OPERA APERTA. ARTA CONTEMPORANĂ, UN SPAȚIU AL POSIBILITĂȚILOR. INTERPRETARE, REALITATE ȘI TERITORIU

ANA NEGOIȚĂ

CESI – Centrul de Excelență în Studiul Imaginii, Universitatea din București

***Opera Aperta.* Contemporary Art, a Space of Possibilities. Interpretation, Reality and Territory.** This article creates a fair dialogue between Eco's major theoretical texts, particularly The Open Work, The Limits of Interpretation and contemporary artistic practices, in order to demonstrate the continued relevance of Eco's thought as a critical lens aiming to understand the production, circulation, and interpretation of images in contemporary visual culture. Although Umberto Eco exposed his theories before the emergence of social media and artificial intelligence, his concepts, such as the open work, semiotics, and interpretation, offer a valuable framework for examining how contemporary art generates meaning during the last twenty years defined by participatory, networked, and algorithmically produced images. Eco's influential artistic theory, The Open Work (Opera Aperta), provides a particularly effective framework for interpreting contemporary artistic practices. Eco argues that modern artworks should not be understood as having one fixed or definitive meaning; rather, their significance is completed through the active participation of the viewer. Most of the contemporary artistic productions and processes function as mirrors, reflecting the viewer's own assumptions, social values, and biases, and allowing meaning to emerge through individual interpretation.

Keywords: *Opera Aperta*, Umberto Eco, contemporary art, conceptualism, Enrico Baj, pataphysics.

1. INTRODUCERE

Umberto Eco, în *Opera aperta – Opera deschisă*, publicată în anul 1962, explorează relația dintre poetica „operei deschise" și teoria structuralistă, constituind o bază esențială pentru dezvoltarea ulterioară a propriei semiotici. Deși ideile lui Eco au evoluat în numeroase privințe, teoriile sale au fost ulterior nuanțate și completate în noi capitole, precum *Moartea grupului 63 – The Death of the Gruppo 63* sau *Serie și structură – Series and Structure*. Cu toate acestea, există o continuitate puternică și remarcabilă între scrierile sale timpurii și cele ulterioare. Mai exact, multe dintre ideile prezentate în *Opera aperta* și în scrierile

lui Eco din aceeași perioadă nu și-au pierdut actualitatea, dimpotrivă, ele rămân relevante în contextul culturii contemporane. *Opera aperta* definește două concepte esențiale pentru critica și exegeza artei contemporane, cu aplicabilitate în conceptualism și până la producțiile artistice din zilele noastre. Conceptul de „deschidere" păstrează o însemnătate istorică considerabilă, extrem de versatil, acesta definind dinamica unui teritoriu al interpretării și al participării în relația operă – artist – privitor. Cel de al doilea concept este relaționat cu faptul că studiul lui Eco a anticipat două teme majore care aveau să devină centrale în teoria literară începând cu jumătatea anilor '60, ulterior extrapolate înspre domenii precum artele vizuale și artele spectacolului – recunoașterea multiplicității, a pluralității și a polisemiei drept caracteristici fundamentale ale artei, precum și importanța tot mai mare acordată rolului cititorului/privitorului. Accentul fiind pus în mod direct pe un proces total nou de receptare a producției artistice, cea care afirmă inechivoc că interpretarea și receptarea artistică iau naștere dintr-o relație interactivă între cititor și text, dintre privitor și operă/lucrarea de artă. Prin urmare, întrebările ridicate de *Opera aperta*, precum și răspunsurile pe care aceasta le propune rămân strâns legate de dezbaterile actuale privind literatura, arta și cultura contemporană *in extenso*.

