

CYBER-CRITICUL ȘI OMUL COMPLET ÎN ESTETICA RECEPTĂRII LA VICTOR ERNEST MAȘEK

SILVIA GIURGIU

Cyber-critic and Complete Human Being in Victor Ernest Mašek's Reception Aesthetics. Victor Ernest Mašek's theoretical work on reception theory is conducted in two apparently clashing paths. Firstly, in *Art and Math*, he pleads for cyber aesthetics. He describes a critical mechanism (the automatic critic) which is knowledgeable about the inner code of a literary work and could decide whether a certain aesthetic object matches it or not (whether the work has a real value). Mašek believes it is wrong to compare the object of art with the critic's (subjective) representation of the artist's code or program. Therefore, the human factor may be noxious for the judgment of taste. On the other hand, in most of his other works, Mašek eulogizes the participative reading and believes that aesthetic pleasure is inaccessible to the professional reader who is guilty of focusing or narrowing his attention on certain aspects of the object of art. He bears the capitalist guilt of division of labor, which is in the end such an alienating division. The two directions were usually developed by two different groups of theoreticians, and thanks to their respective specializations, they didn't observe the contradiction. Mašek instead is the theorist who recovers an important tension otherwise diluted into the network of specializations. The solution suggested by his late works places him close to contemporary Marxist aesthetics.

Keywords: math aesthetics, reception theory, criticism, paraart, Marxism, Victor Ernest Mašek.

Potențialul anticipator al utopiilor (teoretice sau literare) poate fi uneori destul de limitat. Dacă în prezent vom identifica în jurul nostru obiecte care să nu fi avut nicio reverie utopică la origine, sfidând parcă limitele imaginației noastre, proiectul (utopic al) criticii cibernetice nu și-a găsit realizarea și nu pare a deveni fezabil cel puțin în următoarele etape, previzibile, ale științei literaturii.

Un promotor mai puțin cunoscut al criticului cibernetic a fost și esteticianul român Victor Ernest Mašek. Spre deosebire de alte nume consacrate care sunt asociate imediat cu această zonă mai tehnică a esteticii (Solomon Marcus, cu poetica și lingvistica matematică este un asemenea exemplu celebru), cazul lui Mašek este unul atipic, unul care suscită întrebări și forțează formularea unor răspunsuri, fie ele și parțiale. Astfel, pentru esteticianul nostru, episodul studiilor de estetică cibernetică/matematică pare a fi, dintr-un anumit punct de vedere, unul izolat, neconectat la sistemul estetic pe model umanist, pe care îl consolidează pe parcursul a nu mai puțin de patru volume și multe alte studii. Dacă însă încercăm să reconstituim un ansamblu unitar al unei gândiri estetice altfel suficient de încheiate, ne vom confrunta cu o inadvertență aparent insolubilă în interiorul textelor.

Aducând așadar în discuție un personaj teoretic (un personaj al unei ficțiuni științifice) cum este criticul cibernetic, acest studiu de estetica receptării devine implicit un demers de istorie culturală. Astfel, obiectul analizei („cyber-criticul”) este definit încă din început ca unul care își conține incipientă propria dispariție, sau unul care are drept trăsătură definitorie imposibilitatea de a se realiza în concret. Este un obiect *meinongian* căruia nu îi lipsește doar întâmplător caracteristica de „existent” (la un moment dat, în anumite circumstanțe), ci chiar unul care are drept trăsătură nucleară non existența, nonrealizarea. Acest aspect devenit vizibil prin prisma prezentului va deveni important în chiar punctul originar al ideii, în constituirea conceptului. Pentru moment, ne ajută să fixăm cu oarecare acuratețe aria de manifestare a imaginii pe care o avem în vedere (cyber-criticul). Este vorba deci despre o ficțiune teoretică a esteticii formaliste, ficțiune care a atins apogeul în anii '60, cu reverberații până la sfârșitul secolului al XX-lea.

O teorie a criticii cibernetice, cu infrastructura formalistă aferentă, are importante puncte de contact cu două locuri teoretice pe care este obligată să le viziteze în tentativele ei de a se justifica. În primul rând, orice proiect cibernetic, derulat în zona hermeneuticii literare și a criticii de artă, este derivat dintr-o *poetică cibernetică*. Uneori, respectiva poetică nu este decât un pas intermediar, un exercițiu care trebuie parcurs pentru stabilirea algoritmului (hermeneutic) propriu. Alteori, critica cibernetică se definește ca fiind complementară unei estetici tehnicizate. În ambele cazuri, regula generală ar fi aceea că teoria receptării nu este decât o oglindire, o dublare a unei poetici preexistente.

