

IDEI ȘI CONCEPTE PENTRU SECOLUL AL XXI-LEA

PROBLEME ȘI DIRECȚII ÎN FILOSOFIA CONTEMPORANĂ A ARTEI

ALTERNATIVE ALE DETERMINĂRII „SUBIECTULUI ESTETIC” ÎN MODERNITATE: AUTONOMIE, CRITICISM ȘI (INTER)SUBIECTIVITATE

OANA ȘERBAN
Universitatea din București

Alternative determinations of the “aesthetic subject” in modernity: autonomy, criticism and (inter)subjectivity. This article takes up Luc Ferry’s thesis that the history of aesthetics might be easily understood as the history of modern subjectivity. I will argue that as long as this thesis is contextualized in the larger field of the dispute between rationalism and empiricism, that dominates both conceptually and methodologically the main topics of modern philosophy, it might be used to develop two “alternative paths” of defining and analyzing a problematic core-concept of aesthetics, that of “aesthetic subject”: one that follows Descartes’s rationalism inherited by Kant and Hegel and ultimately abandoned by Nietzsche and the avant-gardes, a scheme that Ferry himself recognizes and advocates for it in *Homo Aestheticus*, and one that succeeds in adding empirical traits to the rational structure of the “aesthetic subject”, inspired by Pascal, Hume, Baumgarten and Wolff. These two alternative determinations of the “aesthetic subject” will provide a proper framework for contrasting multiple senses of this notion whose validity still reflects the strike of many interdisciplinary contemporary debates. The identity of the “aesthetic subject” will be shaped in this research by engaging it as a potential response for the most striking problems of the modern philosophy, such as the relationship between the intelligible and the sensible world in terms of autonomy, the possibility of a *sensus communis* that ensures the communicability of our aesthetic judgements, the rise of the modern criticism devoted to the standards of taste. In the first part of the article I will sketch some of the main trajectories of the general concept of “subject”, focusing on the common premises and characteristics that *the aesthetic* and *the political* subject share. The second part of my research will be devoted to the analysis of the two hermeneutical paths previously mentioned for exploring the evolution of the aesthetic subject, closely following the manner in which the criteria of subjectivity and inter-subjectivity influence these alternative perspectives.

Keywords: aesthetic subject, political subject, subjectivity, autonomy, criticism, *sensus communis*, Luc Ferry, Descartes, rationalism, empiricism.

I. DELIMITĂRI CONCEPTUALE. MODERNITATEA ESTETICĂ VS. MODERNITATEA FILOSOFICĂ: SURSELE „SUBIECTULUI ESTETIC”

Simpla distincție dintre modernitatea filosofică, a cărei paternitate este revendicată de gândirea carteziană, și modernitatea artistică, fixate de Baudelaire la mijlocul secolului XIX¹, poate reprezenta punctul de plecare pentru multiplele

¹ A se consulta Ch. Baudelaire, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, București, Editura Meridiane, 1992.

sensuri în care noțiunea de „subiect estetic” este valabilă, identificabilă și criticabilă. Conexiunea dintre aceste două tipuri de discurs poate fi susținută prin recurs la teza propusă de Luc Ferry, în *Homo aestheticus*, pentru care istoria esteticii poate fi redusă la istoria modernă a subiectivității, fundamentele „subiectului estetic” fiind puse pe seama acestei complementarități.

Câteva ipoteze de lucru se impun însă în orizontul înțelegerii raportului dintre estetică și filosofie modernă, în sens disciplinar și conceptual, dar și în termenii clarificării noțiunii de „subiect”, urmărind „decupajele” și determinările sale, ca subiect metafizic, estetic, politic etc.

În încercarea de a situa subiectul estetic într-un discurs mai larg al modernității filosofice, o primă precauție hermeneutică este necesară: deși estetica este recunoscută ca disciplină a *cunoașterii sensibile* abia prin lucrarea lui Baumgarten, *Aesthetica*, din 1750, premisele constituirii acestui orizont disciplinar țin, în bună parte, de tradiția raționalismului modern și de rivalitatea acestuia cu empirismul. Pe de o parte, asemenea ipoteze depind de instituirea unei ierarhii a facultăților cunoașterii (în care intelectul este situat într-o poziție superioară sau privilegiată, în pofida imaginației, memoriei și reprezentării, în accesarea unei cunoașteri certe și evidente, care să conducă la un adevăr științific, demonstrabil, așadar veritabil) și, implicit, de o re poziționare a rolului facultăților inferioare în determinarea legitimității cunoașterii sensibile, alături de experiență. Pe de altă parte, aceste ipoteze de lucru reflectă determinarea raportului dintre subiect și obiect în termenii cunoașterii sensibile.

Faptul că opera de artă este inseparabilă de o anumită obiectivitate, pe care raționalismul și clasicismul cartezian o anunță prin ipoteza susținerii universalității bunului gust prin raportare la o lume examinată prin forța rațiunii, dar pe care senzualității radicali (în linia paradigmei deschise de Hume) o fundamentează pe o structură psihologică și biologică, specifică umanității în genere (așadar comună), ne expune deja în fața unui orizont tematic divers, în care suntem provocați să regândim determinațiile și structura așa-numitului subiect estetic.

Generic, prin sintagma de „subiect estetic” asumăm „tensiunea productivă și relațională” dintre „subiec(ivitate) și obiect(ivitate), autonomie și represiune, artă și ideologie în câmpul esteticii”². Pentru a înțelege însă mutațiile suportate de figura subiectului estetic în artă, de cele mai multe ori sub inflexiunile unor ideologii politice, așa cum se întâmplă de pildă de-a lungul secolului de avangarde, este necesară o aprofundare a formelor în care se dispută autonomia, respectiv legitimitatea cunoașterii sensibile de a susține acest concept, în termenii subiectivității pe care o propune și în lumina căreia se desfășoară orizontul experienței estetice în genere. Voi păstra cheia de definire a subiectului estetic propusă anterior de Matthews, confruntând-o cu câteva ipoteze de lucru inspirate de observațiile lui Luc Ferry pe marginea democratizării gustului în modernitate.

² Pamela R. Matthews, David McWhirter (eds.), *Aesthetic Subjects*, University of Minnesota Press, 2003, XII.

