

# Evaluable interpretării operei de artă

(Abstract)

This essay presents my opinion about art's interpretation as evaluation criteria. I tried to explain the error we make by confusing the two branches of existence, the Real and the Imaginary. Helped by many examples I tried to show how these two perspectives are sometimes misunderstood, and the way evaluation becomes relative, clearing the way for the art impostors.

Inexistența pe plan teoretic a artei, incapacitatea de a evalua obiectiv operele de artă contemporană și toate consecințele acestui fapt se datorează acordării unui rol nepotrivit interpretării în artă.

În lipsa unei estetici normative (care nu se poate impune deși are mulți susținători), evaluarea lucrărilor de artă se realizează cu ajutorul interpretării. Opera se „deschide”, relativizându-se ca înțeles și valoare. Definierea artei ca „experiență estetică” se apropie de conceptul interpretării. Dacă privim mai atent vom observa că artiștii și teoreticienii artei au fost împărțiți în două așa-zise grupări de când arta a rămas fără o bază teoretică normativă. Prima grupare, de orientare Senzualistă, susține arta ca experiență estetică și evaluarea acesteia cu ajutorul interpretării, iar a doua grupare, cea Raționalistă, care afirmă că arta trebuie să prezinte un demers, că sunt necesare criteriile estetice. Cum spuneam în *Cum găsim o strategie de evaluare în artele plastice contemporane*: Dewey definește arta ca o experiență estetică, alături de Beardsley, Danto, Eco, Genette, Schusterman... etc, teoreti-

cieni care susțin prin afirmațiile lor, chiar dacă nu o spun direct, că nu conceptul în artă este definitoriu artei. Este adevărat că acest lucru poate fi în anumite cazuri o concluzie la care s-a ajuns pe baza cercetării artei contemporane, dar aceștia nu susțin că ar trebui să se țină cont de demersul artistic sau de idee<sup>1</sup>. Schusterman susține că „valoarea artei trebuie să aibă «ceva» autonom în ea, de vreme ce noi urmărim bunurile ei ca scopuri în sine și nu ca mijloace în vederea altor scopuri, aparținând unor alte practici. Acel «ceva» este cu siguranță experiența estetică.”<sup>2</sup> Despre intenția artistului Eco spune că indiferent dacă aceasta se cunoaște sau nu, aceasta nu trebuie să intervină prea mult în procesul de interpretare. Kant prezintă o artă nu ca frumusețe *pură*, ci ca un frumos *aderent*. Artă nu face abstracție de concept, ci chiar presupune unul. Croce detaliază în *Estetica* „ Geniul are deci ca

---

<sup>1</sup> Pop (Micu), Cristina-Claudia, *Cum găsim o strategie de evaluare în artele plastice contemporane*, Editura Rovimed, Bacău, 2007

<sup>2</sup> Schusterman, Richard, *Estetica Pragmatistă*, Editura Institutul european, Iași, 2004

elemente constitutive imaginația și intelectul... și constă în fericita predispoziție... de a găsi idei pentru un anumit concept, iar, pe de altă parte, de a descoperi expresia prin care emoția subiectivă astfel produsă, *ca însoțitoare a unui concept*, poate fi comunicată altora.”<sup>3</sup>

Gruparea Senzualistă susține că interpretarea operei formează opera de artă iar gruparea Raționalistă tocmai contrariul și anume: artistul este creatorul operei sale, acesta-i determină forma, iar interpretarea nu trebuie să depășească anumite limite. Una din aceste limite este depășită frecvent, din punctul meu de vedere. Am susținut și în lucrarea *Cum găsim o strategie de evaluare în artele plastice contemporane* faptul că interpretarea operei de artă ar trebui ținută departe de cadrul evaluării artistice.

Și iată-ne ajunși la problema evaluării interpretării. Dacă grecii în perioada antică susțineau că artistul creează datorită talentului moștenit iar poezii conlucrează cu divinitatea, astăzi știm că este nevoie de multă muncă, acumulare de informații, concept, pentru crearea unei opere fie de artă plastică, fie literară. W. Tatarkiewicz: „Din cauză că nu puteau vedea o relație între poezie și arte, au încercat să-i găsească o relație cu profetia. I-au plasat pe sculptori printre meșteșugari iar pe poeți printre prezicători. După opinia lor, sculptorul era capabil să-și îndeplinească misiunile mulțumită unui talent (moștenit din strămoși) pe când poetul o poate face mulțumită inspirației (acordată de puterile cerești).”<sup>4</sup>

