





*Teoría estética y ambiente natural:
una aproximación*
Aitor Izagirre

Pocos de los campos que han ocupado al pensamiento filosófico han ofrecido tanta resistencia a la claridad como el de la llamada «estética». En pocas aguas se ha buceado tanto aún a pesar de lo turbio de las mismas. Y raramente se ha insistido tanto en seguir construyendo la casa ante la evidencia de unos cimientos tan débiles. Un corpus lingüístico con los textos filosóficos del último siglo revelaría la omnipresencia del término «estética» y sus declinaciones, al tiempo que la escasez de pasajes donde se intentan poner en claro sus fundamentos. Es ésta última una tarea pendiente hacia la que, en mayor o menor medida, deben contribuir quienes investigan en este campo. O al menos, no obstaculizar.

Y es que, ciertamente, no es cosa fácil prescindir del término cuando nos preocupan ciertos aspectos de la experiencia humana. Ni tampoco encontrar la claridad y la concisión expresiva adecuadas en esas sucias aguas. Al usar «estética» se suele hablar con cierta vaguedad o, cuando menos, con ambigüedad. Su uso aparece en diferentes contextos discursivos, y refiriéndose a ideas bien diferentes. Apunta a una noción que ha ido cobrando mayor presencia en las últimas decenas de años hasta colarse en la terminología más popular (enturbiándolo todo aún más). Aquí me refiero específicamente al ámbito de la teoría

filosófica, en el seno de la cual se acuña y florece como noción central de ciertos discursos.

*Dos direcciones posibles:
Natura-Cultura*

Consciente de lo dicho, parto del reconocimiento elemental (presupuesto provisional) de que hay en la existencia humana una dimensión que le es propia y que tiene una clara constitución cognitiva que podríamos llamar *dimensión estética* de la experiencia. Esta dimensión cristaliza y se explicita en determinados juicios y en ciertas acciones motivadas (o causadas) por dichos juicios. Estos juicios pueden ser previos o simultáneos, pero también de carácter retroactivo: un estado mental o una acción pasada pueden ser reconstruidos (descritos) bajo la forma de un juicio estético. Hay que distinguir desde un primer momento, también, dos niveles. Por un lado, el nivel de la teoría, y por otro, el del objeto de esa teoría. El primero sería la *teoría estética* o el discurso. El segundo, el de aquellos aspectos de la realidad que consideramos *objetos* sobre los que recae la teoría, como los juicios estéticos, las propiedades estéticas, etc.

Si bien es cierto que siempre ha habido en filosofía cuestiones y problemas de lo que hoy

- 1 Donde se empieza a usar indistintamente para referir a cosas diferentes, tanto como cuando el propio Kant introduce el término en su estética trascendental, para referirse a algo que, en principio, está en otro orden de cosas.

llamamos «estética», ésta solo se establece como teoría filosófica recientemente en la modernidad. Eso no significa que las preocupaciones de este tipo de teoría sean originarias de la modernidad. Ya desde el principio mismo de la filosofía propiamente dicha (Grecia) aparecen cuestiones clave para la teoría estética. Sin embargo, no tomarán la forma sistemática y categórica que adoptará posteriormente el tratamiento de tales cuestiones.

Podemos decir que la teoría estética cuaja, si no nace, como un cuerpo más o menos consistente en torno al siglo XVIII. Cristaliza un conjunto de cuestiones en un cuerpo nuevo, presentándose así la posibilidad para hacer teoría sobre ellas. El vocabulario se enriquece y la literatura se multiplica. Pero también aumenta la posibilidad de confusión en ciertos aspectos básicos. Me refiero principalmente a la noción central de «estética» y sus diferentes usos¹, donde el pensamiento puede alojarse en creencias equívocas como, por ejemplo, la de la existencia de «sustancias estéticas». De ahí la importancia de la anterior distinción de niveles, que nos ayuda a tener presente que podemos hablar de teoría estética o de juicios estéticos (y de las relaciones entre esa actividad de juzgar y las cosas así juzgadas), pero no de cosas que sean sustancialmente «estéticas», por ejemplo.

- 2 A pesar de la resonancia clásica de la palabra, esta es acuñada en un trabajo del filósofo alemán Alexander Baumgarten en 1735.
- 3 Como diré más adelante ambas direcciones no se oponen sino que deberían ayudarse mutuamente.
- 4 Kant, Immanuel [1790] *Kritik der Urteilskraft*. Traducción castellana de Manuel García Morente: *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpé. 1977.
- 5 Me remito a los trabajos clásicos del ámbito del empirismo británico. Ver, por ejemplo, sobre lo sublime: Burke, Edmund [1757] *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Traducción castellana de Juan de la Dehesa: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo Bello*. Murcia: Arquilectura. 1985, y sobre lo pintoresco: Gilpin, William [1792] *Three Essays on the Picturesque* reprinted in Farnborough: Gregg, 1972.
- 6 Hay excepciones claro está. El romanticismo y su preocupación por la naturaleza sería una de ellas.