Al doilea reper teoretic, pe care estetica cibernetică îl actualizează inevitabil (deși, de data aceasta, în mod negativ), este cel al unei *teorii empatice a receptării*. Hermeneutica automată (cibernetică) este atât precedată, cât și urmată de ipostazele alternative ale lecturii participative. Ea devine astfel un argument împotriva arbitrariului unei receptări pentru care emotivitatea era criteriu estetic. Dar, pe de cealaltă parte, sterilitatea indusă astfel (tehnic) în comunicarea culturală va fi respinsă în numele fondului uman căruia îi este destinată, în cele din urmă, literatura (arta). Ideea pare a fi reflectată în cel de-al doilea termen al titlului prezentului studiu, și anume în sintagma „omul complet”, deși, după cum vom remarca mai încolo, suprapunerea conceptuală (dintre „estetica empatică” și „omul complet”) este doar parțială.

După cum se poate bănuși, există o tensiune aparent imposibil de aplanat între cele două modele extreme ale esteticii receptării. Teoreticienii care se regăsesc pe terenul acestei tensiuni nu întârzie să indice, de obicei explicit, la care dintre cei doi poli aderă în mod principial, chiar dacă uneori sunt dispuși să recunoască anumite valori și în contul esteticii alternative. Acesta este, de exemplu, cazul lui Adrian Marino, al cărui articol *Cibernetică și critică literară*, apărut în revista „Contemporanul”¹, este doar un *addendum* oarecum exotic la o estetică în mod fundamental organicistă. Pentru Marino, criticul literar, care poate fi asistat de

¹ „Contemporanul”, nr. 17, 1966.

calculator pentru a evita pericolul judecăților subiective, este desigur compatibil cu dezideratul unei literaturi austere, care exclude subiectivismul și impresia de moment, dar nu și subiectivitatea, adică exprimarea pertinentă de sine (obligatoriu dialogică), într-un anumit cadru cultural. Or, o hermeneutică computațională la care teoreticianul nostru visează pentru un moment nu s-ar opri la primul obiectiv, cel dezirabil. Atingând și celălalt nivel, ar bara orice act cultural, fiindcă filosofia culturii (și implicit critica literară) este tot o formă de expresie, complementară literaturii, dar aparținând în fapt aceleiași familii de acte. În acest sens, critica cibernetică, devenită element prostetic într-un ansamblu viu, preluând funcțiile vitale ale acestuia, ajunge să-l anihileze în loc să-l eficientizeze. Deși îl regăsim cochetând cu ideea unei critici cibernetice, Adrian Marino exclude din principiu ideea unei culturi autarhice la care utilizarea criticii automate ar fi condus în mod inevitabil.

Pericolul este ilustrat în mod mai sugestiv și mai dramatic de Ovid S. Crohmălniceanu într-o scurtă povestire SF² în care literatura (de-acum automatizată) ajunge un sistem închis, un univers paralel celui uman, populată de autori cibernetici care scriu exclusiv pentru criticii cibernetici, singurii în măsură să răspundă în mod favorabil ambelor imperative ale esteticii receptării: atât la imperativul exhaustivității (cititorul perfect și insomnia sa la fel de perfectă), cât și la imperativul obiectivității.

Tot dintr-o secvență literară voi împrumuta și următorul exemplu, menit să illustreze cazul în care autorul operează în manieră dialectică, opunând în mod direct cele două formule hermeneutice. Iar aici am în vedere cunoscutul roman al lui Italo Calvino, *Dacă într-o noapte de iarnă un cititor*. Nu cred că aș putea începe o discuție pe tema esteticii informaționale fără a o invoca pe Lotaria, sora cititoarei din cunoscutul roman al lui Italo Calvino. Lotaria, acea pseudocititoare profesionistă, care poate să recunoască „principiile generale și problemele globale” din analiza fragmentelor, această Lotaria era, după cum bine știm, posesoarea unei mașini de citit/de interpretat. Programul de bază al mașinii era unul statistic (se calcula frecvența cuvintelor), iar Lotaria era pe deplin convinsă de eficiența sa. Cel puțin dintr-un anumit punct de vedere, o oarecare eficiență pare să fi avut: personajul romancier (pe care Lotaria ajunge să îl „viziteze”) începe să-și asume programul și să scrie ținând cont de codul mașinii. Chiar dacă nu ajunge să folosească acest program statistic pentru a spune ceea ce intenționa să spună, îl folosește totuși pentru a evita constituirea mesajului pe care nu intenționa să îl formuleze (sau, mai bine zis, pe care intenționa să nu îl formuleze). El înțelege cum decurge generarea automată de semnificație (în maniera Lotariei) și am putea spune că ajunge, chiar împotriva voinței sale, să colaboreze cu mașina de interpretat. Visând la cititori precum Ludmila, ajunge să scrie pentru cititori ca Lotaria, pentru simplul motiv că așteptările lor sunt mai riguros formulate. Să ne reamintim între altele că Italo Calvino era un „oulipian”, iar romanul în cauză este un exemplu de literatură scrisă

² Ov. S. Crohmălniceanu, *Un capitol de istorie literară*, în *O antologie a literaturii de anticipație românești*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983, pp. 113–116.

prin constrângere – printr-un set de reguli, cibernetice sau nu. Se configurează aici un cerc receptare–creație pe care îl vom regăsi și în estetica lui Mașek.

