



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE
OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Investește în oameni!

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013

Axa prioritară nr. 1 „Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere”

Domeniul major de intervenție 1.5 „Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării”

Titlul proiectului: „**Rute de excelență academică în cercetarea doctorală și post-doctorală – READ**”

Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926

ARTĂ MODERNĂ ȘI COMUNICARE VERBALĂ ȘI NON-VERBALĂ

T. ROMAN

București, 2015



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE
OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Artă modernă și comunicare verbală și non-verbală

CUPRINS

Definiția artei ca formă de spiritualitate. „Genurile” artei

Evoluția istorică a artei. Conceptul de „artă modernă”. Dinamica diferențiată a genurilor artei

Conceptul de comunicare. Tipuri de comunicare. Comunicare artistică și comunicarea prin artă

Comunicarea în arta modernă. Verbal și non-verbal în vehicularea semnificației artistice. „Opera deschisă”

Note bibliografice

Bibliografie generală



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Definiția artei ca formă de spiritualitate. „Genurile” artei

Ca formă aparte de spiritualitate, arta are o existență paradoxală: ea este alcătuită din „opere”, în principul unice și irepetabile, cu un „fond comun”, angajarea afectivă a celor ce le contactează, implicarea unilaterală a acestora în „trăirea” lor. Teoriile asupra artei, critica artistică, principiile estetice etc. sunt demersuri prin care se încearcă „îmblânzirea inteligibilă” a operelor, a „obiectelor” în care se concretizează, în maniere diferențiate, anume experiențe culturale, anume tipuri de creativitate. Experiența estetică și „orizontul cultural de așteptare” marchează orice contact cu aceste „obiecte” sau produse estetice, preluarea unor „mesaje” transportate de ele prin deschiderea accesului la lumea lor imaginară neepuizând însă posibilitatea unor decodări diferite, ba chiar a descifrării unor mesaje diferite. Evident, diversele tipuri de experiență estetică, orizonturile culturale diferite, noile teorii critice ș.a.m.d. ce stau la baza unor „lecturi” reînnoite nu epuizează acele diferențe esențiale ce definesc statutul artei, adică modul ei de angajare a sensibilității umane, de implicare spiritului uman.

„Teoriile” (estetice, critice, ideologice sau filosofice) răspund, în fapt, unui interes de cunoaștere limitat temporal și/sau spațial, scopul lor – definit mai mult mai puțin clar – fiind tocmai delimitarea și dirijarea actelor de receptare, adică a efectelor producerii operelor pentru indivizii ce le contactează, pentru sfera culturală – paradigma – în care ei „funcționează”. Teoriile încearcă – și uneori reușesc – să facă inteligibilă lumea ficțională a operelor, dar nu epuizează experiențele indivizilor, receptările lor personalizate. Normele, regulile de lectură-recepție a operelor, urmărite de oricare teorie estetică ori școală critică oferă, la urma urmei, doar o anume „grilă a receptării”, bazată pe un interes cognitiv, care nu epuizează posibilitatea utilizării – concomitente sau succesive - a altor „ochelari pentru lectură”. Chiar faptul că „dioptriile” (instrumentele – n.n.) se schimbă, se perfecționează continuu, sugerează concluzia că estetica sau critica artistică au numai rolul de a ghida interpretarea subiectivă a celui ce contactează „obiectul estetic”, trăirea individuală a acestuia. Ghidajul se face, evident, în numele a ceea ce teoriile (estetică sau critică) în cauză definesc drept valoare specifică formelor artei, frumosul – sau, din perspectivă contrară, urâtul - ceea ce reprezintă, de fiecare dată, o formulă reduționistă, frumosul (sau urâtul) în accepțiunea dată de teoriile respective neputând surprinde toate sensurile înglobate de „obiect”, ireductibilitatea lui valorică.



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Incapacitatea funciară a teoriilor estetice și critice de a stabili exact locul unui „obiect estetic” în ierarhia axiologică a obiectelor cu pretenția de a-și asuma acest adjectiv, nu exclude însă constatarea că, în ansamblul lor, ele permit diferențierea tipului de obiecte analizat de oricare alt tip de producție umană, obiectele artistice definindu-se printr-un fel de „simbolism ilimitat” ce le conferă o „originalitate imuabilă”, subalternând actele de valorificare¹.

