

ARTA CA FORMĂ DE REZISTENȚĂ FAȚĂ DE „TOTALA ORBIRE SOCIALĂ” ÎN VIZIUNEA LUI ADORNO

EVA IVAN-HAINTZ

Art as a form of resistance to the “total social blinding” in Adorno’s view.

Following Adorno and Horkheimer’s steps, this study will shed light upon several ways in which the “culture industry” generates a mass blindness that transforms people into submissive and gullible individuals. According to Adorno, truthful art, one that would always encompass a certain social moment, is a form of resistance to this blinding. Subsequently, I will take into consideration Jaus’s critique on Adorno’s aesthetic negativity and the fact that N. Hartmann’s concept of “meta-aesthetical secret” could be a better way to understand how art can be both autonomous and spread its roots deep into society. Although it may be true that the culture industry poses a great danger to society and also that there is an urgent need of critical thinking in the present times, Adorno’s view casts a shadow over both the aesthetic experience and the artistic creativity. Finally, I will address the question about the continuity of Adorno’s thoughts in the contemporary art.

Keywords: Adorno; aesthetics; avant-garde; culture industry; social blinding; contemporary art; mass culture

1. INDUSTRIA CULTURALĂ

În contextul schimbărilor pluridimensionale prin care trece societatea în prima jumătate a secolului al XX-lea, Adorno observă apariția unei „industrii culturale” (*Kulturindustrie*) care întâmpină, complice, nevoile prefabricate ale culturii de masă, pătrunzând insidios în celulele sistemului și denaturând astfel formele cugetării libere. Cum este posibilă totuși formarea gândirii critice, dacă fiecare clipă din viață se află sub asediul vocii hipnotizante a industriei culturale? Răspunsul lui Adorno ar fi că „numai în măsura în care spiritul în forma sa cea mai avansată supraviețuiește și continuă să se manifeste, este posibilă rezistența față de întreaga putere a totalității sociale (*die Allherrschaft der gesellschaftlichen Totale*)”¹. Călea vizată nu este alta decât cea a artei autentice, tradusă în epocă prin „arta nouă”, singura formă artistică care ar reuși să îndeplinească această misiune salvatoare.

¹ T.W. Adorno, *Teoria estetică*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p. 333 (*Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften Band 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, p. 348). Declarația lui Adorno amintește, nu întâmplător, de bine cunoscuta afirmație a lui Hegel: „sarcina ei [a artei] veritabilă este aceea de a înfățișa conștiinței cele mai înalte interese ale spiritului” (G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 19).

Arta nouă, conform lui Adorno, nu cade pradă societății de consum și manipulării ideologice deoarece ea respinge orice idealizare a realității empirice și anulează orice conciliere, reușind să-și mențină poziția combativă prin caracterul ei negativ: „Acesta este pragul artei noi. Atât de adânc își atinge propriile contradicții, încât ele nu se mai lasă rezolvate”². Expunând contradicții sociale, subminând atât preceptele tradiționale, cât și pe cele moderne, arta nouă pare să pătrundă precum un ciob de sticlă în ochii contemplatorilor, reamintindu-le, în spirală, de pe tărmurile lumii artei, de adevărul deseori incomod al lumii reale.

Industria culturală – responsabilă, în opinia lui Adorno, pentru îndepărtarea subiecților de acest adevăr – este înțeleasă în sensul unui sistem bine organizat și controlat de marile puteri politico-economice, încorporând, printre altele, noile mijloace de expresie artistică (filmele, de pildă, sunt create sub egida *industriei* cinematografice). Cei subjugăți acestui sistem par a fi conduși în direcția unei gândiri necritice, prin care acceptă supuși, și chiar mulțumiți, tot ceea ce li se impune. De pe poziții polemice față de cultura de masă, pe care aceste industrii o creează, o întrețin și o pervertesc, se ridică Adorno și Horkheimer: „Barbaria estetică de astăzi desăvârșește ceea ce a amenințat formele spiritului din clipa în care au fost reunite și neutralizate sub termenul de cultură. A vorbi despre cultură a reprezentat dintotdeauna un gest împotriva culturii”³. Această atitudine refractară față de cultura de masă își are originile în faptul că, pe de o parte, cultura riscă să devină o instituție care corupe demersurile culturale în loc să le susțină, iar, pe de altă parte, chiar și o societate avansată din punct de vedere cultural poate da formă unor acțiuni atroce, indicând că, sub adăpostul conceptelor liniștitoare, dar inerte, nimeni se află în siguranță.

„Coerența totalizantă a industriei culturale, căreia nu-i scapă nimic, este același lucru cu totala orbire socială (*mit der totalen gesellschaftlichen Verblendung*)”⁴ – proclamă Adorno. Putem înțelege „orbirea” drept o maladie a societății moderne, ale cărei simptome constau în lipsa gândirii critice și în atrofierea capacității de discernământ. Așa cum locuitorii peșterii din mitul lui Platon nu conștientizau că trăiau în tenebre, venerând umbre, tot astfel și indivizii societății moderne se complac în existența lor întunecată, chiar și atunci când acțiunile pe care ei le tolerează sau pe care le încurajează sunt în detrimentul intereselor lor. Orbirea socială nu se instaurează într-un mod violent, prin scoaterea ochilor, ci se infiltrează viclean,

² T.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Ullstein GmbH, Frankfurt am Main, 1974, p. 113. Avangarda ultimului secol se regăsește în cadrul „artei noi”, însă, în opinia autorului, orice formă de artă care are caracterul unei rezistențe sociale este avangardistă, indiferent de perioada de care aparține: „doar avangarda fiecărei epoci are anumite șanse de a rezista asaltului timpului” (Idem, *Teoria estetică...*, p. 42).

³ M. Horkheimer și T.W. Adorno, *Dialectica luminilor: fragmente filosofice*, Ed. Polirom, Iași, 2012, p. 151.

⁴ T.W. Adorno, *Minima moralia. Reflecții dintr-o viață mutilată*, Ed. Univers, București, 1999, p. 223 (*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Gesammelte Schriften Band 4, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, p. 233).

acoperindu-i, în valuri multiple, cu o pâclă din ce în ce mai opacă, dincolo de care falșii profeți și idoli își pregătesc nestingheriți înșelăciunile. Dacă eliminarea completă a orbirii sociale nu poate fi decât o utopie, la polul opus acesteia Adorno întrevide eventualitatea unei „totale orbiri sociale”, în care nu va mai fi posibilă puterea de reacție, gândirea critică ori formarea și a *altfel* de opinii decât cele dictate.

