

Cristian NAE

Relativism și intenționalism în interpretarea operei de artă (A. Danto)

Relativism and Intentionalism in Interpreting the Work of Art (A. Danto)

(Abstract)

In this paper, I shall discuss some arguments concerning what I consider one of the hottest debates over interpretation in the artistic field. The intentionalist debate that I want to take into account can be seen both as a critical approach, questioning the relevance of such general theory of interpretation, grounded by criteria and aiming at retrieving the meaning of the work as a construction that follows the authorial intentions expressed in the text, and as well as, in a moderate tone, as a methodological approach of relativism in contemporary theories of interpretation in art. In this respect, I shall start by briefly analyzing the intentionalist claims in the light of the generic, all-encompassing objections that state a radical relativism for any theory in search of a method. In sections (III), (IV) and (V) I attempt to reconstruct the main assumptions of intentionalism, be it either actual or hypothetical, by reviewing some of its major problems: (1) the epistemic assumption (which grounds validity in interpreting a unique work of art); (2) the construction of meaning (what I call “the artistic implicature“ problem) and (3) the relevance of retrieving *the intended meaning* of a work (“the incompleteness problem”). Though I do not intend to defend any of the sides in this debate, I shall however finally try to answer (3) by reconstructing (2) in a pragmatist manner, in the light of its relevance for defining artefactuality in an actional, interpretive-oriented manner.

În cele ce urmează, voi discuta câteva argumente privind ceea ce consider a constitui una din cele mai aprinse dezbateri din ultimii mai bine de treizeci de ani privind interpretarea în câmpul artistic. Dezbateră privind intenționalismul interpretativ pe care mi-am propus să o aduc în atenție în cele ce urmează poate fi privită atât în felul unei dezbateri critice – ce caută să chestioneze relevanța unei asemenea (sau chiar oricărei)

teorii generale a interpretării, întemeiate pe criterii de validitate și coerență și orientată către recuperarea intențiilor exprimate în text în construirea înțelesului unei opere (distanție pe care o voi chestiona în secțiunea IV) – cât și, într-o manieră ceva mai moderată ca pe o dezbateră privind implicațiile ontologice ale teoriilor interpretării cu relevanță pentru domeniul artei.

În acest sens, voi începe prin a analiza propunerile intenționalismului din perspectiva celor mai generale obiecții care i se pot și i-au fost aduse, obiecții care stipulează un relativism nediferențiat drept contraargument sceptic pentru orice încercare de a construi o teorie generală a interpretării orientată metodologic. În secțiunile (III), (IV) și (V) voi încerca să reconstruiesc unele dintre asumptiile majore ale intenționalismului, prin revizuirea a ceea ce consider a fi cele mai importante obiecții împotriva sa: (1) asumptia epistemică (exprimată de încercarea de a garanta validitatea și criteriile evidenței în interpretarea unei opere de artă); (2) construcția înțelesului (ceea ce voi numi “problema implicaturii artistice”)¹; (3) relevanța recuperării intenției corecte a operei ca unic scop legitim al interpretării unei opere de artă (ceea ce voi numi “problema incompletitudinii poziției intenționaliste”).

Deși nu încerc să mă situez de nici una dintre părțile acestei dispute, voi încerca în ultima secțiune să răspund celei din urmă probleme, reconstruind (2) într-o manieră similară propunerii pragmatiste, în așa fel încât aceasta să răspundă unei alte probleme

conexe, și anume cea a definirii artefactualității în manieră interpretativă.

I. Relativism interpretativ, universalitate hermeneutică și scepticism metodologic

Universalitatea hermeneuticii și relativismul interpretativ

Avem nevoie de o teorie generală a interpretării nu doar pentru a oferi criterii de validare și confirmare a interpretărilor particulare ale unei opere de artă, dar și pentru a ghida și orienta interpretările noastre atunci când opera provine sau reprezintă contexte nefamiliare. Avem însă nevoie de o asemenea teorie și pentru a explica mai ales *cum* anume înțelegem. Teoriile despre acestea ne întrebă *de ce* anumite criterii sunt relevante în acest sens.

Mai mult, dacă nu stabilim nici o distincție între înțelegere și interpretare, motivația unei asemenea teorii metodologic garantate prin apel la evidența textuală pare a fi inutilă câtă vreme caracterul universal al interpretării infuzează mai toate nivelurile vieții noastre². Astfel, dacă interpretarea este oricum infinită și incompletă, perspectivală și subminată sau pre-orientată de către interese, credințe și prejudecăți culturale constitutive (fie ele legitime și de neeludat, furnizând resursele înțelegerii de sine, ca în cazul lui Gadamer)³, o asemenea încercare de a stipula un înțeles tare al interpretării, orientată către verificarea sa pe baza evidenței textuale și a apelului la intențiile autorului pare de la bun început inutilă. În acest fel, universalitatea aproape nechestionată a hermeneuticii pare a conduce, după

¹ Expresia este preluată după Paisley Livingston (“Arguing over Intentions”, în *Revue Internationale de Philosophie* no.4: 1996, pp.628-32, însă obiecțiile și răspunsurile privind ceea ce rămâne încă cea mai promițătoare teorie a înțelesului care oferă modelul minimal al unei teorii interpretative generale (teoria griceană), sunt mult mai numeroase. Vezi de pildă Robert Stecker, “Art Interpretation”, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (pe care, îl voi cita de acum ca *JAAC*) vol. 52. no 2: 1994 pp. 199-200, Gary Iseminger, “Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism”, în *JAAC*, vol. 52 no.4: 1996, în special pp. 320-22, Noël Carroll, “Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism”, în *Metaphilosophy*, no.1-2, Jan.2000, pp. 78-79 sau în E.D. Hirsch Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, 1971, pp. 24-67. Pentru o discuție a acestora vezi secțiunea IV a articolului de față.

² O distincție asemănătoare susține R. Shusterman în textul său intitulat *Beneath Interpretation*, reluat în *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowen & Littlefield Publishers Inc., 2000, pp. 129-31.

³ H.-G. Gadamer, *Adevăr și Metodă*, Editura Teora, București, 2002.

cum observa E.D. Hirsch, prin supoziția autonomiei semantice a limbajului, la disoluția nu doar a pertinentei autorului, dar și la un tip de relativism general, auto-contradictoriu și deloc interesant, de tipul “anything goes”. Acesta conduce la aserțiunea potrivit căreia orice încercare de a construi o teorie generală a interpretării care să urmărească formularea de criterii este sortită eșecului, astfel încât ea ar trebui mai degrabă abandonată și înlocuită fie cu cercetarea critică a prejudecăților legitime care ne susțin înțelegerea de sine, fie cu afirmarea unei lecturi “ludice”, orientată mai degrabă către proliferarea sensurilor unei opere și a diferenței între acestea, așa cum se întâmplă cu strategiile deconstructiviste. În acest fel, modelul epistemic al interpretării pare a fi nu doar o simplă remanență a visului pozitivist îmbrățișat de analiticieni, dar și o strategie ineficientă.

