

FILOSOFIA

ESTETICA Y FILOSOFIA DEL ARTE

Prof. Dr. Evangelo Moutsópoulos

I. Grandeza y Miseria de la Estética.

Desde la época de Georgia la problemática de una estética propiamente dicha, es decir anterior a Baumgarten no ha cesado de inquietar el pensamiento de los filósofos. De Platón a Kant, ya sea sobre el plano de la retórica o de la especulación matemática, tal como han sido definidas por el seudo-Filolao y por Aristóteles (pasando respectivamente por el seudo-Longino, y después por los representantes del clasicismo francés, como Boileau, el padre André, y el Abad Dubos, que se han apoyado en los modelos de Cicerón, de San Agustín y de Boecio, los diversos aspectos de una investigación superficial o profunda, según los casos, las dificultades de interpretación y de apreciación de los valores estéticos en la naturaleza y en el arte, han sido el objeto de sucesivos intentos.

Estas tentativas tenían por objetivo, bien, reducir la forma sensible a una esencia, sujeta a una calificación categórica (así, por ejemplo, en Winckelmann, lo bello se distingue de la belleza), o bien, buscar modelos irreductibles, aplicables a la mayor cantidad, sino a la totalidad, de los fenómenos que poseen interés estético (como en Lessing, que después de Aristóteles buscará "cánones" de orden y de disciplina que se constituyan en un ejemplo).

La preocupación clásica del parecido y de la adecuación entre la forma artística y el modelo, negativamente vista ya por Platón y evocada hasta por Pascal, ha constituido, por otra parte

el fundamento a la vez teórico y práctico de toda una tradición que se perpetúa hasta nuestros días.

La Revolución kantiana, basada en la relación radical del interés fundamental de la reflexión estética, desde el objeto a la conciencia misma del que lo contempla, no ha podido modificar esta situación en la medida en que el subjetivismo que Kant profesa en la materia no está exento de la idea, de que primero es la forma y que ésta determina las categorías a partir de las cuales la conciencia reacciona a lo estético. El romanticismo de un Víctor Hugo, el misticismo platónico de un Schopenhawer el historicismo de Hegel (este último ligado a las concepciones relativistas prekantianas, si bien es cierto que Kant, sin duda bajo la influencia de Montesquieu ha contribuido a transportar de un plano temporal a un plano especial) no han hecho más que hacer más intenso el juego a las fluctuaciones entre las categorías, comprendidas como fórmulas cualitativas para asegurar la correspondencia del objeto estético y de la disposición de la conciencia.

En suma, la estética kantiana no habría contribuido más que a renovar parcialmente una vieja problemática que data de hace veinte siglos, conservando lo esencial. La prueba es que el positivismo de un Fechner, por ejemplo, que al menos, en el plano estrictamente filosófico, (igual que en el positivismo de Augusto Comte, del que no es completamente independiente), pretende inspirarse en el kantismo, ha instituido una estética "de abajo" que, guardando las distancias, como la última estética de Platón en Las Leyes, partiría de los objetos estéticos mismos, para buscar el valor, no tanto en la estructura misma, sino en su resultado, siguiendo un método experimental aplicado todavía en otros tiempos, por teóricos de la importancia de E. Von Ehrenfels, de G.D. Birkoff o de S. Maser, con la ayuda de fórmulas matemáticas susceptibles de contener las razones por las cuales la conciencia siente una satisfacción estética.

Este cientismo estético podría ser calificado de ciencia estética y no de ciencia de lo estético, como lo definiera Ch. Leveque, quien anunció el programa en el título de su obra

principal. Al menos las dos tendencias tienen esto en común: que restringen en lo posible su campo de investigación exclusivamente a la investigación que se relaciona con la categoría de lo hermoso, preponderante, sin duda, pero que va en detrimento de otras categorías, como la de lo cómico, por ejemplo, de la que Bergson ha mostrado su riqueza e importancia. Resulta, que la estética actual, la cual se afirma cada día más, no es, a pesar de las apariencias, pues, una estética de lo particular, de lo fragmentario, precisamente porque intenta imitar las ciencias naturales con frecuencia, desde una época exclusivista, matemática, lógico-analítica o decididamente experimental, pero también psicoanalítica, lingüística, sociológica, sin preocuparse de las alteraciones que estas mismas tendencias sufren debido a sus ligazones con todo tipo de ideología que convierten su fundamento en algo altamente contradictorio, especialmente, debido a los *a priori* que están implicados e introducidos.