Fără îndoială, analiza subiectului estetic depinde de orizontul mai vast al modernității, căreia îi este specific „un vast proces de subiectivizare a lumii”, pe care Ferry îl situează ca fiind o marcă a filosofiei moderne promovată de cartezianism³. Cele trei momente ale metodei carteziene, *exercițiul îndoielii metodice*, hiperbolice, ca o reducere a subiectului la o situație de tip „tabula rasa”, *reconstrucția edificiului cunoașterii*, valorificând exclusiv „certitudinile individului sau ale subiectului”⁴, și „*sistemul complet al cunoașterii*” fundamentat pe posibilitatea subiectului de a se înțelege pe sine prin propria sa gândire⁵, reflectă, mai cu seamă, puncte-cheie ale subiectivității moderne. Aceste trei momente, sintetizate de Ferry drept *tabula rasa*, *înțelegere de sine a subiectului ca unic principiu sigur* și *constructivismul radical*⁶, sunt constitutive atât pentru traiectul subiectivității în estetică, dar și pentru evoluția gândirii politice moderne. Această premisă va funcționa ca motor director al analizei de față, în încercarea de a determina diferite calificări ale noțiunii de „subiect estetic”, semnalând, pentru început, originea comună, în plan metafizic, cu structuri similare, alternative, precum noțiunea de „subiect politic”.

I.1. Identificarea unor implicații și determinări metafizice ale subiectului care conduc la configurarea noțiunilor de „subiect estetic” și „subiect politic”

Cele două constructe, care o bună parte din această analiză pot fi privite în oglindă, împărtășesc o sarcină comună, și anume provocarea de a explica maniera în care este posibil „să fundamentezi în imanența radicală a valorilor, prin raportare la subiectivitate, transcendența lor, pentru noi înșine și pentru ceilalți”⁷. Propriu zis, aplicarea celor trei secvențe-cheie ale proiectului cartezian se comportă similar pe teritoriul politicii și pe cel al esteticii.

În grilă politică putem semnală „o structură similară între cartezianism și convenționalismul politic”, în virtutea următoarelor elemente⁸:

a) *starea naturală*, așadar prepolitică, funcționează ca un exercițiu imaginativ al suspendării sau anulării prejudecăților. Ferry consideră că „e o ipoteză fictivă fără de care problema legitimității puterii, ocultată de autoritatea tradiției care întotdeauna o declarase rezolvată deja, nu ar putea fi nici măcar pusă”⁹;

b) instituirea poporului ca entitate colectivă capabilă să se autodetermine liber conduce, prin recursul la gândirea individului, la legitimitatea puterii. Aici,

³ Luc Ferry, *Homo Aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, București, Editura Meridiane, 1997, pp. 24–25.

⁴ Ferry menționează că la acest nivel distincția celor doi termeni nu contează, o asumție discutabilă, pe care o justifică însă considerând că reflectă posibilitatea *cogito*-ului de a ieși din starea de îndoială generalizată.

⁵ Luc Ferry, *op.cit.*, p. 25.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁸ *Ibidem*, pp. 28–29.

⁹ *Ibidem*, p. 27.

semnificativ este faptul că noua autoritate politică traversează expresia unui proces de *secularizare*: ea se fundamentează pe voința exclusivă a indivizilor, făcând recurs la subiectivitate, și nu pe rațiunea cosmică, divină, a determinării unei ordini sociale după modelul „societății adamice”¹⁰;

c) *reconstituirea edificiului social*, punând la lucru diferite premise, precum înțelegerea asocierii ca manieră de instituire a siguranței, în sens hobbesian; tema față de celălalt, ca expresie a stării de slăbiciune valorificată de Montesquieu în așa-numitul „liberalism al fricii”¹¹; căutarea libertății și a fericirii, în sens rousseauist. Ferry atrage atenția asupra faptului că „problema esteticii este similară celei ridicate de individualismul modern în câmpul cunoașterii”¹², și anume maniera în care putem pretinde o analiză a obiectivității pornind de la reprezentările subiectului.

Dincolo de exercițiul propus de Luc Ferry, de a gândi determinări variate ale *subiectului politic*, respectiv ale *subiectului estetic*, în marginea reconstituirii celor trei secvențe-cheie ale proiectului cartezian, consider că putem adăuga o premisă semnificativă determinării acestor constructe. Așa cum în cazul subiectului politic asistăm la o retragere a divinității în favoarea figurii umanului, prin aceea că semnul legitimității puterii divine reprezentată de om se schimbă, nemaifiind garantată de legea naturală și de autoritatea metafizică a autorului lor, ci de suveranitatea populară, ca formă a puterii convenționale și condiționale, tot astfel subiectul estetic își va face loc în modernitate ca expresie a unui nou raport între individ și Dumnezeu. Păstrând analogia propusă de Ferry, „cele trei probleme fundamentale ale esteticii moderne”¹³, rezultate în urma acestui traect, sunt declararea *autonomiei sensibilului față de inteligibil* (atât ca formă de regândire a poziției omului față de Dumnezeu, dar și ca sursă a iraționalității frumosului), *nașterea criticii* (ca rupere de tradiție și instituire a poziției autorului), respectiv problema comunicabilității gusturilor, prin forma unui *sensus comunis*, care survine într-o veritabilă cultură a individualității.

I.2. Principalele probleme ale filosofiei moderne din perspectiva determinărilor subiectului estetic

Voi caracteriza pe scurt aceste trei momente enunțate de către Luc Ferry ca fiind constitutive istoriei esteticii, urmând să le dezvolt într-un tablou mai general al determinărilor subiectului estetic, prin aprofundarea diferitelor forme de identificare și evoluție ale acestuia.

¹⁰ Despre rolul modelului „societății adamice” în constituirea reflecțiilor asupra stării naturale și impunerea contractului social, dar și despre problema „ateismului politic” ca formă de detașare față de acest model original, a se consulta Leo Strauss, *Natural Right and History*, The University of Chicago Press, Chicago, 1953, pp. 165–202.

¹¹ Judith Shklar, *Montesquieu*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 18.

¹² Luc Ferry, *op. cit.*, p. 29.

