SEMIOTICS, ARTS AND CULTURE IN UMBERTO ECO'S WORKS

Ana-Daniela Farcaş

PhD, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare

Abstract: The subject of aesthetics and that of art does not appear only in the two relatively late volumes of Umberto Eco, Storia della bellezza (2004) and Storia della bruttezza (2007), but also in the works that deal with the subject of semiotics. In the two mentioned volumes the Italian semiotician makes the correlation between the existing canons in different eras and the way in which the ideas of beauty or ugliness were reflected in philosophy, art or writings.Rregarding the semiotics of art, Eco resorts to the analysis of the artistic, poetic text from the perspective of semiotic theories.

Keywords: ambiguity, self-reflexivity, signification, expression, content

Critic și romancier recunoscut, Umberto Eco și-a lăsat amprenta asupra secolului XXI și prin vasta sa activitate științifică în domeniile filosofiei, semioticii, esteticii, antropologiei, comunicării, culturii populare și studiilor medievale. Pasionat de semiotică, el a publicat o serie de volume pe această temă, dintre care, cele mai importante (*Tratat de semiotică generală, O teorie a semioticii, Limitele interpretării*) au fost traduse și în limba română, unele în mai multe ediții. Deși semiotica artei nu a fost tratată pe larg în operele sale, părți din acestea abordează subiectul esteticii/artei în corelație cu semiotica și cultura.

Astfel, în *Tratat de semiotică generală*, Eco introduce un subcapitol referitor la textul estetic și relevanța lui semiotică, făcând o analiză a utilizării estetice a limbajului. Pentru a motiva alegerea sa, autorul aduce cinci motive: 1. un text estetic se diferențiază de celelalte tipuri de texte prin faptul că apelează la o manipulare a expresiei, aceasta implicând o muncă specială; 2. această manipulare este provocată de și provoacă o reașezare a conținutului; 3. „această dublă operație, producînd un fel de funcție-semn puternic idiosincratică și originală se reflectă într-un anume mod asupra codurilor care servesc drept bază actului estetic”[1], determinând o schimbare de cod; 4. procesul acesta aduce cu el o schimbare de viziune asupra lumii (o nouă viziune); 5. având în vedere travaliul interpretativ complex pe care destinatarul îl va efectua, emițătorul unui text estetic (poet, scriitor) își va îndrepta atenția asupra relațiilor posibile ale textului, pentru că, un astfel de text reprezintă „o rețea de acte locutive sau comunicative, care preconizează solicitarea de răspunsuri originale”[2].

Jachia and Zambianchi observă influența pe care Roman Jacobson a avut-o asupra operei lui Eco în domeniul semioticii artei și a esteticii. Parcurgând textele celor doi semioticieni, ei identifică trei caracteristici ale operei de artă:

a. *ambiguitatea*, care constă într-o „violare a regulilor codului”[3], atunci când o abatere asupra nivelului de exprimare corespunde unei modificări la nivelul conținutului;
b. *autoreflexivitatea*, atunci când autorul se exprimă ambiguu din punct de vedere semiotic, cititorul fiind obligat prin aceasta să acorde o atenție interpretativă mai mare acestui artificiu semantic;

[1] Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p.332.
[2] *Ibidem.*
[3] Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 333.

c. necesitatea utilizării *dialecticii socratice a adevărului* pentru a analiza textul estetic, care are rolul nu numai de a crește aprecierea intuitivă, dar și cea a cunoașterii conceptuale, schimbând astfel modul de a vedea lumea într-o anumită cultură. Adevărul reflectat de operele de artă nu spun adevărul absolut, ci doar pun sub semnul întrebării adevăruri acceptate, ce pot diferi de la o cultură la alta. Prin acest al treilea element, Eco introduce conceptul responsabilității la nivelul esteticii și semioticii artei. În spatele acestui concept stă un altul, cel al educației către pluralitatea adevărului[4].