Desigur că peisajul teoretic schițat mai sus poate fi completat cu o arie destul de vastă de partizani ai uneia dintre cele două soluții hermeneutice, în detrimentul celeilalte. Dacă exemplele invocate anterior sunt din tabăra adeptilor soluției empatice, ai hermeneuticii participative (cu simpatii și curiozități de moment pentru poziția adversarilor), aceasta nu înseamnă că teza privind hermeneutica informațională ar duce lipsă de reprezentanți. După formula stabilită anterior, acești reprezentanți ar fi de căutat în special în rândul promotorilor unei poetici informaționale, printre ei numărându-se Max Bense, Abraham Moles, Solomon Marcus și alții.

În ceea ce-l privește pe Abraham Moles, de exemplu, la o primă privire s-ar părea că volumul *Artă și ordinator* reflectă doar o latură a personalității sale, dezvoltată oarecum independent de filosofia culturii, dar mai ales independent de rolul de teoretician al kitschului pe care și l-a asumat. Însă, departe de a se opune, principiile de bază ale acestor preocupări destul de diversificate se completează reciproc și consolidează o concepție estetică unitară, ale cărei consecințe sunt, pe de o parte, estetica informațională și, pe de altă parte, critica culturii de masă. Pentru a realiza această convergență necesară, Moles nu pune semnul egalității (așa cum vor face o parte dintre contemporanii lui) între producția serială și arta de consum, între estetica informațională și cultura de masă. Cât este de legitimă această inegalitate pe care Moles și-o asumă, vom avea ocazia să analizăm puțin mai încolo. Egalitatea cu care Abraham Moles preferă să opereze în schimb, are drept termen *atitudinea non-kitsch* de raportare la obiecte și respectiv *arta ordinatoarelor*. Iar prin atitudinea non-kitsch, Moles se referă mai ales la modul ascetic și la modul funcționalist, ambele compatibile cu o artă numerică, a computerelor.

Deci, oricât de diversificată ar fi aria tematică pe care un teoretician (estetician) o abordează, toate soluțiile pe care le formulează decurg, în ultimă instanță, din aceeași concepție generală care poate fi citită în spatele oricărei replici. Excepția evidentă ar constitui-o acele cazuri în care se produce o cotitură fundamentală în gândirea unui anumit autor, cotitură asumată ca atare (celebrul exemplu al celor doi Wittgenstein). Dar chiar și în acest caz (sau poate mai ales în astfel de cazuri) conexiunea, unitatea fundamentală a gândirii în act, poate și trebuie să fie recunoscută, fiind vorba însă despre o gândire care se desfășoară dialectic, iar nu concentric. Toate acestea nu sunt, la urma urmelor, decât truisme, însă uneori devine necesar să apelăm la astfel de locuri comune pentru a putea pune în scenă, cum se cuvine, întâlnirea cu excepția.

Așa cum anunță titlul lucrării, excepția pe care doresc să o aduc în discuție în acest context este oferită de esteticianul român Victor Ernest Mașek. În anii '60–'70, una dintre cele mai bine reprezentate forme de interdisciplinaritate propunea investigarea unui câmp comun între artă și matematică (în special sub forma matematicii aplicate, cibernetica). Moles, Solomon Marcus, Bense sunt doar o parte dintre numele reprezentative pentru acest tip de cercetare, nume pe care Mașek le citează în momentul în care schițează un parcurs istoric al disciplinei în

care a ales să se specializeze (teza de doctorat a lui Mașek, publicată în volum sub titlul de *Artă și matematică*, este o incursiune în acest domeniu al esteticii cibernetice). Lucrarea a fost publicată în 1972, într-un anumit context istoric. Fiind oarecum o pledoarie în favoarea tehnicii (a științificității), probabil că a fost citită ca o declarație de adeziune la un anumit sistem de valori socio-culturale (alias marxismul).

