
MIHAI NADIN

**VIITORUL ARTEI
ESTE CONȚINUT ÎN PREZENTUL EI**

În cercetările asupra viitorului (în general) s-au făcut evidente cele două poziții logic posibile: 1. afirmarea continuității, adică a unei legi de progres prin acumulare neîntreruptă, 2. afirmarea unui model absolut nou, adică un salt peste tot ce știm și ce vedem acum în jurul nostru. Ne interesează însă mai puțin în acest moment argumentele invocate într-un caz sau în celălalt.

Practic, când e vorba de viitorul artei, extremele amintite, aflate în perfectă opoziție logică, nu mai pot fi acceptate în această relație. Indiferent de tipul de concepție ce domină o estetică sau alta, ideea continuității genetice a artei este admisă în virtutea acelei evidențe de drept care este istoria artei. La fel, indiferent de același sistem de concepții, realitatea creației ca act de negație creatoare (în raport cu modele, viziuni, reprezentări și convingeri artistice sau artistice exprimate) este un alt fapt ce ține de evidență, prin aceea că exprimă o condiție de fapt a operei de artă, și anume condiția originalității ei.

Așadar, reținând continuitatea genetică și originalitatea, în unitatea lor, e limpede că viitorul artei este conținut în prezentul ei, chiar dacă se constituie ca o negație dialectică. Am avea nevoie, ca urmare, să știm care este *adevăratul* prezent al artei, și când spunem „adevăratul” avem în vedere nevoia de a distinge între tot ceea ce reprezintă artă aflată astăzi în proces de valorificare, și artă a zilei de astăzi. Nicio dată, de fapt, istoria vie a artei nu s-a petrecut ca o călătorie cu automobilul, adică pe segmente precis determinate între bornele kilometrice sau pietrele de hotar dintre țări. Curen-

tele s-au format unele în altele (nu *din* altele), s-au prelungit dincolo de momentul istoric (ca istorie propriu-zisă, dar și ca istorie artistică, estetică) ce le-au făcut necesare; genurile s-au definit în același fel și s-au redefinit surprinzător prin abdicări de la noua condiție cucerită, arta unei epoci a fost a epocii respective prin caracterul predominant uneori, dar s-a întâmplat, în condițiile existenței celor două culturi (la care se referea Lenin vorbind de societatea la rîndul ei divizată), ca tocmai consensul cu epoca să nu presupună și o predominare, ci numai inițiativa, atașamentul față de un ideal, curajul sau clarviziunea.

Misiunea definirii artei prezentului, ca artă ce exprimă în mod esențial acest prezent și are, în plus, capacitatea previziunii, în planul ei specific, nu este dintre cele mai ușoare. Dar operația se impune, exact cu necesitatea cu care se impune cercetarea artei viitorului, adică din dubla perspectivă a considerării evoluției posibile (în concordanță cu evoluția societății omenești), cît și a influențării ei, adică a imprimării unui sens acestei evoluții, printr-un întreg sistem de influențe exercitate conștient, în consens cu necesitatea istorică, sau contingent. Nu există, cum s-a spus, un viitor al artei în afara viitorului omenirii sau independent de acesta. Chiar postulînd un principiu optimist asupra posibilității acestui viitor — și cît de departe sîntem de un consens —, ne rămîne să vedem cît de necesară va rămîne arta, ce forme ar putea lua, ce loc i s-ar destina, dar și ce loc și-ar putea cîștiga prin calitățile cunoscute, cum și prin cele posibile în condiții social-istorice noi.

Gradul ei de necesitate astăzi este un prim element ce trebuie luat în considerație, cu prudența necesară însă, pentru că întotdeauna între realitatea artei și necesitatea ei concretă s-a manifestat un decalaj. Ecartul dintre ceea ce este în prezent necesar ca artă și arta prezentului e semnificativ pentru ritmul evoluției de ansamblu a raportului dintre valoare și ideal estetic. Dar oricare ar fi acest ritm, este de condiția omului, de structura lui intimă, ca niciodată valoarea și idealul să nu poată coincide. Departe de a se dori o profeție — deși întotdeauna arta și-a avut profeții ei, unii adevărați, dar și ațiția falși — fraza anterioară descrie un aspect al calității raporturilor dintre artă și public, anume cel mai evident imuabil, dar prin aceasta nu și cel mai nesemnificativ.