Eco exemplifică în *Tratat* mai multe tipuri de ambiguitate din punct de vedere semiotic: de la mesaje total ambigue, care violează atât reguli fonologice, cât și pe cele lexicale (de exemplu grupuri de caractere care nu au sens și nu pot fi interpretate), la mesaje ambigue din punct de vedere semantic (mesaje incomplete, ce nu oferă destinatarului/cititorului detaliile necesare pentru înțelegerea clară a conținutului, a sensului), dar specifică faptul că nu toate tipurile de ambiguitate produc efect estetic. Pentru a exemplifica tipul de ambiguitate de tip stilistic, Eco face trimitere la Eugen Coșeriu, lingvist român, care a făcut deosebirea între diversele moduri în care poate fi utilizată o limbă, sugerând că pe lângă utilizarea limbii conform normelor, corectă din punct de vedere gramatical, care apare ca fiind *normală*, mai există și alte tipuri de utilizare a limbii, la fel de corecte din punct de vedere gramatical, dar care favorizează apariția unor anumite conotații particulare, stilistice (de exemplu formele de exprimare ce conotează vulgaritate, eleganță, snobism, lipsă de educație, nobilitate etc.). Aceste exprimări stilistice sunt percepute ca fiind mai puțin normale, nefiind utilizate uzual în limbaj comun. În acest caz se poate spune că și utilizarea stilistică a limbii se încadrează în *norme*, însă acestea depind de anumite subcoduri stilistice, ce dau conotații particulare unor blocuri sintactice (expresii sau fraze gata făcute)[5]. Din perspectiva lui Eco, în acest caz este vorba de o hipercodificare a conținutului. Modul prin care semiologul italian încearcă să definească și să ofere un mijloc de recunoaștere a ambiguității estetice este prin sublinierea faptului că aceasta apare atunci când „unei devieri din planul expresiei îi corespunde o alterare în planul conținutului”[6].

Ambiguitatea estetică are și rolul important de a stimula cititorul/destinatarul în jocul cu semnificațiile și utilizarea propriei experiențe estetice. Parcurgând textul artistic, experiența și cunoștințele sale sunt puse la încercare, deoarece va face interpretări ale textului, diferite de cele cu care este obișnuit, având în vedere atât flexibilitatea și resursele latente ale textului parcurs, cât și pe cele ale codului la care se referă.

Alăturarea unor cuvinte neașteptate pentru exprimarea unui sentiment, a unei senzații, va determina destinatarul/cititorul să dea noi sensuri frazelor sau expresiilor citite; acesta va apela la noi coduri pentru descifrarea mesajului transmis de autor. Unele enunțuri stilistice sau *fraze deviante* (pentru că sunt percepute ca fiind mai puțin *normale*) pot face destinatarul să-și îndrepte atenția asupra modului în care este organizat conținutul. Cu cât combinațiile de cuvinte sau expresii sunt mai neașteptate (prin utilizarea unor figuri de stil, a unor procedee stilistice etc.), cu atât efortul depus de cititor va fi mai mare, iar atenția sa se va îndrepta și mai mult spre felul în care a fost alcătuit textul. De aceea, textul va deveni *autoreflexiv*, pentru că va atrage atenția, în principal, asupra organizării sale semiotice. Altfel spus, „o violare a normei care afectează atât expresia, cât și conținutul, obligă la examinarea regulii de corelare a acestora”[7]. Ambiguitatea mesajului semantic îi dă acestuia caracterul reflexiv. Prin textul artistic/estetic poetul sau autorul descrie anumite lucruri, ființe, trăiri, sentimente cunoscute de

[4] Jachia, Paolo; Zambianchi, Laura, ”Umberto Eco – Aestetics, Semiotics, Semiotics of the Arts”, publicat în Thellefsen, Torkild; Sørensen, Bent (Eds.), *Umberto Eco in His Own Words*, Semiotics, Communication and Cognition, vol. 19, Walter de Gruyter Inc., Boston/Berlin, 2017, p. 292.
[5] Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 334.
[6] *Ibidem*, p. 335.
[7] *Ibidem.*

toată lumea, într-un mod diferit, surprinzător, care la început produce cititorului o reacție de șoc și dezorientare. Prin urmare, el, datorită ambiguității mesajului (organizarea lui) în raport cu codul, atât organizarea textului, cât și codul vor fi analizate mai mult timp, modificând dificultatea de descifrare a mesajului și durata de percepție, ceea ce duce atât la efect de însolitare al destinatarului, cât și la o dezautomatizare a limbajului[8].