Pentru a reconstrui argumentul relativist datorat acestei accepțiuni a interpretării, (pe care îl voi numi mai departe “relativism radical”), constat că această poziție formulează simultan mai multe aserțiuni: pretenția epistemică a acestuia atacă ideea că ar trebui să revizuiem teoriile interpretative existente, limitând criteriile de relevanță ale acestora și domeniul evidenței factuale în favoarea lor, continuând a formula teorii generale ale interpretării. O asemenea concepție poate fi mai exact denumită și anti-descriptivism, câtă vreme neagă valoarea alethică a interpretărilor. Provocarea acestui tip de relativism conduce la aserțiunea potrivit căreia toate interpretările concurente ale unei opere sunt egal acceptabile, câtă vreme este imposibil să accezi la o interpretare unică, definitivă, neinfluențată în mod prealabil și factual verificabilă, care decurge din asumția antifundamentalistă ce plasează interpretarea în locul ocupat anterior de principii.

O variantă de a rezista acestui atac – pe care o voi îmbrățișa de la bun început – se

regăsește în Shusterman (1999), care propune să păstrăm distincția între înțelegere și interpretare⁴. Aceasta ne ajută nu doar să relansăm disputa cu privire la metodă în interpretare, dar și să răspundem acestui tip de relativism, construind o explicație a succesului sau eșecului înțelegerii unei opere, deci oferind o structură a procesului interpretativ ca explicitare a înțelegerii.

Așa cum observa același Hirsch, scepticismul privind relevanța intenției autorului ca urmare a relativității practicilor culturale în accepțiunea mai sus discutată, precum și cele aduse de influentul articol al lui Beardsley și Wimsatt⁵ privind ponderea intenției autorului în evaluarea artistică și în judecata estetică conduc în mod curios la aproape aceeași formă de relativism interpretativ atunci când este vorba de interpretare ca proces critic⁶. Reconstruit, atacul lui Wimsatt și Beardsley susține că apelul la intenția autorului atunci când interpretăm este fie insuficient, fie irelevant. Astfel, fie opera reușește să comunice intențiile autorului în mod clar, drept pentru care înțelesul poate fi construit ca fiind independent de intențiile exprimate (un acord între receptor și convențiile opere), fie comunicarea lor eșuează, drept pentru care ele sunt din nou irelevante, întrucât devin în acest fel aproape imposibil de reconstruit pe baza evidenței textuale (cazul avut în atenție de către Beardsley fiind cel al operelor literare), devenind un fel de referință privată.

Pentru a răspunde provocării acestui tip de relativism, teoriile interpretării în mediul anglo-american au recurs la rafinarea unei poziții tradiționale în interpretarea conti-

⁴ Richard Shusterman, loc. cit., p. 131.

⁵ Monroe Beardsley și William Wimsatt, “The Intentional Fallacy”, tr.fr. “L’illusion de l’intention”, în *Philosophie analytique et esthétique*, ed. Danielle Lories, Editions Klincksieck, 1991.

⁶ Concluziile lui E.D. Hirsch în această privință sunt expuse în *Validity in Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, 1971, pp. 4-16.

mentală, intenție similară celei propuse de către Schleiermacher în a formula o metodă generală a interpretării bazată pe recuperarea intențiilor autorului prin dialectica între sensurile exprimate de către text și cele pe care interpretul le avansează cu rol de ipoteze interpretative pentru a afla ceea ce opera exprimă, adică înțelesul său. Astfel, acesta poate susține că sarcina interpretării o reprezintă dizolvarea neînțelegerii:

“Geneza erorii de interpretare este dublă: fie prin intermediul neînțelegerii conștiente, fie nemijlocit. În primul caz este vorba de o vină a autorului, cel mai probabil de abateră de la uzul curent al limbii sau de folosirea fără analogie; În celălalt caz, probabil că este întotdeauna vorba de o vină a interpretării.

Putem să exprimăm întreaga sarcină [a hermeneuticii] și în mod negativ: în orice punct, neînțelegerea trebuie suprimată. Fiindcă nimeni nu poate rămâne la simpla neînțelegere [conștientă]. Dacă acea sarcină este deplin realizată, trebuie să se producă o înțelegere completă”⁷.

Problema cu acest tip de interpretare, pe care o moștenesc și strategiile intenționaliste contemporane, provine din faptul că cele două tipuri de interpretare (cea gramaticală, vizând reconstrucția înțelesurilor textului pornind de la contextul în care acesta este scris) și respectiv psihologică (care presupune intuirea intențiilor autorului în favoarea cărora această reconstrucție infinită nu are în ajutor decât aceeași capacitate de a consulta contextul istoric, cu datele depozitate în limbă) sunt în mod circular dependente reciproc, astfel că dialectica lor rămâne un deziderat metodologic bazat pe o concepție asupra limbii ca mediu istoric al vieții și operei individului. Autonomia semantică a limbajului pe care o moștenește relativismul radical actual nu este

posibilă decât ca reacție la aceeași concepție comună asupra limbii ca mediu și depozit cultural. Provocarea în acest caz nu este aceea de a rafina poziția inițială, ci de a renunța complet la această concepție asupra limbajului în favoarea unuia mai degajate și mai permissive, în speță, așa cum propun pragmatistii, a limbajului ca ustensilă și a limbii ca utilizare a acestor unelte într-un mod mai mult sau mai puțin conform cu interesele contextual și comunitar relevante.

Teoriile intenționaliste în interpretarea operei de artă pot fi prin urmare privite în maniera unei teorii generale a interpretării care susține cel puțin faptul că în mod necesar “intențiile artiștilor sunt relevante pentru interpretarea operelor pe care le creează”, privind interpretarea ca pe “o problemă care vizează a explica de ce operele de artă au trăsăturile caracteristice, inclusiv sensurile pe care le posedă”⁸. În mod cert, o asemenea teorie a interpretării presupune că aceste intenții sunt într-o mare măsură criteriul de validitate a unei interpretări, care trebuie însă să se bazeze pe datele oferite de către aceasta în procesul verificării sale. Așa cum mi-am propus să arăt în ultima parte a acestui articol, ceea ce face acest tip de descriere a interpretării intuitiv puternică este însă, în acest caz capacitatea sa de a susține o descriere intențională a operei de artă ca artefact cultural. Astfel, cea mai generală descriere a operei de artă, care convine susținătorilor intenționalismului, este, cred, o variantă a teoriei instituționale a lui Dickie, aceea a unui proces în care un artist vizează sau intenționează un proiect, care va fi realizat într-un anume mediu, care capătă sens pentru un public dotat cu o anumită capacitate de înțelegere a acestui proiect⁹. O

⁸ cf. Noel Carroll, *art. cit.*, p.75. Voi reveni asupra acestei descrieri cu caracter general în secțiunea II.

⁹ Un exemplu asemănător ar fi încercarea instituțională de definire a artei și artefactualității susținută de

⁷ F. D.E. Schleiermacher, *Hermeneutica*, traducere de Nicolae Râmboș, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 41.

asemenea descriere acțională a operei de artă (la care voi reveni în ultima parte a acestui articol) ne poate ajuta să înțelegem unul din motivele pentru care accepțiunea hermeneutică a intenționalismului pare a fi atât de ușor acceptată ca rezonabilă și intuitiv evidentă.