Aici se poate avansa presupunerea că distincția dintre ideal și valoare va deveni, ca expresie sensibilă, un motiv al tipului de participare estetică a publicului, un stimul pe calea implicării sale în realitatea operei cu care vine în contact. Adică, se va accentua deschiderea de gradul II (în sensul Umberto Eco) și superioară a lucrărilor, urmînd ca relația operă-public să nu mai fie una de tip predominant contemplativ, ci dinamică. Opera se va înfățișa din ce în ce mai mult ca perfectibilă și va stimula un aport specific, prin care artistul și publicul devin efectiv solidari. În arta prezentului respectînd condiția de principiu a acestui studiu — o asemenea etapă este deja prefigurată, în egală măsură în arta plastică (mobilurile, cinetismul, efectul optic), în teatru (formulele de tip ceremonial, happening), muzică (aleatorismul) și chiar în literatură (funcționalismul poetic, romanul lecturii nedirecționate). Nu se poate ignora faptul că formulele avangardei aveau în vedere această posibilitate, acuarela abstractă a lui Kandinsky, tabloul suprematist al lui Malevici sau cel al lui Mondrian prefigurînd acea libertate permutațională pe care astăzi calculatorul electronic a adus-o la expresia ei tehnică, eficientă deci.

În mod frecvent, arta viitorului este imaginată în spiritul literaturii de anticipație științifică. Adică se descriu *mijloacele*, firește tehnic deosebit de rafinate, chiar atelierul artistului, mobilat pe cît de pretențios pe atît de rizibil în ultimă instanță. Chestiunea esențială nu este însă aceea a anticipării științifice — chiar dacă pe linia acestor anticipări se pot cita destule exemple de previziune datorate unor artiști —, ci a considerării nivelului de necesitate a artei într-o societate emancipată științific și tehnologic, într-o măsură fără precedent în istorie. Este deci vorba de o condiție de existență, la rîndul ei legată de statutul pe plan mai larg al omului în lumea pe care el însuși a făurit-o. Dacă este foarte sigur că societatea viitorului nu va avea nevoie de exemplarele tehnice și științifice depășite, decît în muzeul evoluției gîndirii omenesci, nu același lucru se poate spune despre arta și literatura epocilor anterioare. Nimeni nu mai lucrează astăzi cu uneltele civilizației bronzului, de exemplu, nici chiar cu uneltele unor epoci mai recente; dar arta cea mai veche este mai mult decît o prezență de muzeu, ea participă la procese formative, continuă să aibă o prezență publică activă și o influență artistică de netăgăduit. Reprezentările științifice se succed; cele artistice se cumulează. Faptul depășirii unei anumite viziuni nu

anulează valoarea seriei de opere realizate sub semnul ei, ci impune (sau justifică) o nouă viziune. Dar a continua să realizezi mecanisme oricât de ingenioase, urmînd legea mișcării rectilinii uniforme, în momentul în care practica a impus principii infinit mai complexe asupra mișcării și a interacțiunii corpurilor, face efortul inutil, dacă nu chiar deplorabil.

Confruntată cu criteriul practicii — o practică definită în termenii ei specifici, compatibili cu domeniul ei —, arta răspunde altfel decît știința, eficacitatea sa exprimîndu-se indirect, în urma unei acțiuni în timp, niciodată de fapt epuizată. Și totuși, în epoca noastră, asistăm la producerea unor mutații ce apropie aceste două domenii fundamentale. Considerînd epoca în ansamblul ei — operație ce nu ignorează uriașele deosebiri dintre țări, sisteme sociale, zone geografice etc. — este relativ evident că nevoia de artă, în comparație cu nevoia de știință și tehnologie, cunoaște o relativă scădere, că interesul public merge spre formele ei periferice, de consum. Chiar în aceste condiții, de determinare obiectivă, arta nu încetează să se raporteze la știință, să se facă în felul ei necesară, sau cel puțin să-și probeze condiția perenă imaginînd, prin mijloacele ei specifice de expresie, o lume fără artă. Este de subliniat că arta reflectă epoca mai drastic decît o poate face știința, între altele și pentru că ea nu vorbește despre necesități satisfăcute, ci despre cele mereu noi, sau despre cele veșnice, ideale, expresie a procesului prin care omul se înscrie în dialectica autodepășirii sale continue.