După cum spuneam, la o primă privire, opera esteticianului Mașek pare una scindată. Faptul acesta poate fi sesizat încă din anul 1972, anul debutului în volum, cu *Artă și matematică*. Câteva luni mai târziu, același Mașek publică *Mărturia artei*, volum care propune un program estetic aparent complet opus celui din lucrarea anterioară. Pe scurt, în *Artă și matematică* se discutau mijloacele unei arte cibernetice, în care artistul să poată fi asistat (ajutat) de computer. Aici sunt analizate opere plastice generate printr-un program grafic și autopoeme create de calculator, insistându-se pe „dovezile statistice” privind dificultatea diferențierii dintre produsul estetic uman și cel informațional. Perspectiva este însă reechilibrată cu ajutorul unor considerații absolut necesare în legătură cu imposibila originalitate a computerului care nu poate decât să execute un program estetic „instalat”. El poate sluji doar la realizarea de lucrări epigonice, eventual completând opera „rămasă necreată”, „incompletă” a unui anumit artist, compensând vicisitudinile istorice, biografice ș.a.³ Mașek insistă că artistul adevărat nu poate fi concurat sau înlocuit de computerul care ar produce doar paraartă (însă, completează el, și paraarta joacă un rol important în existența noastră). Dacă această zonă a argumentației din *Artă și matematică* nu pare a propune o perspectivă teoretică radicală, nu la fel stau lucrurile când argumentarea ajunge la celălalt pol al relației estetice, și anume la receptor. Aplicațiile cibernetice destinate receptorilor, deși nu cu mult mai spectaculoase decât cele proiectate pentru uzul artiștilor, beneficiază de un argument aparent infailibil: dezideratul obiectivității. În această opinie, Mașek se întâlnește cu Adrian Marino care, în articolul citat, saluta amestecul informaticii în actul critic, printre efectele benefice numărându-se și „o nuanțare și o motivare mai vădită a verdictului”.

Iată cum funcționează, potrivit lui Mașek, un program de critică cibernetică:

„În cazul «criticului automat» pornim de la următoarea premisă: dacă noțiunea de «artă» are într-adevăr vreo semnificație socială, atunci este aceea că trebuie să considerăm «frumoase» toate acele opere care au fost celebrate de public prin păstrarea lor în muzee. Așadar, orice muzeu de bună calitate conține implicit un program de critică automată, tot atât de larg și eficace ca și criteriile ce au stat la baza alcătuirii sale. Programul, inclusiv criteriile estetice de apreciere pe baza cărui va selecta computerul, este alcătuit, așadar, prin «consensul unanim» al omenirii. «Creierul» său va fi format

³ Însă ce înseamnă, la urma urmelor, termenul de „operă completă” (a unui anumit autor)? Mașek o definește ca fiind suma tuturor creațiilor pe care artistul/scriitorul le-ar fi realizat dacă ar fi funcționat în vid, ca perpetuum mobile. La modul ideal, nici biologia (boala, oboseala), nici istoria nu ar trebui să interfereze cu procesul de creație, pentru a nu periclita acea operă completă. Lăsând la o parte faptul că, în opinia mea, incompletitudinea (unei creații) este în fond o completitudine (a unei expresii, a unei semnificații, a unei narațiuni despre creație), mă voi mărgini la a observa că o asemenea viziune despre creație și auctorialitate contravine în primul rând tezelor esteticii marxiste.

prin contactul permanent cu aceste *opere-etalon*. Trebuie doar să examinăm abstract, printr-o analiză sistematică, stilul și regulile de structurare ale operelor de artă existente. Apoi vom înmagazina în memoria calculatorului aceste noi reguli descoperite, sub forma unei serii de programe, corespunzătoare unui anumit număr de cazuri. După adăugarea unei părți sintetice, semnele vor fi introduse într-un repertoriu de unde vor fi selectate pe baza diferitelor reguli obținute prin analiza anterioară. Partea sintetică remarcă, așadar, la fiecare semn succesiv dacă el corespunde sau nu regulilor. Când răspunsul este «da», se trece la treapta următoare; când decizia este «nu», semnul corespunzător va fi respins și se va alege altul. [...] În felul acesta, un computer poate realiza toate variațiile posibile ale unei teme deja existente. Pe baza acestor «dublete» – dintre care unele pot fi mai reușite decât opera originală care le-a stat la bază –, computerul poate face diverse comparații, stabilind dacă un pictor sau un compozitor se apropie sau nu de propriul lui ideal. Că astfel obiectivitatea și eficacitatea actului critic ar avea numai de câștigat, este evident. *Dacă până acum opera respectivă era confruntată doar cu reprezentarea personală a criticului despre ea, în postura sa de creator ipotetic al ei, acestuia din urmă i se oferă acum prilejul confruntării ei cu imaginea ei perfectă, virtuală.* (s.m. S.G.) În funcție de gradul de apropiere sau de depărtare a operei de la propria sa normă internă, ideală, criticul va putea enunța o judecată de valoare cu totul obiectivă de astă dată, adică ținând cont de criteriile intrinseci ale operei.

