

Dificultăți critice: „eroarea intențională” în timpuri postmoderne

(Abstract)

This study attempts a reevaluation of the „intentional fallacy”, intensely-debated in the analytical field of art interpretation, pointed out by Beardsley and Wimsatt and directed against the intentional interpretation and appreciation of the artwork. The thesis I want to support is that the moderate form of intentionalism, based on the „conversational” reconstruction of its meaning by the public (which is compatible with contextualism) is necessary for understanding and correctly appreciating postmodern art. Such a hypothetical reconstruction of intentions manifested in the artwork can differentiate between the creative pastiche and original parodic artworks, allowing for the correct identification and appreciation of artistic properties, as well as the selection of those aesthetic qualities which are categorially dependent on the first type of properties.

În studiul de față mi-am propus o reevaluare a mult discutatei „eroi intenționale” în câmpul discursului analitic asupra interpretării operei de artă, semnalată de Beardsley și Wimsatt și îndreptată împotriva interpretării și aprecierii operei de artă conform unei teorii intenționaliste asupra înțelesului. Teza pe care doresc să o susțin este aceea că forma moderată de intenționalism, bazată pe reconstrucția înțelesului de către public, compatibilă cu o teorie critică contextualistă, este necesară în înțelegerea formelor artistice postmoderne și în aprecierea lor corectă. O asemenea reconstrucție ipotetică a intențiilor prezente în operă distinge pastașa lipsită de creativitate de operele parodice originale, permițând identificarea și aprecierea corectă a proprietăților artistice care influ-

ențează aprecierea și evaluarea lor estetică.

I. Interpretarea critică

Operații ale actului critic: descriere, interpretare, evaluare

Natura și sarcina interpretării operei de artă în raport cu critica de artă reprezintă o problemă îndelung discutată în discursul filosofiei analitice a operei de artă. Dacă particularitățile activității interpretative în raport cu obiectele artistice sunt ele însele un subiect controversat, reflectarea și analiza teoretică a relației dintre practica interpretativă și activitatea critică, departe de a restrânge clasa largă a interpretărilor – deopotrivă cotidiene și specioase, naturale și culturale – la o subclasă specifică, ce conține doar acele

tipuri de interpretări orientate către înțelegerea, aprecierea și evaluarea operelor de artă ca parte a unei activități mai largi operaționalizate și instituționalizate în calitate de practică culturală (actul critic), pare a conduce de fapt la o serie adiacentă de probleme specifice cu privire la natura și scopurile interpretării, logica și epistemologia interpretării, definirea aprecierii estetice și argumentarea judecăților critice. În plus, analiza interpretării operei de artă relevă asumptii fundamentale cu privire la natura și definirea obiectelor interpretării – cum definim opera de artă, pe baza căror criterii identificăm o operă de artă? Ce relații se stabilesc între obiectele fizice ce par a constitui suportul operei de artă și cele estetice, precum și între unități fundamentale ale discursului artistic precum „text” și „operă”? Sunt operele de artă obiecte particulare ale interpretării, solicitând o abordare specială, sau pot tratate similar celorlalte genuri naturale? Sunt oare discursurile artistice diferite de celelalte forme de comunicare – științifică, filosofică, cotidiană, politică sau jurnalistică? Ce diferențe semnificative intervin atunci când interpretăm texte literare sau filosofice și opere de artă vizuale? La ce nivel intervine interpretarea? Ce condiționări istorice sau culturale de ordin cognitiv întâmpină în exercitarea ei?

Relația pe care mi-am propus să o analizez în acest text, cea a unui tip particular de interpretare (intențională) în raport cu un tip particular de opere de artă (postmoderne), atrage cu sine primul tip de probleme conexe acestei relații, specifice poziționării interpretării în actul critic. Acestea includ supoziții asupra naturii și exercitării aprecierii estetice, relației dintre estetic și artistic și argumentării evaluărilor critice, precum și

asumptii ontologice fundamentale și aparent ireconciliabile asupra naturii operei de artă, împărțite între definirea operei de artă ca act de comunicare și abordarea sa ca sintaxă formală structurată la nivelul unui obiect fizic singular. Multe dintre problemele pe care interpretarea operei de artă le generează în acest mediu discursiv provin, de fapt, din îmbrățișarea unor asumptii critice și ontologice cu privire la statutul și funcția operei de artă, precum și din utilizarea unor accepțiuni diferite ale acestui termen.

În privința relației dintre interpretare și critică, discursul analitic cunoaște o distincție notorie între trei demersuri ale criticii de artă – *descriere*, *interpretare* și *evaluare*, vizând izolarea demersului hermeneutic și clarificarea rolului și scopurilor sale. Această distincție presupune stratificarea obiectelor interpretării în niveluri ale construirii semnificației, distinguând între nivelul primar al semnificației operei de artă, ca înțeles al „textului” sau „propoziției” (gestuale, vizuale sau sonore) independent de interpret sau de alte ipoteze contextuale, și cel secundar, al înțelesului său pentru interpret, sau în relație cu un element extern „textului” (context, semnificații culturale mai largi, conotații etc.). Conform opiniei susținătorilor acestei distincții metodologice, descrierea oferă o prezentare neutră a „ceea ce se vede” iar evaluarea este echivalată cu acordarea unui verdict asupra operei în urma interpretării sale. Plasată între aceste două activități, interpretarea este privită ca un fel de schemă organizațională a experienței produse de operă. Activitatea interpretativă este astfel concepută ca un fel de proces stratificat de selecție și organizare a elementelor semnificative ale operei, avansarea unei viziuni globale asupra operei și uneori atribuirea unui înțeles, semnificații sau

morale.¹ *Interpretarea* servește astfel ca bază a aprecierii estetice și a evaluării operei de artă, funcționând instrumental în maniera unei instanțe consultative pentru aceste activități. Scopul său este acela de a facilita și direcționa operațiile primare ale *lecturii* – activitate primară orientată către înțelegerea operei, care implică selecția aspectelor semantice și estetice relevante din câmpul proprietăților obiectului supus interpretării și organizarea lor structurală.² Spre deosebire de lectură, interpretarea intervine critic doar în cazurile în care sunt necesare clarificări ale locurilor obscure sau ale enunțurilor problematice. Ceea ce particularizează această poziție teoretică este însă posibilitatea ca aprecierea și evaluarea să fie realizate pe baza simplei descrieri, care justifică la rândul său în mod circular interpretările critice.

Importanța epistemică acordată distincției dintre *interpretare* și *descriere* de către teoriile de inspirație formalistă rezidă în principal în capacitatea sa operațională de a garanta acordul criticilor cu privire la aspectele valorice ale operei, susținând raționalitatea aprecierii operei de artă pe baze empirice. Această asumție a raționalității actului critic este cea în cadrul căreia capătă sens întreaga problemă a raportului dintre evaluare și interpretare, precum și problemele legate de relativismul acesteia, de modul în care poate fi înțeleasă, de funcția sa ontologică și de rolul epistemic al intențiilor în exercitarea sa. Deși restrânsă la domeniul artei literare, poziția lui Beardsley poate fi considerată emblematică în această privință, descriind contextul întregii discuții: „Deliberările prin care

criticul trece în schimbul său caracteristic cu textele literare sunt, în mare măsură, deliberări raționale; iar concluziile la care ajunge prin intermediul lor sunt (sau pot fi) concluzii rezonabile, prin faptul că se pot oferi rațiuni pentru a susține pretențiile lor de validitate”.³ În acest fel, necesitatea distincției dintre descriere și interpretare presupune conceperea interpretării drept o activitate critică, desfășurată în momentul în care opera prezintă ambiguități sau presupune formularea de ipoteze cu privire la conținutul său semantic, descrierea furnizând elementele necesare unei înțelegeri a acestuia în condiții normale. Convențiile publice accesibile ce permit utilizarea cu sens a limbajului oferă garanția interpretării corecte a sensului. În raport cu sarcina evaluativă a aprecierii critice, descrierea se deosebește de evaluare prin caracterul obiectiv al celei dintâi, bazată pe proprietățile formale ale obiectului supus interpretării, și prin aspectul relațional al celei de a doua, denumită și judecată apreciativă.⁴

În fapt, interpretarea și aprecierea operei de artă pot însă avea loc simultan, distincția lor fiind una pur metodologică. În cele mai multe cazuri, lectura și interpretarea sunt chiar operații inseparabile⁵, punând sub semnul întrebării neutralitatea descriptivă a lecturii primare în raport cu informațiile exterioare nivelului de suprafață al „textului” supus discuției, necesare în descrierea constituenților sensului său. Conform acestei poziții, se

¹ vezi Marry Sirtidge, „Artistic Intention and Critical Prerogative”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 18, no. 2, 1978, p. 141

² Henry David Aiken, „The Aesthetic Relevance of Artist's Intentions”, *The Journal of Philosophy*, vol. 52, no. 24, 1955, p. 768

³ v. Monroe C. Beardsley, „The Testability of an Interpretation”, în Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1978, p. 371

⁴ v. Joseph Margolis, „Evaluating and Appreciating Works of Art”, în Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, The Harvester Press, Brighton, 1980, p. 223

⁵ Vezi Arthur C. Danto, *The Transfiguration of The Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, 6th printing, 1994, 120-136

poate concluziona că în mod efectiv «nu există descriere fără apreciere»,⁶ întrucât nu există descriere a operei fără o interpretare care să o constituie ca operă.

Funcții ale interpretării operei de artă

Pentru criticii distincției celor trei operații critice anterior discutate, precum Danto, este operațională o distincție complementară, cea între „interpretarea profundă”, termen prin care filosoful american desemnează lectura „critică” a unei opere de artă deja încheiate semantic de către interpret, vizând furnizarea unor explicații adiacente celor furnizate de „interpretarea de suprafață”, înțelesă ca lectură semantică orientată spre înțelegerea mesajului unei opere, sinonimă cu ceea ce acesta denuie „interpretare constitutivă” - contribuind la construirea operei însăși.⁷ În acest cadru se înscrie, spre exemplu, abordarea interpretării artistice ca „raționament prin analogie”, care descifrează codurile operei punându-le în relație cu semnificații exterioare, cu alte coduri sau alte ipoteze de lectură.⁸ Or, deși pentru Danto, o operă de artă nu există decât în momentul în care este interpretată, descrierea sa fizică fiind irelevantă pentru a distinge între operă și obiectul material, cele două tipuri de interpretare menționate permit a distinge între două sarcini diferite ale interpretării, denumite de Eco „interpretare semantică” și „lectură critică”.⁹ Cel din urmă tip de interpretare

presupune în termenii lui Danto interpretarea „profundă” a configurației vizuale a operei („textului”) – raportarea sa la un context exterior „textului”, în care opera poate spune ceea ce autorul său nu a fost conștient că este posibil să spună. Disputele privind modificarea valorii operei de artă privesc în special acest tip de interpretare, denumit de Umberto Eco „lectură critică” și care, în opinia semioticianului italian, apare de asemenea în special atunci când există posibilitatea ca „textul” să prezinte proprietăți semantice care depășesc nu doar nivelul simplei stabiliri a subiectului și a enunțurilor (a textului) ci chiar intențiile explicite (sau conștiente) ale autorului.¹⁰

În privința relevanței apreciative a interpretării, se pot distinge în fapt două mari tipuri de abordări ale practicii interpretative: „epistemice”, interesate de problema corectitudinii interpretării și a verificării validității sale sau pur și simplu de clarificarea „locurilor obscure”, și cele pe care le voi denumi „estetice”, care refuză principiul „fidelității” față de sensul textual accesibil al operei sau de intențiile autorului în favoarea interpretărilor creatoare, menite să furnizeze un cadru sau un instrument de lucru aprecierii estetice și plăcerii produse de experiența lecturii.¹¹ Conform susținătorilor unei evaluări estetice instrumentale,¹² interpretarea poate avea chiar un efect direct asupra aprecierii și evaluării operei de artă, consumându-se în slujba acestora,

⁶ *Ibidem*, p. 156: „The language of aesthetic description and the language of aesthetic appreciation are of a piece”

⁷ Arthur C. Danto, „Deep Interpretation” în Susan Feagin și Patrick Maynard, *Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford și New York, 1995

⁸ *Ibidem*, pp. 257-258

⁹ Umberto Eco, *Limitele Interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996, p. 25

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Mă refer aici la orice „text”, literar, vizual, sonor, sau gestual, a cărui receptare presupune o experiență estetică activă, deopotrivă cognitivă și emoțională, produsă în și prin actul lecturii sau al interpretării vizuale „de suprafață”.