Nevoia de eficiență, decurgînd din nevoia ameliorării relației dintre om și natură (aici și propria sa natură), a transferat interesul general asupra faptului de rutină, de unde și tendința reificării științei. Faptul că arta a devenit mai științifică într-o zonă a realității ei — firește nu confundăm tendința spre conceptualism cu caracterul mai științific al artei —, proces pe care viitorul îl va consacra în mare măsură, corespunde, între altele, pronunțării interesului general uman pentru ceea ce se cheamă *adevăr*. Acesta s-a dovedit destul de friabil în mai toate tipurile de reprezentare ce presupun o componentă afectivă oarecare. Experiența istorică a făcut evident faptul că orice tip de artă a iluziei (și deci tot repertoriul tehnic al acesteia, începînd cu punctul de fugă pentru sugerarea perspectivei, armonia muzicală, organizarea literară de tip narativ etc.) este supusă manipulării și că, prin aceasta, încetează să inspire încredere, putînd fi folosită în scopul anestezierii în masă a conștiinței. Reacția față de arta

de iluzie pe care numeroase tendințe contemporane o manifestă este și o reacție față de manipulare, de teleologia veristă. Adevărul artei și adevărul științei nu sînt identice, și nici măcar echivalente. Ca urmare încercarea de a obține un statut de obiectivitate al conținutului exprimat de imaginea artistică a dus la schimbarea condiției de fapt a acesteia. Reificarea științei a însemnat transformarea ei, în zone date ale existenței sale, în tehnologie; reificarea artei s-a produs și datorită conjuncției artă-tehnologie, conjuncție care modifică imaginea pe care ne-o sugerase unitatea principiului continuității genetice și a celui al originalității.

Indiferent de accepția dată *tehnologiei*, asocierea ei cu eficacitatea este practic de neînlăturat. Și iarăși, indiferent de accepția dată artei, asocierea ei cu eficacitatea este ultimul lucru necesar. Dată fiind această dublă ecuație, care se poate exprima în termenii logicii aristotelice prin (1) $T \cap E$, dar (2) $A \cup E$ (adică conjuncție în primul caz, dar disjuncție în cel de al doilea) rezultă, cel puțin din perspectiva filosofiei și esteticii lui Aristotel, imposibilitatea reunirii tehnologiei și artei. Într-adevăr, nici principiul mimesis-ului, nici acela al catharsis-ului nu au puncte de contact cu realitatea de tip obiectiv reprezentată de tehnologie.

Dar dacă paralelele nu se întîlnesc în geometria lui Euclid (conform axiomei sale), în geometria lui Lobacevski sau a lui Bolyai, în reprezentările lui Riemann, ele sînt realitatea unei premise care duce la întemeierea unor noi spații. La fel, dacă în logica lui Aristotel arta și tehnologia nu au nici o suprafață comună, într-o logică ameliorată ele se pot suprapune constituind o realitate expresivă nouă. Acest tip de logică la care facem apel este una care depășește axioma clasică, adică 3) $p \rightarrow q$ (p implică q , sau p este q) pe care se construiește întreaga silogistică 4) $p \rightarrow q$

$\frac{q \rightarrow r}{p \rightarrow r}$

(acesta ca un exemplu elementar), depășește adică reprezentarea lumii, în cîmpul limbajului verbal, prin propozițiunile asupra ei, și se întemeiază pe realitatea directă a relației dintre subiectul omenesc și lume. Chestiunea nu mai este aceea de a spune că: cerul *este* albastru, tip banal de propozițiune, întemeiată *predicativ*, tip pe baza căruia se întemeiază construcția metaforei, exact ca în silogistică, adică: albastră este *marea* (și cite alte lucruri albastre) rezultînd de aici o gamă de imagini poetice foarte largă. De asemeni, chestiunea nu este nici aceea a reprezentării între-

gului (viață, dragoste, natură, muncă etc.) prin părțile sale (un aspect al vieții, un aspect al dragostei, un aspect al naturii, un aspect al muncii etc.), adică a folosirii simbolisticii, întemeiată și ea pe judecățile calitative. Și sistemul metaforic, și cel simbolic corespund aceleiași premise și, practic, nu pot să iasă din sfera de acțiune a principiilor de mimesis și catharsis (deși artiștii acestor moduri de exprimare au încercat o asemenea eliberare).