Un alt aspect important în ceea ce privește activitatea artistică și semiotica operei de artă îl constituie nivelele interioare ale planului expresiei, ce se constituie ca niște microstructuri. Artistul (poet, scriitor, sculptor, pictor), în procesul creației, pentru a exprima ceea ce dorește, va trebui să țină seama de o serie de microstructuri, de care codul nu ținuse cont, dar care trebuie luate în considerare înainte de cercetarea semiotică. Aestea pot consta în valorile fonetice utilizate în poezie, de pauzele impuse de ritmul narativ într-un roman (de ex. dialoguri scurte versus o pagină cu descrieri), de materialul cu care se lucrează (lemn, piatră, lut etc), de culori, pensulație, intensitatea culorilor. Microstructurile amintite vor avea un rol deosebit, deoarece ele vor deveni relevante din punct de vedere semiotic pentru decodificarea mesajului/semnalului transmis de artist. Prin teoria codurilor, ele constituie calitățile fizice ale semnalului, fiind identificate cu materia semnificantului, deoarece constituie aspectul fizic al semnalului. Această materie a substanței semnificante devine, deci, un aspect al formei expresiei.

Procesul de hipercodificare estetică atinge atât expresia, cât și conținutul. Experiența estetică ne arată că „în materia utilizată există un spațiu în care se pot delimita sub-forme și sisteme", sugerând că și codurile de la care pornesc pot fi supuse unei segmentări ulterioare. Expresia estetică oferă ocazia înțelegerii organizării micromateriale. O consecință a înțelegerii acestei organizări constă în culturalizarea și convenționalizarea ulterioară a materiei, ceea ce duce la convenționalizarea proceselor de producție de semne, ajungându-se la hipercodificări succesive. Astfel, multe fenomene ajung să decadă de la rangul de fenomene *de creație* sau *de inspirație* în convenția socială. Din punct de vedere a conținutului, se poate vorbi despre un surplus de conținut, de exemplu atunci când un vers devine *o operă deschisă*, comunicând prea mult și prea puțin (de exemplu, versul "a rose is a rose is rose is a rose" – ce pare a semnifica, la fiecare repetiție, altceva). Deși textul e ambiguu din punct de vedere semantic, destinatarul reevaluează conținutul versului, și deși pare că nu e posibilă o analiză semiotică, că e impermeabil la abordarea semiotică, el își generează propriile sensuri multiple, pe baza mecanismelor semiotice.

Pentru ca expresia *operă deschisă* să poată fi înțeleasă mai bine, autorul reiterează cuvintele compozitorului belgian Henri Pousseur: „poetica operei deschise tinde să încurajeze *actele de libertate conștientă* din partea interpretului[9]", referindu-se la libertatea de exprimare a interpretului în arta contemporană (mai exact la acele compoziții muzicale care permit interpretarea anumitor părți ale piesei în stilul propriu al artistului, fără ca acesta să fie limitat de indicații precise în partitură). Extrapolată la orice operă de artă, opera deschisă este aceea care permite destinatarului/publicului/cititorului să recepteze opera de artă nu doar ca pe produsul final al autorului, cu intenția ca aceasta să fie apreciată și primită în aceeași formă pe care a conceput-o, ci ca pe o operă incompletă, la care și destinatarul contribuie cu propriul răspuns la stimuli, cu propriile interpretări pe baza experiențelor personale anterioare, propriile gusturi, propria cultură, prejudecăți sau înclinații personale. Așadar, înțelegerea operei de artă originale va fi influențată de perspectiva particulară, individuală a destinatarului, forma lucrării de artă câștigându-și validitatea estetică proporțional cu numărul de perspective diferite din care poate fi privită și înțeleasă[10].

[8] *Ibidem,* aici Umberto Eco face trimitere la formaliștii ruși, care au teoretizat comunicarea estetică.
[9] Eco, Umberto, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, p. 4.
[10] *Ibidem,* p. 3.