¹² Înțeleg prin *instrumentalism estetic* teoria conform căreia valoarea operei de artă constă în calitatea experienței estetice pe care o produce, presupunând faptul că proprietățile și calitățile estetice ale artefactului supus aprecierii sunt un mijloc pentru obținerea unor experiențe estetice.

cel puțin în cazul al interpretărilor care aduc în discuție actualitatea ori interesul istoric al unei opere. Orientată către interesele de lectură ale publicului și guvernată de acestea, această poziție refuză clar instanța autorității autorului în stabilirea înțelesului operei de artă, recunoscând relevanța apelului la intențiile autorului doar în cazul în care acestea pot influența actul lecturii ca experiență estetică. Dispensându-se de orice considerații epistemice (recognoscibile sub forma postulatului „fidelității” față de operă sau autor), anumite accepțiuni asupra interpretării operei de artă ca mediere între limbajul autorului și public pot astfel considera chiar interpretarea ca urmărind nu atât înțelegerea corectă, cât maximizarea valorii estetice a acesteia, precum și a experienței noastre de lectură: a acorda operei contextul în care aceasta poate avea cel mai mare impact afectiv și cognitiv asupra receptorilor. Spre exemplu, o concepție specifică asupra interpretării „estetice”, susținută de Alan Goldman¹³ sau de Stephen Davies,¹⁴ consideră că atribuirea unei sarcini epistemice interpretării este o reducere a funcției sale obișnuite în aprecierea operei de artă, care este intim conectată cu *medierea sau cristalizarea experienței estetice*. Autorii menționați concep scopul interpretării în manieră instrumentală, aceasta având funcția de a „intensifica experiența estetică” a receptorului, prin oferirea unei ipoteze interpretative care să ofere receptorului cel mai bun obiect al aprecierii pe care îl poate obține. Pentru această linie de gândire, pluralismul interpretărilor este posibil în virtutea funcțiilor lor multiple,

¹³ Alan Goldman, „Interpreting Art and Literature”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.40, 1990

¹⁴ Stephen Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 1991

evitând considerațiile de ordin alethic cu privire la corectitudinea și valoare de adevăr a interpretărilor concurente. Mai mult, pentru Shusterman, o asemenea utilizare a interpretării este chiar benefică în măsura în care accentul pus pe sensul epistemic al interpretării ocultează în opinia sa funcția estetică a operei de artă, experiența estetică presupunând și o adresare infra-cognitivă a operei de artă tradițional susținută de teoriile estetice ale modernității în calitate de reacție comportamental-emoțională.¹⁵

În vreme ce interpretările intenționale pot fi orientate atât în manieră semantic-epistemică cât și estetic-instrumentală, interpretările anti-intenționale clasice presupun că relevanța estetică a interpretării este restrânsă la datele de „suprafață” ale textului, perceptual accesibile. Împotriva acestei opinii, poziția pe care o voi susține în cele ce urmează asertează faptul că interpretarea semantică influențează aprecierea și evaluarea operelor de artă, în special în contextul cultural al postmodernității.

II. Interpretarea intențională

Modele intenționale ale interpretării operei de artă: teoria celor trei instanțe

Teoria tradițională asupra interpretării operei de artă, privită ca manifestând un sens intențional, acordă intenționalitate autorului care dorește să comunice un sens, însă poate accepta o intenție derivată autonomă, cea manifestă în operă și identificabilă pe baza indicațiilor textuale sau a echivalentului său în artele vizuale, a structurii compozițional-formale a operei, precum și o

¹⁵ Richard Shusterman, „Beneath Interpretation”, în *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowen and Littlefield, New York, 2000, pp. 37-45

intenție a lectorului, prin intermediul căreia publicul anticipează un sens, îl caută și de multe ori, îl construiește împreună cu textul și cu autorul, îl descoperă sau chiar îl proiectează el însuși asupra operei. Ideea fundamentală a interpretării intenționale, indiferent de formele sale, este aceea că înțelesul operei de artă poate fi definit în maniera unei *intenții de comunicare* ce trebuie clarificate. Relația estetică presupune astfel înțelegerea mesajului operei prin interpretarea acestei intenții și aprecierea sa formală în raport cu mesajul transmis. Modelul unei asemenea definiții a operei de artă pe baza convențiilor semantice public accesibile tinde să apropie comunicarea artistică de comunicarea obișnuită, caracterizată printr-un grad mare de redundanță și un conținut informativ ridicat. Deși deloc lipsit de probleme în această formulare, modelul comunicațional înțeles în sens larg constituie supoziția fundamentală asupra naturii operei de artă, împotriva căreia intenționalismul atacat de Beardlsey și Wimsatt își construiește teoriile interpretative conform unei supoziții definiționale și ontologice proprii.¹⁶ Iar analiza interpretării operei de artă ca recunoaștere, descoperire sau echivalare a înțelesului operei de artă cu intențiile autorului, manifestate în operă sau intenționate spre manifestare, constituie baza tuturor teoriilor intenționale ale interpretării operei de artă.

Conform lui Umberto Eco, putem privi cele trei instanțe responsabile pentru construirea înțelesului unei opere, precum și pentru arbitrarea și verificarea interpretărilor, ca manifestând trei tipuri de intenții: *intentio auctoris*, *intentio operis* și *intentio lectoris*. În toate aceste cazuri, interpretarea este văzută ca o activitate de cooperare a lectorului cu una dintre

aceste instanțe, distincția, de accent, operând doar în stabilirea instanței legitimizează sau autorității, care organizează interesul semantic al interpretării, precum și libertatea creatoare acordată interpretului.

În cazul interpretării orientată către instanța autorului, sau a celei bazată pe participarea (creativă) a publicului, maniera cea mai răspândită de a defini înțelesul acesteia pentru a garanta acordul cu privire la fixitatea înțelesului operei supusă aprecierii o constituie însă conceperea operei de artă în mod similar unui proces de comunicare, în cadrul căruia autorul își manifestă intențiile de a transmite un mesaj prin intermediul unei forme de expresie (mediu) către un public capabil să înțeleagă „textul” astfel construit.

Varianta radicală de *echivalare* a înțelesului operei cu intenția autorului aparține lui Knapp și Michaels, pentru care există un singur înțeles al textului, care este identic cu intenția reală a autorului, și orice încercare de a construi o teorie non-intențională a înțelesului nu este aptă a distinge între fenomenele care dobândesc o semnificație accidentală și enunțuri.¹⁷ Susținătorii unei interpretări orientate către *descoperirea* intențiilor autorului privesc astfel interpretarea ca un act de reconstrucție a intenției manifeste în text pe baza accepțiunilor sale convenționale.¹⁸ O variantă intenționalistă radicală de abordare a fenomenului interpretării faptului artistic în discursul critic Richard Wollheim, ultimul desemnând sarcina criticii de artă drept „recuperare”

¹⁷ Steven Knapp and Walter Benn Michaels, „The Impossibility of Intentionless Meaning”, în Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, pp. 51-64

¹⁸ Noël Carroll, „Art, Intention and Conversation”, în Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, pp. 97-131

¹⁶ Cf. Marry Sirdridge, *op. cit.*, p. 139

(*retrieval*) a intențiilor autorului său, ceea ce echivalează și cu stabilirea înțelesului operei, distingând de asemenea net în cadrul acestui proces interpretarea de evaluare și apreciere estetică. Pentru Wollheim, critica de artă furnizează datele aprecierii operei de artă prin intermediul unui proces interpretativ complex, menit să reconstruiască întreg „procesul creator” care a condus la opera pe care o apreciem, considerând la rândul său că aprecierea operei dependentă de înțelegerea sa.¹⁹ Prin această concepție neo-romantică asupra procesului interpretativ, apropiată de altfel de sarcina interpretării enunțată de Schleiermacher,²⁰ Wollheim acceptă astfel intenționalismul, lărgindu-l maximal înspre o variantă de intenționalism ipotetic hibrid. Varianta susținută de Wollheim susține un intenționalism „real” din punctul de vedere al atribuirilor intenționale, însă bazat pe reconstrucția semnificației *primare* a operei (cea pe care opera o avea în momentul „emiterii sale”) conform convențiilor care informează intenția autorului, cea ce îl apropie astfel de convenționalismul lui Hirsch însă îl și distinge de reduționismul său la nivelul echivalării intenției reale a autorului cu înțelesul operei.²¹ Pe de altă parte, prin constrângerea convențională amintită, poziția lui Wollheim este evident mai restrânsă decât pozițiile care susțin totala libertate a interpretului în conturarea înțelesului operei și în aprecierea sa conform unor contexte construite, de genul interpretărilor neo-pragmatiste sau deconstructiviste, considerând că interpretările care urmăresc „a interpreta acea operă care

spune mai mult criticului aici și atunci”, pe care le denumește „revizuirii”, abuzează de argumentul istoricității înțelegerii și al înțelesului operei de artă în negarea posibilității recuperării semnificației sale primare.²²

Problema evidentă pe care o întâmpină o asemenea poziție radicală, evidențiată de către Beardsley și Wimsatt, privește însă relevanța intențiilor nerealizate: în cazul în care intențiile autorului și înțelesul textului diferă, interpretarea nu poate recurge la acestea în defavoarea textului întrucât aceasta ar însemna să interpretăm *o altă operă potențială*. În acest caz, ceea ce avem spre interpretare și apreciere este cu siguranță o altă operă, un alt text, iar textul posibil, chiar și dacă ar fi disponibil prin descrierea sa de către autor, nu ar fi cel interpretat și evaluat. Pe de altă parte, dacă înțelesul echivalează cu intențiile reale, atunci interpretăm și apreciem altă operă.