¹³ *Ibidem*.

a. *Autonomia sensibilului față de inteligibil ca figură a raportului dintre individ și Dumnezeu.* Apariția esteticii semnifică mai cu seamă consacarea legitimă a unei științe autonome domeniului cunoașterii sensibile, care, potrivit perspectivei clasice de interpretare, reflectă o demnitate net inferioară lumii inteligibile. Sensibilității, ca simptom al finitudinii și imperfecțiunii omenești, i se conferă privilegiul unei cunoașteri care solicită legități, principii, o structură metodică. La limită, încercarea de a institui autonomia sensibilului față de inteligibil afectează ordinea tradițională dintre divin și individ, nu în sensul unei inversări, ci în sensul unei retrageri a primului în favoarea celui de-al doilea, ca autor, legiferator și creator. În sensul acesta, Ferry consideră că nașterea esteticii reflectă și tentativa de a determina noua legitimitate, în plan metafizic, epistemologic și moral, pe care individul o deține în acest nou ethos, al modernității, față de figura autorității tradiționale în fiecare dintre cele trei domenii¹⁴. Dacă prin Kant autonomia sensibilului față de inteligibil denotă mai cu seamă structura specifică a sensibilității, punând în discuție o „facultate” aparte, prin Nietzsche lumea sensibilă este cea care face loc adevărului ca interpretare, artistului, unității sfărâmate a lumii într-o infinitate de perspective. Cu alte cuvinte, la acest nivel, principala premisă pe care o luăm în discuție în încercarea de a observa anumite calificări sau determinații ale subiectului estetic este următoarea, care vizează chiar un statut anume al esteticii în raport cu modernitatea, în sens larg: „Estetica devine un prototip al culturii moderne, care presupune instaurarea omului, gândit ca subiect”¹⁵.

b. *Criticismul.* Decupajul „tematic”, amintit la început, între raționalism și empirism, care vizează investigarea tipurilor de cunoaștere veritabilă la care putem accede ca subiecți trebuie plasat însă într-un orizont mai larg, care reflectă afinitatea modernității pentru discursul științific, demonstrabil, metodic. De fapt, ceea ce punem în discuție aici este o contaminare a artei de discursul științific, făcută atât în sensul unei „matematizări” a normelor de reprezentare artistică, prin criteriile geometrizării, ordinii, măsurii, simetriei, dar și în sensul instituirii, în perioada clasică, a unei privilegieri a observației – ca sarcină revenită artistului în reprezentarea naturii cu fidelitate, după calapodul mimetic, care va fi răsturnată de aducerea în prim plan a invenției, a descoperirii unor noi norme de reprezentare. Nașterea criticii, așadar, ține de schimbarea sensului de judecare, din punct de vedere normativ, a reperelor aferente originalității, inovației, autenticității. Dacă Renașterea, de pildă, impune în aprecierea operelor de artă capacitatea de a se conforma unei norme, determinată prin facultatea rațiunii, a subiectului – „ca adoptare a cartezianismului în estetică”¹⁶, după opinia lui Ferry, ce trebuie citită însă cu precauție, întrucât nu este vorba despre înțelegerea unei perspective

¹⁴ „Nașterea esteticii... reprezintă într-o manieră condensată răsturnarea pe care o inaugurează în toate domeniile secolul al XVIII-lea. Ea simbolizează, mai bine decât oricare altă mutație, proiectul de a ne oferi, în ceea ce privește omul, o legitimitate pe care deja o reclamă, împotriva metafizicii și a religiei, dezvoltarea cunoașterii limitate în științele pozitive.” Luc Ferry, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵ *Ibidem*, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*, p. 34.

estetice, *per se*, ci doar a recunoașterii autorității rațiunii, constitutiv și regulativ – modernitatea estetică va asocia artistul cu figura unui inovator. Conformismul este abandonat, cu alte cuvinte, în favoarea originalității. Desigur, conformismul reflectă, în anumite regimuri artistice (a se înțelege *regim* în sensul unei determinări istorice a unui canon de reprezentare), și acordul reprezentării cu o ipoteză metafizică: un exemplu, în acest sens, constă în trecerea de la reprezentările medievale care valorifică principiile esteticii urâtului pentru a exprima contrastul dintre natura divină și cea umană, profană, failibilă, a individului, ilustrându-l pe pruncul Iisus într-o formă homunculară¹⁷, perfect format și neschimbat, la reprezentările renascentiste și baroce, în care planul divin apare ilustrat într-o versiune idealizată. Prin critică, originalitatea survine ca o exigență a subiectivității: „normele istoricității se schimbă”¹⁸, doar inovația, ca perspectivă autonomă, individuală, impune distingerea unui autor printre autori, a unui artist printre multiplii *conformiști de salon*.

c. **Simțul comun.** Problema acordului, chiar și fragil și provizoriu al indivizilor, în privința judecăților de gust, al calificării și recunoașterii „frumosului” din lucruri aduce în prim plan o separare a planului artistic de cel științific, prin însăși constituirea publicului, a receptorilor.

„Pentru a parodia un argument al lui Hume, s-ar putea spune că dezacordul este mai redus în ceea ce privește măreția lui Bach sau Shakespeare, decât în ceea ce privește validitatea fizicii lui Einstein.”¹⁹

Încercarea de a identifica rolul simțului comun, precum și efectele manifestării sale, prin recurs fie la exigențele rațiunii – mai corect fie spus, și în acord cu proiectul esteticii lui Baumgarten, prin înțelegerea unei facultăți care constituie sensibilitatea ca un domeniu *analog rațiunii* –, fie la elementele comune structurii noastre fizice și psihologice, în sensul propus de Hume, ne înfățișează estetica drept teritoriul în care interogăm legitimitatea fundamentării obiectivității prin subiectivitate, a transcendenței prin imanență.

De aceea, toate cele trei paliere prin care putem discuta momentele-cheie ale constituirii și evoluției esteticii pot fi înțelese drept căi de determinare a *subiectului estetic*, plecând de la premisa că *istoria esteticii* poate fi la limită privită ca o *istorie a subiectivității*.

II. FIGURI ALE „SUBIECTULUI ESTETIC”

În cele ce urmează, voi expune, pornind de la aceste premise de lucru, câteva „figuri” ale subiectului estetic. Voi asocia taxonomiei determinate de Luc Ferry prin cele „cinci mari momente decisive ale subiectului” – *Descartes – Kant – Hegel* –

¹⁷ A se consulta Matthew Knox Averett, *The Early Modern Child in Art and History*, Pickering & Chatto, 2015.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 37.

Nietzsche – Avangardele, o structură alternativă, pornind de la structura internă a subiectului (ierarhia facultăților), diferențierea tipurilor de cunoaștere (cunoaștere sensibilă vs. cunoaștere inteligibilă) și acordul „subiectului estetic” cu „subiectul metafizic”. În consecință, prelucrând disputa raționalism–empirism în termenii istoriei subiectivității, voi propune lectura subiectului estetic, prin evoluția criteriilor anterior menționate, în linia *Descartes – Pascal – Hume – Leibniz – Wolff – Baumgarten*.

