

Despre înțelesul vizualului

Douăsprezece teze privitoare la vizual și la interpretarea sa

Traducere și note de
Cornel-Florin Moraru

Mihai
Nadin

01. Secvența și configurația sunt cele două moduri semiotice fundamentale.
02. Modurile semiotice sunt complementare.
03. Deși procesele semiotice (*sign processes*) vizuale sunt configuraționale, ele pot implica semioze secvențiale fără a fi reducibile la acestea.
04. Prelucrarea semiotică paralelă a imaginilor corespunde naturii lor configuraționale.
05. Logica vagului (*logic of vagueness*)¹ este o paradigmă necesară pentru semiotica vizualului.
06. Imaginea are un grad semiotic superior cuvântului.
07. Codurile vizuale sunt mai puțin restricționate decât cele ale limbajului natural.
08. Vizualul este mai sensibil la vecinătatea semiotică (*semiotic surroundings*)² decât alte sisteme de semne (în particular, limbajul natural).
09. A interpreta o secvență de semne sau o configurație înseamnă a defini *relația* dintre funcțiile sale.
10. Interpretările atribuie înțeles secvenței sau configurației de semne interpretate.
11. Înțelesul însuși este un semn; prin urmare, este, în același timp, *relație și funcție*.
12. Dacă funcțiile posibile ale semnului sunt reprezentarea, comunicarea, semnificarea, arta este o formă de semnificare.

Aceste teze preliminare sunt, de fapt, o introducere. Ele se enunță după ce cercetarea s-a încheiat și îi sintetizează rezultatele. Desigur, nimic nu pledează pentru existența a 12 și numai 12 teze, iar nu pentru un număr diferit, cu mai puține implicații sau interpretări (dacă un astfel de număr există). Acest studiu nu este o procedură de demonstrare a tezelor de mai sus – care, în ciuda aparențelor, sunt destul de interconectate –, ci, mai degrabă, a discursului prin care ele au fost făcute posibile (ceea ce nu este același lucru cu a fi necesar în afara sistemului elaborat, adică în mod universal). Premisele studiului explică rezultatele, iar dacă există ceva ce trebuie demonstrat, acesta vizează premisele însele. Contribuția principală în fiecare sistem este reprezentată de premisele sale, tot restul fiind rezultatul unei dezvoltări consecvente sau chiar o combinație de premise și dezvoltare, indiferent dacă discursul este formalizat sau nu. Înainte de a constitui o paradigmă, un sistem este o mulțime de asumții, în genere diferite de orice altă mulțime cunoscută. Semiotica modernă este încă preocupată de problema premiselor, cu toate că recunoaște unele paradigme fundamentale.

Deși tezele enunțate la început contrazic unele concepții consacrate (sau, cel puțin, se deosebesc de opiniile acceptate), polemica este, în principal, indirectă.

¹ Sintagma „logica vagului” a fost folosită, în trecut, pentru a traduce noțiunea de *fuzzy logic*. În traduceri mai noi se preferă, pentru această din urmă noțiune, traducerea cu un împrumut lingvistic direct – logica *fuzzy*. Pentru a mă păstra mai aproape de text, am ales să traduc, în mod consecvent, sintagma „logic of vagueness” prin „logica vagului” și să redau termenul „fuzzy”, după convențiile de traducere mai noi, prin împrumut lingvistic direct (*n. trad.*).

² Am ales să redau, în mod sistematic, termenul englezesc „*surroundings*” prin „vecinătate”, întrucât studiul de față își propune, încă de la început, diferențierea a două moduri semiotice distincte, dar complementare – secvența și configurația. În cazul secvenței, vorbim despre „contextul” unei anumite ocurențe, cuvânt ce face trimitere directă la secvențialitatea textuală. În cazul configurației, vorbim despre „vecinătate”, cuvânt ce face trimitere la apropierea *topologică* (spațial-configurațională) dintre semnele constitutive ale unei imagini (*n. trad.*).

Ea nu privește autorii, ci ideile. Și pentru a le face dreptate, aceste idei trebuie prezentate. Exemplele date sunt limitate de natura acestei publicații și de tema acestui număr³. Niciun exemplu nu este invocat ca un argument definitiv, ci mai degrabă pentru a pune în evidență natura epistemologică, relativă a perspectivei prezentate. Nu cunosc niciun instrument semiotic absolut, universal. Nici nu consider că semiotica este universală. Ideea principală, dar implicită a acestui articol este aceea că e nevoie de o mai bună adaptare a mijloacelor de investigare la obiectul investigației, fără a pierde însă din vedere relațiile acestui obiect cu alte aspecte semiotice sau nonsemiotice. Unele dintre conceptele cele mai utilizate de semioticienii din domeniul lingvisticii sau literaturii se referă la *text*, *pretext*, *context*, *intertext* etc. Și semioticienii de altă formație folosesc, de asemenea, aceste concepte destul de des. Din moment ce acum suntem conștienți de influența exercitată de metodele și conceptele noastre asupra rezultatelor unei abordări explicative sau gnoseologice, nu ar trebui să ne surprindă faptul că o semiotică întemeiată logocratic va ajunge la reafirmarea faptului că limbajul este paradigma concepției noastre semiotice. Această afirmație a fost adesea pusă la îndoială și, de asemenea, s-a dovedit a fi dogmatică. Cu toate acestea, conceptele derivate dintr-o perspectivă dominată de limbaj continuă să fie folosite pentru a explica conglomerări de semne, în mod evident nonlingvistice și nonliterare. Atât filosofia semiotică a lui Derrida, cât și modelul lui Lotman, care dezvoltă abordarea cibernetică, au încercat să răzbată dincolo de teoriile dominate de limbaj, dar au eșuat în fața lor, în cele din urmă. Unele dintre condiții s-au schimbat însă în această încercare. Derrida a lansat o nouă metodologie (*deconstrucția*); modelul semiotic al lui Lotman s-a concentrat pe conceptul generalizat de *text*, fiind aplicat, în mod aproximativ – și nu neapărat cu succes (v. Kloepfer 1975; Zima 1977; Günther 1974) – la unele cazuri limită (jocul de cărți, filmul, teatrul), în care o abordare semiotică autentică, adică nu reduționistă (la limbaj), este preferabilă. Definind cultura ca o colecție de texte, Lotman a trebuit să afirme că arta este un sistem de modelare secundar, adică un sistem care posedă mijloacele de autointerpretare, pentru a face abordarea semiotică posibilă. Dar prin folosirea acestei paradigme, interpretarea (atât din interiorul, cât și din exteriorul sistemului) nu este nimic altceva decât o activitate de contextualizare și transtextualizare, posibil extensibilă la intertextualitate, care este perfect legitimă, dar nu neapărat productivă. Punerea unui text în relație cu altele este provocatoare din punct de vedere intelectual și, uneori, o metodă de interpretare de succes. Dar nu este nicio cale de a împiedica aceste relații să se extindă în mod liber (așa cum se întâmplă cu ficțiunea). Mai mult decât atât, deși deghizat, animismul de sorginte cibernetică („autointerpretare” fiind eufemismul folosit) este introdus în mod tacit. Dar altceva din această abordare ar trebui să ne intereseze și mai mult: nu totul este text (chiar și în modul metaforic în care Lotman folosește conceptul), de vreme ce textul implică secvențialitate/linearitate, spre deosebire de imagine, în care configurația este esențială. Orice *topos* este o configurație. Vecinătatea sau mediul unei imagini pot fi un context. În cazul în care imaginea este introdusă forțat într-o secvență (cum ar fi ilustrațiile dintr-o carte de povești, exemplele dintr-o prelegere de istoria artei, diapozitivele integrate într-o argumentare de teoria artei etc.), ea este introdusă în ceea ce se numește, în termeni lingvistici, „context” (și orice derivat al textului – fie el pretext, intertext, subtext etc. – ar trebui să fie înțeles în același mod). Dacă percepem vecinătatea împreună cu imaginea, ea devine parte a imaginii. În jurul ficțiunii unui roman, a unui poem sau a unei povestiri există un context:

textul (textele), cuvântul (cuvintele) asociat(e) în mod intenționat sau accidental cu romanul, poemul, nuvela etc.



→ Planșa 1

Timm Ulrichs, *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte, 1968. Secvența și configurația, cele două moduri semiotice fundamentale și ireductibile reciproc, pot fi puse împreună. Ulrichs plasează tabloul *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte, într-un nou context, în care numele „Magritte” joacă un rol indexical precis.

În jurul imaginii, alte imagini, care se amestecă sau nu într-un continuum vizual, constituie coimaginea sa și îi influențează interpretarea. Altfel, ea va fi percepută și interpretată în raport cu alte imagini, cu *toposul* care acționează în calitate de coimagine, preimagine, interimagine, subimagine etc. Aici nu este vorba despre mofturi semantice sau ipocrizie, ci, mai degrabă, de o încercare de a distinge ceea ce nu este reductibil la modelul textului (chiar dacă acesta este „extins”, metaforic vorbind, la extremele sale expresive).

Secvența și configurația sunt două moduri semiotice fundamentale, ireductibile reciproc. Acele demersuri din cadrul avangardei, prin care s-a încercat plasarea unei imagini în context (Planșa 1) – Magritte rămânând exemplul semioticienilor prin excelență – sau plasarea unui text într-o configurație vizuală (coimagine) în vederea transformării lui într-o astfel de configurație – poezia concretă (Planșa 2a și Fig. 2b) fiind exemplul prin excelență –, dovedesc fără dificultate acest lucru. Înainte ca semioticienii și cercetătorii din alte domenii să remarce distincțiile, scriitorii, pictorii și alți artiști au încercat să spargă barierele dintre modurile secvențial și configurațional, și să ajungă la moduri mixte (Fig. 3). Lotman a înțeles problema și a constatat că există o similaritate între structura spațiului și cea a limbajului. Provenind dinspre o concepție orientată cibernetic, teoria sa implică rolul modelelor în cunoaștere ca un mecanism explicativ. Ceea ce nu a fost însă remarcat este faptul că fiecare model acționează ca un *mecanism semi-otic*, reconstruind obiectul analizei în „sistemul secundar” al semnelor sale, și că, prin urmare, este în mod necesar circular.



→ Planșa 2(a)

Cuvinte transformate într-o configurație vizuală: *Adevăr și frumusețe*, de DeI Thomson, poezie concretă.

→ Fig. 2(b)

Carl Fernbach-Flarsheim, *The Boolean Image*; schiță de imagine booleană, din *Broadview Farm Notes* (cf. Bowles & Russell 1971).

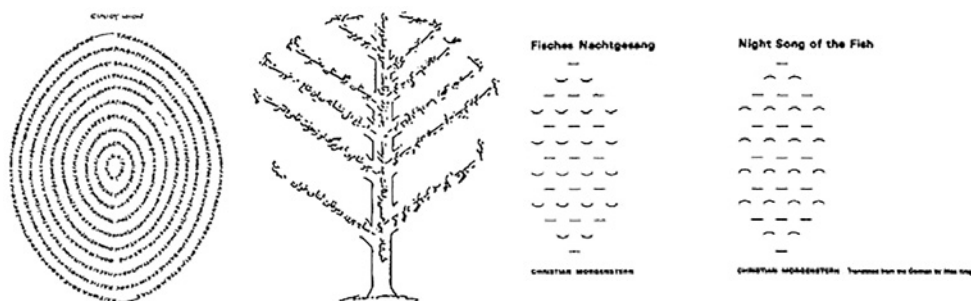
Principiul iconic, introdus pentru a explica caracterul vizual al percepțiilor noastre verbale, este o extensie deficitară a sofisticatei tipologii triadic-tricotomice peirceene a semnelor. Originea acestei extensii nu se află însă la Peirce, ci la Morris, care este sursa atâtor simplificări creatoare de confuzie, circulate printre semioticienii din Statele

Unite și din afara lor. Ceea ce întâlnim aici este același *adagio*: vederea este media-tă, conceptul conduce sau, așa cum s-a afirmat *in extremis*, dacă modificăm limba-jul, lumea va lua forma sa⁴ (cf. Whorf 1956). Fie că ne place sau nu, vechea dispută din-tre nominalism și realism reappare, de această dată în termeni semiotici sau semiologici. Distincția dintre secvență și configurație (această din urmă, desemnată în unele scrieri psihologice ca „holistică”), pe care se bazează critica utilizării unor concepte precum *context*, *intertext*, *pretext* etc., trimite, înapoi, la observații atât logice, cât și psihologice. Secvențialitatea, în logica formală, și configurația, în logica vagului (denumire despre care Peirce considera că ar caracteriza mai bine semiotica), precum și modelul psiho-logic de procesare a informației vizuale (în care emisfera stângă a creierului este spe-cializată pentru procesele liniare, secvențiale și emisfera dreaptă pentru configurații), ar trebui să ne facă să conștientizăm interacțiunea dintre aceste două moduri funda-mentale de organizare și de percepere a informației și, totodată, să ne ajute să preve-nim o abordare reduționistă. Configurațiile nu pot fi reduse la secvențe fără a le altera felul de a fi. Secvențele, la rândul lor, prezintă o structură diferită de cea a configurații-lor. Ambele sunt interpretare printr-un proces, foarte complex, în care prezentul și ab-sentul relaționează reciproc.