În momentul în care, în loc de a spune despre lucruri, natură, sau despre ceilalți oameni, subiectul uman intră în relație cu ele, este adică existență efectivă și nu doar conștiința propriei sale existențe, el întemeiază logica nepredicativă a acestei existențe. Face astfel posibilă o artă eliberată de sub tutela lui *a spune* (sau a desena, a compune, a modela) cum este realitatea, a o reprezenta deci și a considera valoarea acestei reprezentări în raport cu gradul ei de asemănare cu aspectul surprins (legea mimesis-ului). Unul din modurile prin care acest lucru e posibil (nu unicul însă) este și implicarea tehnologiei în artă. În noua viziune, tehnologia și arta nu mai sînt disjunctive. Acest aspect nu ne interesează însă numai ca relație teoretică, ci tocmai ca trăsătură semnificativă a unui alt tip de expresie artistică.

Aici nu mai funcționează nici un fel de principiu al mimesisului, lumea nu mai este, nu mai poate și nu mai trebuie să fie imitată. Noua expresie artistică este *construită* potrivit unor legi care urmează, în esență, principiului eficienței, dar cărora li se imprimă o anumită gratuitate în raport cu principiul. Această gratuitate decurge din condiția din totdeauna a artei, componenta ludică, pe care tehnologicul o face posibilă, fiind una în consens cu aceea ce se cheamă spiritul epocii. Arta bazată pe tehnologie, în înțelesul superior al termenului, este într-o mare măsură *dezvăluire* — concept atât de important în viziunea lui Heidegger —, și această calitate privește în egală măsură actul creației (deseori un act de invenție, în care suportul tehnico-științific nu este pur și simplu preluat din alte proiecte), cât și acela al comunicării și receptării. Prin tehnologic caracterul ineputabil al operei de artă s-a accentuat, în sensul că ineputabilitatea *interpretării* unei lucrări (interpretare deseori speculativă) își află echivalentul în ineputabilitatea ei de fapt.

Exemplul cel mai simplu e cinetismul, care a reînnoit sculptura și pictura conferindu-le dimensiunea *timp*, pe care

ele fie că nu o aveau inițial în structura lor, fie că nu o explicau ca atare.

Firește, nici catharsis-ul, în sensul aristotelic, nu mai poate fi asociat acestui tip de artă. Participarea de tip afectiv, ca aceea pe care o presupune tragedia greacă (și nu numai ea), este înlocuită de o relație calitativ nouă, care face parțial parte, în zona ei funcțională, din ceea ce se cheamă ergonomie, adică teoria relației optime dintre om și obiectele prin care se proiectează în realitatea existenței sale. Dar, întrucât implicarea tehnologiei în artă vine să schimbe chiar conceptul asupra operei, propunând *seria* în locul unicatului, *ambianța* în locul relației privilegiate dintre lucrare și deținător, nu mai avem de a face cu un raport individual, ci cu unul social (sau de grup) față de artă. Ambianța este, dealtfel, natura construită (sau adaptată, perfecționată) în care omul își duce existența. Arta care determină această ambianță își întilnește subiectul în relațiile sale cu societatea (sau grupul) din care face parte. O ambianță programată — de pildă folosind stimuli cu valoare afectivă pentru a influența munca sau odihna omului — reprezintă deja modelul acelei arte prin care, datorită tehnologiei, s-a insinuat termenul eficacitate în sensul său cel mai complex. Artistul rămîne, desigur, răspunzător în ce privește efectul de durată al programării ambientale, adică el trebuie să știe că la fel ca literatura provocării la crimă sau violență, a propagandei în general (în același sens ca filmul sau artele plastice ale acestui tip de provocare), arta stimulării umane poate decade în „arta“ inhibării aptitudinilor, a leneviei spiritului sau a automatismelor. Priu tehnologia folosită de artă se strecoară în cîmpul acesteia și asemenea efecte posibile. Responsabilitatea artistului se definește specific, în raport cu ele.

Firește, atît în realitatea artei, cît și în aceea a gândirii omenesti, tipul predicativ și cel nepredicativ se întilnesc. În fond, încă primele reprezentări cunoscute (ale Greciei antice) consacără dublul caracter de *lucru* și *acțiune*, de calitate și ființare al existenței: *τοόν* — fiind — este un participiu esențial, formă lingvistică ce are dubla natură de substantiv și verb. Tehnologia este un *fiind* care trebuie să realizeze optim un anume scop propus. Dar chiar obiectul însuși are o anume valoare estetică (cea acordată de industrial-design), de unde constatarea că opoziția cuprinsă în forma de participiu (*πολεμοξ*) este reproducă de obiectul tehnologic — și apoi de toate obiectele produse de acesta. O operă de tip permuta-

