

REVISTA DE FILOZOFIE

TOMUL 17

Nr. 7

1970

EXTRAS

ESTETICA GENERATIVĂ

DE

MIHAI NADIN

Conștiinței permanentei artei — considerată, în sens larg, o activitate profund caracteristică omului — i-a corespuns, la un moment dat al evoluției sale, o criză a adaptării conceptelor, făurite vreme de secole, la realitatea înnoirii, în toate straturile sale, a creației artistice. Semnele crizei se pot citi în frecvența fundamentare de tipul programelor și manifestelor — elaborări teoretice în avans față de creație și constituind canoane autoimpuse — a noilor curente de la începutul acestui secol, de pildă în *Manifestul futurist* (1912), determinarea obiectivă a acestei crize găsindu-se și în faptul că arta se limitase — din numeroase cauze, între care cele sociale nu ocupau în nici un caz ultimul loc — la o zonă restrânsă a realității materiale și spirituale.

Dilatarea universului din care și extrage materia primă este, cu certitudine, o trăsătură definitorie a artei moderne. Cauză și efect se înlanțuie, astfel încât după asimilarea motivelor civilizației tehnice, aceasta însăși este invocată, ca mijloc acum, pentru a contribui la dezvoltarea artei și la perfecționarea instrumentului axiologic folosit în valorificarea ei. Desigur, căile acestui proces sînt numeroase.

Arta a cunoscut, în decursul evoluției sale, progresul său fundamental, care este acela al exprimării unui conținut din ce în ce mai complex, într-o formă mereu emancipată de servituțurile raportului dintre artist și mijloacele de expresie. Progresul în artă, „ca progres al regăsirii omului în situații și condiții sociale din ce în ce mai complexe”, cum îl definea magistral Marx (anticipînd asupra condiției eroice, atît pe planul social-istoric, cît și al stăpînirii realității materiale, a omului acestei epoci), se petrece deci în realitatea raporturilor întei umane și exprimă tensiunea specifică a evoluției lor ; pe de o parte, progresul uimitor al forțelor de producție, al științei, pe de altă parte, evoluția raporturilor sociale, dialectica tot mai complexă a relației dintre om și produsele activității sale (materiale sau spirituale), dintre individ și societate.

Hegeliană, deci eminentemente interpretativă, metafizică sau *galileană*, adică analitică, descriptivă — dihotomia este avansată în premisele

esteticii informaționale —, estetica nouă, a actualității, nu poate ignora împrejurările din ce în ce mai complexe în care se află și este regăsit, de către arta contemporană, omul. În schimb, fiecareia dintre orientările amintite îi corespunde un anumit unghi sub care receptează „regăsirea” aceasta, estetica informațională asumându-și, o dată cu obiectivitatea mijloacelor puse în joc, și îndrăzneala de a propune un model operațional. S-au definit, de altfel, în structura acestei estetici patru nivele distincte : al *esteticii numerice* (ilustrat cu deosebire de lucrările lui Birkhoff din perioada anilor 1928 — 1932, bazate pe elaborările matematico-psihologice ale lui Hermann V. Helmholtz și Gustav Th. Fechner, urmate apoi de numeroși cercetători, activi pînă în zilele noastre), al *esteticii semiotice* (fundamentată în relația triadică a semnelor a lui Charles S. Peirce) al *esteticii semantice* (intemeiată pe teoria comunicației estetice, abordată informațional și dezvoltată de Abraham A. Moles, Max Bense ș. a.) și al *esteticii generative*, definită drept, „circumscrierea tuturor operațiilor, regulilor și teoremelor prin a căror aplicare la o mulțime de elemente materiale, funcționînd ca semne, se poate obține în mod conștient și metodic o stare estetică”¹. Este, firește, în primul rînd de discutat tocmai asupra acestui statut asumat, pentru că dincolo de meritul evident al întemeierii *ca atare* a unei asemenea preocupări în cîmpul esteticii, rămîne de văzut ce-i aparține acesteia sau este doar o nouă tehnică a creației, în ce măsură demersul spre obiectivitate și spre asumarea rigorii științifice nu sugrumă respirația filozofică a esteticii, reducînd-o la o tehnică normativistă, cu valoare exclusiv operatorie, dar incapabilă să se apropie de sensul și semnificația obiectului asupra căruia se aplică.

