η πρακτική εφαρμογή της εργασίας πιο αναλυτικά, επιτρέποντας έτσι το σχεδιασμό ενός πρωτότυπου (prototype) μουσείου της βυζαντινής τέχνης και την ανάπτυξη κανόνων σχεδιασμού βασισμένων στο προτεινόμενο σημειωτικό μοντέλο.

Ωστόσο, πέρα από τους καθαρούς στόχους της προσέγγισης για τη βυζαντινή τέχνη, οι προεκτάσεις με τις σημαντικές έννοιες όπως αισθητική εμπειρία, νόημα και αξία κλπ. στο ακόλουθο μέρος - Μέρος Β, υποδεικνύεται πως αποκτούν μια μεθοδολογική διαχείριση έτσι ώστε να διαφανούν αλλά και να διασαφηνιστούν πιο συγκεκριμένα οι θεωρητικές αλλά και εφαρμοσμένες προεκτάσεις της μελέτης. Πιο ειδικά στο μέρος Β, αναπτύσσεται περαιτέρω ανάλυση σχετικά με την αξιολόγηση υπάρχουσών εφαρμογών VH με περιεχόμενο τη βυζαντινή τέχνη, δείχνοντας πως τέτοια πειράματα με τη συμμετοχή εθελοντών θα μπορούσαν να διεξαχθούν συλλέγοντας απαντήσεις και άλλα δεδομένα με τη μορφή ερωτηματολογίων και άλλων μεθόδων, αναλύοντας τα αποτελέσματα σημειωτικά σε μια μεθοδολογία εμπνεόμενη από το σημειωτικό υπόβαθρο που παρουσιάζεται. Έτσι μπορεί να υποδειχθεί με τι είδους σχέδιο γίνεται η όλη προσπάθεια με στόχο την ανάπτυξη και σχεδιασμό ενός πρότυπου εικονικού μουσείου βυζαντινής τέχνης, είτε όμως ακόμα και κάποιας άλλης εικονικής εφαρμογής για κάποιο άλλο είδος πολιτιστικού περιεχομένου με στόχο την αναπαράσταση του στο VH.

Ακόμα, από την ανάλυση που παρουσιάζεται, επεξηγείται καλύτερα στο μέρος Β ο ρόλος της πολιτιστικής σημειωτικής, ειδικά μέσα από τις έννοιες διαλογισμός (dialogism) και όριο (boundary) στο σχεδιασμό για το VH, επεξηγώντας παράλληλα το ρόλο της τεχνολογίας να οδηγήσει ιδανικά σε μια «ολοκληρωτική» αισθητική εμπειρία μέσα από ένα παιδαγωγικό πλαίσιο με στόχο την παιδαγωγική και την «πολιτιστική μεταμόρφωση» με τη συμμετοχή ερμηνευτών-χρηστών σε ένα σχεδιαζόμενο εικονικό μουσείο της βυζαντινής τέχνης ή άλλα εικονικά περιβάλλοντα.

## 6 Σχεδιάζοντας (“De-Signing”) ένα εικονικό μουσείο βυζαντινής τέχνης: Μια πολιτιστική σημειωτική, σημειωτική-αισθητική προσέγγιση για ένα έργο εικονικής κληρονομιάς: Μέρος Β. Αξιολόγηση και Σχεδιασμός για το VH και θεωρητικές προεκτάσεις

### Εισαγωγή

Συνεχίζοντας από το κεφάλαιο 5 (Μέρος Α εργασίας), όπου παρουσιάστηκε το σημειωτικό υπόβαθρο σχεδιασμού ενός εικονικού μουσείου βυζαντινής τέχνης εδώ παρουσιάζεται η εφαρμοσμένη μεθοδολογία με τη χρήση εικονικών τεχνολογιών με στόχο να συμβάλει στον τομέα της Virtual Κληρονομιάς (VH) προτείνοντας κανόνες σχεδιασμού για χρήση στην καθοδήγηση και την προώθηση μιας διαχειριζόμενης ερμηνείας και αξιολογικά δομημένης μεταδοτικότητας για τα πολιτιστικά αντικείμενα. Η προτεινόμενη πολιτιστική σημειωτική (cultural semiotic), και σημειωτική αισθητική (semiotic aesthetic) προσέγγιση δείχνει πώς μια μελέτη περίπτωσης στο πλαίσιο αναπαράστασης της βυζαντινής τέχνης και κληρονομιάς εστιάζεται στο σχεδιασμό ενός εικονικού μουσείου της βυζαντινής τέχνης.

Ειδικότερα, το μέρος Β (εφαρμοσμένο μέρος) καλύπτει τη μεθοδολογική περιγραφή της εργασίας που έγινε, δείχνοντας πώς το ανεπτυγμένο σημειωτικό μοντέλο περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα εμπνέει την έρευνα σχεδιασμού και αξιολόγησης για το VH για το συγκεκριμένο είδος πολιτιστικής κληρονομιάς και μορφής τέχνης και την αναπαράσταση που απαιτείται. Επιπλέον, μαζί με τη σημειωτική ανάλυση των αποτελεσμάτων και τις πρακτικές επιπλοκές της μελέτης συζητούνται περαιτέρω θεωρητικές προεκτάσεις με την ανάπτυξη της προτεινόμενης προσέγγισης.

Στο μέρος Α της εργασίας, θεωρητικές πτυχές από την πολιτιστική σημειωτική και την σημειωτική αισθητική συνδυάστηκαν για την ανάπτυξη του σημειωτικού υπόβαθρου για ένα εικονικό έργο Κληρονομιάς (VH) που εφαρμόζεται για την καθοδήγηση και την προώθηση μιας καλά υπηρετούμενης ερμηνείας και αξιολογικώς προσανατολισμένης μεταδοτικότητας για τα πολιτιστικά αντικείμενα-αντικείμενα τέχνης με τη χρήση εικονικών τεχνολογιών (Μέρος Β). Ειδικότερα για το σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκαν οι θεωρίες σημείων του Yuri

Lotman - κυρίως η έννοια της σημειόσφαιρας και οι αρχές της (Lotman 2005), καθώς και οι θεωρίες σημείων Charles Sanders Peirce (Hartshorne & Weiss 1935) και Charles Morris (Morris, 1971).

Στο μέρος Β, αναλύεται πιο συγκεκριμένα η δυναμική της προσέγγισης σε πρακτικό επίπεδο, δείχνοντας πώς η έρευνα για το σχεδιασμό την αξιολόγηση στο VH γενικά θα μπορούσε να ενημερωθεί από μια πρωτοπόρα προσέγγιση που ασχολείται με το σχεδιασμό ενός πρωτότυπου εικονικού μουσείου μια ιδιαιτέρως εικονική μορφή τέχνης καθ' εαυτή που είναι η βυζαντινή τέχνη. Όπως αναφέρθηκε, οι ερευνητές δεν έχουν δώσει ακόμα στην επιστημονική κοινότητα του VH μια πειστική μεθοδολογία για το σχεδιασμό και την αξιολόγηση στον τομέα, ούτε κανόνες σχεδιασμού για την καθοδήγηση στην ορθή ερμηνεία και αξιολόγηση για τα πολιτιστικά αντικείμενα χρησιμοποιώντας εικονικές τεχνολογίες.

Θεωρώντας την κατανόηση από τον αναγνώστη των βασικών αρχών που αναλύονται και τη σύγκλισή τους που εξηγείται μέσω του ανεπτυγμένου σημειωτικού μοντέλου «περίπτωσης μελέτης σημειόσφαιρα» (βλ. Σχήμα 6.1), μαζί με την ευθυγραμμισμένη τυπολογία σημείων Peirce και των συμπεριφορικών ορολογιών Morris, οι οποίες αναλύονται λεπτομερώς στο μέρος Α (βλέπε πίνακα 6.1), το μέρος Β οδηγεί στη διαμόρφωση καθοδηγητικών κανόνων θεωρώντας ότι ιδανικά μπορεί να εμπνεύσει το σχεδιασμό και την αξιολόγηση της έρευνας για το VH γενικότερα σύμφωνα με τις αδυναμίες που αναφέρθηκαν. Αν και το σημειωτικό μοντέλο με την προτεινόμενη τυπολογία σημείων στο Μέρος Β βοηθά την κατανόηση από τον αναγνώστη, προϋποτίθεται ότι ο αναγνώστης πρέπει να κατανοήσει και το Μέρος Α δεδομένου ότι εκεί επεξηγούνται σημαντικοί σημειωτικοί όροι που χρησιμοποιούνται στην εφαρμοσμένη μεθοδολογία του μέρους Β.

Πιο συγκεκριμένα, ακολουθώντας το σημειωτικό υπόβαθρο στο μέρος Α και τη διαδικασία που περιγράφει ο τίτλος «Δικαιολογώντας τη μεθοδολογία σχεδιασμού και αξιολόγησης» αλλά και στη συνέχεια της εργασίας, υποδεικνύεται πώς παρά την ασάφεια και δυσκολία του όρου αισθητική εμπειρία όπως τονίζεται στο μέρος Α (βλ. επίσης κεφάλαιο 2), στο Μέρος Β διεξάγεται αξιολόγηση της αισθητικής εμπειρίας ερμηνευτών-χρηστών. Σύμφωνα με τη σημειωτική- συμπεριφορική ορολογία του Morris και πτυχές της σημειωτικής αισθητικής και θεωρίας για την αξία (θεωρώντας ακόμα δικά του πειράματα αξιολόγησης), αλλά σύμφωνα επίσης με τη σημειωτική Peirce και Lotman, η προτεινόμενη μεθοδολογία υποστηρίζει την «αξιολόγηση» (ως assessment) από παιδαγωγική άποψη της αισθητικής εμπειρίας ομάδων

ερμηνευτών-χρηστών υποστηρίζοντας πως θα μπορούσε να παρατηρηθεί, να καταγραφεί και να αναλυθεί σημειωτικώς σε πειράματα αξιολόγησης σε εικονικά περιβάλλοντα.

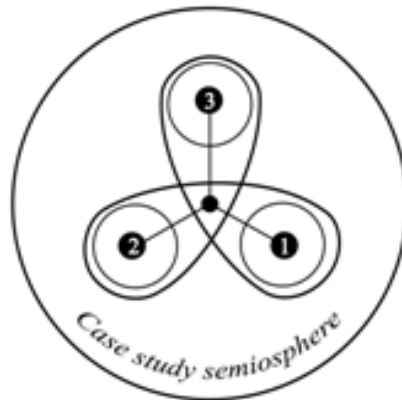
Ως εκ τούτου, για το πεδίο εφαρμογής της παρούσας έρευνας ένα πείραμα αξιολόγησης διεξήχθη με τη συμμετοχή νεαρών χρηστών που κατηγοριοποιήθηκαν σε δύο ηλικιακές ομάδες (10-20), (20-30). Πρόκειται για μια πειραματική διερευνητική έρευνα αξιολόγησης (evaluation survey) που αξιολογεί την εμπειρία χρηστών με το αναπαριστώμενο πολιτιστικό περιεχόμενο εγείροντας χρήσιμα θέματα ως προς την ανάγκη ανάπτυξης ενός συνεκτικού πλαισίου αξιολόγησης για VH.

Η μέθοδος περιλάμβανε τη διεξαγωγή έρευνας αξιολόγησης με ερωτηματολόγια που στηρίζονται στη μελέτη της «προ-εμπειρίας» (pre-experience) και «μετά-εμπειρίας» (post-experience). Το διεξαχθέν πείραμα εξέτασε τη συμπεριφορά (σημειωτική-των σημείων) από δυνητικούς ερμηνευτές-χρήστες της βυζαντινής τέχνης σε τρία εικονικά περιβάλλοντα όπου η αισθητική εμπειρία καταγράφεται και μελετάται μέσα από την ανάλυση ευρημάτων μοτίβων της προτιμησιακής συμπεριφοράς - η επιστημονική ορολογία Morris για την έννοια της αξίας -. Τα αποτελέσματα της έρευνας αναλύονται με σημειωτικό τρόπο προκειμένου η εργασία να εκπαιδεύσει το σχεδιασμό ως de-sign των νοημάτων αλλά και την αξιών της πολιτιστικής κληρονομιάς (εν προκειμένω της βυζαντινής τέχνης).

Λαμβάνοντας υπόψη τις εκδηλώσεις σημείων που εμφανίζονται στο μοντέλο περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα (Σχήμα 6.1) που εξηγείται όπως παρουσιάστηκε με την σύγκλιση των σημείων Peirce με τις ορολογίες Morris (συγκλίνοντας ακόμα με την πολιτιστική σημειωτική Lotman - συγκεκριμένα τις αρχές σημειόσφαιρας) (Voutounos & Lanitis, 2016a), το μέρος B αναλύει πιο συγκεκριμένα τον τρόπο που το πολιτιστικό περιεχόμενο αποτελούμενο από δυναμικά ερμηνευτικά και αξιολογικά σημεία που αποδίδονται ως σημεία της κατηγορίας πρωτότητας ή σημεία σημειόσφαιρας ❶, αυτά μελετούνται με τη βοήθεια και χρήση της εικονικής τεχνολογίας και ψηφιακών τεχνικών ως σημεία δευτερότητας ή σημεία σημειόσφαιρας ❷, και τελικά ως ολοκληρωμένα ερμηνευτικά και αξιολογικά σημεία που δίνουν νόημα και αξία στα αντικείμενα της πολιτιστικής κληρονομιάς για τους ερμηνευτές-χρήστες σαν σημεία σημειόσφαιρας ❸.

Οι θεωρητικές προεκτάσεις που προκύπτουν από τη συνολική πολιτιστική και σημειωτική αισθητική προσέγγιση μέσα από το συγκεκριμένο παράδειγμα της περίπτωσης μελέτης σημειόσφαιρα (τη μελέτη για τη βυζαντινή τέχνη και το σχεδιασμό ενός πρωτότυπου-

μουσείου βυζαντινής τέχνης) αποκαλύπτουν ότι η ερμηνεία και σημασία (αξία) της πολιτιστικής κληρονομιάς είναι ένα σοβαρό διακύβευμα μιας σημειωτικής διαδικασίας και ενός παιδαγωγικού σχεδιασμού που μπορεί να σχεδιαστεί (designed) και αξιολογηθεί (evaluated) καταλλήλως με τη χρήση εικονικών τεχνολογιών έτσι ώστε οι ερμηνευτές-χρήστες της μορφής τέχνης να είναι σε θέση να κατανοήσουν τα νοήματα αλλά και να εκφράσουν την προτιμησιακή τους συμπεριφορά τους (αποτίμηση) προς αυτή.



Σχήμα 6.1: Περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα

Περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα	Κατηγορίες Categories	Τύποι αξιών Types of Values	Σημείο σε σχέση με τον εαυτό του (sign in relation to itself) / Διάσταση Αξίας (Dimension of Value)	Σημείο σε σχέση με το αντικείμενο του (Sign in relation to its object) / Διάσταση Σημασιοδότησης (Dimension of signification)	Σημείο σε σχέση με το διερμηνεύον (Sign in relation to its interpretant) / Διάσταση Δράσης (Dimension of Action)
	Πρωτότητα Firstness ❶	Προσλαμβανόμενες αξίες Conceived values	ποιόσημο (qualisign) / απόσπαση (detachment) (1)	ομοίωμα (icon) / προσδιοριστική (designative) (4)	ρήμα (rheme) / αντιληπτική (perceptual) (7)
	Δευτερότητα Secondness ❷	Αντικείμενες αξίες Object values	μονόσημο (sinsign) / επικράτηση (Dominance) (2)	δείκτης (index) / καθοδηγητική (prescriptive) (5)	λεκτόσημο (dicsign) / χειριστική (manipulatory) (8)
	Τριτότητα Thirdness ❸	Λειτουργικές αξίες Operative values	νομόσημο (legisign) / εξάρτηση (dependence) (3)	σύμβολο (symbol) / αποτιμητική (appraisive) (6)	επιχείρημα (argument) / ολοκληρωτική (consummatory) (9)

Πίνακας 6.1. Περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα – τυπολογία σημείων και ορολογίες

## **6.1 Προ-αξιολόγηση και μετά-αξιολόγηση τριών υφιστάμενων εφαρμογών VH με περιεχόμενο βυζαντινής τέχνης**

Η μεθοδολογία σχεδιασμού και αξιολόγησης που εφαρμόζεται στην έρευνα βασίζεται στο βασικό θεώρημα ότι η προτιμησιακή συμπεριφορά (αποτίμηση) για τα σημεία-αντικείμενα και η συμπεριφορά των σημείων (σημειοδότηση) είναι σημειωτικές διαδικασίες οι οποίες μπορούν να μελετηθούν μέσα από ειδικές περιστάσεις - καταστάσεις αξίας (value situations). Η μετέπειτα μεθοδολογία αξιολόγησης αποδέχεται ότι οι αξίες είναι ολοκληρωτικές ιδιότητες (consummatory properties) αντικειμένων, ή καταστάσεις αξίας (δράσεις) σχετικές με την ανθρώπινη προτιμησιακή συμπεριφορά και τη σημειοδότηση οι οποίες μπορούν να τεθούν προς ανάλυση (Morris, 1964). Η χρήση μιας «προ-αξιολόγησης» ή προ-εμπειρίας είναι μέρος της μεθοδολογίας για την ανάλυση των πολιτιστικών πτυχών που σχετίζονται με την προτιμησιακή συμπεριφορά (αποτίμηση) των ερμηνευτών-χρηστών πριν από την αξιολόγηση των τριών υφιστάμενων εφαρμογών VH (βλ. εικόνα 6.2).

Η μεθοδολογία αξιολόγησης που αναλαμβάνεται παρέχει έτσι μια εναλλακτική πρόταση στο υπάρχον πλαίσιο έρευνας (state-of-the-art) στον τομέα VH, δεδομένου οι ερευνητές συμφωνούν ότι οι υφιστάμενες προσεγγίσεις για την αξιολόγηση των VH είναι υπανάπτυκτες διότι ελλείπει ακόμα μια ικανοποιητική μεθοδολογία αξιολόγησης (Ibrahim, Nazlena & Noor, 2011). Το ίδιο ισχύει για την ερμηνεία της ψηφιακής πολιτιστικής κληρονομιάς λόγω της απουσίας μιας «σημαντικής μεθόδου ερμηνείας ή αρχών για την ερμηνεία της ψηφιακής κληρονομιάς» (Rahaman & Tan, 2010).

### **Ρυθμίσεις πειράματος - Φάση προ-αξιολόγηση**

Στο πείραμα συμμετείχαν 68 (56% φύλου αρσενικού, 44 φύλου θηλυκού) νέοι Κύπριοι συμμετέχοντες ηλικίας μεταξύ 10 και 30 ετών οι οποίοι κατατάχθηκαν σε δύο ηλικιακές ομάδες (10-20), (20-30). Στο πολιτιστικό σημειωτικό (σημειοσφαιρικό) πλαίσιο της μελέτης, ο πολιτισμός ή κουλτούρα ορίζεται ως εξής: ένα «σύστημα σημείων» που δημιουργεί ένα κλειστό χώρο που οριοθετείται από ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, σε αντίθεση με το μεγαλύτερο σύνολο, αλλά επίσης ενάντια της «μη-κουλτούρας» η οποία ορίζει οτιδήποτε δεν ανήκει σε κάποια συγκεκριμένη θρησκεία, που δεν έχει πρόσβαση σε κάποια γνώση, ή δεν μοιράζεται κάποιο συγκεκριμένο είδος ζωής και συμπεριφοράς» (Lotman, Uspenskij & Mihaychuk: 1978).



Σύμφωνα με την πολιτιστική σημειωτική Lotman (σύμφωνα επίσης με τον ορισμό για την κουλτούρα), αλλά και τη βοήθεια της σημειο-αισθητικής Morris όπως και της θεωρίας σημείων Peirce, για την προτεινόμενη μεθοδολογία αξιολογούνται σε μια μελέτη εμπειρικής έρευνας παρατηρήσιμα μοτίβα συμπεριφοράς από ομοιογενείς ή ετερογενείς ομάδες ή σημειόσφαιρες ερμηνευτών-χρηστών που ερμηνεύουν, εκφράζονται και ενεργούν έναντι συγκεκριμένων πολιτιστικών αντικειμένων (και σημείων) και καταστάσεων αξίας.

Η προ-αξιολόγηση συνδυάζει μια ποιοτική μαζί με μια ποσοτική προσέγγιση έρευνας που περιλαμβάνει σημειωτική ανάλυση των αποτελεσμάτων που συλλέγονται από τη χρήση ερωτηματολόγιων έρευνας (survey questionnaires) και ημι-δομημένες συνεντεύξεις (semi-structured interviews). Η ανάλυση που αναπτύσσεται κάνει χρήση των σημειωτικών όρων Peirce και Morris σε μια απλή περιγραφική μέθοδο στατιστικής ποσοτικοποίησης (descriptive statistical quantification) αναλύοντας τις απαντήσεις-συμπεριφορές των υπό μελέτη ομάδων.

Με την προ-αξιολόγηση οι συμμετέχοντες ερωτήθηκαν σε σχέση με προκαθορισμένες «συμβολικές εκφράσεις του πολιτισμού» (symbolic expressions of culture) (Morris, 1956) που αφορούν θέματα όπως «χρήση Διαδικτύου» (Internet usage), «Θέματα ενδιαφέροντος» (themes of interest), «το ενδιαφέρον τους για τη βυζαντινή τέχνη» (interest in byzantine art), «σκοπιά ενδιαφέροντος» (standpoint of interest), προτιμήσεις για διαφορετικό περιεχόμενο (preferences for other VR content), «συνειρμοί για το βυζαντινό πολιτισμό» (associations for Byzantine culture).

Θέτοντας ερωτήσεις με συμπαραδηλωτικό-συμβολικό νόημα (συμβολικές εκφράσεις-symbolic expressions) θεωρείται ότι είμαστε σε θέση να αναλύσουμε την προτιμησιακή συμπεριφορά (αποτίμηση-valuation) σχετικά με συγκεκριμένα πολιτιστικά αντικείμενα που θέλουμε να εξετάσουμε ορίζοντας έτσι στο πείραμα προτιμώμενες δράσεις και ενδιαφέροντα για τους συμμετέχοντες. Ζητήθηκε έτσι από τους συμμετέχοντες αξιολογητές να απαντήσουν σε δομημένες κλειστές ερωτήσεις (structured closed questions) σε ερωτηματολόγια που δόθηκαν με κλίμακα Likert με σημεία ελέγχου 1 = «δεν έχω κανένα ενδιαφέρον» μέχρι 5 = «έχω πολύ μεγάλο ενδιαφέρον», καθώς και ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής και ανοικτά ερωτήματα σχετικά με το υπό εξέταση είδος πολιτιστικής κληρονομιάς.

Ο ρόλος της προ-αξιολόγησης που ζητά από δυνητικούς χρήστες VH τις απόψεις τους πριν από την κύρια φάση αξιολόγησης, καθώς επισημαίνεται μόνο από λίγους ειδικούς ερευνητές οι οποίοι κριτικάρουν τις προσεγγίσεις που δεν περιλαμβάνουν το κρίσιμο αυτό στάδιο σε

εργασίες αξιολόγησης εικονικών εφαρμογών για την πολιτιστική κληρονομιά (Ibrahim et al. 2011) θεωρείται κρίσιμης σημασίας και στην εδώ εργασία.

### **Η φάση μετά-αξιολόγησης**

Για τις ανάγκες της κύριας φάσης αξιολόγησης (μετά την προ-αξιολόγηση), την αξιολόγηση τριών υφιστάμενων εφαρμογών VH με περιεχόμενο τη βυζαντινή τέχνη, ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να αξιολογήσουν τέσσερις χαρακτηριστικές εκφράσεις: α) «Όμορφο περιβάλλον» (beautiful environment), β) «εμβύθιση εφαρμογής», (immersion in application), «απόκτηση γνώσης», γ) (Knowledge acquisition), δ) «Πνευματικότητα εφαρμογής» (spirituality in application). Μονολεκτικά οι παράγοντες *ομορφιά*, *εμβύθιση*, *γνώση* και *πνευματικότητα*, λέγεται ότι είναι θεμελιώδεις συμβολικοί παράγοντες, καθοριστικοί για τη δημιουργία νοήματος και αξίας όπως και της αισθητικής εμπειρίας της βυζαντινής τέχνης σε εικονικά αλλά και σε πραγματικά περιβάλλοντα. Θα μπορούσε επίσης να λεχθεί ότι οι προτεινόμενες αξιολογούμενες συμβολικές εκφράσεις εκφράζουν σχετικές με το θέμα-είδος πολιτιστικής κληρονομιάς «κριτήρια παρουσίας» (presence criteria) (Champion, 2006) που χαρακτηρίζουν την εμπειρία του συγκεκριμένου είδους πολιτιστικής κληρονομιάς.

Οι αξιολογητές κλήθηκαν να συμπληρώσουν ερωτηματολόγιο που ανέβηκε στο διαδίκτυο με κλειστές ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής όπως και ανοικτές ερωτήσεις αναφέροντας την εμπειρία τους μετά από τη συμμετοχή τους σε μια εικονική *περιδιάβαση* (walkthrough) των εφαρμογών. Με τον τρόπο αυτό, εξέφρασαν την προτίμηση (προτιμησιακή συμπεριφορά) ή ένδειξη ενδιαφέροντος δίνοντας τη δυνατότητα να μετρηθούν και να αναλυθούν σημειωτικά οι αποτιμητικές τους προτιμήσεις (valuation preferences). Ο κύριος στόχος ήταν να ποσοτικοποιηθούν και να μετρηθούν οι αξίες με ποσοτικοποίηση των απαντήσεων στις στοχευόμενες ηλικιακές ομάδες (10-20), (20-30) θεωρώντας ειδικά τη βάση διάκρισης αξίας (προσλαμβάνουσες, αντικειμενικές, λειτουργικές αξίες) όπως και τις υπόλοιπες ταξινομήσεις σημείων και ορολογιών του σημειωτικού μοντέλου (Πίνακας 6.1). Οι αξιολογούμενες εφαρμογές θεωρούνται ιδανικές παραδειγματικές επιλογές για το λόγο ότι πληρούν το χαρακτηρισμό «εφαρμογές εικονικής κληρονομιάς», εφαρμογές που αναδημιουργούν ή να ερμηνεύουν τον πολιτισμό με τη χρήση ηλεκτρονικών μέσων (Jacobsen & Holden 2007).

Οι τρεις αξιολογηθείσες εφαρμογές VH ήταν οι ακόλουθες: α) «Secondlife-SL» μια εικονική εκκλησία που οπτικοποιεί στην εταιρική εικονική πλατφόρμα SecondLife® περιεχόμενο βυζαντινής τέχνης, β) «Μακάριος» ένα web-based εικονικό μουσείο αντίγραφο του

πραγματικού μουσείου βυζαντινής τέχνης του πολιτιστικού ιδρύματος Μακάριος ο Γ' (Kunkel, Averkiou & Chrysanthou, 2008) και γ) το «Σπίτι - του Θεού HOG (House of God)», μια εικονική εκκλησία που οπτικοποιεί τα έργα βυζαντινής τέχνης και χρησιμοποιείται σαν μέρος ενός εκπαιδευτικού CD-ROM (Επισκοπή Λεμεσού) για το μάθημα των θρησκευτικών (βλ. εικόνα 6.2 : α, β, γ).

