

RELAȚIILE DE ANALOGIE ȘI RECUNOAȘTEREA SEMNLUI ICONIC

Andrei PERCIUN, *cercetător științific,*
Institutul Integrare Europeană și Științe Politice al AȘM

Summary

The article's thesis is that the totality of cultural expectations show a reverse continuity of the semiotic interpretation, by predicting, judging and assessing the quality of a sign not by its referent but starting from the norms imposed by a convention. The convention, together with the artifice of codified expectations, presents itself as a warrant needed to establish if a thing or a sign is valid or not.

Problema condiționării semnului iconic este prezentată de o explica-re convențională și, totodată, de o explica-re analogică ce privește percepere-a și recunoașterea lui. În articolul *Convenționalitatea semnului iconic în concepția lui Umberto Eco*¹ am analizat aspectul convențional al semnului iconic și am descris concepția lui Eco ce se referă la definirea iconicității ca consecință a unei motivări culturale ce predispune către recunoașterea semnului, reieșind din selectarea anumitor însușirea pertinente.

Totalitatea așteptărilor culturale dezvăluie o continuitate inversă a demersului semiotic, anticipând, judecând și apreciind calitatea unui semn nu după referentul său, ci după normele impuse de o convenție. Convenția împreună cu artificiul așteptărilor codificate se prezintă ca un garant pentru a stabili dacă un lucru sau un semn este valabil sau nu.

Despre aceeași răsturnare ce are loc între denotat și semnificat ne vorbește și Thomas Sebeok: „... să presupunem că un personaj contemporan renumit, să zicem Papa, îmi este cunoscut – așa cum le și este majorității catolicilor – doar după fotografia lui sau după altă reprezentare plastică, dar că, într-o bună zi, ajung să-l văd în carne și oase; cu acel prilej, Papa în carne și oase ar deveni pentru mine „semnul iconic” în raport cu imaginea sa de mult familiară, denotatul său fotografic sau litografic.” [1, p. 75] Urmărim o osmoză semiotică, despre care am menționat deja, și anume pansemnificarea, unde orice și oricine semnifică și poate devine semn al altui semn. În exemplul lui Sebeok îl avem pe denotatul lui Papa (persoana fizică), care devine semn iconic al imaginii sale percepută cronologic mai devreme decât însăși persoana sa. Demersul semiotic, în așa mod, este scutit de ireversibila direcționare platonice către un ultim denotat spre care totul provine și în

¹ Perciun Andrei, *Convenționalitatea semnului iconic în concepția lui Umberto Eco*. În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*, 2012, nr. 2, p. 19-29.

care totul revine. Totodată putem conchide faptul că imaginea lui Papa pare mai credibilă decât însuși Papa, deoarece imaginea sa rămâne cronologic mai veche, deci mai familiară. Imaginea este construită în conformitate cu anumite norme și convenții, care, în consecință, pot prelua locul referentului, iar referentul poate primi statutul de semn iconic.

Paralel exemplului lui Sebeok, Eco invocă cazul analizat de Ernest Gombrich în *Art and illusion*, unde peisajul *Wivenhoe Park* de sub pensula lui John Constable redat într-o manieră fotografică fusese interpretat ca fiind înstrăinat de realitate, insinuându-i autorului un soi de libertate bizară. Deși încercase o reprezentare întocmai, Constable a reușit un alt mod de codificare, diferit de cel obișnuit. În iconografia zoomorfă a Evului Mediu, Villard de Honnecourt, arhitect medieval, reproduce leul din realitate, însă din aceleași considerente rămâne fidel convențiilor heraldice ale epocii. Nu mai puțin relevant pare a fi cazul rinocerului lui Albrecht Dürer. Eco ne relatează că acesta a reprezentat un rinocer acoperit cu plăci „tectonice” și solzi pentru a-i reda rugozitatea. Această reprezentare a fost preluată ca un model de frunte pentru alte imagini ale rinocerului, în continuare fiind folosită în manualele de specialitate. Deși era bine cunoscut faptul că armurile gravate de Dürer nu sunt proprii rinocerului veritabil, totuși obișnuința de a-l reprezenta anume în felul acesta s-a păstrat câteva secole la rând. În loc de a forma o percepție proastă, acest relict al acoperământului cu plăci a făcut salubră și verosimilă imaginea rinocerului trimițând spre rugozitatea pielii, care vizual pare netedă și subțire. Abordată astfel, reprezentarea rinocerului nu are prea mult de pierdut, deoarece semnele grafice convenționale, adică plăcile și solzii, reflectă anumite condiții perceptive ale pielii de rinocer, care este aspră la atingere. Sinestezia arătată în desenul lui Dürer excede reprezentarea întocmai oferită, de pildă, de o imagine fotografică, datorită codurilor grafice ce insistă să pună accent maxim sau să exagereze anumite elemente ce ar contribui la crearea unei orientări perceptive aproape de realitate și recunoașterea ei. Această percepție culturală a rinocerului pare a fi mai inteligibilă pentru o percepție comună.