„Deși mulți dintre noi zâmbesc când aud aceste lucruri acum, mai există persoane care își iau ca aliat în discuție

inspirația, când este vorba de explicat lucrările de artă pe care le-au «conceput». Cum poți să combați într-o discuție inspirația, că doar este divină, nu? De unde vine inspirația? De la Dumnezeu? Și pentru cei care nu cred că vine de la Dumnezeu, de unde vine? Homer spunea că poezia vine de la muze. Și cu artiștii care nu prea sunt inspirați ce facem? Bănuim ca au o legătură proastă cu divinitatea?”<sup>5</sup>, spuneam în lucrarea mea de estetică.<sup>5</sup>

Creația prezintă un efort intelectual iar creația artistului nu poate depăși artistul în valoare, pe plan real. „Ce este creația? Este actul prin care se realizează o formă de existență diferită calitativ de aceea care i-a dat naștere sau față de alte forme de existență, precedente ori contemporane. Creativitatea este capacitatea de a produce nou. Noul este ceva diferit mai ales (dacă nu chiar exclusiv) față de altceva căruia i se datorează și/sau cu care, contemporan fiind, se compară. În orice formă a sa, creația implică, în mod necesar, un aspect de spiritualitate și idealitate. Atât *conștientizarea* permanentă a procesului (*aceasta se înțelege oarecum de la sine*), cât și executarea lui în virtutea unui proiect; idealitatea o invocăm aici cu semnificația sa etică: noul creat vrea să fie nu numai altceva, dar și altceva mai bun ca termenul său de comparație. În contextul meditației despre creație, geniul și totul sunt noțiuni cu revenire obsedantă. Geniul reprezintă mai mult aptitudinea de a crea o problemă, o mare problemă, talentul (îndeosebi) aceea de a se exprima. Geniul presupune talent (o idee mare își asociază de regulă o expresie pe măsură), talentul nu implică în mod necesar geniu (idei comune sunt îmbrăcate adeseori în haine de gală)”,

<sup>3</sup> Croce, Benedetto, *Estetica*, Editura Univers, București, 1971

<sup>4</sup> Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria Esteticii*, Editura Meridiane, București, 1978

<sup>5</sup> Pop (Micu), Cristina-Claudia, *Cum găsim o strategie de evaluare în artele plastice contemporane*, Editura Rovimed, Bacău, 2007

explică Eugen S. Cucerzan în *Filosofia ca sistem, schiță de sinteză*.<sup>6</sup>

Prin urmare creația este bazată pe un concept. Un lucru cert ar fi acela că cel care creează gândește ceea ce face. Creația nu este un produs întâmplător ci un rezultat al gândirii și cercetării. Artistul nu este în același timp și creator? Un artist care creează este un artist care are un demers. Artistul aduce ceva la existență, el dă naștere operei din ceea ce acesta cunoaște. Acea operă nu poate fi pe plan real decât ceea ce a fost creată. Valoarea artistului este valoarea creației sale. Opera definește artistul atâta vreme cât aceasta este definită la rândul ei de către artist.

Dacă dorim să evaluăm o operă de artă și implicit artistul, ce anume supunem evaluării în ceea ce privește semnificația obiectului artistic, interpretările lucrării sau demersul artistului? Freud spune că „...plăcerea resimțită în contactul cu opera de artă nu emană atât din aceasta, cât din receptor, el fiind cel care, în funcție de temperament, sensibilitate și educație, își provoacă o anumită trăire.”<sup>7</sup> Totul se manifestă diferit în fiecare dintre noi în funcție de educație și experiența personală. Vieți identice pot părea pentru unul interesantă iar pentru altul chinuitoare. „Vedem” ceea ce ne interesează. Nu putem înțelege mai mult decât am învățat. Multe lucruri se manifestă diferit în fiecare dintre noi, deși ele sunt aceleași. Relativitatea este posibilă datorită multitudinii de percepții. Noi creăm relativitatea. Pe plan real totul este un singur lucru. În *Cum găsim o strategie de evaluare în artele plastice contemporane* spuneam că „noi oamenii am

inventat până și o unitate de măsură a timpului, după fenomenele astrologice și după rotația Pământului. Am creat un calendar cu doisprezece luni pe care le-am împărțit în zile, care se repetă într-un ciclu bine cunoscut, deși timpul se scurge liniar. Totuși timpul se percepe diferit, ca și restul fenomenelor de care am vorbit mai devreme. Știm cu toții că o oră trece mai greu sau mai repede în funcție de ceea ce se întâmplă în acel timp.