II.1. Subiectul estetic: după criteriul subiectivității

Ferry propune cinci momente principale ale istoriei subiectului estetic, determinat după criteriul subiectivității: *subiectul rațional (cogito-ul)* – aferent proiectului cartezian, *subiectul reflexiei* – aferent filosofiei kantiene, *subiectul absolut* – specific filosofiei hegeliene, *subiectul sfârâmat* – ca rezultat al multiplelor interpretări care constituie adevărul în perspectivă nietzscheană, respectiv *subiectul revoluționar* – specific secolului avangardelor și revoluțiilor estetice²⁰. Dacă primele trei asumă o unitate a conștiinței, odată cu Nietzsche, subiectul avansează o pluralitate a stărilor de conștiință, având ca fundament procesul interpretării și al multiplicității. Deși studiul de față nu este consacrat unei analize a evoluției gândirii estetice din spatele scrierilor lui Luc Ferry, totuși, relevanța ipotezelor sale de lucru este invocată aici pentru a reface ceea ce, la limită, am putea numi o „cartografiere” a figurilor subiectului estetic în granițele filosofiei moderne. Astfel, sciziunea dintre unitatea și pluralitatea stărilor de conștiință, redusă, în fond, la dihotomia raționalism–antiraționalism, care revendică, pe de o parte, traiectul metafizic inițiat de Descartes, până la fenomenologia și estetica hegeliană, ce anunță moartea artei, pe de altă parte, sursele gândirii nietzscheene și prelungirile sale în secolul avangardelor, cu precădere în dadaism și expresionism, așază problema determinării subiectului estetic sub criteriul subiectivității. Criteriile comunicabilității judecării de gust, opțiunile pentru soluționarea antinomiei gustului ori ipostazele geniului, specifice determinărilor din proiectul *Criticii facultății de judecare*, devin, în paginile filosofiei nietzscheene, elemente desprinse din elanul „schemei fără viață”²¹ a tabelului judecăților și tabelii categoriilor kantiene. Individualismul, nihilismul și antinaționalismul nietzschean apar prelucrate în gândirea de avangardă: de pildă, utopismul și anarhismul artistic al lui Ball, precum și recursul său la caracterul profetic al spiritului liber, legislator și creator al noilor valori, ce reiterează figura filosofului-artist, au hrănit mentalitatea mișcării culturale, artistice și, mai târziu, impregnată de turnuri politice, de la *Cabaret*

²⁰ Pentru o expunere pe larg a acestor „figuri” ale subiectului estetic, a se consulta secțiunea „Istoria esteticii ca istorie a subiectivității”, în Luc Ferry, *op. cit.*, pp. 37–44.

²¹ Criticând formalismul „triplicității kantiene”, Hegel anunță: „trebuie mai puțin încă să considerăm drept ceva științific întrebuintarea acelei forme prin care o vedem redusă la o schemă fără viață, propriu-zis la o umbră, și vedem organizarea științifică redusă la un tabel.” G.W.F. Hegel, „Prefață”, §47, *Fenomenologia spiritului*, București, Editura Academiei RPR, 1965, p. 35.

*Voltaire*²². Semnificativ este faptul că gândirea post-avangardistă impune, de la un punct, trecerea criteriului subiectivității ca posibilitate a inovației în plan cultural, social sau artistic, într-o poziție secundară. Subiectul revoluționar, așadar avangardist, va fi epuizat, „sfârșat”, pentru a rămâne în apropierea jargonului nietzschean, prin privilegiul pe care banalitatea îl va ocupa în pofida noului. Sfera conștiinței, în unitatea sau pluralitatea ei, este redusă la capacitatea de asistare a noului și a simplității, în nume propriu.

Declinul avangardelor începe, potrivit lui Ferry, cu deschiderea tot mai amplă a creației către eclectismul postmodern: „operele de artă, dacă nu și artiștii, au devenit modeste”²³, ceea ce asigură caracterul deopotrivă subversiv și transgresiv al producției artistice. Subiectului estetic extras din decupajul avangardist al modernității, așa cum apare expus în *Homo aestheticus*, Luc Ferry îi atribuie în *Le Sens du Beau* figura unei disoluții a gândirii opozitive care a caracterizat veacul revoluțiilor artistice, prin ciocnirea subiectivităților, a perspectivelor pretins autonome și autentice a indivizilor în câmpul reprezentărilor. „Noutatea” pe care avangardismul a slujit-o, indiferent de turnura lui ideologică, „a obosit”: acesta rămâne asociat unor grupuri elitiste, militante în sfera reformării tradiției și inserției conformismului și vieții cotidiene în toate sferile producției culturale. Pe scurt, avangardele au murit „în clipa în care au devenit banale”²⁴. Astfel, premisa lui Ferry este aceea că secolul avangardelor comportă o dialectică proprie, care pleacă din nevoia de a combate distincția dintre cultura înaltă și cea joasă prin banalitate, traversează o dimensiune elitistă, care asigură inserția noului în cadre sociale înguste, partizane cu anumite perspective ideologice, în sens social, politic sau economic, coborând arta în mijlocul cotidianului și sfârșesc prin refuzul banalității.

Momentul Duchamp, după lectura lui Ferry, reprezintă punctul în care avangardele „au rupt pactul cu banalitatea”: obiectul „tehnic” devine operă de artă tocmai împotriva „banalizării lui”. Din această perspectivă, Ferry îl recuperează pe Octavio Paz, dându-i dreptate în privința ipotezei potrivit căreia modernitatea își pierde puterea negațiilor care devin „repetiții rituale: rebeliunea se instituie ca procedeu, critica devine retorică, transgresiunea ceremonială”²⁵. Avangarda se „clasicizează” și face posibilă, la limită, „tradiția noului”²⁶ semnalată de Harold Rosenberg. Odată epuizată această ramură de gândire a subiectului estetic, surprins în evoluția sa istorică, criteriul imediat validat pentru analiza acestuia este dat de formula intersubiectivității. Simpla topire a raționalismului în antiraționalism, a criticii metafizicii tradiționale și consecințelor sale în reprezentările artistice ale mișcărilor culturale specifice secolului XX nu sunt satisfăcătoare: „cât de

²² A se vedea Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, New York, Viking Press 1974; Ștefan Maftai, „IV. 3. Estetica post-nietzscheană. Momentul avangardelor în Germania (1900–1918), *Geniul artistic. Nietzsche și problema creației*, Cluj, Casa cărții de știință, 2010, pp. 230–40.

²³ Luc Ferry, *Le sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Grasset, Biblio essais, 2001, p. 199.

²⁴ *Ibidem*, p. 202.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ A se consulta Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Perseus Books Group, 1994.

spiritual”²⁷ devine acest discurs, al succesiunii momentelor-cheie ale subiectivității, ori dimpotrivă, în ce măsură acesta refuză orice asemenea deschidere, reflectă o interogație al cărei răspuns poate fi dat prin regândirea cadrelor experienței sensibile, afective a individului modern, și în termenii intersubiectivității.

