Umberto Eco și „efectul de real” în cultură

Monica SPIRIDON*

Keywords: *sense, reference, iconic sign, conventionality, cognitive patterns, art, illusion*

1. Realul în instanța semioticii

> Semiotica se ocupă de orice poate fi considerat drept semn. Un semn este orice entitate care poate să fie considerată înlocuitorul a altceva decât sine însuși. Acest altceva nu trebuie în mod necesar să existe sau să se afle undeva în momentul când semnificantul îl reprezintă. De unde rezultă că, în principiu, *semiotica este o disciplină care studiază orice poate fi folosit ca să mințim* (Eco 1982: 18).

Pentru a fi înțeles cum se cuvine, citatul de mai sus din *Tratatul de semiotică* al lui Umberto Eco se cuvine proiectat într-un anumit orizont de reflexie. Punând semnele inventate de om în ecuație cu Realitatea, Eco aduce în instanță reputația primelor de a fi „despre ceva anume”, ca și pe cea a discursului cu privire la semne. Una dintre misiunile semioticii, revine Umberto Eco la subiect cu altă ocazie, este „să spună dacă și cum anume folosim semne pentru a ne referi la ceva” (Eco 2010: 20). În orizonturi concentrice din ce în ce mai ample, dezbaterea inaugurată de Eco în *Tratatul său de semiotică* vizează vocația și, mai ales, pretenția creațiilor noastre culturale (formulată foarte răspicat în anumite epoci) de a reprezenta lumea sau de a o lua drept reper. După cum știm cu toții, momentele în care creația (indiferent de substanța ei discursivă) a admis neted că nu intenționează să se refere la lume, că se dezinteresează total de ea sau ca, la rigoare, o sfidează sunt rare și, de aceea, pe traseul devenirii sale istorice ele par mai curând accidentale.

La o lectură atentă, pasajul-cheie reprodus în deschidere pare a concepe definiția semnului împotriva curentului, contrariind convingerea simțului comun că între semn și lume există o relație ombilicală de nezdruncinat, făcând din substanța ontologică a celei de a doua rațiunea de existență și cauza ultima a celui dintâi.

Ce ne sugerează Eco, de fapt? Că semnificația oricărui semn este independența de prezența factuală a obiectelor sau a stărilor lumii la care se referă el. Că Realul nu este o instanță de verificare a sensului și că, prin urmare, ecuația *adevarat-fals* este neavenită în semiotică. Că viețuim mult mai mult într-o lume de semne și mult mai puțin decât credem într-o lume naturală, de „obiecte”, cu care putem lua contact în mod direct. În fine, că limbajul se poate dispensa de lume, funcționând ca un instrument al emancipării omului față de real.

* Universitatea din Bucureşti, România.

„Philologica Jassyensia”, an XIII, nr. 1 (25), 2017, p. 233–242

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)

Nu exagerăm prea mult afirmând că exemplele pe care Eco le furnizează în *Tratat*, ca şi cele pe care le putem convoca rapid, mergând pe aceeaşi linie, dau pur şi simplu Referentul pe uşă afară din perimetrul semioticii.

Orbii din naştere, pentru care realitatea e parţial lipsită de substanţă ontologică, pot comunica între ei şi cu noi despre diverse aspecte ale unei realităţi absente, în raport cu care nu dispun de nici o instanţă de verificare.

Există o listă considerabilă de semne, familiare tuturor, dar lipsite de corespondent în realitate – inorogii/licornele, sirenele, faunii sau zmeii, citând absolut la întâmplare – ca şi o sumă de realităţi inaccesibile în mod curent sau, pur şi simplu, nefamiliare pentru unii dintre noi. Am ştiut şi am comunicat despre cascada Niagara cu mult înainte de a o fi văzut şi de a mi se fi părut relativ „nesemnificativă" în raport cu referentul ei, imaginat anterior. Îmi sunt cunoscute o sumă de păsări – ca pupăza, privighetoarea sau ciocârlia – despre care doar am citit şi despre care comunic, fără să le fi văzut vreodată sau de copaci şi de vieţuitoare exotice a căror unică „realitate" se găseşte în continuare în perimetrul informaţiei mele verbale etc.