En ese momento moderno de proliferación de discursos filosóficos sobre la recién bautizada «estética»², aparece una doble dirección teórica³ determinada en función de la naturaleza del objeto hacia el que se dirige. Por un lado están las consideraciones sobre el arte, sobre aquello producido por los humanos. Por otra parte, en los primeros trabajos de filosofía estética importantes (teniendo como hito la tercera crítica kantiana⁴), la naturaleza y su valoración en términos estéticos está presente con fuerza viva. La aparición y desarrollo en el siglo XVIII de conceptos como «lo sublime» o «lo pintoresco»⁵ informan de la importancia de la apreciación de la naturaleza en las consideraciones teóricas de ese momento inicial.

En un primer momento, no parece que estos dos campos entren en conflicto. Sin embargo, con el tiempo, la consideración estética de la naturaleza va disminuyendo en los discursos hasta su práctica desaparición⁶. Esto ocurre a medida que se consolida e

- 7 Kriesteller, Paul O. [1951] «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics». In *Journal of the History of Ideas*. Volume 12, 4: 496-524. Reprinted in Kivy, Peter (Ed.) *Essays on the history of Aesthetics*. New York: University of Rochester Press

instituye «el moderno sistema de las artes»⁷, ayudado por la oposición binaria de la estética idealista hegeliana *arte vs. naturaleza*.

Comienza así una separación que tendrá como consecuencia el predominio de la reflexión (casi exclusiva) en torno al arte, es decir, a lo que en última instancia está en el lado de la acción individual y social que es, a fin de cuentas, el dominio de la cultura. Esta opción teórica supondrá colocar como «preocupaciones estéticas» una serie de cuestiones determinadas ligadas exclusivamente al arte, tales como: la intención del artista, la historia e interpretación de la obra y la ontología del arte en general. Muestra de ello es que durante largos años se haya manejado sin conflicto aparente la identificación de «estética» con «teoría del arte», reduciendo la estética a este dominio y como olvidando que la teoría estética también se había ocupado en un principio de la reflexión en torno a la naturaleza. «Naturaleza» se referiría aquí a aquello que nos viene dado, aquello que se desarrolla al margen de nuestra intervención, aun a pesar de que, como es patente hoy, no cesemos de intervenir en su transcurso. Vemos entonces que la teoría estética se sitúa de este modo ante dos direcciones básicas posibles: una más orientada hacia la naturaleza y la otra, hacia la cultura (teniendo al arte como la máxima

8 Sobre esta distinción ver Davidson, Donald [1982] *Essays on Actions and Events*. Oxford: Clarendon Press.

9 Fundamentalmente en el mundo anglosajón, y especialmente en los EE.UU. donde la preocupación por el paisaje y su preservación se ha mantenido con vigor siempre. Ver la compilación Carlson, Allen & Lintott, Sheila (Eds.) [2008] *Nature, Aesthetics, and Environmentalism. From Beauty to Duty*. New York: Columbia University Press.

10 En adelante EM.

11 Donde también aparecen elementos de tipo ético, político o económico, pero creo crucial distinguir entre estos niveles aún sabiendo que en la práctica se cruzan y mezclan, y rara vez aparecen separados.

expresión de la sensibilidad estética de una cultura en un momento dado). Y aunque la división pueda resultar problemática y turbia si entramos al detalle, podemos decir sin embargo que, *grosso modo*, lo natural equivale al orden de los eventos, mientras que lo cultural equivaldría al de las acciones⁸. La teoría estética escindida así en dos direcciones distinguidas por la naturaleza del objeto de estudio, donde una de las vías parece haber quedado muerta, mientras que la otra sobretransitada. Y parece que, la teoría, ante esta doble posibilidad, se mostró mucho más interesada por aquello que las personas *hacían* cuando interviene esa dimensión estética de la experiencia que decíamos, que por lo que simplemente juzgaban o valoraban en un entorno natural que les venía dado y era independiente de la existencia y participación humanas.

Paisaje y nuevos paisajes

Hecho de cerca, el seguimiento de esa presunta escisión nos obligaría a matizar mucho más. Pero no deja de ser cierto que visto el panorama en sus aspectos fundamentales, la *vía de la naturaleza* queda notablemente paralizada hasta que, recientemente, en la segunda mitad del siglo XX, asistimos al resurgimiento⁹ de aquellas

viejas cuestiones bajo la denominación de *Environmental Aesthetics* (Estética Medioambiental)¹⁰. Este resurgimiento viene precisamente de la problematización de la identificación *estética = teoría del arte*. La EM rescata algunas preocupaciones básicas iniciales, pero desarrollándolas desde una perspectiva teórica nueva. Quisiera ver en este texto hacia dónde nos mueve, en un nivel básico, esta nueva perspectiva.

