

VIOREL ROTILĂ, Asistent PhD  
Department of Philosophy  
University Dunărea de Jos, Galați

ESTETICA LUI NICOLAI HARTMANN,  
FENOMENOLOGIE ȘI ONTOLOGIE

Resumé

*Husserl, le parent de la phénoménologie, ne se lasse pas d'affirmer qu'on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience, et cette nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que soi il la nomme "intentionnalité". L'esthétique phénoménologique c'est l'étude des essences dans l'art, et tous les problèmes reviennent à définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la objet d'art, qui devient l'objet esthétique. Nicolai Hartmann combiné la méthode phénoménologique avec la préoccupation pour ontologie, et dès cette deux résulte une nouvelle perspective esthétique qui est centre sur la problème d'objet esthétique.*

A. CONCEPTE ALE ESTETICII FENOMENOLOGICE

Estetica fenomenologică încearcă analiza intuitivă a esențelor experienței estetice. Ea intuiește în exemplul izolat esența generală, descoperă legitățile în realitate și nu le impune ea realității, vizând surprinderea structurilor esențiale ale faptului individual. Și în cadrul esteticii fenomenologice apar legități și principii dar acestea nu sunt așezate la începutul cercetărilor sale pentru a nu le influența rezultatele. Metoda fenomenologică are și deficiențe, dintre care cea mai vizibilă în cazul aplicării ei în estetică este dată de dificultatea situării artei în contextul relațiilor sale. „Problema principală a fenomenologiei a fost raportul dintre aspectul perceptiv și aspectul ideal al cunoașterii, iar încercările făcute pentru utilizarea conceptelor husserliene în domeniul estetic s-au concentrat, în general, asupra acestui aspect”<sup>1</sup>. Cel mai bun exemplu în acest sens îl constituie Nicolai Hartmann la care este evidentă împărțirea operei de artă într-o parte reală și una ideală.

a) **Constituirea sensului** de către subiect imprimă esteticii fenomenologice alte repere decât cele uzuale în analiza operei de artă, determină centrarea accentului pe subiect: „A urmări subiectivitatea în acțiunea ei constituantă înseamnă implicit a o identifica în «figura lumii», a obiectului constituit, a demonstra relativizarea ei prin lume, a întoarce «privirea» către imediatul relației omului cu lumea”<sup>2</sup>. Raportat la opera de artă, din punct de vedere fenomenologic primordiale sunt statutul de spectator al subiectului și analiza realității de percepere a operei. Abordarea fenomenologică vizează clarificarea, explicitarea și judecarea operei, modalitatea în care opera poate fi receptată.

b) **Percepția estetică**, ce sesizează un sens imediat al operei prin intermediul lecturii expresiei acesteia, este rezultatul angajării întregului nostru corp și întregii noastre ființe. Variația eidetică relevă caracteristicile esențiale ale operei dar și situează opera într-o perspectivă atemporală, ce riscă să anuleze efectele estetice născute dintr-o dinamică

<sup>1</sup> G. Merpurgo-Togliabue, *Estetica contemporana*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1976, p. 202.

<sup>2</sup> N. Vanina, op. cit., p. 90.

temporală. Percepția estetică a operei de artă duce la constituirea obiectului estetic. Percepția estetică creează obiectul estetic și în funcție de indicațiile operei de artă.

c) **Obiectul estetic** echivalează în bună măsură cu cel de *fenomen* din filosofia lui Husserl, desemnând aspectele sub care este prezentă opera subiectului. „Geneza obiectului în actul de cunoaștere e atribuită astfel unei operații reflexive a spiritului, centrată pe «subiectivitatea transcendențială»”<sup>3</sup>. Obiectul estetic apare la interacțiunea dintre operă și spectator; obiectul estetic este opera percepută spune Dufrenne. Pozițiile filosofilor în ceea ce privește obiectul estetic nu sunt unitare, în unele cazuri fiind situate la antipodi; aici poate fi amintită poziția lui J.P. Sartre care consideră obiectul estetic ca fiind ireal, produs al conștiinței imaginative. „La constituirea obiectului estetic conlucrează opera de artă și expresia estetică a subiectului. Procesul nu este o simplă «întâlnire» a celor doi factori: fiecare, cu particularitățile lui, determină și modifică rezultanta contactului, dând naștere la un fenomen calitativ nou”<sup>4</sup>. Obiectul estetic este în același timp sensibil, idee și sentiment.

d) **Trăirea estetică** debutează cu faza în care subiectul inhibă activitățile aparținând vieții practice și trece la atitudinea numită de Husserl *neutralizare* în care subiectul neglijează orice credință în existența sau inexistența obiectului perceput. Trăirea estetică constituie într-un mod deosebit față de trăirea obișnuită obiectul: „Percepția estetică reconstituie sau regăsește imaginea unei femei care întruchipează zeița antică, neglijând faptul că în *realitate* este vorba de o bucată de marmoră plină de impurități și de urmele vremii”<sup>5</sup>. Intervenția imaginației, a memoriei, vizează contribuția la constituirea obiectului estetic, deseori completând părțile absente sau deformate.

e) **Expresia estetică** desemnează imanența semnificației în sensibil. Ea este sesizabilă atunci când semnul trezește în noi un sentiment asemănător ce acela pe care-l determină obiectul. Dufrenne încearcă depășirea cercului vicios creat de interpretarea obiectului estetic prin experiența estetică și a experienței estetice prin obiectul estetic. Obiectul estetic este rezultatul constituirii sale de către experiența estetică.

f) **Intenționalitatea**. Roman Ingarden consideră opera de artă ca având un caracter pur intențional; ea are nevoie de un suport material dar apelează totodată și la conștiința altuia pentru a fi pe deplin realizată. „Acest caracter «mixt» al modului de a fi al operei îl determină pe Ingarden s-o considere drept model al produselor pur intenționale”<sup>6</sup>. Descrierea eidetică vizată de fenomenologie prin intermediul reducției fenomenologice determină o ruptură a operei de artă din întregul context al apariției și existenței sale în lume. Opera se comportă vizibil în dubla sa determinare: nefiind un lucru material, ea reclamă un suport exterior material și totodată apelează la conștiința altuia pentru deplina ei realizare existențială. „intenționalitatea estetică fenomenologică... nu vizează orice, ci armonia însăși, adică esența alcătuită proporțional cu raporturile ei interioare”<sup>7</sup>.

În paginile următoare voi încerca să surprind modul în care estetica își relevă noi fațete folosind ca metodă de cercetare fenomenologia, în opera lui Nicolai Hjartmann.

<sup>3</sup> E. Stere, op. cit., 1975, p. 83.

<sup>4</sup> N. Vanina, op. cit., p. 45.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>7</sup> M. Petrișor, op. cit., p. 36.

B. NICOLAI HARTMANN

## I. ESTETICĂ ȘI FENOMENOLOGIE

Nicolai Hartmann consideră estetica o știință aflată la început, în cadrul căreia progresele au fost lente, mult timp teoriile estetice ocupând diverse extreme fără a evolua în mod semnificativ. Progresele au început la începutul sec. XX. „Cel mai important dintre ele a pornit de la fenomenologie. În modul acesta de cercetare erau date cel puțin condițiile metodologice ale unui succes posibil”<sup>8</sup>. În opinia lui filosofului german fenomenologia a început analiza numai pe latura subiectului și a actului, neglijând obiectul. Moritz Geiger este unul dintre fenomenologii care au întreprins această analiză care însă, datorită premiselor adoptate, se situează aproape de estetica psihologică. Această analiză n-a putut sesiza trăsăturile obiectului estetic, modul ființării, structura și aspectul valoric. „Stă însă în esența lucrului că metoda nou creată n-ar fi putut fi aplicată fructuos la problema frumosului decât acolo unde mai întâi aspectul fundamental al actului, intuiția estetică, ar devenit accesibil descrierii în dubla lui înfățișare, și unde în același timp rezultatele descrierii s-ar fi întâlnit cu acelea ale unei analize a obiectului, paralel realizată”<sup>9</sup>. Analiza intuiției estetice, cu cele două variante ale ei, și a obiectului estetic va fi desfășurată de filosoful german. Fenomenologia a dus analiza actului foarte departe lăsând în urmă analiza obiectului. Această omisiune a fenomenologiei îi lasă lui Hartmann, conform credinței sale, un teren nedestelenit. Vom vedea că Dufrenne, aidoma lui Heidegger în *Originea operei de artă*, pune problema începutului analizei operei de artă. „La Hartmann... analiza pleacă de la punctul de vedere obiectiv, de la plăcere și nu de la producție, de la *gust* și nu de la *geniu*”<sup>10</sup>

‘Instrumentul’ esteticii îl constituie intuiția estetică. Intuiția estetică surprinde ceea ce simțurile nu prind în mod direct: „într-un peisaj, de pildă, momentul atmosferei, într-un om pe acela al dispoziției sale sufletești, al suferinței sau al pasiunii, într-o scenă ce se desfășoară, momentul conflictului”<sup>11</sup>. Există lucruri imposibil de conceptualizat, care sunt surprinse doar de o pătrundere intuitivă. Atunci când această pătrundere intuitivă nu este orientată de scopuri practice ea se apropie de intuiția estetică. În percepția obiectului estetic intervin două grade ale intuiției: dacă intuiția de gradul întâi este o intuiție care percepe într-un mod sensibil obiectul estetic intuiția de ordinul al doilea este o intuiție creatoare, creație ocazională de percepție, dar dezvoltată autonom. Intuiția de gradul al doilea corespunde procesului de constituire a sensului analizat de fenomenologi. „O intuire de două feluri se eșalonează succesiv; prima este îndreptată, pe calea simțurilor, spre ceea ce există în mod real, a doua spre acel altceva, care există doar «pentru» noi cei care contemplăm”<sup>12</sup>. Cele două moduri de intuire, acționând în același timp, constituie adevăratul obiect de studiu al esteticii

## II. RAPORTUL DE APARIȚIE

## 1) Percepție și a percepție

<sup>8</sup> Nicolai Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1974, p. 34.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> G. Merpurgo-Togliabue, *Estetica contemporana*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 208.

<sup>11</sup> N. Hartmann, op. cit., p. 21.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 37.

Mult mai greu reținem elementul vizibil perceput într-un obiect decât elementul invizibil (semnificația, de exemplu) de care ne putem aminti mai cu ușurință. Sensul celor percepute influențează în mod deosebit percepția deoarece nu este posibil a percepe ceva în lipsa sensului. Percepția apare pe fondul unor conexiuni de experiență și de trăire care duc la sesizarea unor conținuturi ce depășesc sensibilul pur: „În fiecare lucru vedem multe aspecte invizibile: «vedem» în lucruri duritatea sau elasticitatea lor, sau și greutatea lor, ca și rezistența față de impulsurile de mișcare”<sup>13</sup>. Orice percepție este senzație la care se adaugă o serie de alte elemente. Percepția de zi cu zi este orientată de interesul practic. Ceea ce este selectat de percepție ca esențial este ceea ce este esențial pentru noi. Când cunoaștem alți oameni suntem orientați pentru percepția tipicului, fiind opaci la ceea ce este individual. Percepția 'orientată' de anumite interese 'luncă' peste imaginea obiectului. În percepția estetică apare o evidență a obiectului și intervine dezinteresarea. Percepția estetică constă într-o întoarcere la atitudinea originară a percepției. „În conștiința estetică, nici percepția nu se îndreaptă spre conexiunea obiectivă a lucrurilor, ci spre altă conexiune, care există numai în raport cu subiectul și felul lui de a vedea”<sup>14</sup>. Are loc un fel de obiectivare a subiectivului. În percepție lumea ne apare încărcată cu tonalități afective ce par a fi chiar însușirile obiectelor. În percepția zilnică privirea trece peste detaliu în timp ce în percepția estetică detaliul devine esențial; imaginea sensibilă este sesizată și reținută de ochiul care o străbate. Simțurile sunt intensificate, sunt calitativ lărgite. Există și în percepția estetică o dirijare a percepției dar nu de către interesul practic de către ceva mai înalt. Perceperea a ceva suplimentar datelor reale prezentate este numită nemijlocirea mijlocitului. Spre exemplu, dacă privim o statuie de marmură înfățișând un personaj (Hartmann utilizează exemplul lui *Apolo* în picioare) vedem mai mult decât ceea ce se înfățișează vederii pur și simplu: „Vedem mișcarea, vedem viața din acest corp uman, vedem acțiunea care, deși săvârșită, se mai exprimă totuși în atitudine”<sup>15</sup>. Plecând de aici este dedusă prezența celor două planuri în obiect în general și în obiectul estetic în special.

Percepția estetică trimite la plăcerea estetică, câmpul general al percepției noastre fiind preselecat în direcția nuanțelor de plăcere și neplăcere. În plăcerea estetică dispoziția este secundară, raportarea la obiect fiind primară. În cazul plăcerii estetică omul se desprinde din realul vieții pentru a pătrunde în lumea deschisă de obiectul estetic. Are loc o apropiere dar în același timp și o păstrare a distanței față de obiect.

## 2) Raportul de apariție

Raportul de apariție se structurează pe fondul percepției și al a percepției, și constă în faptul de a permite să apară un conținut spiritual în materia sensibilă. Conținutul spiritual și materia sensibilă constituie cele două planuri ale obiectului estetic. Nici unul din planuri nu poate exista fără celălalt în obiectul estetic; „frumusețea stă în raportul de apariție, așadar nici în planul real din față, nici în cel ireal dinapoi, ci numai în apariția celui din urmă în cel dintâi”<sup>16</sup>. Această dublă structurare a obiectului estetic implică și două feluri de ființă: una reală și alta ideală, pură apariție. Cu toată această dublă structurare obiectul estetic este perceput ca fiind unitar, unitatea lui găsindu-se pe planul de apariție. Care este natura ontologică a obiectului estetic în acest caz? În ce măsură și în ce mod există el? Are aceeași natură cu creațiile fanteziei: „apariția lor satisface deplin exigența valorii estetice, dacă răspunde condiției de a fi cu adevărat apariție intuitivă și convingătoare (conformă

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 129.

adevărului vieții)<sup>17</sup>. O operă de artă este reușită dacă ea convinge, adică dacă face să apară. Apariția poate fi asemănată cu fenomenul. Materia în care se poate întrupa ideea poate fi diversă. „Din punct de vedere ontologic, materia se prezintă aici ca o substanță în care operează *in-formativ* un principiu esențial, produs al conștiinței creatorului de artă”<sup>18</sup>.

### III. STRUCTURA OBIECTULUI ESTETIC

#### 1) Obiectul estetic

Obiectul capătă statutul său de obiect doar prin intermediul subiectului: orice obiect este obiect numai pentru un subiect. „Legea generală a ființării ca obiect – aceea că nimic din ceea ce ființează nu este, în sine deja, obiect, ci numai «pentru» un subiect care îl sesizează și care aduce cu sine o anumită atitudine”<sup>19</sup>.

În definierea structurii obiectului estetic Hartmann pornește de la „aparența sensibilă a ideii” ca definiție a esteticii lansată de Hegel și Schelling, și desparte obiectul în care ideea se întrupează în două părți: o parte plăsmuirea sensibilă, lucrul, care constituie primul plan, și o alta „ideea”, care constituie planul din spate. Numai planul din față, plăsmuirea sensibilă, este real, planul din spate fiind ideal. În acest fel obiectul estetic apare împărțit în două straturi: ideea care-l determină și apariția sa sensibilă. Opera de artă este o obiectivare, adică proiectarea unui conținut spiritual în planul obiectelor. Există o intervenție activă a subiectului receptor în obiectul estetic în sensul exercitării intuiției reproductive cu ajutorul căreia îi apare planul din spate.

Raportul estetic are următorii termeni: spiritul care produce modelează materia „încuind” în ea un conținut spiritual, și spiritul receptor care trebuie să „descuie” conținutul spiritual din materie pentru a-l redobândi. Aceasta înseamnă că straturile planului din spate există numai pentru un spirit viu, în relație cu el.

Este necesară desprinderea de real a operei de artă, desprindere care accentuează eliberare și este începută prin intermediul ramei în cazul picturii, a soclului în cazul sculpturii, etc. Aceste elemente ajută la orientarea privirii căci orice vedere este selectivă: „Să ne amintim de selectarea prealabilă a câmpului percepției, în viață; acolo, momentele care selectează sunt orientări practice ale interesului, și în cele din urmă puncte de vedere reprezentând valori practice”<sup>20</sup>. Și obiectul artistic îndrumă și coordonează privirea; pentru a putea recepta intenția artistului trebuie să ne lăsăm privirea condusă de trăsăturile obiectului.

Există o corespondență între obiect și trăirea estetică: fiecărui moment al actului îi corespunde un moment în obiect. Simțim ceva în fața unui obiect estetic și asociem ceea ce simțim obiectului estetic, deși știm că simțirea aceasta ne aparține nouă și nu obiectului. Această unitate a obiectului estetic cu ceea ce declanșează în subiect constituie o trăsătură esențială a esteticii.

#### 2) Stratificarea obiectului estetic

Orice obiect estetic este considerat de Hartmann ca având două planuri, planul din față și planul din spate, și mai multe starturi, toate aparținând planului din spate. Analiza straturilor pleacă de la opoziția de existență între primul plan și planul din spate. Această opoziție descompune planul din spate în mai multe straturi în timp ce planul din față rămâne unitar.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>18</sup> M. Petrișor, op. cit., p. 80.

<sup>19</sup> N. Hartmann, op. cit., p. 176.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 114.

Spre exemplu, în cazul unui portret stratificarea este următoarea:

- Primul plan, cel real, îl constituie petele de culoare de pe pânză expuse bidimensional
- Planul din spate este alcătuit din mai multe straturi:
  - Prîmul strat îl reprezintă spațialitatea tridimensională, lumina ireală cu izvorul ei și forma fizică a figurii;
  - Urmează stratul de mișcare, de corporalitate vie;
  - Omul cu interioritatea sa, caracterul, lupta sa, soarta sa;
  - Omul așa cum ar trebui să fie potrivit esenței sau Ideii sale, Ideea individuală a lui;
  - Stratul simbolicului; „Aici însă apare într-o străfulgerare ceva ce privește pe fiecare, ceva ce dezvăluie fiecăruia propriul său suflet”<sup>21</sup>.

Fiecare strat este transparent pentru celălalt. Raportul fundamental de determinare, de creație, este dinăuntru în afară, de la ultimul strat înspre primul, în timp ce spectatorul parcurge straturile în sens invers, de la primul spre ultimul strat. Straturile sunt legate între ele: „Fiecare din aceste straturi are, ca apariție, drept suport al său un altul mai în față, și este el însuși suportul apariției unui strat mai în spate”<sup>22</sup>. Straturile din spate se străvăd prin cele din față. Întregul edificiu se sprijină pe planul din față, pe suportul sensibil. Modelarea detaliului fiecărui strat există pe de o parte în vederea altuia, pe de altă parte însă totodată de dragul lui însuși. Fiecare strat își are modelarea sa proprie fără a afecta însă unitatea ansamblului; frumusețea obiectului este direct dependentă de unitatea, de armonizarea diversității.

În planul din față al operei de artă are loc o selecție și o reducere a detaliului, comparativ cu obiectele reale corespunzătoare; însă aceste detalii, puține la număr, semnifică mai mult decât o face realul. Esențială este menținerea în irealitate, acest ireal fiind intuit de intuiția de al doilea grad. Plăsmuirile se află ridicate într-o idealitate a apariției.

Deseori există o legătură directă între frumusețea unei opere de artă și numărul de straturi aparținând respectivei opere: „frumusețea mai mare este frumusețea mai adâncă. Mai adâncă este frumusețea în care ochiul pătrunde printr-un șir mai mare de straturi.”<sup>23</sup>

Hartmann justifică prezența straturilor cu modelul lor din viața reală unde poartă denumirea de trepte ale ființei: „în sfera ființei reale, sceste trepte sunt: materia, viața, conștiința și spiritul”<sup>24</sup>.

#### IV. PROBLEMA VALORILOR ESTETICE

Hartmann consideră că în cazul operei de artă avem de-a face cu un număr nesfârșit de mare de valori individuale corespunzătoare fiecărei opere de artă. Valorile estetice nu sunt valori în sine ci sunt valori pentru noi. Sunt valori ale faptului de a fi obiect, deci nici existente ca atare și nici valori ale actului. Ele atârnă de raportul apariției. Nu sunt valori obiectiv generale ci sunt valori individuale, ale fiecărui obiect estetic în parte. În determinarea valorii esențial este sentimentul valorii: „alte izvoare de cunoștință, în ce privește valoarea și nonvaloarea estetică, decât sentimentul valorii, nu avem”<sup>25</sup>. Genurile valorice analizate sunt categoriile estetice. Valoarea estetică este o valoare a obiectului.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>24</sup> M. Petrișor, op. cit., p. 78.

<sup>25</sup> N. Hartmann, op. cit., p. 359.

În cazul claselor inferioare de valori, spre exemplu valorile de bunuri, un bun este ceea ce este avantajos omului. În obiectul estetic doar stratul din față este real, restul straturilor sunt pură apariție, frumusețea stând în raportul de apariție al acestor straturi. Raportul de apariție este posibil doar pentru un subiect. Se poate spune că valorile estetice nu sunt realizate ci sunt actualizate de fiecare dată de spirit, ele având totuși o existență potențială.

Universalitatea valorilor estetice este dată de acordul subiecților. Hartmann acceptă posibilitatea existenței lucrurilor care au sens și valoare fără a participa la întreguri mai mari. „Dacă omul cu puterile sale, cu sensibilitatea sa pentru valoare și realizarea la ocazie a valorii, este stăpân peste darea de sens, atunci tocmai lipsa de sens a lumii ca un întreg câștigă pentru el sens: tocmai atunci îi revine lui rolul de a fi într-însa factorul dător de sens”<sup>26</sup>.

Nicolai Hartmann consideră că estetica se adresează omului de cugetare, ea fiind asemănătoare logicii, care spune gândirii unde a greșit (unei gândiri constituite). Estetica este o apariție târzie, aceasta fiind una din explicațiile posibilităților limitate de exprimare ale conceptelor estetice. O altă explicație o constituie faptul că limba fiind orientată practic, multe din „descoperirile” esteticii sunt dificil de exprimat.

Filosoful german abordează într-o manieră personală estetica, accentuând latura ontologică prin intermediul fenomenologiei. Deși nu revendică în mod deschis și total aplicarea metodei fenomenologice în filosofia sa, este indubitabil faptul că maniera de abordare și rezultatele la care ajunge sugerează apropierea de fenomenologie.

## BIBLIOGRAFIE

1. DUFRENNE MIKEL, *Fenomenologia experienței estetice*, 2 vol., Editura Meridiane, București, 1976.
2. GADAMER, HANS-GEORG, *Actualitatea frumosului*, Editura Polirom, Iasi, 2000.
3. GILBERT, K. E. KUHN, N., *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972
4. HARTMANN, NIKOLAI, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974.
5. HEIDEGGER, MARTIN, *Originea operei de arta*, Humanitas, Bucuresti, 1995.
6. HUSSERL, EDMUND, *Scrieri filosofice alese*, Editura Academiei Române, București, 1993.
7. HUSSERL, EDMUND, *Meditații carteziene*, Editura Humanitas, București, 1994
8. INGARDEN ROMAN, *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978.
9. MERPURGO-TOGLIABUE. G., *Estetica contemporana*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1976.
10. MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Ochiul si spiritul*, Casa cartii de stiinta, Cluj, 1999.
11. MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Fenomenologia percepției*, Editura Aion, Oradea, 1999.
12. VANINA, NICOLAE , *Tendințe actuale în estetica fenomenologică*, Editura Științifică, București, 1974.
13. PETRIȘOR, MARCEL., *Curente estetice contemporane*, Ed. Univers, București, 1972

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 450.