În societatea comunicării generalizate şi a unor uluitoare tehnologii de informaţie, ceea ce numim în mod curent Realitate este preponderent construită mediatic: nu ne prea sinchisim de prezenţa sau de absenţa ei şi cu atât mai puţin de adevărul sensurilor colportate despre ea. În chiar termenii lui Eco, trăim într-un univers de lucruri neverificabile empiric nici „cu luneta" – o metaforă pe care a folosit-o frecvent în ultima parte a vieţii, cu privire la „percepţiile" noastre.

Dar dacă semioticianul italian a dat cu adevărat referentul afară pe uşă, în mod sigur l-a reprimit înapoi pe fereastră. De ce? Răspunsul la această întrebare aduce în mod obligatoriu în prim plan o temă milenară de reflexie: aşa numitul mit platonic al limbajului originar adecvat. Ca să ne plasăm pe o *terra ferma* în această privinţă, să pornim de la textul-sursă al acestui mit, dialogul lui Platon *Cratylos sau despre dreapta potrivire a numelor* (Platon 1978: 251–331). Un dialog sub semnul căruia – în mod justificat sau nu – se aduce în mod curent în instanţă un patrimoniu mitologic secular, tratând despre o vârstă de aur a originilor, în care limbajul va fi semănat cu lucrurile. La rădacina acestui capital european de mitologie se află convingerea că limbajul are o afinitate de ultimă instanţă cu lumea, nu poate fi total rupt de ea şi construit în mod artificial prin simpla convenţie: o ipoteză esenţială pentru om, stipulând existenţa unui anumit echilibru între natural şi creat.

Dialogul platonic pune în scenă o masă rotundă sau, dacă preferăm un tribunal, girat de competenţa şi de autoritatea moderatorului sau a judecatorului Socrate, unde se află în discuţie o chestiune majoră: dacă există sau nu o legătură naturală între cuvinte şi lucruri. La urma urmei, privită dintr-o anumită perspectivă, întreaga devenire a culturii pune în cauză în cele mai neaşteptate forme exact problema-cheie a „naturalităţii" sau a „artificiului" creatului.

Cu privire la tema în instanţă se pronunţă rând pe rând, stimulaţi sau mai degrabă instigaţi strategic de Socrate, doi avocaţi (sau două „părţi"). Unul dintre aceştia – e vorba de Cratylos – apără ipoteza potrivirii „naturale" între lucruri şi numele lor, care le-a fost atribuit în mod just(ificat), adecvat (de către un vorbitor primordial a cărui existenţă Platon o stipulează axiomatic, graţie unei metafore epistemologice: *Onomaturgul*). Celălalt se situează polar susţinând că, dimpotrivă, numele nu au nici o altă legătură cu realitatea la care trimit în afara contractului

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)

instituit între vorbitori. Ambele părți își susțin cauza cu o abundență de exemple, în timp ce Socrate menține temperatura dezbaterii, încurajându-i când pe unul, când pe celălalt. În finalul dialogului, el trage concluziile – în mod evident, în numele lui Platon însuși – într-un pasaj care, din diverse motive, merită reprodus integral. Iată-l:

> Mie însumi îmi place ca numele să fie, pe cât cu putință, asemănătoare lucrurilor, dar mă tem, așa cum o spunea Hermogene, că această străduință de asemănare să nu fie tare anevoioasă până la urmă și astfel să fim nevoiți să recurgem, pentru a lămuri dreapta potrivire a numelor, la acel mijloc grosolan care este convenția (Platon 1978: 324).

Două teme majore domină acest pasaj, pe cât de concis tot pe atât de elocvent, care, în decursul veacurilor ce au urmat, a fost interpretat în direcții opuse.

Prima este, fără îndoială, „*Tema convenției"* – ceea ce Saussure va numi mult mai târziu, cu un termen lunecos și ambiguu, *arbitrarul semnului lingvistic* (Saussure 1971: 100). Dacă printr-un salt prin tunelul timpului Saussure ar fi putut să i se înfățișeze lui Socrate, probabil că l-ar fi susținut pe Hermogene. (Poate chiar și în exagerările sale demonstrative, din care reiese clar că pentru adversarul lui Cratylos limba perfectă s-ar baza pe… liberul arbitru). Socrate admite răspicat necesitatea și inevitabilul convenției, deși nu ezită să obiecteze tot atât de clar împotriva constrângerilor sale: „acel mijloc grosolan".