Numeroase întrebări firești, dubii, dar nu inutile; la capătul drumului, adică după acceptarea acestei dimensiuni noi generative (deci după investirea unei mari cantități de muncă efectivă în practică și interpretare), pîndesc deja prejudecăți care pun sub semnul îndoielii calitatea de artă a produselor la care conduce estetica generativă, sau calitatea obiectivității criticii automate pe care o anticipează.

Estetica generativă legitimează, cel puțin pe o porțiune a suprafeței sale de viabilitate o realitate din cîmpul creației. Este de unanimă cunoștință printre criticii și istoricii de artă acel instrumentar metodic și funcțional pe care, în diferite epoci ale evoluției artei, l-au folosit creatorii pentru a dezvolta virtualitățile unui nucleu arhetipal, ale unei matrici. Însemnări din perioada istoriei vechi a muzicii mărturisesc despre existența unor programe de moduri, scheme permutaționale simple, folosite mult mai tîrziu și de alți compozitori (Mozart este un exemplu deseori citat). Programe sînt și ordinele arhitecturii (în succesiunea stilurilor și școlilor), ca și formele fixe ale poeziei sau schemele situațiilor teatrale (uneori trasate prin caractere, altele prin situații). Ca urmare, mai ales atunci cînd analiza cu mijloacele limbajului matematic, a dus la „developarea” unor structuri fixe, estetica și-a reconfirmat ambițiile ținînd de caracterul normativ al unei părți a conținutului ei, găsind nu numai „legea creației”, ci și mijlocul de a-i deschide cîmp de acțiune. Nepătrunzînd propriu-zis în „cutia neagră” a procesului de creație, ea a căutat să o modeleze. În fond, estetica generativă este un model. Le-

gitimînd deci o realitate, această estetică a tins (și tinde), firește, să se exercite și în domeniile conexe ei. Ca urmare, astăzi ea se exercită, după aprecierea lui A. Moles², ca instrument al selecției și valorificării frumosului din natură în opera secundă, artificială, artistică, ca „amplificator” al inteligenței umane, ca generator de artă „permutațională” și, în fine, ca posibil critic de artă „automatizat”.

Constatăm lesne, prin comparație, că definirea cîmpului ei de acțiune de către Bense a fost insuficientă și deducem, în plus, că nici acest orizont mai larg, înfățișat de către practicienii ei de astăzi, nu epuizează de fapt decît parțial suprafața ei de exercitare.

Se supune discuției, cum arătăm, faptul dacă o asemenea estetică, confruntată cu rezultatele ei pînă acum, nu maschează cu numele ei decît o nouă tehnică. Parțial ne-a răspuns stabilirea, mai sus, a suprafeței sale de competență. În plus, să remarcăm faptul că ea are, cel puțin cînd se exercită ca model formativ, o similitudine cu gramatica generativă în sensul definit (evident în limbajul specific exercitării sale, adică al lingvisticii) de Noam Chomsky³.

Dînd o descriere structurală propozițiilor, ea încearcă „să caracterizeze în termenii cei mai neutri posibili, cunoașterea limbii”⁴; față de modelul propus de Leibniz și Humboldt (acesta evocînd concepția lui Platon) și care este acela al aducerii la actualitate a ceea ce se află în conștiința omului, gramaticile generative din teoriile lingvistice moderne au meritul de a privi limbajul analitic și sintetic, numind prin calitatea de puternic generativ mulțimea de descrieri structurale ce determină în mod unic o propoziție, iar prin slab generativ capacitatea de a crea o mulțime de propoziții aflate în raport de pertinență cu limba naturală.

Estetica generativă dezvoltată pînă în prezent nu a excelat în analiza limbajului artistic, descurajată, desigur, de multitudinea sub care se prezintă acesta în contemporaneitate. Demersul ei specific este tehnologic, adică obiectul și subiectul său este programarea unei mașini în vederea producerii unor structuri generatoare de stări estetice. Ea pornește de la determinarea, în estetica numerică, semantică și semiotică a unor mărimi caracteristice, a unor relații relativ stabile și semnificative pentru o operă dată. Consideră apoi aceste date drept parametri ai unui algoritm, epuizînd deci capacitatea permutațională enormă calculato-rului electronic.