*Salvând relativismul epistemic:
strategiile intenționaliste*

Pentru a susține că modelul epistemic al interpretării nu trebuie pur și simplu aruncat o dată cu apa fundaționalismului, teoriile intenționaliste dispun de cel puțin două variante: ele pot fie chestiona ideea de autor, revizuiind rolul acestuia în înțelegerea unei opere (voi folosi pentru moment noțiunea de operă ca orice “entitate culturală”¹⁰ care poate fi supusă interpretării, în maniera lui Margolis, astfel încât ea să acopere pentru moment atât textele cât și celelalte forme non-lingvistice de artă); fie arătând că, pornind de aici, noțiunea de intenție nu este total dezavuată de cazul comunicării eșuate (a interpretărilor care nu

către Dickie. Definiția operei de artă propusă de către George Dickie în *The Art Circle* (Temple Univ Press), în varianta sa revizuită, următoarea: “The artwork is the totality of all artworld systems b. An artworld system is a framework for the presentation of an artwork by an artist to an artworld public b. An artist is a person who participates with understanding in making an artwork d. An artwork is an artifact of a kind created to be presented to an artwork public e. an artwork public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an artwork which is presented to them”.

¹⁰ v. Joseph Margolis, “Le statut ontologique de l’oeuvre d’art”, în *Philosophie analytique et esthétique*, ed. Danielle Lories, Editions Klincksieck, 1988. Margolis identifică *opera* cu un *type* care se materializează în *ocurențele* (obiectele materiale, secvențele brute de limbaj etc.). Poziția sa ar putea fi astfel interpretată ca susținând că interpretarea se aplică ocurențelor, astfel încât opera ca atare să includă și clasa interpretărilor sale, sau cel puțin să fie construită în maniera unui *obiect ideal*. Problema devine în acest caz fixarea referinței interpretării: ce anume interpretăm, opera sau ocurențele sale?

convin intenției autorului), întrucât reușește să explice posibilitatea interpretărilor concurente care par egal acceptabile.

Înainte de a trece la discutarea acestor două posibilități, vreau să remarc că relativismul interpretativ atrage cu sine asumptii ontologice privind ceea ce numim operă de artă. Orice teorie care explică maniera în care putem arbitra pretențiile de legitimitate a interpretărilor concurente trebuie să lămuirească problema individualizării acesteia: atunci când vorbim de interpretări concurente ale aceleași opere folosim un concept de operă de artă a cărui identitate este încă neclară. Spre deosebire de Michael Krausz, care susține autonomia celor două probleme (articol pe care pentru moment nu am să-l discut aici), cred că punerea problemei în mod conjugat este mai degrabă benefică și folositoare pentru problema în cauză, cel puțin metodologic.¹¹

Punctul meu de atac este așadar următorul: *pentru ca relativismul epistemic să nu genereze forme de relativism radical precum cea menționată, teoriile intenționaliste ale interpretării recurg deseori la distincția dintre înțelegere și interpretare. În acest fel, în încercarea de a salva valoarea epistemică a interpretării, revizuiind criteriile de evidență și modelul de adevăr la care recurg, ele sunt nevoite a formula în același timp o teorie a înțelesului, încercare în care se văd constrânse a folosi asumptii asupra caracterului ontologic al operei de artă. Mai mult, eu cred că aceste consecințe devin relevante și pentru definirea artefactualității, întrucât răspund provocării definițiilor funcționaliste ale operei de artă.*

Mă voi întoarce acum la provocarea anti-intenționalistă. Prima dintre aceste obiecții presupune caracterul privat al intențiilor autorului, ceea ce face ca, în primul “corn” al dilemei formulată de către anti-intenționaliști, acest apel să fie nerele-

¹¹ Mă refer la textul lui Michael Krausz, “Interpretation and its metaphysical entanglements”, în *Metaphilosophy*, no. 1-2: 2000.

vant. Voi folosi în cele ce urmează doar una din strategiile de răspuns la această provocare, cea care susține că distincția dintre intențiile relevante textual și respectiv intențiile recunoscute în procesul interpretării nu presupune ca acestea să fie postulate sau “descoperite” în text.

Această strategie atacă așadar asumția anti-intenționalismului, arătând că acesta lovește în gol. Astfel, argumentul anti-intenționalist se susține doar dacă presupunem că interpretarea se aplică operei privită ca “obiect inert” față de care interpretarea formează un obiect cultural autonom. Este suficient să arătăm că intenționalismul nu susține o asemenea accepțiune asupra “intenției” pentru a respinge critica anti-intenționalistă, reconstruind ideea de operă astfel încât ea să facă loc unei noțiuni mai permissive de “autor”. Prin urmare, dacă considerăm opera și interpretarea ca pe două noțiuni interdependente, astfel încât să înțelegem opera drept realizarea în interpretare a proiectului sau indicațiilor pe care le conține în potență, proces prin care interpretarea completează obiectul. Problema statutului intențiilor și a caracterului lor privat se reduce așadar la expunerea procesului prin care accedem la înțelesul unei opere, fără a se identifica cu înțelesul său.¹²

II. Intenționalism ipotetic vs. intenționalism efectiv: problema epistemică a intenționalismului

Strategia pe care tocmai am menționat-o privește rafinarea ideii de intenție, astfel încât să obținem condiții de acceptabilitate mai permissive pentru construcția înțelesului.

Intenționalismul ipotetic (*hypothetical intentionalism*), propus de către Jerrold Levinson, încearcă, într-un mod asemănător să limiteze ideea de “interpretare corectă”,

distingând între două tipuri de intenții relevante pentru interpretarea unei *opere de artă ca proiect artistic*: categoriale și semantice¹³. Intențiile categoriale sunt acele intenții care ne ajută să individualizăm *tipul de obiect* cu care avem de a face (clasificând obiectul X ca operă de artă; lucrare dramatică; tragedie elizabetană; etc.), și astfel tipul de lectură sau interpretare pe care autorul îl are în vedere ca relevant pentru lucrarea sa. Este evident că o interpretare care nu recunoaște acest tip de intenții nu afirmă nimic despre opera respectivă, ci despre *un obiect cultural cu totul diferit*, deși similar, construit prin relaționarea contextuală și prin strategia interpretativă a lectorului. Levinson recunoaște astfel disputei cu privire la intenții o încărcătură pur semantică: problematică devine susținerea afirmației că există *doar o singură interpretare corectă* a unei opere, iar aceea ar fi exact cea care reușește să reconstruiască fidel în cadrul său intențiile semantice ale autorului său. Cerința lui Levinson de a distinge între cele două tipuri de intenții, asupra căreia voi reveni, manifestă însă aceeași problemă, ca și cea a lui Shleiermacher și anume circularitatea: cele două tipuri de intenții sunt inseparabile. Mai mult, intenția semantică presupune recunoașterea intenției categoriale (de bază), dar aceasta nu are loc decât prin intermediul *lecturii semantice corecte*.

Adeptul intenționalismului ipotetic poate, de asemenea susține, o strategie diferită de cea mai sus menționată. El acceptă că interpretarea are valoare de adevăr (aserțiunile sale despre text pot să nu fie conforme cu faptele reprezentate de către text) însă atacă varianta bivalentă a acestuia. Margolis, de pildă, susține că valorile de adevăr ale interpretării sunt *asemănătoare* adevărului: plauzibil, interesant, elegant etc.¹⁴. În aceeași

¹³ *Ibidem*, p. 234.

¹⁴ Pretenția lui Margolis este discutată pe larg de către Robert Stecker în “The Constructivist’s Dilemma”, în *JAAC*, vol. 55 no.1: 1997. O respingere detaliată a argumentului se găsește în Robert Stecker, “Relativism about Interpretation”, în *JAAC*, vol.53 no. 3: 1995.