Acesta este momentul și locul oportun pentru a evoca doar, fără a răspunde la ea, o în-trebare care i-a obsadat pe antropologi și semioticieni: Ritualurile mito-magice (dansul, în primul rând) au apărut înainte de limbaj sau după el? (Derrida, interesat fiind de sec-vență, ar întreba dacă ele, în calitate de origine a limbajului, anticipează scrierea sau ur-mează scrierii.) Desigur că, dacă un răspuns ar fi posibil, unele dintre afirmațiile noastre ar deveni, dintr-odată, fie adevărate, fie false. Dar, de vreme ce pe semiotician nu ar tre-bui să-l intereseze speculația implicată într-o astfel de chestiune, să observăm că ritu-alul este o activitate semiotică în care obiectul vizual (lupta, pescuitul, vânătoarea, pro-crearea) este abordat în indeterminarea sa, în *vaguitatea* sa (pentru a folosi conceptul lui Peirce).

→ Fig. 3a, 3b, 3c

Moduri mixte: secvențe transformate în configurații expresive, (a) Simias, *Simbol al lumii orfice din care s-a născut Eros* (cf. Simias 1953). (b) Friedrich Ruchert, *Grammatik, Poetik, und Rhetorik der Perser* (1874). (c) Christian Morgenstern; titlul care stă la baza configurației vizuale joacă rolul unui cod. Nota ironică generată de „traducere” trebuie înțeleasă ca o remarcă implicită privind relația dintre configurație și context.



Din câte se poate aprecia din exemplele date de experți, componentele ipotetice ale ritualului sunt sensibil diferite, din punctul de vedere al conținutului, în funcție de mo-dul de exprimare (verbal sau nonverbal). Cuvintele sunt folosite în sens condițional, pe când imaginile (dansul, masca, desenul etc.) întrupează scopul. Limbajul este abstract și ambiguu: imaginile, fiind concrete, etalează o altă calitate, deoarece interpretarea lor poate fi *emfatică*, adică participativă. Unii vor observa că ambiguitatea este de ae-menea un concept ce ține de limbaj; el nu se aplică imaginilor, ci interpretării lor vizu-ale, realității lor paravizuale. Dar, de vreme ce nu știm dacă ritualul este sau nu o formă

preverbală de activitate semiotică, ar trebui să luăm, mai degrabă, exemple din rândul altor activități semiotice în care caracterul de configurație al vizualului și secvențialitatea limbajului nu pot fi separate atât de ușor. Prelucrarea imaginilor pe computer este un exemplu util. Este adevărat că, de fiecare dată când spunem „computer”, ne referim la logica lui *zero și unu*, a lui *da și nu*, a adevăratului și falsului, în timp ce configurația se raportează la logica multivalorică, la *vag*, la continuumul dintre zero și unu. Și, de fiecare dată când avem a face cu obiecte generate prin intermediul computerelor, avem a face cu o replică a limbajului, unul dintre echivalenții săi structurali, adică cu un limbaj formal, /sintagmă ce desemnează/ un nume generic pentru limbajele de programare de nivel înalt sau de nivel inferior. Cu toate acestea, o imagine artificială (Plansa 4) poate fi o realitate semiotică la care cu greu ne putem referi folosind oricare dintre cuvintele pe care le cunoaștem, în orice limbă pe care o vorbim, scriem sau citim.

→ Plansa 4(a) și (b)

Imagine artificială care este rezultatul unei activități semiotice: prelucrarea computerizată a unor instrucțiuni și date în care referentul lingvistic nu există în mod necesar (preexistă).

După generarea unor astfel de imagini, descrierea în limbaj natural urmează, de obicei, calea metaforică. O bandă Möbius este crescută într-o sticlă Klein. (Prin amabilitatea profesorului Thomas Benchoff, de la Universitatea Brown, Providence. O prezentare mai amplă poate fi găsită în „DIAL: A Diagrammatic animation Language”, de S. Feiner, D. Salesin și T. Benchoff, în *IEEE Computer Graphics and Applications*, septembrie, 1982.)



O astfel de imagine apare „înaintea” limbajului. Înțelesul ei este descris în limbaj fie prin descrieri metaforice, fie prin acele noi cuvinte care, la început, descriu un obiect, apoi o familie de obiecte, apoi diferențele față de obiecte sau familii de obiecte similare. Faptul că sistemele de semne nonverbale, precum sistemele matematice sau logice, pot, la fel de bine, să fie o paradigmă pentru alte procese semiotice (cum ar fi cele vizuale sau muzicale, generate cu sau fără ajutorul computerelor) este semnificativ. În loc să ne blocăm într-un model centralizat, având în centrul său limbajul ca cea mai importantă realitate din universul semiotic, putem să ne eliberăm de această prejudecată și să observăm că, deși unele mijloace semiotice devin, în anumite circumstanțe, privilegiate și mai importante, în general, mai multe „centre” sunt posibile. În câmpul semiotic, fiecare tip de semn poate fie să determine un altul, fie să fie determinat de un alt tip.

Parafrazându-i pe poststructuraliștii vremurilor noastre, limbajul este, într-adevăr, o plasă care are proprietatea ciudată de a se strânge sau de a se slăbi, ba chiar de a crește, pentru a se acomoda la oceanul, în perpetuă expansiune, al călătoriilor noastre spirituale sau intelectuale. Paralela dintre ritual și imaginile sintetice generate cu ajutorul calculatorului este menită a fi doar o analogie. Suntem conștienți că cele două sunt diferite și se referă la momente din istoria omenirii fără legătură reciprocă. Numitorul lor comun este însă faptul că sunt sisteme transsemiotice de semne, în timp ce limbajul este atât un sistem transsemiotic, cât și unul metasemiotic. Să explicăm acest lucru: formalismul matematic și logic este, poate, un exemplu extrem. Acesta poate funcționa la nivel de obiect (obiectul matematic) sau la nivel *meta-*, caz în care este aplicată o funcție autoreflexivă, autodescriptivă. Imaginile sintetice îndeplinesc, de asemenea, această funcție autoreflexivă. Imaginile „imposibile” (reprezentarea unui spațiu cu mai mult de trei dimensiuni), perspectivele paradoxale (cum ar fi desenele de tip Escher, Plansa 5) devin astfel posibile. Prezentările lor – aici folosesc convenția lui Derrida (1974), deoarece nu vorbim de ceva prezentat din nou, ci pentru prima dată – sunt exemple de transsemioze, care, ulterior, devin obiecte ale descrierilor lingvistice, ale interpretărilor felurite.

În acest moment, conceptul însuși de înțeles, așa cum este el aplicat vizualului, devine, de asemenea, chestionabil, de vreme ce originea sa logico-lingvistică afectează, în mod direct, adecvarea sa la agregate nonlingvistice sau chiar nonlogice (în sensul de nondiscrete, nonbivalente, descrise în limbaj). Continuarea discuției despre înțelesul imaginii în aceste circumstanțe ar duce la rezultate frustrante în linia celor produse de încercările speculative anterioare sau de paradigmele pseudoștiințifice. Ca să le evităm, va trebui să folosim abordarea semiotică ca un instrument critic și să avansăm către o perspectivă mai adecvată modului configurațional.



→ Plansa 5
M.C. Escher, *Relativitate* (cf. Escher 1971).

Înțelesul cuvintelor poate fi găsit, până la un anumit punct al existenței și utilizării lor, în dicționare. Dicționarele de imagini vizuale (simboluri, opere de artă, arhitectură etc.) sunt, de obicei, colecții culturale în care imaginea este pusă într-o anumită perspectivă sau într-un anumit cadru teoretic (al istoriei, antropologiei, esteticii, psihologiei etc.). De fapt, a numi astfel de colecții de imagini tipărite „dicționare” este cel puțin la fel de derutant ca și utilizarea conceptelor de origine lingvistică. În astfel de cărți, reproducerea sunt puse într-un context, dar acest lucru ajută foarte puțin, sau chiar deloc, la definirea înțelesului lor. Ca mostre vizuale extrase din cadrul mai larg în care se presupune că ar trebui folosite și percepute ca obiecte artistice, aceste imagini sunt transformate în semne ale unui interes particular: istoric, estetic, economic (într-un catalog de licitație, de exemplu), politic, psihanalitic sau cine mai știe ce alt interes. Oare vrem, într-adevăr, să interpretăm imaginile ca semne? Reducem semiotica la un joc de etichetare a acestor semne? Ar trebui să înțelegem, în cele din urmă, că semiotica nu studiază semnele ca atare (cum este adesea afirmat, în mod eronat), ci funcționarea lor, modul în care sunt folosite în activitățile de mediere. Ea a fost înțeleasă doar ca studiu al semnelor atunci când obiectul său a fost redus la semnele limbajului natural, fiind concepută ca știință a dicționarelor (Eco 1971) sau ca „textologie teoretică” (Lotman 1975 și Piatigorski 1978), adică o modalitate de considerare a „semnului în text”. Această posibilitate din urmă a condus la o distincție între culturi orientate spre gramatică și culturi orientate spre expresie, distincție care încearcă să depășească modelele culturale bazate pe criterii naționale sau geografice. Aceste modele, ilustrate în conceptele și practicile culturii occidentale sau ale eurocentralismului, nu au luat în considerare existența culturii în forme paralingvistice și calitățile constitutive ale acestor culturi. Semiotica, articulând întrebări generale despre semne, a încercat să depășească granițele culturale și lingvistice. Ea a mers dincolo de diferențele evidente dintre limbajele naturale și a întrebat dacă diferențele de limbaj pot explica diferențele dintre modurile de gândire și comportament sau dacă lucrurile stau invers. Chiar și fără a clarifica aceste probleme, semiotica a realizat deja ceva de importanță crucială, făcându-ne conștienți de acele calități constitutive ale semnelor noastre, fie ele semne ce aparțin limbajului, științei, artei, ideologiei etc. Modelele explicative centrate în jurul calității referențiale a semnelor nu au fost negate, ci completate de acele aspecte nonreferențiale și, în primul rând, constitutive, ale înțelesului, puse în evidență de semiotica de după Peirce.