Cea de-a doua poate fi numită „*Tema nostalgiei*". Mai precis, este vorba despre nostalgia insului față de posibilitatea strict utopică a unei armonii consubstanțiale între lume și cuvintele noastre. Formula „mie mi-ar plăcea", cu care își începe Socrate discursul, nu lasă nici o umbră de îndoială în această privință. În cazul în care căutăm și pentru această a doua temă o metaforă vie în timpurile noastre, nu e greu să vedem că e vorba despre *Insul comun*, *Monsieur tout le monde*, *Mr. Everybody* – ca să-l citățm pe Mallarme (Genette 1976: 15) –, gata s-o apere în orice moment, la fel ca țăranca franceză dintr-un canton elvețian, convinsă că vocabula *table* întrebuințată de ea evoca sugestiv „o suprafață plană așezată pe patru picioare" (Genette 1976: 9): o masă.

În ceea ce-l privește pe Socrate, acesta expune ipoteza lui Platon care, cum spuneam, a fost răstălmăcită în epoci culturale emfatic marcate de nostalgia naturalității. În această nostalgie trebuie căutată rădăcina încrederii romantice în așa numita *Proto-Limbă* (*Ur – Sprache*), limba originară, care ar fi semănat cu lucrurile înainte de a aluneca pe panta devenirii istorice, convenționalizându-se progresiv prin uzură, până la a ne parveni în forma sa modernă, coruptă, handicapată. Gerard Genette descriptează aceeași ipoteză a decăderii prin întrebuințare istorică în expresia *le defaut des langues* [‘handicapul limbilor'] pe care o folosește Mallarme ca să se refere la starea contemporană a limbajului, care ar putea fi cumva compensată doar de expresia poetică (Genette 1976: 35). Tot din nostalgie se nutrește un întreg spectru de mișcări, curente, programe, opțiuni și rețete individuale de creație cu veleități pe care le putem eticheta global – și, desigur, simplificator – drept „realiste", când nu în mod tranșant „naturaliste".

Să nu alunecăm grăbit peste contrastul dintre acestea și atâtea altele, netulburate de „răul necesar" al convenției. Să zicem, teatrul epocii elisabethane, unde în cutare piesă de Shakespeare un personaj se așază pe scenă, pretinzând în

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)

asentimentul celorlalți și cu avizul favorabil al publicului, să treacă drept un zid; sau teatrul clasic francez, în care regula absolut nefirească a celor trei unități, justificată de necesități mai degrabă tehnice, a putut fi acceptată o vreme de public drept o normă stând de pază la ușa conformității universului reprezentat cu realul.

Se cuvine, deci, să remarcăm că formula „mitul platonic" al limbajului originar adecvat e neavenită, datorându-se, probabil, titlului dat de autor acestui dialog socratic.

E indispensabil, însă, să ne mai punem încă o întrebare: cine anume joacă în timpurile contemporane „rolul" lui Socrate? Printre câteva alte personaje posibile, îl prefer pe Charles Saunders Peirce. În tentativa sa de a îndulci sau de a compensa convenționalul, Omul creează o categorie aparte de semne care întreține iluzia *asemănării* lor cu lumea. Hermogene/Saussure le trece total cu vederea, pe când Socrate/Peirce – pornind de la o sugestie a lui Charles Morris – le numește „iconice".

Se cuvine să descifrăm în ele expresia unei veritabile culpabilități a Omului față de caracterul nenatural, convențional al culturii.

2. Asemănare, interpretare, repezentare

Spre disconfortul semioticienilor, asemănarea este o arie culturală extrem de vastă, eclectică și, mai ales, selectivă: ceva seamănă cu altceva numai în anumite privințe. În consecință, asemănarea este stabilită în funcție de criterii și de repere. Eco este de părere că:

> din punctul de vedere și în contextul potrivit, orice poate semăna cu orice, până la acel faimos tablou pictat în negru care trebuie citit astfel: „Pisică neagră într-o noapte fără lumină" (Eco 2010: 365).