țional, ca aceea produsă de un calculator, readuce în discuție nu numai teoria limbajelor *context-free*, ci și unitatea și contradicția dintre om (reprezentat de programul său) și mașină. Vasarely face algoritmul unui folclor universal (în fapt operă de efect optic cu mare deschidere permutațională) în același timp în care programele de tip Monte-Carlo extind gama de asocieri posibile în muzică și literatură (mai exact poezie). Lucrările de la Center for Advanced Visual Studies (la Massachusetts Institute of Technology) sub conducerea lui G. Kepes, privind mai ales creația contemporană la scara mediului ambiental, au deschis un câmp relativ neașteptat de aplicații artistice și tehnologice comune. În replică, școala germană, cu dr. Siegfried Maser (fost asistent al lui Max Bense), a studiat de asemeni echivalențe între vizual și auditiv, vizual și literar.

Este, probabil, momentul implicării mai decise a tuturor rezultatelor pe care teoria matematică a jocurilor le-a făcut posibile. Căci, începând cu timpul nostru, nivelul participării publicului la artă este asociat rolului de partener de joc, implicării în competiție. Cibernetica ne-a arătat — și practic arta de tip cibernetic propriu-zis e doar la începuturile ei (vezi, de pildă, proiectele lui Nicolas Schöffer, sau propriul nostru proiect privind „Ceasul public”) — virtuțile reacției inverse (feedback); teoria jocurilor redeschide lanțul rigid dintre intrarea și ieșirea unui proces, admite deci ceea ce este esențial pentru artă, anume opțiunea liberă. Abia de aici începând tehnologia cea mai înaltă poate să-și arate virtuțile în câmpul artei de unde părea (și mai pare unora) exclusă.

Și totuși o continuitate genetică se poate constata — inutil să mai vorbim de caracterul foarte original, uneori prin inedit, al acestei arte —, anume prin faptul punerii în valoare a tot ceea ce creația anterioară a afirmat prin intermediul operelor sale de vîrf. În fapt sînt negate tehnicile perimate, este negată concepția artizanală dusă la exces — dar să nu ignorăm și realitatea unui curent contrar, al artefactului artistic, ca reacție la excesul de tehnicizare și la „supraobiectivitatea” tehnologică — continuîndu-se, în consens cu locul omului în lumea pe care el însuși a construit-o, aceiași căutare de sine, aceiași raportare reciprocă, aceiași evoluție spre integritate umană pe care o manifestase și arta trecutului.

Deși dintotdeauna exclusivistă, niciodată arta nu a acceptat acțiunea dogmei (specifică unor cu totul alte domenii ale activității spirituale a omului), înfruntarea în domeniul

artei fiind una de idealuri și nu de forță. Totodată, arta devenită obiect de schimb și-a vădit slăbiciunea în măsura în care ideea de unicitate (reflex al originalității) s-a asociat unui criteriu care a dus la afirmarea autorului peste autoritatea operei, fenomen cu implicații sociale din cele mai complexe. După cum s-a dovedit, ca urmare a acestui proces a avut loc o nouă înstrăinare, căci opera valorizată pentru autor și nu pentru ea însăși dispăre de fapt, locul ei fiind luat de spectacolul popularității. În aceste condiții nici nu este de mirare că se petrece, ca reacție, fenomenul anonimizării creației, marile orgolii (datînd din Renaștere) cedînd în fața tendinței spre expresia consonantă cu epoca și destinată să facă parte integrantă din natura secundă în care omul civilizației moderne își duce existența. Puține orașe sînt opere de autor de tipul Braziliei (lui Oscar Niemayer); dar la fel de puține opere artistice de finalitate ambientală sînt așa-zicînd semnate de un artist. Chiar opere de interes literar sau teatral reunes contribuții variate, ceea ce nu le impersonalizează, dar care le conferă un statut social nou. Socializarea consumului (inclusiv a celui artistic) nu putea să se petreacă independent de socializarea producției (inclusiv a celei ce se numește creație) — exprimînd în cele din urmă legea unui proces ale cărui consecințe de durată își vor pune și mai flagrant amprenta asupra artei viitorului.