Το περιβάλλον «SL» (6.2α) επιτρέπει στους χρήστες να μετακινούνται ελεύθερα και να αλληλεπιδρούν με τα αντικείμενα και άλλα *άβαταρς* (avatars) σε μια εικονική εκκλησία. Η εφαρμογή εικονικό μουσείο Μακάριος (6.2β) επιτρέπει στους χρήστες να έχουν μια ηλεκτρονική πλοήγηση στην ιστοσελίδα του μουσείου η οποία προσφέρει μια εικονική περιήγηση του πραγματικού μουσείου παρέχοντας μια πανοραμική απεικόνιση του μουσείου και την αλληλεπίδραση με τα εκθέματα. Το «Σπίτι του Θεού» (6.2γ) επιτρέπει στους χρήστες να αλληλεπιδρούν με τα ψηφιοποιημένα έργα βυζαντινής τέχνης και τα εκκλησιαστικά αντικείμενα μέσα σε ένα εικονικό μοντέλο σε προκαθορισμένες πορείες.



Εικόνα 6.2. Οι τρεις αξιολογηθείσες VH εφαρμογές:

(α) Second Life (SL): Η εικόνα εξάχθηκε - <http://slurl.com/secondlife/Larsson/156/35/112>

(β) «Μακάριος» Βυζαντινό εικονικό μουσείο: Η εικόνα εξάχθηκε - <http://www.makariosfoundation.org.cy>

(γ) Το σπίτι του Θεού, The House of God (HOG): Η εικόνα εξάχθηκε (Ιστοσελίδα μητρόπολης Λεμεσού)

### **Προ - αξιολόγηση ( Γενικά ευρήματα)**

Η προ-αξιολόγηση υποστηρίζει την υπόθεση ότι η προτιμησιακή συμπεριφορά των συμμετεχόντων (αξίες) δεν πρέπει να αγνοείται, αλλά να επιδέχεται μελέτης από την αρχή της διαδικασίας σχεδιασμού. Η προτιμησιακή συμπεριφορά των χρηστών παρουσιάζεται σε αριθμητικές τιμές. Αυτές είναι οι τιμές που έχουν καταγραφεί για τις συμβολικές εκφράσεις

(1-7) και συλλέχθηκαν από τις ομάδες αξιολόγησης σύμφωνα με τα αποτελέσματα που παρουσιάζονται (πίνακας 6.2). Σε γενικές γραμμές, τα αποτελέσματα προ-αξιολόγησης καταδεικνύουν ότι οι συμμετέχοντες φαίνεται στην πλειοψηφία τους να έχουν «αποσπασθεί» (detached) (αν χρησιμοποιήσουμε τις συμπεριφοριστικές ορολογίες Morris, βλ. πίνακα 6. 1) από την βυζαντινή κουλτούρα και τέχνη, πέρα από τη σημασία και το ρόλο κεντρικό ρόλο της βυζαντινής τέχνης και πολιτισμού στην εθνική (ελληνοκυπριακή) κουλτούρα. Τα σημεία σε αυτό το στάδιο Σημασιοδότησης (Signification) είναι απλώς προσδιοριστική «designative» και η διάσταση Δράσης (Action) μόνο «αντιληπτική». Με αυτή την έννοια η σημειόσφαιρα των χρηστών φαίνεται να είναι αποσπασμένη (detached) από τη σφαίρα του βυζαντινού πολιτισμού και τέχνης πέρα από την πραγματική επιρροή στη δική τους μοντέρνα κουλτούρα.

### **Προ-αξιολόγηση (Σημειωτική ανάλυση των αποτελεσμάτων)**

Το αποτέλεσμα για την «κοινωνική δικτύωση» (Δείγμα Μέσης ηλικίας αποτέλεσμα 4.2, πίνακας 6.2) παρουσιάζει μια δραστηριότητα η οποία προτιμάται (σε αξία) περισσότερο από άλλες επιλογές στην πλειοψηφία των συμμετεχόντων. Με τη χρήση των συμπεριφορικών ορολογιών Morris μπορεί να λεχθεί ότι «οι χρήστες» βρίσκονται σε μια «ολοκληρωτική» (consummatory) φάση της πράξης αυτής, με τη διάσταση αξίας να είναι η «εξάρτηση» (dependence) και τα αντίστοιχα σημεία συμπεριφοράς «αποτιμητικά» (appraisive). Σε αυτή την κατάσταση δράσης οι σημειόσφαιρες των χρηστών λέγεται ότι είναι *διαπερατές* λόγω μιας δημοφιλούς δραστηριότητας που τους κάνει εξαρτημένους από αυτήν «depended» (βλ. πίνακα 6.1). Σύμφωνα με τις ορολογίες Morris, τα σημεία σε αυτή τη διάσταση είναι κυρίως αποτιμητικά δεδομένου ότι «σημειοδοτούν τις *ολοκληρωτικές* ιδιότητες των αντικειμένων σύμφωνα με τις καθοδηγητικές παρορμήσεις (impulses) του κάθε ατόμου» (Morris, 1964: 22). Το σκεπτικό πίσω από το αποτέλεσμα δείχνει ξεκάθαρα τι είναι αυτό που πραγματικά προσθέτει σε σημασία (significance) και αξία (value) στα ανθρώπινα τεχνουργήματα (artifacts) κάτι που εξηγεί και τη σχέση σημείων και αξιών. Αντίθετα, οι βαθμολογίες στο πείραμα για την «πνευματικότητα» (spirituality), «βυζαντινά θέματα» (byzantine themes) και τη «βυζαντινή τέχνη» (byzantine art) αξιολογούνται με χαμηλότερες βαθμολογίες. Για αυτές τις περιπτώσεις οι συμμετέχοντες λέγεται ότι βρίσκονται σε μια «αντιληπτική» κατάσταση πράξης που είναι μια κατάσταση αξίας «αποστασιοποίησης» (detachment) με τα σημεία σημασιοδότησης-συμπεριφοράς να είναι μόνο προσδιοριστική «designative». Σε αυτή την κατάσταση δράσης στη σημειόσφαιρα των χρηστών «τα όρια δεν εισβάλλονται ούτε όμως

επεκτείνονται προς σημειοδοτημένα αντικείμενα (Morris, 1964: 21), έτσι οι αξιολογητές μπορεί να χαρακτηριστούν ως βρισκόμενοι σε *απόσπαση* (detached).

Στην ερώτηση για το ειδικό ενδιαφέρον των συμμετεχόντων για τη βυζαντινή τέχνη, φαίνεται ότι ως επί το πλείστον ότι αυτό κυρίως οφείλεται πρώτα στην περιέργεια και για χάρη της τέχνης-για την τέχνη, μετά σε σχέση με την πίστη και τέλος για το επιστημονικό ενδιαφέρον. Επιπλέον, σχετικά με το προτιμώμενο περιεχόμενο VH, το ενδιαφέρον των συμμετεχόντων εστιάζεται κατά σειρά προτίμησης στο ενδιαφέρον για «αφήγηση (πχ. σχετικά κυρίως με περιγραφές αγιογραφιών)», το «θρησκευτικό συμβολισμό», «αρχαιολογικές πληροφορίες» και με δεδομένα-πληροφορίες σχετικά με πληροφορίες «ιστοριογραφίας - βιβλιογραφία»

Ακόμα τα αποτελέσματα για πολιτιστικούς συνειρμούς (cultural associations) συνυφασμένων για παράδειγμα με ζητήματα επιρροής και συνέχειας του βυζαντινού πολιτισμού δείχνουν ότι η «πολιτιστική εκπαίδευση» (cultural learning) έχει μια ισχυρή συσχέτιση με τις απαντήσεις που δόθηκαν. Από τα ερωτήματα ανοικτού τύπου διαφάνηκε ότι στην πλειοψηφία τους οι συμμετέχοντες ήταν περισσότερο προσηλωμένοι σε ατομικές ερμηνείες του βυζαντινού πολιτισμού και της βυζαντινής τέχνης, χωρίς να φαίνεται να ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για τη σύλληψη μιας ουσιαστικότερης και σημαντικής γνώσης σχετικά με βυζαντινά εκθέματα.

Από την εξέταση των ομοιομορφιών-ανομοιομορφιών (age related uniformities, age related diversities) που σχετίζονται με τις υπό παρατήρηση ηλικιακές ομάδες διακρίνουμε επίσης τις ακόλουθες παρατηρήσεις. Το καταγραφόμενο ενδιαφέρον για θέματα τέχνης γενικά δέχεται σχεδόν τα ίδια αποτελέσματα στις δύο ηλικιακές ομάδες με τα αποτελέσματα να δείχνουν μια σχετιζόμενη με την ηλικία ομοιομορφία με αυτή τη μορφή προτιμησιακής συμπεριφοράς. Το συγκεκριμένο αποτέλεσμα θεωρείται ένα πολιτισμικό εύρημα παράλληλα όμως διαφαίνεται και μια ανομοιομορφία όσον αφορά το ενδιαφέρον τους ειδικά για την τέχνη. Παρόλο ότι οι νεότεροι καθώς φαίνεται ότι έχουν το ίδιο ενδιαφέρον για τη τέχνη γενικά όπως και οι μεγαλύτεροι, οι μικρότεροι δείχνουν σαφώς μειωμένο ενδιαφέρον για τη βυζαντινή τέχνη κάτι που ασφαλώς δημιουργεί ερωτήματα για το ίδιο το *status* της βυζαντινής τέχνης.

Ένα σημαντικό εύρημα που επαληθεύεται και σε μελέτες του Morris είναι ότι πιο πολύ οι νέοι δεν είναι σε θέση να αναφέρουν (report) τις αξίες που τους εκφράζουν (1964: 17). Το ίδιο πρόβλημα αναφέρεται και από τους ερευνητές του VH με κάπως όμως διαφορετικό τρόπο, ότι δηλαδή τα «μικρά παιδιά έχουν δυσκολία να εξηγήσουν τις πράξεις τους και πιο πολύ να εξωτερικεύσουν τη διαδικασία σκέψης τους» (Roussou, 2008).

Επίσης, οι μεγαλύτεροι εθελοντές από τη δεύτερη ηλικιακή ομάδα (20-30) τοποθετούνται εμφανώς με ελαφρώς ψηλότερες βαθμολογίες για τα θέματα της πνευματικότητας, για τα βυζαντινά θέματα και τη βυζαντινή τέχνη, δεικνύοντας με τις απαντήσεις τους κάποια αισθητή μεταβολή στις προτιμήσεις τους. Τα αποτελέσματα αυτά υποστηρίζουν την υπόθεση ότι τα πιο ώριμα άτομα αποδίδουν την αποτίμησή τους για τις αξίες με πιο διακριτό τρόπο και όχι τόσο αμυδρά ή μπερδεμένα όσο οι νεαρότεροι. Η διαπίστωση μπορεί να επιβεβαιώσει ακόμα την εκτίμηση ότι μεγαλύτεροι αξιολογητές είναι πιο θετικά τοποθετημένοι ή *εξαρτημένοι (depended)* προς την πολιτιστική κληρονομιά του τόπου τους. Αυτό πιστεύεται ότι μπορεί να συμβαίνει δεδομένου ότι έχουν εκτεθεί σε εκδηλώσεις των σημείων του βυζαντινού πολιτισμού και της τέχνης με πολλούς συνήθεις τρόπους σε καταστάσεις *προεμπειρίας* (πχ. με συσσωρευμένη εμπειρία σε εκκλησίες, περιηγήσεις σε μουσεία κλπ).

Παρ' όλα αυτά, σε γενική άποψη, φαίνεται ότι η σημειόσφαιρα των χρηστών ❸ αποσπάται από το «όριο» (boundary) του βυζαντινού πολιτισμού και τέχνης ❶ ασχέτως της γενικής προσδιοριστικής (designative) σημειοδότησης και επίδρασης στην υπάρχουσα κουλτούρα τους. Ανακαλώντας τον Morris για το παράδειγμα που μελετάται, φαίνεται ότι ο/οι χρήστης/ες βρίσκονται στο στάδιο αυτό σε μια *αντιληπτική* βάση της δράσης όπου «αναζητά αντικείμενα που απαντούν στις παρορμήσεις του, αλλά αυτός (χρήστης) δεν έχει δεσμευτεί σε συγκεκριμένα αντικείμενα ή τρόπους που ενεργούν απέναντί τους» (Morris, 1964: 21). Τα σημεία σε αυτό το στάδιο είναι κυρίως designative (υποδεικτικά) και «χρησιμεύουν για να δηλώσουν τι είδους πράγματα ο δράστης θα συναντήσει» (Morris, 1964: 22).

Επιπλέον, περισσότερα ευρήματα που αποτυπώνουν σημαντικές διαφορές στα αποτελέσματα που καταγράφηκαν και σχετίζονται με την ηλικία είναι οι αξιολογήσεις σχετικά με την προτίμηση για θέματα που αφορούν την κοινωνική δικτύωση, παιχνίδια, για σκοπούς που σχετίζονται με την «εργασία», την «απόκτηση γνώσεων» και την «ειδησεογραφία». Οι προτιμήσεις και απόψεις των δύο ομάδων διαφέρουν από τη μία στην άλλη. Για παράδειγμα, οι αξιολογήσεις για την ομάδα των μεγαλύτερων (20-30) δείχνουν ότι η ομάδα τους προτιμά τα θέματα και τις δραστηριότητες που σχετίζονται με την «κοινωνική δικτύωση», σκοπούς που σχετίζονται με την «εργασία», την «απόκτηση γνώσεων» και την «ενημέρωση» από μετάδοση ειδήσεων, ενώ η νεότερη ομάδα (10-20) προτιμά ειδικότερα την «κοινωνική δικτύωση» και τη δραστηριότητα του «gaming».

Τα αποτελέσματα που σχετίζονται με συνήθειες δραστηριότητες από την καθημερινή ζωή ως «ζωντανές εμπειρίες ζωής» (felt life experiences) με τη χρήση τεχνολογιών, διαπιστώνεται ότι έχουν πολύ μεγάλη σημασία για τη δημιουργία αποτίμησης και αισθητικών εμπειριών. Στοιχεία σχετικά με αυτές θεωρείται ότι θα είναι χρήσιμο να συμπεριλαμβάνονται με δημιουργικούς τρόπους σε εφαρμογές VH. Ερευνητές όπως οι McCarthy και Wright (2004) τονίζουν τη σημασία της δημιουργίας εμπειρίας ως εργαλείου με τη βοήθεια της τεχνολογίας με την επίτευξη βιωματικών δράσεων που φέρνουν κοντά στοιχεία από την καθημερινή ζωή και το περιβάλλον κάνοντας ως προς αυτά πιο ενδιαφέρον τον ρόλο της τεχνολογίας.

Ερωτηματολόγιο Προ-Αξιολόγησης	Συνολικό Δείγμα	Ομάδες ηλικιών	
	Ηλικίες 10-30 Μέσος όρος	Ηλικίες 10-20 Μέσος όρος	Ηλικίες 20-30 Μέσος όρος
<b>1. Χρήση Διαδικτύου</b>			
Κοινωνικά δίκτυα	<b>4.2</b>	<b>4.0</b>	<b>4.5</b>
Εφαρμογή για σκοπούς εργασίας	3.7	3.0	<b>4.4</b>
Ηλεκτρονικά παιχνίδια (gaming)	3.4	<b>3,6</b>	2.7
Απόκτηση γνώσεων	3.4	2.5	<b>4.3</b>
<b>2. Θέματα ενδιαφέροντος</b>			
Τέχνες	3.0	<b>3.0</b>	<b>3.1</b>
Ενημέρωση	2.9	2.0	<b>3.8</b>
Γνώση	2.7	2.0	<b>3.5</b>
Πνευματικότητα	<b>1.8</b>	1.6	<b>1.9</b>
<b>3. Ενδιαφέρον για Βυζαντινά θέματα</b>	<b>2.1</b>	1.8	<b>2.4</b>
<b>4. Ενδιαφέρον για τη βυζαντινή τέχνη</b>	<b>2.6</b>	2.2	<b>3.0</b>

<b>5. Λόγος εκδήλωσης ενδιαφέροντος</b>			
Από περιέργεια	<b>44.3%</b>	38.6%	50%
Ενδιαφέρον «η τέχνη για την τέχνη»	<b>40.0%</b>	40.0%	40%
Ως πιστός/ή	<b>26.0%</b>	27.0%	25%
Επιστημονικό ενδιαφέρον	<b>4.3%</b>	3.6%	5%
<b>6. Ενδιαφέρον για περιεχόμενο VH</b>			
Αφηγήσεις, περιγραφές (Hagiographies)	<b>38.0%</b>	41.0%	35%
Θρησκευτική σημασία και συμβολισμός	<b>40.0%</b>	35.0%	45%
Αρχαιολογικές πληροφορίες	<b>36.8%</b>	33.6%	40%
Ιστοριογραφία, Βιβλιογραφικές αναφορές	<b>23.6%</b>	12.1%	35%
<b>7. Συσχετίσεις, συνειρμοί για τη βυζαντινή κουλτούρα</b>			
Θρησκεία	3.5	3.2	3.8
Βυζαντινή τέχνη	3.4	3.1	3.7
Αυτοκράτορες	3.5	3.0	4.0
Βυζαντινή Λογοτεχνία	<b>2.6</b>	<b>2.3</b>	<b>2.8</b>

Πίνακας 6.2. Αποτελέσματα προ-αξιολόγησης (Συνολικό δείγμα και ομάδες ηλικιών)

### **Φάση μετά-αξιολόγησης (Γενικά ευρήματα)**

Οι τέσσερις συμβολικές εκφράσεις: «Όμορφο περιβάλλον», «εμβύθιση σε εφαρμογή», «απόκτηση γνώσεων», και «πνευματικότητα σε εφαρμογή», λέγεται ότι επηρεάζουν την ανάπτυξη των δυσκολιών και τη διατήρηση της αισθητικής εμπειρίας των βυζαντινών αντικειμένων σε εικονικά περιβάλλοντα. Οι εκφράσεις αυτές ομοίως όπως πιστεύεται σχετίζονται με παραδοσιακούς συμβολικούς παράγοντες που καθορίζουν την παραδοσιακή ολοκλήρωση (consummation) της βυζαντινής τέχνης σε πραγματικά περιβάλλοντα όπως εκκλησίες ή και σε μουσεία.

Χρησιμοποιώντας τον όρο «ολοκλήρωση» (consummation) από τον Morris μπορούμε να πούμε ότι η αισθητική εμπειρία της βυζαντινής τέχνης μπορεί να φτάσει την κατάσταση της ολοκλήρωσης όταν οι τέσσερις εκφράσεις φτάσουν σε μια κατάσταση ή δυνατόν ολοκλήρωσης όπως φαίνεται και στις απαντήσεις στην κλίμακα Likert των ερωτηθέντων.



Υποθετικά, η κατάσταση αυτή θα μπορούσε να είχε επιτευχθεί εάν η «ομορφιά», «εμβύθιση», «γνώση» και «πνευματικότητα» θα μπορούσαν να βαθμολογηθούν στην κλίμακα Likert 1-5 με την τιμή 5 (ανώτατο όριο) σε κάθε εικονική εφαρμογή.

Ενδεικτικά, η «ομορφιά» (beauty) αναφέρεται στις αντικειμενικές (formal) αλλά και σε μη αντικειμενικές (informal) ιδιότητες της βυζαντινής τέχνης, η «εμβύθιση» (immersion) στην εμπλοκή και μια πραγματική αίσθηση παρουσίας (presence) και επαφής με τα θέματα της βυζαντινής τέχνης, η «γνώση» στο διδακτικό σκοπό της βυζαντινής τέχνης με τη δυνατότητα να μεσολαβεί τα νοήματα της βυζαντινής τέχνης και η «πνευματικότητα» (spirituality) στην άυλη αίσθηση για μια βαθύτερη κατανόηση της ουσίας της ύπαρξης. Ακόμα, ειδικά η ποιότητα της ομορφιάς στη βυζαντινή τέχνη δεν θεωρείται απλά σχετική με την αρτιότητα της μορφής (πχ. με χαρακτηριστικά ενότητας, αναλογίας, απλότητας και οικονομίας) αλλά σαν ένας συνδυασμός που περιλαμβάνει και τους άλλους τρεις παράγοντες: εμβύθιση, γνώση και πνευματικότητα.

Φυσικά, οι κλίμακες που χρησιμοποιήθηκαν και τα εξαγόμενα αποτελέσματα-συμπεράσματα είναι *διυποκειμενικές* ή *υπερυποκειμενικές* ενδείξεις συμβολικού χαρακτήρα που σχετίζονται με αξίες της πολιτιστικής κληρονομιάς οι οποίες αντιμετωπίζονται ως «αντικειμενικά σχετικές ιδιότητες» (objectively relative properties) (Morris, 1964: 66). Πρόκειται όπως πιστεύεται για μοτίβα (patterns) προτιμησιακών συμπεριφορών (αποτίμησης-valuation) τα οποία δίνουν σημαντικά στοιχεία για την αποτελεσματικότητα μιας αξιολογούμενης εφαρμογής VH.

Θα πρέπει να αναφερθεί ότι η οργάνωση των δύο φάσεων, τόσο της προ-αξιολόγησης όσο και της μετά-αξιολόγησης, αν και ταιριάζει με τις απαιτήσεις του συγκεκριμένου είδους για το περιεχόμενο πολιτιστικής κληρονομιάς που ερευνάται (βυζαντινή τέχνη), στην περίπτωση που θα διερευνάτο κάποιο διαφορετικό είδος πολιτιστικού περιεχομένου και τέχνης, οι ερευνητές VH θα μπορούσαν να περιλάβουν διαφορετικούς παράγοντες αξιολόγησης και κριτήρια σχεδιασμού ωστόσο χρησιμοποιώντας μια παρόμοια προσέγγιση οργάνωσης για τη διαδικασία αξιολόγησης όπως αυτή που παρουσιάζεται (προ-αξιολόγησης, μετά-αξιολόγησης).

### **Φάση μετά-αξιολόγησης (Σημειωτική ανάλυση των αποτελεσμάτων)**

Από μια συνολική ανάλυση της προτιμησιακής συμπεριφοράς για τις τρεις αξιολογούμενες εφαρμογές εικονικής κληρονομιάς: «SL», «Μακάριος» και «HOG» (σχήμα 6.2) φαίνεται ότι

όλοι οι χρήστες αξιολογούν κατά σειρά προτεραιότητας βάση της προτίμησης τους τις εφαρμογές HOG, Μακάριος και SL (πίνακας 6.3). Η αρχική υπόθεση ότι η εφαρμογή HOG μπορεί να προάγει την ενίσχυση της αισθητικής εμπειρίας για την πλειοψηφία των χρηστών επιβεβαιώθηκε λόγω χαρακτηριστικών που θεωρήθηκε ότι μπορούν να ενισχύσουν τόσο τις προσλαμβάνουσες (conceived), τις αντικειμενικές (object) αλλά και τις τελικές λειτουργικές αξίες των χρηστών για την αναπαριστώσα πολιτιστική κληρονομιά.

Η συγκεκριμένη εμπειρική ένδειξη δείχνει ότι κάποια ειδικά χαρακτηριστικά από τον σχεδιασμό (design) μαζί με τη χρήση εικονικών τεχνολογιών, ευθύνονται για άνοδο των καταγραφέντων τιμών για τις τρεις εφαρμογές είτε αναφερόμαστε για τις προσλαμβάνουσες, τις αντικείμενες, ή τις λειτουργικές αξίες (βλ. πίνακα 6.1). Οι αξίες ωστόσο δεν είναι για παράδειγμα απλά μια αφαιρετική αισθητική προσλαμβάνουσα αξία για τη βυζαντινή τέχνη (σύμφωνα με το παράδειγμα μελέτης) αλλά προσλαμβάνουσες, αντικείμενες και λειτουργικές αξίες που καλύπτουν συνολικά αισθητικές πτυχές σχετικά με την ομορφιά, την εμπύθιση, τη γνώση και την πνευματικότητα, όπως όμως και άλλους παράγοντες που δεν εξετάζονται στην παρούσα μελέτη και αξιολόγηση όπως «χρηστικότητα» (usability) ή «διασκέδαση» (entertainment).

Μερικές άλλες σημαντικές καταγραφές αποτελεσμάτων (πίνακας 6.3) που αναλύονται είναι η βαθμολογία για το «HOG» ως «όμορφο περιβάλλον» (Sample Mean 3.6), η εμπύθιση στο «HOG» (Sample Mean 3.5), συναισθήματα πνευματικότητας στο περιβάλλον «SL» (Sample Mean 3.0 ) και η μάθηση στο «Μακάριος» (Sample Mean 3.0). Λαμβάνοντας ιδιαίτερα υπόψη την υψηλή βαθμολογία για το κριτήριο εμπύθιση στο HOG, αυτό μπορεί να θεωρηθεί ιδιαίτερα σημαντικό αποτέλεσμα διότι αν και το HOG δεν είναι πραγματικά μια εφαρμογή που να προσφέρει την εμπύθιση (immersion) σε ένα τρισδιάστατο περιβάλλον, σε αντίθεση για παράδειγμα με το SL, ένα περιβάλλον βασισμένο σε avatars που προσφέρει τη δυνατότητα στο χρήστη να νοιώσει ότι πραγματικά βρίσκεται μέσα σε τρισδιάστατο περιβάλλον, το HOG βαθμολογήθηκε ως το πιο *immersive* περιβάλλον από τα υπόλοιπα.

Η *πολιτιστική εμπύθιση* (cultural immersion), μαζί με την *πολιτιστική παρουσία* (cultural presence), θεωρούνται όροι-κλειδιά που μπορούν να μας βοηθήσουν να ερμηνεύσουμε τα καταγεγραμμένα αποτελέσματα από μια ολιστική άποψη μαζί με την έννοια της αισθητικής εμπειρίας σχετικά με τη δυναμική να επιτευχθεί ιδεατά μια κατάσταση αισθητικής ολοκλήρωσης των ερμηνευτών-χρηστών με τη βοήθεια ακόμα κάποιας εικονικής εφαρμογής

VH. Υποθετικά, μια πλήρης πολιτιστική εμπύθιση ή πολιτιστική παρουσία, θεωρείται ότι θα μπορούσαν να επιτευχθούν εάν κάθε ένας από τους παράγοντες ομορφιά, εμπύθιση, γνώση και πνευματικότητα θα μπορούσε να βαθμολογηθεί από τους συμμετέχοντες με βαθμολογία 5/5 στην κλίμακα Likert. Μαζί θα μπορούσε να ικανοποιηθεί ιδανικά και η επίτευξη της αισθητικής εμπειρίας.

Η πιο σημαντική παρατήρηση που μπορεί να σχολιαστεί σε σχέση με την διαφορετικότητα των απαντήσεων που δόθηκαν σε σχέση με την ηλικία είναι ότι οι μεγαλύτεροι σε ηλικία αξιολογητές αποδίδουν μεγαλύτερη αξία στους τέσσερις διερευνώμενους παράγοντες σε αντίθεση με τους νεότερους αξιολογητές (πίνακας 6.4). Η διαπίστωση αυτή μπορεί να αποδοθεί στην εκτίμηση ότι οι μεγαλύτερης ηλικίας αξιολογητές είναι πιο «πολιτιστικά μορφωμένοι» και έμπειροι - «encultured» σε θέματα κουλτούρας από τους νεότερους λόγω πλουσιότερης «πολιτιστικής μνήμης». Μάλλον γι' αυτό το λόγο οι μεγαλύτεροι αξιολογητές φαίνονται ικανότεροι ακόμα να αναγνωρίσουν τις δυνατότητες τέτοιων εφαρμογών για την πολιτιστική κληρονομιά.