Și într-un caz și în altul, rolul omului – atât în ipostaza sa de estetician, căutând să descifreze și să sintetizeze criteriile frumosului, cât și cea a criticului de artă, *ajutat* numai în decizii de computer – rămâne hotărâtor. Este vorba deci de perfecționarea și obiectivarea unor *metode* de analiză, nu însă și de «mașinizarea capodoperelor» sau «neodogmatism cibernetic», cum s-au și grăbit să le eticheteze, speriați de concurență, unii critici. Concurența va exista. Ea nu va înlătura însă *criticul*, ci impostura, subiectivismul, impresionismul și relativismul din actul critic. Ceea ce nu poate fi decât salutar.”⁴

Toate acestea sunt așadar susținute în primul volum al anului 1972. După cum am precizat deja, în același an, Mașek publică o a doua carte. În *Mărturia artei*, el face figura unui autor care îmbrățișează concepții radical diferite de cele ale adeptului criticii cibernetice. Fără a mai aborda (nici pro, nici contra) problema esteticii informatice, în acest al doilea volum, Mașek argumentează în favoarea unei cunoașteri esențiale care poate surveni prin prisma experienței estetice, o experiență profund umană. Descriind rolul artei în viața omului, tonul devine de-a dreptul heideggerian. Receptorul nu mai are, de data aceasta, nimic din mecanismul cognitiv care poate să discearnă valoarea de nonvaloare. S-ar putea totuși identifica o nuanță să-i spunem (auto)polemică, o distanțare vădită de poziția susținută în volumul precedent, iar aici am în vedere în special afirmația că, raportată la cunoaștere, arta nu trebuie să devină un scop, un obiect al cunoașterii, ci un simplu instrument în vederea înțelegerii unui adevăr care o transcende și care nu ar putea fi comunicat altfel.

Este evident că cele două puncte de vedere au apărut ca fiind incompatibile. Ambele au însă certe ecouri în unele lucrări ulterioare, cum ar fi *Arta de a fi spectator* (1986) și *Arta – o ipostază a libertății* (1977). Dacă nu ar fi fost aceste lucrări, ne-ar fi fost relativ ușor să conchidem că asemenea pendulări teoretice nu demonstrează decât inconsecvența gândirii autorului, neputându-se adopta scenariul

⁴ Victor Ernest Mașek, *Artă și matematică*, pp. 196–198.

„evoluției” în asemenea cadre temporale înguste. Însă cele două opinii nu ilustrează un spirit contradictoriu. În lumina lucrărilor ulterioare, dar și prin prisma fundamentelor din care decurg tezele divergente, în ceea ce-l privește pe Mașek, această „inconsecvență” nu probează decât fidelitatea față de un sistem asumat cu tot cu inconsistențele lui⁵. Desigur, am în vedere marxismul, în general, și estetica marxistă, în particular.

Omul nou propovăduit de marxism ar fi înlocuit monstrul uman produs de specializare/de diviziunea muncii). El ar fi o ființă completă, fiindcă și-ar umple toate valențele, și-ar valorifica toate potențialitățile. O asemenea constituție sau filosofie de viață are desigur consecințe importante și în ceea ce privește estetica receptării. Lukacs le expunea în termenii „mediului omogen” al experienței estetice sau în termenii „omului integrat” în relația artistică⁶. Mașek și le asumă, realizând un fel de ghid practic pentru educația receptării. În *Arta de a fi spectator*, el aplică recomandarea nondiviziunii și a nespecializării și conchide că decuparea selectivă și analiza minuțioasă a operei de artă (deci, critica, inclusiv sau mai ales cea... automantă) este o garanție pentru eșecul experienței estetice. O asemenea pseudo-receptare ar fi în fapt similară cu observația de tip științific sau cu experiența muncii, cazuri în care focalizarea asupra unui segment al realității este absolut necesară. Pentru a recepta cu adevărat arta, cititorul sau spectatorul trebuie să aibă intuiția sau conștiința întregului, depășind stadiul percepției fragmentare, refuzând segmentul în numele ansamblului. Experiența estetică veritabilă nu ar fi accesibilă așadar decât celor care beneficiază de o perspectivă completă, intuitivă, omului complet care își poate descoperi simțiri ce îl ajută la înțelegerea instantanee a artei. Sau a adevărului pe care arta îl transmite. S-ar zice că nici Mașek n-ar fi agreat-o pe Lotaria. Atunci cum rămâne cu episodul cibernetic din estetica sa?