Atunci cînd analiza este dusă — și obiectiv nimic nu ne împiedică în acest sens — la limită, adică obiectul analizat este perfect reconstituit în structura sa, mașina nu va face altceva decît să-l reproducă. Gradul de neprecizie, voită sau accidentală, al descrierii structurale corespunde capacității de *formare* a unei clase de obiecte destinate a produce o stare estetică dată.

Propunînd acum modelul unei clase de „gramatici” (ce se aplică asupra unor limbaje artistice) $G_1, G_2, G_3, \dots, G_i$ și stipulînd că ele generează *slab* limbajul L_i și *puternic* sistemul descrierilor structurale E_i , rezultă că o nouă clasă $L_1, L_2, L_3, \dots, L_i$ constituie capacitatea *slab generativă* a mulțimii

² Abraham A. Moles, *Über die Verwendung von Rechenanlagen in der Kunst*, în „Exakte Ästhetik”, nr. 5, 1967, Stuttgart, p. 19—20.

de „gramatici” date. Acea teorie estetică ce evoluează spre adecvarea sistemului ei operațional și categorial la structura obiectului artistic permite sinteza unor aparate cu o capacitate generativă mai slabă.

În estetica generativă a reprezentanților esteticii informaționale, sistemul categorial e abandonat, programarea rămânând o operație intermediară, fără valoare estetică sau gnoseologică, cel puțin, reprezentativă. Din unghiul propus în cele de mai sus de către noi rezultă, pe de o parte caracterul încă unilateral al modelului generativ în sensul Moles-Bense, redus — în practică — la o tehnică oarecare, cum și faptul că e posibilă, schimbând obiectul său, și anume aplicându-se asupra limbajului artei, anticiparea asupra valorii estetice a programării.

Analiza topologică ne duce lesne la concluzia că, dacă gramaticile independente de context nu au capacitate generativă slabă, urmează că algoritmul nu duce de fapt la un nou limbaj artistic (de tipul dadaist, de pildă).

O afirmație revine, de altfel, stăruiitor ori de câte ori se abordează problema artei realizate de mașini sau cu ajutorul mașinilor: facultatea creatoare a omului, specifică doar acestuia, nu este preluată. El rămâne autorul programului, *el* stăpânește mașina, aceasta ne apare ca o unealtă perfecționată, menită să rezolve mai rapid și cu un consum de energie umană mai redus, anumite faze ale elaborării lucrării. Afirmația, principal exactă, maschează totuși o zonă a indeciziilor.

Motivul, repet, nu este acela că nu ar exprima, din perspectiva din care este expus, un adevăr, ci altul, și anume că acest adevăr este intrinsec unilateral. Este vorba, în fond, de a preciza pînă la ce nivel au loc creația estetică și acumularea sa de unde pătrundem în zona oarecum neutră a permutațiilor și alegerilor. Fapt este că, în toate etapele sale, activitatea calculatorului electronic (dar nu numai despre el s-ar cădea să vorbim, ci despre mașină în general) comportă o componentă umană, exprimată însă direct sau mijlocit. Se impune deci delimitarea calității sensibile a acestei componente, care nu poate fi atribuită, fără a stabili și posibilitatea respectivă de evaluare, unuia dintre momentele elaborării lucrării, respectiv momentului programării, al realizării algoritmului. Cred, în această ordine de idei, că se impune adoptarea unui instrumentar nou, estetic și axiologic, așa-numita criză a artei moderne (și a conceptului ce o exprimă) reflectînd în mare măsură criza evoluției și adecvării sistemului nostru categorial. Estetica generativă, ca parte componentă a esteticii informaționale, abandonează și ea — ca nu puține alte orientări de tip pozitivist — dimensiunea filozofică, semnificația, conținutul reflectoriu al artei și criteriile politice, etice, ideologice ale axiologiei estetice. Ea recunoaște însă, ca și noi, că această artă există. Sîntem confrunțați cu ea din ce în ce mai frecvent, și realitatea ei — exprimată nu numai ca realitate fizică propriu-zisă, ci prin influența socială, prin influența asupra gustului public, prin multitudinea de aprecieri divergente stîrnită — nu poate fi eludată printr-un act onomastic de redenumire sau abandonată exclusiv exercițiului (analitic mai ales) semantic sau informațional (necesare și acestea).