Η ηλικία είναι ένας σημαντικός δημογραφικός παράγοντας που φαίνεται αποφασίζει σε μεγάλο βαθμό την «πολιτιστική παρουσία» στην αξιολόγηση στο VH (αξιολόγηση μετά-εμπειρίας) αλλά και τα αποτελέσματα της προ-αξιολόγησης (αξιολόγηση προ-εμπειρίας). Εκτός όμως από την ηλικία, άλλα δημογραφικά στοιχεία όπως γνώση διαχείρισης υπολογιστή, ή το φύλο των χρηστών, δεν αναλύονται στην αξιολόγηση για το λόγο ότι έμφαση χρειάζεται να δοθεί επίσης στην ανάδειξη του προτεινόμενου σημειωτικού μοντέλου κατά τη διαδικασία σχεδιασμού (Μελέτη περίπτωσης semiosphere - Σχήμα 6.1, Πίνακας 6.1). Παρ' όλα αυτά, η ανάγκη για την ανάλυση διαφόρων δημογραφικών στοιχείων αναγνωρίζονται από τους ερευνητές VH ως ένα πολύ σημαντικό παράγοντα σε μελέτες αξιολόγησης σχετικό με την προ-εμπειρία (Pujol & Champion, 2012).

Σύγκριση εφαρμογών VH ολικού δείγματος	“SL” Sample Mean	«Μακάριος» Sample Mean	“HOG” Sample Mean
«ομορφιά»	3.2	3.2	<b>3.6</b>
«εμπύθιση»	2.9	3.0	<b>3.5</b>
«γνώση»	2.9	3.0	<b>3.0</b>
«πνευματικότητα»	2.6	2.8	<b>3.0</b>

Πίνακας 6.3. Αποτελέσματα μετά-αξιολόγησης εφαρμογών VH βυζαντινής τέχνης (Συνολικό δείγμα)

Σύγκριση ανά ηλικιακή ομάδα	“SL”		«Μακάριος»		“HOG”	
	10-20	20-30	10-20	20-30	10-20	20-30
	Μέσος όρος	Μέσος όρος	Μέσος όρος	Μέσος όρος	Μέσος όρος	Μέσος όρος
«ομορφιά»	3.0	<b>3.6</b>	3.0	<b>3.6</b>	3.4	<b>4.1</b>
«εμβύθιση»	2.8	<b>3.1</b>	2.8	<b>3.1</b>	3.5	<b>3.7</b>
«γνώση»	2.6	<b>3.4</b>	2.6	<b>3.4</b>	2.9	<b>4.0</b>
«πνευματικότητα»	2.4	<b>2.9</b>	2.4	<b>2.9</b>	2.8	<b>3.4</b>

Πίνακας 6.4. Αποτελέσματα μετά-αξιολόγησης εικονικών εφαρμογών (Ηλικιακή κατηγοριοποίηση)

## 6.2 Θεωρητικές προεκτάσεις για την αξιολόγηση και το σχεδιασμό VH

Με βάση τα αποτελέσματα αξιολόγησης προκύπτει ότι η προσέγγιση μας συμφωνεί επίσης με την αντίληψη Morris ότι μια αξιολόγηση: «επιδιώκει για τα αντικείμενα στα οποία δίνεται κάποια προτίμηση μια πορεία δράσης που θα συναντήσει τα προβλήματα αξίας που τίθενται από την έρευνα» (Morris, 1964: 29). Αυτό σημαίνει ότι για τον Morris η πράξη προτίμησης που οδηγεί στην κατάσταση της ολοκλήρωσης (consummation) της εμπειρίας ή όχι, δεν πρέπει να επικεντρώνεται μόνο σε καταγραφές από τους αποδέκτες σχετικά με την αποτίμηση σημείων μόνο για αναλυτικούς λόγους, αλλά να χρησιμοποιηθεί η συγκεκριμένη ανάλυση για να προκαλέσει μια αλλαγή συμπεριφοράς για τη διόρθωση επιλογών αξίας για τα σημεία και αντικείμενα που ανήκουν σε κάποιο αναλυτικό πεδίο έρευνας (discourse).

Η ιδέα αυτή αναπτύσσεται περαιτέρω μέσα από την προσέγγιση σχεδιασμού, δεδομένου ότι περιλαμβάνει μια μέθοδο μέτρησης αποτιμήσεων (appraisals) των ερμηνευτών-χρηστών για τα πολιτιστικά αντικείμενα (και τα σημεία τους), προχωρώντας στη συνέχεια σε ένα πλάνο σχεδιασμού με την πρόθεση η καταγραφόμενη αξιολόγηση να οδηγήσει και σε επόμενες αξιολογήσεις δημιουργώντας τις προϋποθέσεις διατήρησης της πολιτιστικής κληρονομιάς αλλά και για παιδαγωγικούς λόγους. Η ιδέα αυτή είναι σύμφωνη ακόμα με το στόχο για τη

δημιουργία κατάλληλων συνθηκών για μια «πολιτιστική μεταμόρφωση» ή «πολιτιστική έκρηξη» (cultural explosion-όρος Lotman) σύμφωνα με το ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η ανάπτυξη της αρχής της πολιτιστικής σημειωτικής - «διαλογικότητα».

Σε αυτές τις γραμμές, πιστεύεται ότι ιδεατά μια αισθητική εμπειρία δεν μπορεί να προκληθεί απλά και μόνο από μια αισθητική επιρροή σε πιθανούς διερμηνείς-χρήστες των αντικειμένων VH (πχ. διαμέσου της αισθητής ομορφιάς από την αντίληψη των αντικειμένων αυτών και των σημείων τους), αλλά επιπλέον μέσα από μια ηθική εξέλιξη με στόχο το μετασχηματισμό των προσωπικών αξιών για χάρη αξιών που βρίσκονται ενσωματωμένες (embodied) στην πολιτιστική κληρονομιά. Η κατάσταση αυτή θεωρείται ότι μπορεί να λάβει χώρα λόγω της άμεσης (immediate) μεταδοτικότητας της τέχνης αλλά παράλληλα με την πολύ σημαντική βοήθεια μιας μεσολαβούσας διαδικασίας (means to an end) μέσω της τεχνολογίας για την κατανόηση ενσωματωμένων αξιών και νοημάτων σε πολιτιστικά αντικείμενα πιστεύοντας ότι αυτό πρέπει να γίνεται επί σκοπού με παιδαγωγικές πρακτικές.

Ταυτόχρονα, έτσι, πιστεύεται ότι θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη φυσικά σύμφωνα ακόμα με τα ενδιαφέροντά τους, οι προσωπικές αξίες του στοχευόμενου ακροατηρίου στην έρευνα. Η αρχή της διαλογικότητας πιστεύεται ότι έχει ειδικό ρόλο σε αυτό όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια. Στο σχεδιασμό και έρευνα αξιολόγησης για το VH ο συγκεκριμένος στόχος μπορεί να λάβει χώρα σε μια διαδικασία μεταδοτικότητας του νοήματος και σημασίας των πολιτιστικών αντικειμένων σε σχέση με τους στόχους των σχεδιαστών και των ενδιαφερόμενων φορέων για έργα VH αλλά και τη σχέση μεταξύ προσωπικών πεποιθήσεων και αξιών των χρηστών τη δεδομένη στιγμή (Pujol & Champion 2012).

Γενικά, ο προτεινόμενος σχεδιασμός και η αξιολόγηση που προτείνονται συμφωνούν επίσης σε γενικές γραμμές με τις ιδέες ερευνητών του VH ιδίως όσων τα κίνητρα πηγάζουν κυρίως από εκπαιδευτικά στόχους (Pujol & Champion 2012), (Economou & Pujol 2008), (Roussou, 2008) λαμβάνοντας ακόμα υπόψη προσφερόμενες οδηγίες σχεδιασμού και μεθοδολογίες που χρησιμοποιούν. Η προσέγγιση όμως που ακολουθείται αγγίζει πιο στενά το πρόβλημα που σχετίζεται με την επιτυχία αξιολόγησης στο VH προτείνοντας κατευθυντήριες οδηγίες (design guidelines) στο σχεδιασμό με στόχο να αντιμετωπιστεί το πρόβλημα αυτό.

Συζητώντας τι λείπει από το σχεδιασμό και αξιολόγηση για το VH, οι Pujol και Champion (2012) διασυνδέουν το πρόβλημα που παρουσιάζεται με την αξιολόγηση της επιτυχίας στο VH υπό όρους των αναγκών και στόχων των εμπλεκόμενων φορέων (stakeholders) που

ενδιαφέρει κάποιο έργο πολιτιστικής σημασίας μαζί με τη δημιουργία μιας αυξημένης «πολιτιστικής παρουσίας» από την πλευρά του κοινού (88).

Στην προσέγγισή που ακολουθείται, η έννοια «αισθητική εμπειρία» (aesthetic experience), μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι ταυτόσημη με την «πολιτιστική παρουσία» όταν ιδανικά μπορεί να επιτευχθεί μια ευαισθητοποίηση και βαθύτερη κατανόηση για διαφορετικές κουλτούρες η οποία πιστεύεται ότι θα ήταν δυνατό να προκύψει μετά από την εφαρμογή ενός μαθησιακού συστατικού στοιχείου το οποίο θα ήταν όπως πιστεύεται αρκετά ικανό έτσι ώστε να προκαλεί κυρίως μια θετική αλλαγή συμπεριφοράς στις αξίες και τις πεποιθήσεις των ερμηνευτών-χρηστών.

Έτσι πιστεύεται ότι τόσο το νόημα όσο και η εμπειρία των πολιτιστικών αντικειμένων και της τέχνης μπορεί να προκύψει πρώτα από την αναγνώριση και κατανόηση των αξιών των υπό διερεύνηση πολιτισμών-κουλτούρων όσο ακόμα από τη γνώση του γνωστικού περιεχομένου για την πολιτιστική κληρονομιά φθάνοντας ιδανικά σε μια κατάσταση ολοκλήρωσης δράσης (consummation of act) από την πλευρά των ερμηνευτών-χρηστών.

Εξετάζοντας δε έτσι προβλήματα από μη ειδικούς ή μη ιθαγενείς του υπό μελέτη πολιτισμού οι οποίοι να αποφασίζουν σχετικά με μια πολιτιστική κληρονομιά αν είναι πλήρης, αυθεντική ή επιθυμητή σύμφωνα με την προσωπική τους κατανόηση, μια προβληματική κατάσταση κατακρίβεια η οποία προκαλεί προβλήματα σε πειράματα αξιολόγησης (Pujol & Champion 2012), η τρέχουσα προσέγγιση παρέχει λύσεις σχεδιασμού (de-sign) για ερμηνευτές-χρήστες με στόχο την καλύτερη νοηματοδότηση και αξιολόγηση της πολιτιστικής κληρονομιάς χρησιμοποιώντας εικονικές τεχνολογίες και την προτεινόμενη μέθοδο αξιολόγησης η οποία πιστεύεται ότι κάτω από κάποιες προϋποθέσεις θα μπορούσε να τροποποιηθεί ανάλογα.

Η προσέγγιση που εφαρμόζεται στο κεφάλαιο 5 θεωρείται ότι μπορεί να ενημερωθεί με τις διαπιστώσεις από το θεωρητικό υπόβαθρο που περιέχεται ακόμα στα προηγούμενα κεφάλαια, για παράδειγμα με στοιχεία από την Ελληνική φιλοσοφία (για την τέχνη και αισθητική) όπως και τις θεωρίες Peirce και Morris, ωστόσο η θεώρηση που περιλήφθηκε εκεί, υποστηρίζει το περισσότερο εφαρμοσμένο πλαίσιο που αναπτύσσεται στην εδώ εργασία (κεφάλαιο 6). Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται εδώ περισσότερο στις σημειωτικές θεωρίες Peirce-Morris-Lotman οι οποίες χρησιμοποιούνται για την ανάπτυξη του προτεινόμενου σημειωτικού μοντέλου περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα υποδεικνύοντας περισσότερο την

απτή προοπτική μελέτης των θεμάτων που ενδιαφέρουν την εργασία μέσα από το υπό μελέτη εφαρμοσμένο πλαίσιο εργασίας.

Ωστόσο η προηγηθείσα θεωρία υποστηρίζει το συνολικό εφαρμοσμένο μοντέλο καθώς και την περαιτέρω θεωρητική ανάπτυξη που αναλύεται στη συνέχεια, στοιχεία από όμως αυτήν μπορούν να εισάγονται στο μέρος σχεδιασμού που περικλείει τις κατευθυντήριες γραμμές (design guidelines) σχεδιασμού και αξιολόγησης (υποκεφάλαιο 4.5). Ένα σημαντικό όμως σχεδιαστικό στοιχείο που αφορά μαζί τη διαδικασία αξιολόγησης και αφορά τη σύγκλιση της θεωρίας Peirce εκτός από τους Morris και Lotman με το «Ελληνικό παράδειγμα» που έχει επίσης όπως υποστηρίχθηκε πολλά κοινά με αυτές, είναι σχετικό με υποκειμενικά στοιχεία που αφορούν ενδιαφέροντα και επιθυμίες των ερμηνευτών-χρηστών και τα οποία μπορούν να αναπαρασταθούν με διάφορους τρόπους σε εφαρμογές VH. Τέτοια στοιχεία θεωρείται ότι μπορούν να τύχουν μιας διαχείρισης που να τα αντιμετωπίζει ως «μούσες» για τη σταδιακή εισαγωγή μελλοντικών ερμηνευτών-χρηστών στο περιεχόμενο μελέτης με τρόπο που να επιφέρει παράλληλα ισορροπία τόσο με τις απαιτήσεις του αναπαριστώντος περιεχομένου, τους υπεύθυνους που έχουν την κυριότητα διαχείρισης του υλικού που παρουσιάζεται, αλλά και τις προτάσεις του σχεδιαστή/στών της όποιας σχεδιασθείσας εικονικής εφαρμογής.

Το υποκεφάλαιο 6.3 παρουσιάζει περαιτέρω διευκρινίσεις για την παιδαγωγική διαχείριση και σχεδιασμό μιας εικονικής εφαρμογής για τη βυζαντινή τέχνη λαμβάνοντας υπόψη καλύτερα το ρόλο σε αυτό της πολιτιστικής σημειωτικής Lotman αλλά και των σημειωτικών θεωριών Peirce και Morris.

### **6.3 Περαιτέρω διευκρινίσεις. Ορολογίες και παιδαγωγικές προεκτάσεις της συνδυασμένης σημειωτικής μοντέλο (Peirce-Morris-Lotman) στο σχεδιασμό και την αξιολόγηση για το VH.**

Στην ενότητα αυτή, μέσα από την αναγκαία επέκταση και επεξήγηση της θεωρίας, περισσότερες διευκρινίσεις μπορούν να δοθούν σχετικά με τη διασύνδεση της προτεινόμενης σημειωτικής προσέγγισης συγκεκριμένα μέσω του προτεινόμενου σημειωτικού μοντέλου περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα και τις ορολογίες που χρησιμοποιούνται, συζητώντας τη συμβολή της στον τομέα VH και το ρόλο της στο σχεδιασμό του εικονικού μουσείου της βυζαντινής τέχνης. Η πιο προσεκτική εξέταση των σχέσεων μεταξύ των σημειωτικών συστατικών του μοντέλου οδηγεί στη διατύπωση καθοδηγητικών οδηγιών σχεδιασμού που

ευνοούν ένα παιδαγωγικό σχεδιασμό και αξιολόγηση με παιδαγωγικό προσανατολισμό στο VH.

Αναφέροντας νωρίτερα την ανάγκη ενός επωφελούς συνδυασμού στόχων που τίθενται από σχεδιαστές και τους ενδιαφερόμενους φορείς για την ανάληψη έργων VH, μαζί όμως με την αναγνώριση πεποιθήσεων και αξιών των ίδιων των χρηστών που εξετάζονται στην αξιολόγηση, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις αλληλεπιδράσεις σημείων-αξιών-δράσεων στο προτεινόμενο σημειωτικό μοντέλο, θεωρώντας ότι καθώς θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη οι προτιμησιακές συμπεριφορές (αξίες) των συμμετεχόντων αξιολογητών, παράλληλα αυτές πιστεύεται ότι θα πρέπει να καθοδηγούνται με τρόπο που να «συμμορφώνονται» σύμφωνα με τις ανάγκες του αναπαριστώμενου είδους πολιτιστικής κληρονομιάς.

Ορισμένες αναγκαίες διευκρινίσεις που περιλαμβάνονται στην ενότητα και που αφορούν τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των σημείων-αξιών-δράσεων στο σημειωτικό μοντέλο χρειάζεται να επισημανθούν δεόντως, έτσι ώστε περαιτέρω θεωρητικές προεκτάσεις και συνέπειες που συνδέονται με την σημειωτική, την αισθητική αλλά και το VH να γίνουν γνωστές, προτού να διαμορφώσουμε μια σειρά από καθοδηγητικές κατευθυντήριες γραμμές που στηρίζονται στο σημειωτικό μοντέλο.

Ξεκινώντας από το VH, θα πρέπει να σημειωθεί ότι μόλις πρόσφατα οι ειδικοί στο VH έχουν μετακινηθεί από την έμφαση που έδιναν προηγουμένως στην ανακατασκευή των απτών (tangible) στοιχείων της πολιτιστικής κληρονομιάς στα «νοήματα, τους σκοπούς ή τις διεργασίες πίσω από τα φυσικά στοιχεία μαζί με συμβολικά στοιχεία, την ανθρώπινη δραστηριότητα και τη δυναμική αλληλεπίδραση όπως αυτά ενσωματώνονται στα συστατικά στοιχεία του εικονικού κόσμου»<sup>99</sup> (Pujol & Champion, 2012).

Λαμβάνοντας υπόψη το ρόλο της δραστηριότητας (activity) ή της δράσης (action), η σχέση μεταξύ δράσης για τη δημιουργία νοήματος και αξίας για διαφορετικού είδους σημεία και αντικείμενα, τονίζεται ότι είναι ένας καθοριστικός παράγοντας που επηρεάζει την εκδήλωση

---

<sup>99</sup> Από τέτοιες δηλώσεις μπορεί εύκολα κάποιος να συμπεράνει ότι οι εμπειρογνώμονες αναφέρονται σε όρους που σχετίζονται με σημειωτική θεωρία αν και αυτό γίνεται μέσα από την υπάρχουσα έρευνα στον τομέα VH δεδομένων των κατακτήσεων που επετεύχθησαν όσο όμως και των προβλημάτων που ακόμα τον συνοδεύουν.



(manifestation) των σημείων και των διαδικασιών των σημείων σε διαφορετικά συστήματα σημείων είναι η τεχνολογία μαζί με τις δυνατότητες που προσφέρονται. Για το VH, ο ρόλος της τεχνολογίας θεωρείται πολύ σημαντικός στη δημιουργία νοήματος των πολιτιστικών αντικειμένων με ένα ρόλο δράσης ή δια-δράσης (*interaction*) που μπορεί να γίνει κατανοητός ως επιλογή δράσης που λαμβάνει χώρα σε λιγότερο ή περισσότερο ελεγχόμενες παιδαγωγικές συνθήκες σε κάποιο επίσημο (*formal*) είτε ανεπίσημο (*informal*) εκπαιδευτικό περιβάλλον (Economou & Rujol 2008).

Στην προσέγγιση που ακολουθείται, σύμφωνα με τη σημειο-αισθητική θεωρία του Morris, λαμβάνεται υπόψη η προϋπόθεση της «ολοκλήρωσης» της αισθητικής εμπειρίας ή της εμπειρίας της πολιτιστικής κληρονομιάς ως «πολιτιστική παρουσία», ως εκπλήρωση των προτιμήσεων – της προτιμησιακής συμπεριφοράς (αποτίμηση) των ερμηνευτών-χρηστών προς τα σημεία η οποία εκδηλώνεται σε τρία στάδια δράσεων που επισυμβαίνει με την ενεργό συμμετοχή τους.

Από το προτεινόμενο μοντέλο (πίνακας 6.1) υποδεικνύεται ότι όλες οι πιθανότητες 3x3 μπορούν να αναλυθούν από την άποψη της δημιουργίας νοήματος και αξίας που εκδηλώνεται ανάλογα όμως με τη «διάθεση ή προδιάθεση» (*disposition*) των ερμηνευτών-χρηστών να «δείξουν μια θετική προτιμησιακή συμπεριφορά σε ότι ούτως η αλλιώς σημειοδοτείται» (Morris, 1964: 36). Εδώ αν προσθέσουμε κάτι από τη θεωρία Peirce σε σχέση με την κατάσταση αυτή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μοιάζει με μια «αυτοελεγχόμενη κατάσταση που επηρεάζεται τόσο από τις διαθέσεις για δράση ή τις πεποιθήσεις των ερμηνευτών και τις συνήθειές τους» (Parret, 1994) η οποία μπορεί να συνδυαστεί με μια παιδαγωγική διαχείριση μιας κατάσταση αξίας (*value situation*) που να μπορεί να μετατρέψει τις αποτιμήσεις ερμηνευτών-χρηστών προς όφελος της διατήρησης των αξιών της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Στον πυρήνα του ζητήματος, βρίσκεται η ιδέα ότι η δημιουργία νοήματος προέρχεται από μια διανοητική επίδραση της συμπεριφοράς, «ένα είδος συμπεριφοράς ή προδιάθεσης της συμπεριφοράς» που είναι «αυτό-ρυθμιζόμενο» και που οργανώνεται σε διαφορετικό βαθμό προσαρμογής ανάλογα με τις ερμηνείες και τις αξίες μιας ομάδας ατόμων που ένα μεμονωμένο άτομο είναι μέλος» (Morris, 1964: 30). Αυτή η συμπεριφορά σε επίπεδο δράσης θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι σχετική με την μετάδοση πληροφορίας αλλά και την κουλτούρα μιας κοινωνίας σύμφωνα με ένα διαφορετικό ορισμό που δίνει ο Lotman για την

κουλτούρα: «το σύνολο της μη-κληρονομικής πληροφορίας που αποκτάται, διατηρείται, και επικοινωνείται από τις διάφορες ομάδες της ανθρώπινης κοινωνίας» (Lotman, 1988: 213).

Σύμφωνα με τον Morris, η συμπεριφορά είναι μια αντίδραση σε μια παρόρμηση (impulse) που δημιουργεί μια προδιάθεση για δράση και η οποία διακυμαίνεται σε τρεις φάσεις «Διάστασης Δράσης» (Dimension of action): την «αντιληπτική» (perceptual), «χειριστική» (manipulatory) και την «ολοκληρωτική» (consummatory). Με δεδομένη την τυπολογία σημείων και ορολογιών στον πίνακα 6.2 τα τρία στάδια της πράξης αντιστοιχούν σε τρεις τύπους Αξίας (Morris, 1964:19) που είναι: «προσλαμβάνουσα» (conceived), «αντικειμενική» (object) και «λειτουργική» (operative), ενώ οι αντιδράσεις που μπορεί να προκύψουν από τη διάσταση αξιών (Dimension of Values) είναι: η «αποστασιοποίηση» (detachment), η «επικράτηση» (dominance) και η «εξάρτηση» (dependence) (πίνακας 6.2).

Στην προσέγγισή που εφαρμόζεται, αντλώντας από τη θεωρία σημείων Peirce, η ταύτιση μεταξύ «Διάστασης Αξίας» με το «Σημείο σε σχέση με τον Εαυτό του» και η «Διάσταση Δράσης» με το «το Σημείο σε σχέση με το Διερμηνεύον», αποκαλύπτει κάτι σημαντικό σχετικά με τη διακύμανση μεταξύ της «διάστασης των Αξιών» και τύπων των αξιών. Κατά παρόμοιο τρόπο που τα *σημεία καθ' αυτά (signs in themselves)* αναφέρονται στον εαυτό τους, η *διάσταση αξίας* αναφέρεται σε ατομικές επιλογές-απαντήσεις (που είναι απαντήσεις-προτιμήσεις των ερμηνευτών-χρηστών προς τα σημεία-αντικείμενα που σημειοδοτούνται) με τα άτομα να βρίσκονται είτε: 1) στο *αντιληπτικό* στάδιο δράσης με απόκριση τη στάση αποστασιοποίησης, 2) το *χειριστικό* στάδιο δράσης που αντιστοιχεί με μια απόκριση αντίδρασης *επικράτησης* ή 3) το *ολοκληρωτικό* στάδιο της δράσης με την αντίδραση προς την αξία με αποτέλεσμα την *εξάρτηση* ή όχι.

Από την άλλη, οι *τύποι αξίας*: *προσλαμβάνουσες*, *αντικειμενικές* και *λειτουργικές* αντανακλούν μια ανάλογη μορφή έκφρασης των αξιών ενός ατόμου προς κάποιας μορφής κουλτούρας και τις αξίες που αυτή εκφράζει, προσδιορίζοντας το ρόλο τους χαρακτηριστικά σε μια αμφίδρομη σχέση. Ο Morris δίνει ένα παράδειγμα αποσαφηνίζοντας τη διάκριση μεταξύ «προσλαμβανουσών» και «λειτουργικών» αξιών. Ένας στρατιώτης ή μια νοσοκόμα, παρά το γεγονός ότι σε μια συγκεκριμένη κουλτούρα δεν δεικνύουν την ίδιες «λειτουργικές» αξίες μπορεί ωστόσο να συμφωνούν πραγματικά σχετικά με τις «προσλαμβάνουσες» αξίες μιας κοινωνίας που αντικατοπτρίζουν ωστόσο ως προς το ρόλο που ο καθένας θα πρέπει να διαδραματίσει μέσα σε ένα κοινωνικό σύστημα (Morris, 1956: 198).

Λαμβάνοντας υπόψη το βαθμό συμφωνίας μεταξύ «λειτουργικών» αξιών των ιδίων ατόμων αλλά και προσλαμβανουσών (conceived) αξιών που παίρνουν μορφή μέσα από πολιτισμικώς διαμορφούμενες συμβάσεις (culturally shaped conventions) όπως συμβαίνει στο παράδειγμα μας για το VH, τίθενται τα ερωτήματα κατά πόσο «λειτουργικές» είναι οι αξίες (προτιμήσεις - προτιμησιακή συμπεριφορά) των αξιολογητών και κατά πόσο βρίσκονται για παράδειγμα σε εναρμόνιση με το περιεχόμενο της βυζαντινής κληρονομιάς, όπως και το ποιος μπορεί να γενικότερα ο ρόλος των εμπλεκόμενων φορέων όπως ιδρύματα και ιδιοκτήτες πολιτιστικής κληρονομιάς και των σχεδιαστών εφαρμογών για την πολιτιστική κληρονομιά; Υπό αυτές τις συνθήκες, μέσα από την έρευνα γίνεται προσπάθεια να αντιμετωπιστεί το πρόβλημα ύπαρξης κάποιας δυσαρμονίας που υπάρχει μεταξύ «προσλαμβανουσών» αξιών: «αυτό που κάποιος προσλαμβάνει ότι είναι προτιμότερο ως σύλληψη του προτιμότερου μετά από πολιτισμικές δημιουργηθείσες συμβάσεις» και τις «λειτουργικές» αξίες: «τις τάσεις ή διαθέσεις (τις ατομικές διαθέσεις) να προτιμούν ένα είδος αντικειμένου αντί από ένα άλλο» (Fiordo, 1977).