Am adus în discuție acest aspect deoarece, de îndată ce trecem de la semnele limbajelor naturale la alte sisteme de semne (vizuale, muzicale, cinetice etc.), primul lucru pe care-l observăm este tocmai dispariția acțiunii sistemelor preponderent referențiale pe care se bazează înțelesul lingvistic și instaurarea altor mecanisme de formare a înțelesului (*meaning mechanisms*). Înțelesul unei imagini este doar parțial traductibil în limbaj, de obicei, într-un mod destul de echivoc. Calitatea sau fidelitatea traducerii nu este atât o chestiune de adecvare a unui instrument la un scop, cât de compatibilitate. Pot semnele unui limbaj L_i să dubleze sau să modeleze funcționarea semnelor unui limbaj L_j , astfel încât interpretarea, numită înțeles M_i în L_i și înțeles M_j în L_j să fie identică? Lingviștii, inclusiv cei care se îndeletnicesc cu lingvistica matematică, sunt înclinați să răspundă afirmativ, deși uneori cu ezitare. Ei consideră că limbajul natural, pe modelul căruia a fost construită structura limbajelor formale (un instrument analitic aplicat adesea cu mare succes), oferă o structură universală. Se presupune că relația dintre *competență* (teoretic, infinită) și *performanță* (în esență, finită) exprimă această structură într-o manieră acceptabilă. Înțelesul însuși este o realizare lingvistică sau o familie de realizări, în cadrul unei infinități posibile. Teoriile care consideră însă că o limbă este ireductibilă la o altă limbă contrazic logocrația, la fel făcând și practica de instaurare a sensului prin diferitele forme autonome ale artelor sau în forme sincretice, cum sunt cele ce au apărut și s-au dezvoltat în ultimii ani. Nu le vom enumera, ci doar vom afirma că arta modernă a acutizat conflictul dintre modurile semiotice descriptive și non-descriptive, dintre explicația verbală (reprezentarea prin cuvinte, specializate sau nu) și formele nonverbale de interpretare sau reprezentările nonverbale (din muzică, dans, artă video etc.). Cuvântul însuși a fost integrat în imagini, despărțit, segmentat, purificat de înțelesul lingvistic și asimilat într-o nouă realitate semiotică. Colajul, poezia concretă, *happeningul* sunt tehnici folosite în acest sens. Frege (1962) a exprimat în scrierile sale, a căror traducere a dat naștere la atâta confuzie, că înțelesul întregului este sinteza înțelesurilor elementelor componente [distincția dintre sens și înțeles explică poziția sa]⁵. Acest model logic a fost ilustrat atât în obiectele produse de artiști, cât și în scrierile oamenilor de știință, ale filosofilor și ale altora. Pe de altă parte, astăzi este știut faptul că înțelesul întregului [text sau imagine] afectează înțelesul fiecărui semn constitutiv în parte – holismul semantic al lui Quine (1960). Artiștii împărtășesc această idee, pe care o exprimă adesea în lucrările lor, nu pentru a se alinia unui model teoretic, ci pentru că au descoperit acest „adevăr” chiar în lăuntru activității lor. Înțelesul se „naște” prin ambele procese menționate (și cine știe prin câte altele), adică pornind de la semnele componente la întreg și de la întreg la componentele semiotice. Semiotica a tratat subiectul într-o varietate de feluri [pe care nu le prezentăm aici].

Unitatea contradictorie dintre funcțiile de comunicare și cele de semnificare ale semnelor (simplu sau compus) este un aspect al celor două procese menționate. Imaginea, la fel ca și cuvintele noastre, face parte dintr-un câmp semiotic, adică imaginea este produsă și observată într-un context spațio-temporal și își generează simultan propriul câmp semiotic. Acesta este înțelesul ca *unitatea* dintre câmpul de semnificare și câmpul de comunicare. Comunicarea poate fi definită în termenii teoriei informației, luând în considerare contribuția informațională a fiecărui semn în parte, precum și a întregului, și a fost cercetată de estetica informațională (cu rezultate care au devenit relativ cunoscute și descrise prin etaloanele *măsurii estetice*, *entropiei*, *redundanței* și ale altor caracteristici ale nivelului sintactic al realității estetice la care se face referire).

5

Completare lămuritoare a autorului la traducerea românească. Pe parcursul articolului, adaosurile lămuritoare ale autorului vor fi semnalate prin „[...]” (*n. trad.*).

Domeniul semnificării (engl. *signification*) a fost *descriș*, fără vreo metodă analitică, semiotică sau de alt tip și fără a se fi elaborat etaloanele caracteristice specifice. Când domeniul semnificării s-a identificat cu câmpul semantic, au fost propuse unele metode analitice (Montague, Greimas, Katz și Fodor, Eco etc.), chiar unități reprezentative (*sememul*, de exemplu), dar valabilitatea lor corespunde realității lingvistice. Prin extinderea metodei gramaticii generative la cadrul promițător al gramaticii vizuale (picturale), gramaticile au reușit să cunoască un anumit progres, dar limita principială pe care această direcție o are este reprezentată, după cum am arătat (Nadin 1979), de convingerea că structura limbajelor este de natură universală. Când s-au confruntat cu realitatea imaginilor, una dintre cele mai complexe, tocmai din perspectiva modului în care înțelesul se formează și apare, matematicienii și lingviștii au apelat la un mijloc de rafinare a gramaticilor vizuale, și anume mulțimile *fuzzy* (engl. *fuzzy sets*)⁶. La începutul acestei lucrări am menționat necesitatea de a transcende logica formală (distanța tranșantă adevărat-fals). Totodată, intenția lui Peirce de a gândi semiotica, în calitate de logică a vagului, a fost pusă în perspectiva diferitelor calități implicate în prelucrarea imaginilor. Devine necesar să remarcăm, în acest sens, că modurile secvențiale, cum sunt cele ce definesc civilizația occidentală, se referă la logica formală. Totodată, însă, știm că modurile configuraționale reflectă o logică a continuumului, a vagului. În cele din urmă, înțelegem că, în realitate, ambele moduri interacționează, indiferent dacă unul sau celălalt domină. Cu toate acestea, logica noastră (Frege fiind menționat ca un moment important în evoluția acestui tip de logică) este folosită pentru a explica fenomene care, prin natura lor, nu pot fi tranșate din perspectiva distincției *adevărat-fals*. Mulțimile *fuzzy*, aplicate pe scară largă în cercetarea semiotică (v. Nadin 1981), merită o prezentare aici, din perspectiva înțelesului vizualului.

Mulțimile *fuzzy* permit tratarea „imaginilor cromatice” (opuse „imaginilor bicolore”, care corespund valorilor de alb-negru sau oricăror altor perechi distincte), adică permit o anumită cuantificare a valorilor intermediare (opuse digitizării, pentru a adapta un termen din terminologia informatică). Cu siguranță că anumite imagini grafice, cum ar fi compozițiile contrastante (uneori decupate complementar, ca în cazurile lui Franz Mark sau Vasarely) sau compozițiile decorative (vitraliile geometrice studiate de Maser [1970]), pot fi descrise matematic și se poate realiza un nivel de referință semiotic, adică nivelul indexical al imaginii și al înțelesului asociat (Fig. 6). Orice descriere matematică oferă un astfel de nivel, dar înțelesul nu poate fi stabilit doar la nivelul indexical. În cazul sistemului de semne al limbajelor, datorită naturii lor autoreflexive (un limbaj poate „vorbi” despre el însuși), câmpul de semnificare pare, practic, identic cu câmpul semantic (câmpul comunicării). În cazul unor sisteme semiotice de alt tip, cum ar fi semnele imaginii, lucrurile nu stau la fel. Dar să rămânem la trecerea de la „bicolor” la „cromatic” și la metoda de digitizare.

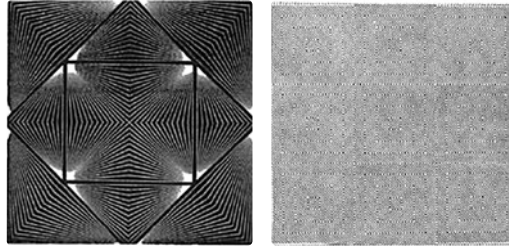
O imagine este o suprafață sau un volum a cărei luminozitate sau culoare poate varia de la un punct la altul. Ea este supusă percepției vizuale, dar implică totodată și alte simțuri, precum și rațiunea. Variația luminozității sau a culorii poate fi reprezentată printr-o descriere în limbaj verbal sau în limbaj matematic. În primul caz, ea implică tranziția de la sistemul Σ_i al imaginii, semnele alfabetului putând face parte din

⁶ În limba română, termenul englezesc *fuzzy* a fost tradus, de-a lungul timpului, în contextul logicii și teoriei mulțimilor, prin „difuz”, „vag” sau „imprecis”. Fiecare dintre aceste traduceri are, prin raportare la termenul original, unele dezavantaje. Acesta este, probabil, și motivul pentru care traducerea mai recentă preferă împrumutarea termenului ca atare din limba engleză. Întrucât această terminologie s-a stabilizat, în special în ultimul deceniu, dar și pentru a păstra coerența terminologică a textului, am preferat ultima variantă de traducere (*n. trad.*).

el, la sistemul Σ_1 al limbajului. Prin urmare, este vizată o *replicare* (așa cum ar fi numit-o Peirce). În cel de-al doilea caz, sistemul Σ_i al imaginii este reprezentat într-un sistem simbolic Σ_m , în care semnele au, în raport cu imaginea, un rol indexical: „Un index este un semn care se referă la obiectul pe care îl denotă, în virtutea faptului că este într-adevăr marcat de acel obiect.” (2.248, *trad. modif.*)⁷.

→ Fig. 6

Richard Anuszkiewicz, *Divizarea intensității*, 1964, panou acrilic, și Reginald Neal, *Pătrat din trei*, litografie și vopsea pe pânză. „Poate fi produs un număr de iluzii prin plasarea unor figuri geometrice într-un mediu compus din elemente direcționale sau spațiale puternice. Liniile convergente înconjoară laturile paralele ale pătratelor înscrise /în imagine/” (Carraher and Thurston 1966). Nivel semiotic de referință: compoziții geometrice cu calități decorative (efecte optice în exemplele de mai sus) care pot fi, cu ușurință, descrise matematic.



Se impun câteva precizări semiotice preliminare. Imaginea, oricare ar fi ea, conține semne indexicale, alături de alte tipuri de semne (iconice, simbolice). De exemplu (Planșa 7), un portret oferă date despre persoana reprezentată (sex, vârstă, vestimentație, coafură etc.), semne care vor fi identificate în câmpul interpretantului dinamic (v. Peirce pentru tricotomia interpretantului). Între aceste semne indexicale și semnele descrierii matematice (simbolismul matematic) pot sau nu pot exista conexiuni. Aceste conexiuni, la rândul lor, pot sau nu să devină evidente. De asemenea, pot exista conexiuni între semnele simbolice ale imaginii (un „portret al puterii” întrupat în persoana reprezentată, un „portret al grației” sau al „morbidității” etc.) și natura simbolică a semnelor matematice. Indiferent de tipul de conexiune, între înțelesul imaginii și înțelesul (atât referențial, cât și constitutiv) al descriției matematice – și al oricărui formalism pe care îl poate utiliza semiotica –, trebuie să existe o relație ce poate fi precizată, altfel descrierea însăși nu se justifică.

→ Planșa 7(a)

Regele Alfonso prezentându-i un inel reginei Violante (c. 1260–70), Burgos, Muzeul Diecezan (v. Salvini 1969).

→ Planșa 7(b)

Regele și regina, de Henry Moore; ediție în bronz de 4+; în situ la Shaw Head (v. 1968).

→ Planșa 7(c)

Max Ernst, *Le roi jouant avec la reine*, 1944.

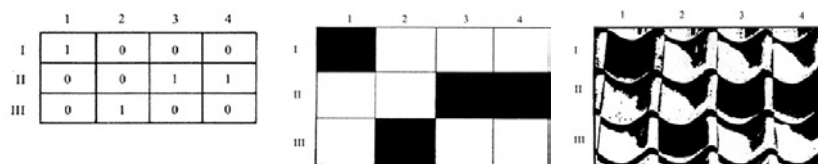


De la componentele indexicale ale unei reprezentări la relația simbolică: componentele simbolice implicite ale imaginii sunt legate de simbolistica limbajului, transcendând totodată sensul „literal”.

7

În cazul citatelor din scrierile lui Charles S. Peirce, am redat, acolo unde este disponibilă, traducerea deja existentă în limba română. În cazurile în care, din motive de coerență cu ideile expuse în textul de față, a fost necesară o adaptare a traducerii, am notat această intervenție cu specificarea „trad. modif.” În cazul în care traducerile nu sunt disponibile în limba română, traducerea este făcută de mine și semnalată prin „trad. n.” (*n. trad.*).