De remarcat este faptul că atribuțiile proprietăților comune expuse prin similaritate nu valorifică o definiție riguroasă și amplă pentru conceptul semnului iconic. În continuare vom atrage atenția asupra elementelor ce se potrivesc mai bine decât altele în procesul recunoașterii și înțelegerii unui semn iconic. Fiecare semn iconic conține anumiți factori de bază prin care se diferențiază și prin care trimit la obiectul denotat. Acești factori nu doar deosebesc un semn de altul, ci îi elaborează o definiție clară și o noțiune. Trierea acestor factori distinși are loc sub tutela unor pregătiri culturale. Odată ce au fost stabilite și selectate prioritățile unui anumit factor de diferențiere, are loc echivalarea acestora cu un procedeu grafic.

Să urmărim această desfășurare: perceperea unui obiect este succedată de selecția trăsăturilor pertinente ale acestui obiect, apoi ajustarea acestor trăsături într-un artificiu grafic, în final are loc recunoașterea semnului iconic înzestrat cu o anumită trăsătură distinctă sustrasă din obiect. Recunoașterea este atașată percepției, iar această percepție deține antecedentul unei convenționalități culturale.

Aflați în vizorul a cel puțin două paradigme culturale, vom observa că unul și același obiect dispune în fiecare din acestea două a câte un set particular de trăsături pertinente ce ar caracteriza respectivul obiect. De exemplu, trăsăturile pertinente din codul de recunoaștere a unei zebre sunt dungile ce constituie aspectele fundamentale ale percepției. Însă factorul de diferențiere a zebrei variază odată cu schimbarea culturii care o percepe. Cea mai particulară trăsătură este imitată și apoi preluată de un cod grafic. Nu întotdeauna este posibil de a transpune o trăsătură pertinentă într-un cod grafic, din cauza lipsei unei norme, convenții sau algoritm care ar permite acest lucru. recunoașterea poate reuși de îndată ce suntem învățați să transpunem particularitatea unui obiect într-un desen. Elementele particulare contribuie la recunoașterea și perceperea unui obiect și, respectiv, a unui semn iconic.

Eco intimă societatea unui oarecare trib african în care singurele animale patrupede cunoscute sunt hienele și zebrele. Valoarea experimentală a acestui exemplu constă în decuparea particularităților ce ar diferenția hiena de zebra. În orice caz, dungile nu vor avea un rol decisiv, deoarece ambele patrupede sunt tigrate. Din această cauză, vor ieși în evidență alte caracteristici figurative, ce vor diferenția trăsăturile specifice ale hienei sau ale zebrei.

În vecinătatea acestui caz, putem pune în vedere joncțiunile endemice ale unui alt exemplu, în care se declanșează un florilegiu compus din trei mijloace de transport bine cunoscute, precum ar fi: autobuzul, troleibuzul și tramvaiul. Să pornim de la supoziția ce ne descrie un tablou în care două din aceste trei mijloace de transport sunt prezente, iar recunoașterea semnelor iconice ale acestora are loc după proprietățile care se văd și care se știu.

Așadar, primul caz în care se repercutează trăsăturile particulare ale autobuzului, alături de celălalt vehicul urban precum troleibuzul, vor fi forma sa general dreptunghiulară (văzută) și modul de alimentare prin motorină (știută). Respectiv, pe lângă forma dreptunghiulară, troleibuzului îi vor fi atribuite particularitățile troleelor montate la capătul unor tije metalice conectate la două fire aeriene ce fac posibilă propulsarea electrică a motorului. Deci, confluența diferențierilor iconice ale acestor două vehicule se reduce la lipsa și prezența tijelor cu trole și la modul deosebit de alimentare. Neimportante, însă, rămân roțile din cauciuc prezente la ambele vehicule.

Dacă vom desena un alt tablou în care vor figura doar troleibuzul și tramvaiul, atunci particularitățile, credem noi, vor fi selectate în felul următor: la troleibuz cele două tije cu trolee conectate la două fire vor rămâne, însă modul de alimentare electric va deveni futil alături de figurația tramvaiului, care se alimentează într-un mod identic. Totodată tramvaiul se va particulariza prin specificul său feroviar, adică prin prezența căii ferate și a numărului variat de roți metalice. Insignifiante pentru raportul dintre autobuz și troleibuz roțile din cauciuc devin pertinente pentru raportul dintre troleibuz și tramvai. Iar dacă vom analiza exclusiv raportul semiologic dintre autobuz și tramvai, vom observa că și modul de alimentare devine o particularitate pertinentă.