Prin „simbolism ilimitat” este vizat un „motiv” (sau un subiect) care „mai mult apare decât există”², exprimând și integrând, în sens afectiv, o lume reprezentată, o alternativă la lumea reală, cu semnificații pe care aceasta nu le evidențiază, nu le provoacă. Arte structurează, așadar, o altă realitate, în contact cu cea concretă, dar fără a se confunda cu ea. Tocmai această „realitate ireală” este surse delimitării obiectului artistic de orice alt obiect, trăirea ei în cunoștință de cauză însemnând înscrierea în sfera esteticului. Actele valorificatoare subalternate presupun o integrare aparte a unor valori de sine stătătoare în realitate, semnificația lor (morală, științifică, economică etc.) fiind schimbată, altfel spus „jucată” în funcție de proiectul estetic intenționat și asumat, căruia îi dau astfel relief și adâncime. În receptare, „lectura” este, desigur, diferențiată, generând continue re-ierarhizări ale valorilor lumii intenționate, doar operele de geniu impunând receptorilor „supunerea intelectual-afectivă” totală la universul lor expresiv.

Evoluția istorică a artei. Opera clasică

Producția artistică de tip clasic viza, prin impunerea unor reguli restrictive în producție, reducerea distanței dintre cogniție și sensibilitate, codarea și decodarea mesajului după aceleași norme facilitând activarea valorilor implicate, fiecare dintre acestea „împlinind o icoană a lumii și vieții a cărei fecunditate a fost de multe ori dovedită în decursul istoriei”³.

Opera artistică de tip clasic comunică, în consecință, clar o ierarhie prestabilită a celorlalte valori ale umanului, re-semnificându-le după reguli și intenționalități care o singularizează. Scopul este, normal, o întărire a impactului valorii de frumos (urât) prin „deghizarea” lui concretă în acele valori ce, în ierarhia propusă de artă, alcătuiesc o lume ireală, dar perfect conexasă la lumea reală. Opera clasică urmărea o intenție ceva mai largă decât o replică imaginară la realitatea existentă în mod concret, o intenție ce se raportează la referențialul psiho-socio-cultural al momentului



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

producerii ei, descrierea condiției omului în lume având întotdeauna un „derivat” formativ-educativ. Opera clasică sugerează că, fie și prin artă, omul trebuie să-și înțeleagă dimensiunile și să se supună lor.

Conceptul de comunicare. Tipuri de comunicare. Comunicarea artistică și comunicarea prin artă

Problema transmiterii și receptării corecte a acestui mesaj era, prin „convențiile” menționate pentru creație și „lectură”, în mare parte rezolvată. „Reperele”, regulile construcției artistice (și în consecință cele ale deconstrucției semnificative) favorizau grund-ul definit de estetica clasicismului drept fundament al valorii de frumos, fără a obține însă o confirmare uniformă în percepție.

Prestabilirea ierarhiei valorilor umane în „lumea imaginară” a artei – sursă de diferențiere față de alte forme de spiritualitate, cu propriile ierarhii axiologice – a devenit, la un moment dat, al evoluției istorice a artei, o piedică în calea integrării ei în noua paradigmă definitorie pentru starea de moment a umanității. Eliminarea acestei piedici a reprezentat, în lumea artei, ceea ce s-a numit revoluția modernității, arta modernă presupunând dereglementarea actului creator, dar și a celui de receptare a creației, deși „mesajul” devine tot mai încifrat, dovedind existența unei dereglementări chiar și la nivelul limbajului, atât în maniera de combinare a unităților acestuia, cât și în maniera lor de semnificare. Revoluția în artă produsă de modernitate s-a deosebit însă de cea din domeniul științei, caracterizată prin încercarea de „a potrivi natura în tiparele conceptuale oferite de educația profesională”⁴.