Pentru a evita atât problemele semantice datorate convențiilor, cât și pe cele datorate constrângerilor exclusiv textuale impuse interpretării, teoriile semantice intenționaliste au glisat către un tip de intenționalism denumit de către Levinson „intenționalism ipotetic”.²³ Susținătorii intenționalismului ipotetic consideră că înțelesul unui text depinde de atribuirea unei intenții datorate unui agent care a produs textul, în acord cu aserțiunea de bază a intenționalismului. Pe de altă parte, intențiile reale ale autorului nu joacă nici un rol în *determinarea* înțelesul textului, care depinde de intențiile semantice pe care un lector competent și informat în calitate de membru al publicului vizat de autor *le-ar atribui*

¹⁹ v. Richard Wollheim, „Criticism as Retrieval”, în Susan Feagin and Patrick Maynard, *Aesthetics*, Oxford University Press, London & New York, 1997, p. 235

²⁰ Vezi Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutica*, Editura Polirom, Iași, 2001

²¹ Richard Wollheim, *op. cit.*, p. 236

²² *Ibidem*, p.236

²³ v. Jerrold Levinson, „Intention and Interpretation: A last Look”, în Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, pp. 221-256

acestui și nu de intențiile efective pe care autorul real le-a avut în momentul conceperii operei. Levinson lasă totuși loc intențiilor reale ale autorului în conturarea înțelesului unei opere, însă nu unul decisiv în stabilirea sa. Pentru autorul menționat, intențiile reale ale autorului determină spre exemplu *categoria artistică* din care face parte opera, și a cărei sesizare corectă influențează (în conjuncție cu argumentului lui Walton²⁴ în favoarea subdeterminării generice a proprietăților estetice) atribuirea unui înțeles operei.²⁵ Însă nu autorul determină înțelesul, ci interpretii care îndeplinesc condiția de a sesiza corect intențiile categoriale ale autorului. În varianta „ipotetică” a intenționalismului, proprietățile semantice ale unei opere sunt cele pe care un „cititor informat” le-ar acorda acesteia ca fiind intenționate de *un* autor, la rândul său, real sau ipotetic.²⁶ Pentru Levinson, interpretul atribuie intențiile autorului *real*, în vreme ce pentru Daniel O. Nathan, acestea sunt acordate unui autor la rândul său „ideal, ipotetic, și care poate fi considerat responsabil pentru orice în text, fiind conștient de întregul context relevant, de convențiile și asumțiile de fond, un autor pentru care ne putem imagina ca orice se află acolo în cadrul unui plan, cu un scop”.²⁷

Texte și enunțuri: obiecte ale interpretării intenționale

Asumția definirii comunicaționale a operei de artă prezentă în teoriile

²⁴ Kendall Walton, *Catégories de l'art*, în Gerard Genette (ed.), *Esthétique et Poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1991

²⁵ Jerrold Levinson, *op.cit.*, pp. 221-256

²⁶ *Ibidem*

²⁷ Daniel O. Nathan, “Irony, Metaphor and the Problem of Intention”, în Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, p. 199

intenționalismului interpretativ din mediul analitic a condus la revizuirea conceptului de „text” ca obiect al interpretării, înlocuind-ul cu unitatea enunțului proferat în cadrul unei „conversații”: „un text trebuie privit ca un enunț al cărui înțeles și identitate sunt definite parțial de contextul în care a fost produs”.²⁸ Supoziția centrală a acestui tip de comunicare este aceea că înțelesul textului (privit ca o unitate enunțiativă mai largă, omogenă și intern articulată asemenea propozițiilor) nu poate fi în întregime determinat de înțelesul literal (sintactic și morfologic) al textului privit ca „secvență de cuvinte” (*word-sequence*) fără a lua în considerare *forța* sa enunțiativă. Ceea ce se află în joc, atât în cazul interpretării intenționale orientate către „enunț” cât și în cazul celei anti-intenționaliste este așadar în primul rând conceptul de text și relația între acesta și unitatea interpretativă a „operei”.

O asemenea concepție comunicațională asupra operei de artă, care o definește analog unui „act de limbaj” proferat de autor unui public în cadrul unei „conversații” interpretative, oferă interpretării sale estetice un dublu rol, lărgind proprietățile artistice ale „enunțului artistic” la cele ilocutionare, precum ironia sau sarcasmul, aceste proprietăți caracterizând efectiv expresia artistică și nu conținutul său.²⁹ Pe de o parte, el

²⁸ William Tollhurst, „On What a Text Is and How It Means”, *British Journal of Aesthetics*, vol 19, 1979

²⁹ Teoreticianul „actelor de limbaj”, J. L. Austin distinge între conținutul unui enunț și „forța” sa (în sensul grecescului *energeia*), distingând de asemenea între acte de limbaj constatative (care informează despre starea de fapt a lumii, în maniera unei descrieri sau enunț asertoric) și performative (care realizează un fapt social, fiind lipsite de conținut despre lume). Ultimele se împart, pentru Austin în ilocutionare (caracterizate prin ceea ce enunțul face atunci când este proferat – promisiune, rugămintă etc.) și perlocutionare,

plasează garanția epistemică a recunoașterii semnificației operei de artă în seama intențiilor autorului de a transmite un sens, care însă poate sau nu să fie prezent în operă (fie întrucât această intenție eșuează, fie întrucât nu este recunoscută de receptor). Pe de altă parte, o asemenea concepție asupra operei de artă conformă modelului gricean al comunicării interpersonale oferă o construcție stratificată a înțelesului, în care interpretarea operei ca enunț comportă mai multe niveluri³⁰: (a) primul nivel ar cuprinde înțelesul convențional al componentelor enunțului și regulile sale de formare, corespunzând secvențelor verbale sau iconice, formulate cu sens (coerent sintactic) într-o limbă dată (în cazul operelor literare, cazul celor muzicale sau vizuale permițând doar parțial înlocuirea sa cu sistem sonor – moduri, tonalități – sau sistem de reprezentare – perspectivă liniară, spațial, gestual etc.); (b) cel de-al doilea nivel corespunde înțelesului locutorului și intențiilor acestuia (*utterer's meaning*), sau poate fi de asemenea înțeles ca «ceea ce este cel mai plauzibil că autorul încearcă să ne transmită»;³¹ (c) al treilea nivel corespunde înțelesului enunțului sau intențiilor efective ale operei, cele pe care autorul reușește să le transmită efectiv și reprezentate în operă (*utterance's meaning*), sau cu «intenția sau scopul care este cel mai plauzibil că este transmis»;³² iar (d), ultimul nivel, ar corespunde înțelesului

caracterizate prin efectele produse asupra locutorului. Cf. William G. Lycan, *Philosophy of Language. A Contemporary Introduction*, London and New York, 2nd edition, 2002, pp. 175-181

³⁰ Gary Iseminger, „Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.52, no.4, 1996, p.192

³¹ Daniel O. Nathan, „Irony and the Artist's Intentions”, *British Journal of Aesthetics*, vol.22, no.2, 1982, pp.249-250

³² *Ibidem*

comun împărtășit de autor și de interpret (sau public).

Conform acestei concepții, interpretarea *corectă* este cea care se conformează nivelului (2) scopul interpretării legitime fiind acela de a reconstrui cât mai fidel înțelesul operei, prin stabilirea intenției autorului care echivalează cu stabilirea înțelesului său. Susținătorii unei poziții mai rafinate, acceptă (2) însă drept construct interpretativ bazat pe colaborarea dintre nivelul „înțelesului literal” și cel al înțelesului operei (*utterance's meaning*) sau intențiilor efectiv transmise în cadrul unui proces interpretativ complex în cadrul căruia intențiile autorului sunt efectiv construite de către interpret pe baza unor ipoteze despre intențiile sale prezumtive.³³ Avantajele evidente ale unei asemenea poziții intenționale, care echivalează opera cu proferarea unui act de limbaj, privesc posibilitatea de a da seamă de o serie de proprietăți semantice ilocuționare ale operelor de artă, precum *ironia*.³⁴ Deși interlocutorul înțelege în acest caz sensul locuționar al enunțului, el se concentrează asupra intenției cu care acesta este utilizat de către locutor. Spre exemplu, utilizarea unui enunț precum „I like America and America likes me”, utilizat de Beuys pentru a-și descrie celebrul său *performance*, poate fi înțeleasă atât literal cât și ironic la nivelul construcției sale sintactice și lingvistice, diferența intervenind la nivelul enunțării sale. O asemenea concepție asupra definirii semantice a operei de artă lasă interpretării rolul de a *completa* sau *finaliza* opera, pornind de la asumția conform căreia o operă de artă comportă o zonă

³³ v. Gary Iseminger, „Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, no. 4, 1996, p. 193

³⁴ v. Daniel O. Nathan, „Irony, Metaphor and the Problem of Intention”, în Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, pp. 183-202

de ambiguitate semantică ireductibilă, asumptie comună susținătorilor unei concepții estetice tradiționale.³⁵

Distingând între cele trei tipuri anterior menționate de intenții posibile în determinarea semnificației unei opere (*intenția autorului, intenția operei și intenția lectorului*), Eco orientează pe de altă parte interpretarea către *instanța operei*, scopul interpretării fiind acest caz definit drept căutarea în text „a ceea ce acesta spune, independent de intențiile autorului său”, fără a delegitima întrutotul modelul intențional al înțelesului.³⁶ Decizia cu privire la validitatea interpretărilor privește însă tocmai dificultățile în a sesiza această intenție, care solicită la rândul său o cooperare din partea publicului-lector sau interpret. „Intenția textului nu este expusă la suprafața textului. Or, dacă este expusă, este expusă în sensul scrisorii uitate. Trebuie luată decizia de a o «vedea»”.³⁷ În varianta semiotică a „cooperării interpretative” dintre operă și interpret la nivelul interpretării semantice, centrată pe intențiile auctoriale manifeste în operă, evitând astfel deopotrivă considerațiile subiectiviste cu privire la evaluare și considerațiile intenționale cu privire la intențiile autorului *real*, manifestate sub forma unor informații de ordin extratextual (biografice, psihologice, sociale, stilistice în raport cu

ansamblul operelor aceluiași autor etc.), experiența estetică a lecturii poate include tocmai deciziile lectorului în alegerea parcursului interpretativ. Ca și în cazul lui Goodman, pentru Eco opera de artă rezidă în „text”, ce reprezintă o „structură”, un ansamblu „care poate fi descompus în relații” și care se susține pe baza raporturilor interne dintre elementele sale.³⁸ Poziția sa diferă însă de varianta textualistă clasică care interpretează textul ca pe o „o secvență de cuvinte”, presupunând că „unicul tip de interpretare pe care cineva îl poate oferi unui text este expunerea sensului cuvintelor și propozițiilor sale în maniera în care acestea sunt oferite de convențiile limbajului”.³⁹ Spre deosebire de poziția anterior menționată susținută de textualismul lui Beardsley și Wimsatt, în cazul său structura nu este obiectivă, ci depinde de colaborarea interpretativă dintre lector și structura operei, din care această interpretare face parte. Ceea ce distinge varianta propusă de Eco atât de varianta intenționalistă reală sau efectivă susținută de intenționaliștii tradiționali, apropiind-o mai degrabă de „intenționalismul ipotetic”, este tocmai statutul *ideal* atât al lectorului cât și al autorului, conținuți de către text și actualizați de către interpret pe baza indicațiilor textului, precum și limitarea intențiilor relevante la nivelul intenției textului (corespunzând în varianta intenționalistă griceană „înțelesului enunțului”). În varianta unei semiotici a lecturii propuse de autorul italian, textul reprezintă în fapt „un dispozitiv conceput în scopul de a-și produce cititorul model”.

Distingând între autor empiric și autor model, Eco definește mai departe

³⁵ Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978, p.79: „Fenomenul ‘lacunelor’ din stratul semnificației este strâns legat de indeterminarea obiectelor reprezentate în operă. Lui i se datorează mutilările realității reprezentate, cu influență negativă asupra percepției estetice, precum și deformările intenționate, cu funcție artistică pozitivă. Același lucru se poate afirma privitor la indeterminările și lacunele din stratul imaginilor.”