În concluzie putem spune că, selectarea elementelor particulare pentru un semn iconic variază în dependență de contextul social și, respectiv, cel cultural, din care acesta face parte. Prezența mai multor semne contigue generează pluralismul atomar, adică cât mai propriu, al semnificațiilor sale.

Aceste elemente particulare coincid cu divergența diferențelor care este produsă de platonicele concepte khôra. Divergența realizată de khôra funcționează după formula prin care se produce identitatea, sau teoretic vorbind – identicul, invocând anumite diferențe, care în final coincid cu specificul individual ce acordă recunoașterea și percepția obiectelor și semnelor. Prin urmare, elementele particulare menționate se suprapun cu diferențierea ajustată de khôra.

Eco raționează aspectul prin care aceste trăsături specifice sunt selectate în urma unei convenții culturale. Demersul către identitate pornește de la o convenție, apoi traversează selectarea elementelor particulare, ca în final să se localizeze într-o percepție și recunoaștere proprie. Identitatea se atribuie obiectelor în așa fel încât acestea să încapă într-un set de trăsături pertinente selectate de fiecare cultură în parte. Asta pe lângă faptul că obiectele se conduc după semiologia identificării cu propriile structuri specifice, însă acest cadru se plasează pe un plan secund, pe prim-plan vine acordul alcătuit pentru selectarea trăsăturilor pertinente prin care se identifică un obiect, iar această selecție rămâne una culturală.

Acest travaliu este confirmat și de numeroasele mitologii populare, în bestiarele cărora sunt stipulate variate florilegii de semnificare, ce scot în evidență precizarea anumitor trăsături particulare. Să luăm ca exemplu calul din mitologia populară românească. Acestuia îi este proprie o structură particulară cu valențe antinomice, uneori chiar contradictorii. Semnul complex al calului este interpretat din perspectiva mai multor coduri, cum ar fi: codul economic, ce determină criteriul utilității, consumului de hrană și al randamentului specific; codul mitologic, ce reflectă sacralitatea, beneficul și

maleficul; codul magic, ce constă în administrarea demonicului; codul epic, ce reprezintă rolul narativ în calitate de catalizator al implicării unor puteri fermecătoare. [2 p. 36] Se vede că semnul calului este relevat dintr-un peisaj mitico-simbolic destul de complex. Acest polimorfism al calului se datorează amănunțirii perspectivei sale semantice prin construirea șirului de coduri menționate. Aceste coduri generează trăsăturile particulare ale calului în mitologia populară românească. Respectivul coduri sunt amorsate nu de o echivalență naturală, ci de convenționalitate caracteristică culturii românești.

În natură există coduri ce declanșează mecanisme normative de reacții la un anumit semn iconic. Ideea anticipării și prevenirii unei reacții ce este provocată de anumiți stimuli exogeni se întâlnește și în corpusul ontologic al societăților umane. Totuși, în acest caz este consemnată o abatere în ceea ce privește intransigența acestor coduri, care pot fi maleabile și interșanjabile în corespundere cu mecenatul societății din care fac parte. În virtutea diverselor culturi, se pot formula mai multe tipuri de educări susceptibile la o realitate comună din cadrul căreia sunt captate și valorificate elemente relevante pentru un comportament specific și natal. Convențiile prin care sunt selectate aceste elemente indicate ale unui semn iconic se supun unui regim de educare culturală.

Ceea ce am ales până în acest moment poate fi sprijinit și de cercetările remarcabilului explorator al imaginarului Gilbert Durand: „... consecința acestei lente neotenie (a omului – n. a.) este dublă: ea face necesară educarea „regimurilor” simbolizării, dar face și ca această educație să fie foarte variabilă în funcție de culturi.” [3 p. 154] Deci, mediul social are un rol decisiv în formarea unui tablou semiologic și, firește, simbolic al lumii pentru fiecare individ în parte.

Proprietățile comune ale semnului și ale denotatului său pot coincide cu acele trăsături pertinente (atât natural, cât și social) ce definesc și identifică un semn iconic, deoarece proprietățile comune și trăsăturile pertinente sunt fundamentate de o convenție culturală. Randamentul semiologic al proprietăților comune, ale căror obiectiv este de a consfinți raportul dintre semnul iconic și denotatul său, poate fi descris de o amplasare într-o dublă fragmentare a reprezentării unui obiect. Eco ne sugerează că, atunci când ne confruntăm cu necesitatea de a interpreta un semn iconic, dispunem de o paletă de elemente și proprietăți care se văd și care se știu. Vom vedea că imaginea este mai mult decât un cuvânt și poate să corespundă unei propoziții sau fraze, întrucât scoate în scenă un artificiu de acțiuni ce poate fi ușor vizualizat concordându-se cu un cod grafic consimțit și știut datorită unei educări simbolice. În acest context nu putem să nu fim de acord cu