**III. MIZELE INTERSUBIECTIVITĂȚII: SUBIECTUL ESTETICII CLASICE VS.
SUBIECTUL ESTETICII SENTIMENTULUI. LEGITIMITATEA SCHEMEI
ALTERNATIVE DE IDENTIFICARE A „GENEALOGIEI” SUBIECTULUI ESTETIC:
DESCARTES – PASCAL – HUME – LEIBNIZ – WOLFF – BAUMGARTEN**

Această posibilitate de determinare a subiectului estetic ne permite un cadru mai amplu de gândire, care face acordul cu condiția metafizică a acestuia, reluând ipoteza anunțată anterior, și anume instituirea autonomiei sensibilului față de inteligibil și ca relație între individ și Dumnezeu. Propun ca punct de plecare disputa dintre gândirea carteziană și pascaliană, care reprezintă, de fapt, conflictul dintre logica rațiunii și logica inimii. Ecoul lor la nivelul esteticii este reprezentat de așa-numita perioadă clasică, în care reprezentarea artistică trebuie să fie o ilustrare a adevărului, respectiv de ceea ce Ferry numește *estetica sentimentului și a delicateții*, căreia îi este aferentă perspectiva potrivit căreia opera de artă survine din elanul pasiunii, al sentimentelor, al emoțiilor, originând în sursele cunoașterii inferioare, sensibile. În ambele cazuri însă, subiectul este gândit după modelul *monadei* leibniziene – problema survenită din această structură constă în dificultatea determinării unui acord al subiecților, ceea ce în gândirea estetică modernă a fost înțeles ca *sensus communis*.

„În această primă perioadă a individualismului care culminează cu raționalismul lui Leibniz și cu empirismul lui Barkeley și Hume, intersubiectivitatea suscitată de obiectul frumos – faptul că poate produce un anumit consens între indivizi – nu poate fi considerată decât plecând de la ideea unui Dumnezeu ca monadă a monadelor, care garantează acordul dintre ele. Împotriva acestui model se va constitui estetica lui Baumgarten.”²⁸

La acest nivel voi schița câteva consecințe ale acestei confruntări, care exprimă determinări ale subiectului estetic:

a) Subiectul estetic ridică pretenția de comunicabilitate, de acord, de împărtășire și exprimare a judecăților de gust. Din acest punct de vedere, pentru ca acordul să fie posibil, comunicabilitatea revizuieste ipoteza metafizică a unui principiu care asigură armonia prestabilită a monadelor: în acest sens, ideea de *sensus communis* avansează retragerea divinului în favoarea umanului, punând în loc recursul la uzul rațiunii noastre sau similaritatea structurii psiho-fizice a organelor/dispozitivelor de percepție

²⁷ Ales Erjavec (ed.), *Aesthetic Revolutions and the Twentieth-Century Avant-Garde Movements*, Durham-London, Duke University Press, 2015.

²⁸ Luc Ferry, *Homo Aestheticus...*, pp. 38–39.

b) Efectul acestei mutații constă în determinarea judecării de gust, ca judecată estetică, fie după modelul judecării determinative, de cunoaștere, logico-matematice, impunând o obiectivitate, fie ca exprimare a unei radicale subiectivizări a experienței sensibile, ceea ce deschide un relativism estetic. Problema sensului comun poate fi rescrisă drept „aceea a comunicabilității experienței estetice, ca experiență subiectivă, pur individuală, și totuși accesibilă celuilalt sub forma unui simț comun, a unei împărtășiri pe care nimic, pare-se, nu o garantează a priori” (46)

c) Reflexia asupra frumosului apare ca exigență a discursului științific specific secolului XVIII de a privilegia observația față de deducție. Cassirer anunță contrastul dintre estetica de tip clasic și estetica sentimentului drept o tensiune specifică gândirii de secol XVII, respectiv XVIII:

„Mutația internă care pune capăt domniei doctrinei clasice în domeniul esteticii corespunde cu exactitate la ceea ce se realizează în gândirea fizică prin trecerea de la Descartes la Newton... este vorba despre eliberarea despotismului absolut al deducției, de găsirea unui loc, lângă ea și nu cu tot dinadinsul împotriva ei, pentru faptele simple, pentru fenomene, și drept urmare, de acordarea unui loc mai important sensibilității.”²⁹

d) Privilegierea observației ține și de o tendință de a simplifica și a unifica metodic observația asupra obiectului unei judecări estetice, dar și de satisfacerea exigențelor discursului științific modern: „să imităm pe adevărații fizicieni care adună experiențe și fundamentează pe ele un sistem care le reduce la un principiu”³⁰ – ori acesta este modelul fizicii newtoniene, care reduce toate fenomenele cerești la un principiu unic, gravitația universală. În primă fază, în estetică, principiul rămâne imitarea naturii sau a ceea ce rațiunea dezvăluie ca fiind esența ei. Dacă totul se fundamentează pe rațiune, atunci geniul nu inventează, ci descoperă: „producțiile lui poartă amprenta unui model; funcția sa constă nu în a imagina ce poate fi, ci în a găsi ceea ce este”³¹. Obiectul este recunoscut, nu primește existență de la subiect.

e) Dacă observația și analiza țin mai mult de estetica de tip clasic, estetica sentimentului va propune răsturnarea raționamentului sau restrângerea lui în fața experienței: potrivit lui Dubos, de exemplu, dacă scopul operei de artă este acela de a plăcea, atunci „dintre toate talentele care ne fac să avem înrăurire asupra celorlalți oameni, cel mai mare nu este superioritatea minții și a cunoașterii, ci talentul de a emoționa după cum dorim”³² este domeniul în care „raționamentul tace în fața experienței” – empirismul se adaugă aici anticartezianismului pascalian. Estetica sentimentului respinge calea discuției – dacă o lucrare place sau nu place e același lucru cu o lucrare e bună sau nu, observă Ferry, pe urmele lui Dubos și Voltaire.

f) Subiectul estetic survine ca o mișcare antitraditională, asumată fie dinspre un public ideal, care apreciază obiectul estetic din punct de vedere normativ, fie

²⁹ *Ibidem*, p. 52.

³⁰ *Ibidem*, p. 53.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 54.

dinspre un public concret, care implementează în aprecierile lui criterii particulare, individuale, naționale.