A pesar de la mencionada escisión de caminos, la naturaleza rara vez ha dejado de ser valorada en términos estéticos. Y menos aún desde la práctica misma del arte. La escisión debe entenderse sólo en el plano de la teoría estética. Los humanos se han visto fuertemente afectados estéticamente por su entorno. Y el entorno, hasta hace bien poco, ha sido predominantemente natural. El paisaje (como tema, como recurso, como objeto) refleja cierta forma de mirar la naturaleza, y al margen del aspecto ideológico¹¹ envuelto en ella, es importante resaltar que ésta es, sobre todo, una manera de mirar *estéticamente*. Y más que de mirar, de juzgar.

El paisaje nace en el ámbito de la pintura, es decir del arte. Desde el Renacimiento italiano se va construyendo (culturalmente) la concepción de paisaje como una forma concreta de *ver* la naturaleza. Esta forma ha

12 Sobre esta cuestión ver el texto clásico de Edward Bullough «'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle», *British Journal of Psychology*, Vol. 5 [1912], pp. 87-117.

13 Carlson, Allen [2000] *Aesthetics and the Environment*. London: Routledge.

14 Schafer, R. Murray [1977] *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont: Destiny Books.

15 Carlson, Allen, *Ibid.*

sido principalmente visual y distanciada¹². Sobre esta idea de distancia se ha dicho mucho en teoría estética. Se ha distinguido entre la distancia física (siendo la visión el sentido que mejor puede garantizarla) y la distancia psíquica, ya presente en la poética aristotélica. Ambas refuerzan una concepción del sujeto estético como espectador, como no siendo «tocado» por las cosas, sino que todas ellas se le presentan, precisamente, como si de un paisaje pictórico se tratara.

Pero la consideración contemporánea de la naturaleza que se hace desde la EM ha superado aquel paradigma clásico de paisaje. Sin embargo, éste no deja de presentársenos como un espejo desde el cual ver lo que se estaba callando en aquella «vía muerta de la naturaleza». En la nueva situación de la EM, varios de estos elementos cambian. Primero se rompe con aquel *distanciamiento* esencial a la idea clásica de experiencia estética. Como dice A. Carlson¹³, en la apreciación del medio ambiente el sujeto está inmerso en el objeto de apreciación. Rodeado por el entorno con el que se relaciona estéticamente, esa distancia ideal se difumina. Y es que, a pesar de los orígenes pictóricos del paisaje y su exclusivo carácter visual, no hay que olvidar que el medio ambiente nos afecta con la fuerza de todos los sentidos. Y es esta incorporación de

otros sentidos otro aspecto novedoso respecto a la idea clásica de paisaje. Es interesante para esto (como contrapartida) tener en cuenta recientes contribuciones como la de R. Murray Schafer, cuando nos propone su idea de *paisaje sonoro*¹⁴. Al hacer esto abre la puerta al resto de sentidos, puesto que ¿con qué razón podría justificarse la exclusión del olfato, del gusto, o incluso de las sensaciones térmicas una vez aceptado lo sonoro? Si le quedaba alguna coartada al argumento de la distancia (fuera de la representación artística al menos), ésta sólo podía venirle del predominio de lo visual. Pero con la incorporación de lo sonoro (sentido realmente distinto al visual) y con ello de los demás, lo que tenemos no es otra cosa que presencia inmediata (sensorialmente mediada por unos sentidos directamente activados) y directa.

En palabras del propio Carlson, «en tanto que pertenece a nuestro entorno, el objeto de apreciación afecta a todos nuestros sentidos. Mientras accedemos a él o nos movemos en él, lo vemos, lo oímos, lo sentimos, lo olemos y, quizás, hasta lo saboreamos. En definitiva, la experiencia del objeto medioambiental de la apreciación, desde la que se debe moldear la apreciación estética, es inicialmente íntima, total y envolvente»¹⁵.

El paisaje, que era exclusivo de la pintura, el dibujo y las artes visuales en general, ha

dejado paso a una pluralidad de paisajes. O si se quiere, a una concepción del paisaje que tiene otros *sentidos* y de ahí, una *condición* nueva. También hay que recordar que el paisaje hace tiempo que salió del corsé de la representación artística. Así, tenemos en el léxico una acepción de la palabra que se refiere a la cosa misma que antes era representada (el paisaje desde el monte Arno) y no ya necesariamente a la representación que se hacía (un paisaje de Turner) de esa cosa en la pintura o en el grabado, por ejemplo. Pero esto no es nada nuevo.