³⁶ Umberto Eco, *Limitele Interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996, p. 25

³⁷ Umberto Eco, „Overinterpreting Texts”, în *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992, p. 64

³⁸ Umberto Eco, *Opera Deschisă*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, pp. 7-8.

³⁹ v. Gregory Currie, *Work and Text*, în *Mind*, vol.100, no.3, 1991, p.338

autorul model drept o „strategie textuală”, „un ansamblu de instrucțiuni textuale care se manifestă la suprafața textului chiar sub formă de afirmații sau alte semnale”⁴⁰ iar cititorul model reprezintă la rândul său cititorul presupus de strategia textuală, în măsură să răspundă corect la semnalele prezente în text. Interpretarea se prezintă prin urmare în maniera unor alegeri a parcursurilor de lectură posibile oferite de text, alegeri orientate prin intermediul componentelor textuale. Aceste alegeri fac parte din structura receptării textelor (narrative), putând conduce la două tipuri de lectură: lectura care urmează fidel indicațiile textuale (pentru care Eco termenul de interpretare propriu-zisă) și cea privată, ludică sau creativă, prin care lectorul se folosește de indicațiile textuale pentru a construi scenarii proprii (denumită „utilizare”).⁴¹ Ambele tipuri de lectură menționate de Eco sunt cognitive, întrucât realizează inferențe inductive cu privire la continuarea posibilă a textului, în cadrul cărora se proiectează „lumea ficțională” a operei.

III. „Eroarea intențională” și empirismul estetic

Ce este „eroarea intențională”?

Introdus de Beardsley și Wimsatt⁴², termenul de „eroare intențională” denotă pentru autorii menționați cea mai frecventă greșală întâlnită în interpretarea operei de artă la momentul apariției articolului, caracterizată prin interpre-

tarea elementelor extratextuale care ar putea susține construirea unei intenții a autorului, constitutivă pentru înțelesul operei, și a cărei relevanță principală o constituie tocmai posibilitatea ca această interpretare să modifice astfel valoarea operei. După cum va specifica Beardsley mai târziu, înțelesul operei se află înscris în text și este circumscris de convențiile sale textuale (în cazul discutat de Beardsley, cele lingvistice și literare), iar sarcina proprie interpretării critice constă în *descoperirea* acestui sens.⁴³

Fără a recurge la o critică a teoriei înțelesului formulat pe baza modelului intențional al comunicării, cum se întâmplă în cazul reformulării sale structuraliste în relațiile de compunere a textului stabilite între constituenții săi sintactici, narativi sau lexicali, care acordă astfel un potențial „generativ” autonom textului, sau în cel al criticii sale poststructuraliste, pe baza libertății interpretative a publicului și al autonomiei textului față de autor, obiecțiile lui Beardsley și Wimsatt au condus la o reconsiderare a modelului dominant de apreciere și interpretare al operei de artă în discursul analitic. Deși poziția lui celor doi autori, similară structuralist în hermeneutica continentală, este totodată și cea mai cunoscută critică la adresa intenționalismului adusă în literatura analitică asupra interpretării critice, formularea ei precisă întâmpină totuși dificultăți cu privire la nivelul său aplicabilitate. Dacă argumentul împotriva relevanței intențiilor în evaluarea operei de artă este clar, cel împotriva rolului său semantic rămâne totuși discutabil, poziția anti-intenționalistă putând subsuma cel puțin patru teze distincte:

⁴⁰ Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, Constanța, 1997, p.25

⁴¹ Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996, p.35

⁴² vezi William Wimsatt și Monroe C. Beardsley, „The Intentional Fallacy”, în Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1978.

⁴³ cf. Monroe C. Beardsley, „Intentions and Interpretations: a Fallacy Revived”, în Monroe C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca, 1982

(a) conform formulării sale de către Graham, „orice dovadă asupra intențiilor artistului care este extrasă dinafara textului este irelevantă din punct de vedere estetic”;⁴⁴ această aserțiune supusă argumentării constituind o limitare textualistă a obiectelor interpretării, și indirect, a relevanței intențiilor;

(b) intențiile reale ale artistului sunt inaccesibile publicului, fiind imposibil de dedus, atât pe baza evidenței textuale cât și pe baza celei biografice. Dificultățile accesului la intențiile autorului provin și din faptul că intențiile exprimate și cele reale pot să nu coincidă : chiar și în cazul în care avem de-a face cu o manifestare publică a intențiilor exprimată de autor în interviuri, *statement*-uri de artist, prefețe etc., acestea pot să omită intențiile și motivațiile subconștiente sau pulsionale, cele pur personale lipsite de relevanță artistică (precum intențiile de natura psihologică privată sau cele care urmăresc un scop social personal extern operei), iar formularea lor poate de asemenea fi ambiguă, nesinceră sau pur și simplu nereușită în raport cu intențiile pe care doresc să le transmită.⁴⁵ Atacul anti-intenționalist formulează în acest punct o dilemă serioasă: dacă intențiile artistului sunt stări mentale, sau intenții private, nu avem acces la ele în afara celor manifestate în text. Dacă însă le putem deduce din text, atunci apelul la ele este irelevant.

Mai apropiată de o variantă moderată de intenționalism, acest argument epistemic atacă așadar accesibilitatea publică cognitivă a intențiilor și indirect

relevanța lor interpretativă, contribuind de fapt la susținerea primei afirmații;

(c) deși în principiu accesibile, intențiile artistului sunt irelevante în stabilirea înțelesului operei (teza irelevanței semantice);

(d) deși pot fi accesibile și relevante semantic, intențiile artistului sunt irelevante din punct de vedere al aprecierii estetice a operei, această ultimă teză susținând așadar irelevanța evaluativă;

Principalul argument împotriva relevanței (semantice sau evaluative) a intențiilor adus de Beardley și Wimsatt depinde însă de formularea unei constrângeri textualiste asupra interpretării, prezentă în prima formulare a tezei anti-intenționalismului: chiar și acceptând falsitatea tezei (b) obiectul interpretării (relevante semantic și estetic) îl constituie ceea ce autorul a realizat efectiv, și nu ceea ce a *intenționat* să realizeze și nu a reușit să transmită. Pe baza acestei asumptii, argumentul anti-intenționalist atacă tocmai principiul evaluativ al diferenței dintre intenții și reușită al intenționaliștilor, formulând următoarea dilemă: fie intențiile autorului sunt realizate satisfăcător în text, în acest caz, apelul la acestea în afara textului fiind irelevant, fie nu sunt satisfăcător realizate, caz în care „interpretarea impune un înțeles operei, și nu îl descoperă în aceasta”⁴⁶. În termenii utilizați în prima sa formulare de Margolis, dacă intențiile sunt realizate, atunci orice evidență externă e inutilă, iar dacă nu, intențiile nu sunt disponibile public deci sunt inutile.⁴⁷

Contraargumentele ulterioare cele mai convingătoare aduse de Beardley împotriva unei concepții intenționaliste

⁴⁴ v. Gordon Graham, *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, 2nd. edition, Routledge, London and New York, 2000, p. 165

⁴⁵ O discuție incipientă a unora dintre dificultățile epistemice menționate oferă Richard Kuhns, in „Criticism and the Problem of Intention”, *The Journal of Philosophy*, vol. LVII, no. 1, 1960

⁴⁶ Gordon Graham, *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, 2nd. edition, Routledge, London and New York, 2000, p. 165

⁴⁷ Joseph Margolis, „Meaning, Speaker’s Intentions and Speech Acts”, *Review of Metaphysics*, vol. 26, 1973

bazate pe distincția dintre înțelesul locutorului și cel al enunțului, care privesc tocmai rolul atribuirilor intenționale în arta contemporană, readuc în atenție cele mai importante argumente pro-intenționaliste, bazate pe capacitatea acestor teorii interpretative de a dea seama de posibilitatea ca locutorul să eșueze în a transmite mesajul dorit, sau de cea ca acest mesaj să fie interpretat incomplet în lipsa acestor informații suplimentare din partea autorului. Utilizând un contraargument al lui Keith Donellan cu privire la utilizarea privată a înțelesului unor termeni,⁴⁸ Beardsley susține pentru ultima posibilitate că un autor *nu poate* intenționa altceva decât permit evidențele textuale, întrucât o asemenea *intenție privată* ar trebui suplinită de o regulă care să stipuleze această folosire non-convențională a termenului *anterior* folosirii sale private, iar autorul trebuie să creadă că mesajul său poate fi înțeles conform acestei reguli pentru a-l utiliza.⁴⁹ Astfel, recunoașterea proprietăților de genul celor ironice sau a înțelesului privat a unor termeni (verbali ori iconici) nu depășește totuși evidențele textuale accesibile. În primul caz al dilemei, atacat de concepția grieceană asupra înțelesului, nivelul relevant al interpretării este tot cel evidenței textuale convenționale, întrucât operele de artă nu sunt în opinia lui Beardsley acte ilocutionare, ci *reprezentă* asemenea acte. Așadar, chiar dacă stabilirea intenției autorului pe baza evidenței textuale ar fi relevantă pentru stabilirea înțelesului „textului” ca atare, dată fiind posibilitatea eșuării intențiilor comunicative prin

⁴⁸ v. Keith Donellan, „Putting Humpty-Dumpty Together Again”, *apud* Monroe C. Beardsley, „Intentions and Interpretations: a Fallacy Revived”, în Monroe C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca, 1982, p. 202

⁴⁹ *Ibidem*

modificarea competenței interpreților datorată condițiilor temporale sau culturale ale receptării, câtă vreme textul *reprezentă* și nu *constituie* un act ilocutionar conținutul reprezentat poate fi inferat din text fără ca *înțelesul* să sufere modificări în condiții de competență interpretativă diferită.⁵⁰

Chiar dacă în privința operelor vizuale argumentele lui Beardsley pot fi convingătoare, în privința nivelului semantic este evident însă că, pentru susținătorii unei concepții estetice empiriste, restrângerea bazei aprecierii la evidențele „textuale” (aspect pe care mi-am propus să îl chestionez la rândul său în cele ce urmează) nu neagă direct relevanța *totală* a intențiilor în formularea de ipoteze interpretative care pot genera „explicații” estetic relevante. Acestea atacă doar formularea sarcinii interpretării ca descoperire a intenției autorului, nu și posibilitățile interpretative care decurg din considerarea înțelesului drept „creat” prin cooperarea dintre interpret și „text”. Pe de altă parte, atacul anti-intenționalist lansat de Beardsley și Wimsatt depinde în mod evident de o teorie restrânsă a intențiilor și a minții, care tratează „intențiile” sub forma imaginilor mentale private și nu ca pe intenții în acțiune,⁵¹ precum și de o ontologie fizicalistă a operei de artă și de o estetică formalistă la fel de restrictive.