În știință, acumularea de fapte prin care se urmărește validarea paradigmei poate duce, la un moment anume, la apariția unei anomalii ce impune, după reverificarea faptelor acumulate, la restructurarea paradigmei sau inventarea uneia noi. În artă, dezvoltarea revoluționară este inversă: viziunea cumulaționistă este imposibilă deoarece, pentru opera estetică de tip nou, trebuie să apară mai întâi modelul (teoria) ce surprinde schimbarea gustului, a receptivității, a climatului psiho-social al „consumului de artă”, a manierei sociale de comunicare și, explicit, ca răspuns la cerere, a manierei de construcție a obiectului destinat consumului specific. Această „diferențiere” în modul de



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

raportare la transformările ansamblului social (stimulându-le sau fiind stimulată de ele) va genera, în contextele date, confiscarea ideologică a producției artistice și încercările, consecvente, de manipulare a artei. Angajarea sensibilității individuale, dar și colective, prin intermediul artisticului a oferit un câmp de luptă pentru ideologii opuse, aberante și, în ultimă instanță, iraționale, dar dominante în planul vieții sociale concrete.

Problema a părut cu consistență în epoca modernă, pe fondul schimbării paradigmei sociale de ansamblu, „Spiritul timpului” (Zeitgeist-ul) cunoscând o reordonare a ierarhiei formelor de spiritualitate. Încrederea în știință, care a dominat secolul XIX, a devenit relativă, ca urmare a revoluției produse de noile acumulări factologice, generate și de perfecționarea „tehnicilor de culegere a datelor” în planul paradigmei dominante. Avansarea în prim-planul preocupărilor sociale a ideologiilor, fiecare cu pretenția deținerii unui adevăr absolut, s-a realizat dincolo de chestiunile politico-economice reale, care le-au potențat, și datorită acestui dubiu legat de capacitatea științei de a epuiza orizontul gnoseologic existent.

Ideologiile apelau, ca și arta, la componenta afectivă a spiritualității umane, vizând angajarea totală a acesteia, în imposibilitatea unui demers rațional care să se impună individualizărilor prin verificări succesive. Modelele canonice ale artei în formula ei clasică erau, din această perspectivă, facil anexabile ideologiilor, conferind un confort gnostic și afectiv comparabil cu cel oferit de „știința clasică”. Or, „revoluția” produsă de arta modernă, realizată inițial la „nivel teoretic”, adică la nivelul „așteptării estetice” ce a presupus excluderea canoanelor (cele trei dimensiuni ale spațiului pictural, cele trei unități ale spațiului literar etc.), oarecum asemănător relativizării legilor științei clasice ca urmare serendipității generate de acumularea faptelor, a generat un conflict surd cu ideologiile, concretizat în încercările – vizibile în regimurile sociale cu ideologii totalitare – de a subordona arta, de a-i limita creativitatea – și eforturile de schimbare a sensibilității.

Arta modernă a propus, ca urmare a propriei revoluții, schimbări în maniera „producției artistice”, în planul creativității, schimbări în structura produsului propriu-zis, a „operei” și schimbări în chiar modul de recepție al acestuia, în „consumul de artă”, afectând astfel sensibilitatea indivizilor. În construcția artistică modernă, opera, produsul actului creativ, se realizează în măsura în care devine suficientă sieși, adică în măsura în care semnificațiile sale nu se calchiază pe intențiile comunicative ale autorului ei. Creatorul codifică (în text sau imagine) propria sa lume semnificantă – rezultat al unor condiționări multiple, individuale și generale, de ansamblu și concret-istorice –



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

„consumatorul” putând însă realiza, în actualizările sale, decodificări diferite, semnificări nuanțate, mai mult sau mai puțin apropiate de intențiile primului.

Opera de artă modernă se pretează astfel unor multiple decupaje metodologice, fără a fi epuizată de vreunul, indiferent dacă acestea sunt sau nu complementare. Realul vizat de ea în reprezentare, ca urmare a unei „plăsmuiri” îmbibate de sens, se dezvăluie stratificat, în funcție de dimensiunile și capacitatea implicării receptorului, de structurile și categoriile mentale pe care acesta le angajează. Orizontul lui cognitiv – imaginar vizează, în principiu, asimilarea realității reprezentate în realitatea concretă ca o modalitate de înțelegere a acesteia, de „luminare” a ei.