Oricât ar fi de paradoxal, și acesta decurge din același set de axiome, este deci o consecință a programului marxist. Perfecționarea uneltelor pentru a ușura munca și pentru a asigura cât mai mult timp la dispoziția omului, timp în care să-și poată dezvolta laturi nevalorificate, pentru a se completa ca ființă. Poate că problema a început odată cu înregistrarea ocupației de „critic” în nomenclatorul de meserii, desemnând o activitate între altele, una care să poată fi eficientizată. Criticii, spunea Mașek în prima lucrare, nu vor fi înlocuiți de calculator, ci doar asistați de calculator în emiterea unor opinii, în formularea judecăților de valoare. Receptorul nespecialist are nevoie de toate acestea, ca ghid în propria experiență estetică. Însă criticul rămâne privat de experiența estetică, incapabil de a-și realiza completitudinea. Să fie într-adevăr și aceasta o meserie la fel de alienantă ca orice profesiune capitalistă? Iar dacă e astfel, cum poate atunci să devină exemplu sau model pentru experiența profund umană a cititorului/spectatorului nespecialist pentru care arta deține un rol atât de important (în autocunoaștere și în înțelegerea universului)?

⁵ Folosesc termenul de „inconsistență” în sensul fixat de Godel, care demonstrează că orice sistem axiomatic își conține propria negație.

⁶ Lukacs, Gyorgy, *Estetica*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1972.

Spuneam anterior că din fericire, critica cibernetică este completată, în cazul lui Mašek, de o poetică cibernetică. Unul și același program artistic (cibernetic) poate să producă o serie de opere (ce-i drept epigonice), corespunzătoare formulei/ideii estetice selectate/impuse, dar tot el, comparând instanțierile artistice cu modelul ideal, este în măsură să decidă valoarea sau lipsa de valoare a operei. Nu cred, desigur, că lucrurile ar putea sta vreodată așa, că la aceasta se reduce judecata de gust. Constat totuși că un asemenea scenariu conține o idee ceva mai optimistă: receptorul este obligatoriu, inițial, un creator. Iar aici mă gândesc la re-crearea textului în procesul lecturii, la colaborarea con-creativă dintre autor și cititor. Dacă încercăm să căutăm o completitudine inerentă actului critic, aceasta ar putea fi o pistă potrivită. Fără a fi captat de o totalitate mundană (așa cum ar fi în cazul ceilorlalți receptori), criticul va fi orientat către o altă totalitate, care este cea a operelor pe care le poate re-crea, posedând codul, cunoscând programul, prin receptare. În cazul în care completitudinea se obține prin activarea unor valențe, aceste texte „scriptibile”⁷ sunt tot atâtea valențe pe care cyber-criticul le poate oricând activa.

În *Artă și matematică* nu regăsim decât argumente de natură teoretică în favoarea unui proiect pentru o hermeneutică cibernetică. Autorul nu construiește niciun program concret, nu scrie efectiv niciun cod care ar putea fi pus în aplicare pentru producerea judecăților de valoare într-o anumită zonă a artei. În schimb, studiul abundă în prezentarea programelor de creație capabile să genereze artă cibernetică, insistându-se, cum am mai precizat, asupra dificultăților discernerii între autorul-uman și autorul-mașină. Probabil ar fi fost de dorit prezentarea, cu titlu de exemplu, a unor categorii estetice pe care mașina de interpretat (criticul automat) să le aplice cu succes în acea selecție binară a valorii descrisă de Mašek. Sau, mai exact spus (era de dorit), enumerarea câtorva principii absolute, ca act de constituire a aceluși muzeu imaginar, pornind de la premisa că un act constitutiv nu poate să conțină atât o teză, cât și negarea acesteia, excluzând deci dialogul culturilor sau recurgând la teze de o asemenea generalitate, încât să devină indiferente la mutațiile de perspectivă și la diversitatea formelor de exprimare. Proiectul în sine este evident unul utopic și nu prea suntem îndreptățiți să ne plângem că așteptările ne-ar fi fost înșelate.

Și totuși, exact în această problemă, esteticianul Mašek ne-a pregătit o surpriză. Dacă în *Artă și matematică* a lăsat deschisă întrebarea privind axiomele unei estetici universale, traductibile într-un program critic funcțional, în schimb în *Mărturia artei* pare a se regăsi ceva ce seamănă cu un răspuns chiar la această întrebare. După cum am văzut deja, în această din urmă lucrare, perspectiva se schimbă: umanismul revizitat ia locul ciberneticii propovăduite în celălalt text. Momentul culminant este atunci când autorul se oprește asupra ambelor alternative, într-o abordare comparativă. Acest lucru se petrece într-un eseu dedicat paraartei, eseu inclus în volumul menționat (*Mărturia artei*). În acest text, autorul stabilește în primul rând că termenul pe care îl propune (cel de „paraartă”) nu este sinonim conceptului de kitsch. Dacă valențele negative ale kitschului păreau a fi de

⁷ În sensul lui Barthes.

necontestat, prin paraartă Mašek se referă (utilizând un concept-umbrelă) atât la arta serială, cât și la unele procedee avangardiste care, aplicând metoda arbitrariului, par a mima arta serială. Autorul nu respinge valoarea estetică a acestor creații, ci doar procedează la o disociere terminologică: el le numește obiecte estetice, dar nu și artistice, nu opere de artă, ci opere de paraartă. De ce este necesară, în viziunea lui Mašek, această delimitare a conceptelor? De ce anumite obiecte, deja validate de gustul epocii și a căror contestare ar fi fost dificilă, dacă nu chiar riscantă, au făcut necesară nașterea unei noi categorii estetice și delimitarea unui teritoriu autonom, în opoziție cu zonele tradiționale ale artei? Răspunsul este unul evident: fiindcă autorul nostru se regăsește pe muchia unei mutații de paradigmă și în mod similar trebuie să fi stat lucrurile ori de câte ori a fost vorba despre o astfel de trecere.