Preocupados en preservar la pureza de la investigación estética, pero cediendo al espíritu cientista contemporáneo, Etienne Souriau, toleró, aceptando una cierta ampliación (por una coordinación que no garantizaba, sin embargo, la no subordinación), en el campo de la estética en la dirección de "ciencia del arte": fórmula retomada, *mutandis mutatis*, del título de una revista efímera, por él fundada, en su tiempo. La tendencia literaria que después de Souriau, ha prevalecido durante algunos años con Jean Grenier, su sucesor inmediato en la Sorbona, ha dado paso a un historicismo estético representado por Bernard Teyssédre, su sucesor tardío, e inspirada por el historicismo hegeliano ya mencionado, pero que hace hincapie, igualmente y sobre todo, en las relaciones entre la estética tradicional y la historia del arte. La única tendencia actual de origen lejanamente souriaienne, que presenta un carácter estrictamente filosófico, está fuertemente impregnada de fenomenologismo.

Ante esta atomización de tendencias y, por consiguiente, de los objetivos que les son señalados, la estética contemporánea parece estallar en direcciones múltiples que ponen en tela de

juicio hasta sus bases filosóficas. En sus obras, Soriau, había insistido en el carácter específico de la estética, como rama independiente de la filosofía, admitiendo que podría, sobrepasar este marco, por algunos de sus aspectos. En un texto sobre el porvenir de la estética, preconizaba una verdadera estética del futuro. Estos puntos de vista, al menos en nuestra época, no se han confirmado, todo lo contrario, y, la estética, tal como ha sido definida por Baumgarten parece no tener razón de ser, al menos que no se admita la viabilidad de una estética ecléctica.

Ahora bien, ¿cómo entender la noción de eclecticismo en este caso? ¿Cómo un eclecticismo de libre selección, a la antigua, privado de toda posibilidad de unidad; o, cómo una doctrina filosófica que tendría en cuenta ciertos principios prestados de una filosofía dominante, y a los cuales vendrían a unirse elementos y puntos de vista mal ajustados, tomados de filosofías diversas? Por otra parte, este eclecticismo no sería otra cosa que otro *-ismo*, entre todos los considerados posibles en este campo. Finalmente, un tal eclecticismo, sería estrecho por definición, y además, por necesidad, porque establecería de manera dogmática, una jerarquía a la que tendría que someterse todo tipo de aporte significativo de la investigación contemporánea.

II. *Los fundamentos de una filosofía del arte.*

En estas condiciones, es necesario recurrir a una denominación hecha popular, hace un siglo, por Hipólito Taine "filosofía del arte". Pero ¿en qué sentido se tendría el derecho de utilizarla y a qué respondería? Fuera de las investigaciones precisas sobre las estructuras de las obras de arte y sobre la estilística que, con las aplicaciones de la informática a la exégesis de la creación artística, preocupan a los contemporáneos, preocupados por un objetivismo radical que confina el pensamiento dentro de los límites de lo concreto, se puede concebir una problemática filosófica fundamental, que se referiría principalmente al impulso de la creación, y que en consecuencia, se interesaría sobre todo en el creador en función del cual serían evaluados y apreciados los diversos procesos

creativos, y finalmente, las obras consideradas en si mismas. Tal concepción filosófica, podría inspirarse en una cierta actitud fenomenológica, como lo hemos sugerido hace ya varios años.

Esta concepción no desdeñaría en absoluto la idea de recurrir a los conocimientos y adquisiciones psicológicos, sociológicos, experimentales etc., pero los sometería a una disciplina rigurosa, que sin forzarles a plegarse a algunos *a priori* dogmáticos, sería suficientemente flexibles para extraer las enseñanzas específicas correspondientes, que reduciría después a estructuras de la conciencia, de la existencia. Se trataría, desde ese momento, de instituir una *estética en segundo grado*, que respondería a las exigencias de una visión puramente filosófica de la creación. Gastón Bachelard, evocaba el carácter innovador de la química contemporánea, que no se detendría ya, como la química clásica, en la distinción de dos únicos estados; inicial y final, el segundo derivado del primero con la ayuda de una reacción, sino que considera la reacción misma, como un devenir. La filosofía del arte podría adoptar este modelo de investigación, considerando la creación como un devenir dinámico. La primacía de la idea de creación sobre la idea de la obra creada y sobre la de su irradiación, haría posible, de esta manera, una profundización y una intensificación de la investigación en la dirección del estudio de la coherencia creadora; o dicho más exactamente, de la creatividad de la conciencia entendida como conciencia de la existencia.

Resulta que el postulado de recurrir (o de volver) a la filosofía del arte, que como toda filosofía actual, no puede ser válida como filosofía, más que si está centrada sobre el hombre, no constituye de modo alguno, una regresión en relación con las adquisiciones de la estética contemporánea, sino más bien la expresión de una necesidad de síntesis organizada y metódica, que hace trascender esas adquisiciones, valorando los resultados, antes de superar toda dispersión y toda ambigua antinómica, para llegar a una visión polivalente, cierto pero altamente unificada, en torno a la creación. Este funcionalismo de aspectos múltiples, pero que conservan una cierta unidad, conformaría la base de una concepción dinámica de la actividad

creadora de la conciencia, y serviría de apoyo a un enfoque metódico de las relaciones existentes entre la conciencia del creador y la obra creada, vista como una objetivización que, por otra parte, responde a la actitud instauradora de la conciencia en cuestión, dominada por la preocupación de estrechar sus lazos con el universo.

Esta renovación de intereses que refleja un desplazamiento del centro de interés de la problemática del arte, consiste prácticamente en una humanización. Define todo un programa de investigación dentro del campo así circunscrito, y responde a necesidades que resultan de las particularidades del objetivo a alcanzar, así como a las exigencias de constitución de una red de pasos operativos, adecuados, a seguir. Estos principios tienen que ver respectivamente con la analítica, la dialéctica y la *hermeneútica* de la creación e implican que la filosofía del arte no podría ignorar los tres factores que le corresponden y que se citan a continuación:

1— *La intencionalidad creadora*. Más allá del interés que la formas tengan para la investigación actual, es importante sondear el impulso creador del que emanan, que ellas hacen sensible, y del que la estética contemporánea, secundada por la psicología y por la pedagogía, esclarece varios aspectos, bajo la óptica de la creatividad. La creación, no sería en esencia, más que la manifestación realizadora de este impulso dinámico de la conciencia llevada hacia una exteriorización de la vitalidad. Esta exteriorización se opera en varios planos de los cuales, el más significativo es el de la creación artística.

El impulso, en cuestión se afirma como una fuerza irresistible que induce a la conciencia, al tiempo que emana de ella, y que es comparable al impulso vital, tal como Bergson lo ha definido, aunque en un plano un poco diferente, es decir en un plano de formalización.

Por otra parte, este impulso es susceptible de concretarse en una intención, cada vez más consciente, hasta el punto en que pueda poner de manifiesta una intencionalidad creativa. En este caso, utilizamos el término intencionalidad, no en un sentido escolástico y husserliano, sino en sentido bergsoniano,

decididamente dinámico. Comprendida de este modo, la intencionalidad sería el vehículo del impulso creador que domina la existencia creadora por excelencia. Esta existencia tiende a manifestar sus estructuras más íntimas, incluso aquellas que responden a las funciones de corporeidad, como los ritmos viscerales, y de los que se libera reproduciéndolos, objetivizándolos, restaurándolos e imprimiéndoles una existencia independiente.

La relación fundamental entre impulso creador e intencionalidad creadora aparece como una relación entre un principio funcional de base y su propia canalización hacia un objetivo que va precisándose sin cesar, antes de llegar a una creación consciente mediante la intervención de las facultades superiores que condicionan la elaboración de la forma creada.

2. *El proceso de creación.* Este factor está directamente asociado al precedente, así como el principio al cual nos remite es el corolario del principio al que corresponde el factor anterior. Es impensable que una filosofía del arte se interese únicamente en el origen de la creación, sin examinar ésa bajo un aspecto de realización y, en consecuencia, sin recurrir a los modelos funcionales que presiden, en el curso de la elaboración propiamente dicha, la obra de arte. En este sentido, el paso de la conciencia a través de las vicisitudes que engendra el choque de la intencionalidad creadora con la materia inerte destinada a convertirse en un recipiente, es altamente reveladora. Es especialmente característico que la conciencia creadora proceda globalmente, así como por etapas, a la instauración definitiva de la obra de arte.

Es bueno referirse aquí de manera expresa, al encadenamiento de las fases sucesivas de la elaboración de la obra. Cierto, estas fases pueden ser vistas como diferentes, las unas de las otras; sin embargo, ellas se presentan sobre un fondo único, o, más bien, unificador. La idea de encadenamiento expresa una dialéctica continua entre el modelo y su realización. Estos dos términos están ligados de tal manera que lo que en una etapa determinada de la creación aparece como la realización de un modelo, se convierte en el curso de la etapa

siguiente en un modelo que, a su vez, reclama su propia realización, asegurando así la continuidad del proceso, continuidad cuya solución no es posible más que gracias a los factores 'káiricos'.

En este estadio, es conveniente hacer intervenir la noción de *coeficiente (índice) de éxito* (taux de réussite), según el estimado de realización del modelo, porque permite comprender las razones por las cuales una obra de arte es más o menos difícil de elaborar y pasa en consecuencia, por un número más o menos grande de etapas y de fases. En efecto, en la medida en que la conciencia creadora se ve en la imposibilidad de hacer coincidir absolutamente la forma obtenida, aunque sólo sea provisionalmente con un proyecto inicial o ulterior, en mayor medida se acumulan las dificultades y se siente más en la obligación de recurrir a elementos nuevos, que con su sola presencia, contribuyan a la modificación del plan original llevando a una desviación en relación con el curso de creación previsto.

Indefinidamente repetido, este proceso indica la distancia entre la intención primaria del creador y el estado aceptado como definitivo, de la obra, lo que no implica necesariamente el fracaso de la creación, pero que en última instancia explicaría la insatisfacción latente del creador, que es, entre otras razones, el origen de la siguiente creación. Distinguiendo estructuras generales se obtienen instrumentos de apreciación de la creación en su totalidad.

3. *Los factores circunstanciales de la creación.* Se tratará en este párrafo, sobre la importancia de los factores psicológicos, sociales, culturales y otros que 'dan color' a toda creación, dándole una especificidad que le es propia. Toda creación se efectúa, en una sucesión de tiempos y lugares concretos y precisos, y compromete la conciencia del creador totalmente, con sus experiencias, sus vivencias, sus convicciones y sus iniciativas; en una palabra, sus actitudes en relación con su medio, cuyas influencias condicionan las reacciones en el plano de la creación propiamente dicha. No se trata de ninguna manera de defender la idea de compromiso del creador, sino de

tomar en consideración todos los factores que actúan sobre su psiquis, y que, en definitiva, forman la red de las fuerzas externas con las cuales choca la fuerza interna de la creatividad de la conciencia.

El aporte del psicoanálisis, de la caracterología y de la sociología podría revelarse definitivo al respecto. La predilección por una forma o un estilo dados, la reminiscencia de emociones o de hechos culturales registrados y que han ejercido durante mucho tiempo una influencia sobre el subconsciente del creador, así como sobre los ideales y valores a los que pretende servir, no son extraños a tal o cual aspecto de la obra. Conocer todos estos factores, apreciarlos en su justa medida, conduce indudablemente a un mejor conocimiento de los estados de conciencia bajo cuyo impulso actúa el creador, así como de las circunstancias en las cuales se opera la creación. Incluso hasta la función social del arte, puede ser esclarecida mejor a través de estos datos, reveladores de la actividad más espiritual de la conciencia. En estas condiciones, recurrir a los testimonios de los mismos artistas completa el esfuerzo desplegado para corresponder evaluar la creación a través del creador visto como *persona*.

No se trata ya, de una filosofía del arte que se confinaría únicamente a la fenomenología de la creación, y que por, tanto, no sustituiría a la estética propiamente dicha en sus aspectos actuales, ya que, una tal filosofía se contentaría en denunciar la estrechez de puntos de vista de los estudiosos de la estética contemporánea, proponiendo el reconocimiento de una disciplina igualmente estrecha. La apertura concedida en la dirección de un cierto psicologismo es sustancial, porque origina la superación de todo fenomenologismo estructuralista estrictamente aplicable a la idea de la creación. Sin embargo, fuera de toda convención, semejante filosofía del arte no desdeñaría en absoluto interesarse en la obra de arte en sí misma, a fin de establecer correspondencias entre éstas y el proceso del cual resulta. Tal filosofía del arte sería al mismo tiempo reivindicar la casi totalidad de los objetivos que la estética se ha propuesto desde hace mucho tiempo, y le

concedería, al menos, el derecho de referirse a ellos en primera instancia. Le concedería, además la exclusividad de la investigación experimental (hacia la cual, la estética actual tiene cada día más a reducirse). para aprovecharse de los resultados en el marco de sus propios intereses.

II. *El Campo de la Filosofía del Arte.*

Las correspondencias de las que hemos hablado, no pueden ser establecidas más que si la filosofía del arte, en la medida en que ésta pretende ser una disciplina rigurosa, aplica, *guardando las distancias*, los principios enunciados anteriormente tanto a la obra de arte como a la creación misma. Se encontrarán los factores mencionados y se aplicarán los principios a los que están ligados, a las obras de arte, tomadas como las manifestaciones sensibles de la creatividad de la conciencia. La expresión "Manifestación sensible," como sabemos, ha sido atribuída por Hegel a lo bello en general, ligado orgánicamente, de este modo al campo de la idea.

La Filosofía del arte, tal como se ha preconizado aquí, insistiría más que sobre la noción de espíritu (objetividad), sobre la de conciencia. Este desplazamiento del término de referencia es significativo del desplazamiento del centro de interés de la investigación filosófica de los problemas del arte, desde el universo espiritual reivindicado por la realidad de la Idea, y de los principios que esta última engendra, hasta el campo del universo vivido, puramente humano, de la existencia, del que la conciencia, es el testimonio más directamente aprehensible.

Los límites de este universo se extienden más allá de la actividad misma de la conciencia, para englobar las objetivizaciones que componen la extensión continua. Debido a que valores artísticos son los valores por excelencia a los cuales se refiere la objetivación de la cualidad del potencial de la conciencia, que se relaja en ella. En este contexto de nociones se considerará en lo sucesivo a la obra de arte bajo el mismo ángulo que aquel que permite considerar la creatividad de la conciencia.

Los mismos factores, que corresponden a los mismos principios, pueden ser tomados como los criterios de semejante estudio, y definir su método apropiado.

1. Desde el punto de vista de la *intencionalidad creadora*, la obra de arte constituye la fijación formal de arquetipos estructurales a partir de los cuales la conciencia se toma a sí misma en su dinamismo. Este dinamismo se aparece fuera de la conciencia para imprimir su vitalidad sobre la materia en la cual nacerá la forma artística: sonidos, colores, volúmenes, esquemas especiales, que se convertirán respectivamente en sonata, cuadro, estatua, arabesco, movidos por una dinámica propia que los hace vibrar y brillar, a su vez, tanto en sí mismo que como objetivaciones de la creatividad de la cual proceden.

El vínculo estrecho que une la conciencia creadora con la obra ha sido acabada, es decir desde que adquiere una suficiencia existencial, y que puede “funcionar” en apariencia independientemente de toda atadura, como valor formal. Es sin embargo útil y necesario que este vínculo sea mantenido; permite al contemplador advertido comprender la obra instaurada siguiendo *al revés* el camino de su creación, antes de comprender la relación que ella expresa, relación que la sitúa en el prolongamiento de la actividad instaurativa de la conciencia. La intencionalidad creativa se encuentra justificada así mediante la obra, ya sea que ésta se afirme como realizada ya sea que se presente como voluntariamente o involuntariamente incompleta.

Toda evaluación de la obra fuera de una referencia explícita a la intencionalidad de la que emana se revelaría incompleta y arbitraria, y recordaría simplemente los procedimientos estériles de la estética objetiva experimental contemporánea. Incluso si uno se obstinara en permanecer en el terreno de la investigación lógico-analítica de la significación de la obra, pero descuidado este factor, indispensable para comprender su razón de ser, uno no obraría de manera consecuente

2. Desde el punto de vista del *proceso de la creación*, la obra sigue siendo la garantía principal de una posibilidad de remontarse a la fuente de su existencia, a causa de su elocuencia formal inherente. La obra contiene y resume en su forma actual todas las fases y todas las etapas de su creación; examinando sus particularidades se penetra su estructura íntima y se distinguen las fases de su realización que reflejan la lucha continua entre conciencia y materia informe. El estudio de bosquejos musicales, pictóricos o poéticos permite indiscutiblemente descubrir el camino recorrido por la conciencia creadora. Se pueden recurrir incluso, en este caso, a técnicas científicas: con la ayuda de los rayos 'X' por ejemplo, se detectarán las capas inferiores de una pintura, que pueden revelar la existencia de estructuras y de formas que han precedido a las que son visibles a simple vista.

Aquí también, todo sucede como en el terreno de la creación científica donde, para mencionar otra vez a Bachelard, no existe línea de demarcación entre lo real y lo vivido. Para generalizar, todo ocurre como en el terreno de la construcción de la verdad. En este caso, la verdad buscada y construida sería la forma autónoma que, según Kant, alcanza una "héautonomía" ('autonomía'), y que, para decirlo así, se convierte en su propia regla, razón de sí misma. En efecto, la construcción de una verdad específica se parece a la de toda verdad: procede del error siempre corregido, revaluado, que cede el lugar a una aproximación más profunda, hasta el momento en que ella alcanza un grado de precisión satisfactorio, pero que no impide de ninguna manera la virtualidad de una precisión más satisfactoria todavía, de lo que atestiguan frecuentes recuperaciones ulteriores de obras de arte de parte de sus creadores.

La obra sigue siendo pues el espejo de su propia creación, tal una "caja negra" que contiene las informaciones registradas y codificada de un proceso electrónico, informaciones que es suficiente con descifrar para obtener la imagen exacta de lo que ha sucedido, del "wie es geschen ist," para decirlo con las palabras que Ranke había utilizado a propósito del estudio del

devenir histórico. Basta con interrogar la obra de arte para que ella responda en lugar de la conciencia creadora, lo que podría ser posible fuera de la función dialéctica fundamental que las une. De donde el esclarecimiento respectivo de estos dos términos de referencia. En cuanto a la "kairicidad" de la creación, vuelve a aparecer, ella también, en la "kairicidad" de la obra gracias a la cual se encuentra así confirmada.

3, Desde el punto de vista de los *factores circunstanciales*, la obra no explica por sí solo el psiquismo y la personalidad del creador ni su mundo cultural; no por eso contiene ella menos elementos que, al ser examinados, se revelan sugestivos de las tendencias a las cuales responden, pero deben en todo caso ser considerados con precaución, pues son susceptibles de inducir a error. Por supuesto, está fuera de propósito preconizar aquí cualquier psicologismo, historicismo o sociologismo que sea. Los elementos en cuestión no son sino indicativos y no podrían ser visiblemente determinantes para la evaluación explicativa de los parámetros de la función estudiada. La hermenéutica de la obra no podría, por su parte, limitarse a la obra misma sin referencia a su fuente, la conciencia creadora, que, desde entonces, se revela indispensable para la comprensión de la actividad artística. Sólo quizás una actitud fenomenológica permite comprender esta actividad en su totalidad, desde la impulsión primera hasta la forma definitiva, existiendo, sin duda alguna, en sí misma, y perteneciendo a la humanidad, pero siempre unida a su creador. Solamente así la humanización axiológica de la obra se halla igualmente asegurada a su vez.

No se ha tratado, a lo largo de este estudio, de denunciar la legitimidad de la estética, sino solamente de expresar un cierto escepticismo sobre sus abusos; no se ha tratado tampoco de promover la idea de su substitución total por una filosofía del arte. Nos hemos esforzado simplemente por mostrar que una estética, tal como es reivindicada en nuestros días por los partidarios de diversas tendencias exclusivistas, no responde completamente a las existencias de una concepción profunda y unificada de la creación artística y de la obra creada, y que estas exigencias se encontrarían satisfechas en los límites de una

filosofía del arte que cubra prudentemente las lagunas de la estética contemporánea. Hemos reclamado, no una sentencia condenatoria de la estética, sino el reconocimiento de la legitimidad de una estética en segundo grado, que esté más cerca del hombre, trascendiendo, debido a su naturaleza filosófica, las apariencias ante las cuales se consumen los estudios de la estética de hoy día. Una filosofía del arte, de la cual hemos definido los principios fundamentales así como las nociones precisas que los traducen, trazaría un puente, más allá de particularidades cuya importancia es a menudo maximalizada, hacia el campo de la conciencia creadora, por consiguiente, de lo humano.

La naturaleza es un ámbito donde la filosofía del arte no podría, por definición, penetrar por sí misma, pero al cual tendría una necesidad reciente de referirse, si deseara relacionar su interés por el hombre, con el universo en el cual éste aspira integrarse gracias a la creatividad. Bajo sus diversos aspectos microcósmicos y macrocósmicos, especialmente, la naturaleza permanece abierta todavía a la investigación estética, y podría constituir uno de los lazos que serviría para asegurar la continuidad entre dos disciplinas distintas. La estética admite estar, para decirlo así, 'cubierta', sin ser 'ahogada,' sin embargo, por la filosofía del arte; 'cubierta' no significando que la función de esta última se limitaría a la de un epifenómeno, sino que sería, por el contrario, esencial, y correspondería a la importancia vital que la filosofía, como el arte, son susceptibles de tener siempre para los hombres.