Una din concluziile analizei efectuate de Eco asupra textului estetic (vezi versul din exemplul de mai sus) este că textul estetic trebuie să aibă aceleași caracteristici (la scară redusă) cu cele ale unei limbi[11]. Odată cu citirea textului estetic cititorul recurge la toată gama modalităților de inferență: inducții – când identifică reguli generale din cazuri individuale, deducții – când poate extrage concluzii din elementele pe care le cunoaște și abducții – când încearcă noi coduri prin „ipoteze interpretative". Pentru că textul estetic este organizat diferit față de cel *normal*, specific vorbirii curente, cititorul e pus în situația de a accepta și respinge codurile emițătorului sau cele convenționale, propunând altele noi. Din multitudinea de sensuri posibile, el trebuie să le aleagă pe cele care se potrivesc, căutând să identifice codurile corecte, prin recitirea conținutului și încercarea codurilor cunoscute, fiind deschis unor noi căi de interpretare. Are loc o colaborare între emițător/autor și destinatar/cititor. Colaborarea este bazată pe o comunicare, dar în cazul acesta, fiind vorba despre moduri diferite de semnificare, și de coduri noi, actul de comunicare este imprevizibil. Cititorul textului estetic contribuie și el la îmbogățirea semiotică a textului, uneori găsind sensuri noi acolo unde autorul nu le-a intenționat. De aceea, nu se poate spune întotdeauna cu certitudine cine e adevăratul autor: emițătorul sau destinatarul textului. Eco adaugă o serie de calități cititorului, necesare pentru interpretarea textului narativ, care completează calitățile evidențiate în cazul parcurgerii textului estetic: flexibilitatea și superficialitatea, caracteristice parcurgerii textului narativ. Acestea sunt utile atât în cazul textelor insuficient credibile, cât și în privința celor ce descriu lucruri posibile, credibile și sunt considerate de autor obligatorii pentru ca cititorul să se poată bucura de lectură, chiar și atunci când textul e ambiguu sau sărac în detalii. Ele apar ca niște calități cooperative, colaborative în raport cu autorul. În situația în care detaliile sau informațiile exprimate în text nu sunt suficiente, cititorul le poate extrapola din propria experiență de viață. De asemenea, el trebuie să se mulțumească cu informațiile primite, fără a insista pe detalii și acceptând lucruri ce pot părea de neimaginat. Parcurgerea textului solicită din partea cititorului și o altă calitate: exercitarea unei consistente bună voințe[12].

Arta, estetica sunt expresii ale unei culturi. Ori, cultura poate fi mai bine înțeleasă prin prisma semioticii: „există cel puțin un mod de a considera toate fenomenele culturale din punct de vedere semiotic[13]".

Comparând teoriile antropologice privitoare la cultură, Eco identifică trei fenomene culturale care, la prima vedere, nu prezintă caracteristici ale fenomenelor de comunicare, deși ele fac parte din orice cultură: producerea și utilizarea obiectelor ce schimbă raporturile dintre om și natură, relațiile de rudenie ce constituie modelul raporturilor sociale instituționalizate și schimbul de bunuri economice. În cadrul lor însă, se formează sisteme de semnificare, obiectele ajung să primească denotații și conotații (numele lor denumesc obiectul, care are ca și conotații funcțiile pe care acesta le îndeplinește). Deci, dacă la o privire scurtă, cele trei fenomene culturale, nu posedă caracteristicile fenomenelor de comunicare, prin faptul că datorită lor s-au stabilit sisteme de semnificare, aceasta sugerează că motivarea relației de semnificare a fost tocmai comunicarea.

Teoriile care abordează cultura se bazează pe două ipoteze: prima, conform căreia întreaga cultură trebuie studiată ca fenomen semiotic, și a doua, care susține că toate aspectele culturii pot fi studiate în calitate de conținuturi ale unei activități semiotice. Semioticianul italian consideră că cele două ideologii, pentru a reflecta realitatea, ar trebui să fie reformulate în următorul mod: „Întreaga cultură ar trebui studiată ca un fenomen de comunicare bazat pe sisteme de semnificare"[14].

[11] Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 339-343.
[12] Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Ed. Polirom, Iași, 2016, p. 197-198.
[13] Eco, Umberto, *O teorie a semioticii*, Ed. Trei, București, 2008, p. 50.
[14] *Ibidem*, p. 43.