¹² cf. Jerrold Levinson, “Intention and Interpretation: A last look”, în *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger, Temple University Press, 1992, pp 231-245.

manieră, Levinson reconsideră conceptul de “adevăr”, propunând înlocuirea sa cu cel de “asertabilitate garantată” (ceea ce lasă deschisă posibilitatea unei logici plurivalente a interpretării): ceea ce ne interesează în fapt este *cea mai bună interpretare* și nu singura interpretare *corectă*. Poziția sa este în acord cu cea a lui Margolis întrucât cea mai bună interpretare nu trebuie întotdeauna să fie cea presupusă de autor, ci cea care construiește conceptul de intenție auctorială în ideea de a oferi o *coerență ideală* interpretării.

Intenționalistul care vrea să-și susțină poziția fără a renunța la pretenția epistemică poate opta, pornind de aici, pentru o a treia linie de argumentare, atacând *caracterul descriptiv al interpretării*¹⁵. El arată astfel că aserțiunile pe care interpretul le emite cu privire la opere sau anumite trăsături relevante ale acestora fie au o *referință ficțională* (drept pentru care este preferabil să le considerăm ca total lipsite de valoare de adevăr) fie, în cazul în care ele au o referință, să fie reconstruite nu ca reprezentând aserțiuni probabile sau certe ci mai degrabă ca pe *expresii ale credințelor sau asumțiilor interpreților*.

Un exemplu concludent pentru prima strategie este cel oferit de Kendall Walton: două interpretări care afirmă la un moment dat că “Hamlet este nebun” sau “Hamlet se prefacă” nu sunt nici adevărate nici false¹⁶. Nu există nici o referință reală care să susțină aserțiunile, astfel încât referința cu privire la Hamlet nu are valoare de adevăr. Putem în acest caz fie reconstrui aserțiunile interpretative ca aserțiuni ficționale cu privire la personaje aparținând unei lumi posibile (adevărate sau false în cadrul acesteia) fie ca aserțiuni reale despre personaje

construite în maniera personajelor reale într-un asemenea joc ficțional de nivelul doi (*game of make-believe*)¹⁷. O asemenea strategie este mai mult decât neeconomică, așa cum arată Eco, chiar dacă acceptăm că una din cele două aserțiuni este adevărată în lumea ficțională a lui “Hamlet”, în care acesta întreprinde sau nu o acțiune¹⁸. De aceea, nu este nevoie să reconstruim ideea de ipoteză interpretativă până într-acolo încât să considerăm interpretarea ca o aserțiune ficțională despre personaje reale, pentru a oferi consistență referinței acestora. Nu vreau să apăr aici nici una dintre aceste propuneri, ci doar să subliniez prin acestea implicațiile ontologice ale disputei cu privire la relativismul epistemic și semantica interpretării.

Cea de a doua strategie este ceva mai complicată întrucât, deși asemănătoare celei dintâi, susține că aserțiunile cu privire la operă pot fi reconstruite ca aserțiuni referitoare la credințele și asumțiile interpreților, astfel încât ele nu sunt descrieri ale unor stări de fapt, ci *prescripții* cu privire la modul în care interpretul își poate îmbogăți propria lume, propriul set de credințe și indicații cu privire la modul în care el se poate raporta la o operă sau alta. Voi lăsa pentru moment și această opțiune de o parte întrucât voi reveni asupra ei în ultima secțiune. Pentru moment, afirm doar că ea este compatibilă cu aserțiunea potrivit căreia scopurile interpretării *valide* nu sunt în totalitate orientate către recunoașterea intențiilor autorului, iar criteriile de validitate, relativizate drept *criterii de acceptabilitate*, sunt mai degrabă *prescripții* cu privire la modul nostru de a ne înțelege raportul cu o operă de artă sau mai larg, cu lumea.

Aș rezuma la acest punct analiza pe care mi-am propus să o fac asupra inten-

¹⁵ Acest tip de relativism este numit de către Robert Stecker *anti-descriptivism* și îi este atribuit de asemenea lui Levinson. Vezi Robert Stecker, “Art Interpretation”, în *JAAC*, vol. 52, no. 2: 1996, p. 195.

¹⁶ v. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts & London, England, 1990, pp. 122-128.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 420-25.

¹⁸ v. Umberto Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ș. Mincu și D. Bucșă, Editura Pontica, Constanța, 1996, pp. 222-229.

ționalismului în interpretarea artistică expunând pretențiile acestuia sub forma a trei asumții majore. Iar aceasta întrucât voi încerca mai departe să arăt că această accepțiune a relativismului epistemic poate fi provocată de o poziție diferită, cea a relativismului cultural, care respinge în același timp pretențiile anti-esențialiste. Intenționalismul, fie el moderat, ipotetic sau actual poate fi așadar rezumat ca susținând, în linii mari, următoarele afirmații:

(1) interpretările ar trebui construite în maniera unor aserțiuni cu privire la operă, dotate cu valoare de adevăr sau asemănătoare acestora (astfel încât ele să poată fi acceptate sau respinse);

(2) înțelesul unei opere este dependent de intențiile autorului (“real” sau “ipostaziat” de către o comunitate interpretativă ideală);

(3) scopul interpretării este acela de a oferi cea mai bună interpretare cu privire la înțelesurile operii, adică cea conformă pe cât posibil cu intențiile autorului. Aceasta derivă direct din asumția conform căreia înțelesul trebuie echivalat cu intenția autorului. Cum presupunem (1) validă, atunci conformitatea cu intențiile autorului este intenția sau scopul cel mai legitim pe care interpretarea trebuie să-l urmeze.

III. Cum să înțelegem înțelesul? Modelul gricean și problema “implicaturii artistice”

Voi completa reconstrucția pe care tocmai am încercat să o fac asumțiilor intenționaliste ceva mai sus cu reconstrucția ideii de înțeles, întrucât, pentru a susține (3), intenționaliștii trebuie să scape de dilema prezentată la punctul (1). Reconstrucția epistemică, încercată prin relativizarea asumțiilor forte ale “intenționalismului efectiv” nu este însă suficientă, tocmai întrucât dilema propusă de Beardsley nu atrage după sine

doar problema informativității interpretării (interpretarea nu trebuie să fie trivial adevărată), ci constrânge și la o *explicație a posibilității eșecului în interpretare*. Este evident că o interpretare poate face aserțiuni eronate cu privire la o operă: schimbând contextul receptării; aducând date care nu aparțin acesteia (cazuri de hipo și hipercodificare, datorate unei suprapunerii parțiale sau uneori tangențiale a competenței reale a receptorului cu cea necesară, cerută de operă)¹⁹.

Problema *informativității* unei asemenea interpretări orientate către recuperarea intențiilor autorului, pe care Beardsley o face vizibilă atunci când acceptă că rolul evaluării critice poate fi diferit orientat (ba chiar că această orientare este în anumite cazuri preferabilă) poate fi ușor combătută stipulând o distincție ontologică între tipurile de obiecte culturale, astfel încât celebra “erezie a parafrizei” care decurge de aici să-și piardă însemnătatea²⁰. Motivul pentru care interpretarea în artă este diferită de simpla comunicare cotidiană este tocmai acela că intențiile reale ale autorului nu sunt, nici măcar pentru susținătorii intenționalismului efectiv, intențiile autorului real care nu reușesc să fie manifeste, ci cele pe care acesta reușește să le exprime în operă. Pentru aceasta, intențiile *efectiv private* sunt lipsite de însemnătate: dacă Shakespeare își propune să analizeze prin intermediul lui Hamlet altceva decât ceea ce face posibil să se înțeleagă, ceea ce nu reușește să transmită nu are relevanță pentru Hamlet, ci pentru un

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ “Erezie parafrizei” (ideea conform căreia orice determinare univocă a înțelesului unei opere de artă este nu doar imposibilă, dar și ineficientă) este denumirea pe care Noël Carroll (în articolul menționat) o oferă ideii că proiectul de a recupera intenția autorului este futilă câtă vreme, chiar dacă am cunoaște ideile sale, ele nu ne-ar spune nimic mai mult despre opera ca atare. Cu alte cuvinte, interpretarea artei trebuie să fie informativă și în absența unei asemenea intenții.

obiect diferit, pe care l-aș numi din conformism cu un alt argument celebru din filosofia limbajului “Hamlet geamănul”. Această operă, similară “înțelesului în sine” a lui “Hamlet” nu are relevanță pentru interpretare: se prea poate ca Shakespeare să nu susțină niciuna dintre cele două aserțiuni, însă ceea ce ne interesează sunt interpretările care ne spun ceva cu privire la operă, sau intențiile sale relevante pentru aceasta.