Conceptul de „operă deschisă" este utilizat pentru a explica diferența, aparent radicală, dintre discursurile artistice specifice modernismului – arta modernă – și cele „clasice – arta tradițională". Eco ilustrează acest concept în mod pregnant prin ceea ce numește „opere în mișcare" (*opere in movimento*), utilizând exemple din muzica aleatorie a lui Karlheinz Stockhausen și Henri Pousseur, sculpturile mobile ale lui Alexander Calder, dar și cu referințe directe la creația lui Stéphane Mallarmé. Ceea ce au în comun aceste opere este decizia deliberată a artistului de a lăsa asamblarea, organizarea anumitor elemente din structura *operei deschise*, la latitudinea publicului sau a hazardului. Astfel, în loc să prezinte o structură unică, fixă și definitivă, ele permit multiple aranjamente și interpretări posibile. Eco susține că arta „tradițională/clasică" era, în esență, lipsită de ambiguitate (înțeleasă ca dispersie, multitudine și fluiditate semantică), chiar dacă operele în cauză puteau provoca reacții emoționale sau intelectuale diferite, structura lor ghida, în general, publicul către o interpretare specifică sau unanim agreată de critică[1]. Cititorii, privitorii și ascultătorii puteau, de regulă, să identifice subiectul unui text, ceea ce reprezenta o pictură sau o sculptură, ori ceea ce exprima o compoziție muzicală, în schimb, arta modernă este adesea ambiguă în mod deliberat și sistematic. Pentru Eco, opera oferă cititorului, ascultătorului, privitorului un „câmp/teritoriu" de posibilități, lăsându-i o libertate considerabilă în ceea ce privește modul în care o abordează și o interpretează. Eco susține că receptorul operei ocupă, în esență, aceeași poziție în ambele cazuri: el navighează, glisează liber printr-o gamă de interpretări posibile, în loc să urmeze o semnificație

[1] Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1989, pp. 158–179.

prestabilită. Eco deschide, lărgește această perspectivă și asupra altor forme ale artei moderne, identificând diverse paralele între arta vizuală cu structură abstractă și sculpturile mobile, dar și între muzica bazată pe hazard, întâlnită la compozitori precum Karlheinz Stockhausen și Henri Pousseur, și mai ales în compozițiile seriale ale lui Anton Webern. În viziunea sa, toate aceste forme artistice moderne definesc, marchează o transformare fundamentală a relației dintre artist și public. Opera nu mai transmite publicului un sens prestabilit, structurat și determinat în întregime de către artist, ci îi oferă acestuia, în diferite grade, un rol activ în procesul de construire, de asamblare, de selecție și interpretare a semnificației operei, indiferent de natura sau forma sa.

2. STRUCTURA OPEREI DESCHISE. AMBIGUITATEA

Autorul asociază ambiguitatea deliberată și sistematică a „operei deschise" cu o trăsătură definitorie a artei moderne: inovația care se manifestă prin formă, prin integrarea în materialitatea și producția operei a unor medii diferite, uneori antagonice, prin multidisciplinaritate, intersecționalitate etc. Ambiguitatea apare atunci când convențiile de exprimare consacrate sunt modificate, reconstruite, perturbate. Cu cât o operă se îndepărtează mai mult de formele convenționale, cu atât este mai vastă gama interpretărilor posibile și, implicit, cu atât mai mare este ambiguitatea sa. Dacă ne raportăm la arta din perioadele premoderne, astfel de abateri de la convenție erau extrem de discrete și restrictive; prin urmare, formele artistice rămâneau în mare parte convenționale, iar ambiguitatea era limitată și clar definită. În această paradigmă schimbată, opera modernă deschisă contestă radical convențiile anterioare. Deoarece regulile familiare de exprimare nu mai funcționează în același context, posibilitățile de interpretare devin considerabil mai vaste, generând un grad mult mai ridicat de ambiguitate. Eco susține că formele artistice convenționale transmit semnificații uzuale, reglementate, care, la rândul lor, reflectă moduri normate, admise, închise de a înțelege lumea. În vechile paradigme de interpretare, arta tradițională tinde să consolideze concepțiile consacrate despre realitate, în timp ce opera modernă deschisă, prin modificarea și perturbarea convențiilor care generează semnificație, contestă de fapt elementele de bază, structura de rezistență a paradigmei pre-moderne, respingând implicit sistemul normativ de interpretare a artei. De fapt, ambiguitatea este unul dintre termenii pe care Eco îi folosește pentru a descrie efectele inovației în artă, termen adesea pus în relație cu acela de informație.