Βασιζόμενοι στις μεθοδολογικές συστάσεις που απορρέουν από τη μελέτη, ο ορισμός των αξιών «αντικειμενικές αξίες» (object values) ως «αυτό που κάποιος προτιμά ανεξάρτητα από ατομικές προτιμήσεις ή αποδίδοντας σημασία λόγω πολιτισμικών συμβάσεων» περιγράφει ένα τύπο της αξίας που του δίνεται μεγάλη έμφαση στην εργασία, δεδομένου ότι σχετίζεται μάλιστα με τη δυνατότητα χρήσης της τεχνολογίας για τη δημιουργία της νοήματος και αξίας για τα αντικείμενα της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Ένα παρόμοιο παράδειγμα που εμφανίζεται στην ανάλυση των «Πορτρέτων» νωρίτερα, όπου υποδείχθηκε πως συγκλίνουν τεχνικά οι ορολογίες και θεωρίες των Peirces και Morris, είναι η χρήση των επιγραφών (inscriptions) που λειτουργεί ως ένα είδος παραδοσιακής τεχνολογίας αφού εμφανίζονται κατά κόρον στα βυζαντινά εκθέματα. Παρά την αισθητική άλλων ειδών θρησκευτικής τέχνης όπου οι περισσότερες περιλαμβάνουν συνήθως δομές αισθητικών σημείων μόνο, τα βυζαντινά αντικείμενα αντίθετα, με τη χρήση διδακτικών επιγραφών (Μιχελή, 1967), προωθούν θέματα σχετικά με αντικειμενικές αξίες της πολιτιστικής κληρονομιάς ανεξαρτήτως της προδιάθεσης των ερμηνευτών της. Παραμένει ωστόσο ένα σημαντικό ζήτημα για το πως μπορεί κάποιος να συναινέσει στη βαθύτερη δυνατότητα για κατανόηση των νοημάτων και της αξίας των πολιτιστικών αντικειμένων το οποίο αγγίζει το πρόβλημα της πίστης (belief) και της συνήθειας (habit) από τον Peirce.

Πολύ φως όμως ρίχνεται από την απάντηση του Morris στην κριτική ότι το αισθητικό σημείο σπάνια αποδίδει τις αντικειμενικές αξίες των έργων τέχνης δίνοντας το παράδειγμα ενός πίνακα που δείχνει ανθρώπους που απολαμβάνουν ένα συγκεκριμένο ποτό που σημειοδοτεί έτσι με κάποια απόδειξη τη θετική αξία ενός τέτοιου αντικειμένου (Morris, 1964: 70). Επιπλέον, ο Morris χρησιμοποιεί το παράδειγμα της θρησκευτικής ζωγραφικής είτε ακόμα τις ζωγραφίες με δυνατά και δραστήρια άτομα υποδεικνύοντας ότι εικονίζουν αντίστοιχα τις «προσλαμβάνουσες» αξίες των θρησκευτικών κουλτούρων είτε τις «λειτουργικές» αξίες ατόμων (αλλά και ομάδων ατόμων) που βρίσκουν έτσι έκφραση στην τέχνη.

Ο Morris αναφέρει επίσης τις δυνατότητες με τις λεκτικές τέχνες (verbal arts) όπως η περίπτωση ενός μυθιστορήματος που μπορεί να παρουσιάσει τις «λειτουργικές» αξίες του χαρακτήρα ενός ανθρώπου σε μια νουβέλα μέσα από τις σημειοδοτούμενες ενέργειές του (οι οποίες από την άλλη μπορεί να δηλώνουν είτε τις αξίες του ίδιου συγγραφέα του έργου είτε του αναγνωστικού κοινού) τονίζοντας ακόμα τη δύναμη των «προ-λεκτικών» (pre-verbal) αλλά και «μετά-λεκτικών» (post-verbal) σημείων στη σημειωτική (Morris, 1964: 70).

Αναγνωρίζοντας έτσι τις δυνατότητες που προσφέρει η τεχνολογία και ιδιαίτερα το μέσο της εικονικής πραγματικότητας σε σύγκριση με παραδοσιακά μέσα των τεχνών, υποστηρίζεται ότι οι τύποι αξιών *προσλαμβάνουσα*, *αντικειμενική* και *λειτουργική*, μπορούν ιδανικά όχι μόνο απλά να απεικονιστούν και να αναπαρασταθούν χρησιμοποιώντας το μέσο της εικονικής πραγματικότητας αλλά και να «ενσωματωθούν» σε αυτό όπως γίνεται για παράδειγμα σε σύγκριση με τις παραδοσιακές μορφές τέχνης και ιδιαίτερα με τη βυζαντινή τέχνη<sup>100</sup> (σύμφωνα με τη θεωρία και με τα παραδείγματα Morris).

Πίσω όμως αν και αναφέρθηκε η ταύτιση της με τις σχέσεις σημείων στον Peirce «Σημείο σε σχέση με το αντικείμενο», έχουμε αφήσει τη «Διάσταση σημειοδότησης»: «προσδιοριστική», «καθοδηγητική» και «αποτιμητική». Η κατανόηση της διάστασης σημειοδότησης θεωρείται μεγάλης σημασίας για το σχεδιασμό-σημειοδότηση των «απτών» όσο και των «άυλων» αντικειμένων στο VH κατανοούμενη ως σχέση σημείου σε σχέση με το αντικείμενό του.

Μέσα από τις τρεις της εκφάνσεις, οι ερμηνευτές-χρήστες που βρίσκονται σε ένα περιβάλλον VH θα πρέπει να είναι σε θέση να αντιλαμβάνονται τα σχετικά χαρακτηριστικά

---

<sup>100</sup> Φυσικά από τη δυνατότητα αυτή εξαιρείται ο «λειτουργικός»-εκκλησιαστικός ρόλος των Βυζαντινών εικόνων αλλά και αισθητική αξία που προσφέρουν οι αυθεντικές μορφές τέχνης.

του εικονικού περιβάλλοντος με τη βοήθεια της τεχνολογίας και ιδανικά να περνούν μέσα από τα τρία στάδια δράσης «αντιληπτική», «χειριστική» και «ολοκληρωτική». Παρόμοια με τη θεωρία σημείων του Peirce, ο Morris τονίζει την τριαδικότητα του σημείου που είναι «προσδιοριστική στο μέτρο που σημειοδοτεί παρατηρήσιμες ιδιότητες του περιβάλλοντος ή του δράστη», «καθοδηγητική στο βαθμό που σημειοδοτώντας το αντικείμενο ή μια κατάσταση (αξίας) θα δεχτεί (ο δράστης) αντίδραση έτσι που να ικανοποιείται η κυρίαρχη παρόρμηση», και «αποτιμητική στο βαθμό που σημειοδοτεί τις ολοκληρωτικές ιδιότητες κάποιου αντικειμένου ή κατάστασης» (Morris, 1964: 4).

Σε ότι αφορά τις στρατηγικές σχεδιασμού στη συγκεκριμένη περίπτωση μελέτης (βυζαντινή τέχνη) θεωρείται ότι θα πρέπει να περιλαμβάνει κάποιες αναγκαίες προσφερόμενες δυνατότητες (affordances) που οι διερμηνείς-χρήστες θα μπορούσαν να κάνουν χρήση προκειμένου να φθάσουν στο στάδιο της *ολοκλήρωσης* δράσης, οδηγούμενοι έτσι σε μια ιδανική κατάσταση αισθητικής εμπειρίας. Η ανάγκη παροχής κάποιας μορφής κατά βάση αισθητικής ικανοποίησης στους πιθανούς διερμηνείς-χρήστες μπορεί να θεωρηθεί σαν μια απαραίτητη προϋπόθεση για να φτάσει κάποιος ιδανικά «αν όλα πάνε καλά» στην ολοκλήρωση της αισθητικής εμπειρίας.

Τέτοιου είδους ικανοποίηση θα ήταν σχετική με κάποια παρόρμηση ως «προδιάθεση σε ένα συγκεκριμένο είδος δράσης». Ως εκ τούτου, στο σχεδιασμό ενός περιβάλλοντος VH γενικότερα, θεωρούνται τρόποι που να ικανοποιούνται τέτοια ενδιαφέροντα των ερμηνευτών-χρηστών προκειμένου να φθάνουν στην επιθυμητή κατάσταση της ολοκλήρωσης. Τα αποτελέσματα σχετικά με δραστηριότητες και τα ενδιαφέροντα τους χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνολογίες από την προ-αξιολόγηση, αλλά και οι αντιδράσεις τους κατά την μετά-αξιολόγηση, μας δίνουν ενδείξεις για το τι πρέπει να περιλαμβάνεται στο σχεδιασμό προκειμένου να τους βοηθήσει να φτάσουν, αν είναι δυνατόν, σε μια ιδανική κατάσταση *ολοκλήρωσης* της αισθητικής εμπειρίας.

Ο ρόλος ενός παιδαγωγικού σχεδιασμού (ως *de-sign*) κρίνεται επίσης αναγκαίος προς αυτή την κατεύθυνση, δεδομένου ότι μπορεί να παίξει το σημαντικό ρόλο στη διατήρηση μιας ειδικής *προτιμησιακής συμπεριφοράς* (αποτίμησης) από συμμετέχοντες χρήστες (ή αξιολογητές-συμμετέχοντες σε πειραματικά περιβάλλοντα) που δεν συλλαμβάνουν ορθά τα νοήματα και αξίες του βυζαντινού πολιτισμού και τέχνης, ή, ακόμα, την προώθηση τους σε

μη-ιθαγενείς, ξένους προς το βυζαντινό πολιτισμό και τέχνη σε ατομικό επίπεδο αξιών και προτιμήσεων.

Από την άποψη αυτή, σχεδιαστικές επιλογές και αποφάσεις αποτελούν ευθύνη και έργο των πολιτιστικών φορέων της πολιτιστικής κληρονομιάς και των σχεδιαστών εφαρμογών VH. Με αυτή την προϋπόθεση, διάφοροι συμπεριφορικοί - σημειωτικοί μέθοδοι είναι υπό μελέτη για την εύρεση των κατάλληλων τρόπων για την αναπαράσταση του βυζαντινού πολιτισμού και τέχνης ικανοποιώντας ταυτόχρονα τις αξίες της πολιτιστικής κληρονομιάς που πρέπει να διατηρηθούν αλλά και εν μέρει ανάλογα τις αξίες συγκεκριμένων ατόμων ή και ομάδων.

Μέσα από την εργασία (Voutounos & Lanitis, 2012), έχει τύχει επεξεργασίας και η ιδέα χρήσης της περίπτωσης μελέτης σημειοσφαιρας με παιδαγωγικούς τρόπους προτείνοντας ένα σημειωτικό-παιδαγωγικό πλαίσιο για τη διαχείριση του πολιτιστικού περιεχομένου χρησιμοποιώντας παιδαγωγικές θεωρίες όπως το πλαίσιο “Technological Pedagogical Content Knowledge Framework” (Mishra & Koehler, 2006) αλλά και τη μελέτη στοιχείων από το έργο του Lev Vygotsky όπως από η θεωρία σημείων “signs” και “tools” του Vygotsky (Vygotsky και Luria, 1994), μαζί ακόμα με σχετικές παιδαγωγικές ιδέες (πχ. η ζώνη της επικείμενης ανάπτυξης)<sup>101</sup>. Μαζί επίσης με τη παιδαγωγική χρήση του παιχνιδιού (σύμφωνα με την έννοια edutainment) μπορούν να προσφερθούν όπως πιστεύουμε σημαντικές λύσεις σχεδιασμού τις οποίες πιστεύεται ότι εξουσιοδοτημένοι παιδαγωγοί μπορούν να διαχειριστούν δημιουργικά, προκειμένου να καθοδηγήσουν την εμπειρία δυνητικών χρηστών στο VH για την επίτευξη της κατάστασης *ολοκλήρωσης* δράσης<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Η ζώνη επικείμενης ανάπτυξης (zone of proximal development) είναι η διαφορά ανάμεσα στο τι ένα εκπαιδευόμενος μπορεί να κάνει με βοήθεια ή χωρία βοήθεια από μόνος του. Στην περίπτωση της Βυζαντινής τέχνης (τα αντικείμενα τέχνης) μαζί και με τη βοήθεια της γλώσσας, όπως επίσης και την τεχνολογία, όλα μαζί θεωρούμενα ως εργαλεία (tools) επενδυμένα με σημεία (signs) αλλά με την κατάλληλη παιδαγωγική βοήθεια πιστεύεται ότι μπορεί να υποβοηθηθεί η πολιτιστική ανάπτυξη του περιεχομένου της Βυζαντινής τέχνης για νεαρούς χρήστες.

<sup>102</sup> Στην εφαρμογή για παράδειγμα «το Σπίτι του Θεού - HOG» (Μητρόπολη Λεμεσού) που αξιολογήθηκε στην εργασία, είτε σε άλλες εφαρμογές (πχ. <http://www.culture.gr/culture/mystras-edu/>) υπάρχουν διαθέσιμα παιχνίδια που προωθούν την ιδέα εκμάθησης ως edutainment της βυζαντινής τέχνης όμως μέχρι σήμερα η δυνατότητα αυτή δεν έχει αναπτυχθεί σε εικονικές περισσότερο immersive εφαρμογές VH λόγω ακόμα κάποιων περιορισμών στις διαθέσιμες τεχνολογίες.

Η μελέτη για το πώς η ουσιαστική ερμηνεία της βυζαντινής τέχνης μπορεί να αναδυθεί από την αποτελεσματική χρήση των τεχνολογιών θεωρείται ότι μπορεί να πραγματοποιηθεί με τον «τρισδιάστατη» διαδικασία γνώσης του περιεχομένου (content knowledge), της γνώσης της τεχνολογίας (technology knowledge) και της γνώσης παιδαγωγικών τρόπων μετάδοσης της γνώσης (pedagogy knowledge), με τις διαστάσεις αυτές να προϋποθέτουν τις κατάλληλες δεξιότητες στον κάθε τομέα μελετώμενες εν παραλλήλω με τις τρεις σημειόσφαιρες-κατηγορίες από το σημειωτικό μοντέλο περίπτωση μελέτη σημειόσφαιρα.

Οι παιδαγωγικές διαστάσεις στη συγκεκριμένη εργασία, είναι υποδεικτικές πως μπορεί να ειδωθεί συνεργατικά με τα σημεία στο πλαίσιο του σημειωτικού μοντέλου η ορθή διαχείριση του πολιτιστικού περιεχομένου ως γνώση περιεχομένου, με επιδέξιους και δημιουργικούς τρόπους διαχείρισης της γνώσης της τεχνολογίας (technology knowledge), μαζί με τη βοήθεια γνώσης παιδαγωγικών μεθόδων, θεωρώντας ιδανικά πως μπορεί να προκαλέσουν αποτελεσματικά θετικές επιπτώσεις μιας «ολοκληρωτικής» εμπειρίας σε δυνητικούς χρήστες. Άλλες επιλογές από τη βιβλιογραφία που μπορούν να αναφερθούν ειδικά για την τέχνη και την παιδαγωγική της προοπτική ως αισθητική εκπαίδευση χρησιμοποιώντας το προτεινόμενο μοντέλο εργασίας, είναι παιδαγωγικές πρακτικές για τη βυζαντινή τέχνη όπως και για άλλες μορφές τέχνης (Ζήκος, 2004), σε συνδυασμό με ιδέες και πειραματικές επιλογές αξιολόγησης όπως για παράδειγμα από την αισθητική του I. A. Richards (Horn, 1938) ή ιδέες του Morris για πιθανά πειράματα για την τέχνη (1964: 73-80).

#### **6.4 Η παιδαγωγική θεώρηση κατά τη διαδικασία σχεδιασμού μέσα από τις αρχές της σημειόσφαιρας - διαλογικότητα (dialogism) και όριο (boundary).**

Οι αρχές της «διαλογικότητας» (Lotman) και του «ορίου» (boundary) διαδραματίζουν ένα πολύ σημαντικό σημειωτικό ρόλο στη διαδικασία διαχείρισης του παιδαγωγικού σχεδιασμού στην περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα που πιστεύεται όμως ότι χρειάζονται περισσότερες διευκρινίσεις επιπρόσθετα της προηγούμενης ανάλυσης. Από τη μια είναι ο ρόλος της διαλογικότητας στη διαχείριση του περιεχομένου και των δυνητικών χρηστών με παιδαγωγικούς τρόπους, έτσι ώστε κατάλληλοι παιδαγωγοί να μπορούν να δώσουν αξία στα «κέντρα αξίας» (ενδιαφέροντα) των εκπαιδευομένων σύμφωνα με τις προτιμησιακές τους

συμπεριφορές δημιουργώντας αλληλεπιδράσεις που οδηγούν σε νέες και ουσιαστικές (meaningful) αντιλήψεις για την πολιτιστική κληρονομιά.

Από την άλλη, ο ρόλος του ορίου (boundary) μπορεί να γίνει κατανοητός ως ένας σημειωτικός μηχανισμός φιλτραρίσματος της κουλτούρας ο οποίος μπορεί να μας διαφωτίσει στο πώς οι προτιμησιακές συμπεριφορές (την αποτίμηση) των χρηστών μπορούν να υποστούν κάποιο φιλτράρισμα σαν μιας αναγκαίας μορφής λογοκρισία. Μερικά παραδείγματα αρκούν να μας υποδείξουν πώς οι αρχές διαλογικότητα και όριο μπορούν να διαφωτίσουν τη διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς σε εικονικά περιβάλλοντα με δημιουργικούς τρόπους, σύμφωνα με προτιμησιακές συμπεριφορές πιθανών αξιολογητών.

Ένα παράδειγμα σε σχέση με αυτό είναι η χρήση στοιχείων σε ένα εικονικό περιβάλλον για να ικανοποιήσουν την προδιάθεση νεαρών χρηστών όπως καταγράφηκε στο πείραμα αξιολόγησης αλλά και σύμφωνα με τις προηγούμενες παρατηρήσεις αναφορικά με το τι θα μπορούσε να περιληφθεί κατά το σχεδιασμό στο VH. Επί τούτου ο Champion αναφέρει την αποτελεσματική χρήση της εμπειρίας παιχνιδιού (game experience) μαζί με την αξιοποίηση των λεγόμενων μηχανών παιχνιδιού (game engines) στον τομέα VH (Champion, 2006) η οποία όμως πέρα από το γεγονός ότι δημιουργεί προσδοκίες σε σχέση με την ικανοποίηση των χρηστών (ειδικά από τους νεαρότερους) έχει και μειονεκτήματα. Θα πρέπει να γνωρίζουμε ότι πέρα από την όποια θεωρητική εκτίμηση της συνεισφοράς τέτοιων στοιχείων, μια επιφανειακή προσέγγιση του ενθουσιασμού που μπορεί να προκληθεί με μια υψηλή αποτίμηση τους μπορεί να δημιουργούν προβλήματα στην πολιτιστική μάθηση (cultural learning) (Pujol & Champion 2012).

Μια σημαντική παρατήρηση ως προς αυτό είναι η διακρίβωση του προβλήματος ειδικά κατά την αξιολόγηση της εφαρμογής SL όπου διαπιστώθηκε διασκορπισμός της προσοχής ιδιαίτερα των νεαρών χρηστών σε ασήμαντα στοιχεία του εικονικού περιβάλλοντος και ιδιαίτερα στα συστατικά εκείνα στοιχεία που κάνουν ένα εικονικό κόσμο παιγνιώδη. Αυτό που πιστεύεται, είναι ότι η αντιμετώπιση του ζητήματος είναι ευθύνη κυρίως ενός καλού παιδαγωγού με ένα αποτελεσματικό έλεγχο των ενεργειών δυνητικών χρηστών σε εφαρμογές VH που περιλαμβάνουν τέτοια στοιχεία, είτε ακόμα με έλεγχο του σχεδιασμού και κανόνων λειτουργίας που διέπουν κάποια εικονική πλατφόρμα όπως για παράδειγμα το Secondlife.

Θεωρώντας το ρόλο του «ορίου» ως προς αυτό θα ήταν για παράδειγμα η ευθύνη ενός καλού παιδαγωγού στο VH για να διαχειριστεί και να διατηρήσει τη λειτουργικότητα της έννοιας



όριο με σχετικές παιδαγωγικές ρυθμίσεις θέτοντας για παράδειγμα κάποιους κανόνες αποφυγής και περιορισμού, είτε περισσότερης άνεσης ενεργειών στους χρήστες. Θεωρείται έτσι απαραίτητο τα όρια ενός συστήματος σημείων (πχ. το σύστημα σημείων του βυζαντινού πολιτισμού και τέχνης, στην περίπτωση μας η σημειόσφαιρα **1**), ότι πρέπει να φυλάσσονται ακέραια χωρίς το όριο να είναι διαπερατό όπως περιγράφει ο Morris (1964: 21) ώστε «να μην καταστρέψει τα δικά του χαρακτηριστικά σαν ξεχωριστό σύστημα σημείων», είτε όμως ανάλογα, σύμφωνα με κάποιες προϋποθέσεις, να είναι «διαπερατό και δεκτικό» σε άλλα αντικείμενα ή συστήματα. Με αυτό θα ήταν ευθύνη ενός καλού παιδαγωγού ή ερευνητή να θεωρήσει τη δυνατότητα οργάνωσης της προσφερόμενης εμπειρίας λαμβάνοντας υπόψη την έκφραση της ταυτότητας (identity) αλλά και την κοινωνική αλληλεπίδραση στο VH.

Ενώ η κοινωνική αλληλεπίδραση όπως και η περίπτωση του παιχνιδιού γίνεται δεκτός από τους ερευνητές ότι μπορεί να έχει θετική επίδραση στην εμπειρία του χρήστη (Economou και Pujol 2008), (Pujol και Champion, 2012) (Ρούσσου et al 2008), η εμπλοκή (engagement) αλλήλων χρηστών σε εικονικά περιβάλλοντα μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι πολλές φορές και αναποτελεσματική γιατί οι χρήστες στις μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις συχνά αγνοούν ή ευτελίζουν το αναπαραριστώμενο περιεχόμενο πολιτιστικής κληρονομιάς (Pujol και Champion, 2012). Και πάλι, το συμπέρασμα φαίνεται να είναι ότι ένας υπεύθυνος διαχειριστής ή/και παιδαγωγός μπορεί να χειριστεί καταστάσεις και σενάρια που μπορούν να παρουσιαστούν.<sup>103</sup>

## **6.5 Ένα πλαίσιο κατευθυντήριων γραμμών (design guidelines) για το VH και το εικονικό μουσείο. Σχεδιασμός και αξιολόγηση**

Η παρακάτω λίστα αρχών σχεδιασμού (Voutounos & Lanitis, 2016b) γίνεται σε μια προσπάθεια σύνθεσης ενός καλού κανόνα - σημειωτικής συσκευής που να βασίζεται στην ιδέα της περίπτωσης μελέτης σημειόσφαιρα (εικόνα 6.1, πίνακας 6.1) πιστεύοντας ότι συστηματοποιεί τους τρόπους για έρευνα στο σχεδιασμό και αξιολόγηση στο VH. Όπως

---

<sup>103</sup> Η εμπειρία που αποκτήθηκε στην πλατφόρμα Secondlife στην προηγούμενη μελέτη με την εκεί αναπαράσταση της Βυζαντινής τέχνης (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α, εικόνα 1) απέδειξε του λόγου το αληθές με γεγονότα που έδειξαν ότι η πλατφόρμα Secondlife δεν ήταν κατάλληλη για ένα τέτοιο εγχείρημα για την αναπαράσταση της Βυζαντινής τέχνης σε κάποιο νέο έργο ασχέτως της αναπτυσσόμενης δημοφιλίας της πλατφόρμας από τον ακαδημαϊκό κόσμο (Moschini, 2010).

σημειώνεται στη βιβλιογραφία, το πρόβλημα παροχής ικανοποιητικών μεθόδων αξιολόγησης στο VH συνοδεύεται από το πρόβλημα ικανοποιητικών οδηγιών σχεδιασμού που εξηγείται από το ίδιο το status του ως νεοεμφανιζόμενου πεδίο το οποίο χρησιμοποιεί το μέσο της εικονικής πραγματικότητας για την αναπαράσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως όμως και από την έλλειψη σχετικής βιβλιογραφίας (Champion 2006: 217).

Για την αντιμετώπιση του προβλήματος που παρατηρείται, διατυπώνονται έτσι στην εργασία δεσμευτικές κατευθυντήριες γραμμές με σκοπό να εφαρμόζονται στο δεδομένο σενάριο (σχεδιασμός εικονικού μουσείου βυζαντινής τέχνης) όπως όμως είναι πιθανό και σε άλλες περιπτώσεις (άλλων ειδών) πολιτιστικής κληρονομιάς κάτω όμως από τη θεώρηση κάποιων άλλων προϋποθέσεων.

Ο αριθμός των προτεινόμενων κανόνων σχεδιασμού είναι εννέα σύμφωνα με το σημειωτικό μοντέλο 3X3 ακολουθώντας τις σχέσεις σημείων-αξιών-δράσεων μαζί με τις αναγκαίες σημειωτικές ορολογίες σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε. Αυτές οι οδηγίες είναι δεσμευτικές εφόσον χρησιμοποιώντας τις τα σημεία στη θεωρία Peirce μπορούν να ορίσουν «λογικό - γνωστικά» (logiscognitive) την νοηματοδότηση ατομικών σημείων-αντικείμενων, ενώ από την άλλη οι ορολογίες Morris χρησιμοποιούνται παράλληλα για να περιγράψουν αξιολογικές αλληλεπιδράσεις μεταξύ των σημείων αξιών και δράσεων (Petrilli, 2004).

### **Ο κατάλογος κατευθυντηρίων γραμμών (design guidelines)**

Η προτεινόμενη λίστα οδηγιών παρουσιάζεται σε δύο μέρη: 1) από συστάσεις σχετικά με το πώς οι σχέσεις των σημείων-αξιών-δράσεων μπορούν να εμπνεύσουν το σχεδιασμό και τον προγραμματισμό αξιολόγησης στο VH με ένα γενικό τρόπο, και 2) διευκρινίσεις σχετικά με το πώς αυτές οι κατευθυντήριες γραμμές μπορούν να καθοδηγήσουν τον προγραμματισμό σχεδιασμού και αξιολόγησης για τη συγκεκριμένη περίπτωση μελέτης - το εικονικό μουσείο βυζαντινής τέχνης - (βλ. υποσημειώσεις για μια σύντομη περιγραφή σχετικά με το πραγματικό μουσείο εκπροσωπείται στην εφαρμογή VH)<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Το πραγματικό μουσείο πάνω στο οποίο βασίζεται ο σχεδιασμός του εικονικού μουσείου είναι το «Εικονοφυλάκιο» της Μονής του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή (το οποίο συγκαταλέγεται ως μνημείο UNESCO της Παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς) (Μητρόπολη Μόρφου, 2008). Το μουσείο φυλάσσει εικόνες και άλλα έργα Βυζαντινής τέχνης που χρονολογούνται από το 12<sup>ο</sup> αιώνα και έχουν συλλεχθεί από κοντινές εκκλησίες και μοναστήρια.