O formă extremă de respingere a ereziei parafrazei pornind de la exigența informativității o constituie stipularea acestei distincții în mod radical, ca distincție între obiecte culturale și obiecte reale, asemănătoare distincției searlene între “fapte brute” și “fapte instituționale”, sau a distincției rortiene între texte (obiecte culturale prin excelență) și mase amorfe (obiecte reale, date sau fapte brute)²¹. Pentru această linie de contraargumentare, îmbrățișată uneori de Robert Stecker²², distincția între cele două tipuri de obiect devine, așa cum arată Noël Carroll, o distincție între *aserțiunile cu privire la lume* și *aserțiunile estetice cu privire la modul nostru de a reacționa la o operă de artă*. Se prea poate ca în lumea reală, informativitatea să aibă un rol important, însă aceasta este irelevantă pentru estetică, acolo unde criteriul interpretării corecte urmărește maximizarea valorii opereii²³. Ceea ce se poate cu ușurință observa este că o asemenea strategie acceptă supoziția pe baza căreia Beardsley formulează cerința informativității interpretării (care provine din mai vechea distincție între artă și știință ca regimuri ontologice diferite) distingând astfel însă doar între *tipuri de informativitate diferite*.

Am să resping așadar această interpretare a exigenței informativității pe care o văd ca pe o formă idealistă de dualism ontologic, câtă vreme ea nu atacă problema înțelesului așa cum o propun intenționaliștii (cu atât mai mult susținătorii “intenționalismului efectiv”) alegând mai degrabă să evite problema. Urmându-l pe Noël Carroll, eu consider că nu avem nici un motiv rezonabil să considerăm *comportamentul estetic* ca pe o formă de comportament diferită de cel cotidian, și nici interpretarea artei ca diferită de interpretarea cotidiană: cea din urmă este doar o variantă a celei dintâi, prin care ne orientăm în lume și vrem să oferim răspunsurile cele mai bune într-o situație sau alta. Dorința de a dezambiguiza un context comunicativ cotidian înțelegând intențiile locutorului este la fel de legitimă ca aceea de a înțelege corect ce anume a vrut să spună sau a intenționat să spună autorul într-o anumită operă. Singura diferență dintre o propoziție din comunicarea obișnuită și o comunicare artistică constă mai degrabă în gradul sporit de ambiguitate al acesteia²⁴. Mai mult, interpretarea artei este o competență care se achiziționează pe baza celei dintâi și o presupune, deci nu avem nici un motiv real să considerăm cele două regimuri (regimul estetic și cel cotidian) ca fiind ontologic diferite. Intențiile autorului rămân prin urmare relevante pentru înțelesul opereii, însă doar în măsura în care acestea pot fi explicitate de către interpret.

Dacă respingerea dualismului de care am vorbit mai sus este valabilă, atunci modelul care pare cel mai potrivit pentru a discuta problema semantică a interpretării operi de artă este acela de a o privi, după

²¹ v. Richard Rorty, “Texte și mase amorfe”, în *Eseuri filosofice*, vol. I (*Obiectivitate, relativism, adevăr*), Editura Univers, București, 2000. Voi reveni pe larg asupra acestei distincții, însă cu un alt interes în secțiunea a IV-a.

²² v. Robert Stecker, “The Constructivist’s Dilemma”, în *JAAC*, vol. 55 no 1: 1997, p. 46.

²³ v Noël Carroll, *art.cit.*, pp. 81-82.

²⁴ O poziție asemănătoare susține Nelson Goodman în *Languages of Art*, considerând opera de artă ca pe un discurs ale cărui calități cognitive sunt diferite exprimate – ceea ce distinge opera de artă de discursul științific sunt trăsăturile semantice și sintactice dense ale acestuia, precum și plurivocitatea referențială a primului.

Grice, în maniera unei comunicări obișnuite, în care locutorul (artistul) își propune să transmită în mod oblic (metaforic sau eliptic) un înțeles și reușește să facă acest lucru cu mai mult sau mai puțin succes. Condiția principală pentru ca înțelesurile implicite să fie corect receptate (iar secvența lingvistică să fie corect înțeleasă) este aceea ca receptorul să dețină competența necesară pentru a recunoaște această intenție implicită²⁵. Distincția între cele două poziții asupra intenției relevante în *determinarea* înțelesului devine astfel o problemă de alegere între considerarea acestui înțeles ca “dat” (realism interpretativ), și respectiv *construirea* sa radicală. Distingând însă între *înțelegere* și *interpretare*, demarcația dintre cele două tipuri de intenționalism poate fi soluționată susținând că pentru intenționaliștii ipotetici, înțelesul nu este construit decât la un nivel superior, în cadrul interpretării (deci în metalimbaj). Intenția autorului este reală și descoperită, însă pentru aceasta este necesar să construim o explicație care să construiască înțelesul.

Or aceasta ne conduce la o dublă dependență a înțelesului de intenție, sub forma unei construcții stratificate a nivelurilor interpretării. Pe scurt, acceptând modelul gricean propus, există mai multe niveluri ale înțelesului, corespunzând a mai multe *niveluri ale interpretării*:

a. la primul nivel găsim secvențele verbale și lingvistice, formulate cu sens într-o anumită limbă, dotată cu o gramatică și adresate unui public capabil să le înțeleagă;

b. la cel de al doilea nivel se află intențiile locutorului (*utterer's meaning*);

c. cel de al treilea nivel se află intențiile efective ale operei (*utterance's meaning*) sau intențiile efective (intențiile ca intenții-reprezentate-în-operă);

d. în fine cel de-al patrulea nivel susține o constrângere semnatică și anume cerința griceană ca locutorul să fie capabil să recunoască secvența comunicativă ca intenționată și urmărind un anumit efect (sau ca urmărind să transmită în mod implicit o idee care “vizează” competența interlocutorului sau a receptorului)²⁶.

Această reconstrucție îmi pare importantă întrucât ea susține exigența formulată de anti-intenționaliști de a menține o diferență între intențiile efective și cele realizate de către un artist, ca diferență între interpretările care se referă la intențiile operei și cele care *utilizează* opera în scopuri exterioare acesteia (relevanței sale pentru un anumit context socio-cultural, sau pentru viața privată a individului)²⁷. Ea explică în același timp posibilitatea, similară “implicaturii greiciene”, ca un autor să intenționeze să transmită *în mod implicit* o idee prin intermediul unor construcții semantice similare. O construcție metaforică sau o parafrază, aluzie, sugestie etc. intenționează un asemenea efect, însă succesul său depinde de calitatea receptorului de a recunoaște această intenție și a face asemenea inferențe.