Există necesitatea, în actualitate, a exercitării prin judecată estetică complexă (implicînd, așadar, psihologicul, socialul, logicul, ideolo-

și față de evoluția artei în general atât creatorul, cât și criticul, esteticianul, filozoful. Iată un motiv în plus pentru a ne opri, în cadrul unei estetici generative mai ample, asupra programării, constatînd că aprecierea ei globală, doar prin valoare de produs uman, se dovedește a fi un paliativ.

Creația cu ajutorul mașinilor impune fundamentarea unui sistem categorial și axiologic menit să caracterizeze această programare. *Evaluarea valorii sale estetice* pe care o avem în vedere își are ca premisă faptul că a programa înseamnă a te exprima într-un alt limbaj (decît cel natural). Acest nou limbaj, operă a omului, inițial destinată unei alte relații decît de finalitate estetică, relației cu mașina, este, la rîndul său, determinat în anumite limite. El comportă o structură (deci un ansamblu de semnificanți, și un alt limbaj (cel al operației de realizare a semnificației); comportă, de asemenea, o evoluție. Așadar, urmînd similitudinea cu limbajul natural, el cuprinde virtual o poetică, o stilistică chiar. Teoria limbajelor de acest fel (ALGOL, COMBOL, FORTRAN etc.) nu cuprinde doar un ansamblu de reguli de rezolvare — adică ceea ce se numește un algoritm — și nici nu epuizează posibilitățile fiecărui limbaj în parte. Momentan, limitările provin de la capacitatea de decizie, memorizare, codificare și decodificare a mașinii, și nu a limbajului. El este, și datorită acestei particularități, abordabil cu instrumentarul esteticii informaționale, entropia unui program de generare a unor compoziții grafice, muzicale, poetice (programul „Monte-Carlo”, de pildă) și redundanța mașinii în fața acestuia fiind mărimi ce se pot determina.

Vorbînd de calitatea estetică a programării, avem în vedere și faptul că vor fi create limbaje artificiale noi, cu finalitate estetică (în vara anului 1970 am participat la experiențe de optimizare a ALGOL-ului la centrul de calcul de la Darmstadt — R.F. a Germaniei). De bună seamă că, paralel cu dezvoltarea unor forme noi de transpunere în materie sensibilizată a unor idei și sentimente, adică a unor forme noi de „însușire practic-spirituală a lumii” (cum definea Marx arta), vom avansa și în cunoașterea mecanismului intim al creației. Vor rezulta astfel criterii mai unitare, menite să exprime aprecierea complexă, din toate punctele de vedere a activității omului.

Simțurile noastre devin „teoreticieni”, iar rațiunea cunoaște o anumită „senzorializare”. Creația și re-creația, prin produse obiectivate, a esenței umane, asupra căreia se oprește estetica generativă (selectînd de aici ca obiect specific al aplicației sale doar produsul sensibil, artistic), reflectă această evoluție.

Programul unei mașini, așa-numită euristică⁵, prevede asigurarea unui circuit închis de optimalizare. Ea se înscrie în clasa mașinilor auto-programate, acțiunea generativă exercitîndu-se în acest caz prin intermediul unui repertoriu de subprograme. În fața acestui tip, vechii termeni ai calificării prin calități ținînd de aparența actului de creație, devin, evident inoperanți. De aici decurge o dată în plus întemeierea unui sistem axiologic corespunzător, ideea evaluării valorii estetice a programării putînd să-și păstreze actualitatea doar în măsura adecvării sale la principiul comportării euristice.

De altfel, mașina a intervenit ca intermediar între artă și om de mai multă vreme; ea consacră „democratizarea” artei și, totodată, desacralizarea ei. Seria ce reproduce originalul (pictură, muzică) este tot produsul unei estetici generative, guvernată însă de o „gramatică” puternic generativă.