Pe de o parte, estetica clasică și cea specifică sentimentului discută nu fundamentarea judecății asupra frumosului pe însăși judecata individului sau a tradiției, ci ideea de individualitate care transpare din fiecare. Primul gest reflex de coagulare a celor două perspective sau, mai bine spus, de trecere, stă în asumarea unei condiții particulare a publicului: aici, semnificative sunt perspectivele lui Boileau și Dubos. Boileau îl percepe ca public de drept, ideal, întruchipând regulile rațiunii, iar Dubos ca public concret, istoric și național³³. Artistul va trebui să inoveze, să nu cadă în poziția plagiatorului, a imitatorului – or, inovația va dicta chiar avangardele de mai târziu.

Aceste observații, schițate parțial în lumina argumentelor avansate de Luc Ferry în *Homo aestheticus*, pot constitui punctul de plecare al reconstrucției istoriei esteticii ca istorie a subiectivității și, implicit, ca sursă a determinării multiplelor sensuri de lectură a „subiectului estetic”, în linia unei scheme de evoluție pe care o consider o alternativă legitimă celei propuse de autorul francez. Astfel, în „genealogia” subiectului estetic, traiectul cartezian urmat de kantianism, hegelianism, nietzscheism și avangarde poate fi dezvoltat și în linia *Pascal – Hume – Leibniz – Wolff – Baumgarten*. Dacă recuperarea secvențelor pascalienne de gândire este una facilă, în lumina opoziției dintre raționalism și „estetica sentimentului” sau dintre „logica rațiunii” și „logica inimii”, deja discutate în această cercetare, inserția cadrelor de gândire humeene și a celor imediat următoare, potrivit ordinii menționate mai sus, este discutabilă și depinde, în bună parte, de asumarea problemei intersubiectivității sau a simțului comun ca o implicație a structurii bio-psiho-fizice a subiectului³⁴.

III.1. Identitatea bio-psiho-fiziologică a subiectului estetic

Prin Hume, se încearcă obținerea unor norme universale ale gustului, trecând de la relativismul sceptic la universalismul clasic. Enunțând varietatea gusturilor, uneori dezbătută la nivel naționalist, pe urmele lui Montesquieu, Hume³⁵ instituie dubla relativitate a judecății estetice, care depinde de particularitatea obiectului –

³³ Anunță relativismul istoric și cel geografic, pentru a întemeia gustul nu doar individual, ci și național – italienii sunt mai potriviți poeziei și picturii, potrivit lui Dubos.

³⁴ Desigur, această deplasare a accentelor „empiriste” ale determinațiilor subiectului estetic rescrie, bunăoară, perspectiva kantiană asupra simțului comun și a antinomiei gusturilor. Fără pretenția de a relua întreaga structură a antinomiei gustului, „teza”, potrivit căreia judecata de gust nu se întemeiază pe concepte, întrucât consecința imediată ar fi posibilitatea disputării gusturilor, este cea care ne apropie cel mai mult de așa-numita analiză bio-psiho-fizică a subiecților. Teza semnifică în acest caz că gustul este incomunicabil, inefabil, deci empirismul conduce la solipsism estetic: fiecare are gustul său, subiectul este un individ-monadă, iar intersubiectivitatea poate fi soluționată doar teologic, printr-un principiu al armoniei prestabilite. Dacă din ea derurge simțul comun, atunci este doar o consecință a faptului că mai mulți subiecți se întâmplă să o aprobe, și asta nu din pricina unui principiu a priori, ci pentru că subiecții sunt în mod întâmplător alcătuiți la fel (ex.: cerul gurii).

³⁵ A se consulta David Hume, „On the Standard of Taste”, in *The Philosophical Works of David Hume*, edited by T.H. Green and T.H. Grose, Vol. 3, London, Longman, Green, 1874–75.

frumusețea este un cumul de impresii provocate de obiect și de particularitatea subiectului – o realitate psihologică, sociologică, a spiritului. Potrivit lui Ferry, alăturarea lui Hume empirismului senzualist de tip Berkeley – *esse est percipi aut percipire*, semnifică păstrarea unei norme exterioare individului doar la nivel psihologic –, ea pierde orice adevăr transcendent, e doar un act de credință pornind de la reprezentări imanente conștiinței noastre. Autenticitatea subiectului stă pe sentiment, care arată doar ceea ce este specific lui, nu pe intelect, care reprezintă ceea ce este dincolo de el. Relativismul senzualist al lui Hume deschide discuția asupra posibilității de a întemeia cvasiuniversalitatea Frumosului, pornind de la sentiment, nu de la rațiune, prin următoarele ipoteze:

- a. se caută ideea unei transcendențe a normei gustului în raport cu conștiința individuală;
- b. gusturile indivizilor nu sunt echivalente;
- c. există anumiți oameni despre care se va recunoaște, urmând un sentiment universal, că trebuie preferați altora;
- d. universalitatea gustului depinde și de generalitatea empirică a acestuia³⁶;
- e. cauzele diferențelor de gust sunt particulare și circumstanțiale, ele nu depind de structura cvasiuniversală a gustului, determinată bio-psiho-fizic, pentru toți indivizii, în mod unanim:
 - sănătatea naturii determină obiectivitatea estetică (febra – stabilirea aromelor);
 - posedarea organelor delicate și rafinate – universalitatea ține de esențialitatea specifică aparatului omenesc;
 - cultivarea naturii prin frecventarea unei arte particulare;
 - rolul pre-judecăților în determinarea judecăților de gust;
 - formele individuale de înțelegere a finalității operei de artă.

Discursul humean nu satisface însă analiza integrală a frumosului întrucât îl restrânge la particularitatea individualității monadice a unui subiect, perspectivă dependentă încă de ecourile leibniziene ale filosofiei moderne. Pentru a depăși însă acest impediment, soluțiile de tip *Wolff – Baumgarten* readuc raportul dintre structura rațională și cea sensibilă a subiectului mai aproape de cadrul inițial de gândire a incomensurabilității lor: intersubiectivitatea nu mai este asociată unui simplu acord fragil între indivizi, general și circumstanțial, primind un „reper fix”, sustenabil, și anume „adevărul estetic”, unul comunicabil, testabil și analog celui rațional.

III. 2. Raportul dintre subiect (estetic) și adevăr (estetic):

Analogon rationis și Veritas Aesthetica

Ideea de *veritas aesthetica*, adevăr estetic, este una care se inspiră din filosofia teoretică: Baumgarten pune în discuție un adevăr esteticologic, bazat pe posibilitate sau noncontradicție, conformitatea cu principiul rațiunii, unitatea. Aici,

³⁶ După cum observă Ferry, pe urmele lui Hume, „receptacolul impresiilor sensibile este în principiu identic la toți oamenii” (*Ibidem*).

cea ce este cu adevărat problematic este rezultatul considerării filosofiei leibnziene ca fiind mai favorabilă întemeierii autonomiei esteticii față de logică, în pofida celei carteziene, ceea ce înseamnă, la limită, o dificultate în înțelegerea adevărului esteticologic. De fapt, Ferry consideră că ipoteza potrivit căreia modelul filosofic al lui Baumgarten este mai curând leibnizian decât cartezian nu poate să infirme cu nimic acest diagnostic: „mai mult, totul se petrece ca și cum raționalismul lui Leibniz, mai complet și mai radical decât cel al lui Descartes, nu ar intra în estetică decât pentru a completa enumerarea titlurilor de raționalitate la care obiectul frumos trebuie să aspire pentru a-și merita numele”, numai că o asemenea ipoteză, populară chiar și printre discipolii lui Baumgarten, contravine intențiilor filosofului.

„Nu numai că este eronată, dar nici nu sesizează sensul general al proiectului autorului ei. Acesta poate fi prezentat și astfel: plecând de la filosofia lui Leibniz și Wolff, în cel fel se poate ajunge la a acorda o conștiință proprie sferei fenomenale a sensibilului, deci la a acorda o autonomie esteticii în raport cu sora ei mai mare, logica (vezi 13) și a susține astfel relevanța unei luări în considerare efective a punctului de vedere specific ființei mărginite care este omul?”³⁷

Modelul subiectului estetic este influențat de ceea ce Baumgarten numește un *analogon rationis*³⁸, o facultate sau un ansamblu de facultăți care constituie pentru lumea sensibilă analogonul a ceea ce constituie rațiunea pentru lumea inteligibilă. Cu alte cuvinte, formele în care obiectul se dă în termenii experienței sensibile sunt analoge formelor raționale care exprimă relațiile dintre idei la nivelul lumii inteligibile. Aici, grăitoare este chiar definiția esteticii, ca artă a analogului rațiunii și știință a cunoașterii sensibile, inferioare. Estetica este calificată drept *gnoseologia inferior*, dar este un proiect legitim, tocmai din pricina manierei în care este operată *analogon rationis*. Ceea ce vreau să subliniez este aportul pe care imaginația și pasiunile îl aduc în determinarea și concretizarea esteticii ca știință, și, implicit, retematizării raportului dintre subiect și obiect. „S-ar putea obiecta științei noastre că impresiile simțurilor, produsele imaginației, fabulele tulburările pasiunilor etc. nu sunt demne de filosofi”, dar „filosoful este un om printre oameni”³⁹. Astfel, raportul dintre subiectul estetic și adevărul estetic depinde de următoarele ipoteze, în proiectul esteticii lui Baumgarten:

a. Facultățile inferioare se disting de cele superioare, care pentru Baumgarten sunt intelectul și rațiunea.

b. Determinarea wolffiană a *psychologia empirica*, „gândire asemănătoare rațiunii”, este sustenabilă, cu mențiunea că asemănător nu înseamnă analog.

³⁷ Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, p. 86.

³⁸ A se consulta A. Baumgarten, *Aesthetica*, Kleyb, 1758; A. Baumgarten, *L'Estetica*, ed. Salvatore Tedesco, trans. Francesco Caparrotta, Anna Li Vigni, Salvatore Tedesco, Palermo, 2000; A. Baumgarten, *Esthétique précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique* (§§ 501–623), trans. & intro. Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, pp. 127–232; 2001.

³⁹ Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, p. 87.

c. Facultățile inferioare, deci *analogon rationis* curpind:

1. facultatea de a cunoaște ceea ce este identic între lucruri;
2. facultatea inferioară de a cunoaște deosebiriile dintre lucruri;
3. memoria senzitivă;
4. facultatea poetică;
5. facultatea de evaluare;
6. așteptarea cazurilor similare;
7. facultatea sensibilă a desemnării⁴⁰.

După modelul rațiunii și în mod diferit de intelect, cele 7, ca *analogon rationis*, lucrează la producerea obiectivității, corelând reprezentările ca raport al subiectului față de obiect. Baumgarten face câteva acorduri între subiect și obiect prin prisma adecvării lor la conceptul de *analogon rationis*. Ipoteza fundamentală a demersului său este aceea că relațiile dintre reprezentări sunt imprecise, sensibile, neinteligibile, deci ele nu se adresează rațiunii, ci cuprind un analogon al ei. În consecință, frumosul devine obiectul de compromis dintre sensibil și rațional; implicit, *analogon veritas* nu poate fi perceput decât de *analogon rationis*, după cum constată și Ferry, pe urmele lui Baumgarten⁴¹. Prin saltul propus de Baumgarten, de la un adevăr rațional la unul estetic, reprezentările imaginației și ale simțurilor sunt considerate susceptibile de unitate și de conexiuni sau de relații proprii – le voi numi *autonome*, pentru a face și mai vizibilă această trăsătură specifică modernității în ceea ce privește un interval de emancipare a rolului imaginației, reprezentării și memoriei în cunoașterea subiectului⁴². Obiectul estetic este individual, tot așa cum este și gustul – el nu este supus arbitrariului subiectului, ci unei modalități de determinare analoage aceleia a rațiunii –, așadar, obiectul reunește legalitatea și individualitatea, ceea ce ne lămurește cu privire la definiția lui Baumgarten, frumusețea este perfecțiunea cunoașterii sensibile.

Miza reconstrucției mele este însă aceea de a ilustra, în lumina observațiilor anterioare, că adevărul estetic exprimă *o nouă paradigmă a adevărului în modernitate*: Baumgarten trasează o linie de similaritate între minciună și dezgust, adică între determinațiile epistemologice ale adevărului și cele estetice: „într-un punct de vedere sensibil, ceva fals nu poate fi descoperit fără dezgust. Or, fără să descoperim în el minciună, în verosimil nu ajungem niciodată la o certitudine deplină”⁴³. În

⁴⁰ Semnificativ este faptul că acest tablou al facultăților inferioare este diferit față de cel propus de Wolff, care se restrângea la patru elemente: simțuri, imaginația, facultatea poetică, memoria. A se consulta, în acest sens, C. Wolff, *Psychologia Empirica*, Transl. *Empirical Psychology, Treated According to the Scientific Method*, 1738.

⁴¹ Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, p. 90.

⁴² „*Cognitio* trimite la unitate, *sensitivus* la plenitudine, la diversitate, la bogăția materială, iar *perfectio* nu înseamnă altceva decât noblețea acestor două momente ale cunoașterii sensibile ca atare: acest lucru nu semnifică nicidecum o teorie raționalistă / metafizică, ci pur și simplu faptul că cunoașterea sensibilă are propria ei perfecțiune.” *Ibidem*, p. 90.