O chestiune frecvent ridicată, ca examen de competență, în fața esteticii, este aceea a autenticului artei contemporane. I se cere, și pe bună dreptate, esteticii să definească acele criterii unitare care să înlesnească o judecată de valoare viabilă, care nu va fi contrazisă în clipa următoare — deci arta viitorului — de recunoașterea spectaculoasă a unei improvizării, sau a unei farse chiar. Privită mai de aproape, chestiunea se înfățișează ca fiind ceva mai veche, adică nu neapărat pictura nefigurativă (și, în cuprinsul ei, anumite orientări precum expresionismul abstract, mai ales) o determină, nici poezia de tip dadaist (și în general action-writing-ul, adică dicteul automat), și nici muzica aleatorie (poate bruitismul, cu deosebire). Cînd se pune întrebarea asupra autenticului artistic se disimulează, de fapt, neliniștea în fața imposturii care ar amenința viitorul artei.

Trebuie observat însă că impostura are o determinare ceva mai complicată, că tendința pe care o reprezintă nu poate fi pur și simplu catalogată prin negativitatea consecințelor ei. Estetica nu comportă judecăți sentimentale, tendința ei

de obiectivitate o obligă să privească lucrurile în complexitatea lor. A te opri asupra unui colț de natură atras doar de perspectiva exploatării efectelor de lumină este, la prima vedere, un act de impostură. Și aceasta pentru că acțiunea e finalistă, intens formală, nu presupune, în aparență cel puțin, și momentul dramatic al *cunoașterii*, prin care arta este innobilată. Observați însă că exemplul ales este o definiție a impresionismului artistic, impresionism care a fost de altfel catalogat, în anii apariției sale, drept o grosolană impostură. Timpul a schimbat perspectiva, e adevărat, timpul o schimbă mereu, dar tot timpul este și acela care a adus în actualitate alte exemple, suspectate (sau proclamate) la rîndul lor drept impostură; viitorul va aduce la actualitate și alte direcții. Ca problemă a estelicii, ea presupune deci examenul istoric (și cu asta se dovedește și mai mult ce uriaș beneficiu poate aduce aplicarea principiului istorismului), dar presupune și unul sincron, al operei ca atare, al semnificației imediate sau de perspectivă. Artă de avangardă a revoluției — cu uriașii ei care au fost Maiakovski, Meyerhold, Kandinsky, Malevici, Eisenstein și cîți alții — a tratat expresia convențională drept impostură, întrucît o examina sub calitatea ei de adevăr, și descoperea că acest adevăr e măsluit, fățarnic, datornic idealurilor acelei clase și acelei societăți pe care revoluția o nega. Astăzi, un Marcuse, care doar cu cinci ani în urmă era un nume al unei mișcări radicale, acuză de impostură arta unora precum cei înainte amintiți. Un alt adevăr, firește, este pus acum în joc, dovadă că eficiența *criteriului adevăr* (despre care am vorbit), deci luat în sine, abstract, e minimă.

Impostură apare unora opera unor iconoclaști (Marcel Duchamp, Tristan Tzara, John Cage, și seria de exemple se poate prelungi); ei înșiși, însă, afirmă ideea demitizării, a defetișizării artei, idee care guvernează evoluția spre viitor a acesteia. Expresia la care fac apel e intenționat agresivă — în sensul ironiei, atingînd sarcasmul — autenticitatea pe care o revendică fiind a *atitudinii*. Artă viitorului va dezvolta din ce în ce mai mult acest tip de autentic. Estetica nu a inclus încă între criteriile ei și unele care să privească atitudinea. Ea a luat cont de declarațiile privind valoarea *actului* de creație (uneori într-o asemenea măsură supraordonat produsului încît acesta e ignorat), dar n-a dedus de aici că e vorba de același fenomen de expansiune a spectacolului, fenomen tipic epocii și, în consecință, nu a invocat criteriile de auten-

tic (trăire sau distanțare, de pildă) precum cele ce se aplică teatrului de exemplu. Iarăși intervine nevoia de a considera opera în determinarea ei concretă, în relație cu finalitatea acesteia, imediată sau de perspectivă. Forme noi de solemnitate se impun în aspecte variate și presupun un aport artistic, de ordonare și direcționare a sensurilor din ce în ce mai important.