Vederea nu este garantată prin simpla îndepărtare a vălului opac. De exemplu, în mitul peșterii, cel care accede la lumină nu reușește imediat să vadă, el având nevoie de un timp de tranziție. În privința aceasta, Heidegger observă că „adevărata educație prinde și transformă sufletul în deplinătate, prin, în primul rând, transferarea oamenilor în locul lor esențial și obișnuirea lor cu acesta”⁵. Nu este deci suficient ca oamenii să aibă ochii deschiși și vâlul înlăturat de pe ochi pentru a putea sesiza adevărul. Ei au nevoie de o conversie, de obișnuire treptată, căci altfel vor orbecăi în lumină, în preajma peșterii, lăsând unei persoane din exterior, care i-ar privi, impresia că și ei văd, când de fapt ei sunt la fel de orbi ca înainte și în cele din urmă, fără să reușească încă să vadă, vor intra înapoi în peșteră, abandonând necunoscutul adevăr și întorcându-se în minciuna familiară în care se simt în siguranță. Contrastul dintre orbire și ochiul deschis, despre care nu putem ști însă, cu certitudine, dacă vede sau dacă încă este orb, se reflectă în anumite opere de artă din ultimul secol. Bunăoară, în cazul lui René Magritte, pictura *Les amants* (1928) reprezintă două persoane surprinse în momentul sărutului, fiecare având chipul acoperit de un vâl opac, astfel încât privirile lor să nu se poată întâlni, iar identitățile să rămână anonime. O altă pictură, *Le faux miroir*, realizată în același an, reprezintă un ochi în al cărui iris se reflectă perfect cerul, în mijlocul căruia, pupila, neagră, infernală, rupe magia seninătății albastre. Este îndoielnic că un astfel de ochi se sustrage orbirii, ceea ce trimite cu gândul la o altă creație, cu titlul sugestiv *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999).

Pentru a produce și recepta „arta nouă” în vederea opunerii rezistenței față de orbirea socială, atât subiectul contemplator, cât și cel creator au nevoie de un cadru izolator, și chiar dacă, în final, ambii subiecți caută asentimentul celorlalți, ei pornesc totuși de la un sentiment propriu, intim, care nu poate fi sesizat decât printr-o detașare de lumea înconjurătoare și zăbovire în viața privată. Horkheimer remarcă însă faptul că „tărâmul privat, cu care este înrudită arta, a fost în mod constant amenințat. Societatea tinde să îl lichideze”⁶. Ca într-un război crud, industria culturală declară stare de asediu artei prin sistarea vieții private. Lipsa de intimitate și asfixierea, prin produsele industriei culturale, a modului de a petrece timpul se răsfrâng asupra proceselor de creație artistică și contemplare estetică prin faptul că nici eul creator și nici cel receptor nu mai au cadrul necesar pentru a pătrunde în lumea artei.

Prezența hegemonică a industriei culturale în toate ramificațiile sociale determină ca viața privată să devină aproape sinonimă cu amuzamentul și plăcerile superficiale,

⁵ M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit, Gesamtausgabe Band 9*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1976, p. 217.

⁶ M. Horkheimer, „Art and Mass Culture”, în *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. IX, 1941, p. 275.

împiedicând orice germinație contemplativă: „divertimentul – subliniază cei doi filosofi – înseamnă mereu: a nu trebui să gândești [...]. El este într-adevăr o evadare, dar nu, cum se susține, o evadare din trista realitate, ci o evadare din fața celei din urmă intenții de rezistență pe care această realitate o mai lasă să subziste. Eliberarea pe care amuzamentul o promite este eliberare de gândirea ca negație”⁷. În aceste condiții, din viața privată nu rămâne decât o sclipire difuză pe care industria culturală tinde să o aneantizeze.

Urmele acestei tendințe se manifestă astăzi prin continuarea frenetică a construcției de spații de locuit care, sub pretextul luminozității, în loc de pereți au geamuri transparente, diminuând astfel intimitatea specifică cadrului privat. Această stare se reflectă în *performance*-ul Marinei Abramović, *The House with the Ocean View* (2002), în care artista a „locuit” timp de 12 zile într-o structură deschisă, sub privirile publicului, într-o galerie de artă din New York. În acest context, este semnificativă antinomia dintre devize ale industriei culturale precum „*we value your privacy*” și expunerea constantă către un „ochi” care înregistrează tot. Creațiile avangardiste s-au ridicat deseori împotriva acestui ochi sclerizat care supraveghează tocmai instaurarea orbirii. Un exemplu îl constituie *ready-made*-ul *Object to Be Destroyed* (Man Ray, 1923), un metronom pe al cărui braț pendular este lipită fotografia unui ochi care, neiertător, scrutează orice mișcare a artistului care îl utilizează ori a subiectului care îl contemplă. Nici în privința comunicabilității senzațiilor proprii lucrurile nu stau altfel, căci produsele industriei culturale suprimă orice clipă liberă, astfel încât subiecții nu mai au timp să comunice.

Industria culturală invadează atât spațiul public, cât și pe cel privat, excomunicând arta veridică și făcând loc unei estetici a distracției. Ea anihilează puterea de reacție și gândirea critică prin mai multe modalități, creând, în cele din urmă, o masă de oameni care-și duc viața mizerabilă fără să ridice întrebări, trăind indolent în spațiul îngust dintre cei doi poli ai existenței lor: munca și consumul. Dacă în ficțiuni literare precum *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932) societatea totală se impunea prin *soma*, iar în romanul *1984* (George Orwell, 1949) printr-o întreagă serie de coerciții, cele două extreme par a se reflecta dialectic în Occidentul secolului al XX-lea, în care principalele moduri prin care industria culturală reușește să dirijeze societatea sunt, conform celor doi reprezentanți ai Școlii de la Frankfurt, următoarele: a) *degenerescența imaginației*; b) *reprimarea sexualității*; c) *disciplinarea prin spectacolul lugubru*; d) *stereotipia*.

a) Produsele industriei culturale determină, în concepția celor doi, „atrofierea puterii de imaginare (*die Verkümmerng der Vorstellungskraft*)”⁸. Chiar și în prezent, viteza cu care imaginile se succed în numeroase montaje video revendică cea mai intensă atenție de la spectator, dar o atenție lipsită de imaginație, formând, în cele din urmă, un individ care nu își poate focaliza gândurile mai mult de câteva

⁷ M. Horkheimer și T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 166.