Το πρότυπο μουσείο που σχεδιάστηκε δεν θεωρείται μια τελική ολοκληρωμένη εφαρμογή αν και ιδανικό όπως πιστεύεται για μια νέα προπαρασκευαστική αξιολόγηση (σύμφωνα με τα αποτελέσματα και τη σημειωτική ανάλυση των αποτελεσμάτων από τις τρεις αξιολογηθείσες εφαρμογές), ευελπιστείται όμως σύμφωνα με τις ακόλουθες κατευθυντήριες γραμμές (design guidelines) να αναπτυχθεί περαιτέρω εργασία και πειραματισμοί με σχεδιασμό και αξιολόγηση σε επαναληπτική βάση με πιο εκτενείς στόχους (βλ. Κεφάλαιο 7). Στο παράρτημα Α (εικόνα 8, 9, 10, 11) παρουσιάζονται ωστόσο στιγμιότυπα από το περιβάλλον που δημιουργήθηκε.

**Κατευθυντήρια γραμμή 1:** Μια στάση (attitude) «αποστασιοποίησης» (detachment) από την πλευρά των ερμηνευτών-χρηστών στο VH δεν είναι απαραίτητα μια κακή αντίδραση γιατί αυτό αποδεικνύεται ακόμα σε πραγματικό χώρος έκθεσης πραγματικών πολιτιστικών αντικειμένων και έργων τέχνης (πχ. μουσεία ή αρχαιολογικούς χώρους). Η κατανόηση της σημασίας ενός τόπου, ενός πολιτιστικού τεχνουργήματος, του πολιτισμού γενικότερα, προέρχεται τις περισσότερες φορές από την παρατήρηση και μόνο και την έκθεση δυναμικών χρηστών σε διάφορα πολιτιστικά αντικείμενα. Μόνο από την έκθεση σε “bits&bytes” αξιών (qualisigns) που βρίσκονται ενσωματωμένα στα αντικείμενα κάποιου πολιτισμού πιστεύεται ότι κάποιος μπορεί να μάθει αλλά και να εκτιμήσει την πολιτιστική κληρονομιά. Έτσι και η παρουσίαση και μόνο μιας εφαρμογής VH από μόνη της είναι μια συμβολή στην μεταδοτικότητα και τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς πέραν από τις διαδικασίες αξιολόγησης και περαιτέρω σχεδιασμού για την πολιτιστική κληρονομιά στο VH. Η *απόσπαση (detachment)* είναι ένα χαρακτηριστικό *απομόνωσης* των σημείων και αντικείμενων τους που δίνει ακόμα την ευκαιρία να μελετήσουμε στενότερα ποιοτικά χαρακτηριστικά πιθανών ερμηνευτών-χρηστών που θα μπορούσαν και οι ίδιοι να θεωρηθούν σημεία (σύμφωνα με τις θεωρητικές διαπιστώσεις από τα προηγούμενα κεφάλαια). Πρέπει ακόμα να δίνεται φροντίδα στις διαδικασίες ψηφιοποίησης (digitization) έτσι ώστε ποιότητα των πολιτιστικών αντικείμενων να μεταδίδουν κατά το δυνατόν τις αξίες τους με ένα αυθεντικό τρόπο. Τα αποτελέσματα από τη ψηφιοποίηση ή τροποποίηση ιδιοτήτων όπως σχήμα, υφή, χρώμα και φωτισμός σε πολιτιστικά αντικείμενα που ψηφιοποιούνται, είτε η δημιουργία νέων (assets σε εικονικό περιβάλλον) θεωρείται ότι μπορεί να έχουν επίδραση στην προβλεπόμενη απόδοση νοήματος και σημασίας των πραγματικών αντικειμένων όπου η ακριβής αναπαράσταση είτε η δημιουργική αναπαράσταση με τη βοήθεια της τέχνης μπορεί να συμβάλει θετικά σύμφωνα με την αναγκαία μελέτη. Υπενθυμίζεται (σύμφωνα με τις

προηγούμενες παρατηρήσεις) ότι οι ποιότητες σχετίζονται με προσλαμβάνουσες αξίες και τις ανάλογες σχέσεις σημείων-αξιών-δράσεων.

- Στην περίπτωση μελέτης, διερμηνείς-χρήστες του εικονικού μουσείου θα πρέπει να είναι σε θέση να δουν έστω οπτικά (αντικρίζοντας) *εικονικά ποιοτικά σημαίνοντα* - *iconic qualitative signifiers (qualisigns)* από τη βυζαντινή εικονογραφία (πχ. το κόκκινο χρώμα από το ιμάτιο του Ιησού που ερμηνεύεται ως η ανθρώπινη φύση του, βλ. επίσης Υποκεφάλαιο 5.5 «περίπτωση πορτρέτου 1»), έστω και αν βρίσκονται ακόμα στην εκφυλισμένη μορφή πρωτότητας- Firstness. Οι τεχνικές καταγραφής (recording) και η παρουσίαση εικονικών αντικειμένων χρειάζεται προσοχή έτσι ώστε η «αύρα» από τα αυθεντικά έργα τέχνης να διατηρείται σε εικονικά περιβάλλοντα ή ακόμα ιδανικά να ενισχύεται με δημιουργικούς τρόπους. Για παράδειγμα, ιδιαίτερη φροντίδα δίδεται στο σχεδιασμό του εικονικού μουσείου έτσι ώστε να αντιπροσωπευθούν ορθά οι ιδιότητες των καταγεγραμμένων-ψηφιοποιημένων αντικειμένων σε μια προσπάθεια δημιουργίας μιας αυθεντικής αναπαράστασης των αντικειμένων αυτών και ενδεχομένως ενίσχυσης τέτοιων ιδιοτήτων τους. Ο φωτισμός της σκηνής για παράδειγμα και των διάφορων αντικειμένων στο εικονικό περιβάλλον γίνεται έτσι ώστε να μεταδίδει εάν είναι δυνατόν πνευματικές αξίες ενσωματωμένες σε αυτά (πχ. φωτισμός με τη δημιουργία θερμότερου φωτισμού-warmer ambience). Ομοίως, η διαχείριση και επεξεργασία των χρωμάτων τα οποία θεωρούνται qualisigns στη σημειωτική έχουν ένα «κωδικό» (code) ο οποίος χρειάζεται να καταγραφεί, να διατηρηθεί, είτε να ενισχυθεί ανάλογα. Για παράδειγμα, το πορφυρό χρώμα στη βυζαντινή τέχνη είναι γνωστό ως το αυτοκρατορικό χρώμα που θυμίζει τους Βυζαντινούς αυτοκράτορες ή τον Ιησού Χριστό (ο οποίος στη βυζαντινή εικονογραφία ερμηνεύεται έτσι ως πνευματικός βασιλιάς- Παντοκράτωρ της ανθρωπότητας), είτε ακόμα το χρώμα του «μαρτυρίου» (αίμα), ένα χρώμα που χρησιμοποιείται εκτενώς στον υποκείμενο σχεδιασμό (de-sign). Οι εσωτερικοί τοίχοι του πραγματικού μουσείου (της μονής Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή) είναι επίσης βαμμένοι με πορφυρό χρώμα αλλά στην περίπτωσή του εικονικού μουσείου χρησιμοποιείται και στο εξωτερικό του σχεδιασθέντος μουσείου. Με το ίδιο σκεπτικό, ένα φωτεινό χρώμα ώχρας εφαρμόζεται στα εξωτερικά σημεία αντί του πραγματικού με φυσικό φωτορεαλιστικό χρώμα του πραγματικού μουσείου-βλ. Παράρτημα Α, εικόνα 8) ούτως ώστε να δίνεται για παράδειγμα μια μεταφυσική διάσταση στην ποιότητα της ύλης όπως *μεταμορφώνεται* σε φως (Sendler 1988: 159-160).

**Κατευθυντήρια γραμμή 2:** Παρατηρήστε *μονόσημα (sinsign)* σημεία χρηστών «εδώ και τώρα» (here and now) καταστάσεων τεκμηριώνοντας και πιστοποιώντας τη συμπεριφορά των χρηστών χρησιμοποιώντας «παθητικές» μεθόδους αξιολόγησης (passive evaluation methods). Μηχανισμοί παθητικής αξιολόγησης για την καταγραφή των δραστηριοτήτων των χρηστών σε εικονικά περιβάλλοντα (Champion, 2006) μπορούν να επαληθεύσουν την *επικρατούσα (dominance)* προδιάθεση των χρηστών και τις αξιολογικές προτιμήσεις που επιδεικνύουν προς την πολιτιστική κληρονομιά. Η ταυτοποίηση άμεσων δραστηριοτήτων των χρηστών όπως οι κινήσεις, με παρατήρηση για εγγύτητες (proximities) με τα αντικείμενα, τα στοιχεία αλληλεπίδρασης ή μεταδοτικότητας τους, είναι περιπτώσεις μονόσημων όπου μέσω αυτών μπορεί να διαφανούν πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία για την *προτιμησιακή συμπεριφορά (preferential behavior - valuation)* τους. Τα μονόσημα είναι πραγματικά αντικείμενα ή γεγονότα που περιέχουν ποιότητα και αυτά μπορούν να ερμηνευθούν ανάλογα (πχ. κινήσεις των χρηστών σε ένα εικονικό περιβάλλον, εγγύτητες με βυζαντινά έργα τέχνης κλπ). Εάν οι αξίες των πολιτιστικών αντικειμένων δεν λαμβάνουν την απαιτούμενη προσοχή αυτές μπορούν να μεταδοθούν σύμφωνα με μια *ενδεικτική (indexical)* και *καθοδηγητική (prescriptive)* σημασιοδότηση η οποία μπορεί να αποφασιστεί από τους εμπλεκόμενους φορείς του έργου VH (βλ. κατευθυντήρια γραμμή 5).

- Για να μελετηθούν περισσότερα *αντικειμενικά* στοιχεία που προέρχονται από τις δράσεις χρηστών στο εσωτερικό του εικονικού μουσείου και να αναλυθούν παράλληλα με τη χρήση ερωτηματολογίων προβλέπεται σε μελλοντική εργασία σαν μέρος της συνολικής διαδικασίας σχεδιασμού η καταγραφή κινήσεων των χρηστών σε εικονικά περιβάλλοντα με τη χρήση αρχείων βίντεο (video records). Η συλλογή και ανάλυση των αρχείων αυτών μπορεί να ενισχύσει τις διαδικασίες σχεδιασμού και αξιολόγησης σαν μέρος της βελτίωσης των υφιστάμενων πρακτικών. Η χρήση τέτοιων εργαλείων μπορεί να θεωρηθεί ακόμα μέρος της βελτίωσης *εμπειρίας του χρήστη (user experience)* από την πλευρά μελέτης χρηστικότητας (usability) από το πεδίο διάδρασης ανθρώπου υπολογιστή (HCI). Σε μελλοντικά πειράματα σχεδιάζεται ακόμα η εφαρμογή μεθόδων παθητικής αξιολόγησης όπως με τη χρήση λογισμικού, ανάπτυξη εγκαταστάσεων και παιδαγωγικές δραστηριότητες (πχ. με χρήση δωματίου παρατήρησης και αίθουσας δοκιμών που χωρίζονται από μονόδρομο καθρέφτη) (βλ. Chatzidaki et al. 2011) σύμφωνα με περισσότερο ελεγχόμενες εργαστηριακές συνθήκες. Παρόμοιες εγκαταστάσεις υπάρχουν ήδη στο εργαστήριο “interaction lab” του τμήματος Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Κατευθυντήρια γραμμή 3:** Οργανώστε πειράματα για αξιολόγηση προς διαλεύκανση της «εξάρτησης» (dependence) των χρηστών απέναντι στα πολιτιστικά αντικείμενα και έργα τέχνης είτε αυτά είναι υλικά ή άυλα στοιχεία κάποιου πολιτισμού-κουλτούρας. Αυτό θεωρείται ότι πρέπει να γίνεται σε μια ολιστική προσέγγιση που να διέρχεται από τη φάση ανάλυσης της προ-αξιολόγησης στην μετά-αξιολόγηση κατά τη διαδικασία ανάλυσης και αξιολόγησης εφαρμογών VH. Η ανάλυση κοινών πολιτιστικών κωδίκων (codes) για τους οποίους γίνεται προσπάθεια αποκωδικοποίησης (encoding) θεωρείται ότι μπορεί να αποκαλύψει την προτιμησιακή συμπεριφορά των ερμηνευτών-χρηστών και την *εξάρτηση* τους σχετικά με ότι αντικείμενο γίνεται παράλληλα προσπάθεια σημειοδότησης του. Τα πολιτιστικά αντικείμενα (και τα έργα τέχνης σε κάποιο βαθμό αλλά όχι πάντα) μπορούν να θεωρηθούν τα ίδια ως λεκτόσημα (legisigns) επειδή περιέχουν χαρακτηριστικά *συμβάσεων* (conventions), *συνήθειας* (habit) και *νόμων* (laws).

- Η σημειωτική ανάλυση για το πείραμα αξιολόγησης που διεξήχθη μας έδωσε αποτελέσματα τα οποία μπορούν να μελετηθούν ανάλογα με τη διατύπωση κατευθυντήριων γραμμών που μπορούν να εφαρμοσθούν κατά τον σχεδιασμό με τη βοήθεια των σημείων. Σχετικά με την εφαρμογή του πρότυπου εικονικού μουσείου Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής προγραμματίζεται η οργάνωση επαναληπτικών πειραμάτων αξιολόγησης με νέους συμμετέχοντες-αξιολογητές συνεχίζοντας την έρευνα για τη συνολική διαδικασία σχεδιασμού. Μελλοντική εργασία με περισσότερους συμμετέχοντες σε πιο οργανωμένη κλίμακα συζητείται στο κεφάλαιο 7.

**Κατευθυντήρια γραμμή 4:** Βελτιώστε τη σχέση αναφοράς μεταξύ χρηστών και εικονικής κληρονομιάς με την τροποποίηση ή τη δημιουργία από την αρχή εικονικών στοιχείων με τρόπους που ακόμη και οι πιο αρχάριοι χρήστες (με περιορισμένες γνώσεις υπολογιστών) να μπορούν να εισαχθούν ευκολότερα στα βασικά νοήματα για τα οποία γίνεται προσπάθεια να μεταδοθούν. Σ' αυτό το επίπεδο σημειοδότησης (signification) η σημειοδότηση που επιδιώκεται στο σχεδιασμό (design) είναι *προσδιοριστική* (designative). Σε αυτό το επίπεδο θα πρέπει δοθεί έμφαση στην προσπάθεια να αποσαφηνιστούν οι προσλαμβάνουσες αξίες της πολιτιστικής κληρονομιάς. Έτσι τα σχεδιαζόμενα (*de-signed*) σημεία θα πρέπει να επιλέγονται σύμφωνα με την ομοιότητα που μπορούν να εκφράσουν σε αντιπαράβολή με τα αντικείμενα τους. Ένα σημείο *icon* για παράδειγμα ενός συγκεκριμένου πολιτιστικού τεχνουργήματος πρέπει να υπενθυμίζει αποτελεσματικά το αντικείμενο που προσδιορίζει. Μια φωτογραφία θεωρείται για παράδειγμα ως σημείο *icon* όπως και μια βυζαντινή εικόνα επειδή θυμίζουν τις ποιοτικές ιδιότητες του απεικονισθέντων αντικειμένων. Ως εκ τούτου, η

προσοχή πρέπει να δίνεται στη διαδικασία ψηφιοποίησης έτσι ώστε η αναπαριστώμενη πολιτιστική κληρονομιά να υπενθυμίζει με κατάλληλο τρόπο τα αντίστοιχα απεικονισθέντα αντικείμενα. Με παρόμοιο τρόπο, φροντίδα θα πρέπει να δίνεται στα «άυλα» αντικείμενα της πολιτιστικής κληρονομιάς που περιγράφουν το μη υλικό μέρος των πολιτιστικών αντικειμένων που πολλές φορές περιέχουν κάτι πολύ πιο αντικειμενικό από το όντως αντικειμενικό. Για παράδειγμα τα έθιμα ή οι τελετουργίες ενός πολιτισμού, τα οποία χρειάζεται να αναπαρασταθούν στο VH με μια ιδιαίτερη προσοχή, συχνά είναι το δυσκολότερο κομμάτι μιας αναπαράστασης που πολλές φορές αγνοείται.

Μια αλλαγή στη ρεαλιστική απεικόνιση από τις εικονικές ιδιότητες (iconic qualities) ως μη φωτορεαλιστικές ιδιότητες με καλλιτεχνικά μέσα έκφρασης θεωρείται ένας αποδοτικός τρόπος που μπορεί να δημιουργήσει τόσο μια συναισθηματική αντίδραση στους χρήστες αλλά και μια πιο αποτελεσματική εμπειρία μάθησης (Economou & Pujol 2008). Σύμφωνα ακόμα με τις αποφάσεις του σχεδιαστή VH, ο σχεδιασμός τέτοιων εικονικών ιδιοτήτων μπορεί να περιλαμβάνει τέτοιες προσλαμβάνουσες (designative) ιδιότητες αντικειμένων που να μπορούν να διεγείρουν το ενδιαφέρον δυνητικών χρηστών σύμφωνα ακόμα με τις δικές τους πολιτισμικές προτιμήσεις συνήθειες και ενδιαφέροντα.

- Η διαδικασία ψηφιοποίησης μουσειακών αντικειμένων χρειάζεται να γίνεται έτσι ώστε να διαφυλαχθούν (preserved) οι εικονικές ιδιότητες των παρουσιαζόμενων αντικειμένων. Για παράδειγμα, όπως τα ασημένια αντικείμενα το «Άγιο Δισκοπότηρο» ή το «Δισκάριο» (βλ. Παράρτημα Α, εικόνα 11) έτσι και για άλλα πολιτιστικά αντικείμενα δίνεται προσοχή έτσι ώστε να αναπαράγονται πιστά τα πρότυπα αντικείμενα σε αυτά που έχουν ψηφιακή μορφή. Ομοίως, με την ίδια φροντίδα, Βυζαντινές εικόνες δύναται να αναπαράγουν πιστά το σχήμα και τις άλλες ιδιότητες των πρωτοτύπων εικόνων όπως όμως και απεικονισθείσες ιδιότητες των «αντικειμένων» των θεμάτων που αναφέρονται (δηλ. απεικονισθέντα Ιερά όντα και θέματα). Επιπλέον, αλλάζοντας για παράδειγμα τις εικονικές ιδιότητες του πραγματικού μουσείου βυζαντινής τέχνης μέσα από την παρουσιαζόμενη εικονική εκδοχή είναι κάτι που γίνεται βάση την προώθηση της εκπαιδευτική εμπειρίας σε σχέση με τις προσλαμβάνουσες αξίες από την εκάστοτε αναπαριστώμενη κληρονομιά-κουλτούρα με παρόμοιους τρόπους όπως γίνεται και με τις παραδοσιακές τεχνικές της βυζαντινής τέχνης. Για παράδειγμα, η συμπερίληψη των κυπαρισσιών στον περιβάλλοντα χώρο που συμβολίζει την «ανάβαση στο Θεό», ή τα κενά παράθυρα στο εικονικό μουσείο που συμβολίζουν «το άνοιγμα του ανθρώπινου πνεύματος», αυτά αποτελούν συνήθη εικονικά στοιχεία που εμφανίζονται σε

βυζαντινές εικόνες και που περιλαμβάνονται παρόμοια στο υπό σχεδιασμό μουσείο (βλ. Παράρτημα Α, εικόνα 8). Επιπλέον, η απόφαση χρησιμοποίησης βυζαντινής μουσικής ως μουσική υπόκρουση στο περιβάλλον VH (αν και δεν υπάρχει μουσική στο πραγματικό μουσείο) είναι ένα στοιχείο με «εικονικές» (ακουστικές) ιδιότητες που αναμένεται να προκαλέσει τη θετική προτιμησιακή συμπεριφορά (valuation) σε υποψήφιους χρήστες.

**Κατευθυντήρια γραμμή 5:** Με όρους από την Περσιανή θεωρία σημείων, εδώ πρόκειται για σχεδιασμό *δεικτών* (*indexes*) που φέρουν τους ερμηνευτές-χρήστες σημείων σε μια *υπαρξιακή* ή *φυσική* σύνδεση με ότι σημαίνεται χρησιμοποιώντας τεχνολογίες εικονικής πραγματικότητας. Σχεδίασε για παράδειγμα γραφικά στοιχεία όπως σημεία-σημάδια εύρεσης κατεύθυνσης (πχ. βέλη, ορόσημα ή μονοπάτια) για τη βοήθεια πλοήγησης στον εικονικό κόσμο, είτε συνδέσμους υπερκειμένου (hypertext) που να οδηγούν σε πληροφορίες μεταδεδομένων (metadata) ή υπολογιστικούς προσχεδιασμένους παραγγελιοδόχους (scripted agents) για χρήση στη συλλογή πληροφοριών (πχ. μηχανισμοί παθητικής αξιολόγησης, βλ. κατευθυντήρια γραμμή 2).

Ακόμα, computer agents, πραγματικοί είτε εικονικοί (virtual), μπορεί ακόμα να βοηθήσουν την πλοήγηση αλλά και στο να αυξήσουν την αίσθηση της «κοινωνικής παρουσίας, την ευαισθητοποίηση και την πολιτιστική ταυτότητα» (Champion, 2006). Επίσης, δεξιότητες στις γραφικές τέχνες, το σχεδιασμό και γνώσεις για νέες τεχνολογίες, ιδιαίτερα γύρω από εικονικές τεχνολογίες και πλατφόρμες, θεωρούνται ιδανικές προϋποθέσεις για μια επιτυχημένη διαδικασία σχεδιασμού. Ακόμα, ως ένα χρήσιμο εργαλείο θεωρείται η χρήση ενός «δωματίου γνώμης ή μελέτης» για τη συλλογή γνώμων χρηστών ή δικών τους θεωριών σχετικά με την πολιτιστική κληρονομιά από τους ίδιους τους συμμετέχοντες, των γνώσεων ή της στάσης τους γενικότερα για τα παρουσιαζόμενα εκθέματα που μπορεί να υποβοηθηθεί με μια κοινωνική αλληλεπίδραση με τη βοήθεια της τεχνολογίας (McCarthy & Ciofli, 2008).

- Σε Περσιανούς όρους, ο σχεδιασμός *δεικτών* φέρνει τους διερμηνείς χρήστες σε *υπαρξιακή* ή *φυσική* σύνδεση με ότι σημαίνεται. Στην περίπτωση μας, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε εικονικές τεχνολογίες που να υποστηρίζουν σε κάποιο βαθμό μια τέτοια λειτουργία. Για παράδειγμα, στο πρότυπο εικονικό μουσείο έχουν δημιουργηθεί δείκτες υπερκειμένων (hypertexts) με περιγραφές των εκτιθέμενων αντικειμένων. Στο πλαίσιο αυτό, θεωρώντας την περίπτωση ανάλυσης πορτρέτων τονίζεται ο ρόλος της χρήσης εικονικών τεχνολογιών σε σύγκριση με τα παραδοσιακά μέσα σημειοδότησης. Οι Βυζαντινές εικόνες με ονοματοθεσίες



(nameplates) και άλλες επιγραφές που λειτουργούν ως δείκτες δεν μπορεί να είναι «προσδιοριστικές» στο βαθμό ενίσχυσης με ότι μπορεί να επιτευχθεί με τη βοήθεια της τεχνολογίας (χωρίς όμως να παραγνωρίζεται η σημασία αλλά και η ανωτερότητα των παραδοσιακών πρακτικών). Επίσης προγραμματίζεται να χρησιμοποιηθεί ακόμα μια τέτοια συσκευή όπως το «δωμάτιο γνώμης» στο περιβάλλον VH επιτρέποντας σε δυνητικούς χρήστες να εκφράζουν τις γνώμες τους. Παρόμοιες ιδέες έχουν εξερευνηθεί στο Βυζαντινό και Χριστιανικό μουσείο στην Ελλάδα με τη συμμετοχή φοιτητών (Γκαζή, 2009). Μάλιστα το συγκεκριμένο εργαλείο μπορεί να χαρακτηριστεί ότι είναι λειτουργικό του σημειωτικού μηχανισμού «διαλογικότητα» (dialogism).

**Κατευθυντήρια γραμμή 6:** Σχεδιασμός στοιχείων που εκφράζουν πολιτιστικές συμβάσεις (σύμβολα) αναπαριστώμενων αντικειμένων της πολιτιστικής κληρονομιάς ή με παιδαγωγικά σύμβολα εκφραστικά κάποιας *αποτιμητικής (appraisive)* προδιάθεσης των συμμετεχόντων ερμηνευτών-χρηστών. Μια μη φωτορεαλιστική ή καλλιτεχνική απεικόνιση για ορισμένες πτυχές του σχεδιασμού πιστεύεται ότι μπορεί να δημιουργήσει σημαντικό πλεονέκτημα για το λόγο ότι θα επέτρεπε σε ερμηνευτές-χρήστες να εικονίσουν τις συμβολικές αντιλήψεις για το αναπαριστάμενο περιεχόμενο από την πλευρά των προγόνων ή φορέων ενός πολιτισμού (πχ. των Βυζαντινών) που καλούμαστε να αξιολογήσουμε με κάποιο θετικό τρόπο. Με ένα «συμβολικό σχεδιασμό», είναι πιθανό για τους χρήστες να *αποτιμούν (appraise)* πιο εύκολα την πολιτιστική κληρονομιά σύμφωνα με τη διάσταση της αξίας (προτιμησιακή συμπεριφορά χρηστών) και τη δράση των σημείων (βλ. κατευθυντήριες γραμμές 7, 8 και 9). Ο σχεδιασμός *αποτιμητικών (appraisive)* σημείων μπορεί να προκαλέσει θετική προτιμησιακή συμπεριφορά (αποτίμηση) των χρηστών προς το αναπαριστάμενο είδος πολιτιστικής κληρονομιάς, των σημείων και αντικειμένων της. Για το λόγο ότι τα σύμβολα περιλαμβάνουν *δείκτες* όπως και εικόνες (icons), ένας τέτοιος σχεδιασμός-*de-sign*, πιστεύεται ότι θα πρέπει να προσεγγίζεται συνθετικά (compositionally) όπως ένα συμβολικό τεχνούργημα (symbolic artifact) ή ένα έργο τέχνης.

Η εφαρμογή ιδεών από την ψηφιακή τέχνη θεωρείται ότι μπορεί να είναι πολύ αποδοτική ως προς τον στόχο αυτό. Ο στόχος απόδοσης του συμβολικού στον τομέα VH πιστεύεται ότι θα επιτρέψει στο μέλλον για τους ασχολούμενους με την αναπαράσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς και ειδικά τους ερευνητές του τομέα VH να εκτιμήσουν καλύτερα την συνεισφορά της τέχνης, της αισθητικής αλλά και της σημειωτικής θεωρίας.