În fapt, „eroarea intenționalistă” semnalată de cei doi autori are cu siguranță meritul de a fi reorientat salutar practica critică axată pe psihanaliza sau analiza biografică a autorului real către aprecierea și interpretarea operelor ca atare. De asemenea, ea are meritul de a sublinia faptul că, la nivel semantic, ideea

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 195-197

⁵¹ Vezi Colin Lyas, „Anything Goes. The Intentional Fallacy Revisited”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 23, no. 4, Autumn 1983, p. 293

echivalării înțelesului cu intenția conduce la o concepție privată asupra semnificației, a cărei existență în mintea locutorului nu împietăzăș asupra posibilităților noastre de a-l înțelege conform convențiilor accesibile (textuale sau conversaționale),⁵² iar discutarea înțelesului ca reprezentând intenția autorului și nu doar ca fiind condiționată de aceasta presupune o concepție reprezentationalistă asupra limbajului artistic, postulând implicit transparența acestuia. Dacă recuperarea acestei intenții este posibilă, sarcina interpretului este tocmai clarificarea „locurilor obscure” ale operei în acord cu ipoteza intenției (ideale), în vederea transformării textului într-un mesaj „transparent” semantic, univoc, ceea ce echivalează cu un mesaj obișnuit în condiții de comunicare cu un grad de informativitate maximă. Însă, așa cum remarca Eco, mesajul artistic nu se reduce la informativitate. Iar atunci când interpretarea semantică are funcția de a acorda evaluării o garanție referențială, ea transformă referentul interpretării într-un construct ideal, metodologic, cu existență funcțională, oferind evaluării o libertate deplină în acordul cu privire la forma estetică a mesajului, ireductibilă la informația vehiculată semantic, și care consti-

tuie tocmai proprietățile artistice și estetice ale operei.

Supoziții estetice empiriste ale interpretărilor textualiste

Teza pe care o susțin în articolul de față este aceea că manifestările artistice postmoderne ironice, parodice și apropriacioniste reclamă o formă de intenționalism interpretativ moderat și o apreciere contextuală a respectivelor opere de artă. Voi încerca prin urmare să argumentez că (1) operele de acest tip necesită pentru înțelegerea, aprecierea și evaluarea lor corectă informații externe dobândite prin contextualizarea lor genetică, istorică și socio-culturală și că (2) sesizarea proprietăților parodice necesită apelul la o intenție comunicațională secundară, aceasta nefiind decelabilă doar la nivelul proprietăților empiric detectabile, însă având totuși o bază de verificare a acestei ipoteze de lectură și de transmitere a intenției „oblice” în text. Cu alte cuvinte, ceea ce voi încerca să arăt este că supozițiile estetice și semantice asumate de Beardsley și Wimsatt sunt insuficiente pentru a da seamă de aceste cazuri în maniera unei teorii interpretative generale, și că dilema construită de cei doi autori împotriva intenționalismului este inconsistentă cel puțin în cel de-al doilea versant, cel al suficienței textului în stabilirea semnificației operei de artă.

Anti-intenționalismul susținut de Beardsley și Wimsatt presupune două condiții ale interpretării operei de artă și aprecierii sale critice: prima este supoziția empirismului estetic,⁵³ înțeleasă conform

⁵² Existența unor convenții sau „reguli” conversaționale este de Grice în discutarea „implicaturii”, sub forma unor maxime care constrâng comunicarea intenției de către locutor, sub forma criteriilor informativității, sincerității, relevanței, clarității. (cf. Lycan, *op.cit.*, p.191). Însă, de asemenea, recunoașterea intenției depinde de limitările impuse utilizării unui termen de către regulile și convențiile jocului de limbaj performant. Cunoașterea situației enunțării poate clarifica înțelesul unui termen ambiguu sau al întregului enunț indiferent de accepțiunea autorului cu privire la înțelesul aceluși termen (ce poate fi utilizat neconvențional din ignoranță), conform principiului „caracteristicii dominante” (*salience*). Cf. Gareth Evans, *Varieties of Reference*, Clarendon Press, Oxford, Oxford University Press, New York, 1982, p. 69-70 și 312-313.

⁵³ Empirismul estetic susține faptul că (toate) proprietățile estetice ale unei opere de artă sunt direct perceptibile, reducând astfel opera la o „suprafață sensibilă”. Vezi Gregory Currie, *An Ontology of Art*, Mc. Millan University Press, 1991, p. 12

unei ontologii moderne a obiectului estetic, care apropie interpretarea lor de formalism critic și presupune că opera de artă constă într-un „lucru complet prin sine însuși, exercitând în combinația sa unică de elemente un efect unificat pe baza căruia poate fi judecat”.⁵⁴ Cea de a doua supoziție manifestă este aceea că „textul” sau structura sintactică este suficientă pentru transmiterea și înțelegerea mesajului, conform unui set de reguli și convenții de lectură comune operei și publicului său. Asumpția mea este aceea că în cazul de față (ca, de fapt, în cel al majorității obiectelor la adresa intenționalismului), ceea ce generează atacul asupra relevanței interpretative a intențiilor este mai degrabă afinitatea față de un tip specific de apreciere estetică și de ontologie a operei de artă decât față de o anumită teorie a înțelesului și că atacul asupra celei din urmă susține în fapt teoria apreciativă adiacentă. Tocmai aceste două supoziții sunt cele cărora mi-am propus să le arăt insuficiența în înțelegerea, aprecierea și evaluarea operelor de artă postmoderne, în special al pastişelor ironice sau al operelor de artă parodice.

Cea de a doua supoziție – „convenționalistă” –, conform căreia convențiile public accesibile ce guvernează înțelesul termenilor împreună cu regulile de compunere corectă a enunțurilor sunt suficiente în înțelegerea și aprecierea operelor de artă, reprezintă o caracteristică mult mai răspândită a pozițiilor anti-intenționaliste la nivelul semanticii operei de artă, iar îmbrățișarea sa de către Beardsley este evidentă în expunerea atacului semantic asupra intențiilor discutate ceva mai devreme.⁵⁵

⁵⁴ Marry Sirridge, „Artistic Intention and Critical Prerogative”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 18, no. 2, 1978, p. 140.

⁵⁵ Vezi Monroe C. Beardsley, „Intentions and Interpretations: a Fallacy Revived”, în Monroe C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Cornell

În ceea ce privește supoziția operei de artă ca obiect estetic „unitar”, ea este ușor decelabilă în criteriile critice propuse de Beardsley, constând în „unitate, complexitate și intensitate”.⁵⁶ „Unitatea” reprezintă aici o caracteristică formală, constând în combinația dintre *complexitate* și *coerență* – ambele funcții ale unui obiect estetic autonom și auto-suficient.⁵⁷ Un asemenea „obiect interpretativ” presupune faptul că proprietățile estetice „regionale”, a căror articulare sintactică susține ambele calități estetice amintite, nu depind ontologic intervenția lectorului (participativă sau „cooperativă”) și sunt decelabile în „text” doar pe baza simplei atenții și examinări estetice a acestuia. Deși criteriul „intensității” denotă o calitate a experienței produse de operă, relația cauzală dintre proprietățile operei și reacția estetică este suficientă pentru a nu implica dependența aprecierii de informații extratextuale, de ordin genetic, istoric sau interpretativ.⁵⁸

University Press, Ithaca, 1982. Poziția conform căreia convențiile public accesibile ale construirii enunțului sau textului artistic sunt suficiente pentru determinarea semantică a înțelesului operei de artă este comună unor poziții teoretice diverse în privința aprecierii estetice și critice, precum cele ale lui Daniel O. Nathan, George Dickie, Robert Stecker etc.

⁵⁶ Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company Inc., 2nd ed, 1981

⁵⁷ Pentru cea din urmă observație cf. Alan Goldman, „Beardsley’s Legacy: The Theory of Aesthetic Value”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.63, no.4, 2005, p. 185

⁵⁸ Această relație este clară în condițiile în care „intensitatea” atribuită proprietăților formale precum „simplitate” devine la rândul său o funcție a criteriului „unității”, intervenind pentru a decela între „unitate formală” și „neinteresant” sau „plictisitor” prin intermediul „complexității”. „A nu fi interesant” presupune a oferi o experiență estetică de intensitate redusă datorită complexității reduse a unei compoziții (în special vizuale) coerente. Cf. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company Inc., 2nd ed, 1981, pp.

IV. Falsuri, paștișe, parodii: limite ale empirismului estetic

Falsuri, paștișe, parodii: cazuri limită pentru empirismul estetic

Supoziția empirismului estetic și a irelevanței interpretării intenționale pentru aprecierea și evaluarea critică a operei de artă întâmpină binecunoscute probleme de aplicabilitate, cele mai răspândite fiind oferite de cazul aprecierii falsurilor, a *ready-made*-urilor sau a paștișelor, pentru care parodia constituie un caz special. Cu excepția falsurilor, toate celelalte manifestări artistice constituie deopotrivă maniere specifice de expresie artistică în arta postmodernă, reprezentând una din modalitățile distinctive față de cadrele conceptuale ale modernității artistice.⁵⁹

În privința falsurilor, problemele pe care empirismul estetic le întâmpină în special în interpretarea operelor vizuale provin din explicarea distincției estetice în cazul unei reproduceri perfecte la nivel vizual. Dacă empirismul estetic reprezintă o poziție teoretică validă, atunci

cele două opere nu cunosc nici un fel de distincție estetică, ceea ce face ca motivele pentru care practica critică diminuează valoarea unei reproduceri să fie neîntemeiate. Explicația acestei distincții valorice poate fi făcută, pe de o parte, acceptând distincția între proprietăți artistice și estetice, conform căreia valoarea estetică este pertinentă doar pentru calitățile vizuale ale unei imagini, fiind stabilită pe baza simplei percepții indiferentă la variații istorice dependente de poziția istorică, socială sau educația interpretului, în vreme ce valoarea artistică, istoric dependentă, constituie o relație complexă între operă și cel puțin una dintre aceste poziții, imposibil de determinat pe baza simplelor proprietăți interne ale imaginii.⁶⁰ Pe de altă parte, putem accepta o formă de „empirism iluminat”,⁶¹ care susține că proprietățile estetice sunt epistemic dependente de informații extra-textuale sau cel puțin non-manifeste perceptual, dar valorice dependente acestea, considerând că există totuși o diferență perceptuală infimă între fals și original, sesizabilă pe baza informațiilor adiacente oferite apreciatorului.⁶²

Poziția empiristă nu este însă consistentă cu acceptarea *ready-made*-ului ca artă, devenind de asemenea problematică în cazul paștișelor stilistice, pentru care cazul *Cinei la Emmaus* realizată de Hans van Meegeren în stilul lui Vermeer după modelul lui Caravaggio, sau al variantei sale *à la Vermeer la Cina cea de Taină*,

⁵⁹ Interesul acestui studiu nu este acela de a oferi o delimitare conceptuală a postmodernismului, la nivelul unui curent restrâns la perioada anilor '80-90 ai secolului XX, sau în sensul mai larg al epuizării istoricității moderniste discutat de Danto, nici de a extinde critica empirismului estetic în arta postmodernă. De aceea, afirmația mea trebuie înțeleasă *cum grano salis* și limitată la contextul problematicii de față pentru care voi aduce argumente, independent de asumțiile personale mai largi care o animă. În privința excluderii *falsului* din această serie, motivația cea mai evidentă rezidă în inutilitatea distincției dintre original și reproducere odată cu apariția seriilor, multiplilor și mediilor reproductibile. Nu este clar nici măcar modul în care principiul *aproprierii* este folosit de Sherrie Levine pentru a reproduce fotografii de Walker Evans, Ansel Adams etc. – problema falsului nu poate fi ridicată întrucât este recunoscută sursa în indicațiile textuale furnizate de artistă în titluri (ex. *After Walker Evans*), însăși noțiunea de *reproducere* rămânând ambiguă.