Astfel, cantitatea de informație transmisă printr-un mesaj de tip artistic – în acest caz, prin încărcătura semantică a unei opere de artă, indiferent de natura acesteia – este invers proporțională cu gradul său de probabilitate sau predictibilitate. Autorul identifică o paralelă între acest principiu și efectele directe ale structurii și formei artistice, ale produsului artistic, în special în contextul artei

moderne, întrucât operele moderne se îndepărtează adesea de convențiile consacrate de exprimare. Prin urmare, formele artistice moderne dobândesc un grad ridicat de improbabilitate și impredictibilitate, ceea ce contribuie la creșterea cantității de informație pe care acestea o pot transmite, o pot livra în stare brută publicului. Opera modernă deschisă poate transmite o cantitate mare de informație datorită modurilor radicale în care contestă convențiile stabilite, iar acest interes al lui Eco pentru teoria informației se regăsește în preocupărilor sale ulterioare din domeniul semioticii.

Filosoful stabilește o relație între gradul de deschidere al unei opere, nivelul său de informație, gradul de ambiguitate și măsura în care aceasta se raportează, încalcă, perturbă convențiile consacrate, însă respingerea și încălcarea convențiilor cu efect în multiplicarea interpretărilor posibile care rezultă din acest proces nu garantează automat valoarea artistică.

Pentru a nuanța și explica acest nou teritoriu al analizei artistice, Eco preia din estetica formativității a lui Luigi Pareyson, conceptul de formă organică, element esențial legat de intenția artistică[2]. Încălcarea convențiilor în arta modernă trebuie, pentru a fi relevantă și operațională din punct de vedere estetic, să genereze o formă de dezordine controlată descrisă drept „fuziune organică a unor elemente multiple”[3]. Totodată, interpretarea operei moderne deschise nu este o activitate complet lipsită de restricții, pentru că fiecare operă redă o intenție materializată în formă, structură, moduri de asamblare etc., iar această intenție influențează în mod necesar procesul de interpretare, astfel, în ciuda deschiderii aparent neîndrăgite, opera continuă să orienteze reacția publicului. Conceptele de formă organică și intenție artistică redefinesc nuanțări importante ale teoriei lui Eco privind deschiderea operei.

Există o serie de întrebări care fac cele două concepte să fie relativ greu de aplicat și dificil de definit mai ales în metodologia artei contemporane: cum se poate distinge, care sunt criteriile de a diferenția o formă organică de una non-organică în cadrul unei opere de artă multi-mediale sau interdisciplinare. Cum pot fi identificate cât mai obiectiv intențiile autorului manifestate implicit într-o de operă de tip performativ, de exemplu? Și, mai ales, care este cadrul semantic care ar direcționa receptorul, publicul să parcurgă un proces, o metodologie de interpretare limitată, descrisă de aceste intenții? Conceptul lui Eco de *idiolect estetic* poate fi înțeles atât din perspectiva unei reformulări a noțiunii lui Luigi Pareyson, cea de formă organică, cât și printr-un fenomen cultural de tip ecou, conform căruia, stilul constituie esența estetică a unei opere de artă. Acest tip de mecanism de articulare estetică denotă de fapt continuitatea conceptului în scrierile și studiile despre estetică ale lui Umberto Eco, unde influența filosofului Luigi Pareyson este extrem de pregnantă. De altfel, Eco rămâne fidel principiilor enunțate de Pareyson în convingerea că intenția artistului așa cum