Într-o comunitate culturală particulară, pentru stabilirea asemănării sunt luate în considerație doar anumite repere, pe când altele sunt eliminate. În măsura în care ne însușim în școală regulile geometrice ale reducerii la scară și ale proiecției în spațiu a unor corpuri de mărimi diferite, noi admitem că piramidele egiptene și reproducerile lor din carton, pentru uz didactic, sunt asemănătoare.

Lucrurile stau cu totul altfel pentru copiii sub o anumită vârstă, care nu cunosc aceste reguli. Pentru ei, cuplul polar de repere *mare/mic* are o semnificație covârșitoare. Copiilor li se semnalează frecvent deosebirea dintre „cei mari" și „cei mici", li se atrage atenția să fie respectuoși cu „cei mari" sau li se notifică ce anume nu este recomandabil, potrivit sau sănătos pentru „cei mici". (Se întâmplă să cunosc pe cineva, care o bună parte din prima copilărie și-a închipuit că există două categorii distincte de ființe, care se nasc, trăiesc și mor ca atare: *oamenii mari* și *oamenii mici*). Prin urmare, „din punctul de vedere" al copilului, *piramidele egiptene nu seamănă cu reproducerile lor din carton, fiindcă sunt cu mult mai mari decât ele.*

Dificultăți similare întâmpină colectivitățile primitive neinstruite în privința hărților sau a planurilor urbane, în mod evident cu mult mai mici decât realitatea pe care pretind că o reprezintă. Nouă, educația școlară ne-a dezvăluit de timpuriu regulile conform cărora acestea trebuie considerate asemănătoare cu realitatea spre

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)

care trimit[1]. Este interesant de amintit că hărțile și planurile urbane au fost timp îndelungat *evaluări și interpretări* ale realității, nu neapărat și nu în primul rând *descrieri* ale ei. Mercator a fost cel care a inaugurat seria reprezentărilor pretins „iconice" ale unei Europe mai mari decât era ea în realitate. Criteriul raportării la realitate al proiecțiilor lui cartografice era, de fapt, *importanța geo-politică* a continentului și, deci, *mărimea* sa era reprezentată imagistic în termeni comparativi și ideologici.

În realitatea curentă, modul în care percepem și reprezentăm asemănarea nu este dictat – cum se crede – de conformitatea cu lumea, ci de un „ghid perceptiv" pe care Eco îl numeste „tip cognitiv" sau „schemă cognitivă":

> Posedăm un tip cognitiv al Lunii și trebuie să fie foarte complex. Într-adevăr, o recunoaștem pe cer fie că ea apare întreagă, fie că răsare din ea doar o seceră, fie că se arată roșie sau galbenă ca o mămăligă, chiar și când e acoperită de nori și o ghicim după lumina pe care o împrăștie. Faptul că este și sferică și că, chiar dacă îi vedem numai o față, ea mai are și o altă parte pe care n-o vedem și n-am văzut-o niciodată, face parte dintr-un conținut molar mai complex (Eco 2010: 315).

Un exemplu interesant în materie este menționat episodic în autobiografia lui Marin Preda, *Viața ca o pradă*. Un țăran din satul său natal, Siliștea-Gumești, merge pentru întâia oară la grădina zoologică și are ocazia să vadă diverse animale exotice. Nu-l tulbură întâlnirea în premieră cu leul, nici cu tigrul sau cu zebra, însă când dă cu ochii de girafă face o declarație surprinzătoare și plină de semnificații: „Asta *este* ceva care *nu există*". Deși cele două verbe se bat cap în cap, cultural vorbind, logica enunțului său e imbatabilă. Raportată la prima afirmație – că girafa „este" – expresia „*nu există*" trebuie interpretată așa: „*care nu există în repertoriul meu de scheme cognitive*". Spre deosebire, să zicem, de zebră (evocată în atâtea ocazii de sintagma „dungat ca o zebră"), de tigru (cine n-a văzut sau nu are o pisică tigrată și numită Tigra sau Tigruța?), în fine, chiar de leu, girafa nu poate fi redusă de țăran la nimic cunoscut. Ce îi lipsește vizitatorului rural al grădinii zoologice este *schema cognitivă* potrivită, care să-i medieze perceperea girafei.