considerațiile lui Durand referitoare la imagine, care, după el, este mai mult decât un semn, adică un simbol. Mai deslușit acest lucru se poate observa în modul în care arta europeană din Antichitate până în contemporaneitate a transpus realitatea în opere. De exemplu, maniera realistă din Renaștere a preluat amploarea codului după care se conducea antichitatea greco-romană, adică de a aduce, prin diverse mijloace artistice, mai aproape imaginea vizuală de realitatea pe care o reprezintă. Nu este lipsită Renașterea nici de o altă manieră de redare a realității, și anume cavalcadele iconografice prezente în opera pictorului olandez Hieronymus Bosch, care pe lângă opulența vizuală a tablourilor sale ne mai descoperă unele zone imuabile despre existența cărora *se știe* mai mult decât *se vede*.

În general, formula semiologică văzut/știut este întâlnită practic în fiecare operă de artă, întrucât acestea dețin obiectivul de a comunica, de a deschide sau, mai bine zis, de a face vizibil, uneori chiar previzibil, invizibilul. Cu toate acestea, gradualitatea acestui vizibil diferă de la o paradigmă culturală la alta. Paradigmele culturale formează ansamblu de acorduri și convenții invocate și educate și care au drept scop descrierea unui conținut amplu și amănunțit al unui tablou clar al lumii. Acest tablou nu are un caracter progresist, dar nici unul izolat. Totodată nu poate fi trecut și nici printr-o gradație a unui cântar, ce ar verifica validitatea sau proximitatea față de realitate. Mai degrabă, acestui tablou i se poate atribui calificativul de aparte, în sens de diferit. Din această cauză, cel ce vine cu o educare și o pregătire renascentistă nu înțelege bine și nici nu interpretează bine un tablou a cărui autor este dedicat cubismului. Iar din moment ce am vorbit despre semnul ce posedă în comun cu obiectul său anumite proprietăți care se văd și/sau care se știu, împreună cu Eco, vom putea distinge omul Renașterii, care „reproduce proprietățile pe care le vede”, de omul contemporan, adorator al desfigurării abstracte, care dislocă proprietățile „pe care le știe.” [4, p. 294] Ceea ce se vede se află la mai îndemână decât ceea ce se știe. Din deprindere, majoritatea oamenilor recunoaște numai doar ce se vede, dar nu și ceea ce se știe.

Ajunși până aici, vom descrie, în concluzie, clasificarea proprietăților pe care semnul iconic le preia în corespundere cu obiectul său. Eco ne prezintă în acest sens „proprietăți optice (vizibile), ontologice (presupuse) și convenționalizate.”[4, idem] Proprietățile convenționalizate sunt atribuite în virtutea unei reprezentări noi create pe fundalul unui material empiric expus de o percepție anterioară care își asumă locul acesteia. Această adaptare a percepției originale suprimă raportul direct între percepție, semn și obiect. Raportul este mediat de un model abstract convertit printr-o convenție, care își asumă construcția unei reprezentări mai exhaustive a conținutului la care se referă.

Procesul copulativ ce are loc în cadrul unui raport semiologic este desfășurat între un element pertinent etalat de un sistem grafic și un element pertinent selectat printr-o convenție de un ansamblu semantic edificat pe baza unei percepții anterioare.

Ne rămâne să acceptăm ipoteza susținută de Eco cu privire la dificultatea întemeierii semnului iconic pe baza unei relații motivate natural de o asemănare. În definitiv, acesta prinde înțeles atunci când e trecut printr-un acord simbolic realizat la un nivel social.

Să rezumăm câteva puncte importante pentru ideea de iconism și semn iconic în concepția lui Eco. Scepticismul lui Eco e stabilit pe un puternic postament, care se opune unei concepții generale asupra semnului iconic. Definit de un raport natural de asemănare, semnul iconic este, în mare măsură, produs convențional. Pretinsa asemănare se trage dintr-o însușire, proprietate pe care semnul o posedă împreună cu obiectul său. Pertinența acestei însușiri este anticipată de o convenție pentru o percepție integrală. În așa condiții semnul iconic poate imita o largă paletă perceptuală, ce cu mult depășește sfera vizibilului. Se dovedește că semnul iconic este un construct complex prin care transpunerea realității are loc în urma unor menajări socioculturale.