⁶⁰ Thomas Kulka, „The Artistic and the Aesthetic Value of Art”, *The British Journal of Aesthetics*, vol. 21, no. 3, 1981, p. 338

⁶¹ David Davies, „Against Enlightened Empiricism”, în Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell Publishing Ltd., 2006

⁶² Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, second edition, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1976, pp.102-105

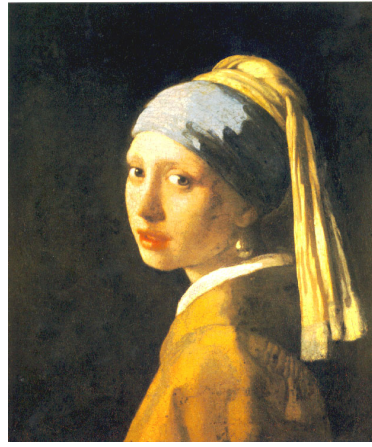
constituie exemplele cele mai reprezentative și mai intens discutate.

În acest caz, dacă proprietățile vizuale sunt comparabile cu cele ale tablourilor lui Vermeer cu care acesta a putut fi confundat și apreciat în consecință, atunci distincția valorică nu poate fi făcută pe baza empirismului estetic, ci doar pe baza unei aprecieri artistice mai largi, după cum acceptarea *ready-made*-ului ca artă nu depinde de proprietățile estetice ale obiectului indiscernabil de cele cotidiene, lipsite de calități estetice,⁶³ ci de proprietăți artistice, ce presupun o teorie non-estetică a artei și cel puțin de o ontologie extinsă a obiectelor artistice care poate include intervenții, performări, opere cu existență pur conceptuală etc.



Hans Van Meegeren, *The Last Supper*, versiunea 2 (1940-1941)

⁶³ Chiar și ideea conform căreia *ready-made*-ul duchampian ar fi complet lipsit de calități estetice a fost pusă în discuție în diverse modalități, fie prin exinderea calităților estetice pentru a include proprietăți precum „banal”, fie prin extinderea atenției și atitudinii estetice asupra cotidianului prin „înțărare”. Spre exemplu o asemenea argumentație oferă în prima direcție Noel Carroll în „Cage and Philosophy”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 1, 1994, pp. 93–8, iar în cel de al doilea sens, Gordon Graham, „The Challenge of Fakes and Ready-mades”, în Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell Publishing Ltd., 2006 (de altfel, sursele acestei interpretări pot fi regăsite încă din lectura târzie oferită de Clement Greenberg cazului duchampian).



Vermeer, *Girl with a Pearl Earring* (1662-1667)

Pastișe și apropieri: dincolo de manierism sau criteriul temporal al aprecierii artistice

Problema *pastișelor* devine chiar mai acută atunci când în joc intervin opere de artă ce folosesc *pastișa* pentru a transmite un mesaj despre propriul mod de utilizare al convențiilor artistice sau al celor referitoare exclusiv la propriul mediu de expresie; de asemenea, o atenție specială solicită operele de artă care utilizează această formă pentru a ironiza aspecte artistice sau culturale contextuale, externe operei în cauză, la care aceasta se referă în mod direct sau aluziv. În cazul unei *pastișe*, diferența valorică rezidă de cele mai multe ori nu în proprietățile estetice manifeste ale operei, ci în cele artistice, dependente de momentul elaborării unei lucrări și de locul său în istoria artei, iar proprietățile sale estetice depind direct de acestea.

Astfel, ceea ce diferențiază valoric un tablou *în stilul lui Rembrandt* sau Titian, realizat în școala sa sau astăzi, de un Rembrandt sau un Titian veritabil, ori un tablou *în stilul lui Vermeer* de un Vermeer autentic, modificând și apre-

cierea artistică a celor două, este *momentul istoric* al producerii sale. Dacă în cazul „originalelor” utilizarea unui motiv sau a unei maniere de reprezentare poate fi considerat „inedit” la momentul apariției sale, în cel de-al doilea caz, distanța temporală face ca acesta să poată fi interpretat ca „lipsit de originalitate”. Acest criteriu poate de asemenea oferi valoare artistică unei lucrări prin importanța sa ulterioară în istoria artei, chiar dacă în raport cu celelalte opere ale aceluiași autor poate fi „imatură”, iar apreciată ca atare, „incoerentă” conform criteriilor vremii sale. Este cazul lui Picasso cu *Domnișoarele din Avignon*, lucrare ce manifestă la lucru încercările incipiente de ruptură cu reprezentarea spațială perspectivală, conduse ulterior către fazele dezvoltate ale cubismului analitic și sintetic.

Tot astfel, devine semantic inteligibilă utilizarea anacronismelor de către pictorii renascentiști, printre care maeștrii venețieni reprezintă un caz special, sau celebrele „reconstrucții”⁶⁴ ale imaginii în arta renașterii, utilizată exemplar de Jan Van Eyck în *Madona cancelarului Rolin*: într-o celebră postură medievală („tronul înțelepciunii”), Fecioara Maria înveșmântată într-o robă roșie prezintă pruncul sfânt cancelarului Rolin, într-o cameră de *palazzo* italian renescentist, în vreme ce în spatele lor se poate vedea o reprezentare a „lumii”, având la origini un plan al Burgundiei. Ceea ce ar apărea astăzi ca o pasișă parodică prin eterogenitatea surselor utilizate este perfect inteligibilă ca „reconstrucție” în *cinquecentto*.



Jan van Eyck, *Madonna Cancelarului Rolin* (1439)

Criteriul temporal, stipulând importanța momentului producerii unei opere de artă și al locului său în istoria artei, este de altfel decisiv uneori în stabilirea raportului dintre *utilizare* și *mențiune* a unui citat cultural sau chiar a unui întreg stil sau maniere de reprezentare. Ca un criteriu extra-textual, poziția în istoria artei și momentul producerii operei de artă necesită în mod evident o *lectură* informată din partea publicului și o *interpretare* care să pună în relație informațiile contextuale cu textul și cu semnificația sa accesibilă la nivelul lecturii simplelor date perceptuale. Iar aprecierea sa artistică depinde în mod evident de cele două instanțe anterior menționate. În joc se află chiar criteriul wölflinian al situării istorice a operei de artă, exprimat drept „nu orice este posibil în orice timp”⁶⁵ și utilizat de Danto pentru a distinge între semnificații diferite ale operelor de artă, potențial indiscernabile în raport cu cadrul teoretic și istoric de

⁶⁴ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, 1953, pp.202-203

⁶⁵ v. Arthur C. Danto, „Modalities of History: Possibility or Comedy”, în *After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton, 1993, p. 205

interpretare și apreciere („lumea artei”⁶⁶) pe care acest criteriu îl presupune. Acceptând acest criteriu în interpretarea critică, teza tradițională a limitării interpretării și aprecierii la datele *exclusiv* perceptuale ale operei, susținută de empirismul estetic, devine evident inoperabilă. Câteva analize a utilizării postmoderne a pastişei oferă argumente suplimentare cu privire la *necesitatea* acestui criteriu.

În privința înțelegerii unei pastişe intenționate, informațiile istorice sunt necesare atunci când interpretăm corect un mesaj artistic având ca subiect propria *condiție genetică*. În absența informațiilor contextuale, nu avem nici o modalitate de a înțelege seria de lucrări a lui Komar și Melamid *The Most Wanted and the Most Unwanted Paintings*, cel puțin nu altfel decât ca pe o serie de reprezentări *kitsch*, incoerente, lipsite uneori de „unitate” stilistică.



Komar și Melamid, *America's Most Wanted Painting* (1994)

⁶⁶ Prin această sintagmă, Danto înțelege „ceva ce ochiul nu poate percepe – o atmosferă de teorie artistică, o cunoaștere a istoriei artei”: Arthur C. Danto, „The Artistic Enfranchisement of Art – The Artworld”, în George Dickie and Richard Sclafani (eds.), *Aesthetics - A Critical Antology*, St. Martin Press, New York, 1977, p. 29. Cu privire la rolul regulativ al acestui principiu temporal, Danto continuă: „Lumea trebuie să fie pregătită pentru anumite lucruri, lumea artei în egală măsură cu lumea reală” (*Ibidem*, p. 33)

Ceea ce diferențiază valoric unul dintre aceste tablouri de un *kitsch*, modificând radical aprecierea sa, este chiar contextul genetic (și implicit, *intenția*) cu care cei doi utilizează această convenție formală într-un amalgam de clișee vizuale, construit pe baza chestionarului aplicat gusturilor publicului larg și a răspunsurilor acestora înainte de pictarea fiecărui tablou pentru fiecare națiune avută în discuție; iar această condiție genetică este recuperabilă la rândul său pe baza evidențelor „textuale” oferite, în care se pot recunoaște una sau alta dintre preferințele care au generat fiecare „hibrid vizual” fără ca o convenție sau regulă de compunere să poată totuși oferi un sens intern compoziției, limitându-ne la acest nivel al datelor pur perceptuale.

Ca toate celelalte variante ale seriei, *America's Most Wanted Painting* din 1994 reprezintă în fapt un gag la adresa nostalgiei „limbajului universal” și a stării pre-moderne a artei, o imensă pastişă parodică compusă din preferințele publicului selectate pentru aproape fiecare element al său: cromatic, predominanța albastrului, urmat de verde și roșu; scene în aer liber, pictate în manieră realistă cu linii curbe și lipsite de angulații, reprezentând personalități istorice binecunoscute, copiii și animale sălbatice într-un decor natural, care să conțină apă (lacuri sau râuri). Datele obținute sunt interpretate de artiști: George Washington întruchipând personalitățile istorice, caracterul contemporan al vestimentației copiilor (însăși prezența hainelor provenind de fapt *indirect* din aversiunea față de nuduri a subiecților), precum și alegerea unui peisaj construit în maniera școlii de la River Hudson. Ceea ce această interpretare aduce în plus în interpretarea sa este însă familiaritatea publicului cu convenții ale reprezentărilor revistelor

populare și ale istoriei artei, generice, precum stilul realist figurativ și cel romantic, sau specifice, precum lucrarea lui William Winstanley *Meeting of the Waters* (1795), la care compoziția celor doi artiști trimite în mod indirect, cu siguranță accesibilă doar publicului cultivat prin apel la informații extra-„textuale” – și poate, familiaritatea lor cu imaginile de calendar care informează preferințele vizuale ale publicului larg actual.⁶⁷

Ceea ce pare problematic pentru teoria lui Danto, ca și pentru orice teorie istorico-narativă a definirii operei de artă și social-constructivistă a aprecierii și interpretării estetice, este, în cele din urmă, tocmai caracterul „atemporal” al lucrării artiștilor – imposibilitatea de a le acorda un loc în istoria artei și în „lumea artei”. Cu toate acestea, consider că observația lui Danto este cu atât mai folositoare criteriului temporal invocat: realizând un imens colaj” vizual, o pictură lipsită de caracteristici identificatorii la nivelul constrângerilor temporale, *America’s Most Wanted* susține de fapt accepțiunea postmodernismului ca lipsă a privilegierii oricărui stil particular permițând apariția unui „stil al utilizării stilurilor”.⁶⁸ Doar în aceste condiții ale „lumii artei”, în care paradigma istori-

cității liniare, mitul progresului și criteriul noului se află în declin, iar posibilitățile de expresie sunt practic lipsite de constrângeri istorice – căci „toate stilurile sunt egale ca importanță, nici unul nu este mai bun de cât altul”,⁶⁹ putea să apară o asemenea lucrare compusă într-o totală indiferență față de logica temporală ce determină convențiile istoriei artei, utilizându-le simultan și fără scopul rafinării vreuneia dintre ele. În relație cu același context istoric poate fi înțeleasă și *Untitled from the series Reworkings* (1998) realizată de Per Witzén, care combină elemente recognoscibile din Caravaggio (și Pierro de la Francesca) într-o compoziție ironică și inedită, deplasând astfel problematica referințelor culturale către o chestionare a homosexualității a lui Caravaggio – o temă care, la nivelul reprezentării, aparține însă exclusiv timpurilor recente.⁷⁰



Caravaggio, *Cina la Emmaus*, (1600-1601)

⁶⁷ Această ipoteză este lansată de Arthur C. Danto în articolul său „Modalities of History: Possibility or Comedy”, în *After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton, 1993, pp.209-217, încercând astfel să contrazică ipoteza existenței unei sensibilități vizuale *a priori*, pe care sondajele realizate la comanda celor doi artiști pe plan mondial o face posibilă prin constanța cu care apar anumite preferințe între diversele sondaje din țări diferite. Cea din urmă ipoteză este constatată și argumentată de Dennis Dutton în “America’s Most Wanted, and Why No One Wants It” in *Philosophy and Literature*, vol. 22, 1998, pp. 530-43.