Dintre implicațiile esteticii generative, este de reținut și aceea a stimulării unui tip nou de consumator de artă, public numit co-creator⁶. Fie că mașina prelucrează un program în ale cărui variabile se includ și cele ale mediului (experiențele grupului PULSA de la Universitatea Yale (S.U.A.), fie că demersul generativ se exercită asupra unor alte materiale și mașini ale epocii (dispozitive electro-magnetice, elemente cineto-luminoase ș.a.), dar în spiritul circuitului cibernetico-artistic-operă de artă — spectator-operă de artă, adică realizând o buclă de reacție, consumatorul este seos din condiția simplei contemplații și integrat ansamblului cinetic. Nu este, în acest context, de loc gratuită ipoteza potrivit căreia se poate concepe — așadar, acțiune specifică și proprie esteticii generative — realizarea unor structuri care vor simula ființele vii, vor manifesta, ca și acestea, în raport cu ele, o anumită autonomie și o capacitate de autoorganizare, exteriorizată prin posibilitatea unei interacțiuni sporite cu mediul⁷.

Dar, cum specificăm în primele pagini ale acestui studiu, nu doar generarea de obiecte estetice artificiale e asumată de către estetica generativă. Progresele înlesnite în teoria formei și funcționalității o recomandă, de pildă, ca unul din factorii de unitate ai esteticii în general (față de care estetica industrială — industrial — design-ul — apărea ca un corp străin), precum și ca modalitate de exercitare unitară a aptitudinii sale critice, axiologice, normative.

Dacă luăm în considerare modelul procesului generativ simplu

PROGRAM → COMPUTER + GENERATOR DE SEMNALE ALEATCARE →
ORGAN DE EXECUȚIE⁸

și apreciem reversibilitatea lui, putem ușor conchide asupra posibilității principiale a unei critici de artă automatizată. De altfel, resuscitarea mai vechilor modele canonizate (metricile poetice, proporțiile de aur ș.a.) ca unul din mijloacele descrierii obiective a stăii estetice — alături de procedeele semanticii (aplicate la clasele de semne și la realizarea sintactică a unor unități semnificante), statisticii (operând cu mărimile de frecvență și probabilitate, deci prelucrând nu „principiul conformației”, ci pe acela al repartizării elementelor operei), topologiei (instituirea unui „principiu al raporturilor „referitor la mulțimea elementelor ce constituie obiectul estetic) se petrece nu atât din îndemnul de a constata o permanență (ca „secțiunea de aur”) formală, ci, bazat pe continuitatea ei, de a institui un criteriu rapid și eficace de sesizare a unor calități care, înglobate în obiect, pot avea (dar nu obligatoriu) valoarea estetică.

După cum s-a constatat, de altfel, în exegeza asupra esteticii generative, ea ar consta din descrierea numerică și dinamic-operațională

⁶ Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York, 1969, p. 13.

⁷ Cf. *Experiments in Art and Technology*, Londra, 1970.

a structurii estetice, posibilă într-o mulțime dată de elemente, astfel ca să poată servi drept imagine abstractă (cu o puternică disponibilitate formativă) a unui „principiu configurativ”, a unui „principiu de repartizare”, „precum și a unuia, important în ordinea de idei ce o urmărim, „de raportare”. Schema ar trebui să se caracterizeze prin maleabilitate, astfel încât, aplicată unei mulțimi materiale contingente, să ajute la evidențierea a ceea ce percepem, de altfel, în opera de artă ca „ordine” și „complexitate” în sensul definit de Birkhoff — aparținând percepției macroestetice — și ca „redundanță” și „informație” în sensul definit de Bense — designând percepția microestetică.