→ Fig. 8 (a, b, c)
Exemple de matrice bicoloră care aplică grila pe o imagine pentru a stabili valorile de alb și negru, ignorând, la început, valorile de tranziție.



Descrierea nu dublează imaginea, ci o aproximează, o modelează. Anumite elemente sunt ignorate, în mod conștient, unele pentru că nu pot fi păstrate în câmpul vederii, altele pentru că nu au fost sesizate. Înțelesul semiotic determinat matematic este reprezentativ doar în măsura în care este exprimat împreună cu condițiile inițiale ale formalizării sale, adică împreună cu simplificările acceptate. De exemplu, așa-numita matrice bicoloră, care aplică o grilă unei imagini, stabilește, în mod convențional, valorile de alb și negru prin intermediul cifrelor 0 (corespunzătoare albului) și 1 (corespunzătoare negrului). Aceasta poate duce la o senzație de ordine, dinamică sau tensiune, dar numai prin specificarea faptului că valorile de tranziție au fost ignorate (Figura 8).

De exemplu, în Fig. 8, mesajul se scrie astfel:

M — {1000, 0011, 0100}

Și el poate fi citit destul de limpede, în condițiile în care se știe tipul de simplificare agreed. Reprezentarea poate fi completată prin adăugarea entropiei, a redundanței și a măsurii estetice la valorile imaginii. Prin observații repetate, la care psihologia gestaltistă a avut contribuții importante, dar nu lipsite de unele confuzii, s-au descoperit câteva legi interesante: *legea proximității* („entitățile apropiate tind să se grupeze”), *legea buneii continuități* („continuitatea fără sincope”) ⁸, *legea închiderii* („figurile închise tind să fie văzute ca unități”), printre altele, pe care imaginea le manifestă în mod curent. În plus, proprietățile imaginilor pot fi inventariate (Rozenfeld și Avinash 1976):

Luminozitate: negru, gri, alb; deschis, închis, uniform, umbrit.

Culoare: roșu, oranj etc.

Textură: netedă, granulată, marmorată, cu striuri.

Dimensiune: lungime, suprafață, volum, înălțime, lățime, adâncime; mare, mică, înaltă, scundă, largă, îngustă.

Orientare: orizontală, verticală, oblică.

Formă: solidă, goală, compactă, ovală, elongată.

Nu toate proprietățile enumerate pot fi măsurate cu ușurință (de exemplu, volumul și proprietățile texturale). De asemenea, a fost abordată și problema relațiilor spațiale:

Conținere: parte din, înăuntru, conținător, înconjurător.

Adiacență: în contact, lângă, deasupra.

Direcție: deasupra, în spatele, în stânga lui.

Distanță: aproape, departe.

Proprietățile imaginilor devin mai complicate în cazul relațiilor ternare (între, dincolo etc.).

Perspectiva deschisă a modelului mulțimilor *fuzzy* are avantajul de a ne permite să luăm în considerare valorile de tranziție (dintre alb și negru, precum și dintre oricare alte culori). Mulțimea *fuzzy*, care este o posibilă paradigmă pentru reprezentarea relațiilor logice vagi, se caracterizează prin *tipuri progresive de relații de apartenență*, de la nonapartenență la o mulțime la apartenența foarte slabă, slabă, moderată, puternică și foarte puternică. Astfel, este introdus un aspect calitativ, care explică adecvarea superioară a acestor mulțimi la analiza și modelarea fenomenelor și obiectelor estetice. O astfel de mulțime este notată formal prin $\chi: A \rightarrow [0,1]$, ceea ce înseamnă că elementele mulțimii $A = \{a_1, a_2, \dots, a_n\}$ aparțin, în mod „difuz” („*fuzzily*”), mulțimii, cu o apartenență ce variază între 0 și 1. Exemplul clasic este cel referitor la termenul „tânăr” (cine este tânăr?), deci o tipologie relativă. Noi putem lua în considerare distribuția *fuzzy* a culorilor sau a formelor, calitatea imaginii (termenul francez *flou* aplicat acestor mulțimi este un *index imediat* de imagine). Grila *fuzzy* aplicată imaginii reține, de asemenea, valorile intermediare, astfel încât mesajul, în cazul menționat mai sus, devine:

$$M = \{1 .32 .31 .29, .42 .39 1 1, .20 1 .33 .29\}$$

Putem lua în considerare oricâte valori intermediare dorim și am putea amplifica grila pentru a o face mai selectivă (în locul celor 12⁹ numere date mai sus, putem enumera oricâte considerăm necesare în raport cu subiectul analizat). Se poate vedea, de îndată, că este posibilă o modalitate mai bună de cuantificare, una mai adecvată obiectului pe care dorim să-l descriem. Tranziția delicată sau abruptă a culorilor și a vecinătății poate fi mai bine surprinsă (Planșa 9a și Fig. 9b). În plus, cunoscând parametrii sistemului optic al ochiului, putem vedea care dintre aceste particularități (engl. *particulars*) sintactice participă efectiv la determinarea înțelesului imaginii și care sunt elementele superflue (aleatorii), știind că, în practică, nu poate exista o diferență prea mare între ochiul celui care „creează” o imagine și ochiul celui care o percepe. Aici e însă necesar să repetăm că nu există percepții pur vizuale, pur auditive sau pur olfactive etc. Noi „vedem” cu toate simțurile noastre și, mai mult decât atât, „vedem” în limbajul nostru, astfel încât limbajul este expresia acestei indeterminări, care, ea însăși, este difuză (*fuzzy*). Peirce însuși a formulat o idee similară: „nu cunosc fapte care să demonstreze că nu există niciodată nici cea mai mică vaguitate în senzația imediată” (3.93). În inventarul relativ al proprietăților imaginilor, valorile pe care le-am enumerat trebuie să fie redefinite difuz (*fuzzy*). Acest fapt ne va ajuta, în mod cert, în adaptarea „instrumentelor” semiotice pe care le folosim la valorile calitative ale imaginii și la relația acesteia cu alte semne nonvizuale. Totuși, acesta este doar un pas în încercarea noastră de a redefini a caracteristicilor semiotice ale vizualului și a relației dintre procesele vizuale și nonvizuale ale semnului.



	1	2	3	4
I	1	.32	.31	.29
II	.42	.39	1	1
III	.20	1	.33	.29

→ Planșa 9(a) și Fig. 9(b)
Figuri ale valorilor de tranziție
ale unei imagini digitizate.

Scopul nostru de aici încolo este acela de a revizui, prin integrarea rezultatelor deja obținute, modelul funcțional (aplicat, în mod strălucit, dar, cu toate acestea, eronat, de Hintikka 1975) și de a sugera că logica relațiilor ne poate scoate din impasul în care semioticienii și alți cercetători se află, de o bună bucată de timp, în încercarea de a defini sensul vizualului.

Deși digitizarea, fiind un dispozitiv funcțional, a fost foarte utilă, în special în dezvoltarea tehnicii de transmitere a imaginilor la distanță, progresele privitoare la o mai bună înțelegere a modului în care vizualul este interpretat nu au fost excepționale. În schimb, problemele de rutină, cum ar fi restaurarea, care prilejuiește unele dintre cele mai interesante probleme de semiotică aplicată, neabordate frecvent de semioticieni, au fost parțial rezolvate. Deprecierea semnelor nu are loc doar în câmpul semiotic ideal, ci și în câmpul material de existență al *representamenului* (semnul ca atare, *semnificantul* lui Saussure). La nivelul criteriilor obiective de evaluare și rămânând în zona metodei matematice de digitizare, putem lua în considerare o imagine $f(x, y)$ și „copia” sa, imaginea depreciată $g(x, y)$. Fidelitatea (un index semiotic) dintre original și copie poate fi exprimată prin determinarea fie a similitudinii, fie a diferenței dintre original și imaginile depreciate (de exemplu, $\iint |f-g| dx dy$, adică deviația absolută). Din aceeași perspectivă se poate proceda la o formalizare a problemei restaurării, adică a acelei probleme semiotice privitoare la modificarea funcționării sistemului de semne al imaginii ca urmare a modificării acesteia. Deși cercetările (Rozenfeld și Avansh 1976) s-au ocupat, în mare parte, de imagini înregistrate electronic, un rezultat precum cel care propune relația dintre imaginea ideală $f(x, y)$ – funcție pe care nu o putem încă determina exact la nivelul actual al matematicii – și imaginea depreciată $g(x, y)$ poate fi generalizat:

$$g(x, y) = \iint h(x, y, x', y') f(x', y') dx' dy' + v(x, y)$$

în care $h(x, y, x', y')$ este funcția de depreciere, iar $v(x, y)$ este perturbația aleatorie care ar putea fi prezentă în imaginea depreciată (fumul depus pe picturi, de exemplu, sau acțiunea agenților chimici eliminabile prin curățare). Caracterul liniar al funcției este discutabil. Nu trebuie să fii matematician pentru a înțelege că este vorba, de fapt, de o relație complexă, o relație parametrică. Cu toate acestea, nu discutăm despre adecvarea unei funcții la fenomenul descris, ci despre semnificația ei semiotică, în special despre *deprecierea semnelor*. Aceasta afectează interpretarea, dar ceea ce se întâmplă în restaurarea imaginii este restabilirea nu a înțelesului, ci a semnelor în forma lor inițială, presupusă sau constatată, într-un fel sau altul. Aceasta este o observație esențială, de vreme ce credința că înțelesul este conținut în imagine (și în semne, în general) este destul de răspândită. Împreună cu ea vine și presupunerea că imaginile au un sens unic și că interpretarea nu face decât să îl descopere, pas cu pas. La capătul acestei linii de gândire s-ar putea înțelege că interpretarea ar fi independentă de interpret. În mod similar, alții consideră că intenția artistului sau a proiectantului nu înseamnă nimic și că alfabetizarea vizuală face interpretarea posibilă și necesară. Restaurarea, discutată aici, în principal, dintr-un punct de vedere practic, este un exemplu de semioză la care participăm în mod continuu. Pentru a restaura un text (cuvânt, propoziție, paragraf etc.), îl punem în context, astfel încât ceea ce lipsește să poată fi reconstituit. Pentru a restaura o imagine trebuie să luăm în considerare configurația vizuală, co-imaginea. Ceea ce se întâmplă într-un astfel de proces nu este *descoperirea* de semne, ci *generarea de semne echivalente*. În cazul în care imaginea inițială nu este disponibilă spre comparație, dovada reușitei restaurării este *interpretabilitatea* imaginii restaurate ca o imagine *autentică*. Ea nu mai este *originalul*, dar reușita restaurării

atribuie imaginii valoarea de original. Înțelesul, adică interpretarea, trebuie să ignore semioza care a făcut-o posibilă. Dacă acest fapt nu se întâmplă și, în schimb, interpretăm cât de reușită este restaurarea, atunci acceptăm, de fapt, că imaginea restaurată este un pretext / preimagine. Semiotica contrafacerii se ocupă tocmai de acest subiect.

Se subînțelege că urmărirea semnelor inițiale are la bază convingerea că va duce la redescoperirea înțelesului însuși, deci că funcționarea sistemului de semne al imaginii este specificată în mod univoc, modificarea nivelului sintactic determinând aproape mecanic modificarea nivelului semantic. În realitate, influența reciprocă a acestor niveluri este mult mai complexă. Înțelesul nu este derivat, în mod automat, dintr-o anumită structură sintactică, adică semanticul nu este ulterior, nu este o „secreție” a sintacticului, iar pragmaticul nu este o „secreție” a sintacticului și a semanticului. Cele trei se constituie simultan și se influențează reciproc. Morris a extins distincția dintre sintaxă, semantică și pragmatică, fără să observe că aceasta funcționează doar în cadrul unui sistem dual (ca în logica formală, în care există doar două valori posibile). În semiotica peirceană, această distincție nu poate fi susținută fără a-i altera consistența. Apare astfel, necesitatea de a aborda imaginea în specificitatea ei, ca un *continuum*, luând în considerare complexitatea ei, unitatea componentelor sale – o misiune foarte complicată și care credem că este realizabilă doar în cadrul unei logici a vagului. Pentru că relația dintre părți și întreg este una dintre cele mai complicate, determinarea înțelesului nu poate fi considerată încheiată în momentul în care tipul de semn reprezentat de către întreg a fost identificat. Într-un studiu anterior despre sculptura lui Brâncuși, acest subiect a fost tratat pe larg (v. Nadin 1979).