Respingerea acestei diferențe ar conduce la imposibilitatea evaluării calității artistice a unei opere în termenii unei distincții între cele două tipuri de intenții exprimate la punctele (b) și (c) (între ceea ce vrea autorul să se înțeleagă și ceea ce reușește să facă înțeles efectiv). Deși, așa cum voi încerca să arăt, această cerință nu este o problemă pentru practica evaluativă, fiind suficientă înlocuirea criteriului performanței și excelenței tehnice a unui autor cu relevanța contextuală a unei opere de artă, ea face

²⁶ Datorz această reconstrucție articolului lui Gary Iseminger *Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism*, publicat în JAAC, v.52, no.4: 1996

²⁷ Distincția între *utilizare* și *interpretare* vezi Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992.

²⁵ cf. Paul Grice, “Meaning”, în *The Philosophy of Language*, ed. A.P. Martnich, Oxford University Press, 1996.

totuși diferența între opere reușite și opere nereușite.

Mai mult însă, această diferență explică în același timp distincția între intenționaliști “ipotetici” și cei “efectivi”, sugerând totodată o strategie de răspuns la provocarea pragmatistă a intenționalismului, pe care am să o prezint în secțiunea următoare.

Pentru prima distincție, dezbaterea are loc cu privire la *nivelurile relevante* pentru construirea înțelesului opere: în vreme ce primii văd înțelesul ca fiind rezultanta primelor două niveluri (*the utterance's meaning* fiind combinarea înțelesului avut în vedere de către autor cu semnificația literală a secvenței verbale care trebuie să-l susțină), intenționaliștii ipotetici aceasta combină primele două cu (d), astfel, încât Levinson poate scrie că: “the meaning of the work [should be regarded as] the best hypothetical attribution of the intended meaning from the point of view of an appropriate or ideal audience”²⁸. Ceea ce îmi pare interesant aici este tocmai faptul că Levinson vede primul nivel ca insuficient pentru garantarea celui de al treilea, astfel încât, propunerea sa este aceea de a redescrive mai degrabă primele trei niveluri restrângând condiția griceană la ipotezele cele mai plauzibile pe care o “audiiență ideală” le-ar construi.

Cea de a doua chestiune, la care voi ajunge peste câteva momente, privește așadar faptul că ceea ce ne ajută la distingerea între *utterer's* și *utterance's meaning* este *contextul*. Asimilarea celei de a patra condiții refuză la rândul său o variantă de construcție a înțelesului pe care o voi numi, urmând sugestia lui Iseminger, “ludică”²⁹. Aceasta poate deveni clar în măsura în care rescriem

nivelurile interpretării ca tot atâtea *niveluri ale înțelesului*.

a. la primul nivel avem așadar de-a face cu înțelesul secvenței verbale (*word sequence meaning*), definit ca înțelesul asignabil unei secvențe de cuvinte în virtutea unor reguli operative sintactice și semantice într-un limbaj specific;

b. înțelesul autorului (ceea ce acesta intenționează să spună);

c. înțelesul opere (ceea ce acesta reușește să transmită efectiv);

d. înțelesul “ludic” ca orice sens care îi poate fi atribuit atât textului brut cât și textului ca exprimare a unei intenții, în virtutea unui joc interpretativ constrâns doar de cerințele plauzibilității, inteligibilității ori interesului³⁰.

Pentru a concluziona cele spuse până aici, susțin că ceea ce face ca o interpretare să fie sau nu relevantă depinde așadar de nivelul pe care îl considerăm a fi *esențial* în determinarea înțelesului, ceea ce constituie în cele din urmă și miza reconstrucției epistemice (a condițiilor de validitate) a interpretării. Problema epistemică devine aceea de a da seamă de caracterul relativ al construcțiilor noastre interpretative, fără a deschide însă din nou ușa relativismului radical.

IV. Revizuirea problemei epistemice: provocarea pragmatistă

Cred că una dintre problemele cele mai grave pe care susținătorii intenționalismului o pot întâlni, care riscă nu doar să atace intern teoria, ci să o dezavueze în bloc, provine, în mod poate curios, dintr-o altă încercare de reconstrucție a teoriei interpretării – poziția neo-pragmatistă reprezentată de către Richard Rorty, Richard Shusterman și într-o anumită măsură de către Stanley Fish. Ambii autori chestio-

²⁸ v. *Intention and Interpretation: A last look* în *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger, Temple University Press, 1992, pp. 221-256.

²⁹ cf. Gary Iseminger, “Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism”, publicat în *JAAC*, v.52, no.4: 1996, p.193.

³⁰ *Ibidem*, pp. 193-194.

nează, în manieră diferită, prima dintre supozițiile de bază ale întregii dispute intenționaliste, abordând într-o manieră ceva mai rafinată problema caracterului privat al înțelesului operei ce decurge din acceptarea relevanței noțiunii de intenție auctorială. Mai mult, autorii menționați oferă o reconstrucție a înțelesului ce pare suficient de robustă pentru a rezista atacului asupra pretenției epistemice din cadrul intenționalismului, și care să justifice respingerea acestei asumptii în varianta sa intenționalistă fără a se ajunge la aceeași accepțiune a “relativismului generic” discutat în prima secțiune.

Critica lui Rorty acceptă pentru moment (1), dar atacă modelul de teorie a adevărului susținut de către intenționaliștii realiști (deși Rorty îl are în vedere în principal pe Hirsch, voi considera obiecția sa ca valabilă pentru toate tipurile de intenționalism) propunând o alternativă pragmatistă la aceasta:

“Concluzia pragmatistilor este aceea că intuiția potrivit căreia adevărul este corespondență ar trebui mai degrabă extirpată decât explicată³¹.

Pentru pragmatism cunoașterea nu este o relație între minte și obiect, ci capacitatea de a ajunge la un acord folosind persuasiunea și nu forța³².

Rorty atacă prin urmare chiar ideea de “corespondență a interpretării cu faptele”, fie că vrem să considerăm intenția autorului ca reprezentând “faptele”, fie că, rafinând această concepție, considerăm intenția autorului ca parte a înțelesului, iar faptele raportul său cu “secvențele verbale”(înțelesul de prim nivel, literal) sau cu proprietățile semantice explicite în cazul operelor vizuale (linii, forme, compoziție etc.). El reconstruiește în același timp ideea de înțeles ca echivalentă cu cea hirschiană de *semnificație (contextual dependentă)*:

“Aici pragmatistul invocă cea de a doua linie a argumentului său. El oferă o analiză a naturii științei în interpretarea căreia celebra *târie a faptelor* este un *artefact* produs de alegerea de către noi a unui *joc de limbaj*. Noi alcătuim jocuri în care cineva pierde sau câștigă dacă se întâmplă ceva clar și incontrollabil (s.m)”³³.

În acest sens, el formulează două consecințe ale acestei concepții asupra limbajului ca “utilizare de unelte”: prima este aceea că orice înțeles este dependent de o asemenea construcție, astfel încât nu putem identifica nici un înțeles stabil în afara celor *construite*. “nu există nici o altă modalitate de a identifica un obiect decât aceea de a vorbi despre el a-l așeza în contextul unor lucruri despre care vrem să vorbim”³⁴. Cea de a doua este că, în acest fel, orice trecere de la un nivel la altul (în cadrul procesului interpretativ) presupune o abilitate de a utiliza un vocabular și de a postula unul sau altul dintre niveluri ca fiind cel “convenabil”. Observ în argumentul lui Rorty că acesta alege să echivaleze identificarea înțelesului cu o strategie cvasi-deflaționistă: nivelul la care alegem să construim ceea ce numim înțelesul nu este decât o oprire momentan convenabilă în rețeaua de jocuri de limbaj în care ne mișcăm.

