DISCURS ŞI FIGURĂ. SEMIOTICA MESAJULUI FIGURAL

THEODOR REDLOV

Radiotelevizіunea Română

Semiotica, ştiinţă a semnelor, ce gîndeşte faptele de cultură ca procese de comunicare, reprezintă o modalitate de abordare a fenomenelor şi producţiei culturale ce aduce un spor de rigoare analizei şi interpretării.

Evidenţa patrimoniului cultural naţional este în primul rînd analiză şi nu întîmplător documentele de evidenţă au fost denumite *fişe analitice*.

Cum trebuie analizat, descris şi prezentat un bun cultural constituie tot atîtea întrebări care pot primi răspunsuri variate. Astfel de întrebări şi probleme fac tocmai subiectul prezentei întîlniri.

Tocmai de aceea, voi încerca să prezint, în cele ce urmează, cîteva din reperele şi punctele de vedere, foarte actuale, pe care le pune la dispoziţie semiotica şi care, am încredinţarea că vor putea oferi sugestii celor care încearcă să modernizeze şi să optimizeze sistemul de evidenţă al bunurilor de artă, celor care încearcă să găsească formulele terminologice cele mai adecvate analizei operei de artă.

Semiotica este o metodologie de investigaţie şi descriere care îşi legitimează existenţa distinctă printre orientările metodologice actuale printr-un aport specific şi la înţelegerea artei pe care o studiază ca fapt de comunicare. Astfel, ea pune în evidenţă particularităţile semnificaţiei estetice, specificitatea sintactică şi funcţională a operei (ca mesaj), polisemia, semantica şi decodificarea în comunicarea artistică. Toate acestea oferă, din punct de vedere informaţional, date care, în mod firesc, întregesc şi îmbogăţesc analiza operelor de artă.

Deschidere fără rezerve la o prezenţă sensibilă şi intuire a unui sens global, care cel mai adesea se sustrage explicitărilor, contactul receptiv cu opera de artă este o experienţă intimă, ce ţine de planul trăirilor şi, ca atare, nu se lasă mărturisită şi împărtăşită. Avînd însă tocmai sarcina de a explicita şi împărtăşi, teoria şi critica de artă recurg la reflecţie, care, bizuindu-se pe intuiţie, supune opera unui şir de decupaje şi reasamblări, în speranţa nu de a-i epuiza sensurile şi valenţele într-un inventar complet, ci de a pătrunde cît mai departe în adîncurile ei, printr-un demers logic şi disciplinat, întemeiat pe un corp

coerent de concepte, reguli și principii. Un asemenea demers este și cel oferit de semiologie — știința generală a semnelor, care concepe faptele de cultură ca fenomente de comunicare, de transmitere de mesaje pe bază de coduri. Subsumate semiologiei, există o serie de semiotici ale sistemelor particulare de semne, între care și *semiotica mesajului figural*.

Abordarea semiotică trebuie să țină seama de specificul limbajelor artistice, de caracterul lor *nediscursiv, prezentativ, autoreflexiv* și *ambiguu*. Dacă limbajul verbal înlănțuie cuvintele într-o ordine discretă, liniară, succesivă, opera de artă, înainte de a fi un sistem de semne, este un simbol global, care nu poate fi fragmentat în unități lexicale cu identitate semnificativă independentă de contextul coprezenței lor simultane. Înainte de a fi semn al altui lucru, opera de artă este ea însăși un lucru care ne „face semn", atrăgînd atenția în primul rînd asupra propriei sale forme. (Această autoreflexivitate nu trebuie însă absolutizată, căci altfel s-ar ajunge la anularea comunicării). Neputînd fi separat de forma care îl instaurează, mesajul artistic se deschide, ambiguu, unei serii virtual infinite de lecturi posibile, fiecare lectură oferind doar un decupaj, un profil al sensului ce gravitează ca o nebuloasă de semnificații în jurul nucleului semantic al operei.

Spre deosebire de comunicare verbală curentă, unde cuvîntul nu are putere expresivă în raport cu ceea ce desemnează, substanța sa fonică ștergîndu-se în beneficiul semnificației, semnele artei se află într-un raport de *analogie* și *motivare* față de obiectele la care se referă (aceasta în cazul artei „figurative", cu funcție referențială), iar dacă referentul lipsește (în cazul artei „abstracte", pur expresive), într-un raport de analogie structurală cu ritmicitatea și configurația experienței exprimate. Considerînd cele două fețe ale semnului, semnificantul și semnificatul, vom constata că transparenței și lipsei de interioritate a semnificantului lingvistic, simplu mediator al semnificantului (în comunicarea verbală fără intenție poetică) li se opun *opacitatea* și *demnitatea* semnificantului figural, care împiedică o sesizare instantanee a sensului.

Imanența sensului la semn obligă ochiul să insiste asupra formei și să se lase captat de ea, pentru a i se comunica o energie conținută. Un albastru, bunăoară, are o valoare cromatică și, totodată, un anumit răsunet cinestezic în tonicitatea corporală, un efec aductor, iar acest sens al albastrului se sesizează lent. La fel și în cazul liniilor în scriere, singura valoare a verticalelor, orizontalelor, buclelor și unghiurilor este aceea de elemente distinctive, constituante ale semnificanților scripturali, în vreme ce în opera figurală ele capătă o valoare energetică, obligînd ochiul să zăbovească asupra figurii, să o cerceteze în capacitatea ei de rezonanță corporală și emoțională.

Semnele figurale sînt *iconi* cu dublă funcție semantică : ele *denotă iconic*, prin reproducerea aspectelor vizuale și substituirea celor tactile, obiectele la care se referă și, totodată, *exprimă iconic-conotativ* experiența subiectivă a modului de raportare la spațiu și de resimțire a timpului. Iconicitatea denotativă, referențială, se explică prin analogia dintre modelul de relații construit de elementele grafico-plastice ale semnului și relațiile perceptive pe care le construim în cunoa-

șterea directă și în memorarea obiectelor. Cutare configurație de linii și culori reprezintă cutare obiect; oblicitatea denotă adîncime și mișcare; distorsiunea formei, gradările valorice și cromatice, suprapunerile și ocultările figurilor denotă tridimensionalitate; modulația cromatică denotă comportamentul suprafețelor în funcție de atmosferă, de lumină primită și de cea reflectată. Pe lîngă această funcție referențială (și uneori în lipsa ei) semnele figurale au și o funcție expresivă, întemeiată pe *conotație*: proces de semnificare în care o pereche semnificant-semnificat devine semnificantul unui surplus de sens, ambiguu, inepuizabil. Fie că se referă sau nu la ceva, configurațiile liniare sau cromatice pot avea conotații cum sînt cele de grațios, nervos, aspru, transparent, elastic, sau, ca niște expresii fizionomice, pașnic, prietenos, posomorît, amenințător etc.

Pentru a studia tabloul ca obiect semiotic, se pune problema decupării și articulării lui. Un enunț verbal, se știe, prezintă dubla articulare a unităților semnificative (cuvinte) și a unităților distinctive (foneme), ceea ce asigură comunicării economie de termeni și eficiență. Ar putea fi numit, în limbajul figural, elementele de linie, valoare și culoare *unități distinctive*? Poate că da, avînd însă în vedere deosebirea esențială că numărul lor nu mai este nici finit și ele nu mai sînt guvernate de un sistem de opoziții reglementat cu strictețe de un cod. În procesul realizării operei, aceste elemente devin *infrasemne*, constituente ale *semnelor figurale*, care la rîndul lor, se integrează în *figuri*. Figurile asigură semnelor unitate de integrare și de sens. Ele pot fi numite prin referențiii lor obiectuali, aplicarea releului lingvistic permițînd articularea obiectului figural, care altminteri rămîne un continuu nedecompozabil.

Această decupare în figuri, semne și infrasemne se operează în planul *sintagmatic*, al vecinătăților actuale. Celălalt plan obligatoriu al analizei semiotice privește asocierea virtuală a semnelor în clasele sau seriile din care au fost selectate: este planul *paradigmatic*. Din acest punct de vedere, vom considera opera figurală un *obiect semiotic eterogen*, raportat la mai multe coduri sau paradigme, care conțin nu elemente fixe, ci constante ale unor cîmpuri de variabile. Vom raporta, de exemplu, mesajul figural la codul perspectival al proiecției spațiului tridimensional în planul tabloului (cod al corespondențelor dintre obiectele vizibile dincolo de ecran, într-un spațiu virtual, și urma lor peecran); la clasele liniilor, valorilor și codurile care guvernează funcțiile lor referențială și expresivă; la codul iconografic al corespondențelor între obiectele figurate și anumite texte literare de referință; la codul profund al izomorfismului între structura figurală și dinamica experienței subiective. Receptarea conținutului informativ al mesajului figural presupune așadar un sistem de coduri, începînd de la cel *perceptiv*, pe care se bazează recunoașterea, trecînd prin cel *iconic* (articulat în infrasemne, semne și figuri) și ajungînd la cel *iconografic* — toate valabile însă numai în arta „figurativă". Eliberată de analogia iconică, arta „abstractă" se supune sau codului *matematico-geometric*, sau, în cazul așa-numitei picturi informale, unor coduri *microfizice*, identificate în intimitarea materiei. În fine, dacă vom considera opera ca o structură pe nivele (suporturi fizice — elemente diferențiale pe

axa selecţiei — raporturi sintagmatice — semnificaţi denotaţi — semnificaţi conotaţi — aşteptări ideologice), toate aceste nivele ne vor apărea ca fiind guvernate de aceeaşi schemă structurală, de un sistem omolog de relaţii, care funcţionează ca un cod particular al operei, numit *idiclect*.

Este necesar ca decuparea şi rearticularea semiotică să fie precedată de o analiză structurală a formei semnificante. Stabilind o diagramă a trăsăturilor generale şi a relaţiilor esenţiale, *macrostructura*, vom constata coerenţa ansamblului, repartiţia maselor, convenienţa sectoarelor, armătura axelor, liniile de forţă, tipul de spaţialitate, temele ritmică şi armonică ale operei. Vom analiza apoi dezvoltările ritmice şi armonice în *microstructura* articulaţiilor formei : teme principale şi secundare, game cu tonică şi dominantă. În fine, vom avea în vedere *epistructura* detaliilor şi elementelor secundare : nuanţele modulaţiei şi valoraţiei, particularităţile de tuşă, duct şi textură, distincţii şi pasaje locale. Cercetînd în acest fel configuraţia operei, vom constata, în acelaşi timp, interacţiunea figurilor, existenţa unor *tensiuni perceptuale* care sînt însăşi sursa expresiei. Privirea care insistă va capta motive cum sînt mişcarea şi repausul, fluxul şi refluxul, încordarea şi relaxarea, expansiunea şi contracţia, curgerea şi acumularea, etc. — motive care se regăsesc, deopotrivă, în viaţa psihică, în relaţiile interumane, în procesele naturale. Expresia, încărcătura vitală a operei, se întemeiază pe această *congruenţă a schemelor de tensiuni şi rezolvări*.

Tabloul apare astfel ca un cîmp de acţiune, străbătut de traiectorii care impun privirii anumite trasee. Tocmai această dinamică implicită este ceea ce permite decuparea şi articularea viziunii globale a tabloului, ca spaţiu virtual, într-un *sistem de lecturi*, constituit în *parcursurile privirii*. Semnele care jalonează ecranul pictural ghidează privirea, impunîndu-i obstacole şi devieri, insistenţe şi reveniri, accelerări şi decelerări, potrivit nodurilor de tensiune ş isăgeţilor de direcţie, timpilor tari şi slabi. Sarcina semioticii figuralului este toomai de a analiza articularea timpilor de parcurs, de a stabili modul în care unitatea de viziune este decupată şi articulată prin discursivitatea leoturilor.

În arta reprezentativă, accesul la sens este facilitat de referinţele literar-iconografice şi de analogia iconică. Prin numirea figurilor lanţul flotant al semnificaţiilor se fixează, ceea ce permite identificarea elementelor scenei, în desfăşurarea discursivă a suprafeţei tabloului. Este *nivelul primar lexical* de lizibilitate, întemeiat pe codul analogic-reprezentativ, care maschează distincţia dintre sensul exprimat şi referinţa desemnată. Cînd privirea insistă, cînd figura încetează să mai fie doar imagine şi se opacitează, se deschide polisemic, dincolo de facilităţile recunoaşterii, accedem la *nivelul secundar* de lizibilitate, guvernat de *codul expresiv*. Un exemplu de trecere progresivă de la un nivel la altul îl oferă Mondrian, prin inducerea schemei abstracte din aparenţa obiectului, pînă ce ajunge la definirea unei „limbi" picturale, întemeiată pe echilibrul instabil al verticalelor şi orizontalelor şi al culorilor primare raportate la non-culoare — expresie a forţelor contrare atotstăpînitoare, masculinul şi femininul, echilibrate liniştitor într-o puritate imaterială. La Kandinsky, bunăoară, structurile elementare ale semnificaţiei picturale, pe care se întemeiază codul expresiv, trebuie căutate

în acele „cuante optico-afective", elemente de culoare-formă răspunzînd emoţiilor pentru care artistul căuta un fel de sistem de notaţie muzicală.

Multiplicînd analizele de acest fel, după stabilirea conceptelor şi a principiilor operatorii, se va putea clădi o teorie a artei care să legitimeze o pertinentă şi eficientă descriere interpretativă de profunzime, permiţînd ca patrimoniul operelor de artă să fie nu numai cunoscut din exterior, inventariat şi clasat după criterii istorice, iconografice şi cel mult morfologice, dar şi valorificat în raport cu conştiinţa noastră, căreia îi aparţine cu adevărat.

DISCOURS ET FIGURE. ESSAI D'UNE ANALYSE SÉMIOTIQUE DU MESSAGE

RÉSUMÉ

L'approche sémiotique de l'œuvre d'art nous oblige tout d'abord à considérer son langage dans sa spécificité estéthique. C'est un langage *non-discursif* et présentatif, qui émet un message *autoréflexif*, ambigu dont les signes sont *motivés* par une *analogie iconique*. *L'opacité* et *l'épaisseur* des signifiants figuraux leur confèrent une valeur énergétique qui détermine l'immanence du sens au sensible. Du point de vue sémantique, les signes figuraux ont une double fonction : elles *dénotent iconiquement* en reproduisant les aspects visuels et en substituant les aspects tactiles des objets, et elles *expriment par connotation iconique* l'expérience subjective de l'espace et du temps. En tant qu'objet sémiotique on peut soumettre l'oeuvre d'art, le tableau par exemple, à une triple articulation : les *signes figuraux* sont composés d'infra-signes (une sorte d'unités distinctives dont le nombre n'est pas fini et qui ne se soumettent pas aux rigueurs d'un code qui réglerait leurs oppositions), et à leur tour, ces signes s'articulent en figures qu'on peut nommer par leurs référents objectifs. Nous considérons que le découpage et l'articulation sémiotique doivent être précédés par une analyse structurale de la forme figurale signifiante, ce qui revèlèra un schéma des tensions perceptuelles qui animent le tableau. Ces tensions sont la source de toute expression. Ainsi le tableau nous apparait comme un champ d'action où le regard est obligé de parcourir certains trajets. Cette dynamique secrète nous permet un découpage et une articulation de la vision globale du tableau. Les parcours du regard se traduisent en discours qui construisent un systéme de lectures, en partant du premier niveau, celui lexical, de lisibilité, fondé sur l'analogie iconique jusqu'au niveau profond gouverné par le code expressif.