Dubla situare a lui Mašek în ambele momente culturale a determinat acest artificiu teoretic care îi permite să nu respingă viziunea anterioară, dar și să justifice, în același timp, noua paradigmă. O nouă paradigmă pe care însă o resimțea ca fiind în contradicție cu înseși principiile fundamentale ce stăteau la baza configurării noțiunii de artă. Refuzând soluția (considerată simplistă) a lărgirii noțiunii (de artă) astfel încât să explice și aceste noi realizări artistice aflate în contradicție cu estetica tradițională, el găsește formula potrivită care îi permite atât să le recunoască dimensiunea negativă, cât și să le garanteze acceptarea valorică. Este soluția obiectelor paraartistice, aflate în raport dialectic cu operele de artă, sinteza fiind realizată prin prisma unei estetici care înglobează atât realizări artistice, cât și alte tipuri de obiecte (între altele, obiectele de paraartă).

Toată această poveste despre paraartistic poate deveni deosebit de importantă pentru discuția din studiul de față. Pe cât se pare, cu această ocazie, Mašek ne oferă primele patru principii sau comenzi ale programului de critică cibernetică pe care îl așteptam din partea sa. În tentativa de a delimita cât mai riguros arta de paraartă, autorul enumeră câteva criterii considerate fundamentale și formulează, în cele din urmă, o definiție negativă a artei. Orice obiect care nu respectă simultan toate cele patru criterii (considerate) esențiale nu poate fi numit artistic. Cele patru criterii ar putea funcționa așadar în maniera selecției binare, fiind surrogatele unor comenzi dintr-un program de hermeneutică cibernetică. Desigur, Mašek nu le numește ca atare – ne aflăm, totuși, în *Mărturia artei*, volumul din care ordinatorile au dispărut ca prin minune, lăsând omul singur să discearnă, să riște eroarea, neasistat. Sau să se reconstruiască pe sine ca program cibernetic prin care să poată fi rulat ulterior o selecție binară a datelor pe care le prelucrează. Cele patru criterii din programul minimal pe care Mašek îl propune sunt următoarele:

- (1) structura (ca totalitate și unitate armonică);
- (2) intenționalitatea artistică (funcția comunicativă);
- (3) expresia individuală și, respectiv,
- (4) valența cognitivă (revelarea adevărului artistic).

După cum spuneam, sintetizând cele patru criterii, Mašek formulează, în manieră structuralistă, o „definiție negativă a artei” care îi permite să refuze îndeobște arta computerelor, arta pop și estetica *ready made*:

„Așadar, un obiect care nu prezintă cel puțin o minimă structură expresivă, care nu este rezultat al unei intenționalități artistice, care nu posedă o expresie individuală și nici valențe cognitive nu poate fi omologat, după părerea noastră, ca fenomen artistic oricâte alte asemănări exterioare, colaterale cu arta ar avea.”⁸

Desigur că principalul impediment în echivalarea programului critic cibernetic cu această definiție operațională a artei este imediat sesizabil, fiind unul de ordinul conținutului: definiția (din *Mărturia artei*) este în așa fel construită încât să excludă arta serială (computațională) – acesta era obiectivul declarat al formulării definiției. Hermeneutica cibernetică în schimb ar fi trebuit să se aplice cu prioritate artei realizate de calculator, iar ulterior, prin extrapolare, în vederea judecării noilor creații ale artiștilor umani. Al doilea impediment, mai puțin vizibil, dar nu mai puțin important, ar fi acela că, analizate în conținutul lor semantic, fiecare dintre cele patru criterii poate fi corelat cu dimensiunea umană a creației artistice. Prin cele patru principii enumerate de Mașek, arta este definită exclusiv ca alteritate cu care trebuie să se stabilească o formă de comunicare. Dacă obiectul artistic nu poate deveni această alteritate, dacă întâlnirea este una falsă, iar receptorul nu găsește la celălalt capăt al dialogului nimic altceva decât tot pe sine însuși, atunci, potrivit lui Mașek, nu avem de-a face cu arta, ci cu altceva. Un altceva numit, prin convenție, paraartă, dacă este izbutită din punct de vedere estetic sau pur și simplu obiect de prost gust în caz contrar.