Receptorul, consumatorul de artă, caută, în acest scop, să surprindă „invarianții” în funcție de care creatorul și-a ordonat sensibilitatea pentru ca „textul”, materia operei, să-și elibereze limbajul de ceea ce este re-producerea unei anume realități concrete, re-prezentare a unor anume sensuri prestabilite. „Textul, în sensul modern, actual, pe care îl acordăm acestui cuvânt, se deosebește fundamental de opera literară: el nu este un produs estetic, ci o practică semnificantă; nu este o structurare, nu este un obiect, ci o muncă și un joc; nu este un ansamblu de semne închise, înzestrat cu un sens pe care ar trebui să-l regăsim, ci este un volum de indicii în mișcare; instanța Textului nu este semnificația, ci semnificantul în accepțiunea semiotică și psihanalitică a termenului; Textul depășește vechea operă literară, putând fi, de pildă, un Text al vieții”⁵.

Regăsirea „invarianților” are rolul de a-i permite receptorului o „lectură” mai profundă decât cea strict formală, o lectură ce obține, pe baza descifrării – de altfel diferențiate – a semnelor artistice ale conținutului, o interpretare posibilă a universului imaginar, personalizată și individualizată, dar nu ruptă total de esența „materiei” prelucrate de creatorul – emițător. Sensurile multiple, dezvăluite în lecturi multiple ale lumii imaginare plăsmuite de creator sunt rezultatul capacității acestuia de a-și organiza original „materia” în perimetrul invarianților stabiliți. Valoarea operei este dată tocmai de această capacitate a creatorului de a semnifica mai mult decât comunică aparent, păstrând totuși constantele semantice ale imaginarului, structurile lui formale. Aceste constante nu sunt, desigur, date definitiv, ele putând suferi modificări și nuanțări pe măsură ce contextele istorice și modelele culturale ce le definesc se schimbă.



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Comunicarea în arta modernă. Verbal și non-verbal în vehicularea semnificației artistice. „Opera deschisă”

Fără a-și pierde viza afectivă, mai subtilă și mai puțin „pedagogică” decât în cazul operei clasice, opera de artă modernă poate rezista „probei timpului” doar dacă evită pierderea în prelucrarea unei „materii” perisabile, conjuncturale – primejdie vădită, în cazul artei premoderne, în angajările ideologice – și/sau în inovația pur formală, fără justificare în raport cu „materia” prelucrată în combustia creatoare. „În momentul în care artistul își dă seama că sistemul de comunicare este străin de situația istorică de care vrea să vorbească, trebuie să hotărască că nu prin exemplificarea unui subiect istoric va putea să exprime situația, ci numai însușindu-și, inventând structuri formale care să devină modelul acestei situații. Adevăratul conținut al operei devine felul său de a vedea universul și de a-l judeca, rezolvat ca mod de formare și la acest nivel va fi purtată discuția asupra raporturilor dintre artă și propriul ei univers”⁶.

În arta clasică, asemenea posibilități erau excluse, orice proiect simbolic fiind integrat unor structuri eminentemente funcționale ce organizau reprezentarea, imitația și comunicarea. Limbajul operelor sale, ornamentat după regulile convenite, este ușor traductibil la nivel cotidian, purtând, evident, conținuturi semnificative „comandate” de la cele etic-religioase până la cele politice. „Imitația artistică”, mimesis-ul, avea un rol exemplar, opera dând seama de natura imitată. În arta modernă, mimesis-ul se transformă în poesis, devine adică un principiu creator, comunicând ceva de sine stătător despre realitatea pe care o reprezintă. Simbolul artistic devine astfel greu traductibil, aproape ireductibil la nivelul simbolurilor limbajului comun. Articulat prin elementele limbajului specific, el devine „sursa” unor interpretări multiple, fiind premisa unor efecte semantice diferențiate. Opera modernă este cu atât mai complexă cu cât limbajul său este mai potent semnificativ, impunând mai multe linii de sens. Forma clasică, organizată, direct perceptibilă (în artele vizuale) este înlocuită cu o formă dinamică, dificil de asimilat la primul contact perceptiv, conturul estompat (atât în text, cât și în imagine) oferind posibilități de lectură infinite diferențiată receptorilor.

Polisemia se impune ca un „postulat al operei de artă”, invenția de sens devenind un „joc” ce implică toate elementele relației creator – operă – receptor, realizată cu o anumită probabilitate în funcție de condiționări diferite pentru fiecare element. Ca și lumea reală, lumea operei nu mai poate



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

fi explicată din perspectiva unei ordini strict raționale. Opera de artă modernă are însă un caracter ne-izomorf, este – într-un mod anume – o „ofertă deschisă” pentru că lasă receptorilor, propriului său public, posibilitatea stabilirii unor analogii cu realitatea istorică și social concretă doar prin acte de fantazare (invenție) și reconstrucție imaginară probabilistă.