⁸ *Ibidem*, p. 147 (*Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006, p. 134).

secunde asupra unui singur lucru. Filmele, afirmă Adorno și Horkheimer, „sunt astfel compuse, încât înțelegerea lor reclamă promptitudine, darul observației, experiență, dar *interzice orice activitate mentală aceluși spectator*”⁹. Observăm că, în acest caz, o formă de rezistență ar putea-o constitui operele literare, întrucât personajele nu mai sunt expuse în mod direct, în planul din față al operei, ci se conturează într-un plan intermediar, tocmai prin puterea imaginației. Departe de a atrofia imaginația, opera literară o cultivă: „în timp ce cuvântul vorbește nemijlocit despre varietatea obiectivă a acestei pături intermediare (*dieser Zwischenschicht*), se petrece minunea că în fantezie se naște o întreagă lume de lucruri, de persoane și întâmplări care posedă caracterul concret al perceptibilului, fără a fi totuși percepute”¹⁰. Neadresându-se direct simțurilor, scenele literare se edifică în fantezia cititorului care, nefiind aservită realului, rămâne nelimitată. O mare parte din filmele comerciale, încă de la începuturile cinematografului, nu numai că livrează totul în mod direct, dar o face și într-o manieră care nu permite contemplarea și care îndeamnă ca totul să fie consumat în fiecare clipă, înghițit, nemestecat, nedigerat, expulzat, doar ca apoi procesul să fie reluat de la capăt. Publicul este asediat în fiecare clipă de noi lucruri care *distrag* atenția, în loc să o mențină. Mecanismele industriei culturale sunt omni-prezente, vorbesc neîncetat, astfel încât nu permit coagularea niciunui gând propriu, iar eul contemplator devine consumator chiar și în fața produselor culturale.

b) Conform lui Adorno și Horkheimer, reprimarea sexualității reprezintă o altă manieră prin care industria culturală domină individul: „expunând mereu obiectul dorinței, sâni în *sweater* sau pieptul dezgolit al eroului athletic, ea stimulează anticiparea nesublimată a plăcerii, redusă de multă vreme, prin obișnuința renunțării, la masochism. [...] Operele de artă sunt ascetice și impudice, industria culturală este pornografică și ipocrită. [...] Producția în serie a sexualității produce automat presiunea ei”¹¹. Trezirea lubricității spectatorului, pentru ca apoi să fie anulată într-o expectativă ce nu are a se împlini niciodată, sexualizarea absurdă a fiecărui moment al vieții și al oricărui gest al actorului nu conduc, în final, decât la obișnuirea frustrată cu factorii excitanți, la desensibilizare ca mecanism de autoapărare și, în final, la înfrângerea sexualității spectatorului. Mai mult, celebritățile,enerate și consumate, instrumente ale acestei reprimări, „transformate în mărfuri [...] sunt ca și moarte. [...] Indiferența inumană și disprețul cu care se alege *idolii prăbușiți ai industriei culturale* revelează adevărul despre gloria lor”¹².

⁹ M. Horkheimer și T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 147. Aceeași precizare o face și Benjamin: „succesiunea de imagini interzice orice asociație în mintea spectatorului. De aici influența lor traumatizantă” (W. Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, în *Iluminări*, Ed. Univers, București, 2000, p. 140). Cu toate acestea, putem observa că tocmai în cadrul industriei culturale s-a manifestat și contrapunctul, de pildă emblematica scenă filmată continuu, timp de câteva minute, din deschiderea creației lui Orson Welles, *Touch of Evil*, 1958 (nu întâmplător autorul este și naratorul infamului teatru radiofonic *The War of the Worlds*, 1938, care a provocat panică socială).

¹⁰ N. Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1974, p. 120 (*Ästhetik*, Walter De Gruyter & Co, Berlin, 1966, p. 106).

¹¹ M. Horkheimer și T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 161.

¹² T.W. Adorno, *Minima moralia...*, p. 102 (subl. ns.).

c) Tragedia, atunci când nu este asumată, ci tănuită în țesătura produselor culturale, devine un instrument de demoralizare. Raportându-se la conceptul de catharsis, Volkelt descria modul ideal prin care tragedia acționează asupra subiectului trăirii estetice: „sentimentele noastre cunosc, în viziune artistică, o dematerializare: li se răpește caracterul răscolitor, incitant, surescitant, neliniștitor al dorinței și voinței, în ele pătrunde ceva din liniștea superioară a contemplației”¹³. Înaintea tragediei înfățișate în marile opere de artă, trăirea estetică permite o „curățare” a emoțiilor prin faptul că acestea sunt exteriorizate în operă și contemplate de subiectul receptor într-un mod estetic, detașat de realitate. Între acest tip de tragedie și cel produs de industria culturală se observă o distanță incomensurabilă: „Filmul tragic – afirmă Adorno – devine realmente o instituție de îndreptare a moravurilor. Masele demoralizate de existența sub coerciția sistemului, a căror civilizație constă doar în maniere deprinse căznit, ce lasă să se întrevadă doar mânie și îndărătnicie, trebuie îndemnate la disciplină prin spectacolul vieții neîndurătoare și al comportamentului exemplar al celor striviți de ea”¹⁴. O atare situație se regăsește în producțiile cinematografice care se prezintă drept comedii naive ori drame inofensive, dar care ascund, în firul narativ, un moment sfâșietor, hipertrofiat prin identificarea absolută cu personajul care suferă. Aceste filme nu mai permit exteriorizarea specifică trăirii estetice, ci invers, îl scufundă în adâncurile lor sumbre pe spectatorul naufragiat. Ele construiesc scene înșelătoare, promițând serenitate și livrând, de fapt, oroare. Apologeții industriei culturale ar afirma că doar în acest mod se pot cultiva empatia și sensibilitatea – dorință care deja periclitează autonomia artei, însă afirmația acestora este oricum falsă deoarece astfel de filme nu sensibilizează prin tragism, ci pur și simplu demoralizează, apelând nu la exteriorizare cum ar fi fost firesc într-o operă de artă autentică, ci la identificarea neavizată, totală, cu eroul lovit.

d) Printre injecțiile industriei culturale se numără și stereotipia – cu scopul de a crea pseudo-individualități cât mai docile. Opera de artă, care cândva se înălța prin concepte precum „originalitate” și „noutate”, devine rezultatul în serie a unui proces de laborator. Industria culturală, remarcă Adorno și Horkheimer, „nemaioferând decât cu efecte, le curmă insolenta și le subordonează *formulei ce înlocuiește opera*”¹⁵. Un exemplu semnificativ îl constituie același fragment final al unui fir narativ, repetat cu obstinație în nenumărate creații cinematografice: în confruntarea finală, nelipsită din aproape nicio producție, protagonistul trebuie să pară inițial că urmează să fie înfrânt de forțele răului, doar pentru ca în ultimul moment să reușească să-și învingă antagonistul, prin intervenția mai mult sau mai puțin mascată a unui *deus ex machina*. El nu își va ucide niciodată adversarul. Personajul negativ va muri în cele din urmă, însă nu „pângărind” moralitatea intactă a eroului,

¹³ J. Volkelt, *Estetica tragicului*, Ed. Univers, București, 1978, p. 412.

¹⁴ M. Horkheimer și T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 175.