Această echivalare a înțelesului cu “acordul intersubiectiv în interiorul unei comunități” și respectiv a validității interpretării cu ceea ce constituie “simpla forță socială a consecințelor evenimentului” conține unui nou criteriu al validității interpretării: utilitatea sa³⁵. Rorty alege aici să atace chiar ideea că trebuie privilegiat unul dintre cele patru niveluri anterioare ale înțelesului, propunând astfel o a cincea accepțiune, cea respinsă de către formularea intenționalistă (în termenii săi ceea ce constituie “rolul

³¹ Richard Rorty, *op. cit.*, p. 167.

³² *Ibidem*, p. 179.

³³ *Ibidem*, pp. 167-68.

³⁴ *Ibidem*, p.179.

³⁵ *Ibidem*.

textului în concepția cuiva despre ceva diferit de “genul” căruia îi corespunde textul – ca de exemplu relația lui cu natura omului, cu scopul vieții mele, cu politica zilelor noastre și așa mai departe”³⁶. Or, tocmai aici Rorty își propune să accepte ceea ce intenționaliștii refuză să conceapă (înțelesul ludic, datorat jocului interpretativ, relaționării operei cu alte contexte decât cel propriu, așezarea sa în cadrul unor strategii de lectură care presupun modificarea *intenției sale implicite*) ca *unic criteriu* relevant pentru interpretare.

Pentru a completa imaginea pragmatistă a atacului asupra intenționalismului, voi cita pe scurt și poziția asemănătoare cu privire la construcția socială a înțelesului, susținută de către Richard Shusterman. În textul său *Pragmatism and Interpretation*, el chestionează echivalarea de către Knapp și Michaels (susținători alături de Hirsch a unei variante de intenționalism “pur și dur”) a înțelesului cu intenția auctorială.

“We must be careful not to confuse the view that that all textual meaning is in some sense intentional with the very challengeable assertion that the meaning of a text is identical with the historical author’s intention or intended meaning (...). All that it follows is that the meaning of the author is inseparable from *some* intention”³⁷.

Shusterman alege să interpreteze *some* atât ca un argument pentru indecidabilitatea interpretărilor relevante, cât și pentru faptul că putem face alte intenții (de pildă cele conjuncturale ale interpretului) să devină relevante pentru a arbitra între interpretări mai bune sau mai puțin bune. Și privește astfel la rândul său înlocuirea criteriilor

empirice de verificare cu cele ale utilității interpretării:

“For them [Knapp&Michaels, n.n] there can be no issue of choosing whose meaning-given intention is more useful to employ in dealing with the work (though these are pragmatist considerations *par excellence*)”³⁸.

Or, și argumentul lui Shusterman se bazează tot pe asumția wittgensteiniană potrivit căreia înțelesul nu trebuie determinat ca o relație a unui cuvânt cu lumea, ci ca acord între diversele utilizări ale aceluși cuvânt în cadrul practicii unei comunități:

“As Wittgenstein laboured to teach us, meaning is not a separate object or content, but merely a correlate of understanding. And understanding something is not the mirror-like capturing or replication of some *fixed and determinate intentional object or semantic content*. (s.n). It is fundamentally an ability to handle or respond to that thing in certain accepted ways which are consensually shared, sanctioned, and inculcated by the community, but which are nonetheless flexible and open (to divergent) interpretation and emendation”³⁹.

Pentru a rezuma, pragmatistii aleg să construiască înțelesul ca acord între diversele jocuri de limbaj folosite pentru a descrie un obiect, pentru a-l putea pune în discuție mai apoi (sau supune interpretării). Câtă vreme înțelegerea este doar o chestiune de alegere a jocului de limbaj pertinent, interpretarea nu are alt fundament decât regulile aceluși joc. Așadar, singurul criteriu relevant pentru a alege înțelesul unei opere este acela al relevanței sale pentru un anumit joc de limbaj jucat în cadrul unei comunități. Avantajul acestei construcții este acela de a concedia problema ontologică a identității categoriale a obiectului, care susține interpretarea semantică, câtă vreme nu avem nici

³⁶ *Ibidem*, p.176.

³⁷ Richard Shusterman, “Pragmatism and Interpretation”, în *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield Publishers. Inc., 2000, pp. 96-97.

³⁸ *Ibidem*, p. 97.

³⁹ *Ibidem*, p. 90.

un criteriu care să ne împiedice această reconstrucție în afara celui al relevanței menționate: maximizarea pertinentei operei pentru un context sau altul.

V. Este pragmatismul o alternativă la definițiile interpretative ale artei?

Vreau să conjug acum cele spuse mai înainte, în speranța că voi putea oferi o imagine asupra a ceea ce înțelegem prin “artefact” și “operă de artă” și să fac astfel mai clare consecințele acceptării unei variante pragmatiste a relativismului interpretativ asupra a ceea ce numim *interpretare acceptabilă* fără ca prin aceasta să lăsăm loc relativismului generic și radical. Am încercat până acum să arăt că susținerea intenționalismului trece în mod necesar prin susținerea unei variante sau alta a înțelesului “înțelesului”. Am încercat de asemenea să arăt că, în unele contrargumente, intenționaliștii apelează la problema identității obiectului cultural în discuție, fără a încerca să reconstruiesc sau să atac aceste argumente. Ceea ce propun este să ne întoarcem la intuiția prezentată în prima secțiune, cea care considera că intenționalismul este atractiv pentru că el are o structură similară cu cea oferită unei definiții interpretative a artefactualității. Vreau astfel ca prin discutarea a două forme a acestei definiții (cea a lui Danto și cea a lui Dickie), să fac mai ușor de acceptat intuitiv aserțiunile pragmatiste cu privire la dependența de practică a înțelesului interpretării, câtă vreme folosim de cele mai multe ori un înțeles similar în înțelegerea a ceea ce numim “operă de artă”. Mai mult, eu cred că ideea anti-descriptivistilor conform căreia aserțiunile interpretative pot fi reconstruite ca descriind, mai degrabă, credințele noastre decât opera, și că astfel valoarea interpretărilor bune ar rezida mai degrabă în capacitatea lor de a maximiza disponibilitatea noastră de a înțelege o operă

sau alta nu conduce la tipul de relativism inoperant la care m-am referit la începutul acestui articol, ba chiar reprezintă o sugestie interesantă pe care voi încerca să o dezvolt în continuare.

Problema determinării corecte a intențiilor implicite nu doar la nivel semantic devine gravă atunci când avem de a face cu încercarea de a explica ce anume constituie o operă de artă atunci când interpretarea devine un criteriu constitutiv acestei încercări. În acest fel, Danto consideră, de pildă, că ceea ce face dintr-un simplu obiect o operă de artă este tocmai interpretarea: “My theory of interpretation is constitutive, for an object is an artwork at all only in relation to an interpretation”⁴⁰. Mai mult, după cum afirmă acesta: “Interpretations (...) are functions which transform material objects into works of art”⁴¹.