Merită atenție și ideea semnificării inverse. Am văzut că referentul, la rândul său, poate prelua statutul semnului iconic (fotografia lui Papa, pansemnificarea). Aceasta ne sugerează specificul semnului iconic care înlocuiește obiectul reprezentat. Această înlocuire nu ne deplasează de realitate, ci, mai mult, ne face să ne adaptăm mediului în care coabităm. Semnul iconic, deci, ia locul obiectului real formând un întreg tablou convențional al lumii. Prospectul convențional al semnului iconic modifică regimul realității, însă această modificare nu trebuie extrapolată asupra esenței semnului iconic.

Asemănarea naturală proprie semnului iconic însumată într-o însușire comună își păstrează dreptul la recunoașterea și definirea acestui tip de semn.

Înlocuirea realizată cuprinde atât diferența, cât și asemănarea produsă între semn și obiect. Prin urmare, diferenței și asemănării îi revin modul de raportare convențional. Totuși, asemănarea acoperă și o parte naturală a interacțiunii dintre semn și realitate. Din această cauză, nu-i putem atribui într-un mod absolut un caracter arbitrar semnului iconic.

Prin însăși natura sa, semnul iconic nu confundă relația de similitudine cu relația de congruență, simetrie sau egalitate. Acest lucru trebuie precizat odată ce calitatea distinctă a semnului iconic este de a poseda un minimum de însușiri comune cu referentul său, astfel încât să-l poată înlocui sau, mai bine zis, să poată sta în schimbul obiectului pe care îl reprezintă. Dispune-

rea maximă a acestor însușiri duce la anularea semnului iconic. Din cele menționate, asemănarea totală nu poate servi drept pretext pentru definirea semnului iconic. Deliberat, semnul iconic se diferențiază de referent, justificând astfel implicația sa convențională. În caz contrar, semnul iconic va avea o motivație total naturală și se va asemui întru totul cu referentul, ceea ce îl va scoate din uz. Ne confruntăm aici cu bine cunoscutul caz al celor doi Cratyloși, în care nu există nici măcar un element distinct pentru a fi identificat semnul iconic al veritabilului Cratylos printr-un statut ontologic aparte. Condiționarea semnului iconic renunță la posibilitatea asemănării totale în favoarea întreținerii sale conceptuale. Tot așa, acestei idei i se alătură și Flusser, atunci când opinează idolatria în care ajunge imaginea referindu-se în permanență la ea însăși, astfel blocând accesul către realitate și către transparența pe care trebuie să o presteze. Finalitatea epistemică atribuită semnului iconic se rezumă la o unitate aporetică, fiindcă o dată realizată descalifică subiectul său din procedeu semnificării. Semnul iconic degajează o combinație perpetuă cu un număr nedeterminat de variante libere prin care se stabilesc relevanța elementelor de conectare, în așa fel asociind arbitraritatea diferențierii cu naturalitatea asemănării. Însă, indicat este, pentru o bună funcționare a semnului iconic, ca nici diferențierea și nici asemănarea să nu fie extrapolate. De altfel, în cazul diferențierii, vom fi de față cu o închistare în care semnul iconic se va reduce la un arbitrar ce va șterge orice legătură motivată în care s-ar regăsi cel puțin o proprietate comună cu obiectul referit din realitate. Iar în cazul asemănării, la fel vom asista la o desființare a semnului iconic prin oglindirea masivă a obiectului vizat.

Cu această ocazie, vom relata câteva fenomene pseudoiconice descrise de Eco. Reflexele speculare sunt fenomene de acest gen. Acestea se definesc prin lichidarea totală a diferenței între semn și referent. Am menționat de mai multe ori că factorul diferenței este necesar pentru a preciza statutul ontologic al semnului. În caz contrar s-ar pierde criteriul care asigură transparența înțelegerii și capacitatea de a distinge fictivul de autentic și minciuna de adevăr. Un exemplu ar fi camera obscură care reflectă și reproduce simultan obiectul căzut în vizorul său. Construită prin analogie cu ochiul omenesc, camera obscură primește pe traiect imagini ce se întâlnesc și în cazul reflexiilor din oglindă. Niciunul din ambele cazuri nu oferă vreun suport de imprimare ce ar fundamenta, cel puțin, *material*, semnul iconic. Atât reflexia camerei obscure, cât și reflexiile din oglindă rămân în faza producerii sau, mai bine zis, proiectării imaginii. La fel, se implică aici și dimensiunea temporală a sincronizării și a simultaneității. Din cauza lipsei unei imprimări materiale, reflexul va exista atâta timp, cât sursa ei va fi abordată în oglindă sau în camera obscură. Veritabilul semn iconic își păstrează existența autonomă și

după dispariția sursei care l-a produs. Reflexele speculare, însă, dispar odată cu sursa sa. Virtualitatea prohibește reflexelor speculare de calificativul imaginii, respectiv, semnului iconic. Eco ne sugerează că dacă imaginea există în schimbul și ține locul altui lucru, atunci reflexele speculare există din cauza prezenței a ceva.

Din cele descrise aici rezultă că o componentă necesară a semnului iconic este statutul său autonom de semn aparte, de simbol, care îi este oferită de o existență aparte de obiectul pe care îl înlocuiește și spre care trimite. Scopul asumat al semnului iconic este acela de a dezvălui sursa din care provine. Această sursă, însă, nu este prezentă în mod obligatoriu odată cu semnul iconic. Este momentul în care o imagine poate fi folosită pentru a constitui unul dintre criteriile după care se poate depista dacă un semn este iconic sau nu. În așa fel, imaginea speculară nu poate fi folosită în acest scop, deoarece obiectul la care se referă este prezent în mod simultan cu ea. Existența semnului iconic este îndreptățită de absența temporală a obiectului, care este înlocuit de un semn iconic. Această substituție acumulează suficiente resurse pentru a folosi o imagine drept interimară obiectului concediat și totodată, intenționat sau nu, ea poate servi nu doar la depistarea obiectului, ci și la voalarea sa.

În pofida celor susținute aici, nu trebuie să extrapolăm rolul convenționalității în evocarea și perceperea semnului iconic. Cert este că convenționalitatea constituie o componentă indispensabilă a acestui proces, însă ea rămâne doar componentă în așa fel încât metodologic nu se poate angaja în explicarea iconicității în întregime. Absolutizarea convenției este redusă la absurd chiar prin definiția și statutul ontologic al semnului iconic. În așa fel vom prelua eticheta prudenței epistemice cu care trebuie abordat semnul iconic. Cât n-ar fi de contestată, definiția lui Peirce despre semnul iconic este justificabilă cu prilejul intercalării naturale ce are loc între semn și obiect. Să ne amintim că Peirce elucidează semnul iconic referindu-se la anumite însușiri pe care le posedă semnul împreună cu obiectul său. Astfel, asemănarea este fixată de o conectare naturală a semnului la obiect.

În urma combinațiilor ce au loc între aspectele naturale și cele convenționale se formează structura semiotică a semnului iconic. Cert este că semnul iconic nu trebuie evocat strict dintr-un singur punct de vedere – fie el natural sau convențional.

La acest capitol Eco invocă prezența unor asemănări minime ce alcătuiesc acțiunea constitutivă a semnului iconic. Aceste mărci elementare ale iconicității corespund unei funcții comune prezente atât la semn, cât și la obiect. Vom vedea că asemănarea poate avea loc în urma unei corelări vizuale sau în urma unei corelări funcționale ce se referă la utilizarea aceleiași

funcții atât cu privire la obiect, cât și la semn. Pentru a se face mai clar, Eco ia ca exemplu întrebuintărea ludică a copilului care înlocuiește calul cu o coadă de mătură. Ușor ne putem da seama că între coada de mătură și cal nu există vreo asemănare formală. Se pot sustrage doar unele dimensiuni proprii atât bățului cozii, cât și calului. Așadar, liniaritatea cu care este înzestrat bățul este prezentă și la cal. În așa fel, liniaritatea poate fi luată ca o trăsătură pertinentă pentru semioza calului cu bățul. Aceeași trăsătură poate fi preluată și în cazul în care bățul înlocuiește o spadă. Deci, liniaritatea verticală sau orizontală este comună și aceeași în cadrul semiozei între cal și băț sau paloș și băț. Toate aceste obiecte posedă trăsătura liniarității și din această cauză nu este corect de spus că bățul *imită* verticalitatea paloșului sau orizontalitatea calului. Toate aceste obiecte posedă o aceeași liniaritate. Acest gen de referire semiotică Eco îl numește act intrinsec codificat din care reiese *utilizarea unei părți a referentului* cu scopul semnificării a ceva. Acest nivel al liniarității creează, totuși, o vagă imagine vizuală despre similitudinea bățului cu calul.

Însușirea ce are pretenția de a fi mai pertinentă decât liniaritatea reiese dintr-o funcție specifică a calului, și anume aceea de a fi încălecat. Bățul, la rândul său, și el poate fi supus încălecării. Astfel, funcția încălecării este una de sinteză pentru fixarea unei asemănări. În opinia lui Eco, bățul cozii de mătură este o înlocuire – un *Ersatz* – a calului. Înlocuirea realizată nu este una de ordin figurativ. Mai mult ca atât, legătura ce unifică semiotic calul cu bățul este justificată printr-o funcție analogă ce permite bățului să fie folosit în același scop ca și calul. Se face vizibilă una dintre funcțiile calului, și anume aceea de a fi încălecat. Criteriul asemănării minime este stabilit în baza unei funcții comune. Prin urmare, în lumina unei funcții analogice între semn și referent are loc o intercalare naturală. Pe lângă asta, îndeplinind *aceeași* funcție, semnul se identifică cu obiectul. Punctul de interacțiune și asemănare este situat în cadrul unui teren comun predeterminat de prezența aceleiași funcții. În consecință, semnul iconic poate înlocui întru totul obiectul.