¹⁵ *Ibidem*, p. 146 (subl. ns.). Este alarmant că într-o societate cu atât de multe posibilități tehnologice lucrurile stau astfel: „în ciuda tuturor progreselor tehnologiei de reproducere, a normelor și specialităților, în ciuda acestei activități trepidante, pâinea cu care industria culturală îi hrănește pe oameni este stereotipia aridă” (*Ibidem*, p. 170).

ci se va sinucide sau va muri dintr-un accident ivit ca o consecință a propriului său caracter meschin. Această scenă trebuie urmată, inevitabil, de momentul final, în care, ca într-un basm, totul revine la starea inițială, doar că acum protagonistul este mai înțelept, iar înțelepciunea vine întotdeauna – ne învață formula – la pachet cu sărutul unei zeițe mirifice. Artefactul nu este astfel nimic mai mult decât o formulă de laborator, iar filmele rezultate nu sunt decât variații ale acelorași teme, rostite în același mod, ceea ce diferă fiind doar „idolii” industriei, costumația lor sau orașul cadru. *Mutatis mutandis*, situația se regăsește și în muzica comercială: aceleași variații standardizate, aceleași teme autorizate, același program minimal.

De ce totuși spectatorii consumă avizi astfel de produse ale industriei culturale? Răspunsul, conform lui Adorno și Horkheimer, ar fi următorul: „Amorul pernicios al poporului pentru răul ce i se face întrece viclenia autorităților. [...] Prin ratificarea malignă a cererii de gunoaie culturale, el inaugurează armonia totală. Priceperea și expertiza sunt proscrise ca aroganță [...] În virtutea armistițiului ideologic, conformismul consumatorilor, ca și nerușinarea producției care îi stimulează, dobândesc o conștiință curată. Ambele se mulțumesc cu reproducerea mereu-identicalui”¹⁶. Într-o atare societate, constituția psihologică a oamenilor „se îndreaptă spre apersonal în sensul anonimității”¹⁷. Observăm că standardizarea produselor culturale se răsfrânge vădit asupra consumatorilor avizi, ei înșiși fiind prelucrați, deformați și regenerați într-o matriță fixă, resorbiți în masa omogenă a indivizilor lipsiți de individualitate sau anatemiați și alungați la marginea societății atunci când prelucrarea eșuează, iar ei se dovedesc a fi „rebuturi”.

2. AVANGARDA

Potrivit lui Horkheimer, barierele pe care arta trebuie să le dărâme sunt „forme acceptate ale gândirii, spectacolul ajustărilor fără rezerve, limbajul propagandei și literatura comercială”¹⁸. Această artă, singura care poate să-l scoată pe om din stuporul catatonic, este avangarda. Un exemplu concret îl constituie dadaismul, care, după cum sesizează Julius, „a organizat o serie de gesturi anti-artă menite să denunțe falimentul moral și cultural al modernității”¹⁹. De pildă, prin alipirea câtorva cuie de-a lungul unui fier de călcat și numindu-l *Gift* sau *Cadeau* (1921), Man Ray anulează utilitatea oricum artificială a obiectului cotidian. Cutele existenței noastre nu mai sunt netezite pentru a perpetua aparențe, ci sunt sfâșiate de vârfurile ascuțite ale cadoului înveninat, reliefând superficialitatea societății de consum (întâmplător sau nu în alegerea titlului, *Gift* în limba germană înseamnă otravă). Reinterpretarea obiectelor cotidiene prin prisma funcției și disfuncției se regăsește

¹⁶ *Ibidem*, pp. 154–155.

¹⁷ T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966, p. 274.

¹⁸ M. Horkheimer, *op. cit.*, p. 279.

¹⁹ A. Julius, *Transgresiuni. Ofensele artei*, Ed. Vellant, București, 2008, p. 153.

și în *Roue de bicyclette* (1913), realizată de Marcel Duchamp, în care sunt alăturate două obiecte contradictorii: unul destinat dinamicului și altul destinat staticului, împreună anulând scopurile inițiale.

Greenberg nu opune avangarda industriei culturale în general, ci *kitsch*-ului, care ar reprezenta „arta și literatura comercială cu cromolitografiile lor, copertile revistelor, ilustrații, reclame, ficțiunile slick și pulp, benzile desenate, muzica Tin Pan Alley, dansul step, filmele Hollywood”²⁰. Din această perspectivă, nu avangarda apare ca o reacție la *kitsch*, ci *kitsch*-ul crește ca o plantă parazită pe cultura tradițională și cea modernă.

Luptând pe fronturi multiple, avangarda se prezintă întotdeauna drept mișcarea artistică care se opune vehement împotriva degradării sociale și culturale. Sub acest unghi, Julius precizează că: „Viața cotidiană ne-a instituționalizat; arta ne permite să evadăm. [...] ne eliberează de tirania modurilor familiare de a privi lucrurile. Este contra-hegemonică, un mod de contestare. Sfidează bunul simț. Deranjează. Ne impune asociații neobișnuite și, într-o anumită măsură, ne remodelează lumea”²¹. Evadarea promulgată de avangardă nu este o evadare în neantul placid ori o evadare prin divertisment așa cum era cea livrată prin produsele industriei culturale – un mic popas între momentele muncii. Dimpotrivă, arta devine o smulgere violentă din constrângerile sociale, din modurile fixe de a consuma tot ceea ce se oferă. Ideea se regăsește în filmul *Un Chien Andalou* (Luis Buñuel, 1929), în care scena tăierii transversale a unui ochi nu are sensul inducerii unei orbiri, ci reprezintă o eliberare de modurile clasice de a privi lucrurile.

În concepția lui Adorno, elementul social al operei de artă nu stă în conținutul propriu-zis, ci în modul de reprezentare deoarece, negând prin caracterul său autonom cadrele fixe ale totalității sociale, arta devine ea însăși socială. Operele, declară Adorno, „se descoperă pe sine ca cicatrice a societății, expresia este fermetul social al formei lor autonome. Martor principal în acest sens este tabloul lui Picasso, *Guernica*, tablou care, prin incompatibilitatea riguroasă cu Realismul prescriș, capătă tocmai prin construcția inumană acea expresie care îi conferă caracterul de protest social”²². Adorno nu vizează subiectul operei, ci maniera expresivă prin care acesta apare în operă. Negând, prin modul de reprezentare, regulile clasice ale expresiei artistice, Picasso conferă o nouă viziune asupra războiului abominabil. În plus, trăirea estetică apare nu datorită faptului că o operă ar avea un „mesaj puternic”, ci exclusiv grație valorii estetice a operei, exprimată deseori prin aprecieri precum „frumos”, „desăvârșit”, „original”, „interesant” etc. Atitudinile care caută altceva decât ceea ce este estetic în opera de artă nu fac decât să o oblitereze, astfel de contemplatori devenind orbi în fața operei. Tocmai pentru a nu periclita trăirea estetică, căreia nu i se poate impune să conviețuiască cu alte valori extra-estetice, Adorno subliniază că „imanența societății în operă este raportul

²⁰ C. Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch”, în *Partisan Review*, Vol. 6, No. 5, 1939, p. 39.

²¹ A. Julius, *op. cit.*, pp. 33–34.

²² T.W. Adorno, *Teoria estetică*, p. 337.

social esențial artei, nu imanența artei în societate”²³, în sensul că momentul social al artei stă în modul în care aceasta este creată, nu receptată.