Definiția propusă de Danto pentru “opera de artă” manifestă clar problema pe care o vizez, și anume circularitatea sau dependența reciprocă a interpretării semantice “de suprafață” de cea “transfigurativă” care presupune recunoașterea intenției ca obiectul să fie un artefact, iar această problemă pe cea a determinării corecte intențiilor implicite:

Something is an artwork if and only if a. X has a subject (i.e. *X is about something*) (s.m) b. about which X projects some attitude or point of view (this may also be described as a matter of X having a style) c. by means of *rethorical ellipsis* (generally metaphorical ellipsis) d. which ellipsis, in turn engages *audience participation* in filling-in what is missing (an operation which can also be called interpretation). E. where the works in question and the interpretations thereof require an art-historical context (which

⁴⁰ Arthur C. Danto, *The Philosophical Disfranchisement of Art*, New York, 1986, p.44.

⁴¹ *Ibidem*, p. 39.

context is generally specified as a background of historically situated theory)⁴².

Definiția lui Danto subliniază astfel condiția semantică ca esențială pentru a vorbi de o operă de artă. În același timp, ea pare a sublinia la rândul său faptul că dacă interpretarea corectă a intenției semantice a unei opere este dependentă de *competența* interpretului (parte a cerinței mai vechi a lui Danto ca arta să fie dependentă de teorie, reluată aici sub o formă mai largă în punctul e al “definiției” sale), ea face intenția semantică dependentă de cea categorială și, la un nivel și mai profund, incorectitudinea primei poate modifica radical tipul de obiect cu care avem de a face.

O soluție provizorie ar fi aceea de a dizolva circularitatea, transformând criteriul în pertinență sau relevanță, validitatea în acceptabilitate și astfel, accepta în mod deschis relativismul cultural care amenință orice interpretare semantică ca lectură critică. Problema acestui demers este aceea că, dacă interpretarea construiește înțelesul ca simplă situație într-un joc de limbaj, și dacă o interpretare neconformă cu intențiile autorului poate să schimbe în mod radical chiar și statutul unui “obiect”, și în mod evident valoarea unei opere, schimbând înțelesul său, atunci este posibil ca o asemenea intenție să ne întoarcă către problemele ontologice ale identității opere de artă. Astfel, fie acceptăm că interpretarea construiește în mod radical obiectul interpretării sale, și astfel, problema circularității revine în forță, fie acceptăm că putem considera înțelegerea unei opere ca o situație într-un joc de limbaj, fără a face ca relativitatea interpretării datorată acestei accepțiuni a înțelegerii să conducă la o lipsă totală a criteriilor pertinente pentru a identifica în mod contextual

o operă de artă. Voi exemplifica ceea ce am spus mai înainte: dacă posibilitatea de a recunoaște intențiile implicite ale unui document de a ataca contextul politic pot deveni relevante într-o situație întrucât interpretarea schimbă astfel înțelesul obiectului, acționând inclusiv asupra intenției categoriale, această interpretare poate fi acceptată câtă vreme ea maximizează valoarea operei.

Argumentul meu în favoarea unei asemenea concepții pragmatiste asupra interpretării artei este următorul: arta relaționează nu doar opere și indivizi separați ci și comunitățile interpretative din care ambele fac parte, întrucât încărcătura sa semantică (faptul de a fi despre ceva, deci de a avea o intenție, condiție suficientă pentru a vorbi de un artefact) nu este recunoscută decât în cadrul unei asemenea comunități. Comunitățile interpretative sunt însă și comunitățile în cadrul cărora arta formează credințele și expectanțele indivizilor. Dacă privim arta ca pe un limbaj dezvoltat într-o “formă de viață”⁴³, care apare la rândul său într-o asemenea “formă de viață” și propune o modificare a individului, contribuind la edificarea sa privată (în maniera în care înțelege acest termen Rorty), atunci nu este nimic în neregulă a transforma opțiunea de a găsi constrângeri epistemice esențialiste în aceea de a urmări modul în care reacțiile noastre ne ajută să facem față diferențelor dintre valorile și expectanțele diverselor comunități. După cum nu este nevoie să plasăm un nivel ultim al înțelesului decât în mod conjunctural, nu este nevoie nici să oferim un asemenea criteriu pentru ce anume numim artă decât într-o manieră similară.

În acest fel, putem așadar să ne dispensăm de problema identificării corecte a ceea ce este sau nu operă de artă în

⁴² cf. Noël Carroll, “Essence and Expression: Danto’s Philosophy of Art”, în *Danto and his Critics*, ed. Mark Rollins, Basil Blackwell Ltd., Oxford UK. & Cambridge USA, 1993, p. 80.

⁴³ Pentru o accepțiune estetică a acestei sintagme wittgensteiniene și a consecințelor sale cf. Richard Wollheim, *Art and its objects*, tr. fr. *L’art et ses objets*, Editions Aubier, Paris, 1994, în special pp.100-128.

favoarea unei asemenea concepții holiste a înțelegerii câtă vreme faptul că un artefact este dotat cu o asemenea intenție în cadrul unui joc de limbaj este garantat de faptul că respectivul “artefact” reușește să modifice credințele individului, fie că aceasta contribuie în maniera lui Rorty la solidaritate, fie că ajută la consolidarea jocurilor de limbaj existente, deschizând-le “conversației”⁴⁴. Astfel, interpretarea modului în care înțelegem o operă sau alta spune într-adevăr mai degrabă ceva despre credințele comunității în care ea apare, dar aceasta nu înseamnă că ea ne spune dacă o interpretare a eșuat sau nu, ci doar dacă ea a reușit sau nu să facă intențiile implicite manifeste unui context interpretativ. Relativismul epistemic astfel înțeles nu conduce la un relativism generic tocmai întrucât înțelegerea operei presupune comunicarea jocurilor de limbaj în cadrul formelor de viață din care ele fac parte.

VI. O simplă sugestie funcționalistă: maximizând valoarea artei

Urmând sugestia pragmatistă a lui Shusterman, este suficient să punem asemenea constrângeri contextuale asupra înțelegerii și nu interpretării, pentru a salva vali-

ditatea ultimei, întrucât acestea ne explică în ce mod o operă de artă pune în relație credințele și experiențele unei comunități.

Nu vreau să afirm că o asemenea definiție cvasi-funcționalistă a artei (este artă ceea ce ajută la edificarea individului și sensibilizarea sa la diferențele comunitare) caracteristică unei concepții mai permissive asupra interpretării poate fi salvată de problemele asumțiilor ontologice pe care ideea intenționalismului în forma sa tare le presupune. Intenția mea în acest articol a fost doar aceea de a arăta că o asemenea alternativă, bazată pe caracterul holistic al înțelegerii (care modifică astfel necesitatea determinării exacte a intenției autorului și pare a conduce la probleme grave nu doar pentru interpretarea critică, dar și pentru înțelegerea imediată atunci când modifică chiar tipul de obiect cu care avem de a face) poate să încerce cel puțin să ofere un răspuns similar încercării “deflaționiste” de a privi înțelesul nu în manieră funcționalistă, ci ca simplu exercițiu a cărui utilitate trebuie mai degrabă chestionată. Nu știu cât de util este un asemenea demers. Eu sper doar ca el să poată genera mai departe, la rândul său, ipoteze de lucru fructuoase.

v. Richard Rorty, *Contingență, ironie și solidaritate*, traducere de Corina Sorana Ștefanov, Editura All, București, 1998.