Parmenide pe la 540-480 înainte de Christos, susținea că „tot ceea ce există a existat întotdeauna și că nimic nu se poate schimba, conchizând că simțurile noastre ar fi nedemne de încredere.”<sup>8</sup>

Pentru a face mai bine înțelesă problema, am hotărât două planuri de existență:

- Lumea existentă sau reală, care cuprinde ambele planuri, spiritual și fizic
- Lumea imaginară unde se încadrează interpretarea.

Dacă arta este o formă de limbaj, părerea mea este că cel care „vorbește” trebuie să aibă în primul rând ceva de comunicat, și anume un lucru de care să fie conștient și pe care să-l prezinte lumii într-o formă care să-l ajute la înțelegerea mesajului. Acesta alege să comunice ceva iar acest mesaj trebuie să ajungă la receptor. Dacă receptorul înțelege altceva, mai interesant, această percepție nu face ca lucrarea în sine să devină mai interesantă și mai degrabă ca aceasta să eșueze în a transmite mesajul. În orice caz, este foarte dificil să întrezărim mesajul, deoarece nu există un alfabet stabilit în artă. Modul în care privitorul înțelege ceea ce artistul prezintă nu diferă de modul cum înțelege o carte sau o emisiune tv. Avem în noi o experiență, și mă refer la tot ceea

<sup>6</sup> <http://www.history-cluj.ro/SU/anuare/2003/Cucerzan.htm>, ultima accesare la data de 08-02-2008

<sup>7</sup> Zaharia, D.N. *Estetica Postmodernă*, Editura Dosoftei, Iași, 2002

<sup>8</sup> Pop (Micu), Cristina-Claudia, *Cum găsim o strategie de evaluare în artele plastice contemporane*, Editura Rovimed, Bacău, 2007. Citatul din Parmenide preluat din Gaarder, Jostein *Lumea Sofiei*, Editura Univers, București, 2005

ce cunoaștem, nu doar la cultură. Tot ceea ce am trăit și învățat există în noi, noi suntem tot ce am trăit și gândim numai din ceea ce știm. Eu pot interpreta, dar ceea ce voi vedea eu într-o situație poate părea ceva diferit altui privitor, iar situația reală poate fi total diferită de ambele percepții. Orice lucru sau situație pot fi și sunt interpretate, dar interpretarea nu poate face din acel lucru sau situație altceva decât acestea sunt pe plan real. Interpretarea este un joc. Dorința de înțelegere face ca interpretarea să existe atunci când nu putem ști mai mult. Jocul acesta ne dezvoltă imaginația și ne definește. NE DEFINEȘTE. În nici un caz nu poate transforma obiectul sau situația pe plan real în ceea ce noi imaginăm acolo.

Important în cazul evaluării nu este ceea ce receptează privitorul, acesta poate alege să nu cunoască demersul artistului, ci ideea artistului, ceea ce obiectul reprezintă, creația sa. Nu se pot face diferențe de valoare pe baza a ce-și imaginează fiecare în legătură cu un anumit obiect artistic. Interpretarea este necesară atunci când, spune Dabney Townsend în *Introducere în estetică*, artistul este decedat iar însemnările sale s-au pierdut.

Acesta dă ca exemplu Urinoir-ul lui Marcel Duchamp. Townsend deduce, folosindu-se de contextul cultural și social al vremii, intențiile artistului. Acesta susține că lucrările lui Duchamp sunt un comentariu sfidător la adresa artei, cum era aceasta înțeleasă la acea vreme. Această părere reprezintă ceea ce Townsend a înțeles din ceea ce știa și în funcție de cum s-a format ca om în cadrul lumii din care face parte. Duchamp are o explicație pentru ready-made-urile lui, și doar aceea este valabilă.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> "Apropos of 'Readymades'" - Marcel Duchamp. In 1913 I had the happy idea to fasten a bicycle wheel to a kitchen stool and watch it turn. A few

Townsend susține însă contrariul: „dacă s-ar dovedi că Duchamp era un android lipsit de intenții, nu s-ar schimba nimic din interpretarea pe care o dăm operei.”<sup>10</sup> Florence Begel în *Filosofia Artei* susține că „Geniul nu este, deci individul inspirat, pradă delirului. El nu este