Plecăm de la o observație elementară: imaginea este mai concretă decât cuvântul. Chiar și o imagine abstractă este o realitate nemediată de culori și forme, pe care o percepem ca atare. Așa cum s-a demonstrat (Battro 1977, Piaget 1964), ea este guvernată de legi ale fizicii precise. Spațiul vizual nu are o curbură negativă constantă, el nu este un spațiu lobacevskian. Cu alte cuvinte, nu este un spațiu omogen. Mai mult, spațiul concret al existenței, mediul înconjurător, este euclidian; vederea umană, deci percepția, nu este /astfel/. Orice modificare a scării obiectului (reducere, amplificare etc.) produce o modificare a geometriei percepute. Faptul că geometria euclidiană este independentă de o scară (un caz particular în reprezentare) este cunoscut de mult timp. Dar atunci când Suppes (1977) a arătat că „o mare varietate de experimente și totodată experiența obișnuită stau mărturie pentru caracterul extrem de contextual al spațiului vizual”, a rezultat, implicit, că, deși existăm în realitatea unui spațiu euclidian, continuăm să îl negăm în reprezentările noastre. Prin urmare, orice interpretare este atașată acestor reprezentări vizuale și este efectiv sensibilă la *topos*, ceea ce constituie, de fapt, concepția noastră despre vizual, vizualul ca atare. Imaginile artei, în special ale artei moderne, au anticipat, cumva, această observație științifică, iar conștientizarea acestei situații paradoxale s-a acutizat după ce modelul teoretic a fost făcut cunoscut și testat.

Concretețea imaginii o face incapabilă să atingă nivelul de autoexprimare (meta-nivelul), adică face imposibilă trecerea de la transsemioticitate la metasemioticitate. Un dans ritual, un totem, o mască, pentru a ne referi doar la exemplele deja amintite, nu pot fi „traduse” în cuvinte, ci doar „puse în paralel” cu cuvintele. Semnul limbajului se depărtează, pe cât de mult posibil, de obiect, până când devine independent. El este arbitrar în raport cu obiectul, chiar dacă acesta din urmă păstrează reminiscentele motivației (în special în cazul cuvintelor onomatopice, deci iconice). Semnele imaginii,

care în evoluția artei moderne urmează aceeași tendință, sunt mai constrânse, mai direct determinate de realitatea în care sunt produse și în care participă la stabilirea interpretabilității, adică la definirea înțelesului. În calitate de cuvânt, *roșu* este arbitrar în raport cu culoarea pe care o desemnează, indiferent dacă această culoare este „naturală” sau „artificială” (produsă de om). Putem spune, chiar, că și desemnarea este destul de aproximativă, ținând cont că ochiul normal poate distinge o varietate enormă de nuanțe, ce nu sunt neapărat puse în corespondență cu cuvintele care le desemnează. Roșul dintr-o imagine este o realitate care poate fi testată fizic chiar și pentru cei care nu pot „vedea” roșul. Ea se poate raporta la alte apariții ale acestei culori (apus de soare, steag, semafor, halucinație, sânge, flori etc.), ceea ce înseamnă că poate fi comparată cu acestea; sau poate prezenta o nuanță arbitrară, conferindu-i ceea ce se numește „un înțeles anume”, în funcție de sistemul de semne din care face parte. Înțelesurile împărtășite, determinate din punct de vedere cultural și acceptate prin convenție (socială sau de altă natură) sunt forme de „meta-semiotizare” a semnelor (atunci când acestea se pot referi la ele însele), care, în calitate de proprietăți fizice legate de lumină, nu fac parte din „repertoriul” limbajului. În rândul acestor înțelesuri culturale se numără roșul drept culoare a revoluției, ca exemplu, sau roșul cardinal, ca simbol al Bisericii Romano-Catolice, sau roșul palid, aproape roz, preferat de mica burghezie etc. Ceea ce se numește, în modelul psihologic pavlovian al limbajului, „a doua articulare” (memoria acestor semne) nu mai corespunde conexiunii stabilite în creierul uman, ci semiozei sociale, care ia forma memoriei sociale (în general, motivată cultural).

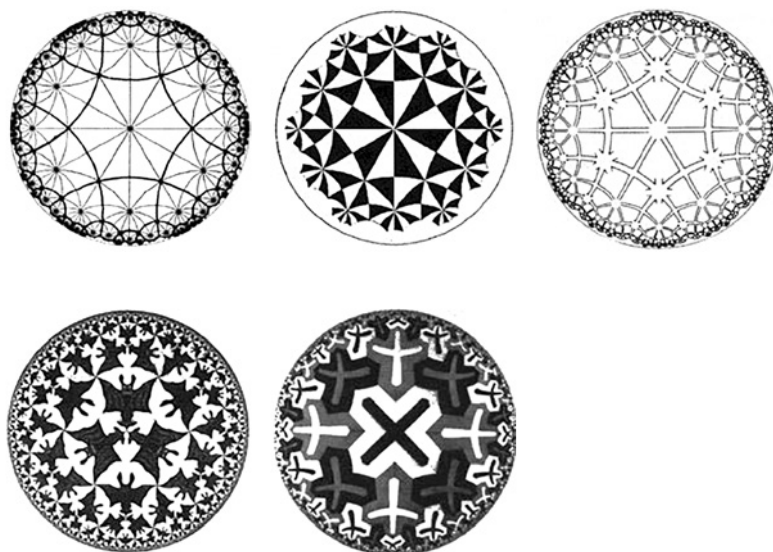
Codificarea, adică adaptarea mesajului la mediu, poate funcționa atât cât este fezabil. Dar, chiar și așa, semnele imaginii (forme, culori, ritmuri vizuale etc.) rămân în plan real, fac parte din imagine, ceea ce nu se aplică cuvântului, care este în plan real doar prin suportul său material, dar nu și prin ceea ce denotă. Reprezentarea prin limbaj nu reconstruiește fizic lucrul reprezentat. O lume în care, din cauza unui accident de limbaj sau a unei decizii oarecare, cuvintele *roșu* sau *cerc* ar dispărea nu ar fi o lume lipsită de culorile pe care le numim *roșu* sau de formele pe care le numim *cercuri*, ci doar o lume fără aceste mijloace particulare de a le denota. Atât Wittgenstein, cât și Derrida au abordat această situație de pe poziții filosofice diferite. Pe direcția wittgensteiniană de argumentare, mulți au căzut victimă a ceea ce vom numi aici *eroare funcțională*, care, după eroarea intențională, este, probabil, cea mai bine reprezentată în filosofia contemporană. Această eroare se referă la modelul interpretativ al lumilor posibile, care limitează semioza la îndeplinirea uneia sau a mai multor funcții. Pe direcția de argumentare a lui Derrida, imaginea și interpretarea sa dobândesc un statut semiotic echivalent, ceea ce constituie, iarăși, o perspectivă funcțională, chiar dacă, în acest context, noțiunea de funcție luată în considerare se diferențiază mult de funcția analitică. Suprimarea unui cuvânt – și câte cuvinte nu au dispărut din limbă! – nu este același lucru cu suprimarea obiectului, a realității denotate de cuvânt. Pe de altă parte, valorile de roșu ale unei imagini, ca aspect al luminozității sale, sau formele incluse în ea (cercuri sau forme mai puțin regulate), aparțin existenței ca dat, și nu doar unei reprezentări a acesteia (în cuvinte, imagini, gust, atingere etc.). Cuvântul „roșu” poate servi drept mijloc de interpretare a unui lucru care este roșu sau de o culoare diferită. Dar poate un lucru roșu servi drept mijloc de interpretare a cuvântului „roșu”? (Aceeași întrebare poate fi pusă și pentru forme, texturi etc.). Bineînțeles că, dacă în jurul cuvântului „roșu” afișăm eșantioane din tot ceea ce am putea numi roșu, o interpretare implicită are loc. Funcția referențială a cuvântului trebuie depășită; interpretarea implicită este una dintre multele *relații* dintre cuvânt și imagine. Aceasta este trăsătura caracteristică a semiozei. Vom reveni asupra acestui fapt după un ocol necesar.

Ca mijloace implicite și relaționale de interpretare, inclusiv a cuvintelor, componentele imaginii pot fi aplicate într-un mod constitutiv. În astfel de cazuri se stabilește un anumit cod, de obicei, verbalizat, și, astfel, interpretarea este mai mult sau mai puțin predeterminată. Deși refuză, în mod programatic, simbolismul, arta modernă practică o formă de simbolism, care poate fi numită relațională. Peirce observa că „în realitate, fiecare fapt este o relație. Astfel, faptul că un obiect este albastru constă în acțiunea specifică obișnuită a acelui obiect asupra ochilor umani. Aceasta este ceea ce ar trebui să se înțeleagă prin «relativitatea cunoașterii.»” (3.416, *trad. n.*). Simbolismul de tip relațional este, bineînțeleș, vag prin natura sa. El nu poate fi abordat cu concepte care sunt, în mod esențial, discrete, fie ele dualiste, ca în tradiția lui Saussure, fie triadice, ca în denaturările semioticii triadic-tricotomice. În spiritul semioticii lui Peirce, înțelegem prin simbol „un semn care se referă la obiectul pe care-l denotă în virtutea unei legi, de obicei, o asociere de idei generale, care determină interpretarea simbolului ca referindu-se la acel obiect” (2.249). Aici e vorba de mai mult decât chestiunea unui anumit tip de reprezentare a cărui *necesitate* (caracterul de lege) este exprimată, în mod implicit (ca necesitate estetică, în speță). Este implicată și relația. Dar reprezentarea pur picturală nu este necesară. Reprezentarea picturală menține imaginea alături de lucru și impune criteriul asemănării (al iconicității), deși legile fizice ale percepției vizuale au o natură diferită de natura legilor fizice ale existenței spațiale umane. Reprezentarea simbolică *trebuie* să fie necesară, iar necesitatea se referă la calitate, la tipul de relație. În caz contrar, simbolurile decad în arbitraritate și nu își mai îndeplinesc nici măcar funcția de reprezentare. Un simbol este evident mai abstract decât reprezentarea picturală și, prin urmare, mai formal. În cadrul său, mijloacele de referință la realitate, în sensul cel mai larg al termenului, sunt continuu relativizate, cu excepția celor care funcționează ca reprezentări iconice (naturaliste sau iluzioniste) și care aveau, deja, o anumită tendință de a deveni stereotipuri.

După cum susține Hintikka (1975), reprezentarea analitică (descriptivă) are, în ultimă instanță, proprietatea de a presupune o percepție guvernată de o logică ce funcționează ca un limbaj. În plus, reprezentarea însăși este guvernată de această logică, ea are o articulare de tipul celei prezente în orice descriere lingvistică. Pe de altă parte, reprezentarea globală sintetică, abstractă sau nu, nu este descriptivă. Ea respinge limbajul și funcționează, mai degrabă, ca un calcul logic (logica esteticului). Prin urmare, recepția este guvernată de o astfel de logică, ce funcționează drept calcul, iar intenționalitatea sa este orientată mai mult spre înțelegere și verificare decât spre sentiment și acceptare sau recunoaștere. Ea se învață. Ne aflăm în fața unui nou sistem de notație, unul de tip ideatic, în care relația reciprocă dintre artă și realitate este exprimată în termenii artei înseși. Referința la realitate se face indirect, prin intermediul unor semne care generează un sens sau altul, proporțional cu nivelul la care regula lor de funcționare este cunoscută. Reprezentarea nu se mai referă la ceea ce s-a învățat despre subiect (fundalul cognitiv, în sens larg), ci la ceea ce se cunoaște despre mijloacele de reprezentare. Se poate spune: în loc de mitologie, chiar mitul artei (spre exemplu). În acest spirit, noi „învățăm” imaginea, iar sensul ei este determinat de rezolvarea „calculului” aflat la baza ei. Individualizarea (mijloacelor) este dusă la extrem, presupunând o realizare pe potrivă de individuală a înțeleșului în generalitatea sa.