Orice obiect poate fi abordat din mai multe puncte de vedere (la diferite paliere): palierul fizic (greutate, materialul din care e alcătuit), palierul mecanic (cum funcționează, pe baza căror legi, ce funcție îndeplinește), palierul economic (cost, valoarea de schimb), palierul social (indică un anumit statut social), palierul semantic (nu este doar un simplu obiect, ci este „o unitate culturală inserată într-un sistem de unități culturale cu care intră în anumite relații studiate de semantica structurală, relații care rămân aceleași, chiar dacă semnele vehicul prin care le identificăm se schimbă”[15], adică chiar dacă folosim în loc de cuvântul ce denumește obiectul un altul, un sinonim). Din perspectivă semiotică și culturală, Eco a utilizat palierul social și cel economic pentru a demonstra că e posibilă studierea culturii integral, din perspectivă semiotică. Dacă se ia ca exemplu obiectul „tablou” ca simbol al statutului social (tablourile sunt scumpe, nu toată lumea își permite să aibă în casă un tablou valoros), în momentul în care acest obiect ajunge să denote un statut social, el primește o valoare simbolică. Adică, obiectul tablou (chiar dacă e denumit prin alți termeni) devine un semn-vehicul al unei unități semantice care nu este numai „tablou”, ci și „lux”, „bogăție”, „epatare” etc., deci un semn-vehicul al modului cum poate fi folosit. Prin faptul că indică un statut social, obiectul a dobândit prima funcție-semn, căpătând astfel o „natură semiotică”[16]. Abordând tabloul pe baza palierului economic, acesta devine semn-vehicul pentru alte obiecte, în funcție de valoarea sa de schimb (sume mai mari sau mai mici de bani sau alte obiecte, considerate ca având o valoare de schimb similară). În fiecare cultură, lucrurile ocupă anumite poziții, au o anumită valoare de schimb sau semnificație, în opoziție cu altele, ceea ce, explică Eco, face posibilă existența unui cod al bunurilor. După acest model, tabloul poate deveni semn-vehicul pentru obiectul pe care este schimbat (bani etc), opus lui în codul bunurilor, la fel cum, în limba vorbită, semnul-vehicul „tablou” poate deveni semnificația unui alt semn-vehicul („pictură”, „desen”, „gravură” etc.).

Exemplul tabloului evidențiază modul în care fenomenele culturale sunt conținuturile unui proces posibil de semnificare, fiecare obiect/entitate putând deveni fenomen semiotic, dar și faptul că legile semioticii, ale semnificației sunt rezultatul culturii. Procesul de comunicare, ce constă într-o serie de schimburi, este posibil atâta timp cât cultura își menține existența ca „sistem de sisteme de semnificare”[17]. Orice obiect poate avea o multitudine de funcții; în virtutea acestui fapt, reprezentarea obiectului într-o cultură trebuie făcută în funcție de „orice posibilă valoare de întrebuințare și de orice obiect dat”[18], el funcționând și pe baza relațiilor de sinonimie sau omonimie în acea cultură.

Expresie a culturii, arta este încărcată de semnificații, de denotații și conotații ce trimit la obiecte, funcții, fenomene, persoane, valori regăsite în cultura respectivă. În plus, operele de artă au o caracteristică proprie, prin faptul că procesul de interpretare lasă loc cititorului de a atribui sensuri noi, din propria experiență sau subiectivitate elementelor ce se regăsesc în opera de artă. Prin aceasta, el contribuie la îmbogățirea conținutului, datorită demersului cognitiv conștient ce presupune analiza conținuturilor textelor, a codurilor semiotice cunoscute în paralel sau în opoziție cu propriile experiențe generatoare de noi sensuri. Destinatarul operei de artă se alătură astfel emițătorului sau autorului, prin interpretarea inovativă făcând posibilă existența unei viziuni noi asupra lumii. Pe de altă parte, în cazul hipercodificării estetice la nivel de expresie, unele fenomene *de creație* ajung să facă parte din convenția socială, pe măsură ce experiența estetică oferă un prilej de a înțelege organizarea micromaterială. Opera de artă contemporană se caracterizează printr-o deschidere ce permite destinatarului să contribuie la stabilirea semnificațiilor ce se pot regăsi în ea, transcedând modul clasic de receptare al acesteia, ca simplu mod de transmitere a semnificațiilor oferite de autor.

[15] *Ibidem, p. 51.*
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem,* p. 52.
[18] *Ibidem,* p. 48-49.

BIBLIOGRAPHY

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Ed. Polirom, Iași, 2016

Eco, Umberto, *O teorie a semioticii*, Ed. Trei, București, 2008

Eco, Umberto, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989

Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982

Thellefsen, Torkild; Sørensen, Bent (Eds.), *Umberto Eco in His Own Words*, Semiotics, Communication and Cognition, vol. 19, Walter de Gruyter Inc., Boston/Berlin, 2017