Lo que ocurre es que hay un desplazamiento del objeto al ambiente. Si antes la atención recaía sobre objetos particulares, ahora el sujeto se encuentra él mismo inmerso en el centro del «objeto» de apreciación: el ambiente. En semejante desplazamiento, la teoría prescinde de algunos conceptos tales como la intención del artista o las propiedades artísticas. Sin embargo, subsisten algunos otros como «experiencia estética» o «juicio estético». Esto revela el carácter fundamental de estas nociones a la hora de trazar una teoría estética general. O dicho de otro modo: lo que resta tras la purga desde el objeto artístico al ambiente natural (en lo que se refiere a la teoría estética) son elementos básicos y fundamentales que deben ser comunes a cualquier caso particular de teoría

estética, ya trate ésta sobre la naturaleza, la arquitectura, el diseño o el arte. Y por fundamentales, entiendo que persistirán siempre en los fundamentos. Sin impedir por ello que otros elementos nuevos se incorporen en cada caso particular de teoría, como sabemos que deben incorporarse al hacer teoría estética del arte, por poner un caso protagonista.

Un punto de partida común: ambiente natural, teoría estética y fundamentos

La mencionada *Environmental Aesthetics* tiene una interesante ambigüedad. Aunque leyendo los textos importantes de esta tendencia se hace explícito que de lo que se está hablando es del «ambiente natural», la palabra inglesa «*environment*» puede también ser traducida simplemente como «ambiente». El ambiente es un concepto mucho más básico y general, y esto me parece importante. Ambiente, del latín *ambiens* «que rodea», es el entorno (espacial generalmente) en el que nos situamos como agentes, espacio que incorpora todos los elementos contenidos en una unidad más o menos fuerte: unidad ambiental. También *ambire*: cercar, rodear, nos da pistas que seguir, pues el ambiente supone algo así como un cerco o recinto

donde se nos da el conjunto de estímulos posibles entre los que el agente *ambula* o se mueve, y actúa.

Me interesa pensar aquí el ambiente como otra cara de la idea de «situación». Un ambiente podría ser una situación entendida en términos sensibles; más concretamente, en términos de inputs para los sentidos. A diferencia de un objeto singular, el ambiente no se capta todo él de golpe, hay un límite cognitivo más dilatado, por así decirlo. Un límite que me impide abrazar de una sola vez la totalidad de lo contenido en él. Me muevo dentro del ambiente como una parte más de él, afectándolo y siendo afectado a un mismo tiempo. Y esto me remite insistentemente a mi centralidad como sujeto que es envuelto por ese *ámbito*, que es sensorialmente afectado por él. Hay una insistente centralidad del sujeto, aunque éste no está en independencia de las cosas, sino en contacto e interacción constante con ellas, con las sustancias. Remisión a un ser cognitivamente evolucionado, como un ser natural más con cualidades especiales; ser del que nacen los juicios, y la conciencia de estar siendo afectado de ese modo especial (que decimos estético) y que, irremediamente, actúa también desde esa conciencia. El caso del ambiente nos remite pues, a ese único centro del que parten las dos direcciones antes mencionadas. Remisión a un mismo punto

de partida que tanto la teoría estética del arte, como la teoría estética de la naturaleza tienen que retroceder. Por eso apuntaba antes que las dos direcciones no se oponen, sino que deberían ayudarse, complementarse mutuamente, puesto que no se excluyen aunque estén en niveles diferentes.

Me pregunto en este artículo qué pasa entonces con la teoría estética al plantearse esta huida desde el objeto al ambiente. La estética ambiental nos pone ante lo propiamente natural, alejándonos de las cuestiones anteriormente dichas (como la de la ontología del arte, por ejemplo). La EM es primero y, ante todo, ambiental. Los ambientes pueden ser creados con propósitos estéticos, como hemos visto hacer en el arte desde las vanguardias históricas, y entrar así al campo cultural del arte. Pero previamente y en primera instancia (evolutiva y biológica), el ambiente propio del animal humano es el natural. Y es aquí donde reside una de las justificaciones de la EM. Apunto a que lo interesante de todo esto es el nivel fundamental al que llegamos; un perfecto punto de partida para levantar cualquier teoría estética general (con eventuales y posibles derivaciones en ámbitos como el arte, el diseño, la arquitectura, o la cultura). Pienso que hay que entrar a escuchar de qué se está hablando en la EM, porque es un terreno crucial para

entender, en su nivel más básico, estos aspectos de la dimensión estética humana. La vigorosa reaparición de la naturaleza a través de la EM en el contexto de la teoría estética filosófica contemporánea se nos muestra, entonces, de suma importancia.