Incidentul acesta ne amintește că încă din arta medievală europeană, animalele exotice erau reprezentate conform unui număr destul de limitat de scheme cognitive, împrumutate în mod curent din heraldică și consacrate de universul câtorva artiști faimoși. Rinocerul, de pildă, era prezentat ca solzos, fiindcă astfel se fixase imaginea sa în pictura lui Durer, care uza la rândul său de un prototip cultural:

> Iată de ce se preferaseră tehnicile iconografice datorită cărora (ca să recurgem la clasicul exemplu al lui Gombrich) rinocerul lui Durer prezenta solzi în virtutea unui tip cultural (Eco 2010: 325).

Mai mult decât atât, confruntarea relativ târzie a pictorilor cu un rinocer adevărat nu are drept urmare modificarea schemei cognitive a acestuia, de uz curent în pictură. Eco ne semnalează că, în mod paradoxal, confruntarea semnului cu realitatea naturală – leul, rinocerul etc. – n-a condus niciodată la mutații în reprezentarea artistică a acestora. În construcția iconului, nu *realul* este esențial, ci

[1] În producerea și recunoașterea lor „intră în joc convenții grafice, reguli proporționale, tehnici de proiecție (Eco 2010: 318).

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)

diversele *tradiții de reprezentare* preexistente, care se interpun între real și semn, asumând rolul de scheme cognitive mediatoare, furnizate de colectivitatea în care trăim.

Asemănarea picturală, de pe terenul căreia am spicuit mai sus doar un exemplu, se constituie în semiotică într-un capitol în sine. De ce? Fiindcă, în principiu, credităm semnele vizuale cu o vocație privilegiată de asemănare în raport cu altele, în primul rând în raport cu cele verbale. În efortul său de a evalua iconicitatea și de a o plasa la justa distanță dintre realitate și sens, Eco îi consacră o pondere aparte în scrierile sale, însă este evident că busola sa în materie i-o procura E.H. Gombrich și volumul său de referință *Artă și iluzie* (Gombrich 1973), în care autorul adoptă o perspectivă integratoare, semiotică, mai amplă decât cea curentă în istoria artei. Este și motivul pentru care, încercând să circumscrie cât mai precis semnul pictural „iconic", Gombrich se depărtează progresiv de obiectul artistic, orientându-se mai curând către caricatură sau către produsele industriilor culturale de masă.

Cartea – o lectură fermecătoare și pentru un nespecialist – trădează din plin formația vieneză de semantician, prezentă în profilul profesional al lui Gombrich. Este important de semnalat acest lucru fiindcă, pe traseul evoluției sale ulterioare, numitul istoric de artă – un specialist foarte disputat – și-a amendat o parte dintre ipoteze, de cele mai multe ori exact pe acelea care rimează cu speculația lui Eco. În *Artă și iluzie*, însă, împotriva așteptărilor „naturaliste" ale insului comun privind vizualul, autorul aduce argumente solide în favoarea ipotezei convenționaliste cu privire la semn[2].

În instituirea asemănării, survine, deci, în grade diferite un proces de interpretare. Practic, între noi și lume se interpun cultura și grilele ei, insul interpretant și colectivitatea sa. Recunoaștem drept conform cu natura și notăm prin semne grafice – etichetate drept „iconice" – exact ce am fost învățați să acceptăm ca natural. Reperele de recunoaştere ale naturalității rămân, însă, valabile numai într-un context istoric dat. Ca și cele arbitrare, semnele care ne creează iluzia asemănării funcționează în baza unor reguli și convenții.

3. Semn, simbolism, iconicitate

Orice dezbatere privind poziția lui Eco față de semnele numite iconice – născute din nostalgia naturalității și menite să compenseze răul necesar al convenției – convoacă automat la rampă un forum din care neapărat fac parte semioticieni – Charles William Morris și Charles Sanders Peirce – ca și teoreticieni ai artei – E.H. Gombrich și Erwin Panofsky. O galaxie de recenzenți și de comentatori, pe care nu putem să-i trecem cu vederea, gravitează în jurul scrierilor lor, completând spectrul nuanțelor și, uneori, punând accente fundamentale. Unul dintre aceștia țintește către cei patru deodată, pentru a face acceptată o afirmație tranșantă ca cea următoare:

> Cu greu am putea califica o imagine drept pur iconică. Ceea ce numim istoria vederii este în realitate istoria unui proces de învățare, grație căruia un public socialmente coerent a fost instruit de către artist să reacționeze într-un mod particular față de anumite semne[3].