„Opera deschisă” – în accepțiunea pe care o vehiculăm – nu poate, în nici un caz, exclude poetica. Poetica – gândită ca un ansamblu de norme ce reglementează creația, sau o serie de structuri artistice (lingvistice sau imagistice) incontornabile pentru „producția de artă” - se vedește a fi condiția sine qua non a finalizării unei combustii creatoare interne într-un „obiect” care primește (sau nu primește) statutul de obiect estetic. Numai astfel pot fi reunite în ceea ce numim „consumul de artă” condițiile prin care termenii relației creator – operă – receptor se disting de alte tipuri de producție și consum spirituale. Ca „model” – evident, unul abstract și cu caracter ne-canonice – „opera deschisă” dirijează, canalizează, orientează actul creator (intențiile autorului și manierele sale nelineare de a le transmite), dar și pe cel receptor (interpretările ce presupun anume trăiri), prin intermediul operei, care instituie, în articulările ei posibile, universuri imaginare, pline de sens.

Fenomenologia structuralistă operează, în descifrarea acestei relații, cu mai multe grade ale „deschiderii”. O deschidere de gradul întâi este realizată de posibilitatea operei (fie ea și încheiată formal) de a fi „accesată” printr-un număr infinit de lecturi, care o valorizează diferit. Chiar și operele închise formal vor comunica, în acest tip de deschidere, mai mult (sau mai puțin) decât a intenționat sau a vrut creatorul. Deschiderea de gradul doi se produce la însușirea în „consum” (lectură) a articulațiilor interne ale operei ce realizează, prin „jocul” lor relațional, o armonie polisemantică, urmărită evident de artist, dar nestăpânită total de el. Artistul urmărește potențarea valorii semantice a unităților de limbaj, informația vehiculată astfel amplificându-se prin libertatea – asumată de receptor - de a alege o anumită semnificație, de a transforma denotațiile în conotații.

În mesajul „transportat” de operă se insinuează în acest mod o „criză a codului” – susținută de dependența reciprocă a semnelor în structura acestui mesaj – ceea ce permite apelul la alte coduri, la alte scheme comunicaționale. „Dezorganizarea” mesajului îl face adaptabil la alegerea tipului de semnificație și a sensurilor sale în funcție de conjuncturi, ideologii dominante, interese momentane⁷. Această dezorganizare nu duce, așadar, la dizolvarea esteticității operei de artă moderne, pentru că există acea structură, acei „parametri ascunși”, presupuși de poetică, parametri ce, fără a limita



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

polisemia – sesizabilă în lecturi paralele sau succesive – păstrează „miezul” comunicării ca „ghid” al invenției individualizate, ca sursă a trăirii efectelor fiecărei invenții.

Pentru arta modernă, „deschiderea” înseamnă așadar o stimulare a capacității de invenție a „emițătorului” (artistul creator), dar și a „receptorului” (publicul consumator) prin intermediul unei combinări nelimitate a segmentelor semiologice ale unei structuri minimale, dar realizate după normele poeticii. Structura în cauză poartă o „informație despre ceva”, lipsa acesteia prăbușind opera într-o ambiguitate totală, într-un „zgomot” care face, până la urmă, esticul imposibil, iar „deschiderea” inoperantă. Structura minimală implică, în consecință, un anume control al inventivității, valabil chiar și pentru „operele în mișcare”⁸ ce presupun colaborarea directă autor-receptor în organizarea elementelor constitutive ale structurii esențiale a „produsului”. Operele numite „în mișcare” reduc comunicarea la esențial, autorul lăsându-i deliberat receptorului libertatea de a combina semnele stabilite, scopul fiind trăirea ca „delectare pură”.

Fenomenul este sesizabil clar în opera muzicală modernă (precum „Sonata a 3-a pentru pian” a lui Pierre Boulez, cu sugestiile de combinare aproape aleatorie a părților, dar și în lucrările unor O. Maessien, K. Stochausen, L. Berio ș.a.), în plastica cINETICĂ, adică în „produsele” implicând comunicarea non-verbală, dar și în cele ce utilizează comunicarea verbală (cum este cazul celebrei opere neterminate a lui Mallarmé, „Le livre”, sau cazul happening-ului teatral, etc.).

Nu se poate vorbi, deci, de o „structură absentă”, ci de o structură minimală divergentă, concretizabilă în actul receptării într-o formă ambiguă, purtătoare, la rândul ei, a unui mesaj ambiguu ce obligă la „numeroase alegeri interpretative”⁹, dar limitate, totuși, de natura „acelei intenții de profunzime a textului”¹⁰ care este chiar structura minimală propusă, intenționată de creator. Artă contemporană se centrează, prin urmare, pe posibilități de manevră structurală a elementelor de limbaj în scopul transmiterii unor conținuturi care nu pot fi relevate pe alte căi de contact cu subiectul său, ființa umană în complexitatea ei. Se poate spune, din această perspectivă, că arta are propriile ei „tehnici” de producere, intensificare și transmitere a liniilor de sens, deosebite de cele ale altor forme de spiritualitate, iar arta modernă le complexifică și diferențiază la maximum, la nivelul ansamblului, dar și al fiecărui gen artistic.

Structura poetică a limbajului duce la o diferențiere absolut marcată a operei artistice față de celelalte limbaje utilizate în descrierea realității (conjuncturale și concrete) și, pe măsura evoluției artei înseși, le o diferențiere marcată între etapele parcurse de ea. Limbajul poetic, specific artei,



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

conferă trăsături aparte comunicării realizată prin ea. Identificarea receptorului cu emițătorul nu se poate realiza după schemele comunicării în genere, priza la „textul” artistic, verbal sau non-verbal, presupunând angajarea intuitivă a primului, realizată de subiecți diferiți în grade diferite și în perioade depășind prezentul producerii, în orizonturi semnificative diferite. În opera de artă modernă, textul fixează o minimală „informație despre ceva”, semnificațiile mesajului (și implicit „trăirea” lui) fiind lăsate pe seama receptorului/consumatorului în funcție de „datele” proprii acestuia, de contextul istoric în care el este plasat. Receptorul realizează un anumit tip de comprehensiune în raport cu obiectul său, opera – închisă sau „deschisă” – refăcându-i, în cadrul universului său interior, interioritatea intenționată de creator/autor, relevată de sesizările nemijlocite ale simțurilor.

Comprehensiunea se vedește astfel a fi „procesul în care, din semnele date senzorial, cunoaștem un psihic a cărui expresie o constituie tocmai aceste semne”¹¹. Această comprehensiune este o concretizare a aptitudinilor fiecărui receptor/consumator de a recepta și descifra, prin propriile sale trăiri, interioritatea altuia (emițătorul/autor), prezentată și reprezentată prin configurații perceptivă.

Limbajul non-verbal, specific artelor imaginii plastice (pictura, sculptura, muzica, baletul, teatrul) este, în consecință, și mai solicitant, pentru că amplitudinea semnificației purtate de mesajul structurat prin el presupune un efort mai mare pentru detașarea de sursele interne de perturbare, de obstacolele psihologice pe care receptorul/ consumatorul și le asumă (conștient sau nu) în funcție de elementele definiției ale formării sale (interne și externe). Receptorul/ consumator va realiza astfel o fixare a „expresiei vieții”, adică o „explicitare sau interpretare”.

Adecvația la obiect – opera – și la „umbra” (intenția) autorului din spatele ei este mai profundă în cazul limbajului verbal din cauza faptului că „cifrarea” sau ordonarea semnelor în cadrul mesajului se face după reguli general acceptate, fie ele și forțate în cazul „producerii artistice”. Controlul imaginii codificate în acest mod este mult mai sigur, interpretarea „urmilor de ființare umană”¹² conținute în scriere având posibilități oarecum mai limitate față de același act exercitat asupra unei imagini plastice. Comprehensiunea devine pentru receptor un „pretext” ce depășește nemijlocirea înțelegerii, fundamentând „trăirea”, individualizată și nuanțată afectiv, a unui „conținut” produs de combustii interne ale autorului, în anumite contacte istorice date.