⁶⁸ Arthur C. Danto, „Modern, Postmodern, Contemporary”, în *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1993, p. 10

⁶⁹ Arthur C. Danto, „Three Decades after The End of Art” în *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1993, p.37

⁷⁰ De altfel, fără această posibilitate specifică unei stări a „lumii artei”, deschisă de Duchamp dar aparținând cu precădere contextului postmodern, devine greu de explicat folosirea convențiilor reprezentării renascentiste a nudului de către John Currin și reluarea de către acesta a manierei de reprezentare tipice pentru Lucas Cranach cel Bătrân, ori întreg neo-clasicismul picturii italiene a anilor ’90.



Per Wåzén, *Untitled from the series Reworkings* (1998)

În același fel, situarea culturală a „enuțării” distinge între realismul socialist al anilor 50-60 și realismul unei alte lucrări semnată de cei doi artiști, precum *The Blind Man's Buff* (1982-83), distanță ce poate separa intenția ironică și cea propagandistă a unei lucrări ambigue la nivelul reprezentării pur perceptuale.



Komar și Melamid, *The Blind Man's Buff* (1982-83)

Referința la trăsăturile realismului socialist și la elementele baroce prezente în lucrare, distinse temporal și recognos-

cibile pe baza evidenței „textuale” oferite, poate fi însă citită și înțeleasă doar pe baza semnificațiilor lor similare în cele două curente și opusă aici, semnificații accesibile doar publicului informat. Excesul teatral al reprezentării „perdelei” și luminii, precum și motivul ferestrei, reamintind reprezentările Bunei-Vestiri, este opus la nivel textual „orbirii” personajului, ce conotează ignoranța cu care a fost și era încă receptat socialismul la timpul realizării lucrării, a cărui prezentă în text este subliniată de portretul lui Stalin prezent în fundal. Conotația însă nu poate fi sesizată decât pe baza unor ipoteze sau informații contextuale, iar motivația acestei opoziții între cele două elemente presupune recunoașterea stilistică a emfazei reprezentării perdelei în stilul realismului socialist și în baroc, precum și a motivului „femeii în fața ferestrei” în istoria artei.

În fine, aș mai menționa aici utilizarea combinată a iconurilor pop și a citatelor culturale de către Warhol, cu a sa reluare boticelliană a *Nașterii lui Venus*, o modalitate de expresie în slujba unei intenții de comunicare ironice, ambigue la nivelul informațiilor pur vizuale în afara cunoașterii unui context al genezei și expunerii operei (similar contextului enuțării). Mai clar, reluarea ca fotografie înscenată a *Cinei* lui Leonardo da Vinci de către Elizabeth Olson cu *The Last Supper* din ciclul *Ecce Homo* (1998) constituie deopotrivă o preluare parodică a operei lui Leonardo și o pastișă ale cărei elemente pot fi recunoscute în text, dar ale cărei referințe sunt extra-textuale: compoziția lui Leonardo, respectată întocmai de Olson, are calități estetice diferite la nivelul semnificației sale textuale de cea modificată „morfologic” prin înlocuirea constituenților „secvenței de cuvinte” (substituția personajelor originale cu personajele *queer* ale lui Olson).



Elizabeth Olson, *The Last Supper*,
din ciclul *Ecce Homo* (1998)

Parodia: convenții și context în arta postmodernă

Când Marcel Duchamp creează L.H.O.O.Q., adăugând mustăți și barbă Giocondei, el lucrează pe corpul istoric determinat și își asumă ca suport semantic semnificația de „capodoperă” a acestei opere, cu întreg contextul de semnificații conexe ale timpului său, ce includ aspectele mărfii, ale vandabilității, ale fetișismului cultural. Industria culturală este, printre altele, referința contextuală implicită pe care Duchamp o utilizează în intențiile sale, transgresive și parodice. Cunoașterea „arhivei” face posibilă înțelegerea mesajului său, iar arhiva nu este niciodată conținută *în totalitate* într-o operă, și este doar sugerată prin referințe locale la un aspect particular al acesteia. Dacă la timpul producerii unei opere, accesul la informațiile contextuale relevante este facilitat de cunoașterea sa tacită, *recuperarea* sa este necesară posterității pentru corecta înțelegere a mesajului său.

Cazul parodiei, eminemant o formă de auto-reflexivitate critică apărută odată cu modernitatea⁷¹ și articulată ca trăsătură definitorie de arta postmodernă, solicită ca și cel al pastişei o renunțare

sau o revizuire a empirismului estetic, precum și acceptarea informațiilor contextuale extra-textuale. De altfel, multe dintre pastişele anterior discutate sunt, de fapt, opere parodice, iar argumentele anterioare în favoarea interpretării contextuale a acestora se extind asupra acestui caz. Pentru definirea parodiei, voi utiliza sugestiile Lindei Hutcheon, care înțelege parodia ca pe „o formă de imitație, dar o imitație caracterizată prin inversiune ironică, nu întotdeauna cu prețul textului parodiat”.⁷² În fapt, deși suportul acțiunii parodice îl constituie de obicei o altă operă de artă, obiectul său poate consta în orice tip de coduri culturale: „orice formă codificată poate, teoretic, să fie tratată în termenii unei repetiții cu distanță critică”.⁷³ De cele mai multe ori, codificarea anumitor maniere de reprezentare și semnificația lor culturală sunt cele utilizate de parodiile postmoderne, în raport cu alte coduri culturale ale timpului.

În cadrele unei teorii convenționale a înțelesului, *convențiile însele* sunt elementele puse în joc de o operă parodică. Prima problemă o constituie astfel în cazul lor legitimitatea apelului la elemente extra-convenționale sau suficiența acestora pentru decelarea semnificației reprezentanților acestei clase de opere. Prin utilizarea unor coduri *străine* textului în interiorul acestuia, sau prin referirea la coduri externe celor prezente în text, parodia reprezintă în cele din urmă o formă exemplară de inter-textualitate. Ceea ce devine dificil de susținut este tocmai suficiența convențiilor textuale în înțelegerea acestora.

Privind încă odată exemplele oferite, în primul caz este necesară recunoașterea

⁷¹ Unicul caz discutabil ar fi cel al lui *Don Quijote* de Cervantes, care, după opinia lui Foucault, face totuși trecerea către epistema modernă.

⁷² Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of 20th Century Art Forms*, Methuen, New York and London, 1985

⁷³ *Ibidem*, p. 18

acestor convenții de către public și a scopului cu care ele sunt puse în discuție, prin reluarea lor „cu distanță critică”. Care este punctul din care această distanță este realizată, spre exemplu, în cazul lui *The Blind Man's Buff* sau a lucrărilor lui Wizen sau Olsen amintite? Mai clar, care dintre codurile reprezentării, stilul cubist sau imageria pop este referentul comunicării lui Roy Lichtenstein din *Cubist Still Life*? Este el intern „textului”, sau poate fi doar recunoscut în text? Cum putem decide pe baza datelor empiric accesibile dacă dorește să „accesibilizeze” elitista reprezentare cubistă, spărgând bariera dintre arta majoră și cea pop, critică ermetismul acesteia sau salută cu simpatie publicitatea și benzile desenate, devenite noua cultură vizuală, ori dimpotrivă, face din reprezentarea pop un caz pentru a deplânge pierderea „stilului înalt”?

Cum utilizarea convențiilor normale de interpretare se lovește aici de un caz de auto-referențialitate, textul însuși își construiește astfel propriile meta-coduri, construind o convenție de ordinul doi în care utilizarea codului sursă, devenit obiect al comentariului, este relaționată cu o semnificație culturală exterioară acestuia. Recunoașterea statutului acestor coduri presupune informații extra-textuale care să permită situarea contextuală a lucrării. Mai precis, sunt necesare două tipuri de coduri: cele externe, cu care relaționează referenții comunicării (cultura pop, cultura *gay*, semnificația realismului socialist) și cele interne (mărcile culturii pop, însemnele atitudinale sau vestimentare ale orientărilor *gay*), care își asumă la rândul lor ca referenți stilul reprezentării sau semnificația convențiilor de reprezentare reluate, accesibil în text dar solicitând la rândul său o competență interpretativă.

Contexte și intenții

Am încercat până acum să arăt că interpretarea operelor de artă pe baza simplelor empirice furnizate de „text” se lovește de necesitatea aprecierii contextului și de situarea sa temporală în raport cu starea istoriei artei și cu informațiile genetice cu privire la aceste opere. Ceea ce nu am oferit însă este și argument direct în favoarea relevanței intențiilor, ci doar unul indirect, cu privire la slăbiciunile atacului textualist de genul celui susținut de Beardsley.

Acceptând criteriul situației temporale, ajungem însă la o constrângere intențională: pentru a distinge o pasișă intenționată de una datorată lipsei de creativitate, este necesară în cazul operelor postmoderne formularea de *ipoteze interpretative* cu privire la intenția utilizării unui stil, sau a citatelor culturale incluse în lucrare. Dacă distincția dintre utilizare și menționare poate fi realizată în raport cu criteriul temporal discutat, acest criteriu servește în fapt la limitarea posibilităților de utilizare a unui citat în cazul operelor vizuale: el nu distinge și între *faptul de a fi menționat și faptul de a fi utilizat*, sau între proprietățile corespunzătoare utilizării și menționării. Cele două regimuri ale enunțului depind de prezența unei intenții de comunicare, care să le poată diferenția în cele din urmă: în ciuda faptului că putem recunoaște o menționare și o utilizare din caracteristicile „lingvistice” (formal vizuale) ale enunțului în condițiile unor informații contextuale despre timpul (sau mai larg, contextul) enunțării, nu putem avea însă certitudinea regimului enunțativ în care ne situăm. Criteriul temporal spune doar ce *nu* este posibil, interpretul deducând astfel care este efectiv situația și orientând ipotezele interpretative cu privire la

intențiile utilizării sau menționării anumitor coduri vizuale.