- Η ανακατασκευασμένη (reconstructed) εικονική έκδοση του πραγματικού μουσείου είναι μια «μη - φωτορεαλιστική» πρόταση σχεδιασμού δεδομένου ότι το εικονικό-αισθητικό μέρος της αναπαράστασης του πραγματικού μουσείου έχει μετατραπεί με ένα δημιουργικό-καλλιτεχνικό τρόπο και δεν αναπαράχθηκε με τους συνήθεις τρόπους: δηλαδή εξολοκλήρου σαν μια Φώτο-ρεαλιστική αναπαράσταση.

Στη συγκεκριμένη όμως περίπτωση σχεδιασμού, το μουσείο αναπαράχθηκε στις πραγματικές διαστάσεις όπως και στον πραγματικό κόσμο αλλά όπως αναφέρθηκε νωρίτερα το *texturing* του κτιρίου τροποποιήθηκε σύμφωνα με την έκφραση των κτηρίων όπως ζωγραφίζονται στην βυζαντινή εικονογραφία. Ακόμα, το σχεδιαζόμενο εξωτερικό περιβάλλον δεν είναι μια ακριβής αναπαράσταση του πραγματικού περιβάλλοντος του πραγματικού μουσείου. Με τον τρόπο αυτό αναμένεται ότι δημιουργείται μια συμβολική ατμόσφαιρα που θεωρείται ότι μπορεί να μεταδώσει καλύτερα τη σημασία της πολιτιστικής κληρονομιάς αντί μια απόλυτη ρεαλιστική απεικόνιση. Εναλλακτικά, το πραγματικό κτήριο και το εξωτερικό περιβάλλον αναπαρίστανται σε μια εικονική οθόνη προβολής εντός του εικονικού περιβάλλοντος.

**Κατευθυντήρια γραμμή 7:** Τα *ρήματα* (*rhemes*) που «δεν είναι αληθή ή ψευδή» (Zeman, 1977), όπου στη θεώρηση της εργασίας περιγράφουν ρηματικά τα ποιοτικά χαρακτηριστικά των πολιτιστικών αντικειμένων που ενδιαφέρουν ένα έργο, θα πρέπει να ορίζονται με βάση την ποιοτική δυνατότητα αναπαράστασης πιθανών αντικειμένων που θα μπορούσαν να αναπαρασταθούν (περιλαμβανομένων άυλων στοιχείων-αντικειμένων της πολιτιστικής κληρονομιάς) μελετώντας ακολούθως πώς αυτά θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ή να τύχουν κάποιας αντίδρασης από τους ερμηνευτές-χρήστες σε ένα εικονικό περιβάλλον VH. Υπό αυτούς τους όρους θα πρέπει να αποφασίζεται ποιά ποιοτικά (αισθητικά) χαρακτηριστικά της πολιτιστικής κληρονομιάς από την άποψη της *αντιληπτικής* (*perceptual*) διάστασης δράσης και ερμηνείας «σημείων σε σχέση με το διερμηνεύον» χρειάζεται να αναπτυχθούν περαιτέρω. Η θεώρηση των *ρημάτων* αυτών σχετίζεται ακόμα με τις πιθανές αποφάσεις που πρέπει να λαμβάνονται σε σχέση με πιθανές *συμβολικές εκφράσεις* (*symbolic expressions*-Morris) ως παράμετροι αξιολόγησης οι οποίοι χρειάζεται να αναλυθούν.

Σαν παράδειγμα μπορούμε να εξετάσουμε τη δυνατότητα αντίληψης του «κόκκινου» ιματίου του Ιησού σε μια βυζαντινή εικόνα. Το κοκκίνισμα (redness) είναι μόνο ένα *rheme* ή ένα «κατηγορημα» (*predicate*) που δεν είναι αληθές ή ψευδές, μέχρις ότου όμως να μπορεί να αναπτυχθεί με έναν ποσοδείκτη (*quantifier*), όπως πχ. ένα δείκτη-index (Zeman, 1977).

Ομοίως, θα πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή και σε άλλα ρήματα όπως εκφράζονται με άλλα οπτικά σημεία και σχηματισμούς σε βυζαντινές εικόνες (δηλαδή χρώματα, γραμμές, αναλογίες ή τη συνολική σύνθεση). Τέτοια εικονικά στοιχεία θα μπορούσαν επίσης να δώσουν ιδέες για άλλες *συμβολικές εκφράσεις* θεωρούμενες ως παράμετροι αξιολόγησης σαν εκείνες που χρησιμοποιούνται στη διαμόρφωση του πειράματος αξιολόγησης όπως: «ομορφιά», «εμβύθιση», «γνώση» και «πνευματικότητα».

**Κατευθυντήρια γραμμή 8:** Προώθηση *λεκτόσημων* (*dicisigns*) όπως προτάσεων (και όχι μόνο) και αλληλεπιδράσεων με *ενδεικτικά* (*indexical*) εργαλεία (βλ. κατευθυντήρια γραμμή 5) ερμηνεύοντας πολιτιστικά αντικείμενα ως σημεία που εκφράζουν γεγονότα. Αυτή είναι μια κατάσταση *φυσικής* κατάστασης *χειρισμού* (*manipulatory*) της ερμηνείας όπου χρειάζεται όμως μια ειδική οργάνωση παιδαγωγικών δραστηριοτήτων για ερμηνευτές-χρήστες σύμφωνα με καθιερωμένες ορθές σημειοδοτούμενες ερμηνείες για αντικείμενα της πολιτιστικής κληρονομιάς. Για το σκοπό αυτό, νοήματα που αφορούν πολιτιστικά αντικείμενα με συγκεκριμένες σημαντικές πληροφορίες που σχετίζονται με τη διάσταση αξίας *επικρατούσα* θα πρέπει να μεσολαβούνται μέσω συγκεκριμένων πρακτικών προς τους ερμηνευτές-χρήστες. Δημογραφικά στοιχεία χρηστών (όπως ηλικία, εθνικότητα, προηγούμενη εμπειρία με υπολογιστές, κλπ.) μπορούν να ενημερώσουν τη διαδικασία μαζί με την ανάλυση των αποτελεσμάτων αξιολόγησης.

Για τη βοήθεια των χρηστών να ερμηνεύσουν το νόημα βυζαντινών εικόνων ή άλλων έργων τέχνης στο εικονικό μουσείο προγραμματίζεται η δημιουργία ειδικών παιδαγωγικών δραστηριοτήτων με τη χρήση εικονικών τεχνολογιών για υποδήλωση της σημασίας τους με επιλεγμένους «έξυπνους» τρόπους διαχείρισης. Για παράδειγμα, σχεδιάζουμε την οργάνωση παιδαγωγικών δραστηριοτήτων για επαφή με τα πολιτιστικά αντικείμενα με δραστηριότητες όπως εκπαιδευτικά παιχνίδια βασισμένα σε καθορισμένα εκπαιδευτικά προγράμματα (*learning curricula*) με σαφείς στόχους και εργασίες στα οποία θα παίρνουν μέρος υποψήφιοι μελλοντικοί ερμηνευτές-χρήστες. Σε τέτοια εκπαιδευτικά προγράμματα θεωρείται ότι το ενδιαφέρον θα πρέπει να επικεντρώνεται στη μεταδοτικότητα των νοημάτων των Βυζαντινών εικόνων όπως όμως και άλλων αντικείμενων τέχνης τα οποία θα λειτουργούν ως *δείκτες* που να παρουσιάζουν διάφορα μεταδεδομένα όπως αρχαιολογικά δεδομένα ή βιογραφίες αγίων (ένα στοιχείο που ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες του πειράματος αξιολόγησης).

**Κατευθυντήρια γραμμή 9:** Ο στόχος είναι να επιτευχθεί μια *ολοκληρωτική* κατάσταση δράσης για αναπαράσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς (που είναι μια τελεολογική κατά το δυνατόν κατάσταση που να αποδεικνύει την πολιτιστική σημασία του παρουσιαζόμενου περιεχόμενου) ερμηνεύοντας το νόημα της παρουσιαζόμενης πολιτιστικής κληρονομιάς ως *επιχείρημα* (*argument*) δηλαδή «κάθε διαδικασία της σκέψης που λογικά τείνει να παράγει μια ορισμένη πεποίθηση» (Hartshorne και Weiss 1935, CP 6.456). Λαμβάνοντας υπόψη τις αναπτυχθείσες κατευθυντήριες γραμμές, ένα επιχείρημα (*argument*) εκδηλώνεται με την ανάπτυξη και σύγκλιση όλων των προτεινόμενων κατευθυντήριων γραμμών προκειμένου να επιτευχθεί μια ολοκληρωτική (*consummatory*) κατάσταση από τη δράση σημείων των ερμηνευτών-χρηστών.

Σε μια υποθετικά επιτυχημένη παιδαγωγική διαδικασία που θα οδηγεί στην κατάσταση της ολοκλήρωσης της αισθητικής εμπειρίας, εντεταλμένοι παιδαγωγοί με τη χρήση φωνητικών δηλώσεων - επιχειρημάτων, θεωρούμενων ως μορφές δράσης για την πολιτιστική κληρονομιά, θεωρώντας ως υπόβαθρο τον καθοδηγητικό (*prescriptive*) τρόπο σημειοδότησης (πχ. τη χρήση ενδεικτικών συνδέσμων υπερκειμένου) και κάνοντας χρήση *αντιληπτικών* (*designative*) εικόνων εικονίζοντας εικονικές ιδιότητες (*iconic qualities*) του αναπαριστώμενου περιεχόμενου είτε ακόμη άλλες ιδιότητες στοιχείων που ενισχύουν την προτιμησιακή συμπεριφορά των ερμηνευτών-χρηστών. Από την ανάλυση του παραδείγματος της βυζαντινής εικόνας (βλ. υποκεφάλαιο 5.5 - βυζαντινή εικόνα) τονίζεται ότι το νόημα παίρνει την καλύτερα ανεπτυγμένη του μορφή στο επίπεδο της τριτότητας (*thirdness*) και πιο συγκεκριμένα ως ένα επιχείρημα (ή με επιχειρήματα) που εκφράζει το τελειότερο των σημείων.

Κάτι που συμβαίνει μέσα από την καθημερινή εμπειρία στον πραγματικό κόσμο είναι ότι η αποτίμηση των νόμων της πολιτιστικής κληρονομιάς, θεωρώντας τα νομόσημα (*legisigns*) κανόνες και νόμους, αυτή μπορεί να επιτευχθεί με τη «δύναμη» των επιχειρημάτων (*arguments*) μέσα από την ανάπτυξή τους διάμεσου των ρημάτων (*rhemes*) και των λεκτόσημων (*dicisigns*), και από τις εικόνες (*icons*) διαμέσου των δεικτών (*indexes*) στην ολοκλήρωσή τους ως συμβόλων (*symbols*). Υπό τους όρους αυτούς, η *ολοκλήρωση* από μέρους των σημείων για τους ερμηνευτές-χρήστες, θεωρείται ότι μπορεί να επιτευχθεί αν τα αντικείμενα της πολιτιστικής κληρονομιάς (υλικής και άυλης κληρονομιάς) αποτιμούνται με τρόπο θετικό ως λεκτόσημα (*legisigns*) όταν *αποτιμούνται* (*appraised*) ως σύμβολα και τελικά όταν ερμηνεύονται έτσι και ως επιχειρήματα (επιχειρήματα των ερμηνευτών-χρηστών

των σημείων). Η *εξάρτηση* των ερμηνευτών-χρηστών σε αυτή τη διαδικασία θεωρείται ότι είναι μια διαδικασία σημείωσης που καθορίζεται από τη δράση των σημείων (action of signs) η οποία πιστεύεται ότι μπορεί *σχεδιαστεί* (*de-signed*) και να *αξιολογηθεί* (*e-valuated*) σε μια επαναληπτική βάση προκειμένου παράλληλα και προς το συμφέρον των προτιμησιακών συμπεριφορών (αποτίμηση) των ερμηνευτών-χρηστών να εκτιμούν όσο και να κατανοούν τα νοήματα και τις αξίες τις πολιτιστικής κληρονομιάς.

## 6.6 Συμπεράσματα Μέρος Β

Εδώ παρουσιάζεται μια πολιτιστική σημειωτική, σημειωτική αισθητική προσέγγιση για τις ανάγκες του έργου με στόχο το σχεδιασμό ενός εικονικού μουσείου της βυζαντινής τέχνης στο πεδίο της εικονικής Κληρονομιάς (VH): «η χρήση των ηλεκτρονικών μέσων για να αναδημιουργήσει, ούτε να ερμηνεύσει, πολιτισμό και την πολιτιστική αντικείμενα όπως είναι σήμερα ή όπως μπορεί να ήταν στο παρελθόν» (Jacobsen και Holden 2007).

Για τη συγκεκριμένη προσέγγιση χρησιμοποιούμε ως υπόβαθρο τις θεωρίες σημείων Peirce, Morris και Lotman μέσα από το σημειωτικό μοντέλο Περίπτωση μελέτης σημειοσφαιρα, ενημερώνοντας έτσι το σχεδιασμό και την αξιολόγηση σε μια έρευνα για την υλοποίηση ενός εικονικού μουσείου της βυζαντινής τέχνης.

Η διεξαγωγή ενός πειράματος αξιολόγησης με τη συμμετοχή των νεαρών εθελοντών και η ανάπτυξη κανονιστικών κατευθυντήριων γραμμών σχεδιασμού αποτελούν σημαντικά μέρη της εργασίας που συμβάλλουν στην εφαρμοσμένη προσέγγιση που υιοθετείται. Λαμβάνοντας υπόψη το προτεινόμενο πλαίσιο είμαστε σε θέση να αναλύσουμε σημειωτικά τα αποτελέσματα της αξιολόγησης αλλά και να εξάγουμε κατευθυντήριες γραμμές σχεδιασμού που ιδανικά θα μπορούσαν να εφαρμοστούν συνολικά στο σχεδιασμό και αξιολόγηση του προτεινόμενου πρότυπου μουσείου, πιθανόν σε εκτενέστερα έργα για τη Βυζαντινή τέχνη, ίσως όμως και για άλλα έργα VH με άλλο περιεχόμενο. Ωστόσο για άλλου εργασίες, με άλλο είδος πολιτιστικό απόθεμα, θα χρειαζόταν μελέτη για άλλα πολιτιστικά αντικείμενα και σημεία με μια τροποποιημένη μεθοδολογία έρευνας, αν και στην εδώ εργασία δίνονται κάποιες γραμμές που θα μπορούσαν να υιοθετηθούν με ανάλογη διαχείριση.

Γενικά όμως πιστεύουμε ότι με την προτεινόμενη προσέγγιση παρέχεται στο πεδίο VH μια έγκυρη μεθοδολογία αναφοράς για το λόγο ότι μέχρι σήμερα δεν έχει αναπτυχθεί κάποια ικανοποιητική μέθοδος αξιολόγησης, ούτε έχει προταθεί μια εμπειριστατωμένη μεθοδολογία

κανονιστικών γραμμών σχεδιασμού. Φυσικά πρέπει να τονιστεί ότι η εργασία δεν στηρίχτηκε με τη μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε στην αξιολόγηση και το σχεδιασμό αποκλειστικά στα στοιχεία διάδρασης ανθρώπου υπολογιστή-HCI, αν και το ενδιαφέρον των νέων τάσεων στον τομέα για το σχεδιασμό εφαρμογών για πιο αποδοτικό σχεδιασμό των συστημάτων διεπαφών (interfaces) διαφορετικών ηλεκτρονικών εφαρμογών (που συμπεριλαμβάνει κατά μια άποψη και το Virtual Heritage), επικεντρώνεται τελευταία σε έννοιες όπως την *εμπειρία χρήστη (user-experience)*, την αισθητική αλλά και με την επιρροή της κουλτούρας στο σχεδιασμό εφαρμογών (Bødker, 2006).

Μέσα από την προτεινόμενη προσέγγιση, φαίνεται ότι υπάρχει μια σοβαρή δυσκολία στην επιτυχή αξιολόγηση (με ικανοποιητικά αποτελέσματα) των εφαρμογών VH που έγκειται στο γεγονός ότι η προτιμησιακή συμπεριφορά (valuation) στην αξιολόγηση διακυμαίνεται σε τρεις σημειωτικές διαστάσεις: α) την προσλαμβάνουσα (conceived), β) την αντικειμενική (object) και γ) την λειτουργική διάσταση αξίας, με τις αξίες να βρίσκονται σε αρμονία ή σε δυσαρμονία με τις προσλαμβάνουσες αξίες του υπό μελέτη πολιτιστικού αντικειμένου.

Πιστεύεται όμως ότι μπορούμε να αναλύσουμε σημειωτικά αυτή τη διακύμανση μελετώντας κυρίως τα μοτίβα αξιολόγησης (valuation patterns) διάφορων ομάδων εξάγοντας χρήσιμες παρατηρήσεις δείχνοντας πώς η αρμονία αυτή θα μπορούσε να επιτευχθεί ιδανικά μεταξύ προσλαμβανουσών και λειτουργικών αξιών του πολιτισμού με τη χρήση της τεχνολογίας και την εφαρμογή των ιδεών που ενημερώνονται από το μοντέλο της περίπτωσης μελέτης σημειόσφαιρα μαζί με τις σημαντικές αυτές αρχές από την πολιτιστική σημειωτική.

Για το παράδειγμα που εξετάζεται, πιστεύεται ότι η κατάσταση αυτή θα μπορούσε στο μέλλον να είναι εφικτή για ερμηνευτές-χρήστες της βυζαντινής τέχνης βάση της προτεινόμενης εφαρμοσμένης προσέγγισης σε εικονικά περιβάλλοντα συνεπικουρούμενης όμως ασφαλώς και με τους παραδοσιακούς τρόπους μεταδοτικότητας της βυζαντινής τέχνης. Ιδανικά, για πολλούς ερμηνευτές και χρήστες των σημείων της βυζαντινής τέχνης, για την πιθανή *ολοκλήρωση (consummation)* της αισθητικής εμπειρίας τους για έργα βυζαντινής τέχνης, πιστεύεται ότι μέσα από τη συμμετοχή τους στο μέλλον σε νέα πειράματα σχεδιασμού και αξιολόγησης μπορεί να λαμβάνουμε πολύ ικανοποιητικά αποτελέσματα. Δεδομένης της πρότασης των κανόνων σχεδιασμού μέσα από το πεδίο VH και τη βοήθεια της σημειωτικής αλλά και της αισθητικής, πιστεύεται ότι προς αυτή την κατεύθυνση ότι έχουμε ένα μεθοδολογικό μοντέλο εργασίας που μπορούμε να βασιστούμε πάνω του.

## 7 Γενικά Συμπεράσματα Διατριβής και Μελλοντική Εργασία

### 7.1 Συμπεράσματα

Η διατριβή μια «Σημειοαισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης ως Εικονική Κληρονομιά» ασχολήθηκε με το θέμα ανάπτυξης ενός θεωρητικού και εφαρμοσμένου πλαισίου έρευνας με βασικό στόχο τη δημιουργία νοήματος και την ανάδειξη της αξίας της βυζαντινής τέχνης με νέες τεχνολογίες και καλλιτεχνικά μέσα σε εικονικά περιβάλλοντα. Η εργασία που επιτελέστηκε στηρίχθηκε κυρίως στα τρία πεδία: 1) Αισθητική φιλοσοφία και Αισθητική θεώρηση βυζαντινής Τέχνης, 2) Σημειωτική θεωρία και 3) Εικονική κληρονομιά.

Μέσα από το εφαρμοσμένο μέρος της διατριβής αναπτύχθηκε το σημειωτικό μοντέλο «Περίπτωση μελέτης Σημειόσφαιρα» (Case study Semiosphere) (Voutounos & Lanitis, 2016a, 2016b) το οποίο βοηθά την καθοδήγηση στο σχεδιασμό και αξιολόγηση εικονικών εφαρμογών για τη βυζαντινή τέχνη όπως όμως πιθανόν και άλλων ειδών πολιτιστικής κληρονομιάς και τέχνης. Το εν λόγω σημειωτικό μοντέλο θεωρείται καινοτόμο γιατί επιχειρεί να συγκεράσει τη θεωρία της αισθητικής μαζί με την αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης αλλά και τη βοήθεια της σημειωτικής.

Από το σημειωτικό μοντέλο εργασίας έχουν εξαχθεί κατευθυντήριες γραμμές σχεδιασμού (design guidelines) για το σχεδιασμό και αξιολόγηση εφαρμογών μέσα από τις οποίες προτείνεται μια τυποποιημένη διαδικασία σχεδιασμού με στόχο την εφαρμογή της μεθοδολογίας για την αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης σε εικονικά περιβάλλοντα. Σε περίπτωση αναπαράστασης άλλου είδους πολιτιστικού αποθέματος γίνεται η εισήγηση για τροποποίηση και υπολογισμό διαφορετικών παραμέτρων της προτεινόμενης διαδικασίας που αφορούν τις απαιτήσεις του συγκεκριμένου είδους πολιτιστικής κληρονομιάς για το οποίο θα μπορούσε να δρομολογηθεί ένα έργο στον τομέα VH.

Για τις ανάγκες ανάπτυξης του θεωρητικού σκέλους της έρευνας, χρειάστηκε μια αναλυτική και εκτενής μελέτη και βιβλιογραφική ανασκόπηση των υπό μελέτη πεδίων για το λόγο ότι παρά τη διαπίστωση για τη χρησιμότητα τους στην ανάπτυξη της μεθοδολογίας έρευνας, το κάθε πεδίο ξεχωριστά αντιμετωπίζει θεωρητικά προβλήματα για τα οποία μέχρι σήμερα αναζητούνται απαντήσεις στο καθένα ξεχωριστά. Μέσα από τη μελέτη του θεωρητικού υπόβαθρου που παρουσιάζεται διαφαίνεται μια σοβαρή σχέση μεταξύ της αισθητικής και της

σημειωτικής θεωρίας υποστηρίζοντας ότι στην υπάρχουσα βιβλιογραφία η σχέση αυτή δεν αναγνωρίζεται επαρκώς. Στη διατριβή έχουν θεωρηθεί αντίστοιχα οι κοινοί δεσμοί που υποδεικνύουν ακριβώς τη σχέση που υπάρχει από την άποψη της αισθητικής θεωρίας προς τη σημειωτική αλλά και αντίστροφα.

Η προτεινόμενη προσέγγιση συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση συγκεκριμένων ζητημάτων που εγείρονται και στα δύο πεδία, συνεισφέροντας όπως πιστεύεται στην μελέτη και την εξέλιξη των δύο πεδίων ξεχωριστά όπως όμως και για το VH. Ειδικά μέσα από τη συνεργατική μελέτη των τριών πεδίων, θεωρείται ότι υπάρχει συνεισφορά στο πεδίο της Εικονικής Κληρονομιάς (Virtual Heritage-VH) στο βασικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει ως ένα νέο πεδίο που επιζητά την ύπαρξη κάποιου τυποποιημένου πλαισίου έρευνας για το σχεδιασμό και αξιολόγηση εικονικών εφαρμογών για την πολιτιστική κληρονομιά, καθώς και την ανάπτυξη κανονιστικών κατευθυντήριων γραμμών για το σχεδιασμό και την αξιολόγηση εικονικών εφαρμογών. Αντιμετωπίζεται ακόμα σημαντικά το πρόβλημα ύπαρξης κάποιας κατάλληλης μεθόδου ερμηνείας ή αρχών για την ερμηνεία της εικονικής κληρονομιάς αλλά και η απουσία σοβαρής προβληματικής για τη μη μελέτη της αισθητικής θεωρίας σε ένα τομέα που ασχολείται κατά κόρον με αντικείμενα τέχνης.

Μέσα από την εργασία που επιτελέστηκε, θεωρώντας το συνολικό υπόβαθρο εργασίας και ειδικά το μοντέλο περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα, μαζί με τους κανόνες σχεδιασμού που προτείνονται, παρέχεται ένα έγκυρο πλαίσιο μελέτης το οποίο μπορεί να τύχει εφαρμογής σε εφαρμοσμένη βάση σε μελλοντικές περιπτώσεις ανάληψης έργων εικονικής κληρονομιάς.

Βάση του υπάρχοντος πρότυπου εικονικού μουσείου Ιωάννης Λαμπαδιστής που έχει σχεδιαστεί, ευελπιστείται ότι μαζί και με την εμπειρία που έχει αποκτηθεί, ότι μπορεί να διοργανωθούν σε πιο συστηματική βάση πειράματα αξιολόγησης με τη συμμετοχή εθελοντών σε μια επαναληπτική διαδικασία σχεδιασμού και αξιολόγησης με στόχο τη νοηματοδότηση και ανάδειξη της αξίας της βυζαντινής τέχνης σύμφωνα με τη θεωρία που αναπτύχθηκε - «τη Σημειοαισθητική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης ως Εικονική Κληρονομιά», θεωρώντας μαζί τόσο το θεωρητικό-φιλοσοφικό πλαίσιο που τη διέπει, αλλά και τα μεθοδολογικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της έρευνας που έχουν δημιουργηθεί. Προκαταρτικές έρευνες μικρότερης κλίμακας στη βάση του υπάρχοντος μοντέλου με τη συμμετοχή εθελοντών, μπορούν να θέσουν τις βάσεις για την οργάνωση μιας μεγαλύτερης κλίμακας εργασίας και πειραμάτων με τη συμμετοχή περισσότερων ατόμων και ομάδων



μελέτης συμπεριλαμβάνοντας ακόμα μεγαλύτερους σε ηλικίας χρήστες είτε πιθανόν και χρήστες από άλλες χώρες.

Μια τέτοια εργασία πιστεύεται ότι μπορεί να εμπλέξει το πραγματικό μουσείο της μονής Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή, πιθανόν ακόμα στο περιβάλλον της ίδιας της μονής, ή σε εργαστήρια με ειδικό εξοπλισμό εικονικής πραγματικότητας, εφαρμόζοντας τους προτεινόμενους κανόνες σχεδιασμού (design guidelines) σε επαναληπτικά πειράματα σχεδιασμού και αξιολόγησης με τυπικούς (formal) και μη τυπικούς (informal) στόχους.

Οι τυπικοί στόχοι μιας τέτοιας εργασίας θεωρείται ότι περιλαμβάνουν τις περισσότερες εστιασμένες μελέτες για τη διαχείριση της διαδικασίας σχεδιασμού και αξιολόγησης όπως ο σχεδιασμός των εικονικών στοιχείων του εικονικού περιβάλλοντος (3d assets), διαχείριση και μελέτη αποτελεσμάτων, σχεδιασμός των λειτουργιών της εικονικής εφαρμογής (πχ. στοιχείων δικτύωσης με πολλούς χρήστες όπως μέσα σε multiuser virtual worlds) και τη γενική επιστημονική επιμέλεια από τα εμπλεκόμενα μέρη και τομείς.