→ Fig. 10 (a, b, c)

Modele care se repetă. „Spre deosebire de planul euclidian, planul hiperbolic are infinit de multe tipuri diferite de modele repetitive. Modelul cercului Poincaré al geometriei hiperbolice a fost folosit de Escher pentru a afișa modele hiperbolice care se întrepătrund și se repetă.” (v. Dunham & al. 1981).



→ Planșele 10 (d și e)

Escher, din seria „Limita cercului”.

Convenția de reprezentare modernă este o convenție a calculului logic, nu a discursului logic (controlat în ceea ce privește consistența sa) (Fig. 10 a, b, c; Planșa 10 d, e). Semnele acestei imagini nu sunt imitații ale semnelor universului reprezentat. Ele nu se aseamănă cu ceva și, adesea, nu se aseamănă nici cu ele însele. Ele sunt inventate, nou constituite, tocmai pentru a nu purta niciun sediment de înțeles, pentru a nu funcționa evocativ, ci constitutiv. A defini înțelesul în acest caz înseamnă a „rezolva” imaginea, a-i stabili gradul de necesitate complexă. Interpretarea se dovedește /astfel/ a fi o activitate de rezolvare a problemelor. După cum știm, există mai multe niveluri ale acestui tip de reprezentare. Impresionismul a încercat să descrie impresiile senzoriale și regularitatea lor. Cubismul a impus reprezentări ale lucrurilor așa cum *știm* că sunt, deci nu doar așa cum ne apar la prima vedere. Implicarea factorului gnoseologic ca premisă permite tranziția de la condiția artei de a reflecta lumea la o artă care își reflectă propria realitate. Prin urmare, ea are o condiție epistemologică. Curente de după impresionism tind la eliberarea de aparență și concentrarea asupra esenței, prin punerea în paranteză a sursei erorii actelor de percepție și reprezentare. Picasso a exprimat foarte bine acest lucru: „Eu nu pictez lucrurile așa cum arată, ci așa cum știu că sunt”. A *ști* înseamnă aici, după cum se afirmă uneori, a te plasa în „obiectivitatea” înțelesului, și nu în „subiectivitatea” sa. Dispariția perspectivei, impunerea altor moduri de reprezentare a luminii (*modes of illumination*) decât cele iluzioniste, implicarea unor mijloace de exprimare eterogene sunt, toate, rezultatul calculului (de cele mai multe ori, intuitiv) și nu al discursului estetic despre lume.

Pe această cale se ajunge la moduri permutaționale, în chip relativ firesc, care se extind la muzică, poezie și artă computațională (*computer art*) care conferă, în mod cert, valoare estetică reprezentărilor noastre materiale ale calculelor (programe, algoritmi) sau permit trecerea de la un mediu la altul, adică de la un tip de semn la altul, de la o lege de asociere la alta. Intenționalitatea înțelesurilor sintetizate și cea a receptării lor au aceeași calitate. Ele sunt expresia unui optimism epistemologic, exprimat prin mijloace caracteristice esteticului.

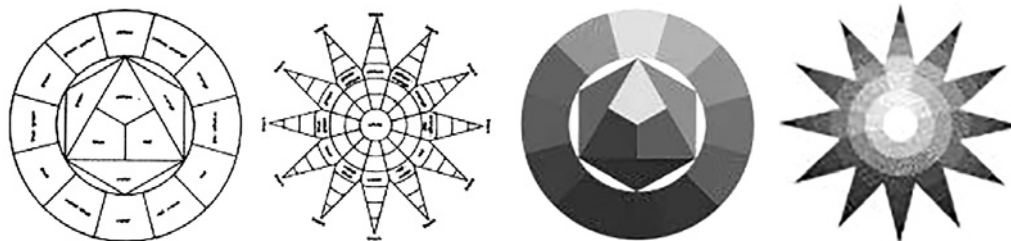
În cadrul perspectivei funcționale au trebuit făcute mai multe afirmații „prizoniere”, de fapt, erori funcționale, care nu erau posibile în cadrul paradigmelor interpretative anterioare (cele referențiale, intenționale, istorice etc.). Neasumându-mi meritul pentru perspectivă ca atare, ci doar pentru aplicarea ei, pot afirma că unele idei sunt destul

de provocatoare, în timp ce altele sunt discutabile, cum ar fi propunerea optimismului epistemologic exprimat în termeni estetici. Ceea ce este important în acest punct este, însă, observația că înțelegerea aspectului funcțional al proceselor semice este, într-adevăr, necesară și fructuoasă, dar nu suficientă. „Nu numai că fiecare fapt este, realmente, o relație, dar și gândul tău despre fapt îl reprezintă *implicit* ca atare.” (3.417, *trad. n.*), este observația făcută de Peirce spre care îmi voi îndrepta atenția în cele ce urmează.

În timp ce ne întrebam, în preambulul acestui studiu, cum ar putea o semiotică referențială să abordeze realitatea unei imagini care este o realitate *transsemiotică* prin excelență, ne-am apropiat de problematica artei artificiale (o extensie a conceptului de *inteligență artificială*) și, mai ales, de acele forme care se justifică prin valori estetice intrinseci, abandonând subiectivitatea, indiferent de numele pe care-l poartă (eul liric, poetic etc.). Acest fapt presupune extinderea conceptului de *limbaj formal/artificial* și definirea unei estetici corespunzătoare, în care sunt definite, în mod axiomatic, valorile tradiționale (frumosul, armonia, grația etc.) sau cele noi. Unele aspecte poetice ale limbajului formal au fost parțial analizate (v. Nebesky 1971), însă doar în mod superficial. Limbajele formale de tip vizual pot fi, de asemenea, luate în considerare. Tehnologia computațională tocmai a pornit pe această cale. Valori ale ritmului, armoniei vizuale și contrapunctului pot fi definite. Chiar și forme de perspectivă, volum, densitate (*compactness*), luminozitate și altele cu semnificație estetică pot fi imaginate. Interpretarea trebuie, atunci, căutată în limbajul /computațional/, nu în cel verbal. Evident, este vorba despre modul în care subiectul uman realizează înțelesul acestor imagini, gradul lor de necesitate.

După cum s-a spus în mod repetat, semnificația este imposibil de definit fără a defini contextul sau, mai general, „vecinătatea semiotică”, câmpul. În cazul limbajelor verbale, definirea contextului conduce, aproape automat, la definirea claselor de distribuție, deoarece limbajul este un sistem relativ determinat cvasiînchis. Să ne reamintim aici una dintre cele mai simple definiții ale *contextului*, o definiție dată în cadrul celei mai simple reprezentări semiotice a limbajului, tocmai pentru a arăta cum se schimbă situația când ne ocupăm de imagini. Fie limbajul definit prin $L = \{\Gamma, \varphi\}$ (v. Montague, 1974), în care Γ este o mulțime finită numită *vocabular* (o mulțime compusă din cuvinte) și φ un limbaj în Γ , φ fiind un subset al lui T , care reunește toate șirurile finite de cuvinte, prevăzute cu o operație binară asociativă și noncomunicativă de concatenare. Faptul că modelul este lingvistic poate fi observat cu ușurință din aceea că este secvențial. Imaginea – iar acest fapt merită repetat – nu este secvențială. Cu excepția unor cazuri foarte rare, ea nu cunoaște succesiunea. Ea se prezintă, de obicei, ca o unitate sintetică, ca o realitate globală, ca o configurație. Un context în Γ este definit ca o pereche ordonată de șiruri în Γ și se notează, $\langle x, y \rangle$ unde $x \in T$ și $y \in T$. Un cuvânt a este permis într-un context $\langle x, y \rangle$, dacă șirul xay aparține lui φ . Și aici observăm faptul că există reguli relativ stricte, ceea ce nu se întâmplă în cazul imaginii, unde chiar și asociațiile considerate imposibile (culori, forme) pot fi, în cele din urmă și într-o anumită structură, interpretate ca fiind posibile și pot conferi înțeles unor astfel de imagini. Notând prin $S(a)$ mulțimea tuturor contextelor în care a este permis, putem determina clasele de distribuție, spunând că două cuvinte a și b aparțin aceleiași clase de distribuție dacă $S(a) = S(b)$, adică a și b sunt admise de același context. Studiul limbajului începe cu definirea claselor de distribuție. Studiul imaginii se încheie cu ele (v. Itten 1961 și 1975, Albers 1969, care se rezumă la culoare [Fig. 11]; v., de asemenea, programul *Bauhaus* sau orice altă concepție de design). Mulțimile de contexte se pot regăsi în relații calitativ diferite; în special

cuvintele admise de un context pot fi defective în ceea ce privește distribuția, echivalențele, complementare sau identice. În cazul imaginii, relațiile dintre semnele constitutive sunt infinit mai complicate. Se poate observa că, în mod intuitiv, nu mai operăm cu ajutorul noțiunilor stricte (cum ar fi cea de clasă de distribuție) și că trebuie să ne referim la reprezentări vagi, realizabile prin intermediul teoriei mulțimilor *fuzzy*. Această afirmație nu implică însă faptul că limbajul este un sistem fără echivoc, ci mai degrabă că se observă un anumit progres în producerea modelelor simplificate aplicabile limbajului, dar nu și imaginii. Natura arbitrară a limbajului și caracterul său liniar permit astfel de instrumente gnoseologice simplificate, pe când imaginea, mai puțin arbitrară și nonsecvențială, necesită mijloace de descriere, cunoaștere și generare, adaptate naturii sale relaționale intrinseci.



→ Fig. 11
Cercul și steaua culorilor. „... gustul subiectiv nu este întotdeauna îndeajuns pentru a produce o judecare a culorii corectă în mod obiectiv” (v. Itten 1975).

Așadar, trebuie să găsim soluția de a trece (1) de la secvența sau dezvoltarea liniară la plan sau volum, adică la dezvoltarea în spațiu cu două sau trei dimensiuni; (2) de la relații relativ determinate (apartenența sau neapartenența la o mulțime) la relații vagi, imprecise (apartenența la mulțimi *fuzzy*); și (3) de la discret la continuum. În ceea ce privește prima problemă, este posibil să se producă gramatici picturale, de exemplu, care răspund la această întrebare prin cercetarea împrejurimilor (dreapta, stânga, sus, jos, dintr-un anumit unghi etc.), pe care ulterior le parcurg secvențial și apoi le unesc, sau prin definirea vecinătății vizuale prin interfluență, și nu prin admisibilitatea unui semn sau ansamblu de semne alături de altul, adică nu printr-un criteriu de corectitudine, ci printr-unul de consistență, de continuitate/discontinuitate [*continuum/discontinuum*]. Dat fiind caracterul individual al oricărei imagini, echivalentul unei clase de distribuție (semne diferite admise de aceleași contexte), este foarte greu de imaginat, poate chiar imposibil. Întrebarea care se pune intuitiv privește relația de interdependență dintre semnele unei imagini. Un răspuns posibil și, de asemenea, intuitiv a fost că această relație poate fi reprezentată prin ceea ce se numește o „funcție”, în sensul cel mai larg al termenului, poate apropiat de sensul introdus de logica lumilor posibile în analiza înțelesului limbajului. Hintikka (1975) a sugerat ideea și, de atunci, aceasta a fost aplicată în mod repetat. Pornind de la observația că înțelesul (în definiția clasică a lui Frege) include modul în care este dată referința, el arată că semantica lumilor posibile apare atunci când se realizează faptul că modul în care este dată referința este *funcțional*:

„... singura modalitate rezonabilă de a înțelege afirmația lui Frege în analiza sa finală este aceea de a interpreta noțiunea de *înțeles* sau *Sinn*¹⁰, ca fiind funcția care ne dă referința prin intermediul căreia putem, ca să spunem așa, identifica referința. Funcția

10

Ezitatea mea provine din inconsistența terminologiei românești. În limba română, lucrarea *Sinn und Bedeutung*, a lui Frege, a fost tradusă *Sens și semnificație*, în timp ce, pentru Pierce, *meaning* (echivalent cu *sinn* la Frege) este tradus prin *semnificație*. Ori, în contextul lui Frege, există o distincție clară între cele două, distincție care ar fi aplăzată dacă ar traduce în vocabularul consacrat (în traducerea lui Pierce. (n. trad.)