[2] Vezi și comentariile lui W.J.T. Mitchell, "What Is an Image?", în *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, 1984, *Image/Imago/Imagination*, p. 524–525.

[3] "There is hardly an image that is purely iconic. What has been called the history of seeing is really the history of a learning process through which a socially coherent public was trained by the artist to

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)

Semnele recunoscute de noi drept iconice nu se raportează în mod nemijlocit la referent și la experiența noastră perceptivă legată de el, ci mai degrabă la tot ce știam deja despre el din cultură: „Toate picturile, după cum a spus Wolfflin, datorează altor picturi mai mult decât datorează observației directe" (Gombrich 1973: 37). Ca să dea seama în mod analitic de acest proces, Umberto Eco brevetează categoria de „cod de recunoaștere", desemnând regulile conform cărora o formă este încărcată cu sens prin raportare la o serie de variabile precum repertoriu, convenții sau context (Eco 1982: 271).

Simplificând enorm ipoteza lui Eco, semnele sunt „conforme cu realitatea" numai în măsura în care se pliază codurilor de recunoaștere ale unui context anumit. Mai mult decât atât, dacă într-o tentativă de maximă apropiere față de realitate un artist încearcă să modifice codurile (reperele) de recunoaștere care furnizează producției sale culturale garanții de naturalitate într-o epocă aparte, publicul îi respinge creația percepând-o ca „nenaturală". În procesul de semnificare, confruntarea cu însuși realul și implicit aplicarea etalonului *adevărat-fals* conduc la eșec. *Wivenhoe Park*, tablou binecunoscut al lui Constable, este un exemplu elocvent din istoria picturii comentat pe larg de Gombrich.

Pictura a fost comisionată de proprietarul unui domeniu nobiliar (una dintre numeroasele rezidenţe cu grădină, care au fost vreme îndelungată ținta unor tururi tradiționale în Marea Britanie), pe care dorea să-l fixeze astfel în memoria publică. Conștient de iminenta confruntare a picturii sale cu Realul, Constable s-a lansat într-un proces îndelungat și anevoios de studiu și de căutări tehnice, legate printre altele de propagarea luminii și de mijloacele adecvate de reprezentare a realului pe pânză (Gombrich 1973: 454). În efortul său către „realism", pictorul a alterat fatalmente „codurile de recunoaștere" uzuale în pictura vremii. Nepregătit (prin instrucție sau prin experiența culturală) să vadă natura în termenii lui Constable, publicul a respins tabloul, găsindu-l neconform cu modelul său real (Gombrich 1973: 461).

Dat fiind că semnul iconic reproduce anumite condiții ale percepției obiectelor abia după ce acestea au fost selectate – conform unor coduri de recunoaștere – și notate conform convențiilor în uz, niciodată nu putem separa net ceea ce vedem de ceea ce știm. La o vârstă care nu le permite încă să distingă convenția de percepția directă, copiii desenează adesea o mașină văzută din lateral cu toate cele patru roți. Pablo Picaso nu pare să procedeze altfel în două dintre portretele uneia dintre soțiile sale, fotografa Dora Maar, sau în portretul fiicei sale, Maya. În cele trei picturi în chestiune, ambele modele au câte doi ochi, deși sunt reprezentate din profil. Traducând în termenii semiotici, pictorul ne arată concomitent *ce vede și ce știe*, încercând să tulbure sau chiar să conteste așa numitul „efect de real", mutând centrul de greutate al picturii sale într-un plan diferit de acesta.

Mai rămâne să ne punem, totuși, o întrebare: de ce ne agățăm la urma urmei de codurile culturale de recunoaștere, luându-le drept garant al conformității reprezentărilor noastre cu lumea?