Από την άλλη, οι μη-τυπικοί (informal) στόχοι της εργασίας, αποτελούν εκείνα τα στοιχεία που αφορούν το ποιοτικό μέρος μιας τέτοιας εργασίας μαζί παιδαγωγικούς στόχους και εμπειρίες που μπορεί να αποκτηθούν με τα συμμετοχή χρηστών σε τέτοια περιβάλλοντα (όπως συμβαίνει και με τις εμπειρίες που αποκτιούνται σε μουσεία με ειδικούς παιδαγωγούς), αν και για την εμπειρία της βυζαντινής τέχνης ο στόχος είναι πιο υψηλός και σίγουρα τα ζητήματα πιο περίπλοκα αν θεωρηθεί η πνευματική διάσταση της βυζαντινής τέχνης. Είναι εδώ όμως που η έννοια κουλτούρα, πολιτιστική παρουσία, οι δυσκολίες της αισθητικής με την αισθητική εμπειρία και τις άλλες αισθητικές έννοιες που την αφορούν αλλά και η σημειωτική που προσπαθεί να ορίσει αντικειμενικά το αναφερόμενο που αποτυγχάνουν.

Θεωρώντας όμως την προβληματική της βυζαντινής αισθητικής για το *υψηλό* και το *όμορφο* (Μιχαήλης), την *εσωτερική ομορφιά* (*inner beauty*) και την *εξωτερική ομορφιά* (*outer beauty*) (Καβαρνός), τις προεκτάσεις με μια βυζαντινή θεώρηση για τις σχέσεις από τον Καβαρνό, μαζί επίσης τις ιδέες του Peirce αλλά και του Morris για το διπλό περιεχόμενο του νοήματος το οποίο περιλαμβάνει μαζί τόσο το *διερμηνεύον*, αλλά κυρίως τη *σημειοδότηση και σημασία* των σημείων, που δεν αφορά μόνο το νόημα αλλά πιο κύρια την *αξία* των υπό μελέτη αντικειμένων και σημείων, πιστεύεται ότι ερμηνευτές-χρήστες της βυζαντινής τέχνης σε κάποιο μελλοντικό έργο θα μπορούσαν να εισαχθούν στο είδος της τέχνης που ο Καβαρνός

αναφέρει ως *σημείο αντιλεγόμενο*, ή ο Κόντογλου *ακηλίδωτα αρχέτυπα*. Πρώτα και κύρια θα αποφάσιζαν έτσι οι ίδιοι για την αξία της βυζαντινής τέχνης και όχι μόνο να κατανοούν τα νοήματά της. Αυτός θα ήταν σίγουρα ένας πιο «υψηλός» στόχος αν θεωρούσαμε ειδικά τις πραγματικές απαιτήσεις μιας αισθητικής θεώρησης της βυζαντινής τέχνης.

Μέσα από την τριαδική δράση των σημείων, χρησιμοποιώντας εικονικές τεχνολογίες και το σημειωτικό μοντέλο περίπτωση μελέτης σημειόσφαιρα, πιστεύουμε ότι είναι δυνατό να *εκπαιδύσουμε* το νόημα των έργων της βυζαντινής τέχνης με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε οι πιθανοί συμμετέχοντες σε νέα πειράματα να αποκτούσαν ιδανικά ένα νέο τρόπο *θέασης* των εικόνων που θα ήταν ευκαιρία όχι μόνο για την αποκόμιση του *λογικού διερμηνεύοντος* αλλά για πολλούς ένα *ένανσμα* όπως θα ελπίζαμε για την αποκόμιση του *τελικού διερμηνεύοντος* (ultimate interpretant) αλλά και της *ολοκλήρωσης* (consummation) της αισθητικής εμπειρίας.

Η δεύτερη θα ήταν τότε όχι μόνο η περίπτωση ανάληψης δράσης από μέρους των σχεδιαστών και των διοργανωτών τέτοιων πειραμάτων, με στόχο την επίτευξη απλά υψηλών σκορ σε νέες αξιολογήσεις που θα διαπίστωναν την επιτυχία ποσοτικώς των αξιολογούμενων εφαρμογών στα υπό μελέτη κριτήρια «ωραιότητας», «πνευματικότητας», «γνώσης» και «εμβύθισης», γιατί αυτό θα ήταν ίσως το *λογικό διερμηνεύον* των τυπικών στόχων του έργου, αλλά αν ήταν δυνατόν μια *δράση συνηθειών* (*habits of action*) σε μια διαδικασία όπως συμβαίνει και στην επιστημονική μέθοδο που καθορίζει τη διάβαση από μια κατάσταση αμφιβολίας (doubt) στην πίστη (belief). Αυτή θα ήταν και η επίτευξη μιας ουσιαστικής τελείωσης με μια συνήθεια (habit) ή κανόνα (law) για το μυαλό που αποτιμά πραγματικά την αξία ή τις αξίες που επιζητεί πιο πολύ η βυζαντινή τέχνη να της αναγνωριστούν.

## 7.2 Μελλοντική εργασία

Ένας μελλοντικός στόχος που μπορεί να δρομολογηθεί είναι η βελτίωση του υπάρχοντος εικονικού κόσμου σύμφωνα με τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα που έχουν αποκτηθεί, είτε η δημιουργία άλλου εικονικού περιβάλλοντος με το ίδιο περιεχόμενο είτε ακόμα με άλλα είδη πολιτιστικής κληρονομιάς. Για να επιτευχθεί ο στόχος αυτός θεωρείται απαραίτητο να δημιουργηθούν διεπιστημονικές ομάδες εργασίας από ειδικούς επιστήμονες στον τομέα διάδρασης ανθρώπου υπολογιστή (HCI), προγραμματιστών, αρχαιολόγων, μουσειολόγων, ιστορικών τέχνης, ειδικών καλλιτεχνών και σχεδιαστών πολυμεσικών και εικονικών εφαρμογών (graphic artists, 3d designers, animators κλπ.), όπως και κοινωνιολόγων για

διαχείριση στατιστικών δεδομένων με πιο σύνθετα χαρακτηριστικά και απαιτήσεις. Στην περίπτωση για την αναπαράσταση της βυζαντινής τέχνης, σημαντική συμβολή θα είχαν και Θεολόγοι για την επιμέλεια της Θεολογικής και πνευματικής διάστασης των εργασιών ενώ για εφαρμογή του προτεινόμενης μεθοδολογίας σε άλλα είδη τέχνης ειδικοί με εξειδίκευση στον συγκεκριμένο τομέα τέχνης.

Λόγω των καινοτομιών και των πολυδιάστατων θεωρητικών εννοιών που παρουσιάζονται στη διατριβή, προτείνεται επίσης η εισαγωγή σε εκπαιδευτικά προγράμματα στους κλάδους των εφαρμοσμένων τεχνών ενός νέου μαθήματος και προγραμμάτων που θα εισάγουν τους φοιτητές στα υπό διαπραγμάτευση αντικείμενα της διατριβής, όπως επίσης και η δημιουργία ενός νέου οδηγού με απλούστερους κανόνες σχεδιασμού που θα μπορούσαν να εφαρμόσουν σχεδιαστές χωρίς αν είναι δυνατόν μιας εις βάθος γνώση των πεδίων που διερευνώνται στη διατριβή.

Εκτός ακόμα από τη βυζαντινή τέχνη, θεωρείται ότι κάποια νέα εργασία για μια νέα μορφή τέχνης ή περιοχή της πολιτιστικής κληρονομιάς, θα θεωρείτο μια σημαντική πρόκληση για τη διερεύνηση της εφαρμοστικότητας του θεωρητικού μοντέλου σε ένα πιο απλουστευμένο μοντέλο για σχεδιαστές.

Ωστόσο σύμφωνα με τους εννέα εφαρμοσμένους κανόνες σχεδιασμού που παρέχονται ειδικά για την πειραματική διερεύνηση με στόχο την εφαρμογή τους στο πρότυπο εικονικό μουσείο βυζαντινής τέχνης με τις φάσεις πρό-αξιολόγηση και μετά-αξιολόγηση που προσδιορίστηκαν ειδικά για τη βυζαντινή τέχνη, και όχι τόσο οι καθολικοί κανόνες που υποστηρίζει το συνολικό μοντέλο που θα μπορούσαν να υποστηρίξουν και άλλα είδη τέχνης, μας κατευθύνουν σε μια συνέχιση της εργασίας για τη βυζαντινή τέχνη.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic theory*. A&C Black.
- Atkin, A. (2004). Peirce, Charles Sanders: Architectonic Philosophy. The Internet Encyclopedia of Philosophy. Retrieved from: <http://www.iep.utm.edu/peirclear/>
- Atkin, A. (2010). Peirce's Theory of Signs. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/>
- Andriopoulos, D.Z. (1972). Is Michelis a 'platonist'?. *The British Journal of Aesthetics* 12 (4), 395-402.
- Bains, P. (2006). *The Primacy of Semiosis: An Ontology of Relations*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on photography* (Richard Howard, Trans.). New York: Hill and Wang.
- Baumgarten, A.G. (1970). *Aesthetica*. Hildesheim & New York: Georg Olms.
- Beardsley, M. C. (1958). *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis.
- Beardsley, M. C. (1975). Semiotic aesthetics and aesthetic education. *Journal of Aesthetic Education* 9, no. 3: 5-26.
- Beardsley, M. C. (1979). In Defence of Aesthetic Value. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol 52, No 6, 723-749.
- Beeson, R. (2008). *Peirce on the Passions, the Role of Instinct and Emotion in Inquiry and Action*. University of South Florida. PhD.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2007). Determinants of impact: Towards a better understanding of encounters with the arts. *Cultural Trends*, 16: 225–275.
- Benjamin, W. (1977). *The Origin of German Tragic Drama*. trans, John Osborne. London.
- Bergman, M. (2012). Improving Our Habits: Peirce and Meliorism, in C. de Waal & K. P. Skowronski (Eds.), *The Normative Thought of Charles S. Peirce* (125–148). New York: Fordham University Press.
- Biography.com Editors. (2016). John Dewey Biography. Retrieved from <http://www.biography.com/people/john-dewey-9273497#later-life-and-death>.

- Bødker, S. (2006). When second wave HCI meets third wave challenges. In Proceedings of the 4th Nordic conference on Human-computer interaction: changing roles, ACM, 1-8.
- Bredo, E. (2003). The Development of Dewey's Psychology, in Zimmerman, B.J. and Schunk, DH. (eds.). *Educational Psychology: a Century of Contributions*, Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Mahwah, New Jersey.
- Buck-Morris, S. (1989). *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Burch, R. (2014). Charles Sanders Peirce. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/peirce/>
- Burke, E. (1759). A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, Ed. Lynch, J. Retrived from. <https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/sublime.html>
- Burke, E. (1998). A philosophical enquiry into the sublime and beautiful. Penguin UK.
- Bychkov, V. (1998). Byzantine Aesthetics. *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly. - New York, Oxford. Vol. 1, 321-323.
- Calabrese, O. (1994). Some reflections on Peirce's Aesthetics from a Structuralist Point of View. In Parret, Herman. *Peirce and Value Theory*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 142-152.
- Cavarnos, C. (1953). The Aesthetics of Byzantine Art. The American Magazine of Hellenic thought. Vol xiv, No2.
- Cavarnos. (1975). *The Classical Theory of Relations: A study in the Metaphysics of Plato, Aristotle and Thomism*. Belmont, MA: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.
- Cavarnos, C. (1998) [1973]. *Plato's Theory of Fine Art*. Institute for Byzantine and Modern Greek studies, Belmont, Massachusetts.
- Cavarnos, C. (2000) [1968]. *Byzantine Thought And Art*. Belmont, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.
- Cavarnos, C. (2001). *Aristotles' Theory of the Fine Arts*. Institute for Byzantine and Modern Greek studies, Belmont, Massachusetts.
- Cavarnos, C. (2001b). *Guide to Byzantine Iconography*. Volume Two. Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.

- Cavarnos, C. (2008) [1957]. *Byzantine Sacred Art*. Belmont, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.
- Cavarnos, C. (2010) [1993]. *Guide to Byzantine Iconography*. Volume One. Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.
- Cavarnos, C. (2010b) [1949]. A dialogue between Bergson, Aristotle, and Philologos. A Comparative and Critical study of some aspects of Henri Bergson's Theory of Knowledge and of Reality. Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.
- Champagne, M. (2015). Poincaré versus Peirce on merging with reality by sharing a quality. *Versus* 120: 31–43.
- Champion, E. (2006). *Evaluating Cultural Learning in Virtual Environments*. PhD thesis. University of Melbourne. Retrieved from <http://nzerik.googlepages.com/PhDBound-Jan2006.pdf>
- Chandler, D. (1994): *Semiotics for Beginners*. Retrieved from <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/>
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: the basics*. Routledge.
- Chang, Han. L. (2003). Is language a primary modeling system? On Juri Lotman's concept of semiosphere. *Sign Systems Studies*, 31(1), 2-23.
- Chatzidaki, E., Kostaras, N., & Xenos, M. (2011). Assessment of an educational online virtual game environment: the case of SimSafety, *Proceedings of the 1<sup>st</sup> Immersive Education Summit (iED 2011)*, Madrid, Spain, 23-38.
- Curtis, C. (2007). Aesthetics into the 21<sup>st</sup> century. Marquette University. Philosophy Faculty Research and Publications.
- Danesi, M., & Perron, P. (1999). *Analyzing cultures: An introduction and handbook*. Indiana University Press.
- Danto, A. C. (1964). The artworld. *Journal of Philosophy*. 61( 19), 571-584.
- Danto, A. C. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Danto, A. (1998). The End of Art: A Philosophical Defence' *History and Theory* 37.4.

- Darwin, C. (1859). *The origin of Species*, reprint ed. New York: The Modern Library / Random House.
- Darwin, C. (1872). *The Expression of the emotions in man and animals*. London John Murray.
- Deely, J., ed. (1985). *Tractatus de Signis* by John Poincot. With English Translation by John Deely. Berkeley: University of California Press.
- Deely, J. (1986). *Frontiers in Semiotics*. Williams, B and Kruse, F.E. (eds.) Bloomington: Indiana University Press.
- Deely, J. (1986b). *Idolum*. Archeology and Ontology of the Iconic Sign. In *Iconicity*. Essays on the Nature of Culture, ed. Bouissac P, Herzfeld, M. and Posner, R, Tubingen: Stauffenburg, 29-49.
- Deely, J. (2000). *The Green Book: The Impact of Semiotics on Philosophy*. Retrieved from <http://www.helsinki.fi/science/commens/papers/greenbook.pdf>.
- Deely, J. (2001). *Four Ages of Understanding: The First Postmodern Survey of Philosophy from Ancient Times to the Turn of the Twenty-first Century*. Toronto: University of Toronto Press Buffalo, cop.
- Deely, J. (2004). The role of Thomas Aquinas in the development of semiotic consciousness. *Semiotica*, no. 152-1/4 (2004), 75-139.
- Deely, J. (2005). Defining the Semiotic Animal. A Postmodern Definition of “Human Being to Supersede the Modern Definition as “Res Cogitans”. Sofia: New Bulgarian University.
- Deely, J. (2008). From semiosis to semioethics: The full vista of the action of signs. *Σημειωτική-Sign Systems Studies*, (2), 437-492.
- Deely, J. (2015). What Semiotics Is. *Language and Semiotic Studies*, vol 1(1), 63-94.
- Deely, J. (2015b). Semiosis and ‘meaning as use: The indispensability and insufficiency of subjectivity in the action of signs. *Sign Systems Studies*, 43(1), 7-28.
- Deely, J., & Semetsky, I. (2016). Semiotics, edusemiotics and the culture of education. *Educational Philosophy and Theory*, 1-13.
- Deranty, J.-P. (2009). Existentialist Aesthetics. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/>

- Derrida, Jacques. (2002). Différance. In J. Cullen (Ed ), *Deconstruction - Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*(pp. 141-166). New York: Routledge.
- De Souza, C. S., & Leitão, C. F. (2009). Semiotic engineering methods for scientific research in HCI. *Synthesis Lectures on Human-Centered Informatics*, 2(1), 1-122.
- De Souza, C. S . (2013). Semiotics: and Human-Computer Interaction. *The Encyclopedia of Human-Computer Interaction*, 2nd Ed. The Interaction-Design.org Foundation. Retrieved from <https://www.interaction-design.org/literature/book/the-encyclopedia-of-human-computer-interaction-2nd-ed/semiotics>
- Dewey, J. (1895). The theory of emotion. *Psychological Review*, 2(1), 13.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Berkley Publishing Group.
- Dewey, J. (1938). *Experience and Education*. New York, Macmillan Publishing Company.
- Dewey, J. (1946). Peirce's Theory of Linguistic Signs, Thought, and Meaning", *The Journal of Philosophy*, 43 (4), 85-95.
- Dewey, J. (1977). Review of F.C.S. Schiller, Humanism." *Psychological Buletin* 1.10 (15 September 1904): 335-40. Reprinted from *The Collected Works of John Dewey, Middle Works*, vol.3 (1977), 312-18.
- Dickie, G. (1965). Beardsley's phantom aesthetic experience. *The Journal of Philosophy*, 62(5), 129-136.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Dickie, G (2001). *Art and Value*. Oxford.
- Dickie, G. (2010). *Evaluating art*. Temple University Press.
- Dixon, T. (2003). From passions to emotions: The *creation of a secular psychological category*. Cambridge University Press.
- Dourish, P. (2001). *Where the action is: The foundations of embodied interaction.*, Cambridge, MA, USA: MIT Press.
- Dreon, R. (2014), Dewey on Language. Elements for a Non-Dualistic Approach, *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, VI (2), 109-24.



- Dolezel, L. (1997). The Themata of Eco's Semiotics of Literature. Reading Eco. In Capozzi, R. (ed.) (1997). *Reading Eco: An Anthology*. Foreword by Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press. 111-120.
- Dreon R. (2014). Dewey on Language. Elements for a Non-Dualistic Approach, *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, VI (2), 109-24.
- D-Vasilescu, E. (2010). Development of Eastern Christian Iconography. *Transformation: An International Journal of Holistic Mission Studies* 27, no. 3, 169-185.
- Economou, M., & Pujol, L.T. (2008). Educational Tool or Expensive Toy? Evaluating VR Evaluation and its Relevance for Virtual Heritage, In Kalay, Y., Kvan and Affleck, J. (eds.), *New heritage: New Media and Cultural Heritage*, London and New York, Routledge-Taylor and Francis Group, 242-60.
- Favareau, D. (2007). The evolutionary history of biosemiotics. In M. Barbieri (Ed.). *Introduction to Biosemiotics*, 1–67. Dordrecht: Springer.
- Feibleman, J. (1946). *An Introduction to Peirce's Philosophy*. New York: Harper and Brothers.
- Fiordo, R. A. (1977). *Charles Morris and the criticism of discourse*. Indiana University Publications. Bloomington, Indiana, U.S.A.
- Foucault, (1982). Why Study Power: The Question of the Subject.” in Michel Foucault, *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Edited by Hubert Dreyfus and Paul. Rabinow. Chicago: University of Chicago Press, 208–216.
- Foucault, M. (1988). Technologies of the Self. In L. H. Martin, H. Gutman & P. H. Hutton (Eds.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault* (pp. 16-49). Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Friedman, R. L. (2011). Dewey's Naturalistic Metaphysics: Expostulations and Replies. *Education and Culture*, 27(2), 48-73.
- Gava, G. (2008). The purposefulness in our thought: A Kantian aid to understanding some essential features of Peirce. *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy*, 44(4), 699-727.
- Gava, G. (2014). *Peirce's Account of Purposefulness: A Kantian Perspective*. New York: Routledge.

- Gazi, A. (2011). National museums in Greece: History; Ideology; Narratives. In Building National Museums in Europe 1750-2010. *Conference proceedings from EuNaMus*. European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen; Bologna 28-30 April 2011.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Hackett publishing.
- Green, R. (2004). *Internet Art*. Thames & Hudson world of art.
- Guyer, P. (1997). *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guyer, P. (2014). 18<sup>th</sup> Century German Aesthetics. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/>
- Hacker, P. M. (2007). Analytic philosophy: beyond the linguistic turn and back again. *The Analytic Turn: Analysis in Early Analytic Philosophy and Phenomenology*, 125-41.
- Hartshorne, C., & Weiss, P. (eds.). (1935). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols.1-6. Cambridge, Mass: Harvard University Press. [Reference to Peirce's papers is designated CP followed by volume and paragraph number.]
- Hausman, C.R. (1993) *Charles S. Peirce's Evolutionary Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press.
- Hekkert, P. (2006). Design aesthetics: principles of pleasure in design. *Psychology science*, 48(2), 157.
- Herdy, R. (2014). The Origin and Growth of Peirce's Ethics: A Categorical Analysis. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, VI, 2, 264-286.
- Hickman, L. (1994). *The Products of Pragmatism, in Living Doubt*, eds. Guy Debrock and Menno Hulswit (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 13-24.
- Hocutt, O. (1962). The logical foundations of Peirce's aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21(2): 157-66.
- Hocutt, M. O. (1962). The Logical foundations of Peirce's aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol.21 no.2, 157-166.
- Hohr, H. (2012). How educational is experience? An excursion into John Dewey's Art as Experience. *Philosophy of Education Society of Great Britain*. Annual Conference.

- Hohr, H. (2013). The Concept of Experience by John Dewey Revisited: Conceiving, Feeling and ‘Enlivering.’ *Studies in Philosophy of Education*, 32, no. 1, 25-38.
- Hoopes, J. (1998). *Community Denied: The Wrong Turn of Pragmatic Liberalism*. Ithaca: Cornell University Press. Eaton Marcia. *Aesthetic Concepts*. Retrieved from [www.rep.routledge.com](http://www.rep.routledge.com)
- Horn, H. A. (2017). The Aesthetic Theory of I. A. Richards and its development by William Empson, Elmer Edgar Stoll, & G. Wilson Knight. Retrieved from <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll20/id/383350>
- Houser, N. (2011). Peirce’s post-Jamesian pragmatism. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 3(1), 39-60.
- Ibrahim, N., Nazlena., M.A & Noor, F.M.Y. (2011). Cultural Learning in Virtual Heritage: An Overview. *Proceedings Visual Informatics: Sustaining Research and Innovations*, Selangor, Malaysia, (7067), 273-283.
- Ika, S. (2002). *A critical examination of the philosophy of Charles S. Peirce. A Defence of the Claim that his Pragmatism is Founded on his Theory of Categories*. PhD Thesis, University of Notre Dame, Australia.
- Jacobs, J. (2016). Naturalism. Internet Encyclopedia of Philosophy. Retrieved from <http://www.iep.utm.edu/naturali/>
- Jacobsen, J., & Holden, L. (2007). Virtual Heritage: Living the Past, *Techne’: Research in Philosophy and Technology*, 10(3), 55-61.
- James, W. (1894). The physical basis of emotion. *Psychological Review*, 101, 205–210.
- James, W. (1985). *The varieties of religious experience: A study in human nature*. Cambridge, MA: Harvard University Press (original work published in 1902).
- James, W. (1950). *The principles of psychology*. New York: Dover. (Original work published 1890).
- James, W. (1969). What is an emotion? In *William James: Collected essays and reviews* (pp.244-280). New York: Russell and Russell. (Original work published 1884).
- James, W. (1894). The physical basis of emotion. *Psychological Review*, 101, 205–210.
- Kaag, J. (2014). *Thinking through the Imagination. Aesthetics in Human Cognition*. Fordham University Press. New York.

- Kant, I. (1984). Was ist Aufklärung? What is Enlightenment?, trans. Ted Humphrey, in *Immanuel Kant Perpetual Peace and other essays on Politics, History and Morals.*, Hackett, 41-46.
- Kant, I. (1996). *Critique of Practical Reason*, trans. Mary J. Gregor, in Immanuel Kant, *Practical Philosophy* (Cambridge and New York: Cambridge University Press).
- Kant, I. (1998). *Critique of Pure Reason*, trans. Paul Guyer, Allen W. Wood, New York: Cambridge University Press.
- Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment*, trans. Paul Guyer, Eric Matthews, New York: Cambridge University Press.
- Kenderdine, S., Shaw, J., & Kocsis, A. (2009). Dramaturgies of PLACE: evaluation, embodiment and performance in PLACE-Hampi. In *Proceedings of the International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology* (249-256). ACM.
- Kunkel, T., Averkiou, Y., & Chrysanthou, Y. (2008). "A Web-Based Virtual Museum Application," *Proceedings of the 14<sup>th</sup> International Conference on Virtual Systems and Multimedia VSMM2008*, 275-277.
- Lagopoulos, A. P., & Ioannides, A. (1977). "Semiotique picturale: Analyse d' une mosaïque byzantine," *Semiotica* 21, 75-109.
- Lagopoulos, A. P., & Boklund-Lagopoulou, K. (2010). Signification and Referent in Non-communication Systems. *The American Journal of Semiotics*, 25(3/4), 41-65.
- Lange, C. (1922). The emotions. In K. Dunlap (Ed.) *The emotions* (I.A.Haupt, Trans, 33-90). Baltimore: Williams and Wilkins. (Original Work published 1885).
- Larry, H. (1994) "The Products of Pragmatism," in *Living Doubt*, eds. Guy Debrock & Menno Hulswit (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 13-24.
- Leddy, T. (2016). Dewey's Aesthetics. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Retrieved from <https://stanford.library.sydney.edu.au/entries/dewey-aesthetics/>
- Lotman, Y. M., Boris A. U., Vyasheslav V. I., Toporov, V. N. & Pjatigorskij. A. M. (1975). Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts)" In *The Tell-Tale Sign*, ed. Thomas A. Sebeok, 57-84. Lisse: Peter de Ridder Press.
- Lotman, Y.M, Uspensky, B. A, & Mihaychuk, G. (1978). On the semiotic mechanism of culture, *New Literary History*, 9(2), 211-232.

- Lotman, Y. M. (1988). Problems in the typology of culture. In D. P. Lucid (Ed.), *Soviet semio* Baltimore: Johns Hopkins University.
- Lotman, Y. M. (1990). *Universe of the mind*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Lotman, Y. M. (2005). On the semiosphere, (Wilma, C, trans), *Sign Systems Studies*, 33(1): 215-239.
- Lotman, Y. M. (2009). Culture and explosion. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Malthus, T. (2016). Thomas Robert Malthus. New World Encyclopedia, Retrieved from: [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Thomas\\_Robert\\_Malthus](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Thomas_Robert_Malthus)
- Marenbon, J. (2016). Relations and the Historiography of Medieval Philosophy. *British Journal for the History of Philosophy*, 24.3: 387-404.
- Markovic, S. (2012). Components of aesthetic experience: Aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion. *i-Perception* 3: 1-17.
- Markus, R. A. (1957). St. Augustine on signs. *Phronesis*, 60-83.
- Mbipom, G., & Harper, S. (2009). Visual Aesthetics and Accessibility: Extend and Overlap. A Review of the Literature. HCW-EIVAA Technical Report.
- Mbipom, G. (2013). The interplay between web aesthetics and accessibility. PhD Thesis. University of Manchester. Faculty of Engineering and Physical Sciences.
- McCarthy, J., & Ciolfi, L. (2008). Place as Dialogue: Understanding and Supporting the Museum Experience, *International Journal of Heritage Studies*, 14(3): 247-267.
- McCarthy, J., & Wright. P. (2004). *Technology as Experience*. Cambridge, MA: MIT Press.
- McCarthy, J. & Ciolfi, L. (2008). Place as dialogue: understanding and support museum experience”, *International Journal of Heritage Studies*, 14:3, 248-268.
- Meier-Oeser, S. (2011). Medieval semiotics, The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle-categories/>
- Melberg, A. (1995). *Theories of mimesis*. Vol. 12. Cambridge University Press.
- Merrell, F. (2001a). Lotman’s semiosphere, Peirce’s categories, and cultural forms of life. *Sign Systems Studies*, 29(2): 385–415.