Un alt exemplu ce ar fortifica aceste idei este acel ce se referă la similaritatea culorii de pe un steag real și unul imprimat. Prin urmare, culoarea roșie este aceeași, indiferent dacă aparține steagului real sau celui imprimat. Din această perspectivă, semnul iconic operează cu anumite caracteristici ce îi aparțin, în virtutea cărora se referă la obiect. Cum rămâne cu forma pătrată a steagului imprimat, dacă culoarea rămâne și este aceeași? Opinia lui Eco ne sugerează că *pătratul* steagului imprimat nu este același cu bucată de pânză roșie a steagului real. În așa fel, Eco înaintează ideea conform căreia trăsătura geometrică – pătratul – nu aparține steagului real (referentului) în așa măsura în care îi aparține culoarea. Trăsăturile geometrice sunt

construite arbitrar și din această cauză ocupă un alt nivel de abstractizare. Ajuns până aici, Eco se întreabă din ce cauză însușiri precum orizontalitatea și verticalitatea se pot atribui cu ușurință rapoartelor iconice (coada de mătură și calul), fiind etichetate ca naturale, iar însușirile geometrice – nu. Înseamnă oare că natura pătrată a steagului imprimat nu este aceeași cu cea a steagului real? Recursul asupra concepției lui Kant [5] despre spațiu și timp ne va ajuta să înțelegem această chestiune, ce ține diferitele nivele de abstractizare ale spațiului. Spațiul e limitat ca condiție a priori doar la fenomene externe, și din această cauză liniaritatea, verticalitatea, orizontalitatea, ca dimensiuni spațiale, nu sunt abstracții intelectuale, ci moduri în care sunt încadrate percepțiile într-o intuiție. Pătratul, însă, este o figură deja construită în spațiu, în asamblarea căruia au fost implicate în mod direct categoriile intelectului. Cert este că pătratul se află la o altă treaptă, mai superioară, de abstractizare, unde poate fi subiect a mai multor teoreme geometrice. Din această cauză, vom vorbi despre același roșu al steagului, iar formei lui spațiale îi vom conferi o figură geometrică care îi corespunde, cum ar fi pătratul sau dreptunghiul. Liniaritatea, care la fel este aceeași în gândire și la obiect, nu este un construct, cum ar fi pătratul, ci o condiție a oricărei alte construcții posibile, chiar și a pătratului însuși. Aceste condiții reprezintă o constelație intuitivă care determină un spațiu. Obiectul cozii de mătură sau bățului funcțional servește la impunerea unor condiții necesare pentru realizarea unui act intrinsec codificat. Substituirea cu care vine bățul pentru cal sau sabie nu este redusă doar la prezența unui obiect liniar, ci și la prezența unui corp călare, cum am mai spus – încălecarea, sau a unei mâini ce apucă presupusul mâner al sabiei sau al revolverului. Linearitatea plus prezența gestului fundamentează imitarea unui complex comportament și nu numai a unui singur obiect. Acest lucru îi permite copilului să imite calul călărind fără nimic între picioare sau să strângă mâna în pumn fandând fără sabie. Insistăm să mai remarcăm o dată faptul că nu este vorba de imitarea unui gest, ci chiar folosirea aceluiași gest real, care ar fi fost realizat dacă obiectul real ar fi fost prezent.

În concluzie, argumentele ce susțin iconicitatea bățului pot fi înșirate în felul următor: dimensiunea liniară proprie bățului a fost selectată ca trăsătură expresivă pentru a înlocui liniaritatea ce reprezintă, într-un mod mai vast, calul ca atare; interpretat ca parte a unui întreg model comportamental, asemenea unui act intrinsec codificat, bățul este preluat ca un artificiu de expresie pentru a vehicula ideea că el este calul.

Eco rămâne tributar trebuinței de a deosebi în mod clar trăsăturile de expresie de trăsăturile de conținut. Cu alte cuvinte, cum poate fi vorba despre un semn atunci când expresia sa, fiind aceeași, face parte din trăsăturile

componente ale obiectului? Iar dacă aceeași trăsătură apare și ca vehiculant și ca vehiculat, cum poate fi analizat semnul? Prin urmare, trebuie diferențiat mai bine ceea ce înlocuiește ceva de înlocuit.

Complementaritatea intervenită între variantele libere de expresie și elementele pertinente din care se relevă recognoscibilitatea semnului iconic coincid odată ce se ia drept icon o condiție constitutivă a spațiului, de exemplu, cum ar fi liniaritatea, verticalitatea și orizontalitatea. O trăsătură pertinentă, care poate fi obținută convențional, devine și este sustrasă din variantele libere ce presupun un minimum de analogie.