months later I bought a cheap reproduction of a winter evening landscape, which I called "Pharmacy" after adding two small dots, one red and one yellow, in the horizon. In New York in 1915 I bought at a hardware store a snow shovel on which I wrote "In advance of the broken arm." It was around that time that the word "Readymade" came to my mind to designate this form of manifestation. A point that I want very much to establish is that the choice of these "Readymades" was never dictated by aesthetic delectation. The choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anaesthesia. One important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the "Readymade." That sentence instead of describing the object like a title was meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal. Sometimes I would add a graphic detail of presentation which, in order to satisfy my craving for alliterations, would be called "Readymade aided." At another time, wanting to expose the basic antinomy between art and "Readymades," I imagined a "Reciprocal Readymade": use a Rembrandt as an ironing board! I realized very soon the danger of repeating indiscriminately this form of expression and decided to limit the production of "Readymades" to a small number yearly. I was aware at that time, that for the spectator even more for the artist, art is a habit forming drug and I wanted to protect my "Readymades" against such a contamination. Another aspect of the "Readymade" is its lack of uniqueness... the replica of the "Readymade" delivering the same message, in fact nearly every one of the "Readymades" existing today is not an original in the conventional sense. A final remark to this egomaniac's discourse: Since the tubes of paint used by an artist are manufactured and readymade products we must conclude that all the paintings in the world are "Readymades aided" and also works of assemblage. Written in 1961 <http://www.peak.org/~dadaist/English/Graphics/readymades.html>, accesat la 12. 02. 2008

<sup>10</sup> Townsend, Dabney, *Introducere în estetică*, Editura All Educational, București, 2000

posedat de o forță ocultă, acționând independent de voința sa, chiar dacă impulsul creator rămâne de neînțeles pentru artistul însuși.”<sup>11</sup>

Suntem liberi să interpretăm arta și tot ce altceva dorim, dar când luăm în calcul evaluarea lucrurilor se schimbă. Ce evaluăm de fapt? Ingeniozitatea privitorului sau munca artistului? Valorificăm aptitudinea receptorului de a interpreta sau valorificăm lucrarea artistului? Valoarea lucrării aduce cu aceasta și valoarea artistului. Valoarea lucrării este una singură și se poate stabili luând în calcul intenția artistului. Artistul este creator, el a dat naștere unei opere și aceasta este în plan real doar ceea ce a fost făcută. Să ne reamintim cele două planuri de care vorbeam mai devreme:

- Lumea existentă sau reală, care cuprinde ambele planuri, spiritual și fizic
- Lumea imaginată unde se încadrează interpretarea.

Valorificăm obiectul și artistul. Obiectul este ceea ce a fost făcut. Interpretarea face parte din alt plan și nu are legătură cu evaluarea artistică. Psihoterapia, de exemplu, este un dialog. Clientul prezintă faptele iar terapeutul își spune părerea referitor la acestea. Nici un terapeut nu are dreptate tot timpul. Trebuie clarificat acest lucru. Ultimul cuvânt îl are clientul. Terapeutul poate spune ce este probabil că se întâmplă cu clientul, ce s-ar părea că se întâmplă, însă doar clientul confirmă corectitudinea afirmațiilor. Altfel, psihoterapia degenerază într-un experiment rațional. Se formulează speculații și teorii fără nici un impact asupra vieții, care nu mai au legătură cu sentimentele și comportamentul clientului în cauză.

Cum putem valorifica un lucru fără să cunoaștem intențiile celui care l-a făcut? Poate nu înțeleg scopul acelui lucru și interpretând greșit îl cataloghez

greșit. Dacă mie nu-mi este folositor sau nu-l înțeleg nu înseamnă ca valoarea acestuia scade.

Spuneam în *Cum găsim o strategie de evaluare în artele plastice contemporane* că interpretarea, dacă depășește planul personal, poate duce la confuzii în ceea ce privește valoarea artistului și poate susține impostura în artă. Mi-ar fi ușor să ajung departe în artă, să fiu un artist cunoscut, dacă mi-aș alege câteva persoane inteligente, cunoscute lumii și/sau puternice pe plan social care să-mi „interpreteze” lucrările. Se poate vorbi mult, se poate exagera, se pot imagina multe lucruri care nu există, dar opera mea va fi cunoscută și apreciată pe plan mondial. Dar de ce să fie de ajuns câteva păreri ca să facă din mine altceva decât sunt? Dacă le-am lua pe toate, TOATE, am ajunge la concluzia că nu sunt relevante, că sunt doar păreri personale, create în fiecare în funcție de cât de mult a citit și trăit. Și până la urmă artistul ce este? Un instrument automat care preia de „undeva” „ceva” și materializează acel „ceva” într-o lucrare care devine operă de artă cu ajutorul interpretării? Este corect să valorificăm artistul după modul în care alții îi interpretează lucrarea?