Ceea ce consider așadar necesar este postularea unei *intenții de utilizare* a acestor convenții și formularea de ipoteze cu privire la scopurile intenționate în utilizarea lor. Accepțiunea în care folosesc aici termenul de „intenție” nu este așadar cea sinonimă cu cel de „intenționalitate”, nici cu cel de „motivație” a unei acțiuni, ci cu cel de „cauză finală” a unei acțiuni conștiente. Ideea de „intenție” pe care o avansez depinde așadar doar de necesitatea postulării unei minți în spatele unui enunț vizual, care să poată da seama de scopurile utilizării convențiilor și codurilor, ce sunt întotdeauna extra-textuale. Cu excepția cazului în care nu mai distingem între context și text ca entități separate, extinzând ultima noțiune pentru a include contextul, scopul rezidă în context – însă această extindere devine în mod evident ruinătoare pentru susținătorii unei interpretări formaliste și a unei aprecieri „textuale” empiriste limitate. Iar pentru a recunoaște scopul sau intenția unui cuplaj de coduri eterogene în interiorul unui enunț, în care unul dintre ele devine referentul celui de-al doilea, este cu siguranță necesară postularea unei *rațiuni* a acestei eterogenități formale și interpretarea acestor intenții ca fiind conștiente și orientate teleologic. În absența mărcilor citării, în cazul operelor de artă vizuale nu avem nici o modalitate de a distinge non-intențional între utilizarea unei convenții și menționarea sa.

Revenind la *The Blind Man's Buff* realizată de Komar și Melamid, ironia acestei lucrări depinde aici exclusiv de formularea unei ipoteze cu privire la *intențiile operei*, pe care interpretul o realizează în momentul în care întâlnește contradicția dintre cele două elemente figurative deopotrivă distinse stilistic, precum și relația generală contradictorie

dintre personaje, decor și indicația titlului. Poate că mai ambiguu este cazul lucrării lui Roy Lichtenstein, în care menționate și care utilizate nu poate fi decis doar „textual”, ci doar presupus în limita posibilităților pe care textul le permite. Iar accepțiunea finalistă a noțiunii de intenție, externă „textului”, este evident necesară în dacă interpretăm *America's Most Wanted Painting*: scopurile utilizării preferințelor publicului nu sunt cu siguranță interne operei, ci privesc tocmai semnificația ideologică a sondajului de opinie în societatea democratică actuală, similară „picturii științifice” în propagandismul sovietic, care motivează alegerile artistice pentru fiecare dintre aceste lucrări.

V. Revizuirii critice: intenționalism moderat și contextualism critic

O variantă de a evita atât supoziția reprezentationalistă la nivel semantic cât și pe cea corespunzătoare a distanței estetice și a aprecierii operei de artă conform unei estetici moderniste și a unei ontologii a operei de artă ca „obiect semnificativ unitar”, acceptând totodată argumentele oferite anterior în raport cu aspectele critice „dificile” ale reprezentărilor artistice postmoderne, o constituie moderarea pretențiilor intenționalismului real (și reorientarea către operă a celui ipotetic), precum și acceptarea tezei „contextualismului” critic, care susține că „aprecierea și evaluarea estetică necesită adesea localizarea operei de artă într-o tradiție artistic-istorică”.⁷⁴

În prima dintre aceste mișcări, o formă moderată de intenționalism este

⁷⁴ Pentru definirea acestui termen în teoriile esteticii analitice vezi Gordon Graham, „The Challenge of Fakes and Ready-mades”, în Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell Publishing Ltd., 2006, p.18

cea în care intențiile căutate de interpret, necesare înțelegerii operelor parodice și aprecierii corecte a pasișelor intenționate, sunt regăsite în operă pe baza unor informații extra-textuale de ordin istoric, stilistic și chiar genetic. Forma moderată de intenționalism pe care o susțin nu se referă așadar la recuperarea intențiilor autorului, echivalând înțelesul cu intențiile autorului *real* sau cu cele *ipotetice*, atribuite de un public informat, ideal, autorului ideal implicat sau construit de interpret, ci de la intențiile *manifestate* de operă și verificabile pe baza intențiilor reale sau atribuibile acestuia.⁷⁵ Apelul la aceste intenții *ipotetice* stabilește semnificația operii pornind de la semnificațiile posibile ale „textului” (vizual). În măsura în care intențiile *reale* ale autorului *real* sunt disponibile, atunci aceste intenții pot orienta interpretarea, iar în absența acestora, interpretarea și aprecierea critică poate specula asupra posibilităților sale intenții pe baza celorlalte constrângeri contextuale care ajută la construcția ideală a *autorului* în ciuda faptului că orientarea interpretării nu se îndreaptă

⁷⁵ Printre formele moderate de intenționalism pe care le am în vedere ca poziții similare celei expuse aici se numără cea susținută de Alexander Nehamas („The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal”, *Critical Inquiry*, vol.8, 1981, pp.133-149) care susține în manieră similară celei iseriene un monism critic bazat pe idealul autorului construit de interpret ca principiu regulativ, sau cea expusă de Saam Triverdi („An Epistemic Dilemma for Actual Intentionalism”, *The British Journal of Aesthetics*, vol.41, no.2, 2001), care presupune nu publicul intenționat de autor (ideal) precum cel presupus de Levinson, ci un public generic, „capabil de divergențe și dispute, interesat de stabilirea intenției *operei* și nu celei a autorului”. Ceea ce rămâne a fi *intențional* în acest caz este *posibilitatea* ca intențiile autorului real să fie considerate *relevante* estetic și semantic atunci când sunt disponibile, fără a fi însă și decisive (poziție care acceptă așadar un pluralism atât interpretative cât și critic), precum și utilizarea lor ca principiu interpretativ de stabilire a semnificației operii și de apreciere estetică și artistică.

către conturarea acestuia, ci a scopurilor cu care acest autor ideal utilizează codurile și convențiile textului. În măsura în care nu includem contextul în text (lărgind însă astfel baza empirică a aprecierii și concepția ontologică asupra operii de artă adiacentă acesteia), distincția între scopuri externe și mijloace de realizare interne rămâne valabilă.

Pe de altă parte, acceptarea tezei contextualiste presupune faptul că interpretarea *corectă* a operii de artă, precum și aprecierea sa estetică și artistică sunt posibile numai în măsura în care aceasta este inserată în contextul istoric și cultural care a prezidat geneza sa în vederea stabilirii raporturilor între elementele textului și semnificația lor culturală.

Ceea ce se pierde în acest caz la nivel critic este cu siguranță tocmai poziția „unității” operii ca „obiect estetic autonom”: fie operele respective nu prezintă ca atare unitate estetică, iar cedarea acestui criteriu presupune renunțarea la o bună parte din autonomia semnificantă a operii de artă în favoarea cooperării interpretative, fie „unitatea estetică” a textului este recuperată prin recunoașterea legitimității apelului informații extra-textuale, iar furnizarea de ipoteze sau conjecturi privind intențiile de comunicare recognoscibile în text și realizate de către autori este necesară în stabilirea acestei unități prin interpretarea corectă a operii între diverse variante posibile, dar în acest caz, empirismul estetic își modifică radical tezele, acceptând în sânul său interpretarea ca parte a procesului de descriere a operii de artă.

Bibliografie

1. AIKEN, Henry David, „The Aesthetic Relevance of Artist's Intentions”, *The Journal of Philosophy*, vol.52, no.24, 1955
2. BEARDSLEY, Monroe C., „The Testability of an Interpretation”, în Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1978
3. _____ „Intentions and Interpretations: a Fallacy Revived”, în Monroe C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca, 1982
4. _____ *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company Inc., 2nd ed, 1981
5. CARROLL, Noël, „Art, Intention and Conversation”, în Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992
6. CURRIE, Gregory, *An Ontology of Art*, Mc. Millan University Press, 1991
7. _____, *Work and Text*, în *Mind*, vol.100, no.3, 1991
8. DANTO, Arthur C., *After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton, 1993
9. _____ „Deep Interpretation” în Susan Feagin și Patrick Maynard, *Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford și New York, 1995
10. _____ *The Transfiguration of The Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, 6th printing, 1994
11. _____ „The Artistic Enfranchisement of Art – The Artworld”, în George Dickie și Richard Sclafani, *Aesthetics - A Critical Antology*, St. Martin Press, New York, 1977
12. DAVIES, David, „Against Enlightened Empiricism”, în Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell Publishing Ltd., 2006
13. DAVIES, Stephen, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 1991
14. DUTTON, Dennis, “America's Most Wanted, and Why No One Wants It”, *Philosophy and Literature*, vol. 22, 1998
15. ECO, Umberto, *Limitele Interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996
16. _____ „Overinterpreting Texts”, în *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992
17. _____ *Opera Deschisă*, Editura pentru literatură universală, București, 1969
18. _____ *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, Constanța, 1997
19. EVANS, Gareth, *Varieties of reference*, Clarendon Press, Oxford, Oxford University Press, New York, 1982
20. GOLDMAN, Alan, „Interpreting Art and Literature”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.40, 1990
21. _____ „Beardsley's Legacy: The Theory of Aesthetic Value”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.63, no.4, 2005
22. GOODMAN, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, second edition, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1976
23. GRAHAM, Gordon, *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, 2nd. edition, Routledge, London and New York, 2000
24. _____ „The Challenge of Fakes and Ready-mades”, în Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell Publishing Ltd., 2006
25. HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of 20th Century Art Forms*, Methuen, New York and London, 1985
26. INGARDEN, Roman, *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978
27. ISEMINGER, Gary, “Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.52, no.4, 1996
28. KULKA, Thomas, „The Artistic and the Aesthetic Value of Art”, *The British Journal of Aesthetics*, vol. 21, no.3, 1981
29. KNAPP, Steven and MICHAELS, Walter Benn, “The Impossibility of Intentionless Meaning”, în Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992
30. KUHNS, Richard, „Criticism and the Problem of Intention”, *The Journal of Philosophy*, vol. LVII, no.1, 1960
31. LEVINSON, Jerrold, „Intention and Interpretation: A last Look”, în Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992

32. LYAS, Colin "Anything Goes. The Intentional Fallacy Revisited", *British Journal of Aesthetics*, vol. 23, no.4, Autumn 1983
33. LYCAN, William G., *Philosophy of Language. A Contemporary Introduction*, London and New York, 2nd edition, 2002
34. MARGOLIS, Joseph, „Evaluating and Appreciating Works of Art”, in Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, The Harvester Press, Brighton, 1980
35. MARGOLIS, Joseph, „Meaning, Speaker's Intentions and Speech Acts”, *Review of Metaphysics*, vol.26, 1973
36. NATHAN, Daniel O., „Irony and the Artist's Intentions”, *British Journal of Aesthetics*, vol.22, no.2, 1982
37. _____ "Irony, Metaphor and the Problem of Intention", în Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, 1992
38. NEHAMAS, Alexander, "The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal", *Critical Inquiry*, vol.8, 1981
39. PANOFSKY, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, 1953
40. SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Hermeneutica*, Editura Polirom, Iași, 2001
41. SHUSTERMAN, Richard, "Beneath Interpretation", în *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowen and Littlefield, New York, 2000
42. SIRRIDGE, Marry, „Artistic Intention and Critical Prerogative”, *The British Journal of Aesthetics*, vol.18, no.2, 1978
43. TOLLHURST, William, „On What a Text Is and How It Means”, *The British Journal of Aesthetics*, vol 19, 1979
44. TRIVERDI, Saam, "An Epistemic Dilemma for Actual Intentionalism", *The British Journal of Aesthetics*, vol.41, no.2, 2001
45. WALTON, Kendall, *Catégories de l'art*, în Gerard Genette (ed.), *Esthétique et Poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1991
46. WIMSATT, William și BEARDSLEY, Monroe C., „The Intentional Fallacy”, în Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1978
47. WOLLHEIM, Richard, „Criticism as Retrieval”, in Susan Feagin and Patrick Maynard (eds.), *Aesthetics*, Oxford University Press, London & New York, 1997