Extremele ce duc la dogmatism și la reduționism trebuie eliminate odată ce sunt incapabile să producă o definiție amplă asupra iconului. Nu poate fi explicat totul printr-un apel la convenție, mai ales dacă ne referim la icon care într-un mod intrinsec nu poate fi total arbitrar, dar nici totala perspectivă a analogiei la fel nu dă soluții satisfăcătoare. Astfel, analogie subzistă la un nivel primar și chiar dacă comunul, care este același sau există atât la icon, cât și la obiectul referit, este ales în baza unor conjuncturi culturale, adică convenții, analogia, similitudinea și motivarea naturală rămâneau valabile pentru constituirea unui semn iconic.

Traiectul semnului iconic oscilează între analog, motivat natural și convențional, arbitrar, cultural, digital.

Și dacă tot găsim elemente de convenționalitate în imagini, atunci ar fi firesc să ne întrebăm dacă există propoziții și foneme iconice. Cu alte cuvinte, există în imagine unități de expresie care corespund cu anumite unități de conținut? Verbalizarea, adică nararea unui conținut vehiculat de o imagine, se regăsește în unități semantice recognoscibile. De exemplu, textualizarea și povestirea unei scene dintr-un tablou. Odată ce sunt codificate, sunt și recunoscute, iar dacă nu, cum pot fi ele recunoscute?

Specificul semnului iconic constă dintr-o condiție constitutivă care deține rolul unei legări între icon și obiect; această condiție constitutivă se prezintă ca un element pertinent, iar alegerea și selectarea condițiilor constitutive ca elemente pertinente este înfăptuită în baza unor variante libere și nu în urma unei cunoștințe a unor coduri cum e limba sau alfabetul Morse. Variantele libere prevalează asupra codurilor ce au o definiție strictă, necesară și suficientă. Variantele libere de constituire și recunoaștere caracterizează anumite coduri slabe ce sunt flexibile și în continuă schimbare. Din această cauză, se pot folosi infinite modalități care să reprezinte un obiect. Însă cuvintele din diferitele limbi sunt înregistrate și codificate, astfel fiind aceleași de fiecare dată când sunt utilizate. Cu toate că sunt recunoscute și înțelese ușor, apariția imaginilor este imprevizibilă: „... deși putem avea impresia că înțelegem un text, nu știm cum să-l decodificăm într-un text ico-

nic, sunt implicate relații contextuale atât de complexe, încât pare greu să separăm unitățile pertinente de variantele libere.” [4, p. 304] Felul în care sunt reprezentați eroii unui roman va fi diferit, deoarece este pusă la dispoziție o gamă vastă de interpretări ce permite vizualizarea acestora. Chiar dacă vor fi niște descrieri amănunțite, oricum iconicitatea lor va fi diferită, dar recognoscibilă, trimitând la unul și același referent. Contextul devine hotărâtor pentru inițierea unor stări de lucruri. Ideea condițiilor contextualizării este regăsită și în jocurile limbajului descrise de Wittgenstein. Dacă ne vom propune să formulăm întreaga problemă ontică a unui obiect și i-am căuta esența recognoscibilității identității sale, vom vedea că fiecare parte nu poate opera cu generalul atât de suficient încât să poată determina obiectul.

Coordonarea ce are loc între variantele libere de constituire și elementele pertinente formulează percepția care se referă la un obiect sau semnul acestuia. Primordialitatea conjuncturală opozant complică separarea unităților pertinente de variantele libere de expresie a unui semn iconic.

În loc de constatare, putem spune că, convenționalitatea contribuie la recunoașterea și fixarea identicului unui semn iconic. Doar că această fixare se petrece în amploarea unor configurații conjuncturale.

Referințe bibliografice

1. Sebeok Thomas A. *Semnele: o introducere în semiotică*. București: Editura Humanitas, 2002.
2. Coman Mihai. *Mitologie populară românească*. Vol. I. *Viețuitoarele pământului și ale apei*. București: Minerva, 1986.
3. Durand Gilbert. *Aventurile imaginarii, imaginația simbolică, imaginarul*. București: Nemira, 1999.
4. Eco Umberto. *O teorie a semioticii*. București: Editura Trei, 2008.
5. Kant Immanuel. *Critica rațiunii pure*. Ediția a III-a. București: Editura Univers Enciclopedic Golg, 2009.
6. Dufrenne Mikel. *Fenomenologia experienței estetice*. Vol. 1. București: Editura Meridiane, 1976.
7. Peirce Charles Sanders. *Semnificație și acțiune*. București: Editura Humanitas, 1990.