Arta contemporană nu are un limbaj definit. Regulile normative care ar fi delimitat un drum artei și o înțelegere a ei au fost refuzate de către artiști. Aceștia nu pot fi înțeleși de către public și nici de cei din lumea artei deoarece folosesc un limbaj personal. Michaud spune că putem să înțelegem opera de artă dacă ne situăm într-unul din aceste limbaje. Simbolurile nu se mai folosesc, iar limbajele sunt diferite de la un artist la altul putând fi înțelese doar cu o punere în temă de către acesta. “Un semn înseamnă ceva pentru cineva pe un anumit temei, sau într-o anumită privință. Acea privință sau acel temei sunt numite de Peirce *the ground of the representamen* și constituie categoria comună predicabilă despre

<sup>11</sup> Begel, Florence, *Filosofia artei*, Editura Institutul european, Iași, 2002

semn în raport cu alte semne și despre lucrul desemnat în raport cu alte lucruri. *The ground of the representamen* înseamnă că orice semn se bazează pe o interpretare, ceea ce Peirce spune într-un fel extrem de sintetic: Dacă un semn reprezintă ceva pentru cineva *in some respect or capacity*, înseamnă că în alt *respect or capacity*, acel semn va însemna altceva, sau nu va însemna nimic pentru acea persoană. Prin urmare, pentru Peirce, codul semiotic este folosit într-un context mai larg decât el însuși. Semnul este doar un instrument într-un proces mai complex de semioză, care se situează la o dimensiune superioară. Dacă înțelegem *the ground of the representamen* care este implicit în mesaj pentru interlocutorul nostru, și aceasta pentru fiecare semn pe care-l folosim amândoi, atunci comunicăm corect cu el. Dar este greu să ne închipuim ce sistem de reprezentare folosește el”, spune Cornel Mihai IONESCU în Prefața cărții *Opera Deschisă* de Umberto Eco.

De aceea am considerat necesar **criteriul explicării demersului**, criteriu pe care l-am propus în *Cum găsim o strategie de evaluare în artele plastice contemporane*, criteriu ce include criteriul logicii minime propus de Jimenez.

Nu cu ajutorul interpretării se poate **înțelege** o lucrare de artă, ci la îndrumarea artistului. Nici simbolistica nu ajută mai ales într-o eră a conceptului și a deplinei libertăți în metodele de exprimare. Dacă doresc să spun ceva, voi folosi ceea ce eu cred că poate duce la ideea pe care doresc să o transmit, dar experiența mea de viață este unică. Doar cine a avut o viață asemănătoare cu a mea, poate înțelege ce am dorit să spun. Privitorul nu va înțelege ce doresc să spun cu lucrările mele, dacă nu a trecut la rândul-i prin experiența mea. Iar despre limbajul artei pot să spun că este mult prea vast... Nu există un limbaj bine delimitat, deci nu se poate interpreta o

lucrare doar pe baza elementelor care fac parte din aceasta.

„Eco se află în căutarea unei căi care să evite cele două extreme ale înțelegerii operei de artă: univocitatea rigidă și plurivocitatea aberantă a semnificației pe care o pune în joc.” spune Ioan Alexandru Tofan în *Textul și Interpretul Său*.<sup>12</sup>

Se poate spune faptul că în lipsa interpretării lucrarea ar avea valoare de document.....că lucrarea nu ar fi mai mult decât ceea ce este. Acesta este unul dintre cele trei criterii de excluziune propuse de Rochlitz, preluate din *Estetica Postmodernă* de D. N. Zaharia :

1- dacă lucrarea **are numai semnificație personală** (ex. scrisoarea care are caracter privat. O lucrare de artă trebuie să folosească un limbaj universal valabil și în același timp individualizat.)

2- dacă nu are decât **valoare de document** (ex. schița casei)

3- dacă este **neîndemânatică, în cazul în care mizează exclusiv pe meserie**.

Ce facem cu primul criteriu propus de Rochlitz? Dacă interpretarea poate face din opera de artă mai mult decât ceea ce este, atunci, din cauză că interpretării sunt mulți și diferiți, și nu se poate alege o interpretare ca fiind mai valabilă decât cealaltă... opera de artă va avea doar o semnificație PERSONALĂ, diferită pentru fiecare privitor. Bineînțeles că nu i se poate stabili valoarea în acest caz. Pentru ca lucrarea să nu dețină o semnificație personală, aceasta trebuie să transmită un mesaj universal, acela ales de către artist iar în funcție de calitatea acestui mesaj raportat la epoca în care trăim, se va stabili valoarea artistică iar în raport cu aceasta și valoarea de piață.

<sup>12</sup> Tofan, Alexandru, *Textul și interpretul său* <http://mail.phil.uaic.ro/~webmaster/hermeneia/%204-2004.pdf>, accesat la 12.02.2008