Cu toate acestea, viziunea maniheistă asupra instanțelor artistice, care plasează la poli extremi avangarda și industria culturală, ajunge, în cele din urmă, să considere arta un *instrument* de critică a societății, limitând posibilitățile creatoare și îngrădind, de asemenea, experiența estetică. În scrierile lui Adorno se regăsesc sentințe precum: „fiecare operă de artă este o crimă necomisă”²⁴ sau „misiunea actuală a artei este de a introduce haosul în ordine”²⁵. Ori de câte ori artei i se atribuie o misiune, procesul creator întâlnește o constrângere. Într-un asemenea caz, operei nu i se impune doar o temă ori un mod de manifestare, ci mai ales o direcție profundă, care nu întotdeauna converge cu trăirile și impulsurile autentice ale creatorilor și contemplatorilor. Ulterior, Adorno adoptă o poziție mai nuanțată, afirmând că „toate operele de artă, chiar și cele afirmative, sunt *a priori* polemice. Ideea unei opere de artă conservatoare conține ceva absurd. [...] Chiar și la artiștii care se mișcă în aparență non-polemic într-o sferă a spiritului numită convențional pură – să luăm exemplul unui Mozart –, momentul polemic [...] este central, la fel ca și forța distanțării care condamnă implicit sărăcia și falsitatea de care se distanțează”²⁶. Una dintre criticile pe care Jauss le adresează esteticii adorniene vizează tocmai operele afirmative, întrucât „istoria artei nu poate fi adusă la același numitor al negativității nici atunci când, pe lângă operele negative și critice, care au contribuit nemijlocit la procesul emancipării sociale, se delimitează o serie incomparabil mai bogată de opere, pozitive sau afirmative, a căror tradiție a ignorat pur și simplu «calea negativității progresive»”²⁷. Considerăm însă că această critică nu poate fi momentan susținută deoarece, în concepția lui Adorno, în care se evidențiază „caracterul ambiguu al artei, de autonomie și de *fait social*”²⁸, orice operă autentică, fiind un fapt social, încorporează o expresie negativă, astfel încât chiar și cele care par afirmative dețin întotdeauna un moment critic care nu este caracteristic doar unui anumit curent artistic.

N. Hartmann conferise însă o formă mai subtilă modului prin care arta rămâne autonomă, fără a-și pierde ancorele din viața reală, numind această caracteristică nu fapt social și nici cultural, ci „secret supraestetic”. Din împrejurarea că artistul întotdeauna arată, nu psihologizează și nu se exprimă apodictic, rezultă, în opinia lui Hartmann, că eul creator înfățișează *modele*, care conving: „aceasta nu mai este o funcție estetică a poeziei, ci una morală și politic-culturală. Dar ea arată cât de adânc legată de viață este arta adevărată. Remarcabil rămâne faptul că: abia după

²³ *Ibidem*, p. 330.

²⁴ *Idem*, *Minima moralia...*, p. 114.

²⁵ *Ibidem*, p. 242. Sintagma va fi reluată în *Teoria estetică*, în care Adorno afirmă că „S-a spus de mai multe ori, și primul a făcut-o Karl Kraus, că, în societatea totală (*in der totalen Gesellschaft*), arta are a introduce mai curând haosul în ordine decât invers” (*Idem*, *Teoria estetică*, p. 136; *Ästhetische Theorie*, p. 145).

²⁶ T.W. Adorno, *Teoria estetică*, p. 251.

²⁷ A. Jauss, *op. cit.*, pp. 62–63.

²⁸ T.W. Adorno, *Teoria estetică*, p. 325 (*Ästhetische Theorie*, p. 340).

lepădarea oricărei metafizici a formei devine vizibilă libertatea aceasta simplă, clară și adânc semnificativă a modelării autonome. Aici se află secretul supraestetic (*das überästhetische Geheimnis*) al oricărei arte mari²⁹.

De ce ar opune arta rezistență procesului de generalizare a orbirii sociale? Dincolo de afirmațiile cu caracter programatic, Adorno nu răspunde decât sugestiv la o astfel de posibilă întrebare. Putem însă înțelege că arta autentică, izvorând din adâncul spiritului creator, poate oferi, în detrimentul paradigmelor dominante, un mod de a privi *altfel* lucrurile și se poate împotrivi falsității și înșelătoriei, nu prin dorința directă de a opune rezistență, ci prin adevărul ei, instalat în ceea ce Hartmann numea, mai cuprinzător, „secretul supraestetic”.

Observăm că secretul nu este numit „extra-estetic”, ci „supra-estetic”, tocmai pentru a arăta legătura indisolubilă dintre acest „secret” și autonomia operei. „Secretul supraestetic”, care antrenează, inevitabil, și un moment social, nu este introdus în operă în mod direct, intenționat, ca și cum ar fi fost un punct care trebuia, și el, bifat într-un imaginar act normativ care ar sta la baza conceperii unei opere de artă. „Secretul supraestetic” nu este un ingredient „secret” și nu se poate transforma niciodată într-o „misiune”. Creatorul care, încă dinainte de a avea conturată ideea operei, se frământă pentru că își dorește ca opera să se îndeplinească o „misiune” sau să aibă „un mesaj”, are șansa ca rezultatul său artistic să fie în cel mai bun caz un *kitsch*. Reflectând asupra modului în care artiștii demarează execuția operei lor, Vianu sesizează că „multe mărturii ne îndreptățesc să spunem că ei pornesc de la o intuiție de totalitate a operei lor viitoare. Această intuiție are un caracter virtual, întrucât ea pare a conține nedezvoltați toți germenii acestor opere³⁰. În concepția lui Vianu, la care aderăm, ideea operei nu survine fragmentar, ci se ivește în totalitatea ei, chiar dacă, desigur, în procesul de creație ea va fi șlefuită și modificată câteodată chiar într-atât de mult încât din ideea originală nu mai rămâne decât o sclipire, dar tocmai acea sclipire este cea care dăinuie și conferă coerență întregului artistic. Prin urmare, aservirea artei unor scopuri extra-estetice înseamnă că, pe de o parte, artistul este somat să-și mutileze opera pentru a o încadra în tiparul dorit, iar, pe de altă parte, spectatorii trebuie să privească lucrarea și în alte moduri decât cele estetice.

Meritele avangardei sunt de netăgăduit, însă este paradoxal că misiunea ei eliberatoare riscă să devină tocmai o îngrădire a artei. Ne raliem viziunilor lui Adorno și Horkheimer în privința faptului că este nevoie de gândire critică ca formă de rezistență împotriva industriei culturale, însă considerăm că determinarea caracterului ambiguu al artei prin intermediul conceptului de *fait social* poate limita atât creația artistică, cât și receptarea operei. Printre motivele acestei constrângeri se numără și faptul că anumite curente artistice, rezonând întru totul cu societatea, creează un tip de artă care nu trebuie însă generalizat. De pildă, despre Dada se

²⁹ N. Hartmann, *Estetica*, p. 303 (*Ästhetik*, p. 273).