- Merrell, F. (2001b). Charles Sanders Peirce's concept of the sign. In *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, ed. Paul Cobley, 28-39. London: Routledge.
- Michelis, P. (1952). Neo-Platonic philosophy and Byzantine art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, no. 1, 21-45.
- Michelis, P. (1955). *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*. Batsford, London.
- Michelis, P. (1959). Aesthetic Distance and the Charm of Contemporary Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 18, 1-45.
- Michelis, P. (1967). Byzantine art as a religious and didactic art, *British Journal of Aesthetics*, 7 (2), 150-157.
- Mishra, P., & Koehler, M. J. (2006). Technological Pedagogical Content Knowledge: A framework for teacher knowledge, *Teachers College Record*, 108(6), 1017-1054.
- Moschini, E. (2010). The second life researcher toolkit—an exploration of inworld tools, methods and approaches for researching educational projects in second life. In *Researching learning in virtual worlds* (pp. 31-51). Springer London.
- Morris, C.W. (1939). Esthetics and the theory of signs. *Journal of Unified Science* 8: 131-50.
- Morris, C.W. (1946). *Signs, language and behavior*. New York: Prentice Hall.
- Morris, C.W. (1948). Signs about signs about signs. *Philosophy and Phenomenological Research*, 9, 115-133.
- Morris, C. W. (1953). Science, Art, and Technology, in E. Vivas & M. Krieger, eds., *The Problems of Aesthetics* (New York: Rinehart), 105-115.
- Morris, C. W. (1956). *Varieties of human value*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morris, C. W. (1964). *Signification and significance*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Morris, C. W. (1965). On the Unity of the Pragmatic Movement. Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies, 51(4).
- Morris, C. W. (1965b). Aesthetics, signs, and icons. *Philosophy and Phenomenological Research* 25(3): 356-64.
- Morris, C. W. (1971). *Writings of the general theory of signs*. The Hague: Mouton.

- Murphy, J. B. (1990). "Nature, Custom and Stipulation in Law and Juris prudence", *Review of Metaphysics*, vol. 43, 751-90.
- Nielsen, J. (1993). *Usability Engineering*. Academic Press Inc, Boston.
- Nielsen, J. (1994). *Heuristic Evaluation*. Nielsen and Mack (eds.), Usability Inspection Methods.
- Nietzsche, F. W. (1967). *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*. New York: Random
- Nöth, W. (1995). *Handbook of semiotics*. Indiana University Press.
- Oehler, K. (1981). Peirce Contra Aristotle: Two forms of the Theory of Categories", *Proceedings of the C.S. Peirce Bicentennial International Congress*. Ed Kenneth L. Ketner, et al. (Lubbock: Texas Tech Press. 335-342.
- Ogden, C.K., & Richards, I.A. (1923). *The Meaning of Meaning*. London: Routledge & Kegan.
- O' Hare, R. (2016). Microsoft says virtual reality could make you HALLUCINATE in the same way as LSD. Retrieved from <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-4009802/Microsoft-says-virtual-reality-headsets-make-HALLUCINATE-way-LSD.html>
- Parker, K. (2003). Reconstructing the normative science, *Cognitio*, 4: 27–45.
- Parret, H. (1994). Peircean fragments of the aesthetic experience. *Peirce and Value Theory. Semiotic Crossroads*, vol 6, Parret (ed.) 179. Philadelphia: John Benjamins.
- Parrott, M.R.M. (2002). *The Ethos of Modernity: Foucault and Enlightenment*. Rimric press.
- Peirce, C. S. (1868). On a new list of categories. *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, 7, 287-298. Retrieved from [https://www.researchgate.net/publication/285521271\\_On\\_a\\_new\\_list\\_of\\_categories](https://www.researchgate.net/publication/285521271_On_a_new_list_of_categories)
- Peirce, C.S. (1878). How to make our ideas clear. *Popular Science Monthly* 12. 286-302. [Reprinted in Hartshorne & Weiss 1934, 248-271].
- Pierce, C.S. (1906). The basis of pragmatism In C. Hart Shorne and P. Weiss (Eds) *The Collected papers of Charles Sanders Pierce*(VolII-VI, p. p 1931-1935). Cambridge: Harward University Press.
- Peirce, C. S. (1909). A letter to William James, EP. 2.492. Retrieved from <http://www.commens.org/dictionary>

- Peirce, C.S. (1935). The collected papers. Vol. 1-6, ed. Charles Hartshorne & Paul Weiss. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Peirce, C.S. (1955). Philosophical Writings (J. Buchler, ed.). New York: Dover. On Hegel, short excerpts, Retrieved from <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce3.htm>
- Peirce, C. S. (1997). How To Make Our Ideas Clear. *Pragmatism: A Reader*. Ed. Louis Menand. New York: Vintage, 26-48.
- Petrilli, S. (2004). From pragmatic philosophy to behavioral semiotics: Charles W. Morris after Charles S. Peirce. *Semiotica* (1/4), 277-316.
- Petrilli, S., & Ponzio, A. (2007). Semiotics today. From global semiotics to semioethics, a dialogic response. *Signs*, 1, 29-127.
- Petrov, P. (2013). Mixing signs and bones: John Deely's case for global semiosis. *Σημειωτική-Sign Systems Studies*, (4), 404-423.
- Petts, J. (2000). Aesthetic experience and the revelation of value. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 58(1), 61-71.
- Plowright, D. (2016). *Charles Sanders Peirce: Pragmatism and education*. Springer.
- Posner, R. (2004). Basic Tasks of Cultural Semiotics. In: Gloria and Josef Wallmannberger (eds.), *Signs of Power – Power of Signs*. Essays in Honor of Jeff Bernard. Vienna, p. 56-89.
- Preucel, R. W., & Bauer, A. (2001). Archaeological pragmatics. *Norwegian archaeological review*, 34(2), 85-96.
- Preucel, R. W. (2006). *Archaeological Semiotics*. Oxford: Blackwell.
- Pujol, L. (2006). Title: Archaeology, museums and computers: semiotic approach to the use of VR for the dissemination of Archaeology in museums. PhD in Prehistorical Archaeology. Universitat Autònoma de Barcelona. In Spanish. Retrieved from <http://www.tdx.cat/handle/10803/5515>
- Pujol, L. (2007), Archaeology, museums and Virtual Reality: A semiotic approach to the use of VR for the presentation of archaeology in museums. In: *Communicating Cultural Heritage in the 21st Century*. The Chiron Project and its research opportunities. Hermon, S. & Niccolucci, F. (Eds.). Budapest, Epoch Publications, 62-78.



- Pujol, L., & Champion, E. (2012). Evaluating presence in cultural heritage projects, *International Journal of Heritage Studies*, 18(1), 83-102.
- Rahaman, H., & Tan, B.K. (2010). Interpreting Digital Heritage, *Proceedings 15<sup>th</sup> International Conference on Computer Aided Architectural Design Research in Asia CAADRIA 2010*, 93-102.
- Raposa, M. L. (1993). Peirce's Philosophy of Religion. Bloomington: Indiana University Press.
- Reck, A. J. (1980). Society and the Self in the Philosophy of George Herbert Mead. Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies, 66(4).
- Rice, T. (1955). An Aesthetic Approach to Byzantine art. The Spectator Archive. Retrieved from <http://archive.spectator.co.uk/article/22nd-july-1955/26/an-aesthetic-approach-to-byzantine-art>
- Roussou, M. (2001). Immersive interactive virtual reality in the museum. Proc. *TiLE* (Trends in Leisure Entertainment).
- Roussou, M. (2002). Virtual heritage: from the research lab to the broad public. *Bar International Series*, 1075, 93-100.
- Roussou, M., & Drettakis, G. (2003). Photorealism and non-photorealism in virtual heritage representation. In Arnold D., Chalmers A. and Niccolucci F. (eds.) VAST2003 4th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology, and Intelligent Cultural Heritage, Eurographics Publications, Aire-La-Ville, 2003, 51-60.
- Roussou, M. (2008). The Components of Engagement in Virtual Heritage Environments In: *New Heritage: New media and cultural heritage*. Edited by: Yehuda Kalay, Thomas Kvan, Janice Affleck. 225-241 London and New York: Routledge.
- Rudy, S. (1976). Russian Review, The Semiotics of the Russian Icon. Edited by Stephen Rudy. Lisse, Netherlands: *The Peter de Ridder*, Vol.38, No1, 129-131.
- Rush, J. C., & Lovano, J. K. (1982). "Aesthetic education research, teaching art, and Harvard Project Zero: Some observations." *Journal of Aesthetic Education* 16, no. 4, 81-91.
- Salyer, J. (2015). John Dewey's Dehumanizing Project and Public Education. [http://www.catholicworldreport.com/Blog/4165/john\\_deweys\\_dehumanizing\\_project\\_and\\_public\\_education.aspx](http://www.catholicworldreport.com/Blog/4165/john_deweys_dehumanizing_project_and_public_education.aspx)

- Salupere, S. (2011). Semiotics as science. *Σημειωτική-Sign Systems Studies*, (2-4), 271-289.
- Schiller, F. C.S. (2008). *F.C.S. Schiller on Pragmatism and Humanism: Selected Writings, 1891-1939 (Contemporary Studies in Philosophy and the Human Sciences)*. Ed R. Shook and H.P. MacDonald. Humanity Boks.
- Sebeok, T. A. (1976). *Contributions to the doctrine of signs*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sendler, E. (1988). *The Icon: Image of the Invisible, Elements of Theology, Aesthetics and Technique*. Oakwood Publications, Redondo Beach (Ca).
- Serra, J. P. (2010). What is and what should pragmatic ethics be? Some remarks on recent scholarship. *European journal of pragmatism and American philosophy*, 2(2), 104-105.
- Shusterman, R. (1997). The end of aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, 29-41.
- Shusterman, R. (2002). *Surface and depth: Dialectics of criticism and culture*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Shusterman, R. (2004). Somaesthetics and education: Exploring the terrain. In *Knowing bodies, moving minds* (pp. 51-60). Springer. Netherlands.
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatic Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Rowman&Littlefield Publishers.
- Shusterman, R. (2006). Aesthetic experience: From analysis to Eros. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(2), 217-229.
- Shusterman, R. (2008). Art and Religion. *The Journal of Aesthetic Education*, 42(3), 1-18.
- Shusterman, R. (2009). Pragmatist aesthetics and confucianism. *The Journal of Aesthetic Education*, 43(1), 18-29.
- Shusterman, R. (2011). The Pragmatist Aesthetics of William James. *The British Journal of Aesthetics*, 51(4), 347-361.
- Shusterman, R. (2014). Somaesthetics. Thinking Through the Body and Designing for Interactive Experience. Soegaard and R. F.Dam, (eds.), *The Encyclopedia of Human-Computer Interaction*, 2nd ed, The Interaction Design Foundation, 2014. Interaction Design Foundation. Retrieved from [https://issuu.com/lc4d/docs/hci\\_ch21](https://issuu.com/lc4d/docs/hci_ch21)

- Smith, C. S. (1972). The Aesthetics of Charles S. Peirce, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol.31, no. 1, 21-29.
- Smith, D. (2012) *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press.
- Sonesson, G. (2010). Semiosis and the elusive final interpretant of understanding. *Semiotica*, no. 179, 145-258.
- Sonesson, G. (2002). The act of interpretation. A view form semiotics. *Galáxia*, (4), 67-9.
- Southworth, J. (2014). William James' Theory of Emotion. Western University Scholarship@Western Electronic Thesis and Dissertation Repository. The University of Western Ontario. Retrieved from <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3584&context=etd>
- Steiner, W. (1979). The Case for Unclear Thinking: The New Critics versus Charles Morris. *Critical Inquiry*, 6(2), 257-269.
- Studtmann, P. (2013). Aristotle's Categories, The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle-categories/>
- Sylaiou, S., Mania, K., Karoulis, A., & White, M. (2010). Exploring the relationship between presence and enjoyment in a virtual museum. *International journal of human-computer studies*, 68(5), 243-253.
- Tan B. K., & Rahaman, H. (2009). Virtual heritage: Reality and Criticism, in T. Tidafi & T. Dorta (Eds.), *Joining Languages, Cultures and Visions: CAAD Futures*.
- Torop, P. (1999). Cultural semiotics and culture. *Sign Systems Studies*, 27: 9-23.
- Torop, P. (2005). Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture. *Sign Systems Studies*, 33(1): 159-73.
- Truitt, W. H. (1998). Practice, Social Theory, and Aesthetics. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 32, No2, 69-76.
- Tsirogianni, S. & Gaskell, G. (2011). The role of plurality and context in social values. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 41(4): 441-65.
- Tzortzaki, D. 2001. Museums and virtual reality: using the CAVE to simulate the past. *Digital Creativity*, 12: 247-251.

- Voutounos, C., Lanitis, A., & Zaphiris, P. (2010). Formulating design guidelines for cultural heritage multimedia systems with Byzantine art content. *Proceedings of the International EuroMed Conference on Digital Cultural Heritage*, 230-235.
- Voutounos, C., & Lanitis, A. (2012). A semiotic-pedagogic framework for the design of a virtual museum of Byzantine art, *Proceedings of 2<sup>nd</sup> European Immersive Education Summit* (iED 2012), École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (Paris France), 210-215.
- Voutounos, C., & Lanitis, A. (2016a). A Cultural Semiotic Aesthetic Approach for a Virtual Heritage Project. Part A - The Semiotic Foundations of the Approach. *Journal Techné: Research in Philosophy and Technology*. 19:3: 198-215.
- Voutounos, C., & A. Lanitis, A. (2016b). De-signing a virtual museum of Byzantine art, Part B. A cultural semiotic, semiotic aesthetic approach for a virtual heritage project - Evaluation and Design for Virtual Heritage and theoretical extensions. *Journal Techné: Research in Philosophy and Technology*. (In press).
- Vygotsky, L. S., & A, Luria. (1994). Tool and symbol in child development, Veer., R. V. and Valsiner, J. (eds.), *The Vygotsky Reader*, Oxford: Blackwell Publishers, 99-174.
- Uexküll, V. J. (1982) [1940]. The Theory of Meaning. *Semiotica* 42(1):25-82. Wavrin, Rober.
- Uspensky, B. (1976). *The Semiotics of the Russian Icon*. Belgium: Peter de Ridder Press.
- Walter, C. (1982). *Art and Ritual in the Byzantine church*. London: Variorum Publications.
- Welsch, W. (2004). Animal aesthetics. *Contemporary aesthetics*, 2.
- Wimsatt, JR, W. K., & Beardsley, M. C. (1949). *The Affective Fallacy*. *The Sewanee Review*, Vol 57, No1, 31-55.
- Wright, P. J. W., & McCarthy J. (2008). Aesthetics and experience-centered design. *ACM Transactions on Computer-Human Interaction (TOCHI)*, Article No. 18, ACM New York, NY, USA, 15(4).
- Wolcott, A. (1990). Aesthetic Experience: Is it Viable in Contemporary Education?. Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education, 8(1), 97-103.
- Zeman, J. J. (1977). Peirce's theory of signs, In Sebeok T.A. (ed.), *A perfusion of signs*. Bloomington: Indiana University.

## Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

- Ανδριόπουλος, Δ.Ζ. (2000α). Α Τόμος. *Ιστορία της Νεοελληνικής Αισθητικής. Ιστορικο-κριτική διερεύνηση και αποτίμηση των κυριότερων ρευμάτων και προβλημάτων*. Αθήνα.
- Ανδριόπουλος, Δ.Ζ. (2000β). Τόμος Β. *Ιστορία της Νεοελληνικής Αισθητικής. Φιλοσοφικές και Αισθητικές Προϋποθέσεις Νεοελλήνων Λογοτεχνών και Κριτικών*. Αθήνα.
- Αριστοτέλης (2012). *Περί Ερμηνείας*. Εισαγωγή-Μετάφραση-ερμηνευτικές σημειώσεις..Κεσικόγλου, Α & Παπατσιμπας, Γ. Σμίλη. Αθήνα.
- Βούτουνος, Χ., & Λανίτης, Α. (2013). Η Σημειο-αισθητική (Semiotic Aesthetic) προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης ως Εικονική Κληρονομιά (Virtual Heritage). *Changing Worlds & Signs of the Times. 10ο Διεθνές Συνέδριο Σημειωτικής*, Βόλος. E-Book. Ελληνική Σημειωτική εταιρεία.
- Γκαζή, Α. (2009). Τι θα αλλάζατε σε ένα μουσείο; Η έκθεση «Βυζαντινές επί-σκέψεις. 21 φοιτητές παρεμβαίνουν στο ΒΜΧ». *Ilissia. Περιοδική έκδοση για θέματα μουσείων*. Υπουργείο Πολιτισμού. Βυζαντινό & Χριστιανικό μουσείο.
- Ζήκος, Θ. Ε. (2004). Μια Πρόταση για τη χρήση των εικόνων στο μάθημα των Θρησκευτικών, *Ημερίδα Θεολόγων Ξάνθης*.  
[http://www.academia.edu/5767068/Μιά\\_πρόταση\\_για\\_τη\\_χρήση\\_της\\_εικόνας\\_στο\\_μάθημα\\_των\\_θρησκευτικών](http://www.academia.edu/5767068/Μιά_πρόταση_για_τη_χρήση_της_εικόνας_στο_μάθημα_των_θρησκευτικών)
- Ζωγραφίδης, Γ. (1997). *Η Βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας. Μια ανάγνωση του Ιωάννη Δαμασκηνού*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Ζωγραφίδης, Γ. (2011). Is a Patristic Aesthetics Possible? *Studia Patristica*. VOL.LIX. Sixteenth International Conference of Patristic Studies, Oxford.
- Ζωγραφίδης, Γ. (2013). Είναι δυνατή μια βυζαντινή αισθητική; Αντίφωνο.  
[http://antifono.gr./portal/κατηγορίες/φιλοσοφία-επιστημολογία/βιντεοθήκη/4121-Είναι\\_δυνατή-μια-βυζαντινή-αισθητική.html](http://antifono.gr./portal/κατηγορίες/φιλοσοφία-επιστημολογία/βιντεοθήκη/4121-Είναι_δυνατή-μια-βυζαντινή-αισθητική.html)
- Θεοδωρακόπουλος, Ι. (2013). *Πλάτωνος Φαίδρος. Εισαγωγή, Αρχαίο και Νέο Κείμενο με σχόλια*. Εστία.
- Κάλφας & Ζωγραφίδης. (2006). *Αρχαίοι Έλληνες Φιλόσοφοι*. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.

- Κανελλόπουλος, Π. (2010). *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*. Πρώτος Τόμος. Το Βήμα βιβλιοθήκη.
- Καραγιάννης, Β. (1987). *Η Έννοια της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*. Τέριτος. Κατερίνη.
- Καψωμένος, Ε. (1990). *Κώδικες και σημασίες*, Αθήνα, Αρσενίδης.
- Κελεσίδου, Γ., Αλατζόγλου, Θ, Γ., & Ρούσσος Ε. (1978). *Στοιχεία Φιλοσοφίας (Εισαγωγή στη Φιλοσοφία)*, εκδ. ΟΕΔΒ.
- Λαγόπουλος Α. Φ., & Λαγόπουλου.Κ.Μ. (2009). *Θεωρία Σημειωτικής στο πλαίσιο των Πολιτισμικών Σπουδών και της Πολιτισμικής Οικονομίας*.  
[http://semiotics.nured.uowm.gr/pdfs/LAGOPOULOS\\_THEORY\\_SEMIOTICS.pdf](http://semiotics.nured.uowm.gr/pdfs/LAGOPOULOS_THEORY_SEMIOTICS.pdf)
- Μαραγκού, Χ. (2013). *Ειδωλοπλαστική (Νεολιθική-Πρώιμη Εποχή Χαλκού)*.  
[http://www.academia.edu/5778336/Μαραγκού\\_Χριστίνα\\_2013\\_Ειδωλοπλαστική\\_Νεολιθική\\_Πρώιμη\\_Εποχή\\_Χαλκού\\_Figurines\\_and\\_models\\_Neolithic\\_Period-Early\\_Bronze\\_Age\\_.\\_.In\\_.Δ\\_.Γραμμένος\\_επιμ\\_.Μελέτες\\_για\\_την\\_πρίστορική\\_Μακεδονία\\_PRO-ΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ\\_Παράρτημα\\_No\\_1\\_2013](http://www.academia.edu/5778336/Μαραγκού_Χριστίνα_2013_Ειδωλοπλαστική_Νεολιθική_Πρώιμη_Εποχή_Χαλκού_Figurines_and_models_Neolithic_Period-Early_Bronze_Age_._.In_.Δ_.Γραμμένος_επιμ_.Μελέτες_για_την_πρίστορική_Μακεδονία_PRO-ΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ_Παράρτημα_No_1_2013)
- Μητρόπολη Λεμεσού, *Το Σπίτι του Θεού*. [CD-ROM]. Λεμεσός.
- Μητρόπολη Μόρφου, *Το Εικονοφυλάκιο της Ιεράς Μονής του Αγίου Ιωάννου Λαμπαδιστού στον Καλοπαναγιώτη*, Εκδόσεις Θεομόρφου.
- Μιχελής, Ρ. (1967). *Σκέψεις επί της αισθητικής της Βυζαντινής Τέχνης*. Χριστιανικών Συμπόσιον, 60-68.
- Παπαγεωργίου, Α. (1991). *Εικόνες της Κύπρου*. Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2000). *Πατρολογία Α*. Αθήνα.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2014). *Θεολογία και Γλώσσα*. Εκδόσεις Ουρανός.
- Ριζοπούλου, Ε. Η. (2011). *Στοιχεία λαϊκής διακοσμητικής τέχνης στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Κύπρου*. <http://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/24-6.pdf>.
- Συκουτρής, Ι. (1934). *Πλάτωνος Συμπόσιον*. Κείμενον, μετάφρασις και ερμηνεία. Εστία.
- Συκουτρής. (2004). *Περί ποιητικής (Εισαγωγή, Αρχαίο Κείμενο, Ερμηνεία)*. Ακαδημία Αθηνών. Αθήνα.
- Χατζηχριστοδούλου, Χ., & Ζαπίτη, Ε. (2000). *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 Χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*. Πολιτιστικό ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου.

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

## Παράρτημα Α

Εικόνες και στιγμιότυπα από προηγούμενη εργασία για το σχεδιασμό με ψηφιακά μέσα και εικονικές τεχνολογίες.



Εικόνα Α.1: Σχεδιασμός εικονικού περιβάλλοντος στον εικονικό κόσμο SecondLife©.



Εικόνα Α.2: Προσκυνητάρι (Κοινοτικό πάρκο Παύλου Ιησού - Λατσία) (Ψηφιακή απεικόνιση - poster).



Εικόνα Α.3: Σχεδιασμός «ψηφιακής βυζαντινής εικόνας - poster».

MAKING A REQUEST TO SAINT RAPHAEL

A MESSENGER WILL GET THE REQUEST FROM THE PROSKINITARI AND A PRIEST WILL PRAY FOR THE SAINT'S MEDIATION

To make a request, please leave the name/s of seeking souls

Then click the submit button!

Name:

Request:

Clear All Submit

Previous 10 (0/10) Next 10

Total GuestBook Entries: 0

Back to Proskinitari.com

Name: XRYSA  
Request: AGIOI TOY BEOY MAS RAFAIL NIKOLAE EIRHHPRESBEVETE YPER HMWU ESES PUY AKSINHRKATE HA BLEPETE TOU KYRIO HA MAS DWSEI DYNAMI PNEYMATOS AGIOY OPWS EDWSE KAI SE ESAS KAI STARRKATE BRAXO ANLONHTOI THS AGIAS PESTHS STOI BSOY XRYSTO .  
Date: Thursday 04th of October 2007 (11:41:13 AM)

Name: GEORGIOS M KEFALLONITIS  
Request: KYRIE BSOY XRYSTE TOY THEOY ELEISON MEH POLH THA MAS SWSEI THN PHYH MNS.  
Date: Sunday 30th of September 2007 (11:04:02 PM)

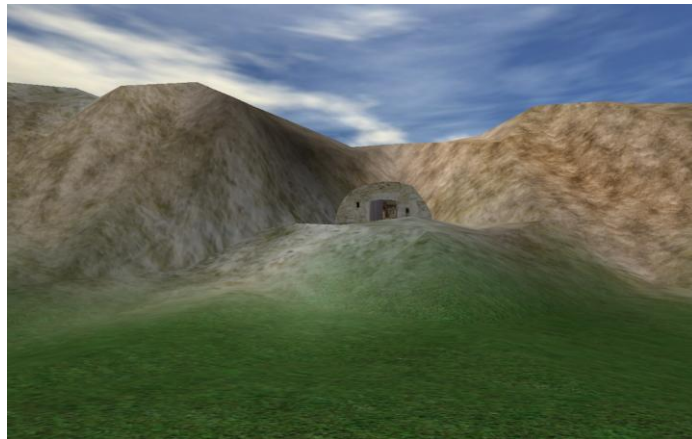
Name: eRrheria nikolas petros  
Request: heath  
Date: Sunday 30th of September 2007 (07:23:49 AM)

Name: teopas

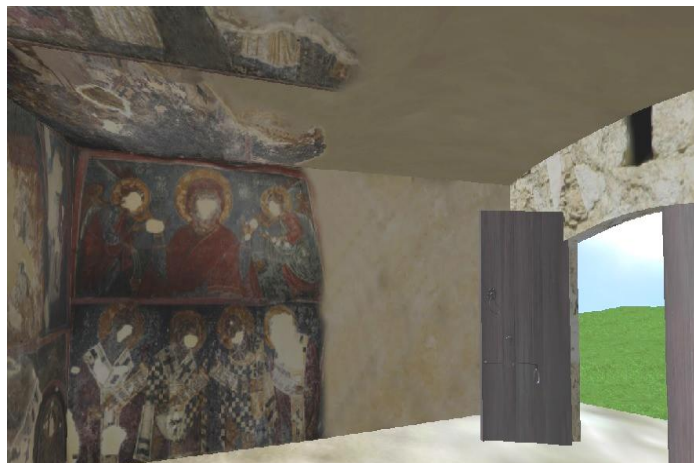
Εικόνα Α.4: Σχεδιασμός “Internet art”. “Αποστολή ψηφιακών μηνυμάτων» στο εικονικό περιβάλλον.



Σκηνές από το σχεδιασμό σε εργασία με εικονικές τεχνολογίες - «Τάφος Αγίου Σωζομένου».



Εικόνα Α.5: Σκηνές από το Εξωτερικό περιβάλλον.



Εικόνα Α.6: Στιγμιότυπο εντός του τάφου Αγίου Σωζομένου με σπαράγματα αγιογραφιών.



Εικόνα Α.7: Στιγμιότυπο αλληλεπίδρασης με περιγραφή εικόνων.

Σκηνές από το πρότυπο εικονικό μουσείο βυζαντινής τέχνης Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής.



Εικόνα Α.8. Περιβάλλον χώρος εικονικού μουσείου.



Εικόνα Α.9. Εκπαιδευτική αίθουσα στον εικονικό χώρο.



Εικόνα Α.10. Άποψη εσωτερικού - Μουσείο Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής.



Εικόνα Α.11. Άποψη εσωτερικού - Μουσείο Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής.