

## ***SENSUS COMMUNIS* ȘI TEORII ALE COSMOPOLITISMULUI ESTETIC**

ȘTEFAN-SEBASTIAN MAFTEI  
Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

***Sensus communis* and Theories of the Aesthetic.** Recently, varieties of ‘cosmopolitanism’ surfaced in cosmopolitanism theory, one such version being the theory of “aesthetic cosmopolitanism”. Inspired by new developments in the contemporary artworld, sociologists debated the possibility of a new kind of ‘aesthetic cosmopolitanism’ revealed by the nowadays artworks. This trend is concurrent with the ascendancy of new interpretations on the notion of *sensus communis* in aesthetics. Philosophers, such as Jacques Rancière, may have contributed to the debate about ‘cosmopolitanism’ indirectly, by pointing out to the possibility that the medium of the communication of art, which is *aisthēsis*, is inherently ‘political’ and that this ‘political’ feature may manifest itself differently at different epochs. Our study will try to show the complexities behind the notion of *sensus communis*, a notion which seems to shed light on contemporary inquiries about the possibility of an aesthetic ‘cosmopolitanism’.

**Keywords:** cosmopolitanism, cultural cosmopolitanism, aesthetic cosmopolitanism, *sensus communis*, distribution of the sensible.

### **1. INTRODUCERE: ARTĂ ȘI GLOBALIZARE CULTURALĂ<sup>1</sup>**

Transformarea artelor în lumea societății globale informaționale este atât de profundă astăzi, încât estetica problematizează neînterupt cu privire la natura și la rolul social al acestora. Elementele inovative care circumscriu arta contemporană sfidează și cauzează totodată delineațiuni teoretice în măsură să înscrie fenomenele artei în discursul esteticii. O sursă a problematizărilor esteticii contemporane o constituie globalizarea sau, cu un termen mai precis, „globalitatea”. Teoriile globalizării acceptă diferența dintre „globalism”, ce ar reprezenta componenta politică și economică a globalizării – cel din urmă totodată și cel mai controversat element al procesului – și „globalitate”, ce reflectă capacitatea procesului globalizării de a susține interconectarea masivă a elementelor ce iau parte la proces<sup>2</sup>. În acest

<sup>1</sup> Textul de față este versiunea revizuită și adăugită, în limba română, a articolului *The Elusive ‘Sensus Communis’ of Nowadays Aesthetic Cosmopolitanism*, în curs de publicare în *Dialogue and Universalism*. Textul a fost prezentat prima dată sub formă de conferință la ISUD XI World Congress (*Values and Ideals. Theory and Praxis*), 11–15 July 2016, Warsaw, Poland.

<sup>2</sup> Cf. Jens-Uwe Wunderlich & Meera Warriar, *A Dictionary of Globalization*, Routledge, London, 2007. Diferența între globalitate și globalism este totuși de natură teoretică, ea nu este destinată să reflecte neapărat procesele reale ale globalizării. Acest proces, al interconectării masive

sens, nimic din ceea ce are loc la nivel mondial nu ar mai putea rămâne în afara sistemului<sup>3</sup>. În același timp, globalizarea a fost înțeleasă ca manifestând două tendințe fundamentale, distincte și uneori în tensiune una față de cealaltă<sup>4</sup>: prima, ce pornește de la economic și social și trimite la exercițiul interregional și transnațional al puterii; a doua, ce are în vedere interconectarea și trimite spre apariția unei așa-numite *global self-conscience*, a unei „conștiințe a globalului”. Pentru David Held, această a doua tendință a globalizării denotă o „conștiință superioară a lumii ca întreg”. Diferența lui Held este în fapt o transcriere a diferenței dintre globalizare ca ansamblu de relații și forțe<sup>5</sup> și globalizare ca idee a unei conștiințe globale<sup>6</sup>.

Astăzi, lumea criticilor artelor contemporane profită din plin de această apariție a unei conștiințe artistice globale. Nașterea globalizării artei a dus la apariția unei așa-numite „estetici globale”<sup>7</sup>, explicată inițial de critica de artă ca o metodă de a coagula critica culturală a „periferiei” lumii artei contemporane globalizate și de a accentua totodată diferența culturală. Tocmai de aceea, critici ai „esteticii globale” s-au preocupat încă de la început de subiecte, precum cel menționat mai sus. Estetica globală este o temă emergentă în relație cu domenii, ca *post-colonial theory* sau *cultural theory*. Însă, după 2000, această nouă generație de critici de artă (precum Kobena Mercer, Gerardo Mosquera, Irit Rogoff, Monica

ce tinde spre totalizare, este aproape sinonim *în tendință* cu ceea ce numim astăzi proces istoric al „modernizării”, proces care, începând cu secolul al XVII-lea, subîntinde, la rândul său, o serie de procese subalterne ce se diferențiază specific prin aspirația lor de a se totaliza, i.e. de a se mondializa. Acestea ar fi: dezvoltarea materială a canalelor de comunicare (apariția unor canale și servicii de comunicare extinse, stabile și predictibile), dezvoltarea masificată a căilor de comunicare (căi de comunicație ce permit o mai rapidă și mai eficientă comunicare a mărfurilor și a informațiilor), creșterea numărului și a duratei vieții persoanelor, masificarea comerțului și a manufacturilor ca efecte ale primelor două procese (ceea ce permite trecerea spre procesul ulterior, cel al industrializării), masificarea producției și intensificarea productivității agricole. Aceste procese au drept consecințe alte procese, cum ar fi cel al transformării relațiilor politice între suverani și supuși la sfârșitul veacului al XVIII-lea, cel al apariției statului modern ca instrument impersonal al puterii politice și administrative, cel al apariției unei transformări sociale vizibile, ce duce la nașterea unor noi clase sociale și a unor noi elite, cel al transformării în sens de universalizare și uniformizare a culturilor, cel al apariției unui nou echilibru politic între statele-națiune, echilibru ce poate permite o pace mai durabilă și o anumită stabilitate civilizațională. A se vedea, pentru elementele menționate mai sus, sinteza istoricului Tim Blanning (Tim Blanning, *The Pursuit of Glory. Europe 1648–1815*, London, Penguin Books, 2007).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cf. David Held, *Democracy and the Global Order: From the Modern State to Cosmopolitan Governance*. Cambridge, Polity Press, 1995.

<sup>5</sup> Immanuel Wallerstein, *The Capitalist World Economy*, Cambridge, Cambridge UP, 1979.

<sup>6</sup> Ronald Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sage, 1992.

<sup>7</sup> Cf. Mónica Amor, Okwui Enwezor, Gao Minglu, Oscar Ho, Kobena Mercer & Irit Rogoff, ‘Liminalities: Discussions on the Global and the Local’, *Art Journal*, 57:4, 1998, pp. 28–50; Gerardo Mosquera, ‘Notes on Globalisation, Art and Cultural Difference’, în: *Silent Zones. On Globalisation and Cultural Interaction*, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, 2001; Gerardo Mosquera, ‘Beyond anthropophagy: art, internationalization and cultural dynamics’, *Global Art Symposium*, 2011, online: [www.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf](http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf); Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, *The Global Contemporary and The Rise of New Art Worlds*, Cambridge Mass., MIT Press, 2013.

Amor) a reproblematisat acest subiect mai vechi al sociologiei culturale a anilor '80, diferența culturală. Speculând asupra termenilor și temeiurilor unei estetici a perifericului, aceștia, influențați și de emergența proceselor globalizării, au problematisat tocmai acea „normalizare culturală” a diferenței (Kobena Mercer), sugerând posibilitatea unei „culturi meta-globale” (Mosquera) ce transpune îndărătul „diferenței culturale”, înțelegând în genere ca diferență între „centrul” universal și „periferia” locală. Altfel spus, lumea „meta-globală” ar încorpora astăzi nu doar relații din ce în ce mai subtile între centru și periferie, ci ar da seama și de realitatea unei meta-culturi globale explicabile plecând de la paradigma lui *from here* („de aici”). Această paradigmă a lui *from here* ar da criticului care analizează fenomenul artistic șansa să depășească teza „aproprierii culturale” – înțelegând ca împrumut din altă cultură – și să perceapă artistul global de astăzi ca pe un adevărat creator al culturii internaționale, și nu ca pe un imitator. Astfel, teza referitoare la o „cultură a resemnificării” mesajelor culturale ce vin de la „centru” ar resitua paradigma de interpretare a influenței culturale a „centrului” în relația cu o „periferie” într-un model explicativ unde artistul „global” (înțeles anterior ca „periferic”) nu mai este văzut ca un colecționar pasiv al mesajelor centrice, ci ca un „resemnificator” deloc periferic, ca un creator internațional al mesajului.

## 2. ÚZURILE ESTETICE ALE COSMOPOLITISMULUI

Tabloul transformărilor ce au avut loc în lumea artelor și a criticii contemporane, în afara noii „globalități”, înțelegând în genere drept o capacitate de interconectare materială și simbolică globală la nivelul lumii artei, ar fi incomplet fără identificarea unui anume caracter cosmopolit, marcat prin prezența unui habitus politic aparte cu care lumea artei pare că a fost familiarizată încă de la începutul modernității industriale (prima jumătate a secolului al XIX-lea). Acest habitus politic este, istoric vorbind, relativ coexistent cosmopolitismului și prezenței sale ca idee majoră în gândirea politică începând cu jumătatea secolului al XIX-lea, momentul apariției statelor-națiune<sup>8</sup>.

Teoreticienii cosmopolitismului<sup>9</sup> au remarcat dificultatea cu care termenul „cosmopolitism” poate fi supus testului definiției. Istoricii<sup>10</sup> arată, pe lângă faptul că paternitatea noțiunii aparține Antichității grecești și romane (cinicii, stoicismul grec și roman)<sup>11</sup>, faptul că anticii au perceput cosmopolitismul ca fiind un mediator

<sup>8</sup> A se vedea, în acest sens, perspectiva istorică asupra cosmopolitismului din Michael L. Miller, & Scott Ury, „Cosmopolitanism: the end of Jewishness?”, în: *European Review of History – Revue européenne d'histoire*, vol. 17, no. 3 (June 2010), pp. 337–359, și lucrarea Thedei Shapiro despre protoistoria avangardelor secolului XX și a mediului lor cultural și politic (Theda Shapiro, *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society, 1900–1925*, NY, Elsevier, 1976).

<sup>9</sup> Ulrich Beck, „The Cosmopolitan Society and its Enemies,” în: *Theory, Culture and Society*, 2002, 19, pp. 17–44.

<sup>10</sup> Miller & Ury, *op. cit.*

<sup>11</sup> Cf. H. C. Baldry, *The Unity of Mankind in Greek Thought*, Cambridge, Cambridge UP, 1965; T., Pangle, „Socratic Cosmopolitanism: Cicero's Critique and Transformation of the Stoic Ideal”, în: *Canadian Journal of Political Science*, Volume 31, Issue 02, June 1998, pp. 235–262.

„al tensiunii dintre global și local, dintre universal și particular”<sup>12</sup>. În plus, se subliniază că, în istoria modernă a ideilor politice cosmopolite, acestea au fost îndeobște percepute în lumea politică a secolului al XIX-lea ca fiind opuse concepțiilor naționaliste.

Studii mai noi (Regev, Papastergiadis, Chaney, Nava<sup>13</sup>) menționează prezența unui cosmopolitism „estetic” sau „cultural” la nivelul societăților contemporane globalizate, un cosmopolitism „situat la nivel *individual*”, definit ca „o dispoziție culturală ce implică o deschidere intelectuală și estetică față de persoane, locuri și experiențe aparținătoare unor culturi diferite, în special față de cele ce aparțin unor «națiuni» diferite (...) sau [mai este definit drept] a avea un anumit gust pentru spații mai largi ale experienței culturale”<sup>14</sup>.

Deși condițiile istorice, sociale și politice ale dezvoltării unui cosmopolitism cultural individual nu pot fi ignorate, căci acestea construiesc cel puțin fundalul atitudinilor cosmopolite ce au loc la nivelul lumii artei<sup>15</sup>, mai există o dimensiune a cosmopolitismului în practica artistică ce merită să fie supusă dezbaterii, în afara dispoziției cosmopolite la nivel „individual” din teoriile sociologiei culturale. Sociologul Nikos Papastergiadis<sup>16</sup> speculează asupra posibilității ca estetica *însăși* să fie aceea care provoacă o „constituire imaginară a cosmopolitismului prin *practici estetice* [s.m.]”, i.e. a unui „*Weltanschauung* cosmopolit *produs* [s.m.] prin intermediul esteticii”<sup>17</sup>. Ulterior, după cum vom vedea, Papastergiadis va reveni asupra acestei idei, ajustând-o. Apelând la ideea unui „imaginar cosmopolit”, el subliniază în acest text că însuși „procesul făuririi lumii” este un „act radical al acestui imaginar”. El vede astfel imaginația – devenind tributară unei idei sugerate de Hannah Arendt – ca pe o „facultate de a reprezenta și de a crea realități prin forma imaginilor”<sup>18</sup>. Această încredere în puterea imaginației oferă artei forța nu numai de a făuri o nouă „ordine a politicii” (Jacques Rancière), dar și de a se auto-transforma în procesul făuririi de noi imagini, considerăm noi.

Într-un alt text<sup>19</sup>, Papastergiadis dezvoltă teza din textul anterior, recunoscând că acest imaginar „cosmopolit” nu poate *predetermina* la nivelul caracterului său

<sup>12</sup> Miller & Ury, *op. cit.*, p. 340.

<sup>13</sup> Cf. Motti Regev, “Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism”, în: *European Journal of Social Theory* 10 (1), 2007, pp. 123–138; Nikos Papastergiadis, “Aesthetic Cosmopolitanism”, în: Gerard Delanty (ed.), *Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies*, NY, Routledge, 2012, pp. 220–232; David Chaney, “Cosmopolitan Art and Cultural Citizenship”, în: *Theory, Culture and Society*, vol. 19 (1–2), 2002, pp. 157–174; Mica Nava, “Cosmopolitan Modernity. Everyday Imaginaries and the Register of Difference”, în: *Theory, Culture and Society*, vol. 19 (1–2), 2002, pp. 81–99.

<sup>14</sup> Regev, *op. cit.*, p. 124.

<sup>15</sup> Shapiro, *op. cit.*

<sup>16</sup> Nikos Papastergiadis, “Aesthetic Cosmopolitanism”, în: Gerard Delanty (ed.), *Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies*, NY, Routledge, 2012, pp. 220–232.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 221, 229.

<sup>19</sup> Nikos Papastergiadis, “Cosmo-Aesthetics”, <http://www.sommerakademie.zpk.org/de/fruehere-akademien/2010/reader.html>, accessed 1.11. 2014.

cosmopolit: „un imaginar cosmopolit nu este un ideal abstract, o viziune speculativă pentru viitor, nici măcar iluzia necesară ce trezește năzuința spre întruchiparea unei vieți mai bune. Imaginarul cosmopolit înseamnă a sugera forme noi ale existenței mundane. Aceste forme nu sunt legate de rezultatele impuse de mecanismele regulative ale forțelor globalizării, nici nu sunt produse prin asamblajul corporatizat al relațiilor de schimb transnaționale. Forma imaginarii cosmopolit porcede din idealurile creative și atitudinile critice pe care artiștii și oamenii obișnuiți le pun la lucru în reflecțiile lor de zi cu zi și în legăturile lor cotidiene. În consecință, la începuturile globalizării se află întotdeauna și un imaginar cosmopolit”. În acest fel, Papastergiadis pare a încerca să evite concepția determinismului istoric care ar impune într-un anumit context anumite direcții imaginarii, inclusiv caracterul său cosmopolit. Ca un corolar, s-ar presupune că acest imaginar cosmopolit ar putea aparține practicilor artistice din orice epocă. Arta poate servi, într-adevăr, drept „loc” pentru apariția unei idei viitoare privind *cosmopolis*-ul, dar nu produce aceste idei în sensul lor moral sau politic, le poate doar stimula înăuntrul spectrului său imaginativ, ar sugera autorul. Pentru că Papastergiadis nu concepe caracterul cosmopolit al artelor ca pe un mesaj social sau moral produs prin intermediul imaginilor artistice, el identifică doar câteva „tendințe” care pot „marca traiectoriile artei contemporane” și care pot fi văzute a avea un caracter cosmopolit: denaționalizarea, ospitalitatea reflexivă, translația culturală, discursivitatea, sfera publică globală.

Cu toate că textele lui Papastergiadis prezintă provocări substanțiale, ele nu identifică într-un mod satisfăcător nici în ce constă caracterul cosmopolit al imaginilor artistice (și dacă acest caracter cosmopolit al imaginii artistice se diferențiază într-adevăr de mesajul său moral sau politic) și nici pe ce s-ar întemeia relația dintre cosmopolitismul constituit imaginar prin intermediul „practicilor estetice” și cel ce ar putea fi activat la nivelul valorilor morale sau politice din jocul acestui imaginar artistic.

### 3. DEZBATEREA PRIVIND COSMOPOLITISMUL CULTURAL

În această parte, vom discuta cosmopolitismul cultural ca teză a sociologiei. Ulrich Beck, sociologul deja amintit, sesiza diferența dintre un cosmopolitism „trăit” (*lived*) și unul „normativ” (*normative*), accentuând deosebirea dintre cosmopolitismul observabil în experiențele cotidiene ale contactelor culturale și experiențelor tehnologice și versiunea „normativă”, inspirată de teoria politică. Urmărind teoriile sociologice ale acestui așa-numit „nou cosmopolitism” evidențiat în lucrările lui Ulrich Beck sau Gerard Delanty, Papastergiadis, amintit anterior, transportă diferența dintre cosmopolitismul „normativ” și cel „trăit” în zona *artworld*, sugerând un „cosmopolitism estetic” la nivelul practicilor și probabil și al experiențelor artistice contemporane, ca versiune a „cosmopolitismului trăit” al sociologiei culturale, în relație cu cel „normativ” tradițional al ideilor politice. Pe scurt, Papastergiadis pare a căuta să izoleze calități „estetice” cosmopolite din contextul practicilor culturale cotidiene. Problemele ce apar în spațiul acestor speculații au fost deja evidențiate.

Discutând posibilitățile unui cosmopolitism al experienței „trăite”, Skrbîș și Woodward<sup>20</sup> scot în evidență prezența unui cosmopolitism material, a unui „cosmopolitism [generat de] obiecte, locuri, rețele”. Potrivit opiniei lor, cosmopolitismul este tot atât de „ideal”, pe cât este de „pragmatic”. Altfel spus, pentru a avea o schimbare de tip cosmopolit, este nevoie nu numai de angajare morală și politică, ci elementul esențial rezidă într-o „relație între aceste dimensiuni și rețelele tehnologiei, spații, imagini și schimburi materiale cu care acestea merg mână în mână”<sup>21</sup>. Autorii consideră că experiența cosmopolitismului „trăit” apare din „întâlniri cosmopolite (...) tangibile, experiențiale și contextuale cu diferența culturală”. Teoria autorilor caută să sintetizeze perspectiva „macro” cu perspectiva „micro” asupra cosmopolitismului. Cea „macro” este reprezentată de societatea civilă și de concepțiile ei normative, ce corespund valorilor cosmopolite, ca de pildă obligația, generozitatea, ospitalitatea, apartenența, pe când cea „micro” ar consta în aceste „întâlniri cosmopolite”. „Micro” este situat la „nivelul cotidian al analizei peisajului stradal, a spațiilor, corpurilor și practicilor”<sup>22</sup>. Aceste practici ar susține ideea unui „cosmopolitism cotidian” (*everyday cosmopolitanism*), unde obiectele, rețelele și „materialitatea” contribuie la acest tip de socialitate. Acest cosmopolitism *micro* se arată ca o soluție materialistă în constituirea unei comunități. Autorii sugerează chiar că „materialitatea și obiectele” ar putea fi „încorporate” în „teorii” cosmopolite. Cu toate acestea, obiectele nu sunt „niciodată în mod absolut”<sup>23</sup> cosmopolite, ceea ce este evident.

În afară de cosmopolitismul „obiectelor”, mai există și cosmopolitismul stimulat de medii, ca televiziunea, muzica, arta, fotografia, remarcă autorii. Dar putem de aici să înțelegem că arta și mass-media încurajează un adevărat cosmopolitism? Autorii cercetează posibilitatea nașterii atitudinilor cosmopolite identificabile în „legăturile cosmopolite” pe care cultura „cosmopolită” a industriei *entertainment*-ului global ar putea-o genera dincolo de „procesele economice asociate industriilor culturale ale capitalismului global”<sup>24</sup>. Ei se întrebă prin urmare dacă conținutul mass-media global poate găzdui calități cosmopolite profunde dincolo de mesajele cotidiene ale industriilor culturale globale care folosesc uneori comunicarea cosmopolită pe post de strategie globală de vânzări. La fel, este oportun să ne întrebăm dacă aceste mesaje cosmopolite incluse în strategiile de marketing globalizat sunt într-adevăr cosmopolite, în sensul clasic, egalitarist, al cosmopolitismului, sau dacă ele reflectă în subsidiar numai relații economice văzute ca relații de putere inegale dintre un centru și o periferie. Un fapt recunoscut este că acest „cosmopolitism mediat” reprezentat în mass-media globală și în mediile artistice *poate* „aduce oamenii în legătură unii cu alții”. Este adevărat și că varianta mediată a cosmopolitismului poate forja la nivel global „comunități morale și grupuri de interes”. Totuși, cei doi autori sesizează corect distincția dintre

<sup>20</sup> Z. Skrbîș & I. Woodward, *Cosmopolitanism. Uses of the Idea*, London, Sage, 2013.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, p. 53.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, p. 67.

<sup>23</sup> *Ibidem.*, p. 73.

<sup>24</sup> *Ibidem.*, p. 75.

cosmopolitismul *percept* și cel *real*, între „procesele cosmopolitizării” ce asigură „disponibilitatea vizuală, rutinizată” a Celuilalt în mass-media și adevăratul cosmopolitism, cu alte cuvinte, „existența concretă a modelelor de gândire cosmopolite, a comportamentelor și valorilor de acest fel”<sup>25</sup>. Unul dintre efectele așa-zise „cosmopolite” ale *media* este așa-numitul „cosmopolitism al compasiunii” (*pity cosmopolitanism*) pe care mesajele și imaginile *media* globale îl provoacă prin mediatizarea tragediilor, a suferinței și a inegalităților (transformate în acest fel în crize globale). În aceste cazuri, tragediile sociale și suferințele sociale sunt reprezentate, însă fără a le fi indicate „cauzele reale, ci doar efectele”. Alt efect de același tip este efectul „caritate” al „cosmopolitismului carității celebrităților” (*celebrity charity cosmopolitanism*) portretizat și celebrat în *media* globală. Autorii consideră că aceste procese mediate creează într-adevăr un efect, cel al „empatiei și identificării cosmopolite”. Cu toate acestea, aceste cosmopolitisme mediate ale compasiunii și carității pot submina sensurile mult mai adânci ale acestor fenomene atunci când rămân la nivelul realității „emoționale” a faptelor și sunt mai puțin interesați de rolul publicului căruia i se adresează mesajul așa-zis „cosmopolit” de agent „politic”, conștient de situarea sa în contextul „alinării” suferinței globale<sup>26</sup>.

Până aici, argumentele sociologilor rămân problematice, filosofic vorbind. Procesele globalizării în general nu pot fi văzute decât ca producând efecte ambigue la nivelul atitudinilor și comportamentelor subiecților globalizării. Nu se poate stabili o cauzalitate între procesele economice și sociale ale globalizării și efectele lor la nivelul unor atitudini cosmopolite. Cosmopolitismul cultural, despre care unele teorii consideră că se naște din biodiversitatea culturală a globalizării, precum și cosmopolitismul mediat, și chiar și cel numit „material”, al „obiectelor, locurilor, rețelelor” sunt doar surse indirecte de inspirație, eventual, pentru formarea unor adevărate atitudini și comportamente cosmopolite. Astfel, nu suntem cu adevărat siguri referitor la unde și când putem vedea „experiențe cosmopolite” în experiența cotidiană globalizată a culturilor, atitudinilor, rețelelor și obiectelor.

Însă ce am putea spune despre artă? Este arta un loc privilegiat al apariției unor atitudini cosmopolite reale? Unii sociologi acceptă acest lucru, teoretizând asupra posibilității unei estetici cosmopolite. După cum vom observa în continuare, posibilitatea unei estetici „cosmopolite” va fi legată de încercarea de justificare a posibilității unui anume sens al lui *sensus communis*.

#### 4. ÎN CĂUTAREA UNUI *SENSUS COMMUNIS* ÎN „COMUNITATEA SIMȚULUI”: JACQUES RANCIÈRE

Opera filosofului, criticului și esteticianului francez contemporan Jacques Rancière face aluzie la posibilitatea unui „simț comun”<sup>27</sup> aparte, descris în termenii

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 77, 78.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>27</sup> Despre analiza în termeni estetici a „simțului comun” la Kant și romanticii germani, a se vedea Simon Malpas, ‘In What Sense “*Communis*”? Kantian Aesthetics and Romantic Ideology’, în: *Romanticism on the Net*, No. 17, 2000 (online: [www.erudit.org](http://www.erudit.org)).

unei „comunități a simțului”, a unui „simț” în „comun”, care ar susține țesătura intimă a experiențelor noastre estetice cotidiene. Astfel, „facultatea senzorială a *aisthēsis*-ului”, despre care vorbește Papastergiadis, pornind de la Ranciére, ar angaja un *sensus communis*, sau *koinē aisthēsis*, amintind termenul lui Aristotel<sup>28</sup>, ce pare mult mai concret decât „simțul comun” descris de moraliștii englezi ai secolului Luminilor sau decât cel specific idealismului german<sup>29</sup>.

Pare astfel că, prin imaginație și percepție, facultăți precursore rațiunii, am putea avea acces, după cum arăta Papastergiadis, cu aluzie la Ranciére, la o realitate mai comună, am sugera noi, decât cea sugerată de rațiune. După cum tot Ranciére sublinia, aparținem unei comunități mai largi, dacă putem spune astfel, decât cea rațional-politică: comunitatea percepției. Totuși, această „comunitate a simțului” nu pare a fi universalizabilă – nici în termeni teoretici, nici în cei ai unei comunicabilități prin intermediul empatiei<sup>30</sup>. Așa cum explică Hinderliter<sup>31</sup> în volumul colectiv ce conține textul lui Ranciére despre „comunitatea simțului” (*community of sense*), termenul lui Ranciére surprinde o realitate complexă, în măsura în care ceea ce este descris de acesta reprezintă recunoașterea unei „maniere contingente și non-esențiale de a fi laolaltă înăuntrul unei comunități a cărei coerență nu este mai mult decât o ficțiune sau o potențialitate”. „Comunitatea simțului” indică un sens al comunității a cărei „politică” implică „un aspect senzorial sau *esthetic* [s.m.] ce este ireductibil la ideologie sau idealizare”<sup>32</sup>. Paradoxal, „comunitate a simțului” indică un sens al comunității ce permite faptul de a fi împreună numai prin „demantelarea constantă” a oricărei idealizări a acesteia<sup>33</sup>. Este o situație paradoxală, ce subminează orice descripție a conceptului „comunitate”

<sup>28</sup> Aristotel nu menționează *koinē aisthēsis* ca reprezentând simțul comun în sensul pe care l-au oferit mai târziu autorii moderni. Mai precis, Aristotel se referă doar la facultatea unei „percepții comune” (Shields). Totodată, termenul apare foarte rar în opera lui Aristotel: comentatorii au identificat doar trei ocurențe în întreaga operă (*De An.* 425a27, *Mem. et Rem.* 1450a10, *Part. An.* 686a31). Cf. Christopher Shields, ‘Review of P. Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, OUP, 2007’, în: *Notre Dame Philosophical Reviews. An Electronic Journal*, 2009.08.20 (online: <http://ndpr.nd.edu/news/aristotle-on-the-common-sense/>).

<sup>29</sup> „În timp ce în Anglia și în țările romanice noțiunea de *sensus communis* denumeste până în zilele noastre nu doar o lozincă critică, ci o calitate generală a cetățeanului, în Germania secolului al XVIII-lea adepții lui Shaftesbury și Hutcheson n-au preluat pur și simplu conținutul politico-social vizat prin intermediul lui *sensus communis*. Metafizica de tip scolastic și filosofia populară a secolului al XVIII-lea (...) nu se puteau metamorfoza în ceva pentru care condițiile sociale și politice necesare lipseau pur și simplu. A existat o receptare a conceptului de *sensus communis*, însă acesta pierde prin depolitizarea sa deplină semnificația sa critică propriu-zisă. Prin *sensus communis* se înțelege acum doar o capacitate teoretică, facultatea de judecare teoretică, ce se alătură doar conștiinței morale – lui *Gewissen* – și gustului” (Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, trad. G. Cerceș, L. Dumitru, G. Kohn, C. Petcana, Teora, București, 2001, p. 32).

<sup>30</sup> Pentru o contextualizare a teoriei lui Kant despre *sensus communis* în relație cu interpretări filosofice mai noi ale acestui concept, a se vedea Cristian Nae, ‘Communicability and Empathy: *Sensus Communis* and the Idea of the Sublime in Dialogical Aesthetics’, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 2, 2010, pp. 361–385, în special 372 *sqq.*

<sup>31</sup> Beth Hinderliter *et al.* (eds.), *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, Durham, Duke University Press, 2009, p. 2.

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> *Ibidem.*



dezvăluind astfel o situație la limita teoretizării. *Comunitate* apare ca un concept imprecis aici. Iar definiția lui Rancière este la fel de puțin comodă: „nu înțeleg prin «comunitate a simțului» (*community of sense*) o colectivitate formată de un anumit sentiment comun. Înțeleg acest concept ca pe un cadru al vizibilității și inteligibilității care aduce laolaltă lucruri și practici sub aceeași semnificație, care, prin aceasta, formează un anume simț (*sense*) al comunității. O comunitate a simțului este un anume decupaj de spațiu și timp care pune laolaltă practici, forme ale vizibilității și structuri ale inteligibilității. Numesc acest decupaj și această legătură o *împărțășire a sensibilului* [s.m.]”<sup>34</sup>.

Ceea ce pare să descrie aici autorul francez este acel tip de comunitate, anume comunitatea *aisthēsis*-ului. Rancière face deci joncțiunea între „comunitate” și „împărțășire a sensibilului”. Potrivit comentariilor volumului editat de J.-P. Deranty<sup>35</sup>, care analizează concepte fundamentale ale filosofului francez, termenul francez *partage* are un dublu sens, semnificând în același timp „împărțășirea” și „partajarea”. „Împărțășirea”<sup>36</sup> unui *aisthēsis* nu înseamnă doar a fi pasiv afectat de o percepție în comun, arată comentatorul. *Partage* semnifică totodată intervenția privitorului în actul percepției. Această implicare în actul percepției înseamnă că ceea ce apare acolo nu este doar actul de a vedea – ca atunci când te uiți la ceva –, ci simultan și interpretarea a ceea ce vezi. A privi înseamnă astfel a „împărțășii” ceea ce privești, adică a interpreta, a decupa, a reconfigura realitatea supusă percepției. A privi înseamnă în mod obligatoriu a lua parte la dar și a partaja, a „decupa” (*cutting out*) ceva, a-l detașa. Actul privirii este ceea ce Rancière descrie ca „politică” a sensibilului: „Politica este o activitate a reconfigurării a ceea ce este dat sensibilului”<sup>37</sup>. „A vedea”, arată comentariul, nu este niciodată doar actul material de a „te uita la”. „A vedea” implică de asemenea actul interpretării. Într-un anume fel, a vedea este deja interpretare a realității văzute: „a privi este totodată o acțiune ce confirmă sau modifică acea împărțășire, iar «a interpreta lumea» este deja un mod de a transforma, de a o reconfigura”<sup>38</sup>. Ceea ce filosoful francez va descrie prin *partage du sensible* nu este numai o chestiune pur estetică, ci întotdeauna și o problemă „politică”, întrucât, pentru acesta, „estetica” înseamnă „politică” la

<sup>34</sup> Engl. *a partition of the sensible*; fr. *partage du sensible*. Cf. Jacques Rancière, ‘Contemporary Art and the Politics of Aesthetics’, în: Beth Hinderliter *et al.* (eds.), p. 31. Am folosit, pentru *partage du sensible*, traducerea propusă de Ciprian Mihali pentru versiunea română a cărții lui Rancière. Cf. J. Rancière, *Împărțășirea sensibilului. Estetică și politică* (traducere și notă introductivă de Ciprian Mihali), Ideea, Cluj, 2012 (a se vedea și nota introductivă la ediția română, pp. 5–7).

<sup>35</sup> J.-P. Deranty (ed.), *Jacques Rancière. Key Concepts*, Durham UK, Acumen Publishing, 2010.

<sup>36</sup> A se vedea și definiția lui Rancière pentru „împărțășirea sensibilului”: „Numesc împărțășire a sensibilului acel sistem de evidențe sensibile care fac să se vadă în același timp existența unui comun și decupajele ce definesc în cadrul său locurile și părțile respective. O împărțășire a sensibilului fixează, așadar, în același timp un comun împărțășit și părți exclusive. Această repartitie a părților și a locurilor se întemeiază pe o diviziune a spațiilor, a timpurilor și a formelor de activitate ce determină modul însuși în care un comun se pretează la participare și în care unii și alții iau parte la această diviziune” (J. Rancière, *Împărțășirea sensibilului*, p. 13).

<sup>37</sup> Rancière, citat în: Deranty (ed.), p. 100.

<sup>38</sup> Rancière, citat în: Deranty (ed.), p. 101.

nivelul cel mai concret. Astfel, temeiul analizei lui Rancièr, după cum sesizează și comentatorii, nu este numai o chestiune estetică, ci și „politică”. Iar această fundamentală problemă politică este inegalitatea, căci *partage du sensible* este o chestiune de distribuire ce, inevitabil, ridică problema inegalității: „chestiunea centrală pentru Rancièr privește modurile în care gândurile, vocile și acțiunile dominaților devin invizibile și inaudibile în ierarhia activităților ce stau la baza ordinilor sociale”<sup>39</sup>. A fi vizibil, a fi „împărțit”, înseamnă totodată a fi distribuit, a fi alocat, a fi repartizat, consideră autorul. „Estetica”, în acești termeni, este și chestiune politică, întrucât, arată comentariul, a fi parte la sau a împărții practici estetice înseamnă în același timp a fi într-o anumite ordine a distribuției: „La rădăcina inegalității stă o problemă a percepției, a *aisthêsis*-ului, în termeni filosofici clasici: chestiunea dominației sociale poate fi repusă în termeni referitor la ce activități și ale cui pot fi în mod concret văzute sau auzite. «Împărțirea sensibilului» denotă logica ambiguă prin intermediul căreia societatea se sprijină pe o aducere laolaltă a indivizilor și grupurilor, în timp ce ea funcționează pe baza separației dintre cei ale căror voci și acțiuni contează, au însemnătate, și cei ce rămân nevăzuți și neauziți”<sup>40</sup>. Pe tărâmul *aisthêsis*-ului, împărțirea sensibilului devine un „mod de a determina ordinea apariției, anume ceea ce poate fi perceput de simțuri”. Estetizarea simțurilor, una dintre misiunile „esteticii”, determină crearea unui puternic mecanism al distribuirii, arată comentatorul, ce ordonează și, în final, „ordonează polițienește” (termenul este al lui Rancièr) sau „controlează” experiențele. Estetica forjează așadar „cadrele vizibilității și inteligibilității”, căci a fi „controlat” în *aisthêsis*, a lua parte la experiența estetică, a o „împărții”, determină totodată, arată comentatorii, și „inteligibilitatea” părții lucrului experimentat care este „împărțit”. „Controlul” apare atunci când ordinea sensibilului devine în același timp ordinea inteligibilității, subliniază Rancièr, în măsura în care orice experiență estetică, ce este simultan și una senzorială, este totodată și semnificativă, oricât de ordinară ar fi<sup>41</sup>.

În final, unul dintre meritele concepției lui Rancièr este că a revelat, considerăm noi, posibilitatea unui anume *sensus communis* în „comunitatea simțului” forțată prin activitatea lui *aisthêsis*, văzut aici în termenii unei experiențe estetice. Experiența *aisthêsis*-ului este capabilă să facă posibilă o „comunitate a simțului”, dar înțeleasă ca *partage du sensible*. Totuși, el atrage atenția asupra faptului că *partage* înseamnă și o distribuție, o ordonare în „cadre ale vizibilității și inteligibilității”. Acest *sensus communis* prilejuit de *aisthêsis* nu este niciodată fără neajunsuri. Faptul că *sensus communis* se sprijină pe distribuția sensibilului înseamnă că întotdeauna va exista o selecție și o distribuire în ordinea a ceea ce este văzut (perceput) sau nu.

<sup>39</sup> Deranty (ed.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Pentru discuții asupra „ordinarității” și „cotidianității” (*ordinariness, everydayness*) experienței estetice, a se vedea studii pe tema „esteticii cotidianului” la Yuriko Saito, ‘Aesthetics of the Everyday’, în: *SEP*, Edward N. Zalta (ed.), 2015 (<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/aesthetics-of-everyday/>) și Dan Eugen Rațiu, ‘Remapping the Realm of Aesthetics: On Recent Controversies about the Aesthetic and Aesthetic Experience in Everyday Life’, în: *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 6.1, 2013, pp. 3–26.

Pe de altă parte, meritul suplimentar al teoriei lui Rancière este că a accentuat aspectul istoric al „distribuției”/„împărțirii”, arătând că estetica modernă anunță un nou regim al artelor și o nouă „împărțire”/„distribuire” a sensibilului, distribuire care a deschis posibilitatea unei emancipări față de inegalitatea preexistentă. Potrivit explicației lui Rancière analizată de comentatorii săi, „regimul artelor definește modurile specifice în care o anumită epocă înțelege natura și logica reprezentării artistice”<sup>42</sup>. Inventată oficial în secolul Revoluției Franceze, estetica, în concepția filosofului francez, apare ca un cadru de susținere a egalității, ca nouă paradigmă a vizibilității și inteligibilității în artă. Rancière<sup>43</sup> recunoaște că „egalitatea” în estetica modernă a fost prezentă în două moduri: fie ca o egalitate înțeleasă ca rezultat al „prăbușirii sistemului de constrângeri și ierarhii ce au constituit regimul reprezentational al artei”, fie ca o egalitate provenită din puterea experienței estetice de a crea „constituirea Artei ca formă separată a experienței umane”. Paradoxal, estetica ce exprimă autonomia unui tip de experiență umană („jocul liber”) asupra „intelectului activ și sensibilității pasive” nu este dominantă, ci împuternicitoare (*empowering*). Estetica prilejuiește egalitatea cerută de domeniul liber al libertății estetice în fața „dominației” rațiunii în relație cu sensibilitatea.

Exprimată ca libertate estetică, experiența estetică modernă răstoarnă inegalitatea prin puterea unui „simț comun” *ideal* care „fundează universalitatea judecății estetice”, după cum arată Simon Malpas<sup>44</sup>. Potrivit lui Malpas, Kant a definit *sensus communis* în termeni moderni, ca „idee a unui simț împărțit de toți”, acesta situându-se „dincolo de limitele oricărei experiențe empirice”. Prin *sensus communis*, Kant înțelegea în primul rând caracterul său *a priori*, atunci când îl definea ca pe „o comunitate intrasubiectivă a facultăților ce pregătește calea cunoașterii: o universalitate potențială, o comunitate potențială, ce nu este niciodată pe deplin realizată sau empiric realizată prin intermediul răspunsului estetic”<sup>45</sup>. Ideea unui „simț comun” furnizează astfel „condițiile de posibilitate și categoriile înțelegerii conceptuale”<sup>46</sup>. Pentru Malpas, *sensus communis* kantian nu poate atinge niciodată realitatea empirică a „consensului între subiecți”, dar poate furniza maximum de egalitate posibilă necesar răspunsului liber al plăcerii sau neplăcerii subiectului.

Putem vedea de aici că Rancière nu sesizează în mod explicit nici calități cosmopolite la nivelul *aisthesis*-ului și nici nu amintește că regimul estetic modern al artelor ar furniza prin distribuția sensibilului mai mult decât o ordine bazată pe egalitate a vizibilului și a inteligibilului care-l însoțește. Ceea ce merită remarcat însă în teoria filosofului francez este această capacitate a reprezentării în cadrul *aisthesis*-ului de a îndeplini nu numai un rol estetic sau reprezentational, ci și

<sup>42</sup> Deranty (ed.), *op. cit.*, p. 117.

<sup>43</sup> Jacques Rancière, ‘Contemporary Art and the Politics of Aesthetics’, pp. 36–37.

<sup>44</sup> Cf. Simon Malpas, *op. cit.*

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

„politic”, prin ordinea care o înscrie în ceea ce apare vizibil și ce nu. Explicația lui Rancière deschide totuși calea către o posibilitate a unui *sensus communis* în termenii lui *aisthêsis*, chiar dacă întemeierea unui astfel de „simț comun” nu mai poate fi justificată teoretic și nu mai poate pretinde niciun fel de universalitate. „Comunitatea potențială” (Malpas) a acestui „simț comun” văzut în sensul unei „comunități a simțului” (Rancière) devine aproape imposibil de justificat. Poate de aceea, speculațiile lui Rancière, dar și cercetarea istoricului întemeierii conceptului de *sensus communis*, precum și a conceptului de *cosmopolitism*<sup>47</sup> sunt indicii în legătură cu rezervele pe care filosofia și estetica contemporană le-ar putea avea în fața încercării de întemeiere a unei estetici cosmopolite.

## 5. CONCLUZII

Până în acest punct, analiza nu ne oferă un răspuns fără ambiguități referitor la puterea artei și a experienței estetice de a influența răspunsuri cosmopolite. Sociologia ne arată doar câteva dovezi materiale ale anumitor procese culturale sau artistice care ar susține mesaje și atitudini cosmopolite, însă nu poate arăta o cauzalitate între globalizarea economică, să spunem, și răspunsul cosmopolit. Pe de altă parte, esteticienii și criticii de artă nu pot evidenția decât puterea motivațională a artei care uneori poate trimite către atitudini cosmopolite. Unii autori par a merge chiar mai departe, prin încercările lor de a găsi trăsături „cosmopolite” în practicile artistice sau în experiențele estetice însele. Autori, ca Rancière, par neîncredători în capacitatea sensibilului desfășurat în planul estetic de a produce doar efecte emancipatoare în procesul „distribuirii”. Puterea estetică, în sens de putere disciplinară, a fost adesea discutată de Foucault sau de autorii foucaultieni care caută să examineze efectele ambigue ale „disciplinarității estetice”, în sensul atât al „respectării”, cât și al „sfidării” acelor „coduri normative ierarhice” istoric încorporate ierarhizărilor culturale și cognitive, cum ar fi „rațiune și afect”, „senzație și imaginație”, „public și privat”, „individ și societate”<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Nu trebuie să uităm că și cosmopolitismul politic este justificat în teoria politică a lui Kant printr-o întemeiere *a priori*, în sensul unei „idei” cosmopolite. Pentru Kant, cosmopolitismul este un „scop” politic potrivit ideii celei mai mari libertăți posibile a speciei umane. Viziunea politică cosmopolită se sprijină pe „ideea necesară” ce întrupează „cea mai mare libertate posibilă potrivit legilor ce asigură faptul că libertatea fiecăruia poate coexista cu libertatea tuturor”. Ca „idee”, ideea cosmopolită, arată Kant, ar „rămâne în picioare” chiar dacă „statul perfect n-ar apărea niciodată”. Cf. Immanuel Kant, *Political Writings (Cambridge Texts in the History of Political Thought)*, ed. by Hans Reiss, trans. H.B. Nisbet, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 53, 191.

<sup>48</sup> Pentru codarea rasială a preferințelor estetice la nivelul experiențelor urbane cotidiene, a se vedea Monique Roelofs, ‘Sensation as Civilization: Reading/Riding the Taxicab’, în: *Contemporary Aesthetics*. Special Volume, Issue 2, 2009 (<http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.205>).