³⁰ T. Vianu, *Arta și frumosul: din problemele constituției și relației lor*, Editura Societatea română de filosofie, București, 1931, p. 28.

afirma că: „practicarea artei sau a versificării nu va mai fi o activitate inocentă într-o lume devastată de barbaria unui război îngrozitor: Dada întruchipează o nouă generație de artiști, o artă radical nouă, al cărei caracter revoluționar trebuie înțeles deopotrivă ca atitudine estetică și, într-un asemenea context, *ipso facto* politică”³¹. Dada a fost o mișcare artistică, însă nu și singura valabilă.

Atât industria culturală, cât și situația social-politică din țara natală îl determină pe Adorno să afirme că: „Nu mai există nimic inocent pe lume. [...] Chiar și copacul ce înflorește minte în clipa când îi percepi înflorirea fără a adăuga la aceasta umbra ororii [...] și nu mai există frumusețe și consolare decât în privirea îndreptată asupra oribilului”³². Este ca și cum pe frontispiciul templului artei ar fi gravată aproape aceeași inscripție cu cea aflată pe poarta Infernului lui Dante: „*Per me si va nella città dolente:/ Per me si va nell' eterno dolore:/ Per me si va tra la perduta gente*”³³. Am putea interpreta, prin comparație, astfel: arta ca intrare în orașul întristării, arta ca intrare în eterna durere, arta ca intrare către oamenii dați pierzării. Dar inscripția nu ar fi totuși exact aceeași, căci ar lipsi, printre altele, tocmai celebrul dicton: *Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate*. Tocmai, arta nu este un abandon al oricărei speranțe, ci o promisiune care se revelează prin apariție, în opera de artă, ca ideal social: „*promesse du bonheur* înseamnă mai mult decât că praxisul existent împiedică fericirea: fericirea s-ar situa astfel deasupra praxisului. Forța negativității din interiorul operei de artă dă măsura prăpastiei dintre praxis și fericire”³⁴. Această promisiune ar trebui însă să nege orice formă de idealizare a realității, căci altfel, remarcă sardonice Adorno, „conștiința semidoctă insistă pe acel «îmi place», zâmbind cinic și confuz la faptul că rebutul cultural este fabricat înadins pentru a-l înșela pe consumator: arta trebuie să fie un hobby agreabil și facultativ”³⁵. Promisiunea fericirii nu este același lucru cu iluziile livrate de industria culturală, ci se conturează mai ales prin contradicție cu aceste iluzii: „doar prin negativitatea sa absolută, arta poate exprima inexprimabilul, utopia”³⁶. Contrastul dintre distopie și utopie se manifestă deseori în operele de artă. De exemplu, într-o creație muzicală contemporană, răsună precum o incantație hipnotizantă ideea că viitorul este într-atât de luminos încât arde ochii celui care îl privește; această speranță, rostită inițial în cadrul unei societăți utopice, antrenează cu sine premoniția dezastrului – iar dezastrul nu întârzie să apară, căci societatea se transformă treptat într-o distopie ce culminează prin autodistrugere³⁷.

³¹ M. Dachy, *Dada. Revolta artei*, Ed. Univers, București, 2007, pp. 12–13.

³² T.W. Adorno, *Minima moralia...*, p. 17.

³³ Dante Alighieri, *La divina commedia: Inferno*, Ed. G. Barbera, Firenze, 1877, p. 55 (III 1–3).

³⁴ T.W. Adorno, *Teoria estetică*, p. 21.

³⁵ *Ibidem*, p. 334.

³⁶ *Ibidem*, p. 51.

³⁷ Conform esteticii negative a lui Adorno, arta nouă „nu poate fi astăzi altfel concepută decât ca o formă de reacție anticipând apocalipsa” (*Ibidem*, p. 123). „Incantația” din exemplul amintit este următoarea: „*I want a house and a car and a robot wife/ I want two kids and a yard and the perfect life/ I want a job in a block that can touch the sky/ I want a future so bright that it burns my eyes*” (Orchestral Manoeuvres in the Dark, *Atomic Ranch*, 2013).

Spre deosebire de viziunea lui Adorno, în care arta trebuie să scoată în evidență conflictele și să le prezinte nerezolvate, în concepția lui Hegel misiunea artei este tocmai de a-și rezolva toate conflictele interne: „frumusețea idealului rezidă în netulburatul lui acord în calmul și în perfecțiunea existente în el însuși. Conflictul distruge această armonie și aduce în ideal, unit în sine, disonanță și opoziție. [...] sarcina artei nu poate consta aici decât în faptul că, pe de o parte, să nu lase să piară în acest diferend libera frumusețe, iar pe de altă parte, arta să înfățișeze diviziunea și lupta legată de ea numai cu scopul de a scoate din ele ca rezultat armonia prin rezolvarea conflictelor”³⁸. Fiecare dintre cele două perspective opuse se dovedește a fi valabilă în anumite spații culturale și pentru anumite mișcări artistice, însă generalizarea uneia dintre ele nu poate constitui o regulă absolută pentru arta tuturor timpurilor, pentru că, dincolo de posibilele îmbunătățiri pe care atare reguli le-ar putea aduce lumii artei, ele mai degrabă i-ar prejudicia potențialul creator.

În plus, cu toate că Adorno critică poziția kantiană în privința atitudinii dezinteresate, afirmând că pentru Kant „estetica devine în chip paradoxal un fel de hedonism castrat, plăcere fără plăcere”³⁹, el însuși ajunge să eclipseze plăcerea estetică în favoarea gândirii critice. Dacă Adorno și Horkheimer remarcă o „lichidare socială a artei”⁴⁰, urmând modelul lor până la capăt am putea vorbi, *in extremis*, despre o lichidare estetică a artei. În privința dialecticii negative, Jaus indică judicios că „experiența estetică este spoliată de funcția sa socială primordială, atât timp cât rămâne prizoniera cadrului categorial închis al negației și afirmației, iar negativitatea constitutivă a operei de artă este tranșant disociată de conceptul ei opus, de sorginte estetic-receptivă, al identificării”⁴¹. Comunicabilitatea plăcerii estetice este, de asemenea, trecută cu vederea, totodată cu trăirile pozitive pe care operele afirmative au capacitatea de a le suscita în contemplatori. Chiar și presupunând adevărul afirmației lui Adorno, cum că în orice operă s-ar afla un moment negativ, tot nu ar reieși faptul că trăirea estetică ar fi, în realitate, într-atât de rigidă precum consideră Adorno. Nu se poate neglija nici faptul că elementul social nu se conturează exclusiv în procesul de creație al operei, ca și cum trăirea estetică ar fi ceva care persistă doar atât timp cât subiectul este expus operei, după care încetează, fără să lase nicio urmă. Modelele înfățișate în operă, străfulgerările „secretului supraestetic” sau emoțiile care persistă o vreme în urma contemplării operei se pot răsfrânge în societate prin comportamente și atitudini noi.