[2] J. Rancière, *Emancipated Spectator*, New York, Verso, 2009, pp. 165–170.
[3] D. Robey, „Introduction”, în Umberto Eco, *op. cit.*

este stabilizată, manifestată într-o operă, trebuie să fie decisivă pentru determinarea interpretării acesteia, *idiolectul estetic* reprezentând mijlocul prin care însăși intenția personală a creatorului se manifestă. Mai mult, Eco nu face o distincție explicită între formele semantice și cele materiale ale deschiderii în cazul operelor de artă, dimensiuni formale ale produsului artistic finit care influențează în moduri diferite felul în care publicul percepe o operă de artă. Din perspectiva artistului, cititorul, privitorul poate părea că ocupă o poziție relativ statică în procesul de decodare, interpretare atunci când interacționează cu diversele semnificații înglobate în operă. Totuși, din perspectiva privitorului, opera este percepută prin modificări, variații continue atât în ceea ce privește deschiderea semantică, cât și cea materială. Opera din punct de vedere material funcționează ca o graniță ce reunește multiplele semnificații ale operei propriu-zise și intențiile artistului.

3. TERITORII ȘI SEMNIFICAȚIE

Modul în care granița numită este configurată în procesul de generare a sensului îi permite artistului să exploreze deschiderea materială a operei și relația acesteia cu semnificațiile propuse în primă instanță. Iar când publicul și autorul sunt priviți ca participanți în același teritoriu de creare a sensului, procesul de recepție devine în mod obligatoriu interactiv. Interacțiunea fizică a publicului într-un teritoriu semantic cu opera influențează modul în care semnificațiile acesteia sunt activate și percepute. Prin urmare, opera de artă rămâne într-o stare de dezvăluire, pliere și dezvoltare continuă, fiind pusă în mișcare în mod activ și conștient prin participarea publicului. În acest sens, opera recunoaște condițiile estetice dinamice care stau la baza *performance*-ului și contribuie la procesul continuu de generare a sensului. Trebuie remarcat faptul că atât în *Opera aperta*, cât și în *A Theory of Semiotics*[4] identificăm faptul că o serie de generalizări teoretice primează adesea asupra examinării unor probleme mai specifice, lucru care face dificil de aplicat astfel de concepte unor procese și producții artistice contemporane, perioadă în care discursurile artistice sunt din ce în ce mai aplicate și cu puternice referințe sociale, politice, cu caracter activist. În acest context, este cu atât mai necesar să punctăm faptul că începând cu anul 1968, opera lui Eco pune un accent mult mai redus pe funcția socială și politică a artei. Astfel, relevanța socială a teoriei sale semiotice se manifestă cel mai clar nu în sfera esteticii, ci în analiza comunicării de masă. Sunt identificate forme și discursuri artistice care manipulează semnificația prin suprimarea anumitor aspecte ale semnelor și evidențierea altora, servind astfel intereselor unor grupuri sociale specifice. Eco numește acest proces schimbare de cod, un concept căruia îi acordă o importanță majoră, iar analiza sa constituie unul dintre punctele culminante ale lucrării *Tratat de semiotică generală*.

[4] Umberto Eco, *O teorie a semioticii*, București, Editura Trei, 2008.