Confirmate îndelung, în opera de recunoscută valoare, aceste mărimi ar fi în același timp criterii necesare (dar nu și suficiente) ale frumosului, de pildă, una din calitățile estetice fără de care nici o axiologie nu se poate constitui valid. Așadar, orice muzeu de bună calitate conține un program de critică automată tot atât de larg și eficace cât și criteriile care au guvernat alcătuirea sa. Sigur că, dacă estetica informațională și-ar face din calitatea criticii automatizate, din posibilitatea ei de a fi obiectivă problema condiției sale de existență, ea ar trebui, totodată, să constate că nici muzeul imaginar al întregii creații anterioare nu-i este suficient pentru a-și aroga acea hotărâtoare încercare a criticului care este confruntarea cu opera nouă. Dacă, prin absurd, un calculator ar putea stoca în memoria sa uriașa cantitate de informație a istoriei trecute a artei și literaturii, el ar fi totodată criticul ei cel mai obiectiv, dar și cel mai sărac. Față de orice nou produs, calculatorul critic s-ar exprima în termenii „clasicizării” rapide — viteze mari de rezoluție, un raport timp-durată enorm — la care supune orice obiect nou; obiectivitatea nu ar fi alta decât aceea a sistemului de referință.

Progresul în artă este și schimbarea continuă a acestui sistem. Componenta *socială*, cum a fost denumită celebrarea publică a operelor din muzee (plastic, literar, social), cu valoarea de principiu pe care o poate avea consensul, la un moment dat, al spectatorilor, este parțial semnificativă. Ea s-ar putea exprima mai bine în momentul în care criticul automat ar fi conexasă nu numai la sursa de informație a gustului dat — ce se poate reprezenta în schema de principiu printr-un generator de tensiune constantă, cunoscută — ci și la generatorul de funcții aleatorii invocat în cazul exercitării acțiunii propriu-zisă generative. utilizând însă testarea calculatorului în operația propriu-zisă de creație, un compozitor de pildă, poate renunța la soluțiile muzical incompatibile. Pe de altă parte, invocat drept critic, calculatorul e capabil să se exprime asupra gradului de realizare a nucleului primar, de obicei ținând de intuiție, al operei. Adică, servindu-i-se o operă, el poate construi „dubletele” (infinite teoretic) ale acesteia, confirmând sau infirmând realizarea ideală a premisei lucrării considerate. Avem, în acest caz, un câștig de principiu criteriul implicit, intern, al obiectului estetic, raportarea realității sale la virtualitățile normei sale intrinseci.

Se reconfirmă și din această perspectivă faptul că estetica cuprinde deopotrivă cimpuri normate (sau normabile) și nenormate, paradoxul — unul din paradoxurile esteticii¹⁰ — fiind acela că domeniile în care

⁹⁾ Hiller L. A., *Informationstheorie und Computer-Musik*, Darmstädter Gespräch, 1964.

¹⁰⁾ Mihai Nadin, *Obiectul estetic și Actul*, 1968, pp. 10-11.

nu pot stabili norme nu sînt aceleași cu domeniile în care nu pot stabili legi (și invers). Capacitatea de a fixa tipurile de creație (datorită descoperirii și aplicării legilor elaborării artistice) și, paralel incapacitatea de a elabora norma prin aplicarea căreia un artist — fie el și calculator — s-ar încadra unui tip, urmărește ca o umbră și estetica generativă. Cînd își asumă misiunea de critic, ea întîlnește acțiunea relației dialectice dintre normă și lege, exprimată prin faptul că, în perspectiva valorii, legile operei se transformă în normă. Dar, pe de altă parte, de cîte ori estetica stabilește (ori confirmă) norma, ea stabilește nemijlocit și contranorma ei. Sinceritate, dar pe baza fanteziei nelimitate, conținut prin formă ș.a.m.d.

Apariție simptomatică pentru condiția omului contemporan, estetica generativă cuprinde năzuința restabilirii unității dintre artă și tehnică, dintre creație și interpretare, dintre creator și spectator. Dacă ea însăși nu realizează dimensiunea filozofică a actului de judecată estetică, motivele apariției sale și ale exercitării, cu atît de spectaculoase rezultate, nu sînt, în cele din urmă, și de natura reflecției și condiției antropologice. Totuși, nu acest criteriu este operant atunci cînd ne punem problema aprecierii locului și statutului propriu al acestei estetici.

Cît anume din structura obiectului supus cunoașterii — în acest caz operă de artă—se reflectă în structura instrumentului cu care operăm în acest sens asupra sa cît și în succesiunea operațiilor ținînd de activitatea gnoseologică, nu se poate aprecia decît ulterior acțiunii noastre.