Se ridică întrebarea dacă, adoptând estetica adorniană, ar mai exista artă într-o societate perfectă. S-ar părea că, dacă toate operele de artă conțin un germene negativ, în societatea ideală nu ar mai fi nimic de negat. Cu toate acestea, considerăm că

³⁸ G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 211.

³⁹ T. Adorno, *Teoria estetică*, p. 20.

⁴⁰ M. Horkheimer și T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 180.

⁴¹ H. R. Jaus, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Ed. Univers, București, 1983, p. 66. De asemenea, menționează Jaus, „Adorno ajunge să ignore procesul dialogic dintre operă, public și autor” (*Ibidem*, p. 67).

fenomenul artistic este mult mai vast în ramificațiile sale, operele de artă având posibilitatea de a fi cu adevărat afirmative. Singura societate în care arta nu mai poate exista este cea în care nu mai există nici artiști și nici contemplatori, o societate crepusculară, care anulează pornirile estetice și, așa cum remarcă și Adorno, „într-o societate care-i dezobișnuiește pe oameni să gândească dincolo de orizontul lor imediat, tot ceea ce depășește reproducerea vieții lor, și fără de care li se spune că nu se pot descurca, este superfluu”⁴². O astfel de societate ar fi cea totală, care tinde să fie anti-umană și anti-estetică, în care produsele culturale, chiar și atunci când pretind a fi subversive, nu fac decât să certifice ideologiile industriei culturale.

La aceste constatări se adaugă faptul că, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, arta avangardistă și-a diminuat efervescența și, după cum remarcă M. Călinescu, „retorica sa ofensivă, jignitoare, a ajuns să fie privită drept pur și simplu amuzantă, iar strigătele ei apocaliptice s-au transformat în clișee confortabile și inofensive”⁴³. Părea triumful industriei culturale. *Woodstock*, *blockbustere* și *bestseller*-uri acaparau atenția publicului în timp ce filosofii decretau sfârșitul artei.

Cu toate acestea, noua artă este resorbită într-un mod inedit în industria culturală, ducând mai departe atât critica socială, cât și dimensiunea non-conformistă a avangardei. Un exemplu îl constituie lucrările lui Roy Lichtenstein, precum *Mr. Bellamy* (1961) sau *M-Maybe* (1965), care revalorifică estetic imageria din spatele benzilor desenate, produse care aparțineau tocmai industriei culturale. Inspirându-se din acest tip de ilustrații comerciale, Lichtenstein recrează într-un stil similar, în ulei pe pânză, portrete *glamour*, astfel încât imaginea este însoțită de un text lacunar și intrigant care reflectă gândurile personajului, lăsându-l pe spectator să se întrebe cum ar putea continua firul poveștii întrezărit între cele câteva cuvinte și imagine.

Andy Warhol se inspiră, de asemenea, din industria culturală, reciclând produsele acestei industrii și subminând tocmai ideile de reproducere și autenticitate. De pildă, în opera *Marilyn Diptych* (1962), autorul imprimă, în partea stângă, 25 de imagini identice, puternic colorate, ale lui Marilyn Monroe și, pe partea dreaptă, aceleași imagini, tot de 25 de ori, însă în nuanțe monocrome, din ce în ce mai șterse, sugerând contrastul dintre cultul celebrității și moartea abruptă. Ceea ce Benjamin reproșă reproducerii operei de artă, lipsa aurei, prin faptul că „chiar și celei mai perfecte reproduceri îi lipsește ceva: acel acum și aici al operei de artă – unicitatea prezenței sale în locul în care se află”⁴⁴, este valorificat într-un mod inedit în operele de artă avangardiste și apoi în pop-art. Mai mult, o situație des întâlnită în cadrul mișcării Dada a fost pierderea originalului și cunoașterea operei tocmai prin reproducere (*Fântana* lui Duchamp, de pildă, sau chiar *Cadoul* sus-amintit). În acest mod, fără a impune un program anume, pot fi create opere de artă care să se ridice împotriva apatiei mentale cultivate de industria culturală. Mai este însă relevantă astăzi o astfel de funcție socială?

⁴² T. Adorno, *Teoria estetică*, p. 346.

⁴³ M. Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995, p. 108.

⁴⁴ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 120.

3. FENOMENUL ARTISTIC CONTEMPORAN

Dacă avangarda dorea să schimbe mentalități, o parte din operele actuale doresc să schimbe realități sociale. Privind către fenomenul artistic contemporan, observăm că se caută ieșirea din indiferență nu prin ofensarea și violentarea spectatorului, specifică avangardelor, ci prin conștientizarea problemelor sociale, aduse înaintea publicului printr-o revalorificare a conceptului de mimesis, prin care arta apare în noi moduri, ca reflexie a interiorității umane și, în același timp, ca oglindă critică a societății.

O parte din motivele acestei glisări dinspre critica societății către dorința de a îmbunătăți situațiile sociale prin acțiuni concrete se datorează și apariției fotografiei de presă, favorizată de acea epocă a reproducerii mecanice, față de care numeroși teoreticieni s-au arătat atât de precauți. Un exemplu elocvent îl constituie fotografia *Mamă emigrantă*, realizată în anul 1936, de către Dorothea Lange, care reprezintă o femeie adultă, însoțită de cei doi copii care se sprijină pe umerii săi, ascunzându-și fețele, și de un al treilea, care doarme în brațele sale, ea însăși fiind îngândurată, îmbrăcată în haine zdrențuite, dar emanând totuși o atitudine stoică. Astfel de imagini devin simboluri pentru anumite probleme sociale, în cazul respectiv pentru efectele devastatoare ale unei crize economice. Alte probleme sunt atacate în mod direct, de pildă în expoziția *Intangibili* (Erik Ravelo, 2014), care semnalează pericolele la care sunt expuși copiii în diferite societăți contemporane. Există și alte moduri, nu atât de directe, prin care elementul social se regăsește în opera de artă. De exemplu, se pot evidenția instalațiile anamorfice ale lui Felice Varini, care introduc dimensiuni străine în matricea lumii noastre; arta umbrelor, în care oamenii devin prelungiri imateriale ale existenței înseriate sau acei ochi reprezentați hiper-realist, care indică dorința de a cuceri în mod absolut corporalitatea și, odată cu aceasta, interiorul uman, ca și cum contemplatorul ar dobândi abilitatea de a plonja de pe marginea retinei direct în suflet.