Există în această privință o explicație ultimă, ținând de modul în care omul asimilează noutatea. Sau altfel spus, de relativa incapacitate a speciei noastre de a

respond în a certain manner to certain signs" – Richard Woodfield, "Ernst Gombrich: Iconology and the linguistics of the image" – *Journal of Art Historiography*, 5, 2011, p. 11–13.

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)

percepe și de a procesa o informație nouă într-o cantitate excesivă, nemaipomenind de noul absolut. Ceea ce ne este total necunoscut ne este practic imperceptibil. În condițiile date, deja cunoscutul – în cazul în speță al reprezentării artistice convențiile uzuale – sunt compensatoare și securizante.

Privită de sus, istoria seculară a receptării artei dă frecvent seama de asta: respingerea tranșantă a impresioniștilor de către cei care, fără dioptriile convenționale adecvate, n-au văzut în producțiile lor decât pete de culoare pe pânză; receptarea ultragiată și exclamativă de către public a Fauviștilor („Mon Dieu, c'est des fauves!"). Făcând un salt în Viena muzicală de la finele secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, când era confruntat cu structuri compoziționale simfonice care se întreceau în noutate, publicul, alminteri instruit al vremii, s-a plictisit la culme sau a adormit câteodată în timpul reprezentației (un tip de reacție la stresul noutății, semnalat în mod curent de psihologi).

Pe traseul secular al acestui echilibru, securizant pentru public, între deja cunoscutul convențional și inovația cu măsură, există, totuși, o excepție: vârful de lance al Modernismului, numit Avangardă, un program de creație care s-a dezinteresat în mod explicit de aprehensiunile publicului său potențial (atunci când nu l-a trimis de-a dreptul la plimbare). Ridicând Noul absolut la rangul de valoare și de normă, creatorii avangardiști au sfidat convențiile mediatoare, devenind proprii lor receptori și (auto)ratificându-și eșecul.

O astfel de excepție sau de deviere – sancționată destul de prompt de așa-numitul Postmodernism, care joacă totul sau aproape totul pe cartea deja cunoscutului – nu face decât să reliefeze, să scoată pregnant în lumină, oscilațiile ciclice ale reprezentării culturale a lumii. De o parte, vârste culturale de orientare net „iluzionistă", predispuse să vopsească totul „natural", să glorifice „asemănarea", mascându-i abil convențiile și reușind la urma urmei să instituie una dintre cele mai autoritare și mai inclemente norme artistice: *convenția naturalității*. De cealaltă parte, epoci în care o anume dinamică a științei, o serie de deschideri filosofice neașteptate sau de circumstanțe sociale fac posibilă etalarea fără rezerve a arsenalului convențional al creației.

> Am văzut, conchide Gombrich în finalul cărții sale, că cel dintâi tablou nu urmărea asemănarea. Doar puține civilizații au realizat fie și numai trecerea de la creație la ajustare [adaptarea la natură] și numai acolo unde imaginea a fost dezvoltată până la un anumit grad de articulare. S-a produs acel proces sistematic al comparării, care a avut drept rezultat arta iluzionistă (Gombrich 1973: 372–373).

4. În loc de concluzii. Deziderate, posibilități, efecte de real

Ajungând tot mai aproape de palierul vârstei noastre culturale, nu putem ignora faptul că unele dintre noile tehnologii de creație culturală din era comunicării generalizate sunt creditate în mod curent cu capacitatea de a restaura demnitatea obiectului, a naturalității, a lumii, în raport cu sensul. Altfel spus, noilor tehnologii – fotografia, cinematograful, anumite formate televizate (transmisiile în direct, *reality showul*) – pare să le revină sarcina de a împlini deziderатul milenar, până acum irealizabil, al legăturii directe, nemediate a semnului cu referentul.

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)

În ceea ce le privește pe acestea, Umberto Eco are o poziție ezitantă. Pe de o parte, stipulează că imaginile „televizive", ca și fotografia sau cinematograful trebuie numite medii „para-speculare", în măsura în care, teoretic, imaginea de pe ecranul televizorului nu este semnul a altceva decât sine [ca și în cazul imaginii din oglindă, n.n. – M.S.], ci este *imaginea para-specular*ă, înțeleasă de observator cu încrederea care se acordă imaginii speculare (Eco 2010: 347).