Tulburătoare devine însă perspectiva întoarcerii noastre la sensul primar al artei. Marx anticipa momentul, și ideea a fost citată frecvent, deși în contexte depărtate de acela în care el însuși o enunța. Dispariția sculptorului înseamnă, în viziunea lui, dispariția profesiunii și regăsirea bucuriei firești, intime, autentice, a sculpturii. Sau a poeziei, sau a picturii. Sau ... Impostura ține însă de acceptarea valorii extraestetice a operei, și reflectă automatisme ale unui cult al tezaurizării. A fi înșelat, ca privitor într-un muzeu, — suspiciune frecvent exprimată — e prelungirea temerii celui care a manevrat comercial valoarea estetică, sau este tentat de specularea ei. Dar când arta (Eluard anticipa momentul doar pentru poezie) va fi făcută de toți, prețul imposturii nu va fi altul decât acela pe care-l plătim ca oameni, pentru toate trădările față de noi înșine sau de idealurile cărora le-am fost credincioși.

Aici se cuvine însă să fim destul de circumspecți. Când Paul Valéry afirma că cea mai deplină libertate rezultă din cea mai severă rigoare („La plus grande liberté naît de la plus grande rigueur“) el ne avertiza, indirect, asupra faptului că nu speciile exotice sau primitive — la un atît de mare preț astăzi — sînt cele destinate viitorului anticipat în termenii amintiți de către Eluard, ci tocmai exemplarele consonante rigorii de gîndire și existență ale acestui viitor. Dacă vom conjuga propozițiunii sale una din observațiile specifice „Teoriei informației și percepției estetice“ (Abraham A. Moles): „limita înțelegerii unui auditor este în funcție de cunoștințele sale globale, ele înseși în funcție de educația sa, de mediul socio-cultural“, vom vedea că tipul de fond apercceptiv, dominant tehnico-științific, al epocii acesteia și mai ales a celei următoare va determina reprezentări consonante cu acesta. Nu trebuie dedus pur și simplu că arta va deveni matematică (sau matematizantă), dar în orice caz nu se poate nici ignora procesul de redefinire a sensibilității umane în condițiile continuării revoluției tehnico-științifice. Acțiunea opusă, de tip compensatoriu, va juca și ea un rol important — o dovadă

este preferința de masă a publicului american pentru imaginile sentimentale, melodramă, cele exotice, kitsch chiar —, dar a imagina universul omenesc drept unul sortit defulării de acest gen este totuși, dacă nu caraghios, inefficient. Consecvenți în considerarea principiului continuității genetice — firește luând în considerare corectivele propuse — trebuie să ajungem de acord că fiecare civilizație are propriile ei aspirații și criterii estetice, provenind, în chip esențial, din concepția asupra universului și din considerarea posibilităților de acțiune asupra lumii exterioare. De aceea năzuința unor artiști de a elabora o *știință a artei* (ceea ce nu e deloc echivalent cu o artă științifică!) — exemple se pot da nu numai din domeniul celor ce folosesc calculatorul electronic (deci Xenakis, Stockhausen, la noi Aurel Stroe, de exemplu, în muzică, sau alții în artele grafice, literatură etc.) ci și un Vasarely, Schöffer, Kepes etc. — ni se înfățișează consonantă cu epoca, deși nu duce neapărat, în orice caz, la rezultate viabile. Chiar când se afirmă, discutabil pentru epoca noastră (ca să nu mai vorbim de cele trecute): „Titlul de artist este gratuit, detestabil, acoperind doar setea și foamea de glorie“, cel în cauză (Vasarely) se întreabă: „Înaintăm oare spre anonim pentru a regăsi onoarea meseriei noastre?“ (cf. *Arts plastiques du XX^e siècle*, Ed. du Griffon, Neuchâtel, 1969, p. 14). Pe de altă parte, în ciuda uriașului progres al tehnicilor de elaborare, artistul se simte covârșit de uluitorul progres tehnic, aspirând el însuși să contribuie, în planul său specific, la emanciparea și eliberarea umană. Caracterul din ce în ce mai aplicat (și astfel direct *eficient*) al artelor nu este nicidecum întâmplător. Dar, sub specia eficienței se află și exercițiul de design — în esență unul de tip ingineresc, rutinier —, și cel de integrare spațială.

Descoperind unitatea dintre forma artistică și spațiu, arta și-a redefinit responsabilitatea ei specifică în universul mai larg al existenței umane. Dacă formele, oricare ar fi ele, adică reflexive sau decorative (sintetice), sînt o parte a spațiului, urmează că și spațiul dintre ele poate fi considerat din perspectiva artei și a intenționalității ei, ca o formă. Mai mult, el poate fi pus în valoare potrivit unui scop. Versul lui Eluard: „Ziua dintre doi arbori este cel mai frumos dintre arbori“ („Le jour entre deux arbres est le plus beau des arbres“) descrie de fapt o imagine posibilă a artei viitorului, artă menită, între altele, să se constituie ca element de legătură între

natură și om, de armonizare (dacă aceasta mai e posibilă, și atât cât e posibilă).

Domeniul este fascinant. După ce natura a fost un motiv al artei — peisajul, pastelul, ornamentica etc. fiind cumva tipuri ce rețineau interesul pentru natură din perspectivă artistică (interes în scădere oarecum) —, după ce ea a tins să devină chiar o a doua natură propunând un soi de umanizare (prin artificiu, totuși, prin acțiuni de stilizare, de introducere a normei și a regulii acolo unde ele păreau cel mai puțin acceptabile), acum prin artă asistăm la fenomenul, calitativ nou, al reevaluării raporturilor omului cu natura. Cea mai artificială dintre problemele esteticii: dacă frumosul natural aparține sau nu domeniului ei (Hegel), este pur și simplu pusă în parantezele unei atitudini ce îmbină exigențele practicii în general, cu acelea ale *însușirii practic spirituale a lumii în particular*. Artă ca intermediar între om și natură este o realitate relativ inedită, dar absolut îmbucurătoare, mai ales după experiențele nefericite ale excesului de supunere a naturii pînă la limita degradării acesteia. Reținem tendința — practic încă niciodată enunțată ca atare, dar exemplificată — ca semn al unei concepții globale ameliorate asupra raportului om-natură. Opera de artă de acest tip dobîndește statutul de realitate estetică integrată existenței. Exemplele cunoscute, adică realizările de tipul turnului lui Schöffer — cu aplicarea principiilor cibernetice, astfel că funcționalitatea propriu-zisă e conexasă unei concepții superioare asupra semnificării, aceasta fiind supusă exigențelor esteticii —, de tipul spațiodinamicii (cu sau fără medii comandate de calculator), a sinestezelor audio-vizuale sint încurajatoare. Marea chestiune ce se ivește este aceea a relației dintre *mijloacele tehnice necesare și gradul de independență al operei propriuzise, de aceste mijloace*.

Ceea ce este cert e faptul că funcțiile artei nu se dezvoltă egal în procesul istoric al progresului acesteia. Caracterul predominant al funcției cognitive, de pildă, trebuie acceptat exact în consens cu considerarea tuturor influențelor exercitate în acest proces, Entropia (sau negentropia) mesajelor artistice va oglindi acest proces. Pe de o parte ea va scădea — și această scădere va fi consonantă tipului de comunicare (în esență bazată pe limbaje formalizate) pe care se va întemeia activitatea creatoare a omului. Pe de alta, adică la nivelul realizării funcției ludice (și nu numai) a operei de artă, ea va crește. Prin artă se vor exprima (cum se întîmplă și acum,

cum s-a întâmplat întotdeauna) atitudini decurgînd din rezistența în fața presiunii tehnologice uniformizatoare, funcția critică, în forme specifice, accentuîndu-se la rîndul ei. O dată în plus, într-o artă de destîn public și de condiție socială largă, ființa umană va încerca depășirea de sine cea mai intens semnificativă, anume aceea a înstrăinării de orice tip.

Dacă datele aparente ale existenței, și mai ales raportarea la unele simptome ale prezentului, fac discutabilă însăși nevoia de artă din perspectiva viitorului, considerarea de durată a destinului omului și a umanității determină gradul de acuitate al punerii în discuție a chestiunii. În măsura în care civilizația viitorului va vedea în propria noastră civilizație un moment necesar, ea va accepta și faptul că ne-am întrebat asupra viitorului artei nu ca viitoare fantome în castelele de mîine (cum nu numai Kafka a văzut), ci ca prezențe nemijlocite în însăși realitatea, dramatică uneori, a acestor zidiri. Este un semn de orgoliu acela de a crede că lucrurile vor urma, chiar după dispariția noastră (ca generație, de pildă), un drum la care ne-am gîndit, pe care l-am putut anticipa. Regii sciți își duceau în mormint, potrivit unei legi de care nimeni nu se putea eschiva, soțiile și servitorii (alături de celelalte lucruri de preț). Marea schimbare nu este aceea că am înțeles că lumea nu începe și nu se termină cu noi, ci încrederea pe care am cucerit-o că putem depăși durata (finită) a existenței noastre individuale sau sociale prin idealul ce ni-l transmitem, adică lăsînd lucrurile noastre cele mai de preț să ne supraviețuiască.