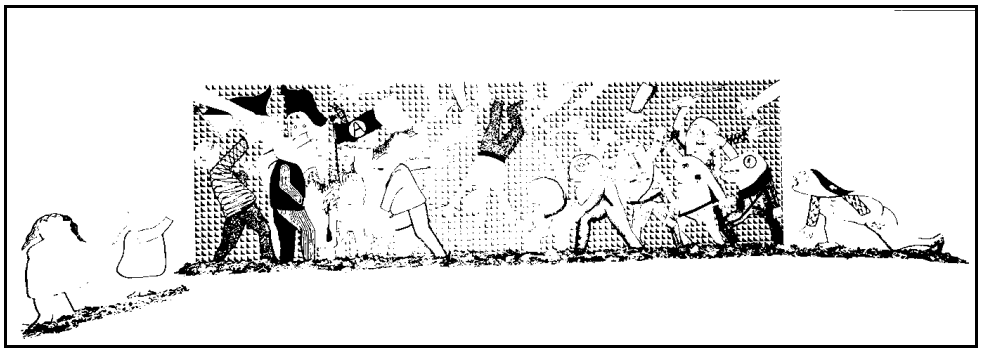
Pornind de la premisa că semiotica analizează sistemele de semne prin intermediul cărora se constituie cultura, într-un cadru extins, examinând atât structura generală a acestora, cât și mesajele pe care le produc, putem afirma că aceasta contribuie la înțelegerea modului în care mesajele pot manipula informația și pot distorsiona în mod vizibil percepția asupra realității. Din perspectiva lui Umberto Eco, semiotica se constituie astfel într-o formă operațională deopotrivă critică, dar și un mecanism de practică socială. După cum afirmă autorul, „semiotica ne ajută să analizăm diferite opțiuni ideologice; ea nu ne ajută să alegem". În acest sens, semiotica stimulează dezvoltarea continuă a conștiinței sociale și culturale și poate constitui un fundament solid pentru acțiunea politică, fără a prescrie însă ce tip de acțiune trebuie adoptat. O asemenea perspectivă reflectă inechivoc concepția democratică și pluralistă a lui Eco asupra raportului dintre politică, cultură și interpretare a realității. Autorul respinge, în mod evident, sistemele rigide de gândire și de credințe, întrucât acestea pot conduce la o perspectivă limitată și, implicit, la o înțelegere incompletă sau distorsionată a realității. Prin urmare, rolul semioticii nu este acela de a impune o anumită interpretare sau orientare ideologică, ci de a oferi instrumentele necesare pentru identificarea, analiza și evaluarea critică a diferitelor forme prin care sensul este construit și transmis în societate.

Extrapolând, acesta identifică două tipuri de mesaje în cadrul *operei deschise*: mesajul univoc și mesajul plurivoc. Ambele sunt analizate prin prisma valorilor estetice corespunzătoare și rămân deschise în moduri care încurajează forme reînnoite de receptare la nivel estetic. În cazurile în care artistul urmărește transmiterea unei semnificații unice, comunicarea se construiește în jurul unui mesaj unidirecțional utilizând o structură unitară, cu organizare de tip centripet, chiar dacă aceasta poate fi exprimată prin modalități artistice diferite. În schimb, comunicarea plurivocă se întemeiază pe deschidere, într-un sistem centrifug, care devine un principiu esențial al generării mesajului și expresiei artistice. În acest context, plurivocitatea reprezintă o caracteristică atât de profund integrată în formele artistice contemporane, încât valoarea lor estetică nu poate fi evaluată sau interpretată în mod independent de aceasta. Prin urmare, opera deschisă de tip contemplativ se diferențiază de opera tradițională, închisă, prin faptul că ambele implică posibilitatea unor modificări fizice, de structură și materialitate ale lucrării, imperceptibile însă pentru public. În același timp, admiterea existenței unor semnificații multiple presupune cultivarea intenționată a ambiguității, obținută prin depășirea, distrugerea sau încălcarea convențiilor consacrate ale expresiei artistice.

4. UMBERTO ECO ȘI ENRICO BAJ

Procesul permite publicului să exploreze semnificații necunoscute sau nedeterminate, favorizând astfel o implicare culturală și psihologică dezvoltată într-o manieră mai amplă și mai profundă în raport cu opera de artă. O astfel

de abatere reprezintă alegerea de a perturba o gramatică vizuală fixă, închisă, iar în acest caz, validitatea estetică depinde de măsura în care autorul, artistul, reușește să conteste și să reconfigureze convențiile consacrate.



Enrico Baj, *Art is Freedom* – installation view – Fondazione Marconi, Milano, 2017

Plecând de la cadrul teoretic expus mai sus, vom supune analizei practica unei personalități artistice contemporane extrem de importantă în cultura avangardei italiene, în a cărei practică pot fi identificate cu ușurință mecanismele descrise de către Umberto Eco în definirea *operei deschise*, artistul și teoreticianul Enrico Baj.