⁴³ Pentru o mai bună acuratețe a sensului în limba română a fragmentelor la care se face referirea, am folosit citarea inclusă în traducerea textului lui Ferry, a ediției în limba română a *Homo Aestheticus*. A se consulta Baumgarten, apud Ferry, *op. cit.*, p. 91.

consecință, se schimbă și perspectiva asupra scopului esteticii, care nu este căutarea adevărului, ci manifestarea individualului, mai cu seamă „determinarea cea mai determinată a individualului”⁴⁴. Soluția este aceea de a considera frumosul ca diversitatea și vivacitatea trăsăturilor caracteristice unui obiect, una organizată, prin înălțări conforme unei legități care nu aparține rațiunii, ci sensibilului. Obiectul capătă obiectivitate sensibilă, analoagă celei conceptuale și astfel devine comunicabil, în baza materialității sale.

„Chestiunea este de a ști dacă adevărul metafizic este echivalent cu un concept universal, în măsura în care corespunde obiectului individual cuprins într-un asemenea concept. În ceea ce mă privește, cred că ar trebui să fie perfect limpede pentru un filosof că tot ceea ce este conținut ca perfecțiune formală specifică în cunoaștere și în adevărul logic nu a putut fi obținut decât cu prețul unei pierderi considerabile în domeniul perfecțiunii materiale. Pentru a face o comparație: nu se poate transforma un bloc de marmură de formă neregulată într-o sferă, decât cu prețul unei pierderi de substanță materială, care corespunde cel puțin înaltei valori a formei refulate rotund.”⁴⁵

Aportul semnificativ al argumentelor de tip Baumgarten în reconfigurarea statutului disciplinar al esteticii și implicit al raportului dintre subiectul estetic și obiectul estetic în termenii unei relații determinate de materialitate este incontestabil; asemenea coordonate însă „acomodează” noi ipoteze metafizice la evoluția, în sens larg, a esteticii pe teritoriul filosofiei moderne, prin aprofundarea noțiunilor de „comunicabilitate”, „adevăr”, „sensibilitate” și „facultăți ale cunoașterii”, clarificând în ce sens acestea pot redefini probleme precum raportul individului cu diferite forme de alteritate (de la cele care ilustrează figura divinității până la proximitatea unui Celălalt, similar biologic, fiziologic și psihologic), comunicabilitatea experiențelor estetice și artistice ori noul traiect pe care îl îmbrățișează disputa dintre raționalism și empirism în această epocă.

IV. CONCLUZII

Studiul de față sistematizează două paliere legitime de abordare a „delimitărilor” și „sursurilor” noțiunii de „subiect estetic”: unul deja „clasicizat”, prin contribuțiile teoretice ale lui Luc Ferry, dezvoltate sub teza potrivit căreia istoria esteticii poate fi înțeleasă ca istoria subiectivității moderne, discutată pe teritoriul raționalismului cartezian și al continuităților sale kantiene, hegeliene, până la antiraționalismului nietzschean și continuitățile sale avangardiste; celălalt constituit ca un registru alternativ de analiză a acestei teze, aprofundând însă versantul dominant empirist al unei asemenea probleme, sub influența argumentelor lui Hume, Baumgarten și Wolff. Deși parțial analiza întreprinsă cu prilejul acestei cercetări are ca obiectiv

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ A. Baumgarten, §560, *Aesthetica*, apud Luc Ferry, *op. cit.*, p. 117.

examinarea unui așa-numit proiect estetic avansat de Luc Ferry, obiectivul principal a fost acela de a scoate la lumină dimensiunea „empiristă” a tezei sale, de a-i testa sustenabilitatea, ecourile și contribuțiile în vederea cartografierii ipostazelor subiectului estetic pe fondul mai larg al disputei raționalism–empirism, specifică filosofiei moderne. Am obținut astfel două „scheme alternative” ale determinării subiectului estetic, la capătul cărora autonomia, criticismul și ipoteza sensului comun asociate acestuia capătă valorizări diferite, expunând însă particularități ale discursului metafizic specific filosofiei moderne. Dacă pentru cei strict interesați de interpretările aduse unor „montaje” estetice recunoscute în operele lui Luc Ferry acest studiu are capacitatea de a expune felul în care anumite ipoteze de lucru din spatele acestora, ilustrate în *Homo Aestheticus*, se schimbă în *Le Sens du Beau*, cel puțin în privința „subiectului revoluționar” ca ipostază a subiectului estetic, în sens larg însă, cercetarea de față trasează acomodări ale raționalismului și empirismului în multiplele figuri ale subiectului în modernitate, restrânse la un palier estetic.

BIBLIOGRAFIE

- Averett, Matthew Knox, *The Early Modern Child in Art and History*, Pickering & Chatto, 2015.
- Ball, Hugo, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, New York, Viking Press 1974.
- Baudelaire, Ch., *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, București, Editura Meridiane, 1992.
- Baumgarten, A., *L'Estetica*, ed. Salvatore Tedesco, trans. Francesco Caparrotta, Anna Li Vigni, Salvatore Tedesco, Palermo, 2000.
- Baumgarten, A., *Aesthetica*, Kleyb, 1758.
- Baumgarten, A., *Esthétique précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique (§§ 501–623)*, trans. & intro. Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, pp. 127–232; 2001.
- Erjavec, Ales (ed.), *Aesthetic Revolutions and the Twentieth-Century Avant-Garde Movements*, Durham–London, Duke University Press, 2015.
- Ferry, Luc, *Homo Aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, București, Editura Meridiane, 1997.
- Ferry, Luc, *Le sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Grasset, Biblio essais, 2001.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenologia spiritului*, București, Editura Academiei RPR, 1965.
- Hume, David, “On the Standard of Taste”, in *The Philosophical Works of David Hume*, edited by T. H. Green and T. H. Grose, Vol. 3, London, Longman, Green, 1874–75.
- Maftai, Ștefan, *Geniul artistic. Nietzsche și problema creației*, Cluj, Casa cărții de știință, 2010.
- Matthews, Pamela R.; McWhirter, David (eds.), *Aesthetic Subjects*, University of Minnesota Press, 2003.
- Pascal, Blaise, *Panseés*, ed. R. Ariew, Indianapolis / Cambridge, Hackett Publishing Company, 2004.
- Rosenberg, Harold, *The Tradition of the New*, Perseus Books Group, 1994.
- Shklar, Judith, *Montesquieu*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Strauss, Leo, *Natural Right and History*, The University of Chicago Press, Chicago, 1953.
- Wolff, C., *Psychologia Empirica*, Transl. *Empirical Psychology, Treated According to the Scientific Method*, 1738.