Orbirea se reîntoarce obsesiv ca temă printre operele de artă. Literatura contemporană abundă în astfel de exemple și am putea, bunăoară, evidenția romanul lui José Saramago, *Eseu despre orbire* (1995), care constituie o metaforă pentru fragilitatea societății umane. De asemenea, romanul lui Ernesto Sabato, *Despre eroi și morminte* (1961), captivează prin viziunea suprarealistă asupra unor motive precum tenebrele, societatea decrepită, obsesiile și visele absconse, reunite sub tema orbirii: „Am văzut păsările uriașe plutind încet deasupra capului meu. Am văzut-o pe una dintre ele coborând, luând-o, gigantică și aproape de mine, spre apus, apoi întorcându-se [...]. Avea ciocul ascuțit ca un pumnal, expresia abstractă cum o au orbii, pentru că nu avea ochi: îi puteam vedea orbitele goale. Părea o divinitate antică în clipa de dinaintea sacrificiului. Am simțit cum ciocul ei îmi intra în ochiul stâng și, pentru o clipă, rezistența elastică a pupilei”⁴⁵. Orbirea socială, exteriorizată și exorcizată în opera de artă, indică, pe de o parte, că artiștii

⁴⁵ E. Sabato, *Despre eroi și morminte*, Ed. Univers, 1973, p. 320.

au libertatea și posibilitatea de a sesiza și exprima această problemă, iar, pe de altă parte, că receptorii o pot conștientiza și, prin aceasta, ei înșiși se vindecă, pe jumătate, de propria lor „orbire”, într-un mod similar cu cel remarcat de Hegel, prin care „omul, desfăcut din nemijlocita prinsoare a unui sentiment, devine conștient de acesta ca de ceva ce-i este exterior și față de care el trebuie acum să se comporte în mod ideal”⁴⁶.

În unele cazuri, după cum au arătat exemplele alese, „secretul supraestetic” al artei contemporane încorporează acel *fait social*, conferind continuitate pe plan social avangardelor secolului al XX-lea. Cu toate acestea, „secretul” riscă să se contamineze cu virusul ideologic: îmbrăcând haine revoluționare, tocmai ideologia este cea care se poate instala duplicitar în mințile neavizate ale contemplatorilor. Acest risc a fost anticipat de Adorno: „A recunoaște că filmele nu fac decât să răspândească ideologii reprezintă deja o ideologie răspândită. Ea este manipulată, din punct de vedere administrativ, de distincția rigidă stabilită între reveriile sintetice pe de o parte, vehicule ale evaziunii din cotidian, *escape*-uri, și, pe de altă parte, produsele de bună intenție, ce îndeamnă la un comportament social corect, cu mesaj, *conveying a message*”⁴⁷. Actualitatea ideilor lui Adorno se evidențiază prin distincția netă dintre produse culturale destinate exclusiv escapismului și produse culturale care trebuie neapărat să aibă un mesaj social. Principiul oricărei plăsmui artistice nu poate însă consta în *efectul* pe care creația realizată ar trebui să-l aibă asupra spectatorilor și, cu atât mai puțin, în conduita și deprinderile pe care spectatorii ar trebui să și le însușească în urma receptării operei.

Există totuși o condiționare la care ne raliem. Nu a actului creator, ci, așa cum formulează Hartmann, a valorii estetice *prin* valoarea morală: „Tensiunea cu adevărat dramatică nu poate fi în genere resimțită decât de cel care «stă de partea cea dreaptă», în sentimentul valoric moral; care deci simte «cu» personajul, viteaz și generos, totodată «împotriva» celui invidios și perfid”⁴⁸. Este demn de reținut faptul că semnalele de alarmă care răzbat prin intermediul operei de artă nu pot fi sesizate decât de contemplatorul care are o conștiință morală. O operă de artă nu trebuie și nici nu poate să fie creată cu scopul concret de a avea un anumit mesaj, însă prin intermediul modelelor pe care le oferă, prin situațiile care apar în lumea operei, circumscriind tensiunile și concilierile care străbat din planul din spate, prin întregul său „secret supraestetic” se reliefează adevărata putere socială a operei de artă. Și dacă doar cel care „se află de partea dreaptă” poate să sesizeze aceste aspecte din cadrul operei, tot așa, cel care se află în sentimente valorice atât morale, cât și estetice, este și cel care decide în cele din urmă dacă ceea ce se înfățișează înaintea sa este o operă autentică sau dacă nu cumva este un produs care doar mimează valoarea estetică, confecționat nu pentru a avea cu adevărat o astfel de valoare, ci pentru a difuza ideologii.

⁴⁶ G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁷ T.W. Adorno, *Minima moralia...*, p. 217.

⁴⁸ N. Hartmann, *op. cit.*, p. 387.

Adorno aduce în prim-plan o nevoie reală de gândire critică și de evitare a capcanelor pseudo-estetice pe care le întinde industria culturală. Aceste nevoi sunt în continuare actuale și, de asemenea, o parte din arta contemporană, pe urmele avangardei, luptă împotriva stereotipiei, nepăsării sociale, apatiei intelectuale, însă orice misiune a artei riscă la un moment dat să aibă un efect coroziv tocmai asupra artei înseși. Considerăm că arta adevărată nu face concesii și doar gândirea liberă, care are dreptul să creeze fără niciun fel de constrângeri, în care doar valoarea estetică legitimează orice creație artistică autentică, este calea prin care arta poate contracara „totala orbire socială”.

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Reflecții dintr-o viață mutilată*, Editura Univers, București, 1999, trad. A. Corbea; *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Gesammelte Schriften Band 4, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003;
- Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966;
- Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Ullstein GmbH, Frankfurt am Main, 1974;
- Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, trad. A. Corbea, G. H. Decuble, C. Eșianu; *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften Band 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970;
- Benjamin, Walter, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, în *Iluminări*, Editura Univers, București, 2000, trad. C. Pleșu;
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, trad. T. Pătrulescu, R. Țurcanu;
- Dachy, Marc, *Dada. Revolta artei*, Editura Univers, București, 2007, trad. I. Antoniu;
- Dante Alighieri, *La divina commedia: Inferno*, Editura G. Barbera, Firenze, 1877;
- Greenberg, Clement, „Avant-Garde and Kitsch” în *Partisan Review*, Vol. 6, No. 5, 1939, pp. 34–49;
- Hartmann, Nicolai, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974, trad. de C. Floru, cu un studiu introductiv de A. Boboc; *Ästhetik*, Walter De Gruyter & Co, Berlin, 1966;
- Heidegger, Martin, „Platons Lehre von der Wahrheit”, în *Gesamtausgabe Band 9*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1976;
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, trad. D. D. Roșca;
- Horkheimer, Max și Adorno, Theodor W., *Dialectica luminilor: fragmente filosofice*, Editura Polirom, Iași, 2012, trad. A. Corbea; *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006;
- Horkheimer, Max, „Art and Mass Culture”, în *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. IX, 1941, pp. 290–305;
- Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers, București, 1983, trad. A. Corbea;
- Julius, Anthony, *Transgresiuni. Ofensele artei*, Editura Vellant, București, 2008, trad. T. Siperco;
- Sabato, Ernesto, *Despre eroi și morminte*, Editura Univers, 1973, trad. A. Covaci;
- Vianu, Tudor, *Arta și frumosul: din problemele constituției și relației lor*, Editura Societatea română de filosofie, București, 1931;
- Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*, Editura Univers, București, 1978, trad. E. Deutsch.