„înțelesului ne dă referința, dar nu poate depinde de nimic altceva decât de întreaga lume ca atare.”

Acesta este motivul pentru care semanticienii lumilor posibile spun că înțelesurile sunt funcții, de la lumile posibile la extensiuni sau referințe. Ne-am exprimat deja unele îndoieli în această privință, dar pentru a ajunge la concluzia că modelul funcțional este doar parțial, va trebui să îl prezentăm în întregime (Planșa 12).

Funcția este, în genere, o clasă infinită de perechi ordonate de argumente și valori corelate. De regulă, ea nu poate fi reprezentată direct, ci doar prin calcule (sau algoritmi) care permit obținerea valorilor corespunzătoare pentru fiecare argument. Funcțiile constante definesc unul și același obiect (același individ din diferitele lumi posibile). Aceasta se numește *problema individuației* și constă în a putea spune ce reprezintă o imagine în mod particular și care este referința acesteia. Limitarea la perspectiva referențială este destul de evidentă.

→ Planșa 12 (a)

Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*. Exemplul tabloului *Las Meninas* este discutat de Hintikka (1975). El poate fi completat de seria /cu același nume/ a lui Dalí. Exemplul dat aici evidențiază însă un „calcul” mai subtil. În același timp, relația, ca dispozitiv semiotic integrator, devine mai evidentă. V. Planșa 14.

→ Planșa 12 (b)

Picasso



→ Planșa 12 (c)

Paul Wunderlich, *Das Frühstück im Grünen*, foaia 1, litografie

Cele trei exemple aparțin unei serii ce își are originea în Giorgione și Rafael și continuă în zilele noastre, cu variații între imagini (de exemplu, Peter Carer, care folosește imaginea pentru un manifest ecologic, Alain Jacquet și alții).

În cazul artei moderne sau al imaginilor sintetice, nu se mai poate vorbi despre recunoaștere – adică despre nivelul reprezentational – nici măcar în acele cazuri în care obiectul este redat aproape fotografic (pop-art, hiperrealism), deoarece interpretarea este determinată prin anularea valorilor de asemănare sau reproducere și prin recunoașterea părții *constituite* de înțeles. Astfel de imagini nu sunt reprezentări a ceea ce este cunoscut sau gândit, a ceea ce este perceput critic și realizat ca înțeles critic, ci mai degrabă sunt reprezentări a ceea ce nu este cunoscut, nu este gândit. Ideea unui mod unic și inevitabil al reprezentării vizuale (pictoriale) a fost astfel, în mod definitiv, depășită. Imaginea a fost eliberată de unicul imperativ tradițional, cel al asemănării (descrierii), și am câștigat libertatea de a folosi mijloacele convenției într-un sistem de semne pe care, în general, privitorul nu îl stăpânește, dar pe care îl poate învăța – funcția de comunicare –, după care descoperă, și el, natura necesității, metoda care

stă în spatele imaginii, semnificația ei. Desigur, a judeca astfel de imagini din perspectiva esteticii descrierii (a teoriilor realismului) înseamnă a le condamna ca fiind de neinterpretat (unii vor spune „ca fiind lipsite de înțeles”) sau arbitrar. Descompunerea locală a culorilor de către postimpresioniști este un exemplu ușor de pus în discuție. La nivel local, avem a face cu un calcul optic elementar (prezența culorilor complementare). Ansamblul este încă supus legilor asemănării, dar permite interpretări pe care mijloacele tradiționale nu le-ar putea permite, adică interpretarea noii dinamici a luminii și, în consecință, a culorii. În cazul cubismului analitic, pictorul procedează ca și cum ar segmenta suprafața obiectelor reprezentate într-o multitudine de fațete, pe care ulterior le aduce într-unul și același plan reprezentat de imaginea nou propusă (Planșa 13). Convenția sa este geometrică, dar interpretarea care devine posibilă ar fi fost de neimaginat din punct de vedere estetic, dacă ar fi fost re-prezentată cu ajutorul mijloacelor mai vechi.



→ Planșa 13
Fernand Léger, *Față cu două mâini pe fond portocaliu*. Convenția cubismului: transferul de funcții și relații.

O dovadă din multele posibile este aceea a lucrării *Las Meninas*, a lui Velázquez (Planșa 14a), cu convenția sa, a reprezentării stricte. Noua convenție propusă de Picasso, pe 17 august 1957, înlocuiește reprezentarea naturală cu un tip mixt (cubism și grafism); înțelesul este fundamental diferit, referința fiind culturală (adică tabloul lui Velázquez). În cele din urmă, varianta din 19 septembrie 1957 transpune sistemul de reprezentare inițial într-un convenționalism nou și mai pronunțat. A da funcția matematică sau logică în sine a acestei configurații vizuale este o misiune foarte complicată (Planșa 14). Se poate remarca însă că este vorba despre o funcție a înțelesului (*meaning function*), de la lumea posibilă a tabloului la extensiunile pe care le conține (cele două imagini precedente). Multe exemple pot fi date pe linia ideii pe care o urmărim. Să amintim doar că există anumite încercări de definire a funcției înțelesului pe linia formalizării lui Montague (1974).



→ Planșa 14 (a)
Diego Velázquez, *Las Meninas*
→ Planșa 14 (b)
Pablo Picasso
→ Planșa 14 (c)
Dalí

Dar ce s-ar întâmpla dacă am fi capabili să producem o descriere funcțională satisfăcătoare, o expresie în care ceva ce este o funcție a altceva este formalizat în mod acceptabil? Aceasta nu este o întrebare retorică, ci una semiotică. Să ne imaginăm că știm că o astfel de funcție există. Asta înseamnă, de fapt, să acceptăm că se poate stabili un fel de corespondență între lumea posibilă a imaginii și cea a interpretării noastre articulate în limbaj natural, indiferent cât de complicată ar fi. Pentru moment, faptul că o astfel de corespondență este o dovadă pentru concepția logocratică e lipsit de importanță. Ceea ce este important este faptul că, în limbajul nostru, consistența este rezultatul inevitabil al naturii duale a acestui limbaj, în timp ce interpretarea imaginii nu poate fi consistentă, de vreme ce imaginea ca atare nu este consistentă /din perspectiva logicii duale/. Limbajul ne-ar putea influența reprezentările vizuale, dar acele reprezentări sau prezentări sunt determinate ca atare de caracterul implicit vag al vizualului.

Conceptul de *topos* rămâne sensibil la limbaj; imaginea, sensibilă la vecinătatea sa vizuală, este mai puțin sensibilă cu privire la lume decât este cuvântul cu privire la vecinătatea sa vizuală. Peirce avea suficiente motive să observe că „se obișnuiește să se presupună că imaginile vizuale sunt absolut determinate în ceea ce privește culoarea, dar chiar și acest lucru poate fi pus la îndoială. Nu cunosc niciun fapt care să demonstreze că nu există, niciodată, nici cea mai mică neclaritate în senzația imediată.” (3.93). Dar, în timp ce imaginile sunt obiecte ale senzației, cuvintele încearcă să scurtcircuiteze nivelul senzorial. Nu numai că ar trebui să ne ocupăm de aspectele relaționale ale semiozei vizuale, ci trebuie să o surprindem în vaguitatea ei, care este cel mai bine introdusă cu ajutorul mulțimilor *fuzzy*.

În ceea ce privește chestiunea trecerii la relații *fuzzy*, să ne amintim de elementele introductive prezentate în prima parte a acestui text, în timp ce încercăm să prezentăm și să aplicăm gramaticile vizuale *fuzzy*. Mulțimea $L \subset M(E)$, în care E reprezintă „alfabetul imaginilor”, este numită limbajul imaginilor (cf. Kaufmann 1977). O gramatică a unui limbaj al imaginilor este cvadruplă:

01. $G = (E_N, E_T, P, S)$, astfel încât
02. $E_N \subset E, E_T \subset E, E_N \cap E_T = \Phi, E_N \cup E_T = E, \text{Card } E_N \geq 1$
03. $S \in E_N$, unde $\mu_s(x_r, x_y) \begin{cases} =0, \text{ când } i \neq j \\ =1, \text{ când } i = j \end{cases}$
 $x_r, x_y \in F$
 P este o mulțime *fuzzy* de producție de tipul
04. $[\alpha] \stackrel{\beta}{\beta}$
05. În care $([\alpha], [\beta]) \in M_0(E) \times M_0(E)$

Dacă avem un limbaj G dat prin gramatica sa (1), în care toate elementele sunt specificate (v. 2, 3, 4 și 5), atunci o secvență de imagini (în cazul extrem, un „film”) poate fi produsă prin calculul producțiilor P . Putem avansa de la un „film” (adică o secvență de imagini) la următorul, respectând aceeași regulă (4) de producție, adică aceeași relație. Astfel, pentru orice R_r , de exemplu, se pot obține secvențe cromatice, prin comutarea culorilor în complementarele lor. Până la un anumit punct, se poate spune că seria de tablouri ale lui Monet intitulate *Apus* sau seria de modele optice ale lui Vasarely sunt expresia unei astfel de secvențe, care a fost realizată, desigur, cu un alt scop

în minte decât analiza relațională și, în plus, cu alte mijloace, dar în care elementele *fuzzy* sunt evidente.

Semioza descrisă mai sus este doar una dintre cele posibile. Cu toate acestea, nimeni nu ar trebui să perceapă una sau alta dintre formalizări ca o încercare de a înlocui ființa umană, ci ca o încercare de a înțelege diferențele adevărate dintre felurile noastre moduri de expresie de sine. Desigur că imaginile artificiale pot fi descrise în detaliu, în timp ce alte imagini (nu doar cele deja menționate) pot fi doar parțial re-prezentate). De fapt, intenția nu este de a reproduce diverse imagini cu ajutorul formulelor, ci de a înțelege de ce ar trebui să ne adaptăm conceptele semiotice la particularitățile imaginilor, cu toate că limbajul și imaginea se influențează reciproc cu necesitate și au similitudini. Iar o concluzie importantă vizează nevoia de a aborda semnele, în general, și semnele vizuale, în particular, atât din perspectiva funcțională, cât și din perspectiva relațional-logică, pe care se fundamentează perspectiva semnului (*sign perspective*). Acesta este momentul să precizăm că bazele logicii relațiilor, așa cum au fost enunțate de Peirce, sunt totodată și bazele teoriei sale semiotice. Într-o posibilă extindere a definiției sale, semnul poate fi înțeles ca un mecanism funcțional și relațional. Relația R dintre semne și interpretarea lor, adică înțelesul lor, sunt vagi: $S \overline{R} M$. Formula spune doar că înțelesul și semnele sunt în relație, dar nu și care este tipul acestei relații. Dacă mergem mai departe, putem considera că semnele, la fel ca interpretările noastre, au o natură complexă, adică semnele și înțelesurile însele sunt *fuzzy*. Ne putem întreba dacă este posibilă *sinonimia vizuală* – două imagini perfect sinonime fără ca una să fie copia celeilalte – și, în genere, dacă două sau mai multe semne pot avea aceeași interpretare (ceea ce se numește „echivalența semnelor”). Dacă este articulată corect, această întrebare este foarte importantă sub raport practic. Întrebarea ne readuce la legătura necesară dintre semne și interpretarea lor, la relația făcută posibilă și uneori necesară de către interpretul uman [în procesul deschis, denumit de Peirce *interpretant*. *Interpretant* și *interpret* sunt două lucruri diferite.]