În momentul în care structura obiectului se reflectă esențial în structura instrumentului și, în plus, această structură este considerată funcțional, se naște posibilitatea unui demers generativ, a unei serii noi de obiecte de o nouă adecvare, de această dată mai presus de aceea (a adecvării) la structura obiectivă și independentă a obiectului. Această adecvare este nu numai posibilă, dar reprezintă scopul operației de multiplicare asumate. Noile obiecte, în exercițiul lor funcțional, nu sînt cîtuși de puțin artificiale, convenționale. Seriile permutaționale, de pildă, amintesc, de bună seamă, de procedeul axiomatizării. Se transferă, în acest caz, conținutul obiectiv al fenomenului apropiat prin cunoaștere într-un alt conținut, obiectiv și acesta, al funcției în vederea căruia este „multiplicat” și „selectat”. Axiomele nu sînt nici ele acte de „liber-arbitru”, determinismul alegerii lor marcînd întregul șir de dezvoltări al sistemului astfel constituit. Gradul real de convenționalitate cuprins în structura oricărui sistem de acest fel — deci și a esteticii generative — nu este un dat; el se pune în evidență abia în actul comunicației, act fără de care, cu certitudine, arta nu se poate legitima ca atare.

Relațiile logice care alcătuiesc „hrana” mașinii nu sînt, evident, pur cantitative și nici pur raționale. De la calitățile sensibile ale lucrurilor și pînă la sensibiliul afectiv (în limite date), exprimat tot informațional, mașina prelucrează, programată sau autoprogramîndu-se, un imens repertoriu. După cum o explicație cauzală, concretă și istorică ar trebui în principiu să arate pentru ce un anumit sistem de semne, și nu altul, s-a dezvoltat o limbă naturală, tot așa, în raport cu sensul

adică al conținutului, o determinare există. Dacă am face abstracție de complexul fonetic sau grafic, socotindu-l întâmplător, ne-am situa, desigur, în orizontul logicii, în care se poate exprima una din legile acesteia în mai multe feluri, fiecare în parte convențională, codificând însă un anume *conținut* precis, o *relație determinată*, adică o *structură*.

Cu riscul tulburării unor idei astăzi foarte des exprimate, cred că demersul structuralist în sine — pe care estetica generativă, și în general orice proiect generativ îl necesită — este iluzoriu în fața operei de artă. Cum diferite forme ale aceluiași conținut pot avea o structură comună, structură ce leagă forma (arbitrară și, în ultima instanță, convențională) și necesitatea lăuntrică a acestui conținut, urmează că o determinare *semnificativă* nu este restituită doar în raportul structură-formă-sens. Or, ultimul termen scapă esteticii generative. Acolo unde logica (de care estetica nu se va dispensa, dar nici nu se va reduce la ea) se dedică izomorfismului între structura unui ansamblu de semne și cea a unui sistem axiomatizat, a unei teorii, adică corespondenței dintre domeniul ei și cel faptic, estetica va avea de constatat, mai ales în formele istoric evoluat ale artei, o opoziție în fața acestui izomorfism, opoziție revelatorie pentru definirea filozofiei actului de creație și a ideii operei artistice.

Obiectivitatea obiectului estetic, a fenomenului, a relației, independența de *utilitatea* nemijlocită a reflectării (utilitate care este, în estetica generativă, de tip productiv) aparține însă, prin aceea că stimulează o *atitudine*, esteticii însăși. Paradoxal, libertatea pe care o cucerește în planul determinării materiale a operei, se răsfrânge în privațiunea de libertate (a interpretării și a semnificației) în planul superior al determinării spiritual-complexe a acesteia.

Estetica generativă marchează și ea resurecția provocată în ultima perioadă a dezvoltării științei și filozofiei, în câmpul, până nu de mult aparent abandonat, al axiomaticii. În sens mai larg, abia aici ies în lumină strălucirile și umbrele ei. Poate că acest lucru îi bucură pe inițiatorii săi — majoritatea de formație matematică — sau îi întristează. Pentru că, depășindu-se de matematică, pe care o folosește doar ca un instrument, e greu de crezut că au avut în vedere, ca exploratori ai unui nou spațiu, revenirea pe solul de unde s-au lansat în temerarea lor experiență spre cucerirea inefabilului.