În contextul culturii italiene de la mijlocul secolului al XX-lea, mediu cosmopolit și interdisciplinar care a facilitat apariția discursurilor trans-disciplinare specifice post-avangardei, granițele tradiționale dintre domeniile culturale, artistice și nu numai au devenit din ce în ce mai permisive. Detenta numită a produs și colaborarea dintre artistul Enrico Baj[5] și Umberto Eco, două personalități foarte diferite, dar unite de interesul pentru experiment, ironie, joc intelectual și contestarea convențiilor culturale.

Colaborarea dintre Baj și Eco are profunde linii de intersecție și puncte de congruență teoretică, artistul milanez, a cărui operă se bazează adesea pe contradicție, a respins ideea unei arte închise în propriile convenții și a căutat permanent noi modalități de a combina imaginea, obiectul, textul într-o structură ironică, sarcastică, cu evidente trimiteri critice. În anul 1951, Baj a fondat, împreună cu Sergio Dangelo, mișcarea „Arte nucleare”, orientată înspre problemele lumii postbelice, evidențiind prin mesaje și vizualități puternice anxietatea provocată de amenințarea nucleară.

[5] Enrico Baj (1924–2003) a fost unul dintre reprezentanții importanți ai avangardei italiene, prin nucleul milanez. Artist, teoretician al artei și scriitor, el a fost asociat cu dadaismul, suprarealismul, *assemblage*-ul și patafizica. A lucrat frecvent cu materiale neobișnuite și a transformat obiectele cotidiene în elemente artistice, cultivând o estetică a absurdului și a provocării.

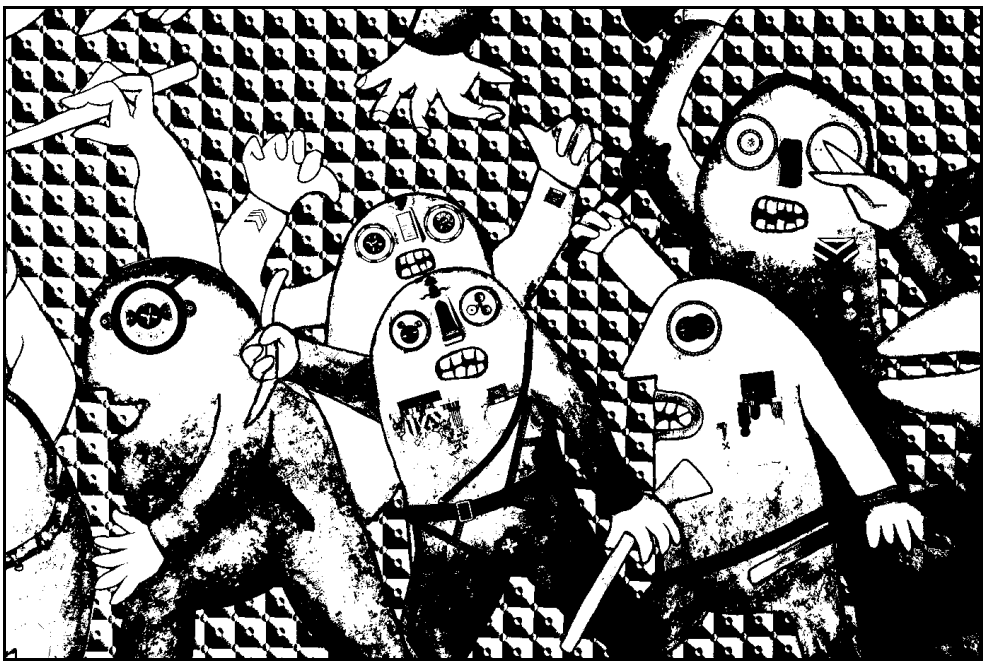
Apropierea lui Baj de patafizică[6] nu s-a produs doar pe fondul unei ironii intelectuale, fiind de fapt o metodă exclusiv artistică de a privi lumea dintr-un unghi total diferit, în spiritul epocii. De altfel, Baj a participat la activitatea Colegiului de Patafizică și, în anul 1963, a contribuit la fondarea Institutului Patafizic milanez.



Enrico Baj (1924–2003)

Legătura teoretică dintre Eco și Baj se coagulează într-un teritoriu cartografiat de conceptul *operei deschise* și de modificările structurii tradiționale, spre exemplu, un tablou, un colaj sau un obiect modificat de Baj nu reprezintă doar un obiect estetic, ci este un proces complex de perturbare a unei paradigme culturale, estetice. Acesta poate funcționa ca un semn care transmite o idee, ironizează o poziție ideologică sau pune sub semnul întrebării o anumită convenție socială. Iar interesul lui Eco este orientat tocmai spre analiza acestor mecanisme. Eco nu privește arta ca pe un domeniu separat de teorie, ci un teritoriu privilegiat în care pot fi observate procesele de producere ale sensului, opera lui Baj putând fi analizată din perspectiva unui laborator semiotic. Colaborarea celor doi trebuie înțeleasă nu doar drept o simplă asociere între un pictor și un scriitor, dar mai ales ca o întâlnire, coabitare dintre două moduri de a investiga aceeași problemă: cum poate fi creat și distrus sensul?

[6] Concept asociat cu scriitorul francez Alfred Jarry, patafizica poate fi înțeleasă, în sens larg, ca o „știință a soluțiilor imaginare", care parodiază pretenția științei și a rațiunii de a explica definitiv realitatea. Reynolds Michael (ed.), *Enrico Baj. The Artist's Home*, Milan, Skira Rizzoli, 2017, pp. 89–107.



Enrico Baj, *Art is Freedom* – installation view – Fondazione Marconi, Milano, 2017

Un aspect esențial al acestei cooperări îl constituie relația dintre imagine și cuvânt, perspectivă fundamentală pentru înțelegerea interacțiunii dintre cele două personalități culturale. Baj a fost un artist preocupat și pasionat de literatură, a realizat ilustrații și lucrări pentru ediții de texte clasice și moderne, iar pentru Eco, imaginea nu era niciodată complet separată de limbaj, mai exact imaginea poate fi citită, lecturată, narată, iar un text poate implicit produce, genera imagini mentale. Baj transformă deseori cuvintele și obiectele în imagini, în timp ce Eco analizează felul în care imaginile devin purtătoare de semnificații[7]. Astfel, această colaborare poate fi analizată ca o formă de traducere a două tipuri distincte de limbaj: limbajul vizual al artei și limbajul verbal al literaturii și teoriei.

Totodată, arta lui Baj nu poate fi separată de preocupările sale politice și sociale, iar interesul pentru războiul nuclear, pentru autoritatea în forma ei centralizată și pentru mecanismele puterii este foarte prezent în operele sale. În acest context, umorul și grotescul nu reprezintă o fugă de realitate, ci, dimpotrivă, ele pot deveni instrumente de critică, de ridiculizare a puterii ca mecanism de rezistență atât la nivel social, cât și individual. Întâlnirea dintre Eco și Baj este extrem de fructuoasă și relevantă intelectual, prin faptul că amândoi au realizat că formele culturale nu sunt neutre, o imagine, un text, o reclamă, un simbol politic sau o operă de artă pot influența definitoriu perspectiva prin care oamenii înțeleg și interpretează realitatea.

[7] Coles Alex, Rossi Catharine (eds), *The Italian Avant-Garde, 1968–1976,* vol I, Berlin, Stenberg Press, 2013, pp. 134–145.

5. CONCLUZII

Analiza relației dintre abordarea teoretică a lui Umberto Eco asupra *operei deschise* și practica artistică a lui Enrico Baj evidențiază caracterul profund experimental și interdisciplinar al artei de avangardă și postavangardă italiene. Opera lui Baj poate fi înțeleasă ca un spațiu/teritoriu al fluidității semnificației, în care imaginea, obiectul și textul sunt dinamice, în permanență reorganizate, reinterpretate și puse în dialog pentru a produce noi posibilități de descifrare și de lecturare. Din această perspectivă, deschiderea operei nu presupune doar libertatea spectatorului, a publicului de a atribui sensuri noi, diferite unei creații, ci și o tensionare, o contestare deliberată a convențiilor estetice și culturale care structurează modul tradițional de receptare și interpretare a artei. Practica artistică a lui Baj demonstrează că modificarea, perturbarea unei gramatici vizuale clasicizate poate deveni un instrument critic, capabil să releve o serie de mecanisme ideologice, sociale și culturale pliate în spatele imaginilor și reprezentărilor artistice convenționale. Relația dintre Baj și Eco capătă astfel o importanță care depășește o simplă colaborare dintre un artist și un teoretician. Cei doi investighează, prin mijloace total diferite, problema producerii și transformării sensului în diferite domenii artistice. În timp ce Baj construiește situații și experimente vizuale bazate pe contradicție, ironie, deformare, juxtapunere și colaj, Eco oferă o serie complexă de instrumente teoretice necesare pentru înțelegerea acestor mecanisme care au capacitatea de a genera, produce semnificare. Opera lui Baj poate fi analizată, în acest sens, ca un adevărat laborator semiotic în care nimic din structura și semnificația obiectului artistic nu este stabilit definitiv, ci avem de a face cu un proces de permanentă transformare și negociere.

Un rol esențial în această relație îl ocupă interacțiunea dintre imagine și cuvânt. Practica lui Baj demonstrează permeabilitatea granițelor dintre artele vizuale și literatură, transformând textul în imagine și imaginea în posibilitate de lectură. Această osmoză liberă între limbaje contribuie la caracterul deschis al operei și permite spectatorului să participe activ și interactiv la construirea semnificației. În acest context, colaborarea dintre Baj și Eco poate fi înțeleasă ca o formă de dialog între două sisteme de reprezentare care se completează, se intersectează, se traduc și se destabilizează reciproc. În același timp, dimensiunea politică și socială a creației lui Baj confirmă faptul că deschiderea operei nu este exclusiv o problemă formală sau estetică, mai mult, contestarea autorității sociale, politice, culturale, critica ideologiilor, reflecția asupra războiului și asupra amenințării nucleare transformă experimentul artistic într-un instrument de interogare a realității contemporane artistului. Ironia și absurdul devin strategii estetice, dar și modalități de rezistență intelectuală în fața unor forme de putere și a unor convenții culturale rigidizate și extrem de formalizate. Apropierea dintre teoria lui Eco și practica lui Baj permite reconsiderarea operei de artă ca proces activ, imprevizibil, mai degrabă decât ca obiect definitiv închis, rigidizat.

Sensul se construiește continuu în relația dintre artist, operă și spectator, iar deschiderea, centrifugarea acestei relații, face posibilă apariția unor interpretări multiple, seriale și neașteptate. În cazul lui Enrico Baj, această deschidere este susținută de însăși natura contradictorie, ironică și interdisciplinară a creației sale, care refuză stabilitatea unei singure interpretări și transformă actul receptării într-un proces activ de producere a sensului. O atentă analiză a practicii lui Baj din perspectiva conceptului de *operă deschisă* probează faptul că experimentul artistic poate funcționa simultan ca strategie estetică, instrument semiotic și formă de critică socială. Intersecția dintre Baj și Eco devine relevantă tocmai prin această convergență: ambii pun sub semnul întrebării caracterul fix, rigid, clasicizat al sensului și explorează posibilitatea ca arta și cultura să devină teritorii ale interpretării, ale ambiguității – un teritoriu cu cartografie fluidă.