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI

Fondul Social European
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale
2007-2013MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Fiind, la rândul lor subiective, interpretările bazate pe comprehensiune pot fi mai mult sau mai puțin expresive, consumatorul/receptor trăindu-le extrem de diferențiat. „Oratorul mut” din „scaunele” lui Eugen Ionesco – împletire subtilă a verbalului cu non-verbalul - spune mai mult decât pare și spune diferit pentru fiecare dintre privitorii - „ascultători” ai săi. Diferențierea individualizată a trăirii nu este însă totală, după cum s-a spus mai înainte, tocmai pentru că – verbal sau non-verbal – limbajul poetic în care se „în-cifrează” masajul operei are o anume structură, se articulează după anume reguli, mai mult sau mai puțin imperative. Procedurile stilistice, figurile de vorbire sau imaginare și de semnificație se subsumează intenției autorului-emițător, dar nu pot fi decât alese, nu ignorate total. Deosebirea dintre genurile artistice este dată de „cantitatea” în care creatorul combină aceste proceduri, libertatea lui, tot mai mare în modernitate, în alegerea lor, a „dozajului” împletirii „figurilor”, iar deosebire între tipurile de expresivitate, sesizabilă în evoluția istorică, este dată de „intensitatea” respectivelor combinații.

Arta abuzează vocabularul (verbal sau imaginar), alterează valorile acestuia, propunând, în fapt, un mesaj autoreflexiv, cu multiple relații semnificative, mesaj structurat diferit față de cele strict comunicative, polisemia lui rezultând din „arhitectura” elementelor (verbale sau non-verbale) limbajului și din contextul în care ea este însușită.

Poeticitatea este o abatere sistematică și continuă de la normele uzuale ale oricărui limbaj, realizându-se astfel o figuralitate, consumabilă – în receptare – fie prin constatarea ei ca încălcare a regulilor existente în utilizarea limbajului ales, fie printr-o altă abatere, de data acesta de la normele obișnuite ale decodificării mesajului în respectivul limbaj.

Explicarea rațională a acestor „viduri” prin raportarea la regulile gramaticii, ale sintaxei sau semanticii, ori prin compararea „produselor” cu diverse modele canonice, nu reprezintă, la urma urmei, suportul „trăirilor” consumatorului, ci doar descifrări succesive ale posibilităților acestora, doar atenționări asupra orizonturilor saturate de semnificație pe care operele – prin mesajul lor codificat – le deschid.



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI
NAȚIONALE



ACADEMIA ROMÂNĂ

Note bibliografice

- ¹ Cf. Tudor Vianu, *Câteva observații la deschiderea unui curs*, Opere, Vol. 7, Editura Minerva, București, 1979, pp. 517-519.
- ² Tudor Vianu, *Estetica*, EPL, București, 1968, p. 52.
- ³ Ibidem, p. 65.
- ⁴ Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 48.
- ⁵ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Ed, du Seuil, 1985, p. 13.
- ⁶ Umberto Eco, *Opera deschisă*, EPLU, București, 1969, p. 258.
- ⁷ Umberto Eco, *Le forme del contenuto. Nuovi saggi italiani*, Milano, 1971, pp. 86-87
- ⁸ Umberto Eco, *Opera deschisă*, EPLU, București, 1969, p. 46.
- ⁹ Umberto Eco, *La struttura assente. Nuovi saggi italiani*, Milano, 1971, p. 63.
- ¹⁰ Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996, p. 28.
- ¹¹ Wilhelm Dilthey, *Geneza hermeneuticii*, în *Filozofie contemporană*, Ed. Garamond, 1995, p. 45.
- ¹² Ibidem, pp. 28-30

Bibliografie generală

- Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Ed. Klincksieck, Paris, 1974
- Raymond Boudon, *Texte sociologice alese*, Editura Humanitas, București, 1990
- Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Editura Meridiane, București, 1982
- Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Ed. Gallimard, Paris, 1966
- Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974
- Ion Ianoși, *Nearta-Artă*, Editura Cartea Românească, București, 1985
- Jean Piaget, *Structuralismul*, Editura Științifică, București, 1973
- Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique*, Ed du Seuil, Paris, 1986
- Toma Roman, *Artă și valoare*, Editura Univers, București, 1984
- Galvano della Volpe, *Critica gustului*, Editura Univers, București, 1975