Și totuși, în ciuda acestor impedimente majore, consider că definiția enunțată de Mașek este o schiță validă pentru un program de critică cibernetică, dacă poate exista vreunul. Un program care pare a funcționa în sens invers, verificând nu tehnicitatea, ci umanitatea operelor selectate. Pentru tabloul teoretic în care sunt inserate ideile lui Mașek (din ambele volume pe care le-am avut în vedere, ca poli ai unui câmp de tensiune, dar și ca posibile texte comunicante, care să își răspundă reciproc la diverse întrebări), o asemenea teză este, în mod evident, una absurdă sau cel puțin utopică. Nu rămâne însă la fel de illogică dacă acestui peisaj îi adăugăm unele nuanțe teoretice care ar putea schimba întrucâtva semnele problemei. Cu atât mai mult cu cât aceste elemente suplimentare care pot valida teoria nu sunt preluate dintr-un câmp indiferent, ci sunt ele însele teme ale aceleiași gândiri marxiste.

De la critica unei culturi de masă industrializate (Adorno), la portretul omului unidimensional, supus condiționărilor (Marcuse) sau la arta serială sărăcită, privată de aura (de unicitate a) obiectului artistic (Walter Benjamin), o dominantă tematică a gânditorilor marxiști este critica la adresa unei societăți tehnicizate, industrializate, dezumanizate, alienate.

Mașek își propunea să îi ofere receptorului contemporan un instrument modern, un sprijin tehnic pentru a înțelege și a discerne mai bine arta care i se oferă. La modul informatizat, așa cum se gândea Mașek, acest lucru nu s-a întâmplat. Însă aceasta nu înseamnă că, într-o formă sau alta, omului nu i s-a oferit programul de interpretare care să prelungească propria gândire și care să facă astfel

⁸ V. E. Mașek, *Mărturia artei*, p. 106.

receptarea mai ușoară, mai eficientă. Mai mult, criticii marxști conchid că această „proteză” (această altă gândire sau ideologie) a evoluat într-atât încât omul ajunge să se identifice cu ea, pierzându-și eul. Cel care ar fi trebuit să mănuiască instrumentul (cultural) devine un produs al unei culturi pe care se presupunea că o consumă. Semnalul de alarmă al acestor filosofi este în vederea întoarcerii la umanism, iar Mașek, prin a sa definiție negativă a artei, nu este foarte departe.

Programul de critică informațională care a eșuat când ar fi trebuit să aplice un implant tehnic unei gândiri, unei receptări, unei emotivități fundamental umane, are în schimb șanse de reușită în această nouă ordine (inversă) a lucrurilor. Când devine un proiect umanist implantat într-o rețea tehnicizată (dezumanizată) de receptori (consumatori), în acest caz cyborgul astfel produs ar putea avea șanse de supraviețuire. Desigur, nu ar mai fi o ființă bionică, în mod original umană, având diverse instrumente protezate, pe care le poate controla. Ar fi mai degrabă cyborgul de tip lobster, cu exoscheletul tehnic la suprafață, dar care păstrează în interior o entitate umană. În absența exoscheletului cibernetic, însăși existența individului ar fi imposibilă. Voința și acțiunea lobsterului sunt dictate, prin condiționare, de partea automată (cibernetică). Ființei umane din exoschelet nu îi rămâne decât să înțeleagă, să conștientizeze cum anume stau lucrurile. Și nu ar fi puțin. Și mai bine ar fi dacă ar aspira să preia controlul. Iar programul minimal de estetică al lui Mașek, ca implant organic într-un consumator de cultură lobsterian, poate oferi ajutor în acest sens. Ceea ce Mașek formulează, prin cele patru criterii, este deci tot un cod, însă nu unul cibernetic, ci unul organic.

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor, *The culture industry: selected essays on mass culture*, Routledge, London, 2007.
Benjamin, Walter, *Iluminări*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002.
Marcuse, Herbert, *Scrieri filosofice*, Editura Politică, București, 1977.
Mașek, Victor Ernest, *Arta – o ipostază a libertății*, Editura Univers, București, 1977.
Mașek, Victor Ernest, *Arta de a fi spectator*, Editura Meridiane, București, 1986.
Mașek, Victor Ernest, *Artă și matematică. Introducere în estetica informațională*, Editura Politică, București, 1972.
Mașek, Victor Ernest, *Mărturia artei*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1972.
Moles, Abraham, *Artă și ordinator*, Editura Meridiane, București, 1974.

Cercetare finanțată prin proiectul „MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și post-doctorală”, cod contract: POSDRU/159/1.5/S/137832, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, beneficiar proiect: Academia Română, filiala Cluj-Napoca.