În acest moment, este necesar să ne întoarcem la una dintre temele principale ale textului de față: *relația dintre funcțiile semiotice de reprezentare, comunicare și semnificare*, așa cum se reflectă din dinamica câmpului semiotic. *Câmpul semiotic* este domeniul (spațiul cultural) în care se identifică un sistem de semne. El este o realitate eterogenă, în care diverse tipuri de semne sunt produse și interpretate, în care diverse aspecte ale realității sunt interpretate ca semne, în care au loc diverse procese semiotice (*sign processes*). Prin urmare, câmpul semiotic este mediul determinațiilor axiologice, deoarece noi identificăm valoarea (procesul semic numit „identificare”, intuit prin conceptul lui Saussure de *identité = valeur*) și este, în ultimă instanță, expresia funcției care îndeplinește relația semiotică. Valoarea comunicării se stabilește în relație cu identitatea, pe care [teoria numită a informației, de fapt, teoria transmiterii datelor] o exprimă destul de precis. Valoarea comunicării estetice, în particular, poate fi discutată doar urmărind identificările specifice artei:

01. Relația dintre semn și obiectul pe care îl reprezintă, deci conținutul reprezentării estetice (de exemplu, datele care descriu un peisaj, o persoană sau un grup, un fenomen natural sau un eveniment istoric);
02. Relația dintre semnele constitutive, adică valoarea de noutate în relaționarea lor reciprocă (noutate a tehnicii, a viziunii estetice, a experimentului complex etc.);
03. Relația dintre opera de artă ca semn și alte sisteme de semne;

04. Inter-interpretativitatea, adică modul în care o operă poate ajuta la interpretarea altor opere.

Bineînțeles, calitățile vizionare ale unor opere de artă, acele intuiții privitoare la fenomene socio-istorice sau naturale pe care le observăm uneori, trebuie să fie luată în considerare cu atenție. T.S. Eliot, parafrazat de Marshall McLuhan (1972), „a subliniat, cu mult timp în urmă, că funcția de camuflare a sensului într-o poezie este asemenea bucății suculente de carne avută de hoț pentru a distra atenția câinelui de pază al minții umane, astfel încât poezia să-și poată face treaba”. Indiferent care sunt funcțiile atribuite artei, ar fi ciudat să privești un tablou, să citești o poezie, să urmărești o emisiune de televiziune pentru a obține *informație*. Această informație vine odată cu opera (autor, stil, material, narațiune etc.), dar nu este *scopul* operei de artă. Știrile din ziar sunt citite pentru a obține informații. Ele nici nu trebuie semnate; din contră, cu cât sunt mai puțin marcate de „scriitor”, cu atât este mai bine. O poezie, o operă de artă vizuală încep cu autorul, indiferent dacă acesta este identificat sau nu. Informația transmisă este mai degrabă perturbatoare, chiar și în cazul acelor opere recente în care documentarea face parte din produsul final. O operă de artă interpretată doar ca informație este o semioză ratată (*dead-end semiosis*), fie în cărțile de istoria artei, fie în cursurile pedante în care semnele indexicale (când, unde, cum) sunt transformate într-un scop în sine, în detrimentul operei de artă și al interpretării sale. Funcția (de informare, în acest caz) eclipsează relația semiotică. În semiozele estetice, comunicarea se diminuează și se stabilizează în mai multe interpretări posibile, reluate frecvent, mai ales prin precizarea cadrului de referință. Portretele sunt un exemplu în acest sens; un alt exemplu este încercarea de a distinge teoretic stilurile și de a le folosi ca mecanism taxonomic. Pe de altă parte, valoarea semnificării estetice, care corespunde aspectului relațional al semnului, poate crește. În acest caz trebuie, de asemenea, să păstrăm o anumită relativitate, ținând cont de semiozele caracteristice accidentelor axiologice. Să subliniem aici că semnificarea se referă la situații diferite:

01. Relația dintre interpretarea imaginii și înțelesul obiectului de referință (de exemplu, imaginea romantică a unui peisaj și înțelesul nou dobândit prin integrarea peisajului într-un nou context, cum ar fi cel al industrializării);
02. Relația dintre interpretarea fiecărui semn în parte și interpretarea întregului, constituită progresiv și reflectată asupra înțelesului semnelor constitutive, de unde noutatea semnificației super-semnului global în relație cu semnificațiile parțiale;
03. Relația dintre interpretarea întregului și interpretarea altor sisteme de semne care constituie mediul semiotic al acestuia, adică modificarea continuă în spațiu și timp (mai precis, în câmpul semiotic) a interpretării imaginii, sub influența coimaginii, și influența imaginii date asupra coimaginii în care interpretarea are loc. Să ne imaginăm un tablou privit în atmosfera aseptică a unui muzeu, a unei colecții private sau într-o fabrică, o școală, pe un panou publicitar sau în peisajul idilic al unei părți mai bine păstrate a lumii noastre. În fiecare caz, interpretarea tabloului va varia, dar va varia, de asemenea, și interpretarea fundalului pe care este perceput tabloul.

În acest punct, putem sugera cum se desfășoară în domeniul artei relația dintre funcțiile semiotice de reprezentare, comunicare și semnificare. Ca realitate semnificantă, realitatea estetică se definește prin diminuarea continuă a informației transmise [(nu

datele contează]], a funcției de reprezentare și prin creșterea semnificării [adică multiplicarea înțelesurilor]. În cazul formelor accidentale (experimente nereușite în sens estetic), fenomenul are loc invers: noul înțeles domină la început, apoi forma devine banală și, în cele din urmă, rămâne doar obiectul interesului istoric care încă mai există la nivel informațional (deci ca obiect al istoriei artei, de exemplu) sau la nivelul reprezentării. Mediul semiotic (*semiotic environment*), definit în sens mai larg decât contextul, include apropierea semnelor de aceeași natură (imagini în contextul imaginilor, ca în muzee, muzică, textură, dans), dar și a celor de naturi diferite (semne ale altor forme de expresie, semne ale teoriilor – artistice sau științifice –, ale filosofiei, ideologiei, politicii, economiei, semne aparținând realității sociale etc.). Nivelul exact la care se exercită interfluența (cu alte cuvinte, nivelul relațional) este dificil de stabilit. Faptul că, într-o anumită măsură, o imagine generează o „familie” de imagini, reproduceri, descrieri, comentarii etc., a căror interpretare este realizată în câmpul semiotic generalizat al existenței și practicii umane, ar trebui să ne ajute să înțelegem că semiotica ne apropie mai mult decât teoriile anterioare de structurile subtile ale imaginii, arătându-ne, în același timp, cum, de fiecare dată când încercăm să înțelegem sau să explicăm ceva la acest nivel, modificăm imediat acel lucru. Teoriile semiotice de succes au schimbat atât de mult modul în care interpretăm procesele semice (*sign processes*), încât uneori par să se refere la ceva ce nu mai există. Ar trebui, atunci, să renunțăm la speranța unei teorii semiotice care să ia în considerare condiția fundamentală a semnului ca relație? Pentru a răspunde încă o dată prin Peirce, asumția din enunțul său: „... cunoașterea unei relații este însă determinată de cunoștințe prealabile” (5.260)¹¹ este, de fapt, în spiritul premiselor epistemologice ale acestui studiu. Semnele nu sunt doar mijloace de exprimare diferențiată, ci și mecanisme puternice de integrare. O teorie semiotică funcțional-relațională ia în considerare ambele aceste aspecte.

Bibliografie

- Albers, Joseph, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven, 1969.
- Battro, Antoneo, „Visual Riemannian space vs. cognitive Euclidean space”, în *Synthese* 3(5), 1977.
- Bowles, Gerry G. și Russell, Tony (eds.), *This Book is a Movie: An Exhibit of Language Art & Visual Poetry*, Dell Publishing Co., New York, 1971.
- Carraher, Ronald S. și Thurston, Jacqueline B., *Optical Illusions and the Visual Arts*, Reinhold Book Corp, New York, 1966.
- Derrida, Jacques, *Glas*, Galilée, Paris, 1974.
- Idem*, *Of Grammatology*, trad. G.C. Spivak, „Johns Hopkins” University Press, Baltimore, 1976.
- Idem*, *La vérité en peinture*, Aubier Flammarion, Paris, 1978.
- Dunham, Douglas, Lindgren, John, și Witte, David, „Creating repeating hyperbolic patterns”, în *SIGGRAPH*, 81, august 3–7, 1981.
- Eco, Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1971.
- Escher, Maurits C., *Grafik und Zeichnungen*, Moos Verlag, München, 1971.
- Frege, Gottlob, „Sinn und Bedeutung”, în *Funktion, Begriff, Bedeutung – Fünf logische Studien*, V. Patzig (ed.), Vandenhoeck Ruprecht, Göttingen, 1962.
- Günther, Hans, „«Exakte» Literaturwissenschaft und Kultursemiotik – Zwei Tendenzen im sowjetischen Strukturalismus”, în *Lili*, 14, 1974.
- Hintikka, Jaako, „Concept as vision: On the problem of representation in modern art and in modern philosophy”, în *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*, D. Reidel Publishing Co., Dordrecht, 1975.
- Itten, Johannes, *The Art of Color*, Van Nostrand, New York, 1961.
- Idem*, *Design and Form*, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1975.
- Kaufmann, Arnold, *Introduction to the Theory of Fuzzy Sets*, Academic Press, New York, 1977.
- Kloepfer, Rolf, *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente*, Fink, München, 1975.
- Lotman, Jurij, „O metajazyke tipologiceskech opisanij kulturny” [„On the metalanguage of typological descriptions of culture”], în *Trudy po znakovym sistemam* [„Works on Systems of Signs”], vol. 4., Tartu, 1969.
- Idem*, *Trudy po znakovym sistemam*, vol. 5. Tartu, 1975.
- Maser, Siegfried, *Numerische Ästhetik*, Karl Kramer, Stuttgart, 1970.
- McLuhan, Marshall, „Media ad-vice: An introduction”, în *Subliminal Seduction*, Wilson Bryan Key (ed.), The New American Library, New York, 1972.
- Montague, Richard, „Pragmatics”, în *Formal Philosophy*, Yale University Press, New Haven, 1974.
- Moore, Henry, *Sculpture and Drawing*, vol. II, George Wittenborn, New York, 1968.
- Nadin, Mihai, „Sign and aesthetical systems”, în *Die Einheit der semiotischen Dimensionen*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1979.
- Idem*, *Zeichen und Wert*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1981.
- Nebeský, Ladislav, „On the potentially poetic aspects of artificial languages”, în *Poetics*, 2, 1971.
- Peirce, Charles S., *Collected Papers*, C. Hartshorne and P. Weiss (eds.), Harvard University Press, Cambridge, 1934 și 1956 [la care se face referire în prezentul articol prin numărul de volum și de paragraf, după cum se obișnuiește].
- Piaget, Jean, *L'épistémologie de l'espace*, PUF, Paris, 1964.
- Pjatigorski, Alexander, *Some aspects of Soviet semiotics*, Paper delivered at Second Semiotic Colloquium, Regensburg, 1978.

- Quine, Willard van Ornan, *Word and Object*, MIT Press, Cambridge, 1960.
- Rozenfeld, Azriel și Avinash, K.C., *Digital Picture Processing*, Academic Press, New York, 1976.
- Ruchert, Friedrich, *Grammatik, Poetik, und Rhetorik der Perser*, W. Peitsch, Gotha, 1874.
- Salvini, Roberto, *A History of Western Sculpture*, George Rainbird, Ltd, Londra, 1969.
- Simias, din Rhodos, *Bucolique Grecque*, 4th ed., Editions Ph. LeGrand, Paris, 1953.
- Suppes, Patrick, „Is visual space Euclidean?“, în *Synthese*, 35, 1977.
- Whorf, Benjamin L., *Language, Thought, and Reality*, J.R. Carroll (ed.), MIT Press, Cambridge, 1965.
- Zima, Peter V., *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977.