Pe de altă parte, însă, tot el se arată perfect conștient de „strategiile interpretative" care intră în joc în imaginea televizată, chiar și numai prin mișcările camerei și prin punerea în scenă a realității, implicând complicate procese cerebrale, în pofida valorii de adevăr, care îi este recunoscută [Eco 2010: 347–348].

Dezideratele noastre asumă un rol capital în generarea celor mai sofisticate „efecte de real", chiar dacă pentru asta mințim[4], chiar și știind că mințim, cum fac îndeobște creatorii:

> Mincinoși prin vocație – ne avertizează Eco –, ei par a fi nu atât cei care spun cum este ființa, ci și cei care adesea își permit (și ne permit) să-i negăm rezistențele – deoarece pentru ei țestoasele pot zbura și pot apărea până și ființe care să se sustragă morții. Dar discursul lor, spunându-ne adesea că sunt posibile până și *imposibilia*, ne pune în fața lipsei de moderare a dorinței noastre (Eco 2010: 61).

În numele unor astfel de deziderate irealizabile, Eco menține referentul printre reperele creației de sens, după ce face o analiză strânsă și o critică lucidă a *efectelor de real* întreținute de semnul iconic în discursul semiotic O face probabil și în numele sentimentului de culpabilitate al speciei față de artificialitatea funciară a producțiiilor sale culturale.

Așa cum remarcase memorabil Kant, prelungit în ecou de Foucault, omul este un hibrid paradoxal: empiric și transcendental totodată, jumătate ceva și jumătate altceva. Partea din om care aparține naturii se dovedește responsabilă pentru tentația eternă a creatorilor de a disimula artificiul creațiilor lor, mimând și, uneori, concurând, grație unor strategii subtile, naturalul. La rândul său, cealaltă parte își rezervă totdeauna dreptul la un mod de ființare și de expresie proprie, care să o diferențieze radical de natură.

Bibliografie

Eco 1982: Umberto Eco, *Tratat de semiotică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
Eco 2010: Umberto Eco, *Kant și ornitorincul*, ediția a II-a, Iași, Polirom.
Genette 1976: Gerard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Editions du Seuil.
Gombrich 1963: Ernst H. Gombrich, "Meditations on the Hobby Horse", în *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon.
Gombrich 1973: Ernst H. Gombrich, *Artă și iluzie*, București, Editura Meridiane.
Mitchell 1984: W.J.T. Mitchell, "What Is an Image?", în *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, 1984, *Image/Imago/Imagination*, p. 503-537.
Morris 1946: Charles W. Morris, *Sign, Language and Behaviour*, Prentice Hall, Englewood Cliffs.
Morris 1971: Charles W. Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, The Hague

[4] „Semnul poate fi folosit pentru a minți sau pentru a afirma eronat (chiar și de bună credință) ceea ce nu este cazul" (Eco 2010: 341).

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)

Panofsky 1955: Erwin Panofsky, *Meaning în the Visual Art, Papers in and on Art History*, Double Day, Garden City N.Y.
Platon 1978: Platon, "Cratylos sau despre dreapta potrivire a numelor", în *Opere*, vol. III, Bucureşti, Editura Enciclopedică, p. 251–331.
Peirce 1978: Charles Saunders Peirce, *Ecrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Editions du Seuil.
Saussure 1971: Ferdinand de Saussure, *Traité de linguistique générale*, Paris, Payot.

Umberto Eco and "The Effect of Reality" in Culture

From a semiotic point of view, this study looks at the seminal issue of philosophical, aesthetic and linguistic reflection: the relationship between reality and cultural production and the resulting temptation for art to disguise convention from its consumer behind strong alibis of "naturalness". Following în the footsteps of Charles Saunders Peirce and Umberto Eco, it goes on to cross-examine the inadequacy of reference and of truth as aesthetic criteria, on the one hand, and the validity of the so called semiotic triangle, including of the referent among the benchmarks of the sign, on the other. It combines a diachronic approach to the distrust of cultural convention, which has varied across different historical periods, with a review of some modern forms of "iconic" (mostly visual) representations. The latter are clear examples of the utopian confidence of the common sense, în a "natural" grounding of artefacts, as well as în the relationship of analogy between culture and the world